

KLEIST-JAHRBUCH 2003

KLEIST-JAHRBUCH

2003

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
herausgegeben von
Günter Blamberger
(verantwortlich für Kleist-Preis, Jahrestagung 2002, Abhandlungen),
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget
(verantwortlich für Rezensionen)

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:

Dr. Ingo Breuer, Universität zu Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur,
Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln, eMail: ingo.breuer@uni-koeln.de
Mitarbeit: Pamela Moucha und Dominik Paß

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 3-476-01978-0

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.

© 2003 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: Ebner&Spiegel GmbH, Ulm
Printed in Germany
November 2003

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

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2002

Günter Blamberger: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Martin Mosebach im Berliner Ensemble am 30.11.2002	3
Brigitte Kronauer: »... ewiger Flügel! Oh!« Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises an Martin Mosebach	6
Martin Mosebach: »Romane schreiben, wie man einen Schuh macht«. Dankrede bei der Verleihung des Kleist-Preises	12

Internationale Jahrestagung 2002 in Berlin:

›TRANSFORMATIONEN‹

Hans Jürgen Scheuer: Pferdewechsel – Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹	23
Helmut J. Schneider: Der Sohn als Erzeuger. Zum Zusammenhang politischer Genealogie und ästhetischer Kreativität bei Heinrich von Kleist	46
Bernd Hamacher: »Auf Recht und Sitte halten«? Kreativität und Moralität bei Heinrich von Kleist	63
Peter Philipp Riedl: Transformationen der Rede. Kreativität und Rhetorik bei Heinrich von Kleist	79
Dominik Paß: Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Eine systemtheoretische Lektüre	107
Rolf-Peter Janz: Mit den Augen Kleists: Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹	137
Caroline Pross: Verschobene Anfänge. Bruch und Begründung in Kleists ›Hermannsschlacht‹, Arnims ›Die Vertreibung der Spanier‹ und Brentanos ›Viktoria und ihre Geschwister‹	150
Christine Künzel: Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists ›Hermannsschlacht‹	165

Dorothea von Mücke: Metamorphose und Idylle. Entgrenzungsphantasien bei Kleist	184
Caroline Neubaur: Penthesilea und die Kategorie des Gräßlichen	199
David Ratmoko: Das Vorbild im Nachbild des Terrors. Eine Untersuchung des gespenstischen Nachlebens von ›Michael Kohlhaas‹	218

Podiumsdiskussion

KLEIST ÜBERSETZEN

Fremdsprachige Gesamtausgaben der Werke Kleists

Gabriella Gönczy: Einführung	235
Yoko Tawada: Kleist auf Japanisch	241
László F. Földényi: Kleist auf Ungarisch	245
András Forgách: Übersetzen ins Klassische	248
László Márton: Über die Frage, ob es möglich ist, mit einem Toten Freundschaft zu schliessen	252
Pierre Deshusses: Kleist – Das Theater des Schreckens	256

Abhandlungen und Miszellen

Ulrich Fülleborn: Dem Scheitern von Kleists ›Robert Guiskard‹ nachgefragt	263
Yixu Lü: Zur Schreibtechnik Kleists im ›Käthchen von Heilbronn‹	282
Klaus Müller-Salget: Kleine Funde im Nachlass Paul Hoffmanns	307

Rezensionen

Klaus Müller-Salget: Das Erlebnis und die Dichtung? (über: Rudolf Loch, Kleist. Eine Biographie, Göttingen 2003)	317
Hans Richard Brittnacher: Rasse und Geschlecht in Kleists ›Verlobung‹ (über: Barbara Gribnitz, Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von ›Rasse‹ und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹, Würzburg 2002)	321
Sabine Doering: Codierungen der Gewalt – interdisziplinär (über: Christine Künzel, Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt und New York 2003)	325
Anton Philipp Knittel: Patriotischer Kustkämpfer und poetischer Künstlerfreund (über: Dorothee von Hellermann, Gerhard von Kügelgen (1772–1820). Das zeichnerische und malerische Werk, Berlin 2001)	330
Siglenverzeichnis	335
Anschriften der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	336
Informationen zur Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft	338

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2002

GÜNTER BLAMBERGER

REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES
AN MARTIN MOSEBACH
IM BERLINER ENSEMBLE AM 30.11.2002

Meine sehr geehrten Damen und Herren, sehr verehrte Frau Kronauer,
lieber Herr Beil, sehr verehrter, lieber Herr Mosebach,

anhand der Stadt, in der einer lebt, macht man sich ein Bild von seiner Natur, seiner Wesensart, seinen Wünschen und Hoffnungen. Köln gilt als die nördlichste Stadt Italiens, Berlin als Wüstenstadt, in den märkischen Sand gesetzt, von Nomaden bewohnt, die ihren Lebensplan ständig verändern. Im Falle Frankfurts fürchtet man, dass die Seelenlandschaften so öde werden könnten wie das Bahnhofs- oder Bankenviertel und die Menschen hoffnungslos. Unter dem Pflaster liegt nicht der Strand, sondern stinkender Flussschlamm, ein unwirtlicher, nicht zur Besiedlung bestimmter Sumpf, aber der treibt in Martin Mosebachs Frankfurt-Romanen wunderbare Blüten. Vor allem im Palmengarten, der in dem Roman ›Eine lange Nacht‹, in den Träumereien des Romanhelden Ludwig Drais, zur Keimzelle der Schöpfung gemacht wird, zum Ursprungsort für die Entwicklung aller Lebewesen. Mit Augenzwinkern allerdings: Die Ur-Pferde werden hier nur so groß wie Katzen, die Enten so groß wie Spatzen, die Spatzen so groß wie Bienen, die Bienen so groß wie Stecknadelköpfe, und Adam und Eva eröffnen nach ihrer Vertreibung aus dem Kleingarten Eden nebenan einen Gemüseladen.

Damit sind die Proportionen Frankfurts und die seiner künstlichen Paradiese vermessen. Von den Größenphantasien, von den Wolkenkratzern Mainhattans ist bei Mosebach wenig die Rede. In einem wunderbaren Augenblick allerdings bemerkt sein Romanheld Ludwig Drais, dass ein glasverkleidetes Hochhaus seiner Wohnung gegenüber zum Zauberspiegel wird, so dass in ein und dasselbe Zimmer hinein die Morgen- und Abendsonne scheint. Magischen Realismus kann man das nennen oder in den Worten von Mosebachs Romanhelden: »Vielleicht war der erste Schritt, den Bann der Hässlichkeit Frankfurts zu brechen, dass man sie malte«. Kunst, so heißt es programmatisch weiter, habe Therapie zu sein, solle einen »Raum des Humanen« schaffen, »etwas Heilsames und Befreiendes«. Ästhetik der Positivität also, die an die Allmacht des Hässlichen nicht glaubt und das Wahre im Falschen finden will. Das ist ein waghalsiger Aufstand gegen die Mandarine der Kritischen Theorie, die nicht zufällig auch aus Frankfurt kommt, und ein heikles Unterfangen, das Mosebach gelingt, weil er, wie es in seinem Nachwort zu dem Erstlingsroman

»Das Bett« heißt, niemals verhehlt, dass die »fiktiven Paläste« der Literatur »in ihrem Innersten von einem realen Ungeheuer bewohnt« sind. Das Zauberstück gelingt auch, weil Mosebach Humor an die Stelle von Pathosformeln zu setzen weiß, einen Humor, der das Erhabene niedriger und das Niedrige erhabener macht. Einen Humor, der eine im wörtlichen Sinne humane Qualität hat, eine stoffliche Qualität, die an die antike Bedeutung des Wortes »Humor« erinnert, an die Mischung der Körpersäfte, aus der die Mischung der Stimmungen resultiert, die Komplementarität von Trauer und Hoffnung. Dieser Humor ist in der deutschen Literatur heute nahezu einmalig.

Vor zwei Tagen, lieber Herr Mosebach, haben Sie aus dem Roman »Eine lange Nacht« vor der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft gelesen, unter anderem eine Sterbeszene, schonungslos und würdevoll zugleich geschrieben. Die Kleist-Familie hat Sie dafür, wie Sie am Applaus bemerkt haben, in Kopf und Herz geschlossen. Aber das genügt nicht. Heute werden Sie mit dem Kleist-Preis, einem der bedeutendsten deutschen Literaturpreise, ausgezeichnet, und das Verdienst Ihrer Auswahl hat Brigitte Kronauer. Ein Risiko ist Brigitte Kronauer damit nicht eingegangen, denn Ihr Œuvre, Herr Mosebach, ist stattlich. Die Jury des Kleist-Preises ist Brigitte Kronauer dennoch zu großem Dank verpflichtet, weil sie eine längst notwendige Korrektur vollzogen hat. Die mittlere Generation, zu der Martin Mosebach gehört oder, um nur einige Namen noch zu nennen, Bodo Kirchoff, Hanns-Josef Ortheil, Sten Nadolny, wird von den deutschen Preisrichtern seit jeher stiefmütterlich behandelt. Allesamt handelt es sich um gestandene Autoren, ihre wahre Situation hat Peter Schneider einmal jedoch mit einem Seufzer auf den Punkt gebracht: »Nun bin ich schon Anfang Fünfzig und gelte immer noch als Nachwuchsautor.« Die deutsche Gegenwartsliteratur ist lange Zeit mit der Gründergeneration identifiziert worden, mit Uwe Johnson, Günter Grass, Heinrich Böll, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger, bei denen man manchmal den Eindruck hatte, als befänden sie sich auf einer Rolltreppe, die ihnen in jedem Zeitstockwerk gleichsam einen neuen Preis beschert. Neuerdings schlägt das Pendel der Preispolitik in die andere Richtung aus, und die deutsche Gegenwartsliteratur wird identifiziert mit der allerjüngsten Generation, mit den Popliteraten, der Literatur der »Generation Golf«, des neuen deutschen »Fräuleinwunders« und wie die Etikettierungen alle heißen. Die mittlere Generation war und ist als Generation nicht so leicht erkennbar, ihr fehlt das Gruppenimage. So paradox es auf den ersten Blick klingen mag: Die Autoren der älteren Generation, die die Misere der Hitlerzeit und das Elend der Nachkriegsjahre in ihren jungen Jahren schmerzhaft miterlebt haben, waren auf eine verquere Art privilegiert. Sie fanden ihre Themen vor: die Auseinandersetzung mit dem Krieg, mit den moralischen Verwüstungen der NS-Zeit oder mit der Unfähigkeit zu trauern in der Gesellschaft des deutschen Wirtschaftswunders. Eine tiefgreifende historische Krisenerfahrung vergleichbaren Ausmaßes hat es für die Autoren der mittleren Generation nicht gegeben. Folglich sind sie allesamt Einzelgänger, die sich ihre Themen und Schreibweisen in eigener Verantwortung suchen mussten. Es

wird Zeit, dass *diese* historische und ästhetische Leistung endlich gewürdigt wird, auch durch die großen Literaturpreise.

Das Geld für den Kleist-Preis in Höhe von 20.000 Euro kommt zur Hälfte aus der Stadt, Herr Mosebach, die Sie freizufantasieren versuchen, aus Frankfurt, von der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank, die andere Hälfte stammt von der Verlagsgruppe Georg-von-Holtzbrinck. Den Sponsoren sei herzlich gedankt. Der Bund und die Länder Berlin und Brandenburg haben, anders als in den letzten Jahren, diesmal keinen Beitrag zur Deckung der Kosten von Jury, Kleist-Preis-Veranstaltung und Kleist-Jahrbuch geleistet. Nach der Hochwasserkatastrophe im Sommer wurden alle Fördergelder gestrichen. Auch im nächsten Jahr ist, laut Auskunft der Ministerien, kein Geld zu erwarten. Der Holtzbrinck-Konzern hat angedeutet, dass er aufgrund der wirtschaftlichen Einbußen wohl nicht mehr wird weiterfördern können, die Kultur-Stiftung der Deutschen Bank fördert vertragsgemäß nur noch zwei Jahre. Im Jahr 2005 könnte es also Schluss sein mit der großen Tradition des Kleist-Preises, es sei denn, es finden sich neue Geldgeber, die einen solchen Literaturpreis als notwendige Investition in den zukünftigen kulturellen Reichtum unserer Gesellschaft begreifen.

Verzeihen Sie mir diese melancholischen Anmerkungen, die hier geäußert werden müssen, weil anders die Sorge um den Kleist-Preis nicht publik werden kann. Es folgt Dank, der ungeteilt mit Freude zu verbinden ist. Ich möchte mich bedanken bei den Mitwirkenden dieses Abends, bei Hayden Chisholm für seine Kompositionen für Martin Mosebach und bei den Schauspielern Peter Fitz, Uli Maier, Markus Maier und Veit Schubert für die großartigen Rezitationen. Zuletzt und eigentlich zuallererst sei Hermann Beil, dem Direktor des Berliner Ensembles, gedankt: für die Aufnahme in dieses schöne Haus und für die Inszenierung des Abends. Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft hat immer gewusst, Herr Beil, dass es Theatermachen besser als Wissenschaftlern gelingt, die Erinnerung an Kleist lebendig zu halten. Die von Ihnen und Claus Peymann verantwortete Aufführung der ›Hermannsschlacht‹ war die wohl eindringlichste Kleist-Inszenierung überhaupt. Dass Sie sich ebenso genau um die Ehrung des Kleist-Preisträgers bemühen, werden wir nicht vergessen. Wir kommen gerne nächstes Jahr wieder mit dem Kleist-Preis in das Berliner Ensemble.

BRIGITTE KRONAUER

»... EWIGER FLÜGEL! OH!«

Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises an Martin Mosebach

Das wohlwollende, aber jedenfalls für meine Ohren nicht unbedingt elektrisierende Gerücht, sehr geehrte Zuhörerinnen und Zuhörer, er sei ein altmeisterlicher Epiker, ein spöttischer Traditionalist, der glänzend versiert in erzählerischen Taktiken seine Pirouetten und Kreise gemäß der etwa von Proust, Doderer, Thomas Mann vorgegebenen Radien ziehe, hat wahrscheinlich bewirkt, daß ich die Arbeiten des Schriftstellers Mosebach nicht, wie es sich im Grunde geschickt hätte, bereits vor, sagen wir, fünfzehn Jahren kennengelernt habe. Andererseits verlockt gerade diese freundlich verharmlosende Fama, jetzt nachholend zu versuchen, den keineswegs bloß brillant oder gemütlich ironischen Autor eines, um es zunächst nur zu quantifizieren, längst umfassenden literarischen, essayistischen und feuilletonistischen Werks genauer zu inspizieren.

Außerdem haben Ihnen wie mir gewogene Kundschafter, lieber Martin Mosebach, verraten, Sie seien nach eigenen Worten auf diese Laudatio neugierig wie auf die Expertise einer – teuren Astrologin.

Hier also ist sie! Die Sterne allerdings, um es gleich zu sagen, werden erst gegen Schluß eine Rolle spielen.

Anfangen muß ich mit einer mich etwas schräge einstimmenden ersten Begegnung vor weniger als zwei Jahren im Wohnzimmer eines Schriftstellerkollegen in Frankfurt. An diesem Abend wurde ausgiebig bis hin zu Tränen über ein mir unbekanntes Theaterstück und seine schon etwas zurückliegende, mit gigantischem Aufwand an Personen und Klaftern Holz als geräuschvolle Märchenrevue betriebene Inszenierung gelacht. Ein Drama, entnahm ich den wechselseitigen Zurufen, voll sprechender Hasen, Schädel, Tannen, Möbel, Nähmaschinen, singender Fliegenpilze und einem Chor der Butterblumen. ›Rotkäppchen und der Wolf‹ hieß das Werk, das ein monströses sein mußte. Die Kritik hatte es offenbar mächtig verrissen. Auch darüber wurde sehr gelacht. Irgendwann gelang es mir, nach dem Verfasser zu fragen, und ich erfuhr, daß wir uns die ganze Zeit auf Kosten des anwesenden Martin Mosebach amüsiert hatten, er selbst sich offensichtlich am meisten. Das gefiel mir, gefiel mir gut, veranlaßte mich aber noch immer nicht zur sofortigen Lektüre.

Als ich ihn einige Wochen später, im April 2001 bei einer Lesung aus seinem Roman ›Eine lange Nacht‹ in Hamburg erlebte, war es dann endlich ein erstes direktes

Treffen mit seiner Literatur, und es hatte zur Folge, daß ich nun so zügig nacheinander seine Bücher zu lesen begann, wie mir das bisher dauerhaft nur in zwei Fällen mit deutschsprachiger Literatur der Gegenwart widerfahren war, nämlich bei den beiden Realitätsverwandlungsvirtuosen Ror Wolf und Eckhard Henscheid, deren Geburtsdatum im ersten Fall rund zwanzig, im zweiten zehn Jahre vor dem Mosebachs liegt.

In der damals gelesenen Passage tritt der Romanheld Ludwig nach einem Besuch in der überladenen Zweizimmerwohnung der nicht von Natur aus ansehnlichen, aber doch immerhin mit einem wütenden Willen zum Make-up ausgestatteten Erna Klobig, Mutter seiner künftigen Geliebten, hinaus in die »abgetakelte elende Münchener Straße« des Frankfurter Bahnhofsviertels und sieht dort, wie es heißt – man erkennt in Frau Klobig nachträglich die Rohform des Kommenden – »die Schönheit selbst, die in dieser entvölkerten Stunde unsichtbar und doch prunkend eine Prozession durch diese Straße hielt, auf hohem Thron sitzend und mit ihrem Zepter alles, worauf sie deutete, schwerer und wie von einem inneren Kreislauf durchblutet erscheinen ließ.«

Einige Monate später beschloß Gustav Seibt im Septemberheft des ›Merkur‹ einen Essay unter dem Titel ›Canaletto im Bahnhofsviertel. Über das Neue in der Kunst‹ zu meinem Vergnügen mit genau dieser Szene unter dem Aspekt der Beseelung von Wirklichkeit durch Kunst als das ständig von ihr zu leistende Neue. Ludwig stellt sich detailliert die abstoßende Realität als von Canaletto gemalte, »in reinigender Anstrengung« transformierte vor. Ein solches Bild würde die Formel liefern, »unter der ein reizbarer Mensch«, so Ludwig, »solche Umgebungen anschauen könnte, ohne zu leiden.« Diesen Moment kennzeichnete, jenseits seiner aufschlußreichen ästhetischen Programmatik einer verfremdenden, humanisierenden Entrückung des Scheußlichen durch Kunst, das unmittelbare Eintreten nicht nur des Helden, sondern auch dieser Lesung und ihrer Zuhörer in den, wie es heißt »Umkreis eines großen Feuers«. Ich ahnte, daß ihr Autor mir eben solche rare Freude von nun an häufig in seiner Prosa bieten würde. Aber auch, daß diese Art von Entzückungen immer bezahlt wird und erkauft ist mit den kontrastierenden Schrecken der Welt.

In beidem täuschte ich mich nicht. In seinem Essay über ›Mein fantasiertes und mein wirkliches Frankfurt‹ (Frankfurter Rundschau, 19. Januar 2002) hat Mosebach übrigens auf eine im schönsten Sinn kindlich liebende und strenge Weise die eigenen Projektionen auf seine Heimatstadt vorgeführt.

Aus einer Überfülle, einer anscheinend unversiegbaren Inspirationsquelle schöpfend, fällt das verwandelnde Auge des Autors Seite um Seite seiner Romane auf die unscheinbaren und edlen, die trivialen und verkommenen Dinge und bringt sie wie unwillkürlich, wie durch bloßen Blickkontakt zu einem zwangsläufig phantastischen Erblühen, so daß dem Lesenden Neuigkeiten des Sehens und Hörens verschwenderisch geschenkt werden, des Riechens, Schmeckens, erfrischten Fühlens in Gestalt atmosphärischer Wunder obendrein, und das in einem Alltag, wo die

Waschmittel solidarisch ihren Duft mit dem Geschmack des Fruchtjoghurts teilen und in der Literatur die Discountpräsentation der Welt zu der ihr, der Realität, bitter adäquaten hoch- oder heruntergeschwindelt wird.

Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, die Modernität von Autoren einer anderen Zeit dadurch garantieren zu müssen, daß man ihnen bescheinigt, als wäre das die Eintrittskarte in eine Zukunftswürdigkeit, man fände sie heute mit Sicherheit bei Film oder gar Fernsehen. Die unermüdliche Mosebachsche Bilderproduktion, ob er nun zusätzlich im optischen Medium tätig wurde oder nicht, ist eine sprachliche wie die jedes genuinen Schriftstellers. Noch einmal: Sie findet grundsätzlich in der Sprache statt, wo Literatur immer und einzig und allein stattfindet, ihre spezifische Wirklichkeit erzeugt und ihre Kraft zur Zeitgenossenschaft unter Beweis zu stellen hat. Nirgendwo anders. Aus der ihr auferlegten Einschnürung, Askese, Provokation, alles nur mit Worten, auch Visuelles, bewerkstelligen zu müssen, erwächst ja doch zugleich ihre, wenn es gelingt, unanfechtbar jugendliche Macht. Das schließt eine Faszination durch die anderen Gesetzen unterworfenen Artikulationen der bildenden Kunst, des Films gerade bei diesem Autor natürlich keineswegs aus.

Mosebachs verwandelnder Stimmungs- und Detailzauber kulminiert in den Entwürfen, in den mit großer Komik pointierten Suggestionen seiner so unterschiedlichen Frauengestalten, der heiklen, die etwa Florence und Dorothee heißen, der häßlichen, namens Frau Scharnhorst und Trumfeller, der haltlos liebenden, die als Etelka und junge Tante des Erzählers auftreten, der trügerischen Lichtgestalten Bella und Lilly und ganz singulär in der Vision jener Pupuseh, die der Erzähler zu Anfang des Romans ›Die Türkin‹, noch ohne zu wissen, daß er sie bereits liebt, durch das Fenster eines Waschalons beobachtet. Ihre Haltung erkennt er als die »von manchen Putzfrauen, die einen Abstand zu ihrer Arbeit betonen wollen, keine Schürze anziehen und die nassen Lappen mit ausgestrecktem Arm vor sich hertragen, um nicht betropft zu werden, als hätten sie sie nur rein zufällig in die Hand genommen.« Bei Pupuseh aber ist es, »als ahme sie den mißtrauischen, behutsamen Gang einer Languste nach.«

Einander viel ähnlicher sind die männlichen Helden, sind weniger Erscheinungen als Projizierende, die mit empfindlichen, genießerischen Sinnen üppig versorgt, in Gegenständen wie in Frauen – man möchte sagen: erfinderisch, das heißt zumindest in ihren guten Stunden ungehorsam den laufenden ästhetischen Absprachen gegenüber – eine vielfältig differenzierte Schönheit suchen und in ihr begreiflicherweise das Paradies auf Erden. Ganz ohne Zweifel huldigt der Autor durch all jene mehr oder weniger inbrünstigen Hedonisten hindurch hier seiner eigenen Passion und bereitet sich und den Lesern ein sinnliches Eden.

Unausweichlich aber werden die Sensualisten, gelegentlich wie in einer Selbstbestrafung Mosebachs, mit ihren Vorlieben für das Elegante, Geschmackvolle, für das erlesen oder einfach Reizende zur Kasse gebeten. Das Anheimelnde und Mondäne gehätschelter Dinglichkeit zerfällt in plötzlichen, manchmal schleichenden Destruktionen. Gesichter und Idole werden kalt gefledert, etwa durch einen zu Her-

zen gehenden Tod, ebenso wie Stadtviertel, Haus und Haushalt der Tanten im Roman ›Westend‹, Stück für Stück. Gleichzeitig ist ›Westend‹, das sei hier keinesfalls verschwiegen, eine scharfe Kritik der Verwüstung Frankfurts im Namen des Geldes zuzüglich einer sogenannten Moderne. Ästhetik, verstanden als Lebenselement und folglich Politikum.

Schmiegsamste Zuwendung und abrupte Kühle gegenüber seinen Figuren bis hin zur Grausamkeit teilt Mosebach mit der dänischen Schriftstellerin Tania Blixen. Aber während Blixen die uns nicht erkennbaren, jedoch erhofften himmlischen Fügungen wie besessen in restlos aufgehenden Konstruktionen beschwört, strömt in Mosebachs Erzählmethode stets ein vieladriger, selig amoralischer Bilder- und szenischer Partikelschwarm in schließlich unverkennbarer Dynamik einer ihn brechenden Klippe zu.

Es ist der Umschwung von Ästhetik in Seele, vom Schönen ins Gute!

Märchenhaft gesagt: Das eine soll sich als das andere erweisen. Jemandem, der sich zuvor von der Reizen der Welt so begeistert wie Mosebach entwarf, ließ, folgt man auch in dieses Gelände. Den Protagonisten wird stellvertretend für uns alle nicht allein eine ihnen widerfahrende Epiphanie, vielmehr eine Prüfung auf Herz und Nieren zugemutet, ein Moment, wo die Erkenntniskraft ihres Blicks den Oberflächenglanz der betrachteten Objekte als getreues Abbild und Annoncierung von deren Innerem beglaubigen muß. Oder: wo eben dieses Innere das physiologisch unzureichende, häßliche Äußere in triumphierender Veränderung durchscheint. Der verwöhnte Stephan Korn verschenkt nach einer übrigens einzigartigen Kußszene diese seine Chance, nämlich die liebende, die herzenskeusche sogenannte »Tante« in Mosebachs erstem Roman ›Das Bett‹ zu entdecken und mit diesem Akt sein eigenes Potential. Lerner in ›Der Nebelfürst‹ nimmt die Gelegenheit, die hier den Namen Ilse trägt, wahr, wenn auch erst im allerletzten Moment. Der junge Alfred in ›Westend‹ jedoch, gerade, nachdem er alles behaglich Heimatliche seines Lebens verloren hat, besteht modellhaft und strahlend die Nagelprobe gegenüber der von klein auf angebeteten, inzwischen entzauberten Lilly: »Ihre Gestalt hob sich nicht mehr vor dem blendenden Goldgrund einer verklärten Gegenwart, sondern vor der Dunkelheit einer fragwürdigen Vergangenheit ab. Alfred glaubte, daß sie womöglich noch schöner aussah.«

Mit Lilly aber sind wir wieder in die Nähe einer anderen Blondine geraten, in die des eingangs genannten Rotkäppchens in Reimen. Chor der Tannen im Vorspiel: »... nun reckt sich, was auf Waldes Bühne will erscheinen, / um täglich zu erneu'rn die Tränenspur, / denn Leben heißt im Wald meist: Weinen.«

Dort, im »Wald der Welt«, wie Fouqué es nannte, in dem sich das wohlgerückt überaus komische, partiell schreiend groteske Drama ›Rotkäppchen und der Wolf‹ ereignet, geht es unaufhörlich ums Fressen und Gefressenwerden. Aber gleichermaßen um das Konträre, um die tief im Mythos verwurzelte Erlösung durch das Opfer. In dem Augenblick, wo das in seine wallende Blondheit selbstverliebte Rot-

käppchen unter der ihm bestimmten Kappe die Haarpracht verbirgt, bietet es sich, als folgte es einem initiierenden Ritual, zum Opfer an.

Wofür, weiß es eigentlich nicht. Es ist die pure, allgewaltige Opferliturgie, objektiv wie die Institution eines Naturgesetzes neben oder über dem des Fressens, die sich seiner bemächtigt und die es untrennbar, weit vor jeder Familienallianz und den warnenden Ratgebern aus Flora und Fauna, mit seinem Freund und Feind, dem Wolf, Tier des Jahres 2003, verbindet. Der Autor aber hüllt solcherlei Mysterien schützend ins Kostüm des Burlesken. Voller Grazie balanciert er auch die tollsten Bocksprünge in den Tonlagen und Reimen seines Stückes aus.

Erfährt im Roman ›Westend‹ jene ebenfalls enorm blondmähnige, von klein auf für ihre äußere Schönheit gefeierte, ansonsten etwas zurückgebliebene Lilly ihre Verwandlung erst in größter Not, jenen Umschlag in Seele, durch den ungetrübten Blick ihres hartnäckigsten Bewunderers, des erwähnten Alfred, so bietet sich Rotkäppchen, seine Auserwählung ahnend, sogleich willig unterm roten Signal als Lamm und Köder dar. Der profane und auch banale Lauf der Welt freilich geht ungeachtet der märchenhaften Ereignisse weiter. Denn: »Die Klimax hält die Welt nicht auf: gleich folgen Albernheiten drauf.« Jedoch: Die Verwandlung Rotkäppchens folgt der Zeremonie von Opfer und Metamorphose noch entschiedener. Es wird, während sich die potentiellen Schwiegermütter in die Haare geraten, in einer Apotheose, wie wir sie aus der griechischen Mythologie kennen, zwischen die Sterne, von nun an als einer der ihren, entrückt.

Wie diese, im Dunkel des Märchens versteckte Formel einer Transsubstantiation mit jener Verwandlung der trostlosen Wirklichkeit einer Frankfurter Straße zum »Umkreis eines großen Feuers« als Möglichkeit von Kunst zusammenhängt, erraten Sie selbst.

Was hat eine gierige und mörderische Welt von einem aufgefressenen und wiedergeborenen, durch sein Opfer zum Stern verklärten Rotkäppchen? Der Chor der sanften unter den Waldbewohnern wittert es: »Wenn wir längst verwest, vergangen, / wirst du noch am Himmel hangen, / unser Auge, unser Spiegel, / unsres Bildes ewiger Flügel! Oh!«

Der Schlußseufzer der Kleistschen Alkmene in ›Amphitryon‹, jenes unendlich vielsagende »Ach«, ist der des nicht auslotbaren Schmerzes einer vom einmal genossenen Gott in irdischen Verhältnissen Zurückgelassenen. Das finale »Oh« der weiseren und bescheideneren Hasen, Pilze, Tannen Mosebachs ist, bei allen Effekten von Parodie und Travestie, die solche Kühnheit erst erlauben, ein Laut überwältigten Staunens darüber, daß die unvergängliche Seite ihres eigenen Seins ihnen nun inbildlich, in ihrem an den Himmel versetzten Idol, entgegenleuchtet.

Der Kleistpreisträger von 1998, Dirk von Petersdorff, Jahrgang 1966, attackierte in seiner Rede die kunstideologische Reduktion ganzer Wirklichkeitsbereiche, besonders die eingeschränkte Darstellung der Menschen in moderner Literatur und Kunst und fragte etwa ohne weiteres: »Wo ist der Hymnus? Wo ist die Verklärung?« Er verweist, ausdrücklich gegen die heute gängige Negation von Form, auf

das große Arsenal der Kunst, das bereitstehe für den Autor, »um alte Formen – haben Formen überhaupt ein Alter? – mit Gegenwart zu verwandeln.«

Martin Mosebach greift, sanft wie die Taube, klug wie die Schlange, gelegentlich unter der Camouflage des stilistisch äußerst zuvorkommenden Bewohners eines fortwirkenden 19. Jahrhunderts, unerschrocken nach den Sternen, den ja vergleichsweise zeitunabhängigen. Er tut das im Kerngebiet der Kunst und darüber hinaus in einem geheimnisvollen, in Wahrheit vielleicht gar nicht abzutrennenden Raum jenseits von ihr.

Das jedenfalls, lieber Herr Mosebach, ist es, was »die Astrologen raunen«, um es mit den Worten Ihrer Mondsichel zu sagen, die, knapp vor dem Schlußchor der frommen Hasen, Rotkäppchen entführt in den interstellaren Raum.

MARTIN MOSEBACH

»ROMANE SCHREIBEN,
WIE MAN EINEN SCHUH MACHT«

Dankrede bei der Verleihung des Kleist-Preises

Heinrich von Kleist, in dessen Namen ein Schriftsteller der Gegenwart geehrt und wohl auch verpflichtet werden soll, in seiner Arbeit nicht nachzulassen, unterscheidet sich von den Großen der deutschen Literatur darin, daß er nicht nur verehrungsvoll genannt, sondern auch gelesen wird. Die große Berühmtheit kann für den Autor allerdings manchmal sonderbare Folgen haben. Kleists populärster Text, die ›Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege‹ begegnete mir zum ersten Mal, als ich noch ein kleines Kind war, auf einer Schallplatte, einem Werbegeschenk der pharmazeutischen Industrie; die eruptive Anekdote, gelesen von Heinrich George, sollte einen Tranquilizer empfehlen.

Heinrich Georges Vortrag übertraf bei weitem alle Donner-Effekte von Schulfunk oder Märchenplatten. Als man mir eine Reproduktion des Portraits zeigte, das Otto Dix von Heinrich George gemalt hat, war ich nicht im mindesten verwundert: genauso rotgeschwollen, wässrig, tobsüchtig, unrasiert, knochenlos hatte ich mir den Sprecher der Kleist-Anekdote vorgestellt: als Wassernöck oder vielleicht besser Bierfaß-Nöck. Wenn man die Platte hörte, meinte man sich am Lautsprecher vor dem Sprühen und Spucken des Theatergenies schützen zu müssen. Für den in wachsende Erregung geratenden Wirt hatte George eine von Raucherhusten und Suff heisere, ins Kieksen umkippende Stimme, für den »Mordkerl, den verfluchten verwetterten Galgenstrick«, den Retter der preußischen Gloria am schwarzen Tag von Jena und Auerstädt, ein hohles Orgeln, eine fette Ruhe, die den angsterfüllten Wirt in den Wahnsinn trieb. Zum Schluß im letzten, nach lange nachschwappendem Bronchialgelächter und großer Kunstpause in mich stets neu verblüffender demonstrativer Ruhe gesprochenen Satz »Ja, so einen Kerl, sprach der Wirt, habe ich zeit meines Lebens nicht gesehen« war die Beiläufigkeit der Berliner Kneipenschnauze da; man sah George über den nassen Tresen einen Korn zu sich herüberziehen.

Als ich die ›Anekdote‹ zum ersten Mal las, erkannte ich, worin die Leistung des schnaufenden und spuckenden George bestanden hatte. Ich weiß nicht, ob in irgendeiner anderen europäischen Sprache ein ähnliches Stück möglich wäre – diese äußerste Geschraubtheit und Anspannung der Grammatik, diese Stauchung und Zusammenpressung der Sätze, die den Text mehrfach krachend zersplittern läßt, diese Hemmungen und Hindernisse, hinter denen sich der Sprachstrom aufstaut,

ein Petardengeknatter, das die Schüsse, die von allen Seiten ins Dorf fallen, nachahmt, und dann der Umschlag der erregtesten Gestelztheit – »dergestalt, daß, da die Chasseurs ...« – in die stammelnde Sprachlosigkeit der Interjektionen: »Ei was – He! Da! Ach was! Da! Da! Na! Nichts, nichts!«

Das waren die Mittel, mit denen Kleist einen Lieblingsstoff aus seiner Anekdote herauschälte, den Traum des Unpreußischsten aller Preußen: ein einzelner, verachteter Mann, ein einsamer Kämpfer auf verlorenem Posten, wäre beinahe imstande gewesen, den ganzen stürzenden Staat aufzufangen und zu erretten. In einer sprachlichen Berausung wird ganz kurz die reale Misere vergessen und verdrängt: der furiose Mut eines Einzelnen ist doch mächtiger als die mächtigste Militärmaschinerie, tollkühne Säbelhiebe im richtigen Augenblick machen die Versäumnisse von Jahrzehnten wett. Das ist der Traum vom höheren Recht der Phantasie, von der Aufhebung der politischen Naturgesetze durch persönliches Ingenium, vom Triumph des unverständenen Ich über eine unverständliche Welt. Dies ist das Sehnsuchtpotential hinter dem einzigartigen Kunststück der ›Anekdote‹, das zu ihrer Wirkung gewiß beträchtlich beiträgt.

Die vielen, die sich seitdem Heinrich von Kleist in der einen oder anderen Hinsicht zum Vorbild genommen haben, teilen wohl nur in den seltensten Fällen seine Sehnsucht, sind von seinen Mitteln aber unverändert stark fasziniert. Und tatsächlich besaß dieser große Künstler ein Handwerk, das zum Studium und zur Nachahmung reizt. Darin liegt ja gerade der Inbegriff des Handwerks – in der Aufforderung zu Studium und Nachahmung. Kleist ist der Fall eines Redakteurs (und nichts Handwerklicheres gibt es im Reich der Literatur als den Redakteur), der in der Bearbeitung und Einrichtung fremder Texte soweit gelangte, wie er es an Achim von Arnim im Fall der Caspar-David-Friedrich-Besprechung schrieb, daß die Worte des Textes noch dem Autor, der Geist darin aber dem Redakteur Kleist gehörte. Es ist bei Kleist, als sauge er die Luft zwischen den Wörtern eines fremden Textes heraus, um ihn zu einem unlöslich ineinander verschränkten Wortsiegel werden zu lassen, einer islamischen Kalligraphie vergleichbar, die einen ganzen Text in ein einziges kompliziertes Zeichen bannen kann. Es gehört zu den Paradoxa um Heinrich von Kleist, daß einer der hermetischsten Künstler der deutschen Sprache der am wenigsten hermetischen Literaturspezies, der Zeitung, und darin ihrem vulgärsten Teil, den ›Vermischten Nachrichten‹, zu ihrem bis heute anhaltenden Siegeszug durch die Literatur verholfen hat. Vielleicht ist ja auch der Kultus des mit aufregenden und widersprüchlichen und sensationellen Fakten angefüllten ersten Satzes, als dessen Begründer Kleist vielfach gefeiert wird, aus dem Geist der Zeitung entstanden, die darauf angewiesen ist, unkonzentrierte, gleichgültige Leser im ersten Augenblick der Lektüre zu fesseln. Die erfolgreichsten Schriftsteller der Gegenwart vertrauen immer noch auf diesen magischen ersten Satz, der bei ihnen wie eine Beschwörung des Geistes der Literatur geworden ist, die Garantie, in dem riskanten Unternehmen, das jede größere Erzählung darstellt, nicht zu scheitern. Vielen ist der erste Satz von Patrick Süskinds ›Parfum‹ geläufig: »Im achtzehnten Jahrhundert

lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.«

Aber sogar Ausländer, wofern sie Kenner der deutschen Literatur sind, können sich der Verheißung, die in der Verneigung vor dem ersten Satz liegt, nicht entziehen, man denke etwa an Antony Burgess' ›Fürsten der Finsternis‹: »Am Nachmittag meines einundachtzigsten Geburtstages, als ich mit meinem Buhlnaben im Bett lag, kam Ali und sagte, der Erzbischof sei da und wolle mich sprechen.« Oder Peter Esterhazys ›Harmonia caelestis‹: »Als an diesem Morgengrauen im April – und es war der Tag, an dem, wie ein kaiserliches Dekret bestimmt hatte, seine Hinrichtung stattfinden sollte – die Wächter in seine Zelle kamen, kniete mein Vater auf dem Boden, die Hände fest zum Gebet gefaltet.« Kleist-Huldigungen allerorten. Das ist das Kleist-Phänomen: Wenn heute jemand einen Roman mit einem Satz im Stil Goethes beginnen würde, dürfte das ungestraft höchstens in parodistischer Absicht geschehen – Kleist hingegen hat den Avantgardistenstatus behalten, über zwei ganze, nicht eben ereignisarme Jahrhunderte hinweg. Eine Zeit, die den Begriff der Akademie als das ästhetisch Bedenklichste, ja, Verächtlichste behandelt, zieht es vor, bei denen in die Schule zu gehen, die niemals Lehrer sein wollten, die keine Tradition und keine Schule schaffen wollten, die in ihrem Unglück zu endgültiger Resonanzlosigkeit und Einsamkeit verurteilt zu sein glaubten. Es ist wahr geworden, was Kleist zu hoffen nicht wagte, allenfalls zu phantasieren: daß der versprengte Husar eines geschlagenen Heeres den weit von ihm weggerückten großen Haufen das Kämpfen lehrt und zu seinem unumstrittenen Vorbild wird. Man könnte diese Entwicklung bizarr nennen, denn gerade die berühmtesten Kunststücke Kleists, die zu seinen wahrhaft einzigartigen Triumphen gehören, sind doch gerade die Passagen, deren Nachahmung sich am offensichtlichsten verbietet. Die Darstellung einer unter den ungewöhnlichsten Umständen stattfindenden Vergewaltigung durch einen Gedankenstrich, in der ›Marquise von O...‹, etwa ist ein unwiederholbarer Kunstgriff, der auch auf seine Unwiederholbarkeit hin konzipiert ist. In meiner schrankenlosen Bewunderung für Kleist stieß ich als werdender Autor aber ständig auf solche Schranken, auf Stilmerkmale und Erzählmethoden, die jedem verboten waren, der nicht Kleist war. Und ich wollte das Erzählen lernen, wie man das Schuhmachen lernt, im Geist einer Handwerklichkeit, die noch nichts mit dem aufgeblasenen und betrügerisch klingenden Wort »Professionalität« zu tun hatte. Kern solcher Handwerklichkeit ist das Verhältnis zu sich selber, oder besser: die Abwesenheit eines gesteigerten Interesses an sich selber, die Gleichgültigkeit gegenüber dem Wunsch, die eigene Person in ihrer Einzigartigkeit und Seltsamkeit durch die literarische Arbeit ausdrücken zu wollen. Zurecht könnte man mich darauf hinweisen, daß eine solche Ausdrucksabstinenz, so erfreulich sie moralisch gesehen auch sei, außerhalb jeder Möglichkeit liege. Buffons berühmter Satz »Le style est l'homme même« bedeute richtig verstanden eben gerade, daß der Mensch sich in seinem Stil oder seiner Stillosigkeit offenbare. Auch dieser Einsicht gegenüber wollte ich jedoch gleichgültig sein; meine idealisierte Vorstellung von Handwerklichkeit ließ nicht einmal die

schlaue Berechnung zu, der mit Nonchalance behandelte Selbstausdruck werde sich dann schon von allein, durch die Hintertür des Unbewußten einschleichen. Einen Roman schreiben wie einen Schuh machen – das hieß für mich etwas herzustellen, was vollständig außer mir und ohne mich existieren konnte.

Aber wußte ich denn überhaupt, wie man einen Schuh macht? Nein, das wußte ich nicht, denn von den beiden einzigen Malen, die ich Schuhmachern bei der Arbeit zugesehen hatte, konnte ich es ja wohl nicht lernen. Die beiden Schuhmacher aber, wiewohl gänzlich ungeeignet, als Gestalten einer »einmaligen, unwiederholbaren Begebenheit« zu dienen, sind Bestandteile meiner kleinen Welt an bedeutsamen Figuren geworden, aus denen sich nährt, was ich schreibe.

Louis Desfosses, so hieß der erste der beiden Schuster. Er stammte aus einem Dorf in der Nähe von Nantes an der Loiremündung. Bei dieser Herkunft denkt man an atlantisches Sturmbrausen, Wolkentheater, Schiffssirenen, aber mein Schuster war eine durch und durch terrestrische Natur, er hatte mit dem Rücken zum Meer gelebt. Seine Schusterwerkstatt hatte er vom Vater übernommen. Viele Jahre saßen Vater und Sohn gemeinsam in der dunklen Höhle. Morgens früh kochten sie Leim und Pech in überkrusteten Töpfen und bereiteten den Schusterzwirn und den Pechdraht vor, solche Produkte wurden grundsätzlich selber hergestellt, »denn die Industrieware ist immer ein Betrug«, sagte mir Desfosses mit noch frischer Empörung; die bloße Vorstellung, er hätte einem Bürger von Painboeuf die Schuhe mit nicht selbst getränktem und gezwirbeltem Zwirn vernähen können, versetzte ihn dann in nachdenkliches Amüsement. Der Vater war Organist, der Sohn sang mit weithin tragender Baritonstimme. In der Weihnachtsnacht gelangte in der Pfarrkirche stets »Minuit chretien« von Adolphe Adam zur Aufführung – der Vater ließ sich dann an der Orgel vom Sohn vertreten und schmetterte die triumphalen, von ganz Painboeuf ein Jahr lang erwarteten Fanfaren mit der Trompete von der Empore herunter. Die Hochzeiten im Ort garantierten Vater und Sohn wegen der Musikbegleitung ein Zubrot. Sie bürsteten sich dann die breiten Schusterhände mit dem abgeplatteten Daumen, der nie alle Spuren vom Pech verlor, und zogen schwarze Anzüge an, die aus unzerstörbarem Tuch geschneidert waren und sie brettartig umstanden. Wenn man Louis Desfosses hörte, war dies Zusammenleben mit dem Vater eine Zeit des reinen Glücks gewesen. Das Paradies mußte er wegen Eva verlassen. Er heiratete ein Mädchen, das nicht in der Werkstatt helfen wollte. Friedfertig war der junge Schuster und Familienvater, aber bei dieser Weigerung geriet er in Wut. Ich meinte heraushören zu dürfen und vielleicht sogar zu sollen, daß er unter seiner Sanftheit ein cholerisches Temperament besaß. Er war voll Reue darüber. Er hatte die Frau verloren, aber er klagte sie nicht an. Daß es die europäische Geschichte war, die ihn zwang, seine Werkstatt zu schließen, weil das Ende seiner Lebensform gekommen war, entging ihm, wenn er an das Ende seiner Ehe dachte.

Die Familientragödie schob sich für ihn vor die historische Katastrophe des Handwerksstandes. »Sagen Sie«, fragte er mich mit zweifelnder Miene, »in Paris soll es Läden geben, in denen man Schuhe flickt und zugleich Schlüssel herstellt –

halten Sie das für möglich?« Schlosser, das war doch ein vollkommen anderer Beruf, solche Dinge konnte man doch nicht einfach zusammenmischen. Der Beruf zählte für ihn zu den Eigenschaften der Person wie die Haarfarbe. Er war Schuster ganz und gar, auch wenn er die Orgel spielte, er spielte sie auf schusterhafte Weise. »La Cordonnerie, c'est un petit métier«, das stellte er ohne Demut, mit natürlicher Sachlichkeit fest. Er glaubte an Ränge und Kategorien; innerhalb einer solchen Pyramide nahm die Schuhmacherei einen bescheidenen Ort ein, aber keineswegs einen unbestimmbaren. In seiner Werkstatt hing ein Gebet an Saint Crispin, den Patron der Schuhmacher, das in selbsterniedrigenden Redewendungen – im Sinne von »Ich bin ja nur ein elender kleiner Schuhmacher« – schwelgte. Er hatte damit nichts zu tun. Seine Arbeit erfüllte ihn mit Stolz. Nach dem Zusammenbruch seiner Existenz hatte sich ein Kloster mit vielen sandalentragenden Mönchen seiner Dienste verschert. Er stellte diese Sandalen vollständig her und ohne fertige Teile zu verwenden, in einem steinernen kleinen Haus, dessen Fenster über einen breiten, flachen Fluß blickten. Aus Painboeuf hatte er nur das vom Vater ererbte Handwerkszeug mitgenommen. Besonders schön war ein Hammer mit gerundeter Schlagfläche, mit dem er das Leder weicklopfte. Ich hätte diesen Hammer gern besessen, aber ich fühlte, daß mein Schuster, so freundlich er mir gesinnt war, diesen Wunsch nicht verstanden hätte – ich war schließlich kein Schuster. Er war ein großer Mann mit schütter gewordener weißer Haarbürste und in den Kiefer geschraubten stählernen Zähnen. Wenn er mit gewaschenen Händen, an denen die verbliebenen Spuren von Leim und Pech den Eindruck der Sauberkeit womöglich noch steigerten, über seinen Teller gebeugt saß, widmete er sich der Nahrungsaufnahme genauso kundig und erfahren wie seiner Arbeit. Alles aß er mit einem Stück Brot, sogar das Obst; ich sehe ihn noch mit einem Stück Brot die Safttropfen einer reifen Birne auftunken. Einmal im Jahr unternahm er eine Reise nach Lourdes. Ein Konvent dort sammelte übers Jahr alles, was zu reparieren war; dem widmete er sich dann, weit vom Heiligtum und den Pilgerscharen entfernt. Von dort schickte er mir vor seinem Tod noch einen Kartengruß in einem schweren, dicken Umschlag, denn die Krone und das Kleid der Jungfrau waren in echter Stickerei ausgeführt, die Karte war ein Objekt, eine *textile* Skulptur. Es war, als wolle er noch einmal eine Art grundsätzliches Mißtrauen gegen einfachen dünnen Karton zum Ausdruck bringen. Auch das brüchig gewordene Oberleder meiner Schuhe hatte er mit gerundeten Lederflicken verstärkt, die wie ein Ornament erschienen; die Schuhe sahen mit diesen Flickern schöner aus als vorher. »Les immortels«, sagte er, als er sie mir überreichte, und tatsächlich haben sie seinen Tod nun schon beinahe zehn Jahre überlebt.

An meinen Schuster Louis Desfosses dachte ich zum ersten Mal wieder, als ich in Indien in einem verwahrlosten, zerfallenden Dorf am Straßenrand auf einem Stein saß und einem Schuster zusah, der auf dem Boden hockte und meine Schuhe neu besohlte. Neben uns lief ein lauter Automotor, der den Strom für ein benachbartes Geschäft erzeugte. Der Schuster hatte dunkle Haut und struppiges Haar. Seine Werkstatt war im Straßenschmutz ausgebreitet. Er besaß einen schönen rötlichen

Schleifstein, schwere eiserne Handwerkszeuge, auch einen vorn abgerundeten Hammer und eine dicke Schere, die im Staub wertvoll aussahen, als seien sie Fundstücke eines Archäologen. Der Schuster war barfuß, seine Zehennägel waren krumm und langgewachsen. Er flickte Schuhe, aber erschien wahrscheinlich, daß er niemals in seinem Leben Schuhe getragen hatte. Er war von der Welt, die Schuhe trug, geschieden, er war eine andere Art Lebewesen als die Schuhträger, wie ein Hufschmied auch nicht zum Volk der Pferde gehört. Meinen Schuh betrachtete er, als sei er ein Knochen, den er abnagen wollte. Als er den Pfriem durch das mürbe Leder bohrte, hielt er ihn mit seinem Fuß wie mit einer dritten Hand fest. Um die neue Sohle herzustellen, setzte er den Schuh auf einen Fetzen Papier und zog eine Linie um ihn herum. Daß er mit dem Stift und dem Papier sicher umging, war für einen Mann seiner Lage überraschend – am Ende konnte er gar schreiben? Nach seiner Vorzeichnung schnitt er mit der guten Schere eine Sohle aus einem abgefahrenen Autoreifen. Sein Schusterleim glänzte wie frische Karamellbonbonmasse in einem Töpfchen; dahinein fuhr er mit dem Finger und salbte meine durchlöcherter Sohle sparsam. Zum Schluß nagelte er das schwarze Gummi noch mit kleinen Nägeln fest, die er vorher noch gerade klopfte; sie stammten wohl aus anderen Schuhen. Viel schwerer als die Reparatur war für ihn, an Wechselgeld zu gelangen. Die benachbarten Geschäftsleute scheuchten den zerlumpten Caliban fort, wenn er sich schüchtern mit seinem Geldschein näherte. Er war für sie ein Unreiner, aber auch in seinem Leben, das er tief im Schmutz führte, gab es Erscheinungen des Reinlichen: das gelbe Leimtöpfchen etwa, aber auch die am Schleifstein gewetzte silbrig schimmernde Messerklinge. Im tosenden Radau des Automotors bildete der Schuster eine Insel der Stille. Meine Schuhe stammten aus einer Schuhfabrik mit ausgetüftelten Maschinen, von denen der indische Schuster in seinen wildesten Träumen nichts ahnen konnte. Wie man solche Schuhe herstellte, war ihm so verborgen wie mir, aber das schreckte ihn nicht. Er fügte dieser fremdartigen Konstruktion furchtlos etwas Eigenes hinzu, und das Konstruktionsprinzip dieses Teils meiner Schuhe, des festgenagelten Autoreifens, war sogar mir verständlich. Während ich die Schuhe anprobierete, kamen drei katholische Nonnen aus Kerala vorbei, die stehenblieben und ein Gespräch begannen. Sie stellten sich als Lehrerinnen einer Mädchenschule vor. »Wir müssen uns beeilen«, sagte die älteste Nonne schließlich, »die Messe beginnt bald – heute ist das Fest Unserer Lieben Frau von Lourdes.«

Das ist meine ganze Geschichte von den beiden Schustern – zwei kurze und keineswegs durch auffällige Ereignisse gekennzeichnete Begegnungen mit rückständigen Handwerkern, von denen der eine am Ende einer stolzen Tradition stand, der andere außerhalb jeder Tradition in ewigkeitsfähiger Primitivität ausharrte – das Ganze unter dem akustischen Signal des inhaltsreichen, mit den beiden Leben aber nur schwach verbundenen Worts »Lourdes«. Und doch bin ich davon überzeugt, daß diese beiden Schuster, die durch nichts als das Wort »Lourdes« zusammenhängen, einen sehr geeigneten Stoff für eine Erzählung bilden können. Die Beweggründe der Kunst sind den Gesetzen des Aberglaubens urverwandt. Jeder kennt

den abergläubischen Beziehungswahn des Alltags, wenngleich vielleicht nur in sanfter Form. Um die eigentlich unerträgliche Ungewißheit der Zukunft ertragen zu können, halten wir bewußt oder unbewußt nach Vorzeichen Ausschau, die das, was wir hoffen oder fürchten, deutlicher werden lassen. In unseren Ängsten sind wir Künstler, die sich die Vorstellung verbieten, es könne vielleicht keine Ordnung – welcher Art auch immer – hinter der Vielzahl der zerstörerischen und lebenshervorbringenden Ereignisse stehen. Künstler sein heißt, bewußt oder unbewußt dem Glauben anzuhängen, daß die sinnlich erfäßbare Welt von Gesetzen beherrscht wird, daß diese Gesetze in ihr sichtbar werden und daß ein Werk, das ebendiese sinnlich erfäßbare Welt zum Gegenstand hat, diesen Gesetzen nachspüren muß, um deren gestaltgebende Kraft widerzuspiegeln. Das gilt selbstverständlich auch für die Werke von Künstlern, die zutiefst von der chaotischen Undurchschaubarkeit der Welt überzeugt sind – wenn sie sich an den Schreibtisch setzen und ihrem Stoff nach nachvollziehbaren, ruhig auch selbstgeschaffenen Regeln Gestalt zu geben versuchen, erweisen sie sich als Gläubige einer Ordnung, von deren Autorität die Form ihrer Hervorbringungen lebt. In der Vergangenheit blickten die Dichter zum Himmel und sahen dort einen Adler, der sich auf einen Schwan stürzte und ihn im Flug tötete – nach den Gesetzen der Übereinstimmung von Makrokosmos und Mikrokosmos erkannten sie darin die bevorstehende Ermordung eines Unschuldigen oder den Fall einer Stadt oder das Ende eines Fürstenhauses. In neueren Werken ist es etwa das Leitmotiv, das der Handlung ihre eiserne Notwendigkeit verleiht, oder eine auffällige Duplizität von Farben, Bildern und Ereignissen, die mit dem Basso ostinato der Gesetzmäßigkeit der scheinbar freischwebenden Flötenmelodie der Handlung ihren Rhythmus unterlegt. Und so wird man leicht begreifen, warum die beiden Schuster, die sich unter derart unterschiedlichen Himmeln und mit derart unterschiedlichen Mitteln um meine »Immortels« verdient machten (wobei hinter ihnen oder über ihnen beinahe nicht wahrnehmbar der Schatten der Immaculata von Lourdes stand) für einen Autor, der vor einem neuen Werk steht, eine verführerische und beunruhigende Anziehungskraft besitzen.

Einem Autor des achtzehnten Jahrhunderts wäre es klar gewesen, was er aus einem solchen Stoff – wenn man mir verzeiht, solche Nicht-Ereignisse Stoff zu nennen – zu machen hätte, um seinen kleinen Roman daraus zu zimmern. Novellistisch müßten die beiden Schuster zu unerhörter, verblüffender Verwandtschaft geführt werden. Der eine Schuster wäre der verlorengegangene Bruder des anderen, im Sterben an der Medaille der Jungfrau erkannt. Oder ein Schuster müßte um die ganze Welt reisen, um den anderen Schuster beinahe totzuschlagen, von der Lourdes-Madonna im letzten Augenblick daran gehindert. Oder der schlimme Sohn des einen Schusters müßte auf seinem Ahasver-Wandern dem anderen Schuster begegnen und beim Anblick der Lourdes-Madonna an die Heimat denken. Oder ein Weitreisender, der dem einen Schuster etwas schuldig geblieben ist, könnte sich durch die Lourdes-Madonna veranlaßt sehen, dem anderen Schuster, gleichsam stellvertretend, die Schuld zurückzuzahlen und den Bettler zum reichen

Mann zu machen. Wir lächeln ein wenig über solche Konstruktionen, aber wir können nicht verhehlen, daß sie uns oft genug gefallen. Der ästhetische Sinn geht mit einem Sinn für Symmetrie einher. Wir wollen in einer Erzählung einen Bogen sich runden, einen Kreis sich schließen, ein Motiv zu seinem Pendant gelangen sehen. Wenn in Mozarts ›Figaro‹ der umtriebige Friseur plötzlich als der Sohn der Frau dasteht, die er heiraten soll, aber nicht will, erfreuen wir uns immer noch an dieser Lösung, vielleicht auch, weil sie schon damals nicht ganz ernst gemeint war.

Und doch bin ich sicher, daß es nicht eine solche novellistische Lösung sein wird, die ich meinen beiden Schustern bereiten sollte. Mein künstlerischer Aberglauben an die Ordnung der Welt sagt mir unüberhörbar, daß eine mir bestimmte Botschaft in der vertrackten, eigentlich auch nicht vollständig offensichtlichen Duplizität dieser Begegnungen enthalten ist, aber es wäre ganz gewiß ein Fehler, diese Botschaft nun entschlüsseln zu wollen. Der von mir innig verehrte Wilhelm Raabe spricht einmal davon, daß »wir«, er meint wohl die Schriftsteller, Boten seien, die verschlossene Briefe empfangen und sie ungeöffnet weiterreichen. Die neuere Literatur hat Methoden entwickelt, diesem Gedanken zu entsprechen, den Brief zu transportieren, ohne ihn zu öffnen, oder besser: das Paket mit seinem widersprüchlichen und rätselhaften Inhalt zusammengeschnürt zu belassen. Der neuere Roman vereint in seinen vorzüglichsten Beispielen akribische soziologische, historische und psychologische Wirklichkeitsbeobachtung, die Ästhetik des Traumes, der Phantastik und der Groteske und die Abstraktion der Musik. Konkreteste Beobachtung erhält in ihm unversehens den Charakter eines unaufgelösten Akkordes, reiner, ganz uninhaltlicher Tonsensation, oder eines kleinen schwebenden Motivs. Genau studierte seelische Abläufe können plötzlich zu rein physikalischen werden; Menschen und ihre Handlungen werden zu Billardkugeln, die über den Filz rollen, an die Bande stoßen, eine neue Richtung nehmen und andere Kugeln touchieren. Aus erdenschwerem, bisweilen schmerzzerfülltem Leben wird ein schwereloses Spiel beinahe unbeseelter Substanzen, die sich in experimenteller Anordnung bewegen und Muster und Figuren bilden. Die inhaltliche Auflösung vermag im neueren Roman durch eine rein formale Auflösung ersetzt werden, man könnte auch sagen durch Poesie, und das soll hier heißen: durch poetische Mittel, so als ob sich die realistische Prosa, nachdem sie sich, wie sie glaubte, von der Dichtung so weit wie nur irgend möglich entfernt hatte, auf einmal wieder sehr nah am Gedicht befände. Und so könnte es denn in einem neueren Roman so aussehen, daß das Wort »Lourdes«, das die beiden Schuster vereint, seine eigentliche Wirkung erst als Klang entfaltete (»lourde« heißt ja auch »schwer« auf Französisch, das Echo aus einem tiefen, mit einem schweren Bronzegitter geschützten Brunnen), während die beiden Schuster, die schon auf Erden Tausende von Kilometern getrennt waren, auch im Buch durch ein paar hundert Seiten, auf denen von andern Dingen die Rede sein müßte, getrennt und zugleich verbunden würden, und ich vermute, daß ich auch so verfahren werde.

INTERNATIONALE
JAHRESTAGUNG 2002
IN BERLIN:

›TRANSFORMATIONEN‹

HANS JÜRGEN SCHEUER

PFERDEWECHSEL – FARBENWECHSEL

Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹

'Twas not by ideas, – by heaven!
his life was put in jeopardy by words.
(Laurence Sterne, ›Tristram Shandy‹)

I. »Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen«: *Farbpoetik und Adelskultur bei Kleist*

Im 426. Aphorismus der ›Morgenröthe‹ spricht Friedrich Nietzsche von einer »Farbenblindheit der Denker«, die, einer Signatur vergleichbar, in jedem gedanklich durchgebildeten Œuvre eine für dessen Autor charakteristische Spur hinterlasse:

Jeder Denker malt seine Welt und jedes Ding mit weniger Farben, *als es giebt*, und ist gegen einzelne Farben blind. Dies ist nicht nur ein Mangel. Er sieht vermöge dieser Annäherung und Vereinfachung Harmonien der Farbe *in die Dinge hinein*, welche einen großen Reiz haben und eine Bereicherung der Natur ausmachen können. Vielleicht ist dies sogar der Weg gewesen, auf dem die Menschheit *den Genuss* im Anblick des Daseins erst gelernt hat: dadurch, dass ihr dieses Dasein zunächst in einem oder zwei Farbtönen und dadurch harmonisirt vorgeführt wurde: sie übte sich gleichsam auf diese wenigen Töne ein, bevor sie zu mehreren übergehen konnte. Und noch jetzt arbeitet sich mancher Einzelne aus einer theilweisen Farbenblindheit in ein reicheres Sehen und Unterscheiden hinaus: wobei er aber nicht nur neue Genüsse findet, sondern auch immer einige der früheren *aufgeben und verlieren muss*.¹

Die farbige Spur der Gedankenbildung in Texten erscheint demnach wesentlich ambivalent: Sie ist eine der Verwerfungen und Verluste an phänomenaler Mannigfaltigkeit, zugleich aber auch eine der Verdichtung und Intensivierung der Urteils- und Unterscheidungsfähigkeit. An kaum einem Autor läßt sich das besser studieren als an Heinrich von Kleist, dem Repräsentanten einerseits der anbrechenden ›moder-

¹ Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, zweite Auflage, München 1988, S. 262 (Nr. 426). Vgl. zu diesem Aphorismus Andrea Orsucci, Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinns und die »Linguistische Archäologie« von L. Geiger und H. Magnus: Ein Kommentar zum Aphorismus 426 von ›Morgenröthe‹. In: Nietzsche-Studien 22 (1993), S. 243–256.

nen Literatur« und andererseits einer gut tausendjährigen Adelskultur in der Endphase ihres Zerfalls. Denn seine Schriften – die dramatischen ebenso wie die erzählerischen, ja selbst die Prosa seiner Briefe – sind durchsetzt von farbig markierten Stellen, die wohl kaum auf die bloße Mimesis einer von Farben erfüllten Welt zielen dürften. Vielmehr springt Kleists Farbpalette durch ihre hochgradige Selektivität und durch die präzise Ökonomie ihres Gebrauchs ins Auge. Ich erinnere nur

1. an die zentrale Bedeutung der Pferdefarben, etwa der »[w]ie Blei« glänzenden Pferdehäuse und des »weiße[n] Gespann[s]« in der »Penthesilea« (DKV II, 163 und 64), von Rappe und Fuchs im »Michael Kohlhaas« oder von Fuchs und Schimmel im »Käthchen von Heilbronn«,
2. an den vielkommentierten Einleitungssatz der »Verlobung in St. Domingo« (»als die Schwarzen die Weißen ermordeten«)² und Sander L. Gilmans darauf gemünzte Formel von Kleists »Aesthetics of Blackness«,³
3. an die intertextuell wirksame Entgegensetzung der Farbkognomina »Jakob der Rotbart« aus der Erzählung »Der Zweikampf« und »Jakob der Graue« aus der anekdotischen »Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs«, in der besagter Jakob als Vasall und Rivale obendrein einem Ritter zugeordnet ist namens Hans Carouge; und schließlich
4. an Kleists Darstellung extremer Affektumschwünge durch Farbenwechsel, eine Erscheinung, die zwar seit Aristoteles und Cicero zum herkömmlichen Inventar

² DKV III, 222. – Die Diskussion um den Schwarz-Weiß-Antagonismus der Erzählung bewegt sich zwischen Interpretationen seines abstrakten Formalismus und seiner Fundierung im zeitgenössischen Rassendiskurs. Stellvertretend für die erste Position siehe Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter 1 (1989), S. 3–45, hier S. 17 f.: »Herrschend ist die abstrakteste Entgegensetzung in der Äußerlichkeit: der »Farbe«. Wie wenig eine solche Äußerlichkeit den Menschen als solchen charakterisiert, zeigt sich schon daran, daß es offenbar ohne Schwierigkeiten möglich ist, »die Farbe« zu »wechseln«. Im Kampf zwischen »Schwarzen« und »Weißen« ist das Währende das sich kontinuierende Morden jener an diesen, in dem sich die weitere Entgegensetzung von Leben und Tod austrägt. Demgegenüber bleibt eine Frage wie die nach Kleists Rassenvorurteilen eher vordergründig. Was der Text »Neger« nennt, bemißt sich nach anderen Kriterien als denen, die in der Perspektive einer solchen Fragestellung in den Blick kommen.« Zur Kritik an dieser Perspektive als einer enthistorisierenden und entpolitisierenden Ästhetisierung vgl. – wiederum stellvertretend – Hansjörg Bay, »Als die Schwarzen die Weißen ermordeten«. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists »Verlobung in St. Domingo«. In: KJb 1998, S. 80–108. Außer Frage steht allerdings die hohe Artifizialität, die Kleists Umgang mit der Schwarz-Weiß-Dichotomie auszeichnet. Von daher verhindert gerade das Phänomen des Farbenwechsels eine Dogmatisierung der historisch-diskursanalytischen Näherung: »Daß die Charaktere der Figuren nicht *unauflöslich* mit ihrer Hautfarbe verbunden sind, deutet darauf hin, daß hinter deren metaphorischer Interpretation keine wirklich biologistische Rassenvorstellung steht. Eher handelt es sich um eine Art Physiognomik der Kultur und des erreichten Zivilisationsstandes« (S. 92, Anm. 26).

³ Sander L. Gilman, The Aesthetics of Blackness in Heinrich von Kleist's »Die Verlobung in St. Domingo«. In: Modern Language Notes 90 (1975), S. 661–672.

der Affekt-Topik zählt,⁴ bei Kleist aber stets auch die Dimension eines formalen literarischen Kalküls besitzt und mit grundstürzenden Inversionen herrschender Werte einhergeht – wenn etwa in ›Michael Kohlhaas‹ verschiedene Figuren des öfteren »die Farbe im Gesicht« (DKV III, 108f.) wechseln oder gar verlieren beziehungsweise wenn die Mestize Toni »wegen ihrer ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe« (DKV III, 223) den »Schwarzen« als Lockvogel zur Auslöschung der »Weißen« dient und – nicht zuletzt – wenn der Prinz von Homburg den verweigerten kurfürstlichen Gnadenakt beurteilt als eine unerhörte, jeder Vernunft inkommensurable »Tat, / Die weiß den Dei von Algier brennt« (Vs. 901f.).

Kleists Spektrum an Farbausdrücken – das zeigt die Tendenz schon dieser wenigen Beispiele – ist bestimmt von den elementaren Kontrasten innerhalb des Farbdreiecks Schwarz – Weiß – Rot.⁵ Als Steigerung von Rot erscheint bisweilen Purpur, als ›Mitteltinten‹ lassen sich Gelb und Braun der Trias zuordnen. Hinzukommen außerdem die Metalle Gold und Silber. Blau spielt über den referentiellen Bezug auf Augen, Himmel und Fluten hinaus anscheinend keine tragende Rolle, während das fast völlige Fehlen des Grüns stark auffällt. Dessen prominenteste Fundstelle (»Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten [...]«) im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 bringt bezeichnenderweise die ausgesparte Farbe in Verbindung mit dem Dilemma der Ununterscheidbarkeit von nur so genannter und wahrhafter Wahrheit (DKV IV, 205). Als niedrigster Grad der Kleistschen Farbintensitätenskala fällt Grün zusammen mit dem blinden Fleck der Erkenntnistheorie, ihres sprachlich und logisch wie durch grüne Gläser getrübbten Vermögens zur Differenzierung. Grau schließlich markiert – als Nebel oder Staub – die Nullstelle der Wahrnehmbarkeit von Farben und Formen.

Man könnte diese logisch-erkenntnistheoretische Aufladung des literarischen Farbgebrauchs und seiner Reflexion erzwingenden Blindheit der Modernität

⁴ Vgl. in den ›Kategorien‹ des Aristoteles die Bemerkung über natürliche Farbenwechsel (*metabolē chromátōn*), wie etwa das Erröten aus Scham oder das Erbleichen aus Angst: *gígnontai diá páthos pollàì metabolàì chrómátōn* – »vielerlei Farbwechsel geschehen aufgrund von Erregung«; Cat. 8,9b12, zitiert nach: Aristoteles, *Organon*, Bd. 2, Kategorien. Hermeneutik. Griechisch und deutsch, hg., übersetzt, mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl, Hamburg 1998 (Philosophische Bibliothek; 493), S. 54. – Cicero führt in seiner ›Topica‹ den affektischen Farbenwechsel als *locus* der Beweisermittlung aus den Begleitumständen (*ab adiunctis*) auf. Im Kontext des Kriminalprozesses kann er als verdachterregendes Indiz (*ad coniecturales causas*) genutzt werden: *at post rem: pallor rubor titubatio, si qua alia signa conturbationis et conscientiae* – »nach dem Ereignis hingegen dies: Erblassen, Erröten, Verlegenheit und andere mögliche Zeichen von Verwirrung und Gewissensbissen« (Top. XII,52), zitiert nach: Marcus Tullius Cicero, *Topik*, Lateinisch – Deutsch, übersetzt und mit einer Einleitung hg. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1983 (Philosophische Bibliothek; 356), S. 34.

⁵ Zur historisch-anthropologischen Perspektivierung dieser elementaren Farbenordnung siehe Michel Pastoureau, *Vers une histoire sociale des couleurs*. In: Ders., *Couleurs, Images, Symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris o.J. [1989], S. 9–68. Eine Historisierung der triadischen Farbdramaturgie Kleists versucht Wolfgang Struck, *Schwarz – Weiß – Rot, oder: »Lernt des Verräthers Mitleid in Domingo«*. ›Die Verlobung in St. Domingo‹ zwischen Befreiungskrieg und Kolonialismus. In: KJb 1999, S. 203–214.

Kleists zurechnen, indem man in solch kalkuliertem Farbenspiel mit Poe den Eckstein einer ›Philosophy of Composition‹ sähe oder, mit Kafka gesprochen, das Symptom eines »eigentümliche[n] Verliebtsein[s] in das Gegensätzliche«. ⁶ Relativiert würde ein solches Urteil jedoch durch den Charakter der farbigen Verhältnisse, die die Disposition bestimmter Texte Kleists insgesamt zu organisieren scheinen. Denn die herausragende Wichtigkeit der Pferdefarben, der Kombination von Tinkturen und Metallen sowie des kontraststarken, übergangslos harten Farbenwechsels gehört einem zentralen Bereich feudaladliger Symbolpraxis seit Mitte des 12. Jahrhunderts an: dem Kontext der Heraldik.

Am ›Prinz Friedrich von Homburg‹, Kleists letztem Schauspiel, das in der Forschung einhellig als sein formal geschlossenstes dramatisches Werk gilt, möchte ich im folgenden erläutern, wie und mit welchen Konsequenzen für die Lektüre eine derartige symbolische Farbenpraxis von langer historischer Dauer und nachhaltiger kultureller Verbindlichkeit in die Bearbeitung des ›vaterländischen‹ Stoffes aus der ›Brandenburgischen Geschichte‹ eingreift. Es wird sich – so hoffe ich – zeigen, daß mit Hilfe der Farbrelationen, die in den Botenberichten des II. Aktes als Pferdewechsel dargestellt werden, neben der glücklich endenden dramatischen Handlung noch ein zweites, gegenläufiges Geschehen bearbeitet wird: das Drama des in sich zusammenfallenden adligen Selbstbildes.

Heinrich von Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ ⁷ bewegt sich in einer anachronistisch anmutenden Symbolwelt. Obwohl mit der Schlacht von Fehrbellin des Jahres 1675 dem Schauspiel ein neuzeitlicher Historienstoff zugrundeliegt und die Napoleonischen Kriege als Anspielungshintergrund zeitgenössischer Aktualität dienen, werden die Hauptzüge des Dramas inhaltlich und formal von dem geprägt, was Jan-Dirk Müller mit Bezug auf Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹ dessen »Mittelalter-Phantasma« genannt hat. ⁸ So nimmt erstens die Problemstellung des Textes wieder die Form einer innerfamiliären Zweikampf-Konstellation an: zwischen Friedrich, dem Kurfürsten von Brandenburg, und einem potentiellen Empörer, dem Prinzen Friedrich von Homburg, der bald als Vetter, bald als Sohn des Herrschers apostrophiert wird. ⁹ Zugleich geht es zweitens um die Betonung der

⁶ Franz Kafka, Briefe 1900–1912, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M. 1999, S. 42 (Brief an Max Brod, Herbst 1904).

⁷ Zitate im folgenden nach: DKV II, 555–644.

⁸ Jan-Dirk Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung ›Der Zweikampf‹ (1811). In: KJB 1998, S. 3–20.

⁹ So nennt der Prinz den Kurfürsten in I/1 »Vater« (Vs. 66) und imaginiert sich selbst *ex negativo* als Sohn, der vom fürstlichen Vater zu Richtplatz und Opferstätte geführt wird: »Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn, / Der, unterm Beil des Henkers, ihn bewundre« (II/10, Vs. 782 f.). Diese Vorstellung wird scheinbar dadurch bestätigt, daß der Kurfürst seinerseits den Prinzen mit »mein Sohn« (V/7, Vs. 1784) anspricht, freilich erst in dem Augenblick, in dem ihm die bevorstehende Exekution des Prinzen das Ende des familiären Rivalen in Aussicht stellt. Schließlich kommt auch noch die Möglichkeit einer illegitimen Sohnschaft in Betracht: Wenn der Kurfürst in Vs. 1566–69 spricht: »Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls, / Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich, / Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten, / Die ein

Loyalität des Prinzen seinem Fürsten und Kriegsherrn gegenüber. Sie scheint sich nach dem höfischen Erzählschema des Doppelwegs zu bewähren: vom Sieg in der Schlacht, bei dem sich der ritterliche Protagonist als opferbereiter Held erweist, über die krisenhafte Unterordnung unter das Treuegebot, das ihn das Todesurteil des Fürsten akzeptieren und eine Meuterei zu eigenen Gunsten von diesem abwenden läßt, bis hin zur Rehabilitierung und Wiederaufnahme des Prinzen in die Runde der Ritter, sprich: in das Corps der fürstlichen Offiziere. Diese doppelte Bewährung durch Triumph und Erniedrigung, ja selbst durch den Tod hindurch wird drittens am Ende mit *wîp, hêrschaft unde lant* oder wenigstens durch deren Attribut belohnt. Denn der Prinz erhält schließlich alles, was ihm von Anfang an vorschwebte:

Der Kurfürst gibt den Kranz, an welchem die Kette hängt, der Prinzessin, nimmt sie bei der Hand und führt sie die Rampe hinab. Herren und Damen folgen. Die Prinzessin tritt, umgeben von Fackeln, vor den Prinzen, welcher erstaunt aufsteht; setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um, und drückt seine Hand an ihr Herz. (V/11, vor Vs. 1852)

Schon allein aufgrund dieses Verlaufs der Handlung und ihres Einmündens in ein Festtableau ließe sich behaupten, Kleist inszeniere mit seinem Schauspiel von 1810 eine Art höfisch-ritterlichen Märchenroman, dessen titelgebendem Heros er im Personenverzeichnis und in der Figurenrede obendrein noch den Zweitnamen »Arthur« zuschreibt. Daß bei der a-historischen Namensweiterung der mittelalterliche Artus Pate gestanden haben könnte, ist übrigens keine bloße Assoziation. Kleist kannte offenbar die Geschichten der Tafelrunde, wie aus einer Erwähnung des Königs Arthur im »Michael Kohlhaas« hervorgeht:

[...] der Verwalter lag ihm an, ein Paar Rappen zu kaufen, die er, wegen Pferdemangels, in der Wirtschaft gebrauchen zu können glaubte; doch als der Roßkamm sich erklärt hatte, fanden die Ritter ihn zu teuer, und der Junker sagte, daß er nach der Tafelrunde reiten und sich den König Arthur aufsuchen müsse, wenn er die Pferde so anschlage. (DKV III, 17)

Viertens – und darauf kommt es mir vor allem an – greift Kleist an bedeutsamer Stelle auf ein heraldisch geprägtes Erzählmodul zurück: den Farbenwechsel als Pferdewechsel. Im höfischen Roman seit Chrétien de Troyes begegnet dieses Modul in Zusammenhängen, in denen es darum geht, für den ritterlichen Protagonisten ein Incognito herzustellen und *im gleichen Zug* die Identität des Unbekannten durch Analogieschluß lesbar zu machen. Die typische Gestalt jenes topischen Identitätsarguments, die aus der altfranzösischen Artus-Tradition stammt und noch im Märchen vom »Eisenhans« bei den Brüdern Grimm wiederkehrt, ist die des Drei-

Geschlecht von Siegen mir erzeugt.«, dann klingt darin *per antonomasiam* Name und Status dessen an, der den illegitimen Sieg gebracht hat: Prinz Friedrich von Homburg als »Bankert« seines Vaters Friedrich von Brandenburg. Zur genealogischen Problematik bei Kleist vgl. Anthony Stephens, Kleists Familienmodelle. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt, mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel, Freiburg i. Br. 1999, S. 85–102.

Tage-Turniers.¹⁰ Seine vielleicht ausgefeiltste Bearbeitung findet sich im mittelhochdeutschen ›Lanzelet‹ des Ulrich von Zatzikhoven¹¹ (Anfang des 13. Jahrhunderts): Beim Turnier von Djoflê mischt sich an drei aufeinanderfolgenden Tagen je ein fremder Ritter in die Kämpfe und schließt sie jeweils als der Tagesbeste ab. Daß jeder der drei Ritter unerkant bleiben möchte, zeigt sich daran, daß sie in einfarbiger Rüstung einreiten: in Grün, in Weiß und in Rot. Ein solches Auftreten kommt beim ritterlichen Turnier dem Verweigern heraldischer Erkennbarkeit gleich; denn der Code des Wappens beruht auf dem unerläßlichen Farbwechsel zwischen Metallen (Gold = Gelb, Silber = Weiß) und Tinkturen (Schwarz, Grün, Rot, Blau, Purpur). Er setzt alternierend alle Schildflächen und Bildembleme auf Rüstung und Pferdedecke eines Ritters gegeneinander ab und rhythmisiert sie charakteristisch im Rapport ihrer gedrängten, rasch memorierbaren und aktualisierbaren Farbengeometrie.¹² Insofern macht *Ein*farbigkeit den Ritter und sein gleichfarbig ausgestattetes Pferd heraldisch unkenntlich.

Zugleich gibt sie den Betrachtern zu denken und löst einen Verdichtungsprozeß vor deren ›innerem Auge‹ aus: Gerade das zur Schau gestellte Manöver des Verbergens erregt nämlich die Aufmerksamkeit aller. Während die Zuschauer am Folgetag die Rückkehr des gleichen monochromen Siegers vom Vortag erwarten, wird diese Erwartung einerseits enttäuscht und andererseits überboten, indem täglich ein Sieger in einer anderen Einzelfarbe hervorsticht. Die wiederholte Überraschung veranlaßt die Turnierbesucher schließlich, das Merkmal ›einfarbig‹ aus der Zeitfolge herauszuheben, es mit dem zweiten Merkmal ›Bester sein‹ zu verknüpfen und sich

¹⁰ Zum Grimmschen Märchen siehe Jacob und Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* gesammelt durch die Brüder Grimm, vollständige Ausgabe auf der Grundlage der 3. Auflage (1837), hg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a. M. 1985, S. 757–765 (KHM 136); zur Motivgeschichte des Drei-Tage-Turniers vgl. Jessie L. Weston, *The Three Days' Tournament. A Study in Romance and Folk-Lore*, London 1902; Jeanine Delcourt-Angélique, *Le motif de tournoi de trois jours avec changement de couleur, destiné à préserver l'incognito*. In: *An Arthurian Tapestry. Essays in Memory of Lewis Thorpe*, hg. von Kenneth Varty, Glasgow 1981, S. 160–186.

¹¹ Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Eine Erzählung, hg. von K. A. Hahn, mit einem Nachwort und einer Bibliographie von Frederick Norman, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M. 1845, Berlin 1965; Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch von Wolfgang Spiewok, Greifswald 1997 (Wodan; 71). Zu einer Neuinterpretation auf der Grundlage heraldischen Denkens siehe demnächst Hans Jürgen Scheuer, *Farbige Verhältnisse. Literarisch-anthropologische Untersuchungen zum Zusammenspiel von Farbpoetik und Adelskultur* (Habilitationsschrift Göttingen 2000).

¹² Der Ausdruck »Farbengeometrie« soll darauf aufmerksam machen, daß heraldische Farben nicht primär visuelle Qualitäten und Gegenstände der Optik sind, sondern mentale Größen der Imagination und des Gedächtnisses. Sie markieren konzeptuelle Orte, indem sie z. B. eine Position oder Fläche rot oder golden markieren, unabhängig davon, ob die dort angesiedelte Sache oder Struktur eine entsprechende natürliche Farbe oder Stofflichkeit hat. Insofern könnte man sagen, daß heraldische Farben die formalen oder pikturalen Elemente, auf die sie im Wappenschild stoßen, nach ihrer auf dem Wechsel von Tinkturen und Metallen beruhenden Kombinatorik überziehen und formatieren. Zu den einfachen Regeln der Heraldik siehe Michel Pastoureau, *Traité d' Héraldique*, 2ième édition revue et augmentée, Paris 1993.

so das Bild *eines einzigen* Ritters zurechtzulegen. Sie identifizieren dabei nicht ein Individuum anhand unverwechselbarer und unveränderlicher Kennzeichen, sondern eine Farbenfolge als heraldische – das heißt: Sie interpretieren eine in Raum und Zeit auseinandergedehnte Sukzession als kohärente und simultane Struktur eines in sich gegliederten Wappens. Die Leistung der Zuschauer ist folglich keine der Verifikation von Fakten und auch keine bloße Einbildung, sondern ein Akt der Konzeption, die faktengestützte Evidenz (Farbenfolge) und Vorstellungsvermögen (die signifikante Einheit in der schroffen Farbkontrastierung) miteinander verschränkt.

Diese neue *dividuell* differenzierte Einheit erlaubt es nun, gegen die Chronologie der Turniergeschichte eine Erzählung zu konstituieren, die eine imaginäre Person wahrnehmen läßt, ohne daß deren Identität etwa durch ein Lüften des Incognitos verifizierbar wäre oder sich sonst außerhalb der Farbrelationen schon als feste Größe herausgestellt hätte. Denn nicht einmal der geheimnisvolle Ritter ist über seine personale Identität im Bilde: Ihm, der sich bisher nur als weißer ›Ritter ohne Eigenschaften‹ durch den Roman bewegt hat, sind Name und Herkunft zum Zeitpunkt des Turniers selbst noch ein Geheimnis. Diesem ›prothetischen Identitätsstatus‹ entsprechend zeigt Ulrichs Roman im weiteren Verlauf, daß die Farbsequenz sich auch wieder auflösen läßt und ihre Elemente auf ganz andere Objekte oder Träger umverteilt werden können. Dennoch kann jetzt mit dem Heraldisch-Imaginären operiert werden: ein Bett, dessen Ausstattung die drei Farben Grün – Weiß – Rot wiederholt, ein *minne*-Zelt mit entsprechenden farbig alternierenden Wänden, ja sogar ein Zweikampf zwischen weißem und rot-grünem Ritter – all diese Erscheinungen bilden im Text heraldische Formatierungen eines Ich, dessen farbiges Phantasma sich zwischen assoziativer Einheit und dissoziativer Parzellierung hin- und herbewegt.

Auch im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ – so lautet meine These – ist ein derartiges, der mittelalterlichen Adelskultur entlehntes heraldisches Kalkül der Identität am Werk. Auch hier werden in den epischen Passagen des Stückes Farbenwechsel (innerhalb der Trias Weiß – Schwarz – Rot) als Pferdewechsel (zwischen Schimmel – Rappe – Fuchs) dargestellt. Auch hier kommt es schließlich in der Folge der abrupten Farbenbrüche zur analogen Einheit und gleichzeitig zur Aufspaltung der Protagonistenposition. Denn von ihr ist so eindeutig nicht, wer sie eigentlich besetzen soll. Sie scheint lediglich dadurch ausgezeichnet, daß es sich bei dem Protagonisten um eine Figur hoch zu Roß handeln soll, die im Geschehenszusammenhang der Schlacht von Fehrbellin stürzt.

II. Friedrich fällt: Epischer Kern und Fall der Darstellung

Will man den epischen Kern freilegen, um den sich die Szenen des Kleistschen Schauspiels gruppieren, so stößt man auf *ein* Ereignis und seine Minimalproposition: Friedrich fällt. In Bühnenaktion übersetzt erscheint diese Aussage in zwei Regieanweisungen des ersten und letzten Aktes und bildet so eine doppelte Zäsur, die das Märchenspiel der Kranz-, Braut- und Herrschaftsübergabe von der Binnenhandlung um Loyalitätsbruch, -krise und -probe des Prinzen trennt. In V/11 fällt sein Fall mit dem Moment seiner symbolischen Erhöhung zusammen:

Der Prinz fällt in Ohnmacht. (vor Vs. 1852)

Dem Fall in die Ohnmacht entspricht in spiegelsymmetrischer Verkehrung jenes Umfallen, durch das der Prinz in I/4 aus seinem somnambulen Zustand buchstäblich in die Handlung des Stückes hineinfällt, nachdem ihn der Graf von Hohenzollern mit seinem Königsnamen angerufen hat:

HOHENZOLLERN *indem er sich in einiger Entfernung hinter den Prinzen stellt, der noch immer unverwandt die Rampe hinaufsieht:* Arthur!

Der Prinz fällt um.

Da liegt er; eine Kugel trifft nicht besser! (Vs. 87f.)

Zwei weitere Stürze Friedrichs ereignen sich abseits der sichtbaren theatralischen Performanz in einer Serie von Botenberichten des II. Aktes. Sie erlauben als epische Formen eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Faktizität des Falls auf die Frage seiner Darstellbarkeit. Das bloße *factum* gerät nämlich bereits dadurch ins Zwielicht, daß die Berichte vom Sturz zweier »Friedrich« handeln: Das eine Mal soll der Prinz Friedrich Arthur von Homburg mit seinem Pferd gefallen sein, das andere Mal der Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Dabei soll der eine *vor* der Schlacht mehr oder weniger schwer verletzt, der andere aber *inmitten* der Schlacht von einer Kugel tödlich getroffen und mitsamt seinem Schimmel zerschmettert worden sein.

Doch diese Korrektur und Erweiterung des feststellbaren Tatbestands bedarf ihrerseits gleich einer mehrfachen Korrektur. Bei dem Prinzen Friedrich gehen die mitgeteilten Ansichten darüber auseinander, inwieweit von einem Fall überhaupt die Rede sein kann. Der Graf von Hohenzollern weiß in II/1 davon zu berichten, daß der in Frage stehende Sturz »den Odem keiner Sorge wert« (Vs. 383) sei:

HOHENZOLLERN *wendet sich:* Nichts von Bedeutung!

Sein Rappe scheute an der Mühle sich,

Jedoch, leichthin zur Seite niedergleitend,

Tat er auch nicht den mindesten Schaden sich. (Vs. 379–382)

In II/9 dagegen meldet Graf Truchß dem Kurfürsten unter Berufung auf Augenzeugen, bereits »vor Beginn der Schlacht« habe der Prinz »mit dem Pferd sich überschlagen, / Man hat verwundet schwer, an Haupt und Schenkeln, / In einer Kirche

ihn verbinden sehn« (Vs. 725–728). Das Dementi dieser Version folgt auf dem Fuße. Es wird vom Prinzen in Person geliefert, der zwar mit einer schwarzen Binde um die linke Hand bandagiert, aber sonst unversehrt den Schauplatz betritt:

DER KURFÜRST *betroffen*:
Du bist verwundet, hör' ich, und gefährlich? [...]
DER PRINZ VON HOMBURG *heiter*: Vergib! [...]
Mein Goldfuchs fiel vor Anbeginn der Schlacht;
Die Hand hier, die ein Feldarzt mir verband,
Verdient nicht, daß Du sie verwundet taufst. (Vs. 742–746)

Damit ist zwar die Tatsache des Falls und seine zeitliche Einordnung in die Chronologie der Schlacht gesichert. Doch hat die Nachricht im Prozeß ihrer wiederholten Darstellung, Verzeichnung und Korrektur ihren Stellenwert vollkommen verändert. Der Fall, so stellt sich heraus, ist als beschriebenes Faktum tatsächlich ein »Nichts von Bedeutung«. Doch eben diese Aussage wird vor dem Kurfürsten, ohne daß der arglose Prinz dies ahnte, zum Beweis dafür, daß es Friedrich von Homburg sein muß, der für den zwar schlachtentscheidenden, aber befehlswidrig durchgeführten Angriff der Reiterei die Verantwortung trägt und der sich damit der Insubordination schuldig gemacht hat. Für diesen Fall hat der Fürst sein Urteil bereits gefällt:

DER KURFÜRST [...]
Wer's immer war, der sie zur Schlacht geführt,
Ich wiederhol's, hat seinen Kopf verwirkt,
Und vor ein Kriegerrecht hiemit lad' ich ihn. (Vs. 735–737)

Der Sieger der Schlacht wird folgerichtig nach der eigenen entwarnenden Aussage über seinen Sturz nicht etwa in Ehren empfangen, sondern entwaffnet, gefangengesetzt und mit der Aussicht auf seine Exekution konfrontiert. Friedrichs Fall, als Tatsache nicht der Rede wert, als verzögert eintreffende Korrektur einer Falschmeldung aber mit fatalen Folgen für ihn, steht, so zeigt sich nun, erst noch bevor.

Nicht weniger problematisch stellt sich der andere »Fall Friedrichs« dar. In II/5 wird er vom Rittmeister von Mörner der Kurfürstin sowie ihrer Nichte und Pflegetochter Natalie – unmittelbar nach der Botschaft vom siegreichen Ausgang der Schlacht – gemeldet: »Der Kurfürst ist nicht mehr!« (Vs. 518). Der »ungeheur[e] Schlag« (Vs. 519) für die beiden Frauen wird im folgenden in eine Vorgangsbeschreibung gekleidet, die den Fall in die entscheidende Phase des Schlachtgeschehens einfügt. Der überraschende, so nicht vorgesehene Vorstoß des Prinzen sei gerade durch einen »mörderische[n] Eisenregen« (Vs. 531) der Schweden zum Stillstand gebracht und die verstreute Reiterei zum Sammeln »zwischen Busch und Hügeln« (Vs. 534) gezwungen worden, als, »bei den Fahnen / Des Truchßschen Corps, dem Feind entgegenreite[nd]« (Vs. 538f.), der Fürst, »dem Staub« entrückt« (Vs. 537), als Retter erschienen sei:

MÖRNER [...]

Auf einem Schimmel herrlich saß er da,
Im Sonnenstrahl, die Bahn des Siegs erleuchtend.
Wir Alle sammeln uns, bei diesem Anblick,
Auf eines Hügels Abhang, schwer besorgt,
In Mitten ihn des Feuers zu erblicken:
Als plötzlich jetzt der Kurfürst, Roß und Reiter,
In Staub vor unsern Augen niedersinkt;
Zwei Fahnenträger fielen über ihn,
Und deckten ihn mit ihren Fahnen zu. (Vs. 540–548)

Mörners Botenbericht ist um alles andere als darum bemüht, eine sachliche Meldung abzustatten. Indem er das Ereignis in ein sakral verklärendes Licht taucht, folgt er dem Wunsch der Kurfürstin: »Die Welt noch einmal purpurn ihm erleuchtet, / So laß Dein Wort sein; Nacht, wenn Du gesprochen, / Mög' über meinem Haupt zusammenschlagen« (Vs. 522–524). Entsprechend zielt die Darstellung gar nicht auf das Faktum des Todes, sondern gestaltet ein pathetisches Historienbild, auf dem der Große Kurfürst als Lichtgestalt weniger zu sehen ist, als daß er den Blicken entzogen und im Stil einer Apotheose schließlich restlos »entstofflicht« wird. Als eine solche rein ideologisierte Einbildung, die von jeder Empirie abgeschnitten ist, entfaltet die Nachricht ihre Wirkung und verfehlt sie gerade bei dem aus der Schlacht kommenden Prinzen von Homburg nicht. Natalies naheliegende Frage, nachdem sie sich den Tränenschleier von den Augen gewischt hat »Hat man denn schon die Leiche aufgefunden?« (Vs. 570), kann er nicht beantworten und sieht sich doch schon am Ziel seiner Wunschträume: als Triumphator über den Feind, legitimen neuen Herrscher und mit der Braut Natalie an seiner Seite.

Wieder schiebt die Dramaturgie der aufeinanderfolgenden Botenberichte aber sogleich eine Korrektur nach, die der Darstellung des Falls empirisch Abbruch tut:

WACHTMEISTER [...]

– Der Kurfürst lebt! (Vs. 614)

Die ungläubige Nachfrage des Prinzen:

Sah ich, von fern, an meiner Reiter Spitze,
Ihn nicht zerschmettert von Kanonenkugeln,
In Staub, samt seinem Schimmel, niederstürzen? (Vs. 632–634)

bescheidet im Anschluß Graf Sparren mit der Erklärung:

Der Schimmel, allerdings, stürzt', samt dem Reiter,
Doch wer ihn ritt, mein Prinz, war nicht der Herr. (Vs. 635f.)

Die Ursache für diese unerwartete Entkopplung von Roß und Reiter gibt Sparren in Form einer Erzählung der »rührendste[n] Begebenheit, / Die je ein Ohr vernommen« (Vs. 639f.). Die Kugel hat nämlich nicht den Kurfürsten getroffen, sondern dessen Stallmeister Froben, nachdem dieser unter einem Vorwand mit ihm das

Pferd getauscht hatte, um seinen Herrn von dem allzu auffälligen Schimmel weg- und so aus der Schußlinie herauszubringen:

GRAF SPARREN [...]
Dem Fuchs drauf sitzt er auf, den Froben reitet,
Und kehrt zurück, wohin sein Amt ihn ruft.
Doch Froben hat den Schimmel kaum bestiegen,
So reißt, entsendet aus der Feldredoute,
Ihn schon ein Mordblei, Roß und Reiter, nieder:
In Staub sinkt er, ein Opfer seiner Treue,
Und keinen Laut vernahm man mehr von ihm. (Vs. 671–677)

Ebenso betroffen, wie sich der Kurfürst über die Korrektur des Prinzen hinsichtlich seines unerwartet guten Gesundheitszustandes zeigt, steht nun auch der desillusionierte Friedrich von Homburg da angesichts der gewissen Kunde vom Überleben seines Fürsten.

DER PRINZ VON HOMBURG [...]
Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust! (Vs. 638)

Wieder ist es nicht das dargestellte Faktum, sondern die versetzt und korrigiert ein- treffende Nachricht, das Wort, das wirklich – wie eine Kugel in die Brust – trifft: Der Fall Friedrichs hat nicht stattgefunden.

Was also ist am Ende des II. Aktes aus dem *nucleus* der Darstellung vom ›Fall Friedrichs‹ geworden? – Jedenfalls kein Stück epischer Repräsentation eines solchen Ereignisses, sondern dreierlei genau damit nicht Übereinstimmendes:

1. ein wirklicher Fall mit Pferd, der aber nicht der Rede und somit auch nicht der Repräsentation wert ist (derjenige Friedrichs vor Beginn der Schlacht);
2. ein Fall, der erst noch zu geschehen hat und auf den hin die fallende Kugel noch gar nicht abgefeuert ist (derjenige Friedrichs, des zum Tode durch Erschießen verurteilten Prinzen);
3. ein fehlrepräsentierter Fall, den es so nie wirklich gegeben hat (derjenige Friedrichs, des Kurfürsten).

Dennoch kommt es im Verlauf des II. Aktes gleich mehrfach zur Darstellung dieses offensichtlich nicht-repräsentablen, die mimetische Abbildung verfehlenden Falles; immer wieder wird er den Zuhörenden vor Augen gestellt und ebensooft durch Korrekturen wieder abgeräumt. Die epische Formel des Dramas, ›Friedrich fällt‹, gewinnt durch diese ständigen Umwertungen, die jeweils den Glanz des heroischen Protagonisten zu Pferde trüben, ihre einzige positive Erscheinung – als Fall der Darstellung.

III. *Froben stirbt: Substitutions- und Farbenlogik*

Anders als das mittelalterliche Erzählschema vom Farbenwechsel des Drei-Tage-Turniers ist Kleists Einsatz des Pferdewechsels in der Schlacht von vornherein nicht mit der Identifizierung des siegreichen Einzelkämpfers verbunden, sondern mit der Darstellung seines Sturzes. Dabei erweisen sich Friedrich von Homburg und Friedrich von Brandenburg als spiegelbildlich aufeinander bezogene Figuren. Nicht zuletzt darin kommen sie überein, daß es sich bei ihnen um *unmögliche Ritter* handelt, da *beide* gegen das ›Gesetz des Krieges‹ verstoßen. Der eine ignoriert »die märkischen Kriegsartikel« (II/10, Vs. 781), indem er wie je ein Gawein, Iwein, Segremors oder Keie als Vorkämpfer losprescht, ohne sich als Teil einer modernen Heeresordnung zu begreifen; der andere mißachtet die Regeln des Kriegshandwerks und zeigt sich lieber während der Schlacht schon in der Pose des sakrosankten Triumphators auf strahlendweißem Schimmel, als die fatale Unangemessenheit des antiquierten Herrscherbildes zu bedenken angesichts einer Kriegsführung mit Gewehren und Geschützen, die aus dem Mittelpunkt höfisch-ritterlicher Repräsentation schlicht eine Zielscheibe macht. Beide müssen daher fallen, jeder durch eine Kugel, die auf ihn wartet – der Kurfürst durch ein Geschloß »[i]n Mitten [...] des Feuers«, der Prinz durch die standrechtliche Erschießung.

Daß sich diese gesetzestgemäße Notwendigkeit jedoch in keinem denkwürdigen Fall Friedrichs manifestiert, liegt an einem vierten, dem einzig wirklich geschehenen *und* in höchstem Maße berichtenswerten Fall des Dramas, der zudem die Inversionen der Pferde- und Farbenwechsel eröffnet. Indem der Kurfürst von seinem Schimmel auf den Fuchs seines Stallmeisters, also von Weiß nach Rot hinüberwechselt, fügt es sich, daß im Moment des Eintreffens der für ihn bestimmten Kugel nicht Friedrich von Brandenburg, sondern – *zufällig* – Froben in den Tod gerissen wird.¹³

Dieser Tod, präsentiert als rührende Anekdote vom ›Opfer‹ aus Treue zum Herrscher, setzt eine Logik der Substitutionen in Gang, für die der Austausch von Schimmel und Fuchs musterbildend wirkt. Zunächst bedeutet jene erste Substitution, daß die direkte Gewalteinwirkung vom Opfer, das dem Gesetz des Krieges anheimfallen soll, dem Kurfürsten, auf einen Stellvertreter weit niedrigeren Ranges, seinen Stallmeister, abgelenkt wird. Damit er dennoch als ein gleichwertiger Ersatz angenommen werden kann, wird sein Tod glorifiziert und mit einem Helden- und

¹³ Zum Verhältnis von »Fallgesetz« und Kontingenz (»Zufall«) in der Poetik Kleists siehe 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 (zuerst in: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, hg. von David E. Wellbery, München 1985, S. 149–173) sowie Jan Mieszkowski, Breaking the Laws of Language: Freedom and History in Kleist's ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: Studies in Romanticism 39 (2000), Nr. 1, S. 111–137.

Staatsbegräbnis geehrt, wie sich wenig später am Szenenwechsel vom Ort des Schlachtgeschehens nach Berlin hin zeigt:

[...] *man sieht die Leiche Frobens vorübertragen und auf einen prächtigen Katafalk niedersetzen.* (II/9, vor Vs. 715)

Zugleich mit dieser zeremoniellen Statuserhöhung des Opfers wird das Moment der Kontingenz aus der Darstellung des Falls gedrängt. Dieser Tod soll ein notwendiger und sinnvoller gewesen sein, insofern er mit dem entscheidenden Ausschlag des Schlachtenglücks zur Seite der Brandenburger in sichtbarer Verbindung steht. Damit aber verschiebt sich die gesetzmäßige Kausalität vom fatalen Verstoß des Kurfürsten gegen die strategische Vernunft auf den anrührenden Anachronismus eines Exempels mittelalterlicher Vasallentreue unter den Bedingungen des modernen Krieges.

Parallel dazu kommt es zu einer subversiven Verdopplung des Pferdewechsels. Neben dem ersten vom Schimmel auf den Fuchs gibt es nämlich noch einen zweiten, der nicht als Geschehen thematisiert wird, sondern als beiläufiger Effekt zweier sich widersprechender Berichte über den Sturz des Prinzen Friedrich erscheint:

HOHENZOLLERN *wendet sich*: Nichts von Bedeutung!

Sein *Rappe* scheute an der Mühle sich [...] (Vs. 379f.; meine Hervorhebung)

DER PRINZ VON HOMBURG *heiter*: Vergib! [...]

Mein *Goldfuchs* fiel vor Anbeginn der Schlacht. (Vs. 743f.; meine Hervorhebung)

Während der erste Wechsel Referentialität und narrative Folgerichtigkeit für sich beanspruchen darf, kann von einem ›zweiten Wechsel‹ nur dann die Rede sein, wenn man die sprachliche Umbesetzung in den beiden Versionen derselben Begebenheit nicht einfach als Irrtum einem weiteren Korrekturgang anheimstellt. Denn handlungslogisch betrachtet scheint er sich allein einem zufälligen Wechsel der Vorstellungen von Friedrichs Pferd zu verdanken: einem Versehen – fragt sich nur, wessen: der Berichterstatter, des Autors oder der Überlieferung? Da es nun aber keinerlei Anhaltspunkte aus der Darstellung selbst dafür gibt, in welche Richtung zu ›verbessern‹ wäre, bleibt die Beobachtung einer Verschiebung der Imagination oder eines Entgleitens des erinnerten Bildes: Das sprachliche Faktum der veränderten Pferdefarbe muß als Inkohärenz des Textes stehenbleiben.¹⁴

Dadurch aber tritt die phantasmische ›Verwechslung‹ von Rappe und Goldfuchs im Kontext des tatsächlichen Prinzen-Sturzes in ein Verhältnis analoger Substituierbarkeit zum tatsächlichen Wechsel von Schimmel zu Fuchs im Kontext des seinerseits verwechselten, phantasmischen Kurfürsten-Sturzes. Die Verhältnisse von Realität und Virtualität durchkreuzen einander auf diese Weise: Der faktische Pfer-

¹⁴ Die neueren Kommentatoren zeigen sich entsprechend zurückhaltend: Sie verzeichnen den Widerspruch zwischen beiden Stellen und ordnen die Abweichung dem Kontext eines impliziten Sündenfallszenarios (vgl. DKV II, 1272f.) oder – zusätzlich – einem »Rückfall« in die Traumwelt« zu. Vgl. Bernd Hamacher, *Erläuterungen und Dokumente*. Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg, Stuttgart 1999 (RUB; 8147), S. 37.

dewechsel mit referenzlosem Sturz (Kurfürst Friedrich) spiegelt sich im faktischen Sturz mit referenzlosem Pferdewechsel (Prinz Friedrich) *et vice versa*, so daß die Faktizität im Akt ihrer analogen Repräsentation gelöscht wird, das bloß Imaginäre aber im Gegenzug als reales Ereignis erscheint.

An dieser Stelle, an der der historische und der phantasmische Status der Erscheinungen durch den Akt der Repräsentation selbst ins Wanken geraten, treten nun als drittes Register der Darstellung die Farben auf den Plan. Ihr Wechselspiel drängt sich einerseits als empirische Gegensätzlichkeit der Evidenz zu sehr auf, als daß es ganz dem Bereich der Einbildungen und Halluzinationen zuzuordnen wäre, denn ein rotes Pferd ist mit einem schwarzen Pferd selbst dann nicht zu verwechseln, wenn man es sich bloß vorstellt. Andererseits gehört der Farbenwechsel, versteht man ihn als heraldischen, nicht einfach den Ordnungen physikalischer, physiologischer oder historischer Positivität an. Gerade dadurch zeichnet sich ja die heraldische gegenüber anderen Farbenordnungen aus, daß sie sich – wie wir am Beispiel des Drei-Tage-Turniers sahen – weder auf ihre visuelle Manifestation noch auf einen tradierten *sensus historicus* oder *allegoricus* reduzieren läßt. Denn das Wappen ist eine gedrängte Struktur und existiert unabhängig von seiner pikturalen raumzeitlichen Realisation: mental, als Konzept, dessen knappste Formel der Wappensatz (Blason) ist. Es erfüllt seine identitätsstiftende Rolle nicht ›immer schon‹ und mit fixer Bedeutung (wie etwa ein totemistisches Clanzeichen), sondern immer von neuem im Prozeß des Blasonierens, das heißt im kombinatorischen, gedanklich intensiven Nachvollzug seiner geometrischen Distinktionen und Formatierungen durch den Wechsel von Metall und Tinktur – hier: von Weiß (Schimmel) nach Rot (Fuchs) beziehungsweise von Schwarz (Rappe) nach Gold (Goldfuchs).

Vor dem Hintergrund dieser speziell heraldischen Formation von Identität können nun die Farbstellen und die Verhältnisse, die sie zueinander einnehmen, mit den Namen der potentiellen Protagonisten zu Pferde besetzt werden. Wenn sich einerseits Rotfuchs (Friedrich Wilhelm) zu Goldfuchs (Friedrich Arthur) verhält wie Weiß zu Schwarz, dann läßt sich daraus *per analogiam* auf die antagonistische Beziehung von Kurfürst und Prinz schließen. Umgekehrt ließe sich aber auch von einer Konvergenz der Antagonisten sprechen, da beide mit *einer* Pferdefarbe, dem Rot des Fuchses, in Verbindung gebracht werden.¹⁵ Auf dieses Rot würde oben-

¹⁵ Auf diese Analogiekonstruktion hat erstmals John Martin Ellis in seiner Monographie ›Heinrich von Kleist. Studies in the Character and Meaning of his Writings‹ (Chapel Hill 1979) aufmerksam gemacht: »Contrast and parallelism are present in the colors of the horses, for both men apparently change the color of their horses: They begin as opposites (black and white) but finish the battle on horses that are merely different shades of brown, ›Fuchs‹ and ›Goldfuchs‹ respectively. A general pattern of the relations of the two is shown as contrast ends in identification, and their initial opposition turns out to be illusory; at first they seem quite different in character, but as the play progresses their underlying similarity becomes increasingly apparent« (S. 106 f.). Die Differenz dieser Beobachtung zur hier vorgetragenen besteht in der Deutung der Analogie als Entwicklungsmodell, das nach dem Muster des Bildungsromans keine Umkehrbarkeit zuläßt und so die logische Konstruktion naturalisiert. Entsprechend werden in den Be-

drein das Prinzip der Wertsteigerung angewandt (Fuchs zu Goldfuchs), so als sollte Frobens Opferstellvertretung auf einen zweiten, noch einmal kostbareren, weil durch Goldglanz ausgezeichneten Opferkandidaten übertragen werden – auf den Prinzen Friedrich. Er ließe sich entsprechend betrachten als das bisher nur aufgeschobene, aber eigentlich gemeinte, weil vollends ebenbürtige Opfer Friedrichs, des Kurfürsten, der zuvor auf seinem Schimmel ebenfalls im heraldischen (Silber-) Glanz erstrahlte.

In dieser Perspektive verwundert es nicht, wenn Kleist durch bühnenbildnerische Korrespondenzen in der letzten Szene der (Schein-) Exekution des Prinzen Frobens Staatsbegräbnis wiederholt: Frobens Sarg wird auf einem »prächtigen Katafalk« unter »Trauermusik« vor der Kulisse des Berliner »Lustgarten[s] vor dem alten Schloß« und der besonders illuminierten »Schloßkirche mit einer Treppe« (vor II/9) präsentiert. In genauer Entsprechung wird das Opfer Friedrich ausgestellt vor einem »Schloß, mit der Rampe, die in den Garten hinabführt; wie im ersten Akt« (vor V/10); im Moment, in dem die Schüsse fallen, ertönt ein »Marsch« und das »Schloß erleuchtet sich« (vor Vs. 1854). Darüber hinaus ließe sich ins Kalkül der Lektüre ziehen, daß der um Rettung ängstlich bemühte Prinz in III/5 vor der Kurfürstin behauptet:

Ach! Auf dem Wege der mich zu Dir führte,
Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln, öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll. (Vs. 981–983)

Durch diesen Blick ins frisch ausgehobene Grab wird die Engführung der beiden »Friedrich« mit Froben, die bis dahin für den Kurfürsten durch den ersten Pferdewechsel (Schimmel – Rotfuchs) zur *narrativen* Darstellung gebracht, für den Prinzen von Homburg aber durch die konstruierte Farbaffinität (Fuchs – Goldfuchs)

zeichnungen »Fuchs« und »Goldfuchs« keine heraldisch formatierenden Farben gesehen, sondern Abtönungen des natürlichen Fells (»merely different shades of brown«). – Weiter führen die Überlegungen Nancy Nobiles (*The School of Days. Heinrich von Kleist and the Traumas of Education*, Detroit 1999), die den Farbenwechsel der Pferde auf einer Ebene mit den Buchstabenwechseln der Kleistschen Logogryphen diskutiert. Sie reinterpretiert die Ellis'sche Formel von »contrast and parallelism« formal strikter als Chiasmus, in dessen Bahnen »both trauma and transformation occur«; im Sinne einer »Durchkreuzung« des Prinzen von Homburg (S. 209). Die lacanianisch inspirierte Lektüre wendet sich dann aber von der Signifikanz des Farbenwechsels ab und dem historischen Symbolismus der vier miteinander verschränkten Pferde zu, die sie als auseinanderstrebendes Gespann betrachtet und insofern als Nachbild zum »quintessential symbol of Berlin and Prussian power: the »Brandenburger Tor« surmounted by the quadriga of victory« (S. 211). Während Psychoanalyse die Objekte ihres Interesses nach deren Funktion innerhalb gelingender (*transformation*) oder nicht gelungener Symbolisierungsprozesse (*trauma*) wählt und bewertet, hält die hier vorgeschlagene Lektüre des Farbenwechsels die Spannung zwischen Zeichen und Symbol konzeptionell offen: heraldische Farben sind weder *free floating signifiers* (reine Formen) noch Produkte der symbolischen Manifestation eines sonst unzugänglichen Psychismus. Sie dienen als Farbmarken der Objekterkennung in der Bewegung – bei Kleist: der Lektürebewegung vom ersten Wort des Schauspiels bis zum letzten und wieder zurück in umgekehrter Leserichtung.

analogisch vorbereitet worden ist, noch einmal auf's äußerste pointiert: Wie im altfranzösischen ›Lancelot‹- und im mittelhochdeutschen ›Lanzelet‹-Roman erkennt nun der Protagonist im Grab des anderen *de iure* das eigene, aber *de facto* (nach der Opferlogik des Schauspiels) schon mit einem Stellvertreter – Froben – gefüllte.¹⁶

Der Gedanke ließe sich, indem man das Schauspiel in umgekehrter Richtung von hinten nach vorne liest, noch weiter treiben. Denn wie das Ende des Stückes die Kugel der Exekution zur Kugel des Glücks umdeutet, insofern der Prinz angesichts der Urteilsvollstreckung erst in Ohnmacht fällt (›Himmel! Die Freude tötet ihn!‹ ruft Natalie; Vs. 1852), um dann auf Befehl des Kurfürsten durch Schüsse ins Leben zurückgerufen zu werden, so hat *ordine inverso* im Monolog des Prinzen von I/6 die Kugel der Fortuna ihm ›die Locken schon gestreift‹ (Vs. 358) wie eine abgefeuerte Bleikugel. In retrograder Folgerichtigkeit fällt Friedrich dann in I/4 auf Anruf Hohenzollerns noch einmal *realiter* um, begleitet von dem Kommentar seines Gefährten: ›Da liegt er; eine Kugel trifft nicht besser!‹ (Vs. 88) – als gäbe es gleich zu Beginn des Stückes statt eines schlagartigen Erwachens die schließlich doch erfolgte Vollstreckung des Todesurteils vom Dramenschluß zu vermelden. Das gesamte Schauspiel erweist sich aufgrund der doppelten Zäsur dieser beiden Umfaller¹⁷ als grotesk inszeniertes Hysteronproteron einer Hinrichtung Friedrichs, die zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelt ist, ohne daß sich entscheiden ließe, wo heraus, wo hinein und in welcher (Lese-) Richtung der Prinz ›wirklich‹ fällt.

Damit scheint mir auf dem Weg einer Kombinatorik analoger Farbrelationen ein Kalkül hinreichend beschrieben, das gegen die räumliche und zeitliche Extension der Dramenhandlung auch rückläufig gelesen werden kann und das die Kausalität und Finalität der Geschichte subvertiert und konterkariert. Die Umkehrbarkeit der Leserichtung charakterisiert dabei das Prinzip der Kleistschen Poetik als ein logisches. Wie bei der *bele conjointure* des höfischen Romans nach dem Muster Chrétien de Troyes ermöglichen die in der Entgegensetzung miteinander korrespondierenden farbigen Elemente ein *in utramque partem disserere*, das nach antiker und mittelalterlicher Theoriebildung jedes topisch-dialektische Problem auszeichnet:

¹⁶ Im ›Lanzelet‹ Ulrichs von Zatzikhoven heißt es nach dem entscheidenden Zweikampf zwischen dem Protagonisten und seinem äquivalenten Gegner Iweret ausdrücklich: »nu wart Iweret begraben / dâ unser ritter solte ligen« (Vs. 4657f.). Die Begegnung des Prinzen mit dem eigenen Grab mag daher zwar (auch) auf die Totengräber-Szene aus Shakespeares ›Hamlet‹ (V/1) anspielen, wo topisch-dialektisch darüber räsonniert wird, wem Ophelias Grab sonst zugegacht (gewesen) sein könnte, und Hamlet schließlich zu Ophelias Bruder Laertes in die frisch ausgehobene Grube springt: »Be buried quick with her, and so will I« (Vs. 275; zitiert nach: The Arden Shakespeare. Hamlet, ed. by Harold Jenkins, London und New York 1982). Doch wird die darstellerische Möglichkeit einer solchen antizipatorischen Begegnung im Sinne einer raumzeitlichen, topisch argumentativen Inversion offensichtlich erstmals in den mittelalterlichen Lancelot-Bearbeitungen ausgespielt.

¹⁷ Zur Bedeutung dieses gestisch-performativen Impulses für Kleists Poetik siehe Helmut J. Schneider, Standing and Falling in Heinrich von Kleist. In: Modern Language Notes 115 (2000), Nr. 3, S. 502–518.

das simultane Durchführen einer dilemmatischen Fragestellung in die gegenläufigen Richtungen ihres Widerspruchs.¹⁸

IV. »In Staub«: Die Auflösung adliger Repräsentation

Überlebt Friedrich also doch nur im Traum, der vor dem Hintergrund seines wirklichen Todes zu betrachten wäre, welcher durch die Froben-Anekdote lediglich bebildert und durch narrative Analogiebildung notdürftig verdeckt und abgeblendet würde (wie die Leiche des gefallenen Kurfürsten durch die Fahnen)? Oder anders gefragt: Wie geht Kleist mit jenem »Ungewißheitsindex« um, den er im Zuge von Farben- und Pferdewechsel in der Tradition heraldischen Denkens und nach der toposisch-dialektischen Logik eines adlig-sophistischen Spiels mit der Latenz in Szene setzen konnte?

Die Antwort liegt in einem letzten, hochsignifikanten Farbenwechsel, dem nichts Heraldisch-Imaginäres mehr entspricht. Er ist wiederum im Kontext der Froben-Anekdote angesiedelt und gibt ihr eine ganz neue Wendung:

GRAF SPARREN

Stallmeister Froben, der, beim Troß der Suite,

Zunächst ihm folgt, ruft dieses Wort mir zu:

»Verwünscht sei heut mir dieses Schimmels Glanz,

Mit schwerem Gold in London jüngst erkauf!

Wollt' ich doch funfzig Stück Dukaten geben,

Könnt' ich ihn mit dem Grau der Mäuse decken.« (II/8, Vs. 655–660)

Mit diesem einleitenden Wort wird Frobens »Anekdote aus dem preußischen Krieg« auf die Konstruktion der dramatischen Widersprüche hin geöffnet. Das geschieht, indem Kleist dem Bericht »Gold« und »Grau« hinzufügt – zwei Wert- und Farbattribute, die in seinen historiographischen Quellen nicht vorkommen.¹⁹ Die Tendenz des ursprünglichen Opferszenarios zur Aufwertung Frobens wird auf diese Weise durchkreuzt durch eine Tendenz zur Abwertung, die im Grau-in-Grau jede distinktionsbildende Funktion der Farbwerte löscht. Beruhte das historische Exempel auf der adligen Repräsentationslogik, wonach das »minderwertige« Opfer (Stallmeister) das »höherwertige« (Kurfürst) vollständig ersetzen sollte aufgrund entsprechender Wertsteigerung durch Heldentod und Staatsbegräbnis, so wird diese

¹⁸ Vgl. Lothar Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 36: »Beide Bewegungsrichtungen sind die komplementären Momente der obersten dialogisch-argumentatorischen organon-Aufgabe: Grundpositionen zu formulieren (protaseis) bzw. im fortgesetzten Für und Wider, von immer neuen Standpunkten aus, in utramque partem zu differenzieren und zu beurteilen.«

¹⁹ Der biographisch-tagespolitische Anspielungshintergrund des von Kleist erwähnten Pferdekaufs ist rekonstruiert worden von Horst Häker, *Heinrich von Kleist. »Prinz Friedrich von Homburg« und »Die Verlobung in St. Domingo«. Studien, Beobachtungen, Bemerkungen*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1987 (Europäische Hochschulschriften; I, 946), S. 128–131.

Substitution nun unwertbar. Denn der Wechsel vom höchstwertigen Metall zur Farbe der Mäuse kommentiert den Wechsel vom Schimmel auf den Fuchs, vom »strahlend weißen« (Vs. 642) auf das rote Pferd, in zweierlei Hinsicht:

Erstens greift dieser Wechsel das Motiv des ritterlichen Incognito aus dem Erzählmodul des Drei-Tage-Turniers auf. Durch die Umwertung vom Gold zum Mausgrau aber widerspricht der Effekt dieses Farbentauschs der traditionellen episch-heraldischen Funktion, wie sie am ›Lanzelet‹ deutlich wurde – allen Beobachtern nämlich durch den Analogieschluß von der Farbalteration auf die personale Einheit dahinter den farbigen Schein einer Identität aufgehen zu lassen. Stattdessen schildert die modifizierte Anekdote, wie der heroische Glanz erst zum Verschwinden gebracht werden muß, damit der nachmalige Schlachtensieger noch einmal als graue Maus davonkommen kann.

Zweitens impliziert der Hinweis auf den immensen, aber widersinnigen Aufwand, den der Fürst um sein Schlachtroß getrieben hat, daß es sich – wie bereits gesagt – um einen Herrscher handelt, der ganz auf fürstliche Repräsentation setzt. Gerade in dieser Hinsicht aber bietet er, vom strahlenden Mittelpunkt des Hofes zum Kugelfang degradiert, ein Schauspiel verfehlter Repräsentation. Indem darüber hinaus mit der fürstlichen Repräsentation auch deren oberster Repräsentant verfehlt und derjenige von der tödlichen Kugel getroffen wird, der den Kurfürsten lediglich dem Augenschein nach repräsentiert, verfällt das gesamte Prinzip der Repräsentation einer Entdifferenzierung und Auslöschung von Distinktion. Denn für beide Beteiligten, den Kurfürsten wie seinen Stallmeister gleichermaßen, bedeutet dieses Verfehlen ein Sinken ins Graue: für den einen ins triviale, unheroische Davongekommen-Sein, für den anderen »[i]n Staub« (Vs. 676).

Folgt man diesem Zug zur Entdifferenzierung, so bewegt man sich auf der Spur der Gewalt, die Kleists Schauspiel vom Prinzen von Homburg durchzieht. Leitfarbe dieser Spur ist eben jenes Grau, Leitmotive sind Staub und Nebel.²⁰ Wurde mit dem Pferdewechsel die Opferstellvertretung durch den Stallmeister narrativ vorbereitet, so hält der eingebildete Fall des Kurfürsten (aus seinem ›dem Staub ent-rückt‹-Sein hinab in den Staub) vor aller Augen den Substitutionsvorgang im Gedächtnis und für eine Resubstitution in umgekehrter Leserichtung offen. Dadurch aber tritt auch Friedrich Wilhelm in die Linie der durch Goldfuchs und Opfer konstruierten Analogie Friedrich Arthurs mit Froben. Die Vernichtungsphantasie, die sich aus dessen Sturz »[i]n Staub« ergibt, greift in der Imagination des Prinzen sogar auf den Kurfürsten über und läßt nun Friedrich Wilhelm als Stellvertreter Friedrich Arthurs bei der Exekution im Staub verbluten:

²⁰ Dabei ist die Gegenteilendenz zu scharfen Schwarz-Weiß-Kontrasten nicht zu übersehen. Diese zeigen sich, z. T. versteckt, ebenfalls über den gesamten Text verteilt: der Schimmel gegenüber dem Rappen, die schwarze Bandage des Prinzen gegenüber dem Weiß von Natalies Handschuh, die Nachtviole gegenüber den Nelken und Levkojen – vom griechischen *leukós*, d. h. »weiß«; vgl. Hamacher, Erläuterungen (wie Anm. 14), S. 68.

DER PRINZ VON HOMBURG [...]
Das Kriegerrecht mußte auf den Tod erkennen;
So lautet das Gesetz nach dem es richtet.
Doch eh' er solch ein Urteil läßt vollstrecken,
Eh' er dies Herz hier, das getreu ihn liebt,
Auf eines Tuches Wink, der Kugel preis gibt,
Eh' sieh, eh' öffnet er die eigne Brust sich,
Und spritzt sein Blut selbst tropfenweis in Staub. (Vs. 870–876)

Der Augenblick vor der Exekution, ein durch die herrschende Nacht und die Augenbinde des Delinquenten gebrochener, blinder Blick, bestätigt schließlich die vollständige Auslöschung jedes weiteren Repräsentations- und Analogiedenkens mittels farbiger Verhältnisse. Dabei imaginiert sich Friedrich in der paradoxen Position einer Sonne, die glanzvoll und blendend in der Unsterblichkeit aufgeht, während die empirische Sonne und ihr distinguierendes Licht (und damit die Voraussetzung aller Repräsentation) untergehen:

DER PRINZ VON HOMBURG
Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu! [...]
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt' unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel Alles unter mir. (Vs. 1830–1832, 1837–1839)

Entsprechend ist Friedrichs Rettung nur als Untergang und Fall der Darstellung darstellbar. Sie gehört nicht mehr zur Welt der unterscheidbaren Formen und Farben, die sich repräsentationslogisch anordnen lassen; ebensowenig aber läßt sie sich in der goldenen Sphäre der Erhabenheit des Unsterblichen ansiedeln. Sie gehört vielmehr dem Bereich des Grauen an: dem Nebel, dem Staub, in den die nächste Schlacht die Feinde Brandenburgs und überhaupt »Alle« – wieder und wieder, unterschiedslos und ununterscheidbar – hineinfallen läßt:

ALLE In Staub mit allen Feinden Brandenburgs! (Vs. 1858)

Die zugehörigen Kriegerrufe »Ins Feld! Ins Feld!«, »Zur Schlacht!«, »Zum Sieg! Zum Sieg!« (Vs. 1857) klingen angesichts dieser totalen Entfärbung wie Echos jenes Wunsches, den der Kurfürst Friedrich im I. Akt äußert:

DER KURFÜRST
In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
In's Nichts, in's Nichts! (Vs. 74f.)

Es ist dies das Nichts, in dem das farbenprächtige Mittelalter-Phantasma adliger Distinktions- und Repräsentationstechniken insgesamt versinkt.

V. *Frobens Spur: Der Künstler im Zentrum der Repräsentationskrise*

In Kleists Schauspiel ›Prinz Friedrich von Homburg‹ erscheint die Totalität des adligen Selbstbildes und seiner seit dem Mittelalter gültigen Symbolpraktiken entkernt: als Hohlform feudaler Repräsentation. Genealogische Ordnung und Treueverpflichtung, Analogiedenken und Substitutionslogik des Opfers lassen sich entlang der heraldischen Farbverhältnisse im Text zwar noch ablesen und nach den Basisregeln der Wappenkunst rekonstruieren. Doch wird der grundlegende heraldische Schematismus, der Gegensatz Tinktur versus Metall – wie er bei Kleist *erstens* in der konträren Beziehung Schwarz (Rappe/Prinz) versus Weiß (Schimmel/Kurfürst) realisiert und *zweitens* in der Beinahe-Äquivalenz Rot (Fuchs/Kurfürst) versus Rotgold (Goldfuchs/Prinz) wiederholt, chiasmatisch invertiert und intensiviert erscheint – einem Wertungsgefälle eingeschrieben, das den stabilen Rahmen analogischer Darstellbarkeit zum Einsturz bringt. Der Bogen führt dabei vom Extremwert ›Gold‹ hinab zum extremen Gegenwert ›Grau‹; er spannt sich somit von der einen Auslöschung der Farbigkeit in der Sphäre des Erhabenen, das sich blendend – dem »Glanz der tausendfachen Sonne« (Vs. 1832) gleich – jeder Repräsentation nur in deren Abbruch mitteilt, zur anderen Auslöschung der Farbigkeit im Bereich der Gewalt, für die alles Distinkte »gleichviel« wiegt²¹ und die ihre Entdifferenzierung bis zur Annihilation des Darzustellenden treibt. Anders formuliert: Kleists Farbenverhältnisse werden im Widerspruch zu denen mittelalterlicher Adelskultur mit Blick nicht auf das Latente (wie im ›Lanzelet‹), sondern auf das Unrepräsentierbare hin konstruiert. Friedrich, der Kurfürst, und Friedrich, der Prinz, müssen insofern gemeinsam aus dem Feld faktischer Ereignisse (*res gestae*) und folglich auch aus dem Feld der darstellbaren Geschichte (*historia*) verschwinden. Daß keiner ihrer Stürze zum repräsentablen Ereignis wird, besiegelt letztlich ihrer beider Sturz aus den geordneten Verhältnissen der Darstellbarkeit.²² Vor dem Hintergrund dieser in Staub und Nebel versinkenden feudalen Ordnung der Repräsentation drängt sich daher noch einmal verschärft die Frage auf, wie es um die vakante Position des Protagonisten im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ steht. Was bedeutet es, wenn die imaginäre Engführung und schrittweise Verabschiedung der beiden adligen Präkandidaten auf den obersten Rang im dramatisierten historischen Sinnbildungsprozeß über einen schlichten, gar nicht standesgemäßen Stallmeister erfolgt?

²¹ Zur Bedeutung dieser im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ immer wiederkehrenden gestischen Partikel siehe Mieszkowski, *Breaking the Laws of Language* (wie Anm. 13), S. 123 f.: »Gleichviel!« – an exclamation that subsequently multiplies to the point that it virtually becomes the central word in the play.

²² In diesen Zusammenhang ließe sich eine weitere sprachliche Beobachtung Jan Mieszkowskis einordnen, daß nämlich Friedrich, der Name des Prinzen, als Rollenbezeichnung zwar allgegenwärtig ist, in der gesprochenen Rede aber niemals genannt wird: »The Prince is referred to as ›Friedrich‹ only in the title of the play and in the list of the characters at the beginning of the text. To the other characters (and himself), he is always ›Arthur‹.« Mieszkowski, *Breaking the Laws of Language* (wie Anm. 13), S. 123, Anm. 18.

Es ist dies zugleich die Frage nach Kleists poetischer Transformation von Geschichte. Denn, wie die Kleist-Forschung seit langem weiß, steht jener entscheidende Schachzug, der Rückgriff auf die Froben-Anekdote, quer zu den zeitgenössischen Intentionen auf eine Entmythologisierung der preußischen Geschichtsschreibung. So habe, merkt Richard Samuel an, der preußische Hofhistoriograph Jean Pierre Erman im Jahre 1804 »die Insubordination Homburgs sowie den Opfertod Frobens [...] als Legende (>une tradition populaire<)« bezeichnet²³ und aus dem offiziellen Geschichtsbild getilgt. Dem fügt die hier erprobte Lektüre den Aspekt hinzu, daß Kleists Schauspiel weit davon entfernt ist, die Anekdote wider bessere historische Einsicht und zur höheren Ehre des preußischen Herrscherhauses zu restaurieren. Vielmehr wird sie im Gegenteil benutzt, um die Träger des für Preußen schlechthin geschichtsträchtigen Namens »Friedrich« aus ihrer unbefragten Hegemonie über die Darstellung von Geschichte hinauszudrängen und auszuschließen, damit Geschichte gerade dadurch geschehen könne, daß sie als exemplarisches dynastisch-heroisches Geschehen von der Anekdote zwar gespiegelt, aber in der Spiegelung zugleich unterbrochen und ausgesetzt werde.

Mit dieser Formulierung greife ich Joel Finemans Annäherung an die »History of the Anecdote« auf. Er schreibt:

In formal terms, my thesis is the following: that the anecdote is the literary form that uniquely *lets history happen* by virtue of the way it introduces an opening into the teleological, and therefore timeless, narration of beginning, middle, and end. The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event within and yet without the framing context of historical successivity, i. e., it does so only in so far as its narration both comprises and refracts the narration it reports.²⁴

Jener »effect of the real«, den Fineman dort ansiedelt, wo das Zufällige trotz aller Filter des Historischen und seiner Darstellungsgesetze Ereignis wird, konzentriert sich in Kleists Geschichtsdrama um die Figur Frobens – besser gesagt: um die Spur, die seine stets abwesende Gestalt in der Dramenhandlung hinterläßt. Denn nicht nur umfaßt und bricht Frobens Heldentod die Heroisierung des Prinzen von Homburg. Auch das triumphalistische Historienbild, das Mörner vom fallenden Kurfürsten malt, zeigt – eigentlich und uneigentlich zugleich – ihn im Zentrum des Geschehens: »In Mitten [...] des Feuers«. Damit gewinnt der Stallmeister das Profil

²³ Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel, nach der Heidelberger Handschrift hg. von Richard Samuel unter Mitwirkung von Dorothea Coverlid, Berlin 1964, S. 208.

²⁴ Joel Fineman, The History of the Anecdote: Fiction and Fiction. In: The New Historicism, ed. by H. Aram Veeser, New York und London 1989, S. 49–76, hier S. 61. Für den Hinweis auf diesen Essay danke ich Gerhard Neumann. Grundlegend für eine Diskussion der hier angeschnittenen Frage des Geschichtsdramas ist außerdem Werner Hamacher, Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse. In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 11, Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung, hg. von Wilhelm Vosskamp und Eberhard Lämmert, Tübingen 1986, S. 5–15.

einer neuen und anderen Leitfigur des Schauspiels, die aus der dynastischen Sukzession von Friedrich (Vater) und Friedrich (Vetter, Sohn oder ›Bankert‹) herausspringt – nicht jedoch, um als Abziehbild des süßen und ehrenvollen Todes für's Vaterland die alte Ordnung wieder zu bestätigen.

Vielmehr sind es auf den ersten Blick marginale Charakteristika, die dem sonst Unsichtbaren eine politische und ästhetische Kontur verleihen. So erfahren wir beiläufig, daß Froben verantwortlich ist für den Ankauf des Schimmels, den er im Auftrag des Kurfürsten »jüngst in England ihm erstand« (Vs. 643). Als dem Pfleger der kurfürstlichen Pferde kommt ihm dabei eine besondere Kennerschaft ihrer Schönheit, ihres nicht-menschlichen, Natur *und* Kunst verbindenden Adels zu. Deswegen gehört es auch zu seinen Aufgaben, die Tiere demgemäß auszubilden:

GRAF SPARREN [...]

»Hoheit, Dein Pferd ist scheu, Du mußt verstaten,

Daß ich's noch einmal in die Schule nehme!« (Vs. 662f.)

Daß es dabei um das Projekt einer ästhetischen Erziehung geht, unterstreicht vollends die Replik des Kurfürsten auf Frobens Versuch, den Schimmel vom Schlachtfeld zu entfernen: »Die Kunst, die Du ihn, Alter, lehren willst [...]« (Vs. 667). Kleists Amplifikationen der Anekdote machen Froben so zur Antizipation einer neuen Erscheinung in der Geschichte: zum Gleichnis des Künstlers, der ins leere Zentrum der Krise adliger Repräsentation rückt. Daß im Moment seines ungesesehenen Einreitens »plötzlich jetzt [...] Roß und Reiter [...] / In Staub vor unsern Augen« niedersinken (Vs. 545f.), schließt jede bloße Fortsetzung im Sinne einer Substitution des Bestehenden durch Seinesgleichen aus. Die Plötzlichkeit des Setzungsaktes läßt statt dessen einen Paradigmenwechsel geschehen, der politisch einem revolutionären Akt entsprechen, ästhetisch aber die Verwerfung einer topisch-dialektisch organisierten, kombinatorisch verfahrenen Poetik durch eine Kritik der Urteilskraft vollziehen müßte.²⁵ Nicht zufällig ist es nämlich Kant, der dem Pferd Exemplarität für die freie Schönheit (*pulchritudo vaga*) zugeschrieben hat.²⁶ Diese

²⁵ Daß Kleist einen solchen Paradigmenwechsel nicht nur hier, sondern auch in anderen Gestaltungen der Pferdematik im Auge hatte, ließe sich mit Blick etwa auf den ›Michael Kohlhaas‹ und die hoch bedeutsame ›Fabel ohne Moral‹ erhärten. Für den letztgenannten Text ist dies bereits geleistet worden in einem brillanten Essay von Eric Baker, *Fables of the Sublime: Kant, Schiller, Kleist*. In: *Modern Language Notes* 113 (1998), S. 524–536, besonders S. 534–536. Meine abschließenden Überlegungen gehen auf seine Lektüre zurück.

²⁶ Die Differenz zwischen *pulchritudo vaga* und *pulchritudo adhaerens* wird in § 16 der ›Kritik der Urteilskraft‹ auseinandergesetzt. In § 47, einer Erläuterung zum vorangehenden Paragraphen über die »Schöne Kunst« als »Kunst des Genies«, findet sich zudem eine Ausführung über das »Schulgerechte«, die Kleists Froben-Charakteristik genauer einzuordnen hilft: »Obzwar mechanische oder schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genies, sehr voneinander unterschieden sind, so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner

aber steht im unversöhnlichen Widerspruch zu jener heteronomen, der Repräsentationsaufgabe bloß adhärierenden Schönheit, wie sie in den heraldischen Farbkonstruktionen des höfischen Romans angewandt wurde. Kleists »Mittelalter-Phantasma« im »Prinz Friedrich von Homburg« zeigt, wie eine solche Freisetzung und Autonomieerklärung des Schönen den spielerisch inszenierten Wechsel der Pferdefarben erfaßt, so daß ihr Spektrum aus dem Bezirk des Analogiedenkens verdrängt und unter den veränderten Bedingungen einer Wertschöpfung und Wertvernichtung eigenen Rechts umgeschrieben wird: Gold und Grau lassen sich in ihrer extremen Polarisierung zwischen dem Erhabenen und der Gewalt eben nicht mehr auf eine heraldische Darstellungsökonomie des Latenten und seiner farbigen Verhältnisse hin lesen.

Gleichwohl geht es in Kleists Schauspiel weder um das *ceterum censeo* eines Umsturzs-Appells noch um Illustrationen zu einem Kant-Brevier. Denn von besagter Plötzlichkeit des Setzungsaktes nicht zu trennen bleibt der gleichzeitige Fall des Reiters, der Entzug seines Anblicks und die Vernichtung seiner Erkennbarkeit. Froben, betrachtet als Künstler im Zentrum der Repräsentationskrise, ist mithin weder eine Heilsbringergestalt noch läßt sich von ihm der Grundsatz einer allgemeinen Gesetzgebung ableiten. Sein »Dichtermuth« ist Folge der »Blödigkeit« seiner Position, der Unfestigkeit und Instabilität einer Existenz, von der fünf Jahre vor Kleists letztem Schauspiel Hölderlins Ode zu singen wußte.²⁷ Er steht (und fällt) für nicht mehr als für die Lücke, die er in den Gang der Geschichte reißt: sei es narrativ in Form der Anekdote, sei es real durch die *disiecti membra poetae*, die die abgeschossene Kugel, in ihr Ziel einschlagend, von ihm übriggelassen haben wird.

Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht freisprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde.« Siehe Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. von Karl Vorländer, Nachdruck der 6. Auflage 1924, Hamburg 1974 (Philosophische Bibliothek; 39 a), S. 163 f. – Demnach trüge Froben als Ausbilder der »Schulpferde« die Züge des – nach Kant – rechtverstandenen Genies der schönen Kunst.

²⁷ Vgl. Hans Jürgen Scheuer, Verlagerung des Mythos in die Struktur. Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge »Muth des Dichters« – »Dichtermuth« – »Blödigkeit«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), S. 250–277.

HELMUT J. SCHNEIDER

DER SOHN ALS ERZEUGER

Zum Zusammenhang politischer Genealogie und ästhetischer Kreativität bei Heinrich von Kleist

I

In den Familienkonstruktionen, die der Handlung vieler Kleistischer Werke zugrundeliegen und sie häufig auch dort mitsteuern, wo sie nicht offen zutage treten, spielt die Frage der Legitimität der Geburt eine wichtige Rolle. Genauer handelt es sich um die Differenz von natürlicher Erzeugung einerseits und der rechtlich sanktionierten genealogischen Nachfolge andererseits, die an den symbolischen Familienpositionen von Mutter und Vater sowie, weit überwiegend, des Sohns verhandelt wird.¹ Das verwundert natürlich nicht in Anbetracht einer strikt patriarchalischen Gesellschaftsordnung, in der Kleist, ältester Sohn² eines früh verstorbenen Vaters aus altpreußischem Adel, seiner Herkunft nach fest verankert war. Die Vermutung liegt nahe, daß der biographische Bruch mit der Familientradition und deren langer Reihe verdienstreicher Militärs, die mit ihm zu enden drohte, Kleist die Sohnschaft als genealogische Gefolgschaft zum Problem hat werden lassen. Es gibt viele Zeugnisse, daß er seine Abtrünnigkeit mit Dichterruhm kompensieren wollte; erinnert sei nur an den verzweifelten Brief aus Paris im Herbst 1803, in dem er der Schwester Ulrike die Vernichtung des ›Guiskard‹-Manuskripts mitteilt: »Ich habe nun ein Halbttausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet«, schreibt er, »an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei. Sie küßt mir gerührt den Schweiß von der Stirne, und tröstet mich, ›wenn jeder ihrer lieben Söhne nur ebenso viel täte, so würde unserm Namen ein Platz in den Sternen nicht fehlen‹.« (SW⁷ II, 735)

¹ Selbstverständlich gibt es Frauenfiguren bei Kleist, die wesentlich durch ihre Rolle als Tochter charakterisiert sind; die prominenteste ist die Marquise von O.... Aber wo es um die Umstände der Geburt geht, also vor allem die Frage von deren Legalität, sind die Söhne weit in der Überzahl. Weibliche Gegenbeispiele sind die uneheliche Kaiserstochter Kätchen (siehe dazu unten) oder auch die uneheliche Mestize Toni.

² Neben zwei Halbschwestern aus der ersten Ehe des Vaters und drei Schwestern hatte Kleist nur einen jüngeren Bruder.

Die Handlungskonstellation des ›Guiskard‹, soweit sie aus dem erhaltenen und von Kleist fünf Jahre später, mit der Absicht auf neuerliche Vollendung veröffentlichten Fragment erkennbar ist, bietet einen guten Einstieg in unser Thema. Der Beginn des Dramas zeigt den Normannenführer und Eroberer inmitten seines von der Pest befallenen Heeres vor Konstantinopel, wie er Gerüchten entgegentritt, er selbst sei infiziert: »Ob ich wie einer ausseh, der die Pest hat? / Der ich in Lebensfüll hier vor euch stehe? / Der seiner Glieder jegliches beherrscht?« (SW⁷ I, 170). Doch noch während er der unruhigen Versammlung Mut zuspricht, muß ihm in einem Schwächeanfall eine Heerpauke untergeschoben werden, auf die er sich, so die Szenenanweisung, »sanft niederläßt« (SW⁷ I, 172). Der kranke Körper des Herrschers symbolisiert den kranken, in Zersetzung begriffenen Volkskörper: »Volk, jeden Alters und Geschlechts«, heißt es in der Szenenanweisung zu Beginn (SW⁷ I, 155), hat sich in Protest zum Führerzelt begeben. Und von Zersetzung bedroht ist gleichermaßen die Kontinuität seines Geschlechts (hier könnte man von dem genealogischen Körper sprechen). Um die Herrschaftsnachfolge streiten Guiskards Sohn und sein Neffe, für den er einst, als Minderjährigen, die Regentschaft übernommen hatte, ohne ihm je die ihm eigentlich zustehende Herzogswürde zu übergeben. Stattdessen ließ sich Guiskard selbst krönen, gestützt von der charismatischen Verehrung des Volks. Der Antagonismus von Legalität und Charisma wiederholt sich nun spiegelbildlich in der jüngeren Generation, insofern dem unbeliebten eigenen Sohn Robert, der als Thronerbe offiziell anerkannt ist, der charismatische Neffe Abälard gegenübersteht, dem der Tod Guiskards doch noch die Chance zur Herrschaftsergreifung eröffnen würde, der sich aber jetzt, in öffentlicher Auseinandersetzung mit seinem Vetter, weniger auf die Legalität seiner Abkunft (obwohl er auf dieser durchaus besteht) als auf seine Verbundenheit mit dem Volk beruft, dessen »Liebe« (SW⁷ I, 163, hier ausdrücklich gegen das »Recht« ausgespielt) er die letzte Entscheidung anheimstellen möchte, womit er sich zugleich auf eine Tugend seines Onkels beruft, dem er in dieser Hinsicht ›zu Recht‹, wenngleich nun seinerseits nicht legal nachzufolgen hätte (wenn man von einer mittlerweile etablierten neuen genealogischen Linie ausgeht).³ Seinen nicht einklagbaren charismatischen Anspruch bestätigt ihm der hundertjährige Greis, der Sprecher des protestierenden Heeres und die symbolische Inkarnation eines das Individuum überdauernden Volkskörpers, bevor er sich ›kalt‹, der bestehenden Ordnung gehorchend, dem Befehl des Herrschersohns unterwirft und den endgültigen Schieds-

³ Die Verschränkung von legalem und charismatischem Prinzip wird also in der widersprüchlichen Argumentation Abälards deutlich, der sich einmal auf seine Legalität, das andere Mal auf seine Volksverbundenheit beruft, spiegelbildlich zu seinem Onkel, der seine charismatische Herrschaft nun genealogisch sichern will. In einer die historischen Umstände erläutern den Fußnote spricht Kleist die Unklarheit der früheren Machtergreifung Guiskards ausdrücklich an: »Guiskard, der vierte Bruder, von dem dritten [dem verstorbenen Otto, vgl. das folgende Zitat] zum Vormund eingesetzt – sei es, weil die Folgereihe der Brüder für ihn sprach, sei es, weil das Volk ihn sehr liebte, ward gekrönt, und die Mittel, die angewendet wurden, dies zu bewerkstelligen, vergessen« (SW⁷ I, 164; meine Hervorhebung).

spruch einer günstigen Zukunft anheimstellt. Die Gewähr für diese erhoffte Zukunft aber hält der Greis bereits jetzt in der Erscheinung des blühenden Jünglings vor seinen Augen, deren ausstrahlende Lebenskraft er in emphatischer Rede beschwört:

Und jauchzen wahrlich, in der Todesstunde,
Würd einst dein Oheim, unser hoher Fürst,
Wär ihm ein Sohn geworden, so wie du.
Dein Anblick, sieh, verjüngt mich wunderbar;
Denn in Gestalt und Red und Art dir gleich,
Wie du, ein Freund des Volks, jetzt vor uns stehst,
Stand Guiskard einst, als Otto hingegangen,
Des Volkes Abgott, herrlich vor uns da!
Nun jeder Segen schütte, der in Wolken
Die Tugenden umschwebt, sich auf dich nieder,
Und ziehe deines Glückes Pflanze groß!
Die Gunst des Oheims, laß sie, deine Sonne,
Nur immer, wie bis heute, dich bestrahlen:
Das, was der Grund vermag, auf dem sie steht,
Das zweifle nicht, o Herr, das wird geschehn! (SW⁷ I, 164f.)

Hier wird also eine andere Genealogie berufen, die nicht auf der Abstammung, sondern auf der Ähnlichkeit von Altem und Jungem beruht, und in der sich die Zukunft an die Vergangenheit nicht in der Weise einer physisch determinierten Generationskette, sondern einer Verjüngung charismatischer Führung anschließt. In der Anrede des mythischen Alten verbinden sich blühende Erinnerung und ein zu prophetischer Verkündigung gesteigerter Segenswunsch; beides findet in dem vor ihm stehenden Jüngling zum Bild einer generationenübergreifenden, zeitüberdauernden Gegenwart. Die Gegenwärtigkeit dieses »abgöttischen« Anblicks leistet aber noch mehr: Sie etabliert Herrschaftslegitimität in der Aura der körperlichen Erscheinung statt in der legalen Abkunft. Und wie der Befehl des gesetzlichen Sohns, der auf Zerstreuung der versammelten Volksmenge lautet, nur auf »kalte« Aufnahme stößt, so erscheint derselbe von physischer Auflösung bedrohte Volkskörper im Anblick des Jünglings – genauer durch dessen ästhetische Evokation in der Rede des Alten – zu neuem Leben erweckt. Auch Guiskard hatte ja, wie zitiert, die »Lebensfüll[e]« seiner eigenen Erscheinung vor der verzweifelten und orientierungslosen Versammlung beschworen, als er schließlich aus seinem Zelt hervorgetreten war (die gesamte Auftrittsfolge ist auf der Erwartung der Menge aufgebaut, endlich den Herrscher leibhaftig vor sich zu sehen,⁴ was die Auseinandersetzung der beiden Prätendenten auch in dieser Beziehung zu einem Stellvertreter-Schauspiel macht). Wenn derselbe Greis später, zum Schluß des Fragments, vor dem angeblich gesunden Herzog klagt: »dein Volk ist, deiner Lenden Mark, / Vergiftet« (SW⁷ I, 172), so betrifft diese Metapher, wörtlich genommen, ja mit dem Vater in erster Linie auch dessen Sohn,

⁴ Vgl. den zehnten Auftritt, in dem Guiskard schließlich mit Jubelgeschrei empfangen wird: »Wir begrüßen dich, o Fürst! / Als stiegst du uns von Himmelshöhen nieder!« (SW⁷ I, 169)

greift also indirekt wieder die legale Herrschaftsfolge als buchstäblich angekränkelte an. Die an derselben Stelle, gegen Schluß des Fragments, folgende drastische Beschreibung des allgemeinen körperlichen und moralischen Verfalls gibt denn auch die düstere Folie ab, vor der die in dem erhofften charismatischen Nachfolger – dem Sohn qua Charisma, wie sich sagen ließe – sichtbare, ja: geoffenbarte Lebens- und Verjüngungskraft umso heller erstrahlt:

Der Hingestreckt' ists auferstehungslos,
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.
Er sträubt, und wieder, mit unsäglich
Anstrengung sich empor: es ist umsonst!
Die giftgeätzten Knochen brechen ihm,
Und wieder nieder sinkt er in sein Grab.
Ja, in des Sinns entsetzlicher Verwirrung,
Die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich
Die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen,
Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,
Der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend. (SW⁷ I, 172)

Den väterlichen Segen, der gemäß der früheren Passage das Glück des Jünglings aufblühen ließ, hatte die Familienschutzgöttin von Kleist dem Autor des Dramas ›Guiskard‹ versagt. In Kleists Seelenhaushalt werden der Ehrgeiz, durch eigene (literarische) Leistung Ruhm zu erwerben, und die Sehnsucht nach einem einfach geschenkten Glück nebeneinander stehen. Die an dem Fragment beschriebene Figur einer charismatischen Herrschaftsübertragung steht einerseits gegen die zwangsläufige (biologisch determinierte und legal sanktionierte) Sukzession, andererseits aber bedeutet sie nicht etwa die Selbstermächtigung des Sohns gegen den Vater (der Neffe Abälard besteht zwar auf seinem seiner Meinung nach legalen Herrschaftsanspruch, aber er rebelliert keineswegs gegen den verehrten Oheim). Vielmehr inszeniert sie die Bereitschaft des Sohns, sich der lebensspendenden »Gunst« (›Gunst-« oder ›Gnadengabe‹ ist die Bedeutung von ›Charisma‹) eines Wunschwaters auszusetzen – in den bereits zitierten Worten des Greises: »Die Gunst des Oheims, laß sie, deine Sonne, / Nur immer, wie bis heute, dich bestrahlen.« Der charismatische Vater schenkt dem Sohn, wie die Sonne der Pflanze, Leben und Wachstum nach seinem eigenen Gesetz und zu seiner eigenen Gestalt. Ihm entspricht der charismatische Sohn, indem er in seinem Wachstum das Bild dieser väterlichen Gunst austrägt – und es damit in gewisser Weise erschafft.

Einen Vater, der seinem ›innersten Gefühl‹ entspricht – und vielleicht dürfen wir sagen: ihm *entspringt* – und in dem er das Bild seines eigenen Siegs und Ruhms imaginiert, trägt der Prinz von Homburg, auch er ein Neffe und Adoptivsohn, im Herzen. Und einem solchen vom Sohn als Vorentwurf seiner selbst – nicht zuletzt seines Größenselbsts – phantasierten Vater kann eine Vernichtungsabsicht am allerwenigsten zugetraut werden: »Ich bin ihm wert, das weiß ich, / Wert wie [!] ein Sohn« (SW⁷ I, 668). So setzt sich der Prinz voll Selbstvertrauen und Vertrauen zum Vater – beides ist hier identisch – über das Faktum des Todesurteils hinweg. Die fol-

genden Verse sind von derselben gegensätzlichen Bildlichkeit (Leben, Sonne, Wachstum einerseits und Todesverfallenheit andererseits) geprägt wie die angeführten Verse aus dem ›Guiskard‹:

Schien er am Wachstum meines jungen Ruhms
Nicht mehr fast, als ich selbst, sich zu erfreun?
Bin ich nicht alles, was ich bin, durch ihn?⁵
[...]
Wie könnt er doch vor diesen Tisch mich laden,
Von Richtern, herzlos, die den Eulen gleich,
Stets von der Kugel mir das Grablied singen,
Dächt er, mit einem heitern Herrscherspruch,
Nicht, als ein Gott in ihren Kreis zu treten?
Nein, Freund, er sammelt diese Nacht von Wolken
Nur um mein Haupt, um wie die Sonne mir,
Durch ihren Dunstkreis strahlend aufzugehn:
Und diese Lust, fürwahr, kann ich ihm gönnen! (SW⁷ I, 669)

Man beachte, daß es im letzten Vers die Gunst des Sohns ist, der dem Vater den sonnenhaften Auftritt der Gnade »gönnt«. Ist der Sohn per definitionem immer Sohn des Vaters und damit Erzeugter und Determinierter, so zielt die Formulierung meines Titels vom »Sohn als Erzeuger« auf das Paradox einer Inversion. Sie spricht den Sohn nicht als ›weiterzeugenden‹, die vorgegebene väterliche Linie fortsetzenden ›Stammhalter‹, aber auch nicht als Rebell gegen den Vater oder Usurpator seiner Position an, sondern sie meint den *Gezeugten*, der in einer Art kreativ-ästhetischer Generationsumkehrung den väterlichen *Erzeuger* erst zu einem väterlichen *Schöpfer* macht, sofern unter ›Schöpfer‹ eine Rolle verstanden wird, die dem Geschaffenen seinerseits die Freiheit zur Selbstschöpfung beläßt, ja allererst ermöglicht. Natalie drückt das im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ aus, wenn sie beim Kurfürsten um Gnade für den jungen Mann bittet, der sein Leben in ihre Hand gelegt hat, wobei wieder die Pflanzenmetaphorik bemüht wird: »Ich will nur, daß er da sei, lieber Onkel, / Für sich, selbstständig, frei und unabhängig, / Wie eine Blume, die mir wohlgefällt« (SW⁷ I, 679).

Natalie, deren Name die ›Geburt‹ evoziert, wird im Zusammenspiel mit dem Fürsten, der auch ihr Onkel und Adoptivvater ist, zur Vermittlerin und Schenkerin einer zweiten Geburt für den Prinzen, die sich als ein solcher inversiver Kreislauf zwischen dem schöpferischen Sohn und dem Vater als Schöpfer vollzieht und den Konflikt des ›Homburg‹-Dramas zum glücklichen Ende führt. So wie der Prinz ein Bild vom segensreichen Vater (dem Oheim und Adoptivvater) in sich trägt, in dessen Gunst/Charisma er gedeiht, so lernt der Vater sich selbst in diesem Bild zu er-

⁵ Die Verse erinnern, so wie vieles andere an der Figur des Prinzen und seiner Beziehung zum adoptions-väterlichen Monarchen (Herkunftsabgeschnittensein, Bekränzung, voreiliger Ruhm in der pragmatischen Sicht des Politikers, die Schutzsuche bei der Geliebten usw.), an Goethes ›Tasso‹, vgl. hier den dritten Auftritt des ersten Aktes, wo der Dichter sich vor Alfons als dessen idealer Sohn definiert.

kennen und nach ihm zu handeln – allerdings bekanntlich erst, nachdem der Sohn die Strenge des Gesetzes in dieses Bild und damit auch in sein Selbstbild aufgenommen hat (die Gnade, die der Prinz zunächst dem väterlichen Monarchen so großzügig ›gönnen‹ wollte und um die er dann leidenschaftlich fleht, schlägt er schließlich aus, weil sie ihn vor dem Herrscher und Vater als einen Unwürdigen, und das heißt: ihm nicht Ebenbürtigen erscheinen ließe; vgl. IV/4, SW⁷ I, 690).⁶ Die Befehlsübertretung des Prinzen, der sich nicht an den ›angewiesenen Platz‹ hält (die knappste genealogische Sohnesdefinition ist der bei der Schlachtplanausgabe wiederholt an ihn gerichtete Befehl, »[v]om Platz nicht, der ihm angewiesen, [zu] weichen«; SW⁷ I, 644), sondern aus der vorgeschriebenen Ordnung ausschert und sich virtuell an die Stelle des Vater-Monarchen setzt (ihm diese Phantasieszene zu eröffnen, ist ja der dramaturgische Sinn der falschen Todesnachricht im zweiten Akt), diese Transgression zwingt den Vater selbst zur Bewegung weg von *seinem* fixierten Standpunkt und hinein in den Raum, den der Sohn für seine von ihm empfangene und fürderhin zu empfangende ›Gunst‹ geschaffen hat. Der ›im Lager‹, also familienlos (dem Kadettenschüler und Militär Kleist vergleichbar) ›aufgezogen[e]‹ und selbst kinderlose Kurfürst wird zu den ›lieblichen Gefühle[n]‹ befreit, die dem ›Vaterland‹ die Gestalt einer imaginären Familie, das heißt einer Familie wechselseitiger ›Gunst‹-Erzeugung geben (SW⁷ I, 680), so wie es wiederum Natalie dem Fürsten in einem phantastischen Lebens- und Verjüngungsbild vor Augen stellt, das nicht zufällig an die Rede des Greises aus dem ›Guiskard‹ erinnert; das Vaterland, so sagt sie:

Das wird sich ausbauen herrlich, in der Zukunft,
Erweitern, unter Enkels Hand, verschönern,
Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
Der Freunde, und zum Schrecken aller Feinde:
Das braucht nicht dieser Bindung, kalt und öd,
Aus eines Freundes Blut, um Onkels Herbst,
Den friedlich prächtigen, zu überleben. (SW⁷ I, 680)

Gewiß geht es im ›Prinz Friedrich von Homburg‹, anders als im ›Guiskard‹-Fragment, nicht unmittelbar um die Frage der genealogischen Herrschaftsnachfolge. Dennoch ist es bemerkenswert, daß Kleists letztes Drama den Konflikt des vernichteten Erstlings zwischen Gesetz und Charisma in der Konstellation von Vater und Sohn wieder aufnimmt. Daß die Stabilität des Gesetzes eng verknüpft mit der legalen Geburtsgenealogie gesehen wird, zeigt eine metaphorische Rede des Kurfür-

⁶ Vertraut der Prinz unmittelbar nach dem Todesurteil, das er daher nicht recht ernst nimmt (III/1), auf die Gnade des Vaters, derer er sich in seinem »Gefühl von ihm« (SW⁷ I, 670) sicher zu sein glaubt, so wird der Kurfürst später vor Natalie (IV/1) umgekehrt Respekt vor dem Gefühl des Prinzen bekunden: »Die höchste Achtung, wie dir wohl bekannt, / Trag ich im Innersten für sein Gefühl« (SW⁷ I, 682). Der Prozeß des Dramas kann als die wechselseitige Bereicherung um das beschrieben werden, was beide hier jeweils mit dem »Gefühl« des anderen meinen: Der Kurfürst um die ihm vom Prinzen unterstellte Liebe, der Prinz um das ihm vom Vater unterstellte Gerechtigkeitsgefühl.

sten, der den Zufallssieg des Prinzen mit einem unehelichen Kind vergleicht: »Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls, / Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich, / Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten, / Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt!« (SW⁷ I, 697f.)⁷ Wenn der Konflikt, anders als im Trauerspiel ›Guiskard‹, zum guten Ausgang geführt und der Bankertsieg des Sohns gewissermaßen legalisiert wird, wenn also Charisma und Gesetz sich wechselseitig durchdringen, so ist für diesen Schluß des »Schauspiel[s]«, wie komplex er auch in der Figurenpsychologie und Handlungsverknüpfung herbeigeführt sein mag, auch ein dramaturgisches Moment bestimmend, das die Sohnesvision vom schenkenden Vater zur Realität der Bühne macht oder anders gesagt: die theatralische Darstellung in der dramatischen Welt des Stücks spiegelt, die sich dergestalt selbst als ein »Schauspiel« ausstellt. Hierfür wiederum ist entscheidend, daß der entrückte Traum des schlafwandelnden Sohns von Schlachtentriumph und Liebesglück durch die bewußte Inszenierung des Vaters unterstützt und hochgetrieben wird, der sich in ihr als einem imaginären Verjüngungsbild seiner selbst mit bespiegelt und so gewissermaßen ein (unbewußtes) Interesse an ihrer Erfüllung hat.⁸ Mit Blick auf das frühere Trauerspiel-Fragment ließe sich sagen, daß der Anblick des blühenden Abälard, wie er in der »jauchzenden« Beschreibung durch den Alten als Wiederauferstehung seines verstorbenen Vaters und als Wiederbelebung des kranken Herrschers Guiskard, seines Onkels, damit als ästhetisch-charismatische Lebensgewähr unabhängig von der biologisch-genealogischen Linie erschien, jetzt im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ die Struktur des Werks (eben als »Schauspiel«) und der theatralischen Performanz selbst bestimmt. Zugespitzt formuliert: Politisches und ästhetisches Charisma werden im ›Traumspiel‹ der Theaterinszenierung enggeführt. Sie erlaubt es, daß der

⁷ Die Bedeutung der Äußerung wird dadurch noch erhöht, daß sie eine frühere (II/9) wiederholt, in der der Kurfürst den Sieg, den ihm »der Zufall [...] schenkt«, abwertet: »Mehr Schlachten noch, als die, hab ich zu kämpfen, / Und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei.« (SW⁷ I, 663)

⁸ Das ist natürlich eine nicht unbestreitbare Interpretation; aber auffallend ist doch, daß der Kurfürst den geheimen Wunsch des Prinzen sogleich errät: »was gilts, ich weiß, / Was dieses jungen Toren Brust bewegt« (SW⁷ I, 633). Im übrigen wäre hier das konkurrierende Spiegelungsverhältnis zwischen Kurfürst und dem Prinzen insgesamt zu berücksichtigen, das mit der Namensgleichheit (Friedrich) beginnt und besonders an ihrem Verhältnis zu Natalie deutlich wird – vgl. etwa die Auftritte II/6 (Homburg tröstet und umwirbt Natalie auf die falsche Nachricht vom Tod des Kurfürsten hin) und IV/1 (Natalie bittet beim Kurfürsten um Gnade für Homburg, der sie zärtlich tröstet), in denen schon die gestische Orchestrierung ganz parallel gestaltet ist (die Männer schlingen den Arm um Natalies Leib, diese lehnt sich an ihre Brust usw.). Hier läßt sich sagen, daß der Prinz, der zunächst die Geliebte ohne den Umweg über den (vermeintlich gefallenen) Vater zu erlangen glaubt (Freudianisch gesprochen, indem er den Vater beseitigt – vgl. hierzu sein sehr und vielleicht allzu genaues Nachfragen auf die korrigierende Nachricht vom Überleben des Fürsten hin in II/8 und die zweideutige Formulierung zu dem Boten: »Dein Wort fällt schwer [!] wie Gold [!] in meine Brust!« SW⁷ I, 660), sie schließlich doch aus der Hand des Vaters, zusammen mit seinem durch ihre Vermittlung erwirkten Leben, empfangen wird. – Das schließt natürlich nicht die im Vorstehenden herausgearbeitete aktive Rolle des Sohns aus.

Prinz sozusagen zum glücklichen Erben des charismatischen Prätendenten Abälard werden darf.

Die hier verfolgte inversiv-zirkuläre Figur von Geschöpf und Schöpfer darf als eine Grundfigur für die (neu-) humanistische Pädagogik (im Verhältnis von Schüler und Lehrer) und darüberhinaus für die klassisch-romantische Ästhetik (Verhältnis von Werk und Autor)⁹ gelten. Im Kleistischen Werk erhält sie, das sollte aus dem Bisherigen klar geworden sein, einen dezidiert familialen und feudalen Akzent, insofern sie gegen die patrilineare Genealogie in Stellung gebracht wird. Die Lebenskraft des Sohns wird in eine ästhetische Schaffenskraft umgedeutet, die ihn den realen Vater durch den imaginären ersetzen und so eine ›autonome‹ Genealogie gegen die biologische Herkunft etablieren läßt. Bevor ich diese Figur weiter, und zwar mit Bezug auf die mütterlich-weibliche Seite, verfolge, möchte ich einen kurzen Blick auf zwei kleine, in den ›Berliner Abendblätter‹ erschienene Texte werfen, die in bezeichnender Weise sexuelle Zeugung und ästhetische Produktion in eine symbolische Beziehung bringen und dies mit der Vater-Sohn-Konstellation verknüpfen.¹⁰ So führt der ›Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler‹ die Ermahnung zu künstlerischer Originalität (die er als die »Aufgabe« definiert, »nicht [...] ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriss und Farben, zur Anschauung zu bringen«) im Szenario des Generationenkonflikts vor: Lieber seinen »Rücken [...] unendlichen Schlägen« aussetzen als dem »grausamen Verbot« eigener Kreativität zu willfahren, so hält es der Dichter seinen angeblich zu folgsamen Malerkollegen vor und ermuntert sie dazu, aus der genealogischen Reihe einer *imitatio* der »Meister« auszubrechen und ihrem eigenen Schöpfungswillen zu folgen (SW⁷ II, 336 f.). Die Aufforderung zur Verbotsübertretung trägt dabei einen unverkennbar sexuellen Akzent. Dem braven Briefadressaten wird die mutigere Zunft der Dichter als Beispiel vorgehalten; die poetische »Einbildungskraft würde sich«, so heißt es,

[...] auf ganz unüberwindliche Weise in unseren Brüsten geregt haben, und wir, unseren unmenschlichen Lehrern zum Trotz, gleich, sobald wir nur gewußt hätten, daß man mit dem Büschel, und nicht mit dem Stock am Pinsel malen müsse, heimlich zur Nachtzeit die Türen verschlossen haben, um uns in der Erfindung, diesem Spiel der Seligen, zu versuchen. (SW⁷ II, 336)

Noch deutlicher findet sich die Symbolisierung des künstlerischen Schöpfungsdurch den körperlichen Zeugungsakt in dem zweiten, zeitlich benachbarten Text der ›Abendblätter‹, dem ›Brief eines Malers an seinen Sohn‹, wo sie allerdings ge-

⁹ Zu der Thematik vgl. jetzt den Sammelband: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, hg. von Christian Begemann und David Wellbery, Freiburg i. Br. 2002.

¹⁰ Die beiden Texte habe ich in einem anderen Zusammenhang behandelt, vgl. Helmut J. Schneider, Die Blindheit der Bilder. Kleists Ursprungsszenarien. In: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne, hg. von Helmut J. Schneider, Bielefeld 2001, S. 289–306, hier S. 289–292.

kleidet wird in das überlegene Wissen des Älteren, der den Sohn in die Geheimnisse der Lebensentstehung einweiht. Will der Sohn sich im Malen einer Madonna »so unrein und körperlich« vorkommen, daß er vor jedem Pinselzug »das Abendmahl nehmen« möchte, so belehrt ihn der Vater eines Besseren: In der »wunderliche[n] Einrichtung« dieser Welt gingen »die göttlichsten Wirkungen [...] aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor«, wofür das augenfällige Beispiel die Entstehung des Menschen sei; der sei doch »gewiß [...] ein erhabenes Geschöpf«, aber »gleichwohl«, so der Vater, der es wissen muß, weiter:

[...] in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert, und den Philosophen zu schaffen gibt. (SW⁷ II, 328 f.)

Der Vergleich zielt auf die blinde Instinkthaftigkeit des prokreativen wie kreativen Moments, der sich auf nichts Vorgeschiedenes und Vorgedachtes stützt, um rein aus sich heraus etwas Neues – einen neuen Menschen, ein neues Werk – in die Welt zu bringen. Es geht um die selbstverständliche Daseinsbehauptung durch die – reproduktive oder produktive – Erweiterung des Selbsts. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt, der mit der Rolleneinkleidung des Textes zusammenhängt: Das vom Vater an den Sohn weitergereichte generative Wissen ist ja nicht zuletzt das Wissen von dessen eigenem Ursprung, der allerdings in schroffem Gegensatz zum Bildgegenstand der Madonna steht, die der Sohn nur in heiligem, körperlosem Gefühl vollenden zu können glaubt. Versucht der Sohn nicht, mit der Darstellung der empfängnislosen Mutter sich selbst eine unkörperliche Geburt zu geben, sich entgegen dem blinden Zeugungsakt, dem er sein Leben verdankt, auf sublimere, unmaterielle Weise noch einmal und selbsttätig zu erzeugen?¹¹ Das Motiv deutet auf die in Kleists Werk so prominente Mariensymbolik, was hier nicht weiter verfolgt werden kann.¹²

¹¹ Die Konstellation ist allerdings komplizierter, insofern der Vater für die dem Sohn »anklebende Begeisterung« die Anhängerschaft an eine »Schule, aus der du herkommst« (SW⁷ II, 328), verantwortlich macht (offensichtlich ein Hieb gegen die Nazarener), und insofern weiterhin die Madonna natürlich eins der traditionsbeladensten Bildsujets darstellt; doch auch in der obliquen und vielleicht sogar parodistischen Form scheint mir die Opposition zwischen väterlicher Generativität und geistiger Selbsterzeugung des Sohns sprechend genug.

¹² Vgl. zu dem weiteren Hintergrund: Albrecht Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Ein Versuch, Frankfurt a. M. 2000, dort zu Kleist S. 192 ff.

II

Ich war ausgegangen von dem Problem der Legitimität des Sohns bei Kleist, das sich im ›Guiskard‹ und im ›Homburg‹ als Problem von Herrschaftskontinuität in der Spannung von genealogischem Gesetz und Charisma darstellte und für dessen Lösung, wie sie im ersten Drama in der evokativen Anrede Abälards angedeutet und im zweiten durchgeführt wird, das ästhetische Medium konstitutiv erscheint, durch das die feudale Genealogie auf charismatisches Schöpfungertum umgestellt wird. (In Aufnahme des eingangs angesprochenen biographischen Hintergrunds könnte man sehr vereinfacht sagen, daß der abtrünnige Adelssprößling, fern davon, gegen die politische Feudalität zu rebellieren, sich den imaginären Raum einer ästhetischen Feudalität schafft; deren Eigenart wäre mit anderen romantischen Ästhetisierungen zu vergleichen.) Dabei wurde der Sohn naturgemäß in der Konstellation mit der Figur des Vaters gesehen. Es sei nun – wiederum in aller Knappheit – versucht, die Figur der Mutter in diese Konstellation einzubeziehen, die uns bereits, verschränkt mit der Figur der Geliebten, in der symbolischen Funktion Natalies begegnet war. Von Natalie empfing der Prinz sein Dasein in einer durch Gesetzeseseinsicht – genauer die durch das Todesurteil forcierte existenzielle Erfahrung des Gesetzes – gefestigten Form zurück. Dabei ist allerdings eine Differenz zur Funktion der bisher übergangenen direkten Mutterfigur des Stücks, der Kurfürstin, zu beachten. An sie, die er dabei mehrfach emphatisch als Mutter anruft, und nicht an Natalie wendet sich Homburg, als er von nackter Todesangst gepackt um Gnade für sein Leben fleht, wobei er sie an das Vermächtnis seiner verstorbenen leiblichen Mutter und ihr daraufhin gegebenes Versprechen erinnert, ihn wie ein leibliches Kind zu beschützen: »Geh hin [d.h. zum Monarchen], als hättest du mich erzeugt, und sprich: / Um Gnade fleh ich, Gnade! Laß ihn frei!« (SW⁷ I, 676) An der Mutter wird also die Funktion elementarer Lebenserhaltung festgemacht. Wenn es dann freilich Natalie ist, die aus eigenem Antrieb den Bittgang zum Monarchen unternimmt, so kann man dies so deuten, daß sie als Vermittlerin zwischen der kreatürlichen (hier freilich ihrerseits bereits adoptiv gebrochenen!) Mutterinstanz und der kulturellen Vaterinstanz letzterer nähersteht; sie ist die ›Vatertochter‹, die obendrein ein Regiment befehligt und deren zärtliches Verhältnis zum Vater-Monarchen im übrigen die Gefühlsdurchdringung des Gesetzes vorbereitet, wie sie sich im Schlußbild des triumphierenden Sohns darstellt.

In der Symbolik der Mutterfigur und mit ihr verbunden des Weiblichen geht es also nicht um das Geburtsprinzip im Sinne der genealogischen Legalität, sondern um das reine Lebensgeschenk, das zum Geschenk »frei[en]« und selbständig[en] Daseins, wie es Natalie einfordert, überhöht wird. In zwei Texten nun, dem ›Zweikampf‹ und dem ›Käthchen von Heilbronn‹, wird die Figur des Sohns in eine erotische Liebesbegegnung gestellt, durch die er sich aus der genealogischen Filiation ausklinkt und eine neuerliche Geburt erfährt. Das ist für das ›Käthchen‹-Drama auf den ersten Blick gewiß plausibler als für die Erzählung, die doch einen ganz ande-

ren Gegenstand zu haben scheint. Ich möchte jedoch den Blick auf die Verschiebung der Handlung vom Erbfolgezwist lenken, wie er zu Beginn kurz skizziert wird, zur sexuellen Anklage und der ihr geltenden, zuletzt im Unschuldsbeweis durch das Gottesurteil endenden Ermittlung, die den Hauptteil des Textes ausmacht. Der Eingang der Erzählung berichtet von der vom Herzog Wilhelm von Breysach soeben beim Kaiser erwirkten »Legitimation eines, mit seiner Gemahlin vor der Ehe erzeugten, natürlichen Sohnes, des Grafen Philipp von Hünigen«, die, »in Ermangelung ehelicher Kinder, die ihm gestorben waren«, die Erbnachfolge des Halbbruders, des Grafen Jakob dem Rotbart, verhindern soll (SW⁷ II, 229). Die Klugheit dieser Maßnahme erweist sich nahezu im selben Moment, als der vom kaiserlichen Hof zurückkehrende Herzog im Dunkel seines Schloßparks durch einen heimtückischen Pfeilschuß ermordet wird und der Erbfall daraufhin tatsächlich in seinem Sinne, wenngleich nicht mit unbestrittenem Rechtsanspruch, geregelt wird. Der Verdacht fällt natürlich auf Rotbart, jedoch wird das evidente Mordmotiv der genealogischen Konkurrenz in der weiteren Handlung keine Rolle spielen, vielmehr geht es einzig um die durch das behauptete Alibi Rotbarts infrage gestellte Unschuld Littegarde und damit um die Kleist ja stets ebenso teure wie dubiose sexuelle Reinheit der Frau.

Wie ist diese auffällige Verschiebung vom genealogischen auf den erotischen Konflikt zu deuten? Ich möchte vorschlagen, die Handlung um Littegarde als symbolische Substitution und zugleich als Kontrast zur genealogischen Ausgangssituation zu verstehen, und zwar so, daß der durch die Treue und das bedingungslose Vertrauen ihres Geliebten Trota schließlich erbrachte Beweis ihrer Unschuld jenen illegitimen Sohn und trotz seiner späteren Legitimierung zumindest zweifelhaften Erben des Herzogs *wahrhaft* legitimiert – nämlich nicht nur rechtlich durch kaiserliches Dekret, sondern auch (sollen wir sagen: moralisch?) als Sproß einer Liebesbeziehung, wobei der Begriff »Sproß« natürlich nur in dem angesprochenen Sinne der symbolischen Handlungsverschiebung gilt, durch die seine tatsächlichen Eltern durch das Liebespaar substituiert werden.

Rotbarts Bruderfeindschaft verdankt sich ursprünglich keineswegs einem Erbfolgeanspruch, vielmehr wird als ihr Motiv gleich im ersten Satz die heimliche Verbindung Wilhelms mit einer unstandesgemäßen Frau angedeutet,¹³ der der voreheliche Sohn entstammt, der daher auch den Namen der Mutter trägt. Freilich ist wenig plausibel, warum der lebenslustige und leichtfertige Rotbart, der vom »königliche[n] Vermögen« seiner verstorbenen Frau lebt und »die Weiber der angrenzenden Edelleute« umwirbt, und der vor allem jetzt ohne weiteres auf den Thronanspruch verzichtet, womit er nicht zuletzt seinen beiden Söhnen die Erbfolge auf den Herzogssitz abschneidet und ihnen damit, wie betont wird, eine »unheilbare Kränkung ihrer Ansprüche« zufügt (SW⁷ II, 230), warum dieser, übrigens beim

¹³ Angedeutet, weil der Text (wie so häufig bei Kleist) nur eine temporale Verknüpfung herstellt: »seit seiner heimlichen Verbindung«, nicht *wegen*, obwohl die Kausalität stark suggeriert wird (SW⁷ II, 230; meine Hervorhebung).

Volk beliebte Bonvivant (es wäre wohl übertrieben, ihn einen Charismatiker zu nennen) die Liaison seines Bruders übelnehmen soll. Vielleicht spielte dabei eher erotische als politische Konkurrenz eine Rolle? Jedenfalls erscheint der Graf weit eher als ein erotischer Ruhestörer denn als ehrgeiziger Machtmensch.¹⁴ Das Resultat des Erzählgeschehens zum Schluß ist, daß ein Teil des Rotbart-Nachlasses als Lehen an Littegarde fällt, die zugleich in ihr eigenes väterliches Erbe, aus dem sie von ihren Brüdern verstoßen worden war (die sie aus durchsichtiger Erbkonkurrenz ohnehin unverheiratet wünschten), wieder eingesetzt wird, so daß also schließlich statt der feindlichen Brüder zwei Frauen (neben Littegarde die Herzogin als Vormund des Grafen von Hünigen) inthronisiert sind, die, folgt man dieser Lektüre weiter, das weibliche Liebesprinzip statt des männlichen genealogischen verkörpern. Anders gesagt, es wird eine *Liebesgenealogie* installiert, insofern neben die doch vermutlich aus Liebe geschlossene heimliche Verbindung des ermordeten Herzogs mit Katharina von Heersbruck (und damit auch an die Stelle des Grafen Philipp von Hünigen als natürlichem, vorehelichem Sproß) die durch äußerste Liebestreue bewährte von Littegarde und Trota tritt. Der neue Ursprung aus ›absoluter‹ Liebe befreit sich aus der genealogischen Kette – oder anders gesagt: Der mit dem eingangs genannten Sachverhalt der unehelich-unstandesgemäßen Geburt benannte Riß dieser Kette wird in der Stiftung einer neuen Genealogie geschlossen.¹⁵

Ist diese Deutung des ›Zweikampf‹ zugegebenermaßen nur auf einer sehr mittelbaren Ebene plausibel, so stehen sich im ›Käthchen von Heilbronn‹ Liebes- und genealogisches Prinzip unmittelbar gegenüber. Sie sind personifiziert in den beiden Frauenfiguren, der illegitimen und ihrer Herkunft unbewußten Kaiserstochter, die ihrem Traum von der Verbindung mit Strahl unbedingte Treue hält, und der erotisch-körperlich zirkulierenden Urenkelstochter der sächsischen Kaiser, deren Person sich in genealogischen Verästelungen und Rechts- und Besitzansprüchen so verliert wie ihre auf die Schlafzimmerstühle verstreuten körperlichen Reize. Die montierte Kunstschönheit Kunigunde, deren Medium neben den kosmetischen Materialien Schrift und Urkunde sind, *darf* nicht nur, sie *kann* auch nicht gesehen werden, da sie nur als kursierendes Tauschobjekt, als Futteral ohne eigene Substanz

¹⁴ Auch der kunstvoll geschnittene Pfeil, der seine Täterschaft verrät, symbolisiert gewissermaßen einen ästhetisch-libidinösen Überschuß.

¹⁵ Die aus dem Rendezvous des betrogenen Erotikers Rotbart mit der untergeschobenen Kammerfrau resultierende Schwangerschaft kann als das parodistische Spiegelbild zu dieser symbolischen Liebeszeugung gelten – ein typisch Kleistisches Verfahren, das doch die Idealität der Haupthandlung eher noch unterstreicht. Der (wenn man so sagen kann) frivolen Zeugung entspricht die Äußerlichkeit einer patriarchalen Ordnung, die mit der sexuellen Reinheit der Frau als Sicherung der Geburtslegalität steht und fällt. Das wird auch in der burlesken Szene deutlich, als der Vater Littegardes über der Lektüre der Anzeige gegen seine Tochter vom Schlag getroffen wird und, »indem er das Blatt fallen ließ, mit gelähmten Gliedern auf den Fußboden niederschlug« (SW⁷ II, 236). Damit sind dann die beiden patriarchalen Instanzen, der Ehemann Herzog Wilhelm und der Vater Littegardes, aus der genealogischen Handlung herausbefördert, die wie gezeigt zum Schluß den Frauen übergeben wird.

existiert. Präsenz besitzt hingegen die wahre Kaiserstochter, allerdings ist dies keine eigentlich materiell-körperliche, sondern eine Präsenz im Bild, im Traum, in der Vision. Damit kann sie als das weibliche Pendant zur auratischen Erscheinung des charismatischen Sohns im ›Guiskard‹ und des ›Prinzen von Homburg‹ gelten. Käthchens Erscheinung ist an Innenräume gebunden: In ihrer Kammer begegnet ihr der versprochene Geliebte, der sie übers Jahr heiraten wird; in einer finsternen Höhle wird sie dem Femegericht vorgeführt; unter der Naturlaube eines Holunderstrauchs erfährt der Graf das Geheimnis der Traumbegegnung, das er selbst verdrängt hat; und in einer anderen Höhle »mit der Aussicht auf eine Landschaft« (SW⁷ I, 524) schließlich wird dem Mädchen die hohe Abkunft offenbart, deren Geheimnis der Kaiser zuvor seinerseits den verschwiegenen Wänden anvertraut hat. Käthchen ist ein Inbild der (männlichen) Phantasie, der keine Schranken auferlegt sind; daher ist sie mehr als nur eine Kaiserstochter, sie ist göttliches Kind, wie sie ja auch bereits im Lobpreis ihres bürgerlichen und nicht biologischen Vaters vor dem Gericht erschienen war: »als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte« (SW⁷ I, 433), und wie Strahl sie später preist, wenn er in seiner Verbindung mit ihr (er sagt: einer *wie* ihr) das biblische Pfingstwunder erneuert sehen will.

Tatsächlich phantasiert Graf Wetter vom Strahl ihr Traumbild als eine Art Ausgießung des Heiligen Geistes, durch die er sein Geschlecht in einen neuen Ursprung zurückprojiziert. Der pastorale Liebesmonolog, den das Drama ihm (nicht ohne parodistische Untertöne) in den Mund legt, als er aus der Femehöhle ins Freie (und das heißt auch: ins sozusagen Exterritoriale des Ästhetischen) tritt: »Nun will ich hier, wie ein Schäfer liegen und klagen [...] Ich will mir einbilden, meine Pferde dort unten, wo die Quelle rieselt, wären Schafe und Ziegen, die an dem Felsen klettern« usw. (SW⁷ I, 453). Dieser schwärmende Erguß malt die Hochzeitsnacht im »duftende[n] Himmelbett [...], das mir die Mutter, daheim im Prunkgemach, aufgerichtet hat«, in exzessiven Bildern aus, bis plötzlich auf dem Höhepunkt der vorgestellten »himmlische[n] und irdische[n]« »Empfindung« – einem »Erguß so eigentümlicher Art, so heilig zugleich und üppig« – sich dem Grafensproß die mahnende Erinnerung an die Vorfahren einstellt: »ihr Bilder meiner geharnischten Väter, die meinen Rüstsaal bevölkern«, so ruft er sie an, um sie mit der Versicherung zu beschwichtigen, nicht etwa durch eine Mißheirat aus der ihm vorbestimmten genealogischen Rolle ausbrechen zu wollen: »eurem stolzen Reigen will ich mich anschließen: das war beschlossene Sache, noch ehe ihr kamt« (SW⁷ I, 453). Doch schon im nächsten Atemzug wendet er sich dem Stammvater seines Geschlechts, dem, wie er ihn hyperbolisch nennt, Göttlichen und Gleichen des Zeus, dem »Erste[n] meines Namens« zu, um ihn mit der Frage herauszufordern,

[...] ob die Mutter meines Geschlechts war, wie diese: von jeder frommen Tugend strahlender, makelloser an Leib und Seele, mit jedem Liebreiz geschmückter, als sie? O Winfried! Grauer Alter! Ich küsse dir die Hand, und danke dir, daß ich bin; doch hättest du

sie an die stählerne Brust gedrückt, du hättest ein Geschlecht von Königen erzeugt, und Wetter vom Strahl hieße jedes Gebot auf Erden! (SW⁷ I, 454)

Das ist mehr als konventionelle Imagination einer idealen Geliebten. Der Sohn aus hohem Geschlecht phantasiert sich die höhere, ja die höchste: die göttliche Abkunft, die ihn zum Herren der Welt machte, zum allesgebietenden Zeus – oder eben »Wetter vom Strahl« – und schließlich in einer letzten blasphemischen Überbietung zum Verkündiger des Heilands: »wenn ich jemals ein Weib finde, Käthchen, dir gleich: so will ich die Länder durchreisen, und die Sprachen der Welt lernen, und Gott preisen in jeder Zunge, die geredet wird« (SW⁷ I, 455). Käthchen wird zu einer kosmischen Instanz – deshalb kommt es auch nicht auf ihre Individualität an, die er vielmehr verwischt: »ein Weib [...], dir gleich«, ein heiliges »Mädchen«, ihr Name als bloßes Echo auf ihre Geschlechtsbezeichnung: »Käthchen, Mädchen, Käthchen« (SW⁷ I, 454). Als der Graf im Verfolg seines Traums dann des Käthchen-Mädchens wahrer Abkunft nachforscht, wird ihn der legale, nunmehr in seiner Vaterschaft bedrohte Vater als »Sohn der Hölle« beschimpfen, als Luzifer, der sich die Stelle Gottes anmaßt:

Ein Übermütiger, aus eines Gottes Kuß,
Auf einer Furie Mund gedrückt, entsprungen;
Ein glanzumfloßner Vaternördergeist,
An jeder der granitnen Säulen rüttelnd,
In dem urewgen Tempel der Natur; [...]. (SW⁷ I, 517)

Damit ist unser Thema, der Sohn als Erzeuger seiner Herkunft, wieder eingeholt. »Ein glanzumfloßner Vaternördergeist«: besser als in des ganz und gar nicht einfältigen Theobalds Worten könnte die auratische (»glanzumfloßne«) Erscheinung des die paternale Herkunft abweisenden Sohns nicht benannt werden. Es ist freilich eine teuflische, eine luziferische Erscheinung, die hier berufen wird – und das zurecht, gelangt der Verwünschte doch in der phantastisch-göttlichen Erscheinung der Kaiserstochter zu einer imaginären Selbsterzeugung. Der Graf Wetter vom Strahl, der sich einst im Schutz der Mutter und der alten Brigitte sterbensmüde hinlegte, um durch die Traumerscheinung eines Engels neu geboren zu werden, durchbricht die väterliche Genealogie und bringt sich selbst, in der absoluten – aus allen weltlichen Bezügen herausgelösten – Liebesbegegnung mit dem überirdischen Käthchen, neu zur Welt. Daß dies dennoch unter dem letzten und höchsten väterlichen Schutz des Kaisers geschieht, verbindet das Stück mit dem »Zweikampf« (vgl. dessen Ende) und entspricht vielen anderen Kleistischen Texten, in denen ebenfalls Handlungen mit starken, die männliche Genealogie bedrohenden Instanzen zum Schluß doch stets paternal sanktioniert werden.¹⁶

¹⁶ Zu denken wäre etwa an »Amphitryon«, »Die Verlobung in St. Domingo« oder »Das Erdbeben in Chili«, wo die Figur vielleicht am plastischsten hervortritt: Zuerst wird die patriarchalische Ordnung durch Josephes Fehltritt verletzt, bis sie im Erdbeben zusammenstürzt, das das Liebespaar in eine mütterlich besetzte Idylle führt; dessen natürliches Kind freilich wird zum Schluß von Don Fernando, dem »Sohn des Kommandanten der Stadt« (SW⁷ II, 156), adoptiert.

Blicken wir abschließend noch auf einen dritten Text, der für die genealogische Thematik der offensichtlichste ist, in dem der Sohn den genealogischen Verhängnisverband freilich nur um den Preis des Selbstopfers durchbricht. In der als brudermörderischer Zweikampf angelegten Geschlechterfolge der ›Familie Schroffenstein‹ bietet sich in dem Liebespaar Ottokar und Agnes die Chance einer radikalen Abkehr von der durch den Fluch des Erbvertrags vergifteten Vergangenheit und eines vertrauensvollen Neubeginns, wie er in der Namensverleugnung und der Taufe der Frau als »Maria« prägnant zum Ausdruck kommt. Im mutigen Versuch der zwischen den Fronten stehenden Liebenden, jeweils mit den Augen der anderen Seite, und das heißt des anderen Vaters zu sehen, soll die Geschlechterversöhnung gestiftet werden, die aber dann an der Übermacht der verzerrenden Verdachtsprojektionen und Übermittlungsinstanzen scheitert. In der Höhlenszene des Schlußakts schlachten die Väter jeweils ihr eigenes Kind in der Verkleidung des anderen: das unwiderrufliche Ende der Genealogie.

Vor diesem grauenvollen Schluß inszeniert Ottokar eine vorweggenommene imaginäre Hochzeitsnacht. Über dieses Beilager in der Phantasie ist viel geschrieben worden. Im vorliegenden Zusammenhang ist ein kleiner, wohl meist übersehener Zug nicht unwichtig: Der Regisseur dieser imaginär vorweggenommenen Hochzeit verdankt sich selbst einer Verbindung, die schon vorehelich vollzogen wurde; daran erinnert die Mutter ihren gewalttätigen Mann, als sie ihn vergeblich zur Mäßigung anzuhalten versucht, und sie verbindet dies mit der trotzigsten Behauptung ihres Mutterrechts auf den Sohn, was suggeriert, daß sich sogar der Sohn der vorehelichen Zeugung verdanken könnte:

[...] bei jener ersten Nacht, die ich
Am Tage vor des Priesters Spruch dir schenkte,
Bei unserm einzgen Kind, bei unserm letzten
Das du hinopferst, und das du doch nicht
Geboren hast, wie ich, o mache diesem
Unselig-bösen Zwist ein Ende, der
Bis auf den Namen selbst den ganzen Stamm
Der Schroffensteine auszurotten droht. (SW⁷ I, 122)

Der einzige männliche Nachfolger des gesamten Geschlechts, das sich seit unvor-denklicher Zeit gegenseitig auszurotten versucht, befreit sich zum Schluß aus der genealogischen Haft, indem er im mütterlich bergenden (freilich dann, um in dieser Symbolik zu bleiben, durch die eindringenden Väter phallisch verletzten) Höhlenraum eine Liebesverbindung rein in der Vorstellung vollzieht, der keine Realität entspricht, und das heißt zugleich: keine Lebenszeugung entspringt. Die patriarchale Letztinstanz spielt hier keine Rolle (das letzte Wort hat eine alte Hexe), es sei denn, man nähme die rituell inszenierte Initiation der Brautnacht als deren ästhetischen Ersatz (immerhin ist die Frau nur Objekt der Veranstaltung). Geht man von einer außergesetzlichen Zeugung Ottokars aus, so würde der Sohn diese mit dem imaginären Beilager wiederholen. Die poetische Inszenierung des naturalen Zeu-

gungs- und Geburtsakts findet jedoch keine symbolisch-institutionelle Sanktionierung wie im ›Zweikampf‹ oder im ›Käthchen von Heilbronn‹.

Wie sein letztes, so stellt Kleists erstes Drama eine Szene zentral heraus, die das theatrale Arrangement auf der Bühne verdoppelt und als selbstreferentielle Spiegelung fungiert. Für den ›Prinzen von Homburg‹ wurde angedeutet, daß sich nur in dieser Umwendung des ›Traums‹ auf die szenische Realität des ›Schauspiels‹ das Sohnesphantasma vom Vater, der den Sohn als *seinen* Schöpfer gewähren läßt, erfüllen kann. Der Vater und andere Zuschauer auf der Bühne, vor allem Natalie, ›spielen mit‹. In der ›Familie Schroffenstein‹ hat die theatrale Selbstverdopplung einen anderen Stellenwert. Hier ›spielt‹ nur einer, Ottokar, dessen Spiel (was immer seine symbolische Bedeutung sein mag) auf der pragmatischen Handlungsebene eine instrumentelle List darstellt, um die (unwissentliche) Geliebte durch ihre Verkleidung als Mann (als Ottokar) vor der Mordlust des eigenen Vaters zu retten. Die in der Einbildung vorweggenommene Liebesvereinigung ist somit zunächst nur eine auf die feindliche Welt außerhalb der Höhle bezogene Täuschung, in der sich auf der Metaebene das Theater als eine täuschende Enklave der Realität darstellt. Kleists frühestes Drama erscheint als das pessimistischste in Hinblick auf das eigene theatralisch-ästhetische Medium.

Aber das ist nicht alles. Weisen wir zum Schluß darauf hin, daß das Herausbrechen aus einem als Schuld und Verhängnis verstandenen Generationenzusammenhang und dessen in Aussicht genommene Überwindung ein zentrales Merkmal des klassischen Humanitätsdramas war, an das Kleist in der ›Familie Schroffenstein‹, wie ich meine, bewußt anschließt. In dieser Tradition wurde gegen die Determiniertheit durch die Vergangenheit eine Versöhnung nach dem Modell der neuen Ordnung der intimen *Kleinfamilie* gesetzt. So lösten sich die Familienangehörigen von Lessings ›Nathan der Weise‹ aus den Verstrickungen ihrer antagonistischen Herkunftsidentitäten, um zum Schluß einander als Glieder einer auf Liebe und Vertrauen basierenden ›Menschheitsfamilie‹ in die Arme zu fallen – ›Menschheitsfamilie‹ deshalb, weil es sich bei dieser Basis um universale, allgemeinemenschliche Werte handelte. Der Weg dahin wurde durch sprachliche Kommunikation und das von ihr zugleich unterstellte wie realisierte Gefühl menschlicher Verbundenheit ermöglicht, das wiederum seinen Kern in der unmittelbaren Begegnung besaß. Das aber war zugleich ein genuiner Theatermoment, im Augenblick des »von Angesicht zu Angesicht« konnte sich das Publikum auf der Bühne mitgespiegelt sehen: Es war nicht mehr bloßer Zuschauer eines Spektakels, sondern Partizipierender an einer im Hier und Jetzt der Zwischenmenschlichkeit erscheinenden Wahrheit.

Die Liebeszene zwischen Ottokar und Agnes im dritten Akt mit ihrer schwer erkämpften Überwindung des gegenseitigen Mißtrauens wiederholt dieses klassische Humanitätsgeschehen, mit wörtlichen Übernahmen aus dem ›Nathan‹. Insofern in das Verständigungsgespräch auch die Herkunftsfamilien und die Väter einbezogen werden, scheint hier tatsächlich ein Neuanfang gestiftet und die Familie als neuer Hort der Menschlichkeit zu triumphieren über die Familie als Ort des genea-

logischen Verhängnisses (beide Bedeutungen werden schon vom Titel des Dramas aufgerufen). Die spätere Verlegung der Begegnung in den Innenraum der Höhle macht dann aber den *illusionären* Charakter dieser Utopie reiner Zwischenmenschlichkeit bewußt, mit der der Geschlechterfluch außer Kraft gesetzt werden sollte.

Für den dekonstruierenden Rückbezug des Höhlenauftritts auf die klassisch-humanistische Tradition – wenn er denn einige Plausibilität hat – ist sein vorgestelltes Szenario der geschlechtlichen Vereinigung zentral. Schon oft ist auf die Perversion des inszenierten Geschlechtertauschs hingewiesen worden. Das irritierende Spiel mit den Geschlechterrollen verstellt buchstäblich die in ihm zugleich aufgerufene Vorstellung der sexuellen Vereinigung. Es verweist aber auch auf ein ebenfalls häufig bemerktes Defizit der angesprochenen ›Humanitätsdramen‹, deren glücklicher Schluß, ganz im Unterschied zum traditionellen Komödienschluß, keine Aussicht auf Nachkommen bietet. Das schöne Schauspiel der Menschlichkeit kapselte sich ab gegen die Fortpflanzung des Menschengeschlechts. Insofern weist Kleists Höhlenszene, die das Liebespaar in der phantastischen Vorstellung vereinigt, bevor es physisch vernichtet wird, dieser Utopie ihre sterile Wahrheit: Die Versöhnung der Väter findet über den Leichen der Kinder statt, der Fluch der Geschlechterkette löst sich durch die Auslöschung der Nachkommenschaft und damit den Abbruch der Prokreation.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Kleistische Figur eines vom Sohn ›erzeugten‹ Vaters, in dessen Gunst er zum Schöpfer seiner eigenen, daher charismatischen Abkunft erblüht, sowie einer Muttergeliebten, in deren überirdischer Reinheit er sich einen absoluten Lebensursprung geben möchte, in umso schärferem Licht. Die Umkehrung der genealogischen Linearität durch die Kreation einer Wunschabkunft ersetzt die natürliche Prokreation durch die ästhetische Kreation, die sich bis zum Phantasma einer Selbstgeburt steigern kann und durch die eine neue Genealogie entsteht. Diese wurde im ›Guiskard‹ (soweit dessen Fragmentcharakter dies zuläßt) und dem ›Prinz Friedrich von Homburg‹ mit charismatischer Herrschaft, im ›Zweikampf‹ und ›Käthchen von Heilbronn‹ mit Liebe beschrieben; ›Die Familie Schroffenstein‹, könnte man sagen, verbindet beides und läßt beides scheitern.

»AUF RECHT UND SITTE HALTEN«?

Kreativität und Moralität bei Heinrich von Kleist¹

Zu den am leidenschaftlichsten diskutierten Fragen in der jüngsten Kleist-Forschung gehört die nach dem Status der Moral in seinen Texten. Nun sag', wie hast du's mit der Moral? Diese Gretchen-Frage stellt etwa Wolfgang Wittkowski seinen Kolleginnen und Kollegen und verfiert mit seit einigen Jahren zunehmender Vehemenz immer wieder eine ethisch »positive« Kleist-Interpretation:

In der Literatur der Goethezeit, der sogenannten ethischen Humanität, waren ethische Werte, ihre Erfüllung und Verfehlung die zentralen Themen. Das Publikum soll »nachfolgen«, das »Gute« »nachahmen«, das »Böse«, Falsche meiden. Um der nachhaltigeren Wirkung und »Erziehung« willen kontrastieren Gut und Schlecht und wird das Erkennen erschwert durch Verlockung zum Verkennen. Das Publikum, jedenfalls das gelehrte, das heute andere Interessen hat als ethische, hat diese Werke denn auch oft verkannt.²

Auch Hans-Jochen Marquardt beharrt auf folgenden »Prämissen kleistscher Dichtung«:

Erstens, Kleist suchte nach Wahrheit; zweitens, er wollte verstanden werden; drittens, er wollte wirken; viertens, er wollte verstanden werden und wirken in seiner Zeit. Auch die raffinierteste Spitzfindigkeit im Aufspüren eingeschriebener Rezeptionsverhinderungen der fünften Ordnung wird dies nicht aus der Welt schaffen können. Täuschung und Enttäuschung des Lesers sind bei Kleist niemals Selbstzweck, sondern Voraussetzung von dessen Selbstfindung, mithin emanzipatorisch motiviert und in diesem Sinne aufklärerisch.³

Dem entgegen stehen zum einen jene Lesarten, die aufgrund von Widersprüchen und Paradoxien die »Unlesbarkeit« der Kleistschen Texte und damit implizit die Un-

¹ Der vorliegende Beitrag knüpft in einigen Aspekten an meinen Forschungsbericht zu »Michael Kohlhaas« an; vgl. Bernd Hamacher, Schrift, Recht und Moral. Kontroversen um Kleists Erzählen anhand der neueren Forschung zu »Michael Kohlhaas«. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Anton Philipp Knittel und Inka Kording, Darmstadt 2003, S. 254–278.

² Wolfgang Wittkowski, »Die Marquise von O...« und »Der Findling«. Zur ethischen Funktion von Erotik und Sexualität im Werk Kleists. In: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, hg. vom Kleist-Archiv Sembdner, Heilbronn 2000, S. 192–238, hier S. 192.

³ Hans-Jochen Marquardt, Heinrich von Kleist – die Geburt der Moderne aus dem Geiste »neuer Aufklärung«. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, Rochester/NY 2000, S. 22–45, hier S. 30.

möglichkeit ihrer ethisch-moralischen Verrechnung behaupten,⁴ zum anderen jene, die eingefahrene moralische Rezeptionsperspektiven auf die Probe stellen und damit scheinbar oder anscheinend Partei für die ›Bösen‹ gegen die ›Guten‹ nehmen⁵ oder auch – wie Bernhard Greiner, der von Kleists »bösem Erzählen« spricht⁶ – das ›Böse‹ auf der Ebene der Erzählung selbst situieren. Quer zu den scheinbaren Alternativen steht Günter Blambergers These von Kleist als skeptischem Moralisten,⁷ mit der er historisch hinter die von Wittkowski geforderte Kontextualisierung zurückgeht und den Anschluß an aristokratische Verhaltenslehren des 17. Jahrhunderts herstellt.

Lassen sich Kleists Texte also einer klassischen Wirkungsästhetik zurechnen oder nicht? Da eine Einigung unter den Kontrahenten einstweilen nicht absehbar ist, lohnt sich der Versuch einer grundsätzlichen Klärung, und zwar selbst dann, wenn die Frage angesichts der unversöhnlichen Positionen gelegentlich unentscheidbar zu sein scheint. Denn dann könnte das »Foerster'sche Theorem« gelten:

»Nur *die* Fragen, die prinzipiell unentscheidbar sind, können *wir* entscheiden.« Wieso? Ganz einfach: die entscheidbaren Fragen sind ja schon entschieden, und zwar durch die Spielregeln, in denen Fragen und die Regeln der Beantwortung, bestimmt sind. Es mag manchmal schnell gehen, manchmal sehr lange dauern, bis sich das »Ja« oder das »Nein« der Antwort unweigerlich – oder, wie es so schön heißt, »mit zwingender Logik« – ergibt [...].

Bei prinzipiell unentscheidbaren Fragen haben wir jeden Zwang – sogar den der Logik – abgeschüttelt, und haben mit der gewonnenen Freiheit auch die Verantwortung der Entscheidung übernommen.⁸

Aber Freiheit hin, Verantwortung her – ganz ohne die Zumutungen der Logik wird es im folgenden nicht gehen, um nicht bei bloßem Dezisionismus zu verharren.⁹

⁴ Vgl. Bianca Theisen, Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg i. Br. 1996.

⁵ Vgl. David Pan, The Aesthetic Foundations of Morality in ›Das Erdbeben in Chili‹. In: Kleists Dramen und Erzählungen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 49–59, hier S. 58: »one is led to a perspective from which it becomes clear that Jeronimo and Josephe deserve the condemnation of the community. In demonstrating a callous disregard for the suffering surrounding them, ›das heimliche Gejauchz ihrer Seelen‹ after the earthquake is only another example of how they have consistently placed their own personal love above all other considerations rather than subordinating it to higher principles.«

⁶ Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 359.

⁷ Vgl. Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40.

⁸ Heinz von Foerster, Wahrnehmen. In: Philosophien der neuen Technologie, hg. von Ars Electronica, Berlin 1989, S. 27–40, hier S. 30.

⁹ Vgl. auch die Bedenken, die Clemens Pornschlegel gegen das »Foerster'sche Theorem« ins Feld führt: »Nur bleibt damit erstens auch die Legitimitätsfrage für die Spielregeln [...] ausgespart [...], während zweitens die sogenannten Wir-Entscheidungen, die unentscheidbar sind, eben wegen ihrer Unentscheidbarkeit auch schon wieder beliebig werden. Weswegen solcher partieller Dezisionismus oder die kleine und pluralistische Variante noch nicht vor den großen Axiomatiken schützt: Nichts nämlich kann irgendwie verhindern, daß die Dezision nicht auch

Zunächst empfiehlt sich eine Unterscheidung zwischen den Parteinahmen der Interpreten hier und der Position Kleists und seiner Texte dort. Sobald ein Interpret moralisch Partei ergreift, wird auch eine Parteinahme Kleists bzw. seiner Texte zumindest implizit unterstellt. Aller theoretischen Verabschiedungen der Instanz des Autors ungeachtet wird immer dann, wenn über den moralischen Gehalt seiner Texte geredet wird, dessen mutmaßliche Position zu den behaupteten Gehalten offen oder verdeckt mitverhandelt. Klärung verspricht dabei zunächst weniger der Blick auf aktuelle Forschungskontroversen als vielmehr auf den Stand der ästhetischen Diskussion um und nach 1800. An prominenter Stelle seiner Ästhetik-Vorlesungen geht Hegel auf diese Frage ein, nämlich am Ende des zweiten Teils im Abschnitt über ›Das Ende der romantischen Kunstform‹: »Die Kunst, wie sie bisher der Gegenstand unserer Betrachtungen war«, so resümiert er die historisch-systematische Konstruktion von der symbolischen über die klassische zur romantischen Kunstform, »hatte die Einheit von Bedeutung und Gestalt und ebenso die Einheit der Subjektivität des Künstlers mit seinem Gehalt und Werk zu ihrer Grundlage«. ¹⁰ Diese Einheit von Autor und Werk scheint nun immer dann vorausgesetzt zu werden, wenn eine moralische Wirkungsabsicht der Kunst gefordert oder unterstellt wird, diese Einheit ist es aber auch, die seit dem durchgreifenden Funktionswandel der Literatur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gerade auf dem Spiel steht. Belege dafür liefert nicht erst Hegel, sie lassen sich vielmehr auch dem zeitgenössischen Literaturbetrieb entnehmen. Ein frühes, besonders prominentes Beispiel sind Goethes ›Leiden des jungen Werthers‹. Wenn der badische Professor der Kameral- und Polizeiwissenschaften Johann August Schlettwein 1775 in seinem Pamphlet ›Werther in der Hölle‹ durch Goethes Roman »das ganze Fundament von der Glückseligkeit der Gesellschaft untergraben« ¹¹ sah oder Leonhard Meister (›Ueber die Schwermerei‹) im selben Jahr »die Grundsäulen des Staates, öffentliche Ordnung und Ruh untergraben« währte, ¹² so sind solche Vorwürfe nur auf dem Hintergrund einer Lektürehaltung verständlich, die die Einheit von Künstler und Gehalt unbefragt voraussetzte. Eine solche identifikatorische Lektüre, die dann das berüchtigte ›Wertherfieber‹ auslöste, sind wir heute geneigt, einer naiven Lesepraxis zuzuschreiben. Im 18. Jahrhundert hingegen belegte eine solche Lektüre nicht etwa die Ungeübtheit des Lesepublikums, sondern war die Regel, da die Verschränkung von Poesie und Leben, von Ästhetik und Moral, nicht nur unproblematisch, sondern

zugunsten einer totalen und großen Axiomatik ausfällt. Ins Politische übertragen hieße das, daß demokratischer Pluralismus nicht vor moderner Diktatur schützt.« Clemens Porschlegel, *Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis*, Freiburg i. Br. 1994, S. 246.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert von Friedrich Bassenge, 2 Bände, Frankfurt a. M. [o.J.] / 2. Auflage 1966], Bd. 1, S. 576.

¹¹ Zitiert nach Klaus R. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, 2. Auflage, Wiesbaden 1975, S. 74.

¹² Scherpe, *Werther* (wie Anm. 11), S. 82.

ausdrücklich erwünscht war. Erst Texte wie der ›Werther‹ machten eine für uns heute – und zumal als professionelle Leserinnen und Leser – völlig selbstverständliche ästhetische Differenzwahrnehmung bei der Lektüre überhaupt erforderlich.¹³

Diese Differenz zwischen Ästhetik und Moral hat nun auch Hegel bei der Diagnose im Blick, die er der Kunst seiner Zeit als ›Ende der romantischen Kunstform‹ stellt. Meine These lautet, daß er damit die Dichtung Kleists, dessen Name hier nicht fällt, präzise erfaßt:

Bei der Stellung [...], welche wir der Kunst im Verlaufe ihrer Entwicklung haben anweisen müssen, hat sich das ganze Verhältnis [von Subjektivität und Gehalt] durchaus verändert. [...] Hat [...] die Kunst die wesentlichen Weltanschauungen, die in ihrem Begriffe liegen, sowie den Kreis des Inhalts, welcher diesen Weltanschauungen angehört, nach allen Seiten hin offenbar gemacht, so ist sie diesen jedesmal für ein besonderes Volk, eine besondere Zeit bestimmten Gehalt losgeworden, und das wahrhafte Bedürfnis, ihn wieder aufzunehmen, erwacht nur mit dem Bedürfnis, sich *gegen* den bisher allein gültigen Gehalt zu kehren [...].

Gegenüber der Zeit nun, in welcher der Künstler durch seine Nationalität und Zeit, seiner Substanz nach, innerhalb einer bestimmten Weltanschauung und deren Gehalt und Darstellungsformen steht, finden wir einen schlechthin entgegengesetzten Standpunkt, welcher in seiner vollständigen Ausbildung erst in der neuesten Zeit von Wichtigkeit ist. In unseren Tagen hat sich fast bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik, und bei uns Deutschen die Freiheit des Gedankens auch der Künstler bemächtigt und sie in betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion [...] sozusagen zu einer *tabula rasa* gemacht. Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt [...] ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann. [...] Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert.¹⁴

Die Rede vom Ende aller Verbindlichkeiten und der universalen Verfügbarkeit beliebiger Gehalte in der Kunst ist also keine Erfindung der ›Postmoderne‹, wie deren Kritiker gelegentlich immer noch unterstellen, sondern kann sich ausgerechnet auf Hegel als ›Diskursbegründer‹ berufen.¹⁵ Damit wird auch der um 1800 unter dem Paradigma des Genies geführte Kreativitätsdiskurs, der ebensowenig wie der moralische Diskurs ohne die Zuschreibung auf bestimmte Subjekte auskommt,¹⁶ neu organisiert. Künftig ist nicht nur der Moment kreativer, womöglich ›genialer‹ Hervorbringung (Invention) als solcher von Belang, also das »*Moment der Neuheit*«, sondern darüber hinaus die »*neuartige Kombination*« von Bekanntem sowie schließlich, drittens, der »innovative[] Umgang mit diesem Neuen in der Phase der

¹³ Vgl. Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, S. 134.

¹⁴ Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1 (wie Anm. 10), S. 578 f.

¹⁵ Vgl. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M. 2002, Kap. 1 und 2.

¹⁶ Vgl. Manfred Eigen, *Mozart – oder unser Unvermögen, das Genie zu begreifen*. In: *Kreativität*, hg. von Rainer M. Holm-Hadulla, 2. Auflage, Berlin [u. a.] 2001 (*Heidelberger Jahrbücher*; XLIV), S. 27–45, hier S. 28.

Applikation«. ¹⁷ Ein Modell zur Erzeugung solch postgenialer Kreativität entwirft Heinrich von Kleist in dem Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. ¹⁸ Das Modell entstammt der Elektrizitätslehre und bezieht sich auf Austausch und Veränderung der elektrischen Ladung bei der Berührung unterschiedlich geladener Körper. Das Neue entsteht also durch Kombination von Disparatem, Kreativität wird als innovative Kombinatorik veranschaulicht. In einer bloß beiseite gesprochenen Nebenbemerkung wird nun gerne das eigentlich Innovative an Kleists Modell gesehen, indem nämlich das Gleichnis zur ontologischen Aussage wird: »Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« (DKV III, 537). Einige Jahre später ist noch einmal davon die Rede, nämlich in dem in den ›Berliner Abendblättern‹ zwischen dem 29. Oktober und dem 10. November 1810 mitgeteilten ›Aller neuesten Erziehungsplan‹. Daß es auch hier um die Entfaltung eines Modells postgenialer Kreativität geht, macht bereits die distanzierende redaktionelle Vorbemerkung deutlich, in der von der »bloße[n] Sucht, neu zu sein« (DKV III, 545), die Rede ist. Wiederum folgt auf die – diesmal ausführlichere – Erläuterung der Versuchsanordnung zur Demonstration des Ausgleichs der Ladung zwischen elektrisch unterschiedlich geladenen Körpern die Übertragung auf zwischenmenschliche Verhältnisse: »Dieses höchst merkwürdige Gesetz findet sich, auf eine, unseres Wissens, noch wenig beachtete Weise, auch in der moralischen Welt« (DKV III, 546). Die Versuchung ist für viele Interpreten groß, Kleist hier die utopische Vereinigung der in der Moderne angeblich getrennten Kulturen von ›Natur‹ versus ›Geist‹ einerseits, Wissenschaft versus Kunst andererseits auf der Basis einer naturwissenschaftlich inspirierten Poetik zu unterstellen: ¹⁹ »Ich kann ein [Diffe]rentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?« (DKV IV, 336) – so schreibt Kleist wie zur Bekräftigung dieser These am 7. Januar 1805 an Ernst von Pfuel. Überdies wurde in fast unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zum ›Aller neuesten Erziehungsplan‹, in den ›Berliner Abendblättern‹ vom 10. Dezember 1810, ein Aphorismus veröffentlicht, der dieselbe Totalitätsbehauptung zu erheben scheint: »Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus« (DKV III, 555). Helmut Sembdner, der diesen Text erstmals dem

¹⁷ Frank R. Pfetsch, Kreatives Verhandeln in Politik und Wirtschaft. In: Kreativität (wie Anm. 16), S. 127–155, hier S. 128.

¹⁸ Vgl. dazu auch: Andreas Gailus, Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede. In: KJb 2002, S. 154–164.

¹⁹ Vgl. Herminio Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern und Stuttgart 1978, S. 19: »Wenn nun die Poesie für Kleist die höchste Ausdrucksform war, so versteht sich eine Wechselwirkung zwischen seiner wissenschaftlichen und seiner künstlerischen Tätigkeit um so mehr, da alle seine naturwissenschaftlichen Bestrebungen von dem gleichen Geiste getragen werden, nämlich in der Betrachtung aller einzelnen Erscheinungen, die Totalität einer vollendeten Weltanschauung zu suchen.«

›Abendblätter‹-Herausgeber Kleist selbst zuschrieb, verstand ihn jedenfalls ganz im Sinne von Kleists brieflicher Äußerung an Pful: Kleist spreche hier von »zwei Möglichkeiten der Wirklichkeitsbewältigung, repräsentiert in der Gestalt des Künstlers und des Wissenschaftlers« (SW⁴ II, 930).²⁰ Es scheint klar, daß der Autor des Textes aus der Position dessen spricht, der sich auf »beides« versteht. Wenn wir als Leserinnen und Leser ihn (mit Sembdner) so lesen, beanspruchen wir damit nicht implizit auch, uns »auf beides« zu verstehen? Würde man jedoch dieses Verständnis als ›normales‹ Verständnis unterstellen, so wäre die angeblich gar nicht existente Klasse plötzlich die größte, wenn nicht gar die einzige, so daß der Text sich selbst widerspräche. Solche Widersprüche von Textaussage und Lesesteuerung wurden als ›Paradoxien des Lesens‹ in den letzten Jahren als geradezu konstitutives Strukturmerkmal von Kleists Texten identifiziert.²¹ Immer wieder werden scheinbar eindeutige Lektüren nahegelegt, die jedoch bei genauem Zusehen ihrerseits mit anderen, im Text ebenfalls angelegten Perspektiven kollidieren. Dies führt in der Konsequenz dazu, daß jede interpretatorische Stellungnahme zu Kleists Erzähltexten sich in Widersprüche, gar in performative Selbstwidersprüche zu verwickeln droht.

Aber wer sagt denn überhaupt, daß »die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit« sich verbinden lassen? Kleist wird man in jenem Brief an Pful eine entsprechende Hoffnung durchaus unterstellen dürfen. Auch in dem Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (1805/06) ist ja, wie bereits zitiert, von der »merkwürdige[n] Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« die Rede. Aber wie verhält es sich fünf Jahre später, 1810? Im ›Allerneuesten Erziehungsplan‹ wird zwar zunächst dasselbe behauptet. Die Beispiele freilich, die diese These belegen sollen, stehen sämtlich für das Gegenteil: Das »gemeine Gesetz des Widerspruchs« führt »in der moralischen Welt« gerade nicht zum Ausgleich der Gegensätze – um »zwischen je zwei Körpern, die sich berühren, [...] das ursprüngliche Gleichgewicht, das zwischen ihnen aufgehoben ist, wieder herzustellen« (DKV III, 545f.), wie es für die Elektrizität dargelegt wird –, sondern treibt sie im Gegenteil erst hervor.²² Den Kommentar dazu liefert

²⁰ Vgl. in diesem Sinne auch den Kommentar zum Brief an Pful in DKV IV, 1035f. sowie zuletzt Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 34.

²¹ Vgl. besonders Theisen, Bogenschluß (wie Anm. 4). Unter dem Titel ›Kleists Paradoxien des Lesens‹ hat Theisen inzwischen einen überarbeiteten Auszug aus ihrem Buch publiziert, in: Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 111–130.

²² Vgl. Nancy Nobile, *The School of Days. Heinrich von Kleist and the Traumas of Education*, Detroit/Mich. 1999, S. 66: »It's crucial to note [...] that in Levanus's subsequent discussion of how this law of physics pertains in social interactions, imbalance or ›illness‹ is *not* resolved but persists as intense opposition. [...] Each of Levanus's nine examples reveals that the law of physics he describes does not function identically in the sphere of morals [...].« Dagegen bemerkt selbst ein so skrupulöser Leser wie Bernhard Greiner den Widerspruch offenbar nicht; vgl. Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 6), S. 5. – Ulrich Port beschränkt sich bei seiner Analyse der Affekte in ›Penthesilea‹ auf die ›moralische Welt‹ und konstatiert eine permanente Verflüssigung von Oppositionen, insbesondere derjenigen von ›Liebe‹ und ›Haß‹:

der Text des ›Allerneuesten Erziehungsplans‹ gleich mit: Auch hier nämlich ist es, wie stets bei Kleist, so, daß ganz gezielt »hin und wieder, gegen die Verabredung, einige schlechten Beispiele mitunter liefen« (DKV III, 550). Sprachtheoretisch bedeutet dies, daß die bei Kleist immer wieder – und gerade in den sogenannten essayistischen Schriften – gepflogene Gleichnisrede, die metaphorische Sprache, keinen festen Bezugspunkt hat. Der Versuch, die verschiedenen Bereiche der Welt beziehungsweise der Kultur – hier Physik und Moral – als gemeinsames semiotisches System zu denken und mit wechselseitigen metaphorischen Verweisungen sprachlich zu erfassen, scheitert. Die Einheit der Kultur läßt sich auf sprachlichem Wege nicht mehr herstellen, und auch die moderne Naturwissenschaft kann bei Kleist die unbesetzte Stelle der kultursemiotischen Diskursherrschaft nicht ausfüllen.²³ Die einzelnen Bereiche der Wirklichkeit sind nicht mehr miteinander vermittelbar, sie fallen in der menschlichen Deutung und Wahrnehmung auseinander, auch wenn rhetorisch das Gegenteil suggeriert wird. Stehen bleibt jedoch, unabhängig von der inhaltlichen Besetzung der Positionen, das ›gegensätzliche‹ Prinzip des Widerspruchs selbst. Dieses in die moralische Welt hinübergespielte Gesetz hat nun Folgen für die intendierte Erzeugung von Kreativität:

Wer dies Gesetz recht begreift, dem wird die Erscheinung gar nicht mehr fremd sein, die den Philosophen so viel zu schaffen gibt: die Erscheinung, daß große Männer, in der Regel, immer von unbedeutenden und obskuren Eltern abstammen, und eben so wieder Kinder groß ziehen, die in jeder Rücksicht untergeordnet und geringartig sind. (DKV III, 548)

Heutzutage bedarf es offenbar – am Rande sei's vermerkt – eines leibhaftigen Nobelpreisträgers, um mehr oder weniger dasselbe zu behaupten, freilich ganz uniornisch und ohne jeden Hintersinn. Manfred Eigen nämlich stellt die Regel auf, »dass Genie als solches nicht vererbbar ist. Genies zeugen fast nie geniale Kinder!«²⁴ In Kleists Text wird noch ein weiteres Kreativitätsexperiment als Gegenprobe herangezogen: »Man bringe nur einmal Alles, was, in einer Stadt, an Philosophen, Schönggeistern, Dichtern und Künstlern, vorhanden ist, in einen Saal zusammen: so werden einige, aus ihrer Mitte, auf der Stelle dumm werden« (DKV III, 548) (wobei ich es mir erspare, einen Beleg für oder gegen diese These anführen zu wollen).

Auf dieselbe ›gegensätzliche‹ Weise wie die Kreativität soll nun nach der Behauptung des Textes auch die Moral erzeugt werden:

»Daß sich während der Begegnung zwischen Pentheseile und Achill eine dieser Regungen stabilisieren könnte, scheint ausgeschlossen.« Ulrich Port, »In unbegriffner Leidenschaft empört«? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekte in Kleists ›Pentheseile‹. In: KJb 2002, S. 94–108, hier S. 99.

²³ Dies hatte noch Herminio Schmidt suggeriert, der »die Totalität einer vollendeten Weltanschauung« in Kleists »nach den konkretisierten Gesetzen der Elektrizität gebildete[m] Dichtungsprinzip, mit Hilfe dessen alle Einzelheiten im Kunstwerk für den Dichter exakt kalkulierbar wurden«, finden wollte. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 19), S. 19, 95.

²⁴ Eigen, Mozart (wie Anm. 16), S. 29.

[...] wenn man die gute Gesellschaft, mit der schlechten, in Hinsicht auf das Vermögen, die Sitte zu entwickeln, vergleicht, so weiß man nicht, für welche man sich entscheiden soll, da, in der guten, die Sitte nur nachgeahmt werden kann, in der schlechten hingegen, durch eine eigentümliche Kraft des Herzens erfunden werden muß. (DKV III, 548)

So träten in »von Frevlern aller Art, oft bis zum Sticken angefüllten Kasematten, [...] auf der Stelle, aus ihrer Mitte, welche auf[], die auf Recht und Sitte halten« (DKV III, 549), was zu der bekannten Empfehlung führt, »eine sogenannte *Laster-schule*, oder vielmehr eine *gegensätzliche* Schule, eine Schule der *Tugend durch Laster*, zu errichten« (DKV III, 550). Der als beschwichtigende Nachschrift angehängte Schluß des Textes freilich scheint das Dementi gleich hinterherzuschicken. Was im Detail und mit Blick auf einzelne Versuchsanordnungen als so erfolgreich und wirkungsvoll gepriesen wurde, scheint nun aufs Ganze gesehen zu verpuffen,²⁵ so daß es abschließend scheinen kann, als komme es doch zu einem universalen Ausgleich aller Gegensätze, womit die durch die Beispielreihe dementierte Eingangsbehauptung einer Übereinstimmung von physischer und moralischer Welt wieder ins Recht gesetzt wäre: »In unsrer Schule wird, wie in diesen [d.h. den anderen pädagogischen Instituten], gegen je Einen, der darin zu Grunde geht, sich ein anderer finden, in dem sich Tugend und Sittlichkeit auf gar robuste und tüchtige Art entwickelt; es wird Alles in der Welt bleiben, wie es ist« (DKV III, 552).

Spätestens jetzt sollte deutlich werden, daß der Text das, wovon er redet, auf der Ebene seiner Rhetorik selbst inszeniert: Es handelt sich, ebenso wie in dem zitierten Aphorismus, um eine Kombinatorik widersprüchlicher Aussagen – zu welchem Zweck, ob zur Erzeugung kreativen Denkens, steht einstweilen dahin. Festzuhalten ist indes, daß es weniger die inhaltliche Ausgestaltung einer intendierten »Laster-schule« als vielmehr das als kreativer Generator dienende »gemeine Gesetz des Widerspruchs« selbst sein könnte, das als Prinzip der Amoralität dingfest zu machen wäre und damit einen prinzipiellen Gegensatz von Kreativität und Moralität bei Kleist etablieren würde. Dies würde formallogisch gesehen dann gelten, wenn es sich bei den in Kleists Texten entfalteten Widersprüchen um kontradiktorische Widersprüche handeln würde, wenn also einem bestimmten ›A‹ ein ›Nicht-A‹ entgegengesetzt wäre. Das logische Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs besagt nämlich nicht, daß ein kontradiktorischer Widerspruch unmöglich sei, sondern daß solche Widersprüche nicht sein sollen. »Am Anfang aller Logik steht demgemäß«, wie etwa der brasilianische Philosoph Carlos Cirne-Lima betont,

[...] nicht das Müssen, sondern das Sollen [...], das sich dann später auch als Ethik entfaltet. [...] Wenn jemand das nicht einsieht, wenn jemand das im Widerspruchssatz enthaltene Verbot ignoriert – was vorkommen kann –, dann folgt die Strafe auf dem Fuß. So je-

²⁵ Daß eine ›Malitätsbonisierung‹ im Sinne Leibnizens daher bei Kleist nicht gelinge, betont auch Johannes Endres, »Bonum durch Malum«? Kleist, die Welt und das Übel. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2002, S. 205–218.

mand, der sprechend dasselbe bejaht und verneint, sagt gar nichts mehr. Er ist aus dem rationalen Diskurs ausgestiegen und kann nur noch schweigen wie eine Pflanze.²⁶

Dies gilt nicht, wenn die Widersprüche nicht kontradiktorisch, sondern konträr sind, also einem ›A‹ ein ›B‹, ›C‹ oder ›D‹ entgegengesetzt wird. Dazu noch einmal Cirne-Lima: »Konträre Sätze können nicht gleichzeitig wahr sein, sie können aber gleichzeitig falsch sein.«²⁷ Dies ist nach meiner These bei Kleists Widersprüchen der Fall, bei deren bloßem Aufweis der Interpret daher die von Wittkowski und anderen gelegentlich beschworene Gefahr der Amoralität oder mindestens postmodernen Beliebigkeit keineswegs zu fürchten hat.²⁸ Zwei Beispiele will ich zur Illustration meiner These geben, zunächst zur Veranschaulichung dessen, wie ein konträrer Widerspruch funktioniert, eines aus der Kleist-Forschung, sodann zum Beleg meiner These eines von Kleist selbst:

Vor einigen Jahren wurden von der Forschung zwei weitreichende generalisierende Behauptungen aufgestellt, die seither mehr oder weniger im Raum stehen, auf die gelegentlich offen oder implizit Bezug genommen wird, die aber kaum direkt miteinander konfrontiert werden, obwohl sie sich offen widersprechen. These A stammt von Karlheinz Stierle: »Als Dichter ist Kleist ein verzweifelt philosophischer Kopf.«²⁹ These B formulierte Günter Blamberger: »Kleist war bekanntlich kein theoretischer Kopf«³⁰ – wer hat recht? Handelte es sich um einen kontradiktorischen Gegensatz, müßte sich diese Frage entscheiden lassen. Da jedoch beide, Stierle wie Blamberger, immanent gute Gründe für ihre Behauptung beibringen, ist von einem konträren Widerspruch auszugehen. Dann aber sind beide Aussagen falsch, nämlich in der Absolutheit ihrer Behauptung. Um den Widerspruch aufzulösen und die Diskussion fortzuführen bzw. überhaupt erst in Gang zu bringen, kommt es nun darauf an, verschiedene Rücksichten des Subjekts zu unterscheiden, so daß (nach Cirne-Lima) »von einem und demselben Subjekt – aber in verschiedenen Rücksichten – dasselbe Prädikat ausgesagt und nicht ausgesagt« wird und damit eine prozessuale Bewegung des Denkens in Gang kommt.³¹

Mein zweites Beispiel ist der schon zitierte Aphorismus Kleists: »Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.« Ich hatte einen Widerspruch von Textaussage und Lesesteuerung konstatiert und auf Kleists ›Paradoxien des Lesens‹ hinge-

²⁶ Carlos R[oberto] V[elho] Cirne-Lima, Brief über die Dialektik. In: Das Problem der Dialektik, hg. von Dieter Wandschneider, Bonn 1997 (Studien zum System der Philosophie; 3), S. 77–89, hier S. 80.

²⁷ Cirne-Lima, Brief über die Dialektik (wie Anm. 26), S. 81.

²⁸ Zu Kleists Paradoxien vgl. auch Gabriele Kapp, »Des Gedankens Senkblei«. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806, Stuttgart und Weimar 2000, besonders Teil 1.

²⁹ Karlheinz Stierle, ›Amphitryon‹. Die Komödie des Absoluten. In: Kleists Dramen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 33–74, hier S. 47.

³⁰ Blamberger, Agonalität und Theatralität (wie Anm. 7), S. 25.

³¹ Cirne-Lima, Brief über die Dialektik (wie Anm. 26), S. 81.

wiesen. Der Versuch einer Auflösung der Paradoxien könnte nun darin bestehen, jenen Widerspruch von Aussage und Sinn, den Gegensatz zwischen dem, was der Text sagt, und dem, was eine herkömmliche Lektüre dabei versteht, als konträren Widerspruch zu lesen. Dann wären beide Positionen falsch: die Aussage des Textes, daß es keine dritte Klasse von Menschen gebe, ebenso wie dessen intuitives Verständnis, das diese dritte Klasse zur faktisch einzigen macht oder zumindest privilegiert.

Damit sind die Probleme freilich nicht gelöst, sondern fangen erst an. Denn wenn das Prinzip des zu vermeidenden Widerspruchs ein moralisches Gebot sein sollte, dann müßten die Widersprüche aus moralischen Gründen in immer neue Synthesen aufgelöst werden. Aber kann, was hier als Gesetz der Vernunft expliziert wird und was im Falle gegensätzlicher Forschungspositionen zwar schwierig, aber nicht aussichtslos zu sein scheint, bei poetischen Texten gelingen? Mit einer schlichten Verneinung dieser Frage – mit der wir bei der Position der grundsätzlichen Aporie und prinzipiellen ›Unlesbarkeit‹ von Kleists Texten wären – macht man es sich zu einfach, wie ein kontrastiver Blick auf eine Moraltheorie zeigt, die die Gültigkeit vernünftig-moralischer Forderungen wie jener des zu vermeidenden Widerspruchs bestreitet. Die Forderung basiert auf einem sogenannten transzendentalen Argument, demgemäß »moralische Forderungen anzuerkennen mit dem Eintritt in vernünftige Kommunikation [...] notwendig verbunden« sei.³² Für Rüdiger Bittner etwa ist ein solches Argument zu schwach, da manche Menschen die Anerkennung von Vernunftprinzipien verweigern und sich dennoch zumindest zeitweise vernünftig mit ihnen reden lasse.³³ Gegen die Forderung nach universaler Gültigkeit moralischer Prinzipien bringt er ein Beispiel aus Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. Als Homburg ankündigt, sich zeitweise aus seinem Arrest entfernen zu wollen, entgegnet ihm der Offizier Stranz: »Dein Wort ist eine Fessel auch« (Vs. 947; DKV II, 604). Bittner kritisiert diese Vorstellung von der bindenden Kraft des Versprechens: »Man begreift nicht, wie das möglich sein soll, allein durch sich selbst ein Gebundener zu sein. Denn was dem Gebundenen entzogen ist, ist demselben als Bindendem jederzeit erreichbar. Man kann sich nicht selbst die Freiheit nehmen, sie wird einem immer nur genommen.«³⁴ Aus seiner formalen Fassung des Begriffs der Autonomie folgert er nun, daß es keine gültigen moralischen Forderungen gebe,

[...] wenn es nämlich zum Begriff einer Forderung gehört, daß sie sich manchmal an Unwillige richtet. Moralische Gesetze lassen sich nicht gegen Unwillige geltend machen, weil sie Gültigkeit nur dadurch haben, daß der Betroffene sie sich selbst gibt. Sie gelten nur für den, der nach ihnen handeln will. [...] Auf die [...] Frage: Warum soll ich mora-

³² Rüdiger Bittner, *Moralisches Gebot oder Autonomie*, Freiburg und München 1983 (Reihe Praktische Philosophie; 18), S. 53.

³³ Vgl. Bittner, *Moralisches Gebot* (wie Anm. 32), S. 57 f.

³⁴ Bittner, *Moralisches Gebot* (wie Anm. 32), S. 104.

lisch sein? wurde entgegnet: Es sind keine Gründe dafür zu sehen. Auf die neue Frage: Soll ich moralisch sein? ist nun die Antwort: Wenn du willst, ja, sonst nicht.³⁵

Zur Bewahrung der Autonomie sollen sich die Handlungsweisen dem Bild, das jemand von seinem Leben in der Welt hat, sinnvoll einfügen und einen kohärenten Lebenszusammenhang stiften.³⁶ In der praktischen Philosophie wird diese Position meist als ›Neoaristotelismus‹ bezeichnet. Sie verbindet sich mit der für den ›Postmodernismus‹ (namentlich Foucaults) konstitutiven Vorstellung einer ›Ästhetik der Existenz‹.³⁷ Bittner greift nämlich einen denkbaren Einwand auf, der die beigebrachten Kriterien des Sinns und der Kohärenz für einen Lebenszusammenhang als nicht moralische, sondern als ästhetische Kriterien einschätzen würde. Dazu Bittner:

Angenommen, ästhetische Kriterien seien solche, die sich beim Urteil über Kunstwerke als besonders aufschlußreich erweisen, so könnte es sein, daß ähnliche Kriterien bei der Entscheidung darüber von Belang sind, was ein guter Grund dafür ist, sich eine bestimmte Regel des Handelns zu setzen. Vielleicht erkennen wir an Kunstwerken Muster von jenen Zusammenhängen, die von guten Gründen des Handelns im Bild des eigenen Lebens verlangt werden. Vielleicht sind Kunstwerke anziehend, weil sie zeigen, wie ein Leben aussehen kann. So wären in einem weiteren Sinne auch sie Rat fürs Handeln.³⁸

Als Beschreibung einer möglichen moralischen Funktion von Kleists Texten dürften diese Sätze wohl kaum Anspruch auf allgemeine Anerkennung erheben. Die Ersetzung moralischer durch ästhetische Begründung erfreut sich jedoch in der aktuellen Theorie großer Attraktivität.³⁹ Daß die Fundierung der Moral in der Ästhetik auch der Kleist-Forschung nicht fremd ist und der moraltheoretische Exkurs daher keineswegs auf Kleist-fremdes Terrain geführt hat, wurde erst jüngst wieder durch David Pans Interpretation des ›Erdbebens in Chili‹ gezeigt.⁴⁰ Die These, der man zunächst intuitiv beizupflichten geneigt sein mag, daß die Widersprüche in Kleists Texten keiner vernünftigen Auflösung zugänglich seien, weil keine universalen Prinzipien gelten sollen, an denen eine Synthese sich orientieren könnte, erweist sich in dieser Absolutheit dann als unhaltbar, wenn sie sich (wie Bittners Moraltheorie) unversehens als mit klassizistisch-normativen ästhetischen Implikationen

³⁵ Bittner, *Moralisches Gebot* (wie Anm. 32), S. 167.

³⁶ Vgl. Bittner, *Moralisches Gebot* (wie Anm. 32), S. 181 f.

³⁷ Zur Verbindung von ›Neoaristotelismus‹ und ›Postmodernismus‹ vgl. insbesondere Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt a. M. 1996. – Zum Problemkreis Ästhetik und Moral vgl. auch Guido Kreis, [Art.] ›Moralisch – amoralisch‹, V. 19. und 20. Jahrhundert. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 4, Stuttgart und Weimar 2002, S. 205–224.

³⁸ Bittner, *Moralisches Gebot* (wie Anm. 32), S. 205. – Auch Josef Früchtel meint (hier mit Bezug auf Nietzsche), daß »die Philosophie mit der Literatur das Anliegen des richtigen Lebens teilt«. Früchtel, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 37), S. 173.

³⁹ Vgl. Früchtel, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 37), S. 492.

⁴⁰ Vgl. Pan, *The Aesthetic Foundations of Morality* (wie Anm. 5), S. 59: »the legitimacy of each position can only be measured by the degree of aesthetic assent each is able to attain within the community.«

behaftet zeigt. Anders gewendet: Wenn Kleists Widersprüche von prinzipiell aporetischer Struktur wären, verbliebe keine Möglichkeit gedanklichen Fortschritts; neue, produktive Fragen könnten nicht mehr gestellt werden, weil alle Antworten mit dem Hinweis auf die ›Unlesbarkeit‹ schon gegeben wären; und es bliebe für Kleist-Leser und -Forscher in letzter Konsequenz nichts mehr übrig, als sich in dieser aporetischen Struktur häuslich einzurichten, die damit entgegen der ursprünglichen Intention des Arguments zu einem Modell geradezu klassischer Geschlossenheit würde.⁴¹ Es mag sein, daß Teile der Kleist-Forschung diese Versuchung verspüren oder verbreiten. Ein verlockendes Szenario erscheint mir dies nicht, und daher möchte ich für den Versuch werben, Kleists Widersprüche als konträre, nicht kontradiktorische Widersprüche zu lesen. Die dabei zu gewärtigenden Schwierigkeiten sind mit Sicherheit größer als auf dem Felde der reinen Logik oder Sprachanalyse, wie schon ein kurzer Blick auf ›Michael Kohlhaas‹ lehrt. In dieser Erzählung wird die Frage der Moralität bekanntlich als Rechtsproblem ventiliert. Die Identifizierung und gegenseitige Abwägung der unterschiedlichen und sehr disparaten Prä- und Intertexte für die zugrundeliegende Rechtsproblematik hat zu einer Fülle ihrerseits konträrer interpretatorischer Stellungnahmen geführt. Auf verschiedenen Ebenen sind immer neue Widersprüche ineinander verschachtelt. Auf einer ersten Ebene besteht zunächst Unklarheit darüber, aus welcher Epoche ein Maßstab für die Beurteilung der Rechtsproblematik der Erzählung gewonnen werden könnte: aus der historischen Handlungszeit oder aus Kleists Gegenwart? Optiert man für die Reformationszeit, so setzen sich die Widersprüche auf einer zweiten Ebene fort: Welches Lutherbild wird in der Erzählung vertreten? Wird Luthers Zweireichelehre affirmiert oder kritisiert? Falls reformatorische Maßstäbe gelten sollen, welche wären es – die Forderung nach christlicher Nächstenliebe und Vergebung oder die radikalreformatorische Endzeiterwartung mit der Vorstellung eines göttlichen Strafgerichts an allen Feinden christlicher Lehre? Abgesehen von der religiösen Frage besteht der in der rechtshistorischen Gemengelage der frühen Neuzeit selbst nicht gelöste Widerspruch zwischen dem Fehderecht und dem um seine Durchsetzung ringenden staatlichen Gewaltmonopol. Betrachtet man aber die historische Situierung der Erzählung nur als Maskierung einer um 1810 aktuellen Streitfrage, so sind die in diesem Fall sich eröffnenden Bezugsrahmen nicht weniger umstritten: Votiert die Erzählung für das aufklärerische Naturrechtsdenken oder für den Rechtspositivismus beispielsweise eines Adam Müller? Falls für das Naturrechtsdenken optiert wird, stehen wiederum unterschiedliche Varianten zur Entscheidung: Wie nämlich sollen etwa die anthropologischen Grundannahmen beschaffen sein? Ist die Hintergrundtheorie vom Wesen des Menschen eher optimistisch oder eher pessimistisch? Für die optimistische Variante stünde Jean

⁴¹ Eher implizit gilt dies auch für Bernhard Greiners Versuch, die Konsequenzen seiner ›bösen‹ Lektüre durch den Verweis auf den Kunstcharakter des Werks – und damit auch den Werkcharakter der Kunst – abzufedern; vgl. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 6), besonders die Kapitel zum ›Findling‹ und zum ›Erdbeben‹.

Jacques Rousseau, für die pessimistische Thomas Hobbes. Und wie steht es mit der praktischen und für die Erzählung und ihren Protagonisten bekanntlich höchst relevanten Frage nach dem Recht auf Widerstand? Ist hier Kant oder Fichte zu folgen, Kant oder Garve? Oder Ludwig Heinrich Jakob, Paul Johann Anselm Feuerbach, Ludwig Gottfried Madihn? Schon an Buchtiteln wie ›Anti-Hobbes‹ (von Feuerbach)⁴² oder ›Antimachiavel‹ (von Jakob)⁴³ läßt sich der grundsätzlich agonale Bezug der Theoretiker aufeinander ablesen. Falls man jedoch meint, sich für einen entscheiden zu können, sind die Schwierigkeiten keineswegs schon zu Ende. Greifen wir nur ein Beispiel heraus, Ludwig Gottfried Madihn, Kleists Lehrer bei seinen kurzen juristischen Studien in Frankfurt an der Oder, der in seinen gedruckten Vorlesungen ambivalente Auskunft gibt. Einerseits betont er (§ 3), daß der Begriff des Gesetzes den Willen des Oberherrn einschließe.⁴⁴ Den Begriff ›rechtschaffen‹ definiert er so (in § 6), daß »man darunter einen Mann versteht, welcher die Pflicht oder Verbindlichkeit und zwar bloß darum erfüllt, weil sie ihm sein Oberherr vorgeschrieben hat,«⁴⁵ und geht sogar noch weiter, wenn er (in § 11) betont, daß das Moralische »insbesondere durch die Endzwecke des Oberherrn erst sein Wesen erhält.«⁴⁶ Diese Überlegungen im Geiste eines rigorosen Absolutismus im grundsätzlichen ersten Abschnitt der Schrift (›Von den Gesetzen überhaupt‹) werden jedoch andererseits im zweiten Abschnitt (›Von den Naturgesetzen‹) relativiert und abgewogen. Im ersten Buch (›Absolutes Naturrecht‹) räumt Madihn ein Verteidigungsrecht ein und sieht dessen Grenze im Grunde erst bei der Tötung des Beleidigers (§ 125):

[...] es kommt [...] auf die Umstände an, und in wie fern wir sagen können, daß es dem göttlichen Willen gemäß sey, von unserer Seite lieber ungerechte Beleidigungen geduldig zu ertragen, als Andere zu tödten, obgleich nach dem *äußerlichen* Rechte der Andere sich darüber nicht beschweren kann, wenn er auch getödtet würde, weil er ja selbst Schuld ist, und die Beleidigung nicht ausgleichen will.⁴⁷

Für jede einzelne Position dieses hier nur skizzenhaft aufgefächerten Spektrums haben in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten Vertreter der Kleist-Forschung in der Interpretation des ›Michael Kohlhaas‹ mit häufig großer Entschiedenheit votiert. Auch in diesem Fall gilt nach meiner These wieder, daß die Widersprüche ungeachtet ihrer teilweise polemischen Zuspitzung nicht kontradiktorisch, sondern

⁴² Paul Johann Anselm Feuerbach, *Anti-Hobbes oder über die Grenzen der höchsten Gewalt und das Zwangsrecht der Bürger gegen den Oberherrn*, Gießen 1797, Nachdruck Darmstadt 1967.

⁴³ Anon. [Ludwig Heinrich Jakob], *Antimachiavel, oder über die Grenzen des bürgerlichen Gehorsams. Auf Veranlassung zweyer Aufsätze in der Berl. Monatsschrift* (Sept. und Dec. 1793) von den Herren Kant und Genz, Halle 1794.

⁴⁴ Vgl. Ludwig Gottfried Madihn, *Grundsätze des Naturrechts zum Gebrauch seiner Vorlesungen*. 1. Theil: *Absolutes Naturrecht*, Frankfurt a. d. Oder [o.J. / 1789], S. 3.

⁴⁵ Madihn, *Grundsätze des Naturrechts* (wie Anm. 44), S. 7.

⁴⁶ Madihn, *Grundsätze des Naturrechts* (wie Anm. 44), S. 14.

⁴⁷ Madihn, *Grundsätze des Naturrechts* (wie Anm. 44), S. 168.

konträr sind. Ein stabiler kultureller Rahmen zur Beurteilung der einzelnen Bezugstheorien steht bei Kleist nicht mehr zur Verfügung. Leserin und Leser stehen daher vor ›Michael Kohlhaas‹ und anderen Kleistschen Texten zunächst ebenso wie der Betrachter vor der ebenfalls rahmenlosen Friedrichschen Seelandschaft: »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären« (DKV III, 543). Die Augenlider rahmen den Blick; fehlen sie, so ist auch der Mittelpunkt, der sich erst in der Orientierung am Rahmen bestimmen ließe, nicht mehr festzustellen. Kleist entwickelt ein metaphysisches Experiment – bei Augustinus hieß es *experimentum suae medieta-tis*⁴⁸ – unter nachmetaphysischen Bedingungen. Wird der transzendente Bezugsrahmen der Kultur suspendiert, so geht auch das menschliche Maß verloren; der Mensch wird entweder erniedrigt auf die Stufe des Tieres (wie Penthesilea oder die Brüder in der ›Heiligen Cäcilie‹ – wenn nicht gar, etwa als unterlegener Gegner eines fechtenden Bären, unter die Stufe des Tieres hinab) oder aber über das menschliche Maß hinaus erhöht und vergöttlicht (wie Colino im ›Findling‹, Amphitryon oder auch Michael Kohlhaas und Prinz Friedrich von Homburg in ihren Selbstapothosen). Die Folgen sind in beiden Fällen in der Regel katastrophal: Die Menschen erleiden Gewalt oder üben diese aus.

Der Verlust des kulturellen Rahmens ist auch für die Paradoxien in Kleists Aphorismus über die verschiedenen Klassen von Menschen verantwortlich. Daß alle Versuche einer eindeutigen Lektüre scheitern, zeigt an, daß eben gar nicht mehr gesagt werden kann, was der Mensch eigentlich sei, daß diese Frage unter den Bedingungen der kulturellen Moderne vielmehr noch einmal neu zu stellen ist. Die überkommenen Versuche, das Wesen des Menschen zu bestimmen, scheitern sämtlich; sie stehen jeweils in konträrem Widerspruch zu anderen Bestimmungen und sind daher alle gleichzeitig falsch. Nach der Diagnose der Kleistschen Texte drängt sich der Verdacht auf, daß die meisten Menschen sich weder auf Metaphern noch auf Formeln verstehen und beides unter veränderten kulturellen Bedingungen wieder neu lernen müssen. Die bloße Repetition alter Orientierungsmuster, eine Reparatur des zerbrochenen metaphysischen Rahmens, hilft dabei nicht weiter, löst vielmehr häufig die Katastrophen erst aus, wie die eschatologische Grundierung der

⁴⁸ Vgl. in ›De trinitate‹: »Um so mehr also hängt man Gott an, je weniger man das eigene Selbst liebt. Wer sich also von der Gier, seine Macht zu erleben, treiben läßt, stürzt gewissermaßen auf seinen eigenen Wink hin in sich selbst als Mittelpunkt. Da er also wie jener unter keinem stehen will, wird er zur Strafe auch von der Mitte, die er selbst ist, weiter getrieben nach unten, das heißt zu dem, woran das Vieh sich freut [...]. Auf welchem andern Wege also soll er so weit vom Höchsten bis zum Niedersten kommen, als auf dem, der ihn zu sich als Mitte führt? [...] [D]ie so beschwerte Seele stürzt gleichsam durch ihr eigenes Gewicht aus der Seligkeit heraus [...].« Aurelius Augustinus, Des Heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus fünfzehn Bücher über die Dreieinigkeit, aus dem Lateinischen übersetzt und mit Einleitung versehen von Michael Schmaus, Bd. 2: Buch VIII-XV, München 1936 (Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe; 14), S. 143 f. – Auf den augenfälligen Augustinus-Bezug des Diskurses von »Seele« und »Schwerpunkt« in Kleists ›Marionettentheater‹-Aufsatz kann hier nur im Vorbeigehen verwiesen werden.

›Kohlhaas‹-Erzählung zeigt. Gefragt ist hingegen Kreativität als Fähigkeit zur Erzeugung neuer Antworten aus dem vorhandenen kulturellen Inventarium, das seiner Sinnhaftigkeit verlustig gegangen ist und dessen Elemente kontrastiv neu kombiniert werden sollen.⁴⁹ Diese postgeniale Fassung der Kreativität kommt ohne jede transpersonale oder transsubjektive Fundierung aus⁵⁰ und ist daher dezidiert nachmetaphysisch. Es wird nichts Neues aus transpersonalen Quellen in die Welt eingeführt, »es wird Alles in der Welt bleiben, wie es ist« – mit dem üblichen Vorbehalt freilich, dem solche Propositionen bei Kleist unterliegen. Wenn das Kreativitätsprogramm als Erziehungsprojekt gefaßt wird, so folgt auch dieses ›Theoriedesign‹ der ›gegensätzlichen‹ Schule, indem es sich in Opposition setzt zu Lessings ›Erziehung des Menschengeschlechts‹, dabei Lessings polemisches Verfahren des produktiven Widerspruchs aufnehmend und auf die Spitze getrieben gegen ihn selbst wendend. Lessing hatte in seinem poetischen Modell Erziehung und Offenbarung in Analogie gesetzt, Kleist will nun durch sein Erziehungsexperiment die Offenbarung gezielt suspendieren. Das trifft alle metaphysischen Begründungen, ob die Theorien von Recht und Gerechtigkeit in ›Michael Kohlhaas‹ oder die gleichfalls konträr gegeneinandergeführten geschichtsphilosophischen Modelle im ›Marionettentheater‹-Aufsatz, das zyklische der Antike, das eschatologische des Christentums und das teleologische von Aufklärung und Idealismus, die sich gegenseitig relativieren und in ihrem Geltungsanspruch neutralisieren. Ob das Experiment tatsächlich moralerzeugend funktioniert – sei's universalistisch, sei's individualistisch – oder im Gegenteil zu neuen Katastrophen führt, darauf halten Kleists Texte keine verlässliche Antwort parat. Würden sie das tun, so wären sie gemeinsam mit diesen Antworten der Gefahr des Veraltens ausgesetzt. Als Aufgabe, die sie uns stellen, bleiben sie dagegen auf der Tagesordnung. Antworten als produktive Synthesen der konträren Widersprüche können nur jenseits der Texte in der Applikation des Lektüreaktes oder der Bühnenaufführung – und daher für jede Rezeptionssituation wieder neu – gefunden werden.⁵¹ Damit tritt in Kleists Modell postgenialer Kreativität das dritte

⁴⁹ Daß dies – wie bei ›Michael Kohlhaas‹ – auch grundsätzlich für Rechtsfragen gilt, legt Görg Haverkates Fokussierung der kreativen Aspekte der Rechtschöpfung nahe; vgl. Görg Haverkate, Rechtschöpfung. In: Kreativität (wie Anm. 16), S. 329–344.

⁵⁰ Vgl. Günter Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne, Stuttgart 1991, S. 19.

⁵¹ Dies unterscheidet Kleist ideengeschichtlich von Goethe, der – zumindest in seinen späteren Jahren – die Auflösungen gerne selber finden mochte und daher den von Kleists »gemeine[m] Gesetz des Widerspruchs« gar nicht so weit entfernten Begriff der »Polarität« um den der »Steigerung« ergänzt: »der Begriff von *Polarität* und von *Steigerung*, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sich's der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen; wie derjenige nur allein zu denken vermag, der genugsam getrennt hat um zu verbinden, genugsam verbunden hat um wieder trennen zu mögen.« Johann Wolfgang Goethe, Erläute-

Moment nach Invention und Kombination in den Vordergrund. Sind die *Texte* auf das Moment der Kombination fokussiert, so stellt sich *uns* das Problem der Applikation. So gesehen, wird die permanente Kleist-Lektüre geradezu zur kulturellen Pflicht: »Jetzt rückt dieser merkwürdige Pädagog mit seinem neuesten Erziehungsplan heraus« (DKV III, 549).

rung zu dem aphoristischen Aufsatz ›Die Natur‹. In: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, II. Abt., Bd. 11: Zur Naturwissenschaft. Allgemeine Naturlehre, I. Theil, Weimar 1893, S. 10–12, hier S. 11.

PETER PHILIPP RIEDL

TRANSFORMATIONEN DER REDE

Kreativität und Rhetorik bei Heinrich von Kleist

I.

Der 5. August 1810 sollte in Berlin ein Tag der Kanzelberedsamkeit werden. Das hatten sich jedenfalls Ernst von Pfuel, Adam Müller, dessen Frau sowie Heinrich von Kleist erhofft, als sie getrennt vier Gottesdienste besuchten, in denen der am 19. Juli verstorbenen Königin Luise gedacht wurde. Die Prediger konnten jedoch die hochgesteckten Erwartungen der vier Hörer nicht erfüllen, wie Pfuel in einem Brief Caroline von Fouqué berichtete:

In Berlin blieb ich 4 Tage und meine Anwesenheit fiel gerade mit dem Sonntag zusammen, wo die Leichenpredigten der Königin nach dem gegebenen Text gehalten wurden. Müller, seine Frau, Kleist und ich verteilten uns in verschiedenen Kirchen, um Schleiermacher, Ribbeck, Ancillon und Ehrenberg zu gleicher Zeit zu hören, wir waren insgesamt nicht sehr erbaut worden. Keiner von allen hatte den Gegenstand mit der Einfachheit und Würde behandelt, welche er verlangte; nach einem schönen, zum Herzen sprechenden Anfange ließ sich Ancillon in eine steckbriefartige Beschreibung der Eigenschaften der Verstorbenen ein und endet mit zum Teil unechten Rednerkünsten, so daß ich nur sehr mittelmäßig befriedigt nach Hause ging. Vor allem aber hat Schleiermacher kalt und herzlos gesprochen, seine untadelhaft logisch verschränkten, mit der besten Moral gesättigten Perioden haben keine Träne hervorzulocken vermocht; Müller, der ihn gehört hatte, war indigniert. Das sind nun die großen Redner! mit keinem Effekt!¹

Groß im Sinne von renommiert und angesehen, ja berühmt waren die vier Kanzelredner ohne jeden Zweifel. Friedrich Ehrenberg war königlicher Hofprediger, Konrad Gottlieb Ribbeck Pastor der Nicolai- und Marien-Kirche sowie Beichtvater der Königin Luise.² Johann Peter Friedrich Ancillon, den Kleist in anderem Zu-

¹ So Ernst von Pfuel im Sommer 1810 an Caroline von Fouqué. Zitiert bei Sigismund Rahmer, Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Nach neuen Quellenforschungen, Berlin 1909, S. 41 f. Abgedruckt auch bei: Roland Reuß und Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Arno Pielenz und Renate Schneider, H. v. Kleist, Dokumente und Zeugnisse. Biographisches Archiv II/L-Z. In: Brandenburger Kleist-Blätter 14, Frankfurt a. M. und Basel 2001, S. 166 f.

² Zu Ribbeck vgl.: Die deutschen Kanzelredner des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Nach ihrem Leben und Wirken dargestellt von Heinrich Doering, Neustadt a. d. Orla 1830, S. 336–340.

sammenhang als ›vortrefflichen Kanzelredner‹ rühmte,³ war Professor an der königlichen Academie militaire und Prediger bei der Französischen Werderschen Kirche zu Berlin, der Kirche der Berliner französischen reformierten Gemeinde. Der Druck seiner ›Oraison funèbre de Louise, Reine de Prusse‹ (Berlin 1810) wurde in Frankreich aus politischen Gründen konfisziert. Friedrich Schleiermacher, 1810 Professor an der neu gegründeten Universität zu Berlin und erster Dekan der theologischen Fakultät, genoß als Prediger auch über Konfessionsgrenzen hinweg hohes Ansehen.⁴ Das harsche Urteil der vier Gottesdienstbesucher traf also in der Tat die führenden Prediger Berlins, an deren Worte, nicht zuletzt wegen der Verehrung für Luise, sehr hohe Erwartungen geknüpft worden sind.⁵

Laut Pful kritisierte Adam Müller an Schleiermachers Predigt in erster Linie die fehlende Gemütsbewegung, das heißt, im Sinne der Rhetorik, die einseitige Dominanz des *docere* über das *movere*. Bei der für eine Leichenpredigt konstitutiven Trias von Rührung, Trost und erbaulicher Belehrung kam nach Müllers Meinung das Moment der Rührung entschieden zu kurz.⁶ Die Ergriffenheit seiner Zuhörer erreicht der Prediger insbesondere durch gezielt eingesetzte Gefühlsappelle, auf die Adam Müller bei Schleiermacher offensichtlich vergeblich wartete. Seine eigenen Vorstellungen zur Leichenpredigt skizzierte Adam Müller in seinen ›Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland‹ von 1812, in denen er grundsätzlich »die heilige Beredsamkeit«, die »göttliche« Rede zum Leitbild einer neuen Redekultur erhob und die »göttlichste« Beredsamkeit als die zugleich »allermenschlichste« apostrophierte.⁷ Eine ideale Trauerrede stellt nach Müller diese Verbindung von Göttlichem und Menschlichem her, rufe doch der Prediger dem Verstorbenen nicht nur »die Abschiedsgrüße dieser Erde« nach, sondern spreche darüber hinaus »im Namen des Abgeschiedenen« zurück »an die Lebendigen«. Der Prediger muß sich diesem Anspruch nach in das Leben des oder der Verstorbenen identifikatorisch einfühlen. Dieses ambitionierte Rollenverständnis erfordert vom Redner eine ausgeprägte und vielschichtige Fähigkeit der imaginativen Vermittlung. Er muß sich nach Müller einerseits, wie jeder wirkungsvolle und erfolgreiche Red-

³ Dieses Urteil fällt Kleist in seiner ›Anfrage‹ im 73. Blatt der ›Berliner Abendblätter‹ vom 24.12.1810 (DKV III, 610).

⁴ Schleiermachers Kanzelberedsamkeit würdigt Kurt Nowak, Schleiermacher. Leben, Werk und Wirkung, Göttingen 2001, S. 390–400. Die Kulturgeschichte Berlins in diesen Jahren beleuchtet Theodore Ziolkowski, Berlin. Aufstieg einer Kulturmetropole um 1810, Stuttgart 2002. Zu Tod, Begräbnis und Verklärung Luises vgl. insbesondere S. 45–93 und S. 217–221.

⁵ Kleist selbst sah in Luise nicht zuletzt eine persönliche Wohltäterin, der er eine kleine Pension von 60 Louisdor jährlich zu verdanken glaubte, die tatsächlich aber Marie von Kleist aufbrachte. Vgl. Klaus Müller-Salgets entsprechenden Kommentar in DKV III, 1029.

⁶ Zur Leichenpredigt vgl. die Studie von Martin Kazmaier, Die deutsche Grabrede im 19. Jahrhundert. Aspekte ihrer Funktion innerhalb der bürgerlichen Bestattungsfeierlichkeiten, Diss. Tübingen 1977.

⁷ Adam Müller, Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Kritische Ausgabe, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Bd. 1, Neuwied und Berlin 1967, S. 399, wie auch die folgenden Zitate.

ner, in seine Zuhörer und deren Bedürfnisse einfühlen können, um sie geistig und emotional anzusprechen, und andererseits gleichsam als Stellvertreter des oder der Verstorbenen ein ihm an sich unbekanntes Leben seiner Gemeinde nahebringen und zwar jenseits einer lediglich »steckbriefartigen Beschreibung«, wie sie Pful an Ancillons Predigt monierte.

Selbstverständlich wußte auch Schleiermacher, daß sich der Prediger in das Denken und Fühlen seiner Gemeinde hineinversetzen, populär und allgemeinverständlich sprechen müsse, um Empfindungen und Bewußtsein seiner Hörer zu erreichen. In seinen Reden ›Über die Religion‹ von 1799 integrierte er darüber hinaus, wie später Adam Müller in seinen Vorstellungen zur Beredsamkeit, die Homiletik in ein Gesprächsmodell, das auch seiner Geselligkeitstheorie zugrunde liegt. In der »wahren religiösen Geselligkeit«, so Schleiermacher, sei »alle Mittheilung gegenseitig [...] und so Wirkung und Gegenwirkung aufs unzertrennlichste mit einander verbunden.«⁸ Die Verständlichkeit einer Rede wächst mit dem Grad ihres Gesprächscharakters, wie Schleiermacher auch in seiner ›Theorie der religiösen Rede‹ hervorhebt. Eine ideale Predigt stellt demnach eine lebendige und unmittelbare Kommunikation mit der Gemeinde her: »die dialogisirende Form ist hier die beste. Der Charakter des Gesprächs ist der, daß jeder während er redet afficirt ist durch die Gegenwart des anderen; so der Geistliche von der Anwesenheit der Gemeine.«⁹ Auf diesen Aspekt des Dialogischen in seinen sehr unterschiedlichen Formen wird noch des öfteren zurückzukommen sein.

Ganz allgemein verstand Schleiermacher die Predigt als Meditation und Reflexion über einen Bibeltext oder ein Thema. Seiner von Adam Müller so kritisierten Leichenpredigt, präziser gesagt: Gedächtnispredigt während des Gedenkgottesdienstes für die verstorbene Königin Luise lag Jesaja 55,8.9 über die Unergründlichkeit der Gedanken und Wege des Herrn zugrunde. Seine Meditation beziehungsweise Reflexion gestaltete er weniger als Homilie, sondern vielmehr als eine

⁸ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Kritische Gesamtausgabe, hg. von Hans-Joachim Birkner u. a., I. Abt., 2. Bd.: Schriften aus der Berliner Zeit 1796–1799, hg. von Günter Meckenstock, Berlin und New York 1984, S. 274. Die entsprechenden Zusammenhänge skizziert Christoph Meier-Dörken, Zum Verhältnis zwischen Schleiermachers Predigten und seinen romantischen Schriften. In: Internationaler Schleiermacher-Kongreß Berlin 1984. Teilband 2, hg. von Kurt-Victor Selge, Berlin und New York 1985 (Schleiermacher-Archiv I, 2), S. 661–679. Grundsätzlich zu dieser Thematik: Nicholas Saul, »Prediger aus der neuen romantischen Cliquen«. Zur Interaktion von Romantik und Homiletik um 1800, Würzburg 1999.

⁹ Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke. I. Abth., 13. Bd.: Die praktische Theologie nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und nachgeschriebenen Vorlesungen, hg. von Jacob Frerichs, Berlin 1850, S. 304. Schleiermachers Theorie analysiert konzise Wilhelm Gräb, Predigt als kommunikativer Akt. Einige Bemerkungen zu Schleiermachers Theorie religiöser Mittheilung. In: Internationaler Schleiermacher-Kongreß (wie Anm. 8), S. 643–659. Vgl. auch die ältere Studie von Wolfgang Trillhaas, Schleiermachers Predigt. Um ein Vorwort zur Neuausgabe ergänzter unveränderter photomechanischer Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1933, Berlin und New York 1975.

anspruchsvolle Sermo »über die Wandelbarkeit alles Irdischen«.¹⁰ Nach der einleitenden topischen Klage über die Schwere des Verlusts, die Trauer- und Trostrede in idealtypischer Weise verbindet, gliedert Schleiermacher seine Überlegungen in drei Abschnitte, in denen er »über den Werth des Lebens und seiner Güter«, »über das Wesen und den Ursprung der menschlichen Liebe und Verehrung« sowie »über die Art und den Umfang menschlicher Wirksamkeit« reflektiert.¹¹ Auf allgemeine und grundsätzliche Einlassungen zu diesen Fragen folgen jeweils konkrete Hinweise auf Luise, deren Leben, wie in einer Leichen- oder Gedächtnispredigt üblich, als vollbrachtes Tagwerk, ja als Kunstwerk und damit als leuchtendes Ideal verklärt wird.

Womöglich war es dieses Verhältnis von allgemeinen philosophischen und religiösen Reflexionen einerseits und dem konkreten Bezug zu Luise andererseits, das Adam Müller als unangemessen empfand, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, daß Schleiermacher seine Predigten nicht vom Blatt ablas und für die Druckfassung in der Regel gedanklich und sprachlich anspruchsvoller ausarbeitete. Gewiß war Schleiermacher kein im eigentlichen Sinne volkstümlicher Prediger, der besonderen Wert auf rhetorische Emphase gelegt hätte. Folgt man Adam Müllers kritischem Urteil, dann hätte Schleiermacher eine elementare Anforderung an eine Predigt,¹² nämlich das Zusammenwirken von intellektueller und affektiver Persuasio, nicht erfüllt und wäre auch seinem eigenen Anspruch nicht gerecht geworden. Der Prediger müsse, so Schleiermacher in seiner ›Theorie der religiösen Rede‹, die Gemeinde in erster Linie erbauen, während die Belehrung ein zwar notwendiges, aber nur »untergeordnetes« Moment darstelle.¹³ Die Erbauung erfolgt insbesondere über das religiöse Gefühl, das Schleiermacher zumindest bei Müller jedoch nicht anzusprechen vermochte.

Inwieweit hier auch der konfessionelle Gegensatz eine Rolle gespielt hat, mag dahingestellt bleiben. Den Katholiken Karl August Varnhagen von Ense jedenfalls zog vier Jahre früher, am 3. August 1806, dem Geburtstag des Königs Friedrich Wilhelm III., eine Universitätspredigt Schleiermachers in Halle gerade wegen ihres philosophischen Ansatzes sowie ihrer poetischen Behandlung des Themas so in Bann, daß er kurzfristig der »glänzenden Ausstattung geistig« nicht zu widerstehen vermochte, obgleich der Grundgedanke, »die Verneinung persönlicher Fortdauer nach dem Tode«, seinem eigenen religiösen Empfinden widersprach, wie er seinen

¹⁰ Friedrich Schleiermacher, Gedächtnißfeier der hochseligen Königin Majestät. Predigt: Wie wir auch in Bezug auf das Andenken an die vollendete Königin unsere Gedanken Gottes mit zu einigen haben. Ueber Jes. 55,8.9. Am 5. August 1810. In: Friedrich Schleiermacher, Predigten. Vierter Band. Neue Ausgabe, Berlin 1844, S. 52–64, hier S. 56.

¹¹ Schleiermacher, Gedächtnißfeier (wie Anm. 10), S. 57. In dieser Ausgabe sind die hier kurz wiedergegebenen Zitate gesperrt gedruckt.

¹² Vgl. einführend zur Predigt: Alfred Niebergall, Die Geschichte der christlichen Predigt. In: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, hg. von Karl Ferdinand Müller und Walter Blankenburg, 2. Band, Kassel 1955, S. 181–353; Werner Schütz, Geschichte der christlichen Predigt, Berlin und New York 1972.

¹³ Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke I, 13 (wie Anm. 9), S. 216.

›Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens‹ anvertraute.¹⁴ Die überredende Wirkung, die Varnhagen hier attestiert, verdankt sich jener rhetorisch geschickt vermittelten formallogischen Präzision, die Adam Müller laut Pfuel an Schleiermachers Gedächtnispredigt vom 5. August 1810 mißfiel: jener »untadelhaft logisch verschränkten, mit der besten Moral gesättigten Perioden«. Deren rhetorischem und intellektuellem Glanz erlag 1806 Varnhagen zunächst, ohne daß die Ausführungen jedoch »als Überzeugung in mein Innerstes« gelangten. Varnhagen spricht hier eine zentrale Grundspannung jeder Rede paradigmatisch an: das prekäre Verhältnis zwischen ›überreden‹ und ›überzeugen‹, zwischen einem rhetorischen Augenblickserfolg und einer dauerhaften Bewußtseinsveränderung. Gerade diese oft konstatierte beziehungsweise unterstellte Effektivität rhetorischer Strategien ließ die Beredsamkeit in den Augen vieler als eine gleichermaßen bewunderte und gefürchtete Verführungskunst par excellence erscheinen. Daß dem mündlichen Wort ein unmittelbares und daher auch folgenschweres Wirkungspotential in besonderem Maß innewohnt, war um 1800 jedenfalls eine verbreitete Überzeugung.¹⁵ Und damit sind wir bei Kleist angelangt.

II.

Über das bei einer Predigt notwendige Zusammenwirken von Belehrung, Rührung und Erbauung hat sich auch Heinrich von Kleist geäußert. Sah Varnhagen von Ense in einer gelungenen Predigt eine menschliche Nähe zwischen Pfarrer und Gemeinde hergestellt, die er im katholischen Gottesdienst »durch die lateinische Messe, durch das feierliche Priestertum und durch die vielfachen Andachtsgebräuche« vermißte,¹⁶ so schilderte Kleist am 11. September 1800 Wilhelmine von Zenge aus Würzburg seine Eindrücke von einem katholischen Ritus und würdigte im Kontrast dazu die grundsätzlichen Vorzüge der protestantischen Predigt:

Bei uns erweckt doch die Rede des Priesters, oder ein Gellertsches Lied manchen herzerhebenden Gedanken; aber das ist hier bei dem Murmeln des Pfaffen, das niemand hört, u selbst niemand verstehen würde, wenn man es auch hörte, weil es lateinisch ist, nicht möglich. Ich bin überzeugt, daß alle diese Präparate nicht einen einzigen vernünftigen Gedanken erwecken. (DKV IV, 113)

Es ist nicht allein der rationale Charakter, den Kleist den katholischen Zeremonien mit aufklärerischem Impetus absprach, sondern auch die Wirkung auf das Gefühl,

¹⁴ Karl August Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens*, hg. von Konrad Feilchenfeldt, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker; 22), S. 371, dort auch das folgende Varnhagen-Zitat.

¹⁵ Diesen Fragen widmet sich ausführlich: Peter Philipp Riedl, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, Tübingen 1997 (Studien zur deutschen Literatur; 142).

¹⁶ Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens*, Bd. 1 (wie Anm. 14), S. 126.

und zwar gerade weil der Kultus so erkennbar absichtsvoll auf die Affekte abzielt: »Mir wenigstens erfüllt eine Todeskälte das Herz, sobald ich weiß, daß man auf mein Gefühl gerechnet hat.« (DKV IV, 113f.) Der berechnende Verstand widerspricht der Vernunft, die sich auf diesem Wege nicht überlisten läßt. Unberechenbar ist dagegen die Gewalt der Musik, nicht nur in der ›Cäcilien‹-Erzählung, sondern auch in jenem katholischen Gottesdienst in Dresden, der bei Kleist, wie er Wilhelmine von Zenge am 21. Mai 1801 bekannte, genau die unmittelbare und tiefe Empfindung hervorgerufen hat, die in Würzburg ausgeblieben ist. Verfehlte noch in Würzburg der katholische Ritus das Herz des Adressaten, so ist es nun, gut acht Monate später in Dresden, gerade umgekehrt »ein katholisches Fest«, das auf alle Sinne einzuwirken vermochte, und zwar ausdrücklich im Unterschied von nüchternen protestantischen Gottesdienst, der »nur zu dem kalten Verstande« spreche; was in Würzburg noch undenkbar schien, findet nun in Dresden zumindest als Sehnsucht seinen emphatischen Ausdruck: »Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden« (DKV IV, 225).

Der in Kleists Briefen sich artikulierende wirkungsästhetische Wandel der eigenen Wahrnehmung,¹⁷ die unverhohlene Sehnsucht nach Ganzheit, die poetisch inszenierte Erfahrung des Schönen und des Erhabenen, des Sinnlichen und des Heroischen sowie die gesteigerte Empfänglichkeit für diejenigen affektiven Kräfte, die auf das Empfinden, auf Gefühl und Gemüt wirken, spiegeln sich auch in dieser – zumindest im literarischen Rollenspiel – veränderten Einstellung zum katholischen und protestantischen Gottesdienst wider. Kleist spielt hier die unmittelbare Wahrhaftigkeit einer sinnlich vermittelten Gefühlserfahrung gegen einen Logozentrismus aus, mit dem er sich ja auch grundsätzlich erkenntniskritisch auseinandergesetzt hat.¹⁸ Eine Unmittelbarkeit und damit Wahrhaftigkeit des Empfindens hatten,

¹⁷ Günter Hess interpretiert diesen »Wechsel der Bilder und Töne als Rollenprojekte differenter Wahrnehmungsmuster« und sieht darin ein »literarisches Experiment«. Günter Hess, Kleist in Würzburg. Die Verwandlung von ›Schauplatz‹ und ›Bildersprache‹. In: KJb 1997, S. 21–37, hier S. 26f. Vgl. dazu im Zusammenhang Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968 (Philologische Studien und Quellen; 41).

¹⁸ Kleists Auseinandersetzung mit Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Erkenntnis sowie der Einfluß der Philosophie auf sein Denken im allgemeinen sind wiederholt Thema unterschiedlich akzentuierter Forschungsansätze geworden: Ernst Cassirer, Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie, Berlin 1919; Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation, Köln 1954 (Kant-Studien; Ergänzungshefte 68); Ulrich Gall, Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zu Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften, Bonn 1977 (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik; 123); Bernhard Greiner, »Die neueste Philosophie in dieses ... Land verpflanzen«. Kleists literarische Experimente mit Kant. In: KJb 1998, S. 176–208; Peter Ensberg, Das Gefäß des Inhalts: Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur am Beispiel der ›Kantkrise‹ Heinrich von Kleists. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1999, S. 61–123. Vgl. auch den Sammelband: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, Rochester/NY [u.a.] 2000 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

laut Pful, auch die vier Gottesdienstbesucher bei den Gedächtnispredigten für die Königin Luise erhofft, aber eben nicht erlebt. Eine unmittelbare Wirkung auf die Empfindungen strebt idealiter jede Rede an – gegebenenfalls mit ambivalenten, ja zweifelhaften Folgen, wie besonders markant die Buß- und Strafpredigt des fanatischen Chorherrn im ›Erdbeben in Chili‹ zeigt. Diese Predigt, die mit ihrem insinuerenden Anklagegestus Mord und Totschlag provoziert, offenbart ein Kernproblem der Rhetorik, das auch seit der Antike entsprechend eingehend reflektiert worden ist: die Frage nach der angemessenen Balance von Ethos und Pathos.¹⁹ Das Ideal des *vir bonus dicendi peritus*, das Quintilian dem älteren Cato zugeschrieben hatte,²⁰ wurde als notwendiges Korrektiv beschworen, um die manipulativen Gefahren der Rhetorik zu bannen. Über die gewaltige Natur der Leidenschaften und die Kunst, sie einerseits zu entfachen, andererseits aber auch im Zaum zu halten, wurde daher intensiv nachgedacht, galt es doch, eine sachbezogene Argumentation und ihre Unterstützung durch emotionalisierende Mittel in Einklang zu bringen. Der effektive Einsatz rhetorischer Mittel, die an das Gefühl appellieren, ist in jedem Fall ein entscheidendes Kriterium für den Erfolg einer Rede, sind doch »die Leidenschaften die großen Triebfedern der menschlichen Handlungen«, wie 1785 der Prediger und Rhetorikprofessor Hugh Blair in seinen ›Lectures on Rhetoric and Belles Lettres‹, deren deutsche Ausgabe (1785–1789) von den deutschen Jakobinern bis hin zu Adam Müller auf große Resonanz stieß, programmatisch betonte: »passions are the great springs of human action«.²¹ Wie leicht und wie schnell sich gegebenenfalls eine Menge durch eine emotive Überwältigungsrhetorik verführen läßt, die Gefühle des Redners ohne innere Distanz teilt, ob dieser nun liebt, haßt oder zürnt, zeigt die Lynchjustiz, die das Volk im ›Erdbeben in Chili‹ nach dem »Flusse priesterlicher Beredsamkeit« (DKV III, 215) verübt. Vor einer möglichen Eskalation der Reaktion auf eine flammende Rede warnten denn auch Rhetorikkritiker seit der Antike mit besonderem Nachdruck.

Dieser sozialpsychologische Zusammenhang von persuasiver Rede, Masse und Macht ist von Anfang an eine Kernfrage und ein Kernproblem der Rhetorik gewesen und hat ihr Ansehen, insbesondere nach den verheerenden Erfahrungen des

¹⁹ Vgl. dazu die Überlegungen von Gudrun Fey, *Das ethische Dilemma der Rhetorik in der Antike und der Neuzeit*, Stuttgart 1990.

²⁰ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bände, zweite, durchgesehene Auflage, Darmstadt 1988 (Texte zur Forschung; 2 und 3), 12,1,1: »Sit ergo nobis orator, quem constituimus et qui a M. Catone finitur, ›vir bonus dicendi peritus‹, verum, id quod et ille posuit prius et ipsa natura potius ac maius est, utique vir bonus [...]«.

²¹ Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. In Three Volumes. The Second Edition, Corrected, London 1785, Reprint New York 1970, hier Bd. 2, S. 411. – Hugo Blair, *Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften*. Aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Zusätzen begleitet von K. G. Schreiter, 4 Theile, Liegnitz und Leipzig 1785–1789, hier 3. Theil (1788), S. 102.

20. Jahrhunderts, entscheidend geschmälert.²² Die geschichtliche Wirklichkeit hatte die sich am *vir bonus*-Ideal orientierende ethische Überzeugung, daß der Erfolg eines Redners nicht zuletzt von der sittlich-moralischen Größe seiner Haltung und der Wahrhaftigkeit seiner Äußerungen abhängt, gründlich desavouiert. Wenn Hugh Blair 1785 optimistisch die vollkommene Beredsamkeit als die zugleich edelste apostrophierte und des weiteren betonte, nur ein lebhaftes Gefühl für Ehre, Tugend, Großmut und das öffentliche Wohl könne das Feuer des Genies erregen und in dem Redner jene hohen Gedanken erwecken, welche die Bewunderung aller Zeitalter auf sich zögen,²³ dann war diese Vorstellung unter anderem auch ein Widerhall entsprechender ethischer Postulate seit der Antike, gepaart mit dem aufklärerischen Vernunftglauben und Erkenntnisoptimismus des 18. Jahrhunderts. Andererseits wurden die drohenden Gefahren der Massenverführung keineswegs verkannt. So zitiert beispielsweise Longinus in seiner wirkungsgeschichtlich überaus bedeutsamen Schrift ›Vom Erhabenen‹ aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert Demosthenes, der in seiner ›Rede gegen Timokrates‹ folgendes Szenario entworfen hat: Hört man ein Geschrei vor dem Gerichtshof, so führt Demosthenes aus, und einer ruft daraufhin: »Das Gefängnis steht offen, die Gefangenen fliehen!«, so eilt jeder, ob alt oder jung, nach Kräften zu Hilfe. Träte jedoch einer auf und rief: »Der hier ist es, der sie freiließ!«, dann wäre dieser, ohne zu Wort zu kommen, auf der Stelle ein Mann des Todes.²⁴ Auch Josephe, Jeronimo, der kleine Juan, Donna Constanze und Don Fernando müssen am eigenen Leib erfahren, daß die freigesetzten Emotionen einer entfesselten Menge im Zweifel nicht zu bändigen sind.

Ein ähnliches Schicksal ereilt auch den Esel in Jean de La Fontaines Fabel ›Les animaux de la peste‹, die Kleist in einer freien Lesart als viertes Fallbeispiel seines um 1805 entstandenen Aufsatzes ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ erzählt.²⁵ Auf der Suche nach einem Schuldigen für die im Tierreich

²² Exemplarisch sei genannt: Hans Mayer, *Rhetorik und Propaganda*. In: Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács, hg. von Frank Benseler, Neuwied und Berlin 1965, S. 119–131. Die signifikante Kontroverse, die Hans-Georg Gadamer und Jürgen Habermas über das Wesen der Rhetorik geführt haben, dokumentiert der Sammelband: Karl-Otto Apel u. a., *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt a. M. 1971. Vgl. auch die ideologiekritischen Überlegungen von Hermann Wiegmann, *Rhetorik und ästhetische Vernunft*, Bielefeld 1990.

²³ Blair, *Lectures* (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 17: »They are the ardent sentiments of honour, virtue, magnanimity, and public spirit, that only can kindle that fire of genius, and call up into the mind those high ideas, which attract the admiration of ages [...]«. – Deutsche Ausgabe: Blair, *Vorlesungen* (wie Anm. 21), 1. Teil (1785), S. 21.

²⁴ Longinus, *Vom Erhabenen*. Griechisch und Deutsch, übersetzt und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988, 15,9.

²⁵ Mittlerweile nimmt sich die Forschung eingehender dieses Textes, der lange im Schatten des Aufsatzes ›Über das Marionettentheater‹ gestanden hat, an. Eine minutiöse, weit ausgreifende Analyse des Aufsatzes leistet Gabriele Kapp, ›Des Gedankens Senkblei‹. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806, Stuttgart und Weimar 2000, S. 289–413. Die Bedeutung des politischen Diskurses akzentuiert Andreas Gailus, ›Über die plötzliche Ver-

grassierende Pest – gleichsam das Pendant zum Erdbeben – ist es schließlich der Fuchs, der dieses »Der hier ist es« aus der Demosthenes-Rede ausspricht. Zunächst beginnt aber der Fuchs im Stile eines Advokaten mit einer *captatio benevolentiae* und rechtfertigt die Handlungen des mächtigen Löwen, die sich dieser zuvor selbst, reichlich wohlfeil, zur Last gelegt hat.²⁶ Der listige Höfling zieht die Unantastbarkeit des absoluten Monarchen raffiniert in sein rhetorisches Kalkül.²⁷ Bereits Baltasar Gracián attestierte in seinem 1647 verfaßten ›Oráculo manual‹ der Geschicklichkeit der Fuchsnatur prinzipiell größere Wirkungsmöglichkeiten als der Gewalt der Löwennatur.²⁸ Die Überlegenheit von List und Wortgewandtheit gegenüber physischer Stärke ist darüber hinaus auch mythologisch und damit besonders exklusiv verbürgt, gewinnt doch Odysseus mit der Macht seiner Rede die Waffen des toten Achilles, worauf sich der unterlegene Kraftmensch Ajax aus Wut in sein eigenes Schwert stürzt²⁹ – ein bedeutender Triumph der Rhetorik über die Physis, des Geistes über den Körper, wenn auch mit Blick auf die Geschichte persuasiver Strategien und ihrer Folgen ein höchst zweischneidiger, den zuletzt Odysseus selbst be-

wandlung der Geschichte durchs Sprechen. In: KJb 2002, S. 154–164. Weitere einschlägige Arbeiten werden in gegebenem Zusammenhang zitiert. In Band 97 (2003) des ›Euphorion‹ erscheint ein Aufsatz des Verfassers zu dem Thema: Die Macht des Mündlichen. Dialog und Rhetorik in Heinrich von Kleists ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹.

²⁶ Die französische Fabel und Kleists Bearbeitung vergleicht Joachim Theisen, »Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes.« Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. In: DVjs 68 (1994), S. 714–744.

²⁷ Die Bedeutung der Moralistik bei Kleist würdigt Günter Blamberger, *Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist*. In: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*, hg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl, Würzburg 2000, S. 273–281. Zu der alteuropäischen Tradition der Verhaltenslehre des Hofmannes vgl. grundsätzlich, mit jeweils unterschiedlichen Akzentuierungen: Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts* (Romanistische Abhandlungen; 6); Manfred Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdutschen Sprachraum*, Stuttgart 1990 (Germanistische Abhandlungen; 6); Karl-Heinz Göttert, *Kommunikationsideale. Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie*, München 1988; Christoph Strosetzki, *Konversation. Ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1978 (Studia Romanica et Linguistica; 7).

²⁸ Baltasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Deutsch von Arthur Schopenhauer, mit einer Einleitung von Karl Vossler, Stuttgart 1967, S. 93. Eine vergleichbare Charakterisierung findet sich im achtzehnten Kapitel von Niccolò Machiavellis ›Il Principe‹.

²⁹ Vgl. Odyssee 11,543 ff. sowie das dreizehnte Buch von Ovids ›Metamorphosen‹. Die Macht des Wortes, so lautet Ovids Resümee, sei durch den Erfolg des Odysseus eindrucksvoll bewiesen worden: »Mota manus procerum est, et, quid facundia posset, / re patuit, fortisque viri tulit arma disertus.« P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, 13,382f.

dauert: »Hätt ich doch nimmermehr in diesem Streite gesieget!« heißt es in der Übersetzung von Johann Heinrich Voss.³⁰

In Kleists Lesart der Fabel führen schließlich den Fuchs, dem fintenreichen Goetheschen Redner Reineke Fuchs nicht unähnlich, die improvisierten Phrasen und Füllwörter, mit denen er die quälenden Augenblicke fieberhaften Nachdenkens überbrückt, zielsicher zum entscheidenden Gedanken. Die Funktionsfähigkeit der Sprache als Gebärerin der Gedanken, einer Sprache, die dem Bewußtsein vorausseilt, erfolgt geradezu berechenbar mechanisch, als das zweite Rad an der Achse des Geistes, wie es in dem Aufsatz heißt (vgl. DKV III, 538). Die Krisensituation setzt hier ein kreatives Potential frei, das den Geistesblitz durch die Sprache zielgerichtet hervorbringt.³¹ In der Tradition der Rhetorik, zum Beispiel bei Quintilian, findet sich für diese Vorstellung einer gleichsam sprachlich gesteuerten Intuition die Kreativitätspsychologische Beobachtung, daß der Druck des Redenmüssens Gedanken erzeuge.³² Bei Kleist hingegen ist im Sinne Wilhelm von Humboldts die Sprache selbst das bildende Organ der Gedanken und Organon der Erkenntnis. Sie ist, so Humboldt, wirkende Kraft, Energie, Tätigkeit.³³ Diese gegen die Tradition des Cartesianismus gerichtete Auffassung von der Artikulation als eines Denkens in Sprache führt zu einer weitgehenden Synthese von Kognition und Kommunikation, die auch Kleists Sprachmodell *grosso modo* zugrunde liegt.³⁴

Eines haben die Reden des Chorherrn im »Erdbeben in Chili« sowie des Fuchses in der Fabel und die durch sie ausgelösten Reaktionen trotz des jeweils unterschiedlichen situativen Kontexts gemeinsam: In beiden Fällen wird das Ethos der Rhetorik, das heißt die einnehmende Wirkung von besänftigenden, mäßigenden Worten, mit denen der Redner seine sittliche Haltung und seine charakterlichen Vorzüge zu beglaubigen vermag,³⁵ anthropologisch unterminiert. Hans Blumenberg zufolge

³⁰ Homer, *Ilias* und *Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voss, Anmerkungen von J. Peers und hg. von Henry Francis Cavy, Essen [o.J.]; hier: *Odyssee* 11,548.

³¹ Als Ausdruck moderner Kreativitätspsychologie interpretiert diesen Aufsatz Günter Blamberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991, S. 12–22.

³² Quintilianus, *Institutio oratoria* (wie Anm. 20), 10,7,17: »namque et difficiliorem cogitationem exprimit et expellit dicendi necessitas, et secundos impetus auget placendi cupido.«

³³ Zu Humboldts Sprachtheorie vgl. Tilman Borsche, *Sprachansichten. Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, Stuttgart 1981 (Deutscher Idealismus; 1); Hartmut Fröschle, *Wilhelm von Humboldts politische Theorie und Sprachphilosophie – deutsche Antworten auf die französische Revolution? In: Geist und Gesellschaft. Zur Rezeption der Französischen Revolution*, hg. von Eitel Timm, München 1990, S. 57–68; *Sprache und Bildung. Beiträge zum 150. Todestag Wilhelm von Humboldts*, hg. von Rudolf Hoberg, Darmstadt 1987 (THD-Schriftenreihe Wissenschaft und Technik; 35); Manfred Riedel, *Sprechen und Hören. Zum dialektischen Grundverhältnis in Humboldts Sprachphilosophie*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 40 (1986), S. 337–351.

³⁴ Im historisch-systematischen Zusammenhang diskutiert diese grundsätzlichen Fragen Jürgen Trabant, *Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache*, Frankfurt a. M. 1998.

³⁵ Die sittliche Haltung des Redners solle durch seine Worte hindurchleuchten und sich so bemerkbar machen, betont Quintilianus, *Institutio oratoria* (wie Anm. 20), 6,2,13.

sind »Evidenzmangel und Handlungszwang« grundsätzlich »die Voraussetzungen der rhetorischen Situation« und offenbaren die anthropologische Dimension der Rhetorik.³⁶ Indem Kleist gleichzeitig den kreativitätspsychologischen Charakter der Sprache als Gebälerin von Gedanken und die jeweiligen sozialpsychologischen Konsequenzen betont, das heißt unter bestimmten Umständen Konstruktion und Destruktion miteinander verbindet und aufeinander bezieht, zeigt sich nicht zuletzt die Janusköpfigkeit der persuasiven Rede, ihr gleichermaßen produktives und zerstörerisches Potential. Wie die Rede des Fuchses in der Fabel führt auch die Predigt des Chorherrn im »Erdbeben in Chili« zu einer unmittelbaren destruktiven Reaktion. Die rhetorische Emotionalisierung der Masse verdrängt im »Erdbeben« ganz die in der Homiletik geforderten belehrenden und erbaulichen Grundzüge einer Predigt. Die Rede des Mönchs stellt eine unmittelbare und direkte Verbindung zwischen Wort und Tat her und verfügt so über eine Sprengkraft, die in den vielfältigen Überlegungen zu einer wirkungsbezogenen Beredsamkeit im Zentrum stand, sei es mit entsprechenden Hoffnungen und Erwartungen verknüpft, sei es mit Skepsis und Befürchtungen beargwöhnt. Ein mehr oder weniger großes Wirkungspotential sprachen der öffentlichen Rede sowohl deren Befürworter als auch deren Kritiker zu, insbesondere seit den entsprechend zwiespältig aufgenommenen Erfahrungen der Französischen Revolution. Der Blick richtete sich dabei, wie auch in Kleists »Erdbeben in Chili«, auf die Menge, den Demos, den ein rhetorisch geschickter Redner zu verführen vermag.

Gerade die oft konstatierte beziehungsweise unterstellte Effektivität rhetorischer Strategien, die überredend, aber nicht unbedingt überzeugend wirken, die einen rhetorischen Augenblickserfolg erzielen, aber nicht unbedingt eine dauerhafte Bewußtseinsveränderung, ließ die Beredsamkeit in den Augen vieler als eine gleichermaßen bewunderte und gefürchtete Verführungskunst par excellence erscheinen. So beklagte beispielsweise Christoph Martin Wieland 1798, wie »veränderlich und wetterlaunisch« und damit manipulierbar die Volksmeinung sei.³⁷ Nicht rationales Abwägen, sondern das Geschick agitatorischer Strategen lenke und bestimme die öffentliche Meinung. Entsprechend ernüchternd fiel das Fazit des Aufklärers ein knappes Jahrzehnt nach Ausbruch der Französischen Revolution aus:

[...] so wirkt der erste beste hosenlose Tollkopf, der auf einen Tisch steigt und mit donnernder Stentorstimme einem sich um ihn her drängenden Haufen Unsinn predigt, in

³⁶ Hans Blumenberg, *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik* (1981; zuerst 1970). In: *Rhetorik*, hg. von Josef Kopperschmidt, 2. Band, Darmstadt 1991, S. 285–312, hier S. 297.

³⁷ Diese Bemerkung findet sich in dem Abschnitt »Über die öffentliche Meinung« von Wielands »Gesprächen unter vier Augen«. Christoph Martin Wieland, *Sämtliche Werke X*, Bd. 31. Reproduktion der Ausgabe Leipzig 1799, Hamburg 1984, S. 306. Wielands Haltung zur Französischen Revolution beleuchtet Bernd Weyergraf, *Der skeptische Bürger. Wielands Schriften zur Französischen Revolution*, Stuttgart 1972. Seine Auseinandersetzung mit der Rhetorik untersucht Reinhard Tschapke, *Anmutige Vernunft. Christoph Martin Wieland und die Rhetorik*, Stuttgart 1990 (*Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*; 228).

zehn Minuten mehr, als die scharfsinnigsten und beredtesten Aufklärer, Weltverbesserer und Utopien-Drechsler in der ganzen Welt in hundert Jahren.³⁸

Wieland sah in dieser revolutionären Spielart der Beredsamkeit in erster Linie die Überwältigungs- und Überlistungsstrategie, die den Zuhörer zu derjenigen willenlosen Maschine degradiere, vor der bereits Kant 1790 in seiner ›Kritik der Urteilskraft‹ gewarnt hatte:

Ich muß gestehen, daß ein schönes Gedicht mir immer ein reines Vergnügen gemacht hat, anstatt daß die Lesung der besten Reden eines römischen Volks- oder jetzigen Parlaments- oder Kanzelredners jederzeit mit dem unangenehmen Gefühl der Mißbilligung einer hinterlistigen Kunst vermenget war, welche die Menschen als Maschinen in wichtigen Dingen zu einem Urteile zu bewegen versteht, das im ruhigen Nachdenken alles Gewicht bei ihnen verlieren muß.³⁹

Die Rednerkunst, so Kant weiter, sei die »Kunst sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen« und daher keiner »Achtung würdig«.⁴⁰ Das *persuadere*-Problem der Rhetorik, das heißt die elementare Frage nach Verhältnis und Zusammenhang von überreden und überzeugen, gewann jedenfalls im Zeitalter der Französischen Revolution eine höchst brisante politische Dimension, über die gerade in Deutschland mit seinen institutionell eingeschränkten Möglichkeiten öffentlicher Rede intensiv nachgedacht und debattiert worden ist.

III.

Die Vorstellung einer Revolutionsrhetorik, bei der Wort und Tat im machtvollen Augenblick einwerden, sowie der anschließenden Beruhigung der Gemüter, die in die Nachdenklichkeit mündet, führt auch ins Zentrum der ›Donnerkeil‹-Rede Mirabeaus vom 23. Juni 1789, der Kleist als »Gleichnis« (DKV III, 537) eine exponierte Stellung in seinem Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ einräumt.⁴¹ Die elementare Naturgewalt der Rede, die sich mit

³⁸ Wieland, Sämtliche Werke X, Bd. 31 (wie Anm. 37), S. 309. Eine gewisse Nähe der politischen Einschätzungen (insbesondere der Französischen Revolution sowie Napoleons) bei Wieland und Kleist konstatiert Hans-Jürgen Schrader, Ermutigungen und Reflexe. Über Kleists Verhältnis zu Wieland und einige Motivanregungen, namentlich aus dem ›Hexameron von Rosenhain‹. In: KJb 1988/89, S. 160–194, hier S. 160f.

³⁹ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. von Karl Vorländer. Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1924, Hamburg 1963, S. 184f. Kants Rhetorikverständnis analysieren Tobia Bezzola, Die Rhetorik bei Kant, Fichte und Hegel. Ein Beitrag zur Philosophiegeschichte der Rhetorik, Tübingen 1993 (Rhetorik-Forschungen; 5), S. 6–63; Peter L. Oesterreich, Das Verhältnis von ästhetischer Theorie und Rhetorik in Kants Kritik der Urteilskraft. In: Kant-Studien 83 (1992), S. 324–335.

⁴⁰ Kant, Kritik der Urteilskraft (wie Anm. 39), S. 185. Die kursiv wiedergegebene Hervorhebung ist in der zitierten Ausgabe gesperrt gedruckt.

⁴¹ Zu der historischen Bedeutung der Rede vgl. François Furet und Denis Richet, Die Französische Revolution. Aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Friedrich Müller, Nach-

menschlicher Vernunft nicht beherrschen läßt, folgt hier eher den Gesetzen der Physik als den Lehrbüchern der Rhetorik.⁴² Mirabeaus Rede erscheint als physikalische Entladung, die einen freilich einschneidenden historisch-politischen Wandel herbeiführt. Damit verlagert sich der politische Redeakt mit seinen weitreichenden historischen Folgen von dem für die Rhetorik essentiellen Bereich der Intentionalität hin zur Grauzone des einerseits Determinierten, andererseits aber auch Zufälligen, das die naturwissenschaftliche Kettenreaktion »[v]ielleicht« (DKV III, 537), wie es vielsagend einschränkend in dem Aufsatz heißt, ausgelöst hat.

Der Tyrannei des Zufalls hatte Kleist vor seiner erkenntniskritischen Wende noch die Überzeugung an die letztlich größere Macht der Vernunft entgegengehalten. Im Mai 1799 schrieb er Ulrike, daß sich der Mensch nicht unmündig dem »Spiel des Zufalls« und den »Launen des Tyrannen Schicksaal« unterwerfen dürfe: »Ein freier denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt« (DKV IV, 38). Als Vernunftwesen muß der Mensch gemäß dieser Vorstellung Kleists »seinen Lebensplan« (DKV IV, 38) selbst entwerfen und seine persönliche Vervollkommenung in einer vernünftigen Weltordnung anstreben.⁴³ Demgegenüber beseitigt Kleists Mirabeau aufgrund einer mehr oder weniger zufälligen Provokation – »das Zucken einer Oberlippe [...] oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette« (DKV III, 537) – rhetorisch und faktisch ohne jede rationale Kontrolle die alte Ordnung. Die rhetorische Konstituierung der politischen Nation ist ein sprachlicher Schöpfungsakt *sui generis*, der unwillkürlich als Blitz, ohne willentliche Steuerung, einschlägt. Allein der Begriff »Donnerkeil« (DKV III, 536) transformiert den Redeakt zu einer elementaren Naturgewalt, die sich mit menschlicher Vernunft nicht beherrschen läßt.⁴⁴ Die Sprache steuert das Bewußtsein, das erst im

druck München 1981 (französisches Original 1965), S. 96; Ernst Schulin, *Die Französische Revolution*, München 1988, S. 63 f. Den Redner Mirabeau würdigen Horst Heintze, *Beredsamkeit und Rhetorik in der französischen Revolution*. In: *Im Dienste der Sprache. Festschrift für Victor Klemperer zum 75. Geburtstag am 9. Oktober 1956*, hg. von Horst Heintze und Erwin Silzer, Halle (Saale) 1958, S. 276–297; Ursula Disch, *Der Redner Mirabeau. (Eine publizistische Studie)*. Diss. (masch.) Hamburg 1965; dies., *Der Redner Mirabeau*. In: *Publizistik* 11 (1966), S. 57–65. Die Verklärung des Redners Mirabeau als Prophet und romantisches Genie analysiert Aurelio Principato, *Mirabeau orator comme exemple privilégié dans la formation de l'idée romantique d'éloquence*. In: *Rhetorik* 12 (1993), S. 40–49.

⁴² Den Einfluß der Naturwissenschaften auf Kleists Werk untersucht Herminio Schmidt, *Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Bern und Stuttgart 1978; ders., *Heinrich von Kleist's Poetic Technique: Is It Based on the Principle of Electricity?* In: *Heinrich von Kleist-Studien – Heinrich von Kleist's Studies*, hg. von Alexej Ugrinsky, Berlin 1980, S. 203–213. Den vielschichtigen Zusammenhängen von Wissenschaft und Poesie bei Kleist widmet sich der instruktive Aufsatz von Werner Frick, *Kleists ›Wissenschaft‹. Kleiner Versuch über die Gedankenakrobatik eines Un-Disziplinierten*. In: *KJb* 1997, S. 207–240.

⁴³ Die zentralen Leitbegriffe in Kleists Briefen analysiert Kreutzer, *Die dichterische Entwicklung* (wie Anm. 17), S. 45–105, speziell zu ›Lebensplan‹, ›Vernunft‹ und ›Vervollkommenung‹ vgl. S. 49–53 und S. 62 f.

⁴⁴ Das Grimmsche Wörterbuch verzeichnet unter dem Stichwort ›Donnerkeil‹ zwei Erklärungen. Zum einen sei Donnerkeil eine volkstümliche Bezeichnung für Belemniten, das sind

ruhigen Nachdenken zu sich selbst findet. Wohlgemerkt: Gemeint ist hier das Bewußtsein des Akteurs, des Redners, nicht dasjenige der Zuhörer, die Kant in der ›Kritik der Urteilskraft‹ bei öffentlichen Reden um die Möglichkeit des ruhigen Nachdenkens beraubt sah.

In den revolutionären Zeiten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts war es durchaus nicht ungewöhnlich, die Wirkung einer flammenden Rede mit dem Bild des Blitzes und den Gesetzen der Elektrizität plastisch zu veranschaulichen und entsprechend aufzuwerten.⁴⁵ Der Zusammenhang von Elektrizität und Rhetorik wurde im 19. Jahrhundert sogar in den kanonisierten Rang des Lexikalischen erhoben. Im ›Staats-Lexikon‹ von Rotteck und Welcker findet sich unter dem Stichwort ›parlamentarische Redekunst‹ der Hinweis, die machtvolle Wirkung gelungener Reden beruhe auf einer elementaren Kraft – »als geschäh' es vermittels eines elektrischen Funkens, mit einem Schläge«.⁴⁶ Bei Kleist erscheint indes der bildliche Vergleich als ein analoges Phänomen der Natur, das sich mit wissenschaftlichen Kategorien beschreiben läßt. In Kleists Lesart der Rede Mirabeaus wird ein entscheidendes Ergebnis der Französischen Revolution, die Etablierung der Nationalversammlung als einzig legitimer Vertreterin der Gesamtnation, als zwar nicht voraussetzungslos, aber doch als ebenso ungewollt wie unbedacht herbeigeführter historischer Zufall gedeutet, der sich einer unvorhersehbaren Konstellation im Versuchslabor der menschlichen Psyche verdankt. Die psychische Erregbarkeit des menschlichen Gemüts und nicht kühl abwägende Ratio gestaltet die Weltgeschichte. Die Anthropologie der Affekte entzaubert die vielgepriesene Genialität eines nicht nur in Frankreich verklärten souveränen Akteurs auf der Bühne der politischen Geschichte. Der Transformation der Geschichte geht eine Transformation des Redners voraus, die dieser erleidet und nicht aktiv gestaltet. Dies ist dann in der

Körperenden der Innenskelette von Kopffüßern, die im Zeitraum vom Unterkarbon bis zur Oberkreide gelebt haben, mit der Form von zugespitzten, keilförmigen Versteinerungen: »das volk glaubt sie seien vom blitz herabgeschleudert, zumal wenn blitz und donner auf einen schlag kommt«; zum anderen gelte ein Donnerkeil ganz allgemein als »der herabfahrende blitzstrahl«. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 2, Leipzig 1860, Sp. 1244f.

⁴⁵ So berichtet zum Beispiel Joachim Heinrich Campe im zweiten seiner ›Briefe aus Paris‹ über die Nachtsitzung der Nationalversammlung vom 4. auf den 5. August 1789, in der die Volksvertreter während der Debatte »wie durch einen electrischen Funken, zum höchsten Enthusiasmus« entzündet worden seien. Campe zitiert Mirabeau mit den Worten: »Die Versammlung befand sich in einem electrischen Wirbel, und ein bewegender Auftritt folgte unmittelbar auf den andern.« Joachim Heinrich Campe, Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben. Reprographischer Druck der Ausgabe Braunschweig 1790, mit Erläuterungen, Dokumenten und einem Nachwort von Hans-Wolf Jäger, Hildesheim 1977 (Texte zum literarischen Leben um 1800; 3), S. 81 und S. 89.

⁴⁶ Georg Friedrich Kolb im zwölften Band des Staats-Lexikons. Encyklopädie der sämmtlichen Staatswissenschaften für alle Stände, hg. von Karl von Rotteck und Karl Welcker, dritte, umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage, hg. von Karl Welcker, Leipzig 1865, S. 353.

Tat »eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« (DKV III, 537).⁴⁷

Bei Kleist folgt Mirabeaus berühmte und geschichtsmächtige Rede eher den Gesetzen der Anthropologie als den Lehrsätzen der Rhetorik. Eine psychophysische Wechselwirkung destruiert die freie Handlungssouveränität des autonomen Individuums, die um 1800 nicht nur im Zeichen von Neuhumanismus, Klassizismus und Idealismus beschworen worden ist, sondern grundsätzlich die Voraussetzung eines wirkungsvollen und daher erfolgreichen Redners darstellt. Demgegenüber betrachtete die Anthropologie den Menschen als Naturwesen, zielte dementsprechend auf seine geistig-körperliche Doppelnatur und lenkte so die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung von Psychologie und Physiologie.⁴⁸ Zu den philosophischen Ärzten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die den Zusammenhang von Psychologie und Physiologie, das Verhältnis von Leib und Seele, von physischer und moralischer Natur des Menschen erforschten, gehörte auch der Mediziner Ernst Platner, den Kleist am 3. Juni 1801, in einem Brief an Wilhelmine von Zenge, als einen der von ihm so apostrophierten »Lehrer der Menschheit« (DKV IV, 231) würdigte.⁴⁹ Während Kant in seiner »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht« betont, der Mensch erfahre sich als »frei handelndes Wesen«, das sich selbst Zwecke setzen könne,⁵⁰ und so gleichsam eine Anthropologie ohne Körper entworfen hat, hebt Platners physiologische Anthropologie die cartesianische Lehre der zwei Substanzen, das heißt die kategoriale Trennung von *res cogitans* und *res extensa*, auf. Gegen die Tradition des Cartesianismus wandten sich, wie bereits erwähnt, auch Wilhelm von Humboldts Theorie der energetischen Sprache sowie Kleists Modell einer sprachlich herbeigeführten Intuition. Die postulierte Synthese von Kognition und Kommunikation offenbart in beiden Fällen eine anthropologische Dimension der

⁴⁷ Ähnlich heißt es auch in Kleists »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen! An Rühle:« »[E]s waltet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt« (DKV III, 523). Vgl. auch entsprechende Überlegungen im »Allerneuesten Erziehungsplan« (DKV III, 546f.).

⁴⁸ Einführend zu dieser Thematik vgl. den Artikel »Anthropologie« von Odo Marquard im Historischen Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 362–374. Den Stand der Forschung zur Bedeutung der Anthropologie für die Literatur des späten 18. Jahrhunderts faßt konzipie zusammen Wolfgang Riedel, *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizzen einer Forschungslandschaft*. In: IASL, 6. Sonderheft: Forschungsreferate, 3. Folge, Tübingen 1994, S. 93–157. Vgl. auch Helmut Pfotenhauer, *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart 1987 (Germanistische Abhandlungen; 62).

⁴⁹ Zu Platner vgl. die erhellende Studie von Alexander Košenina, *Ernst Platners Anthropologie und Philosophie. Der philosophische Arzt und seine Wirkung auf Johann Karl Wezel und Jean Paul*, Würzburg 1989 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 35). Platners Bestreben, so Košenina, habe darin bestanden, daß die »medizinischen Disziplinen [...] mit Psychologie, Metaphysik und Sittenlehre zu der eigentlichen Wissenschaft vom Menschen, der Philosophie, verschmelzen« sollten (S. 25).

⁵⁰ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. und eingeleitet von Wolfgang Becker. Mit einem Nachwort von Hans Ebeling, Stuttgart 1983, S. 29.

Sprache und verdeutlicht nicht zuletzt die Affiliation der jeweiligen Vorstellungen Humboldts und Kleists.

IV.

In Kleists Œuvre wird darüber hinaus die aufklärerische *adaequatio*-Auffassung der Sprache, das heißt die Vorstellung von der Sprache als souveräner Vermittlerin und Repräsentantin des Denkens und Fühlens, durch skeptische Fragen nach den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache und den Ausdrucksfähigkeiten des Sprechers einerseits sowie durch eine unvermittelte, unbewußte Sprache des Körpers und nonverbale Ausdrucksformen andererseits problematisiert, teilweise auch überlagert.⁵¹ Daß dieser Bewußtseinswandel schließlich die Transformation der Sprache zur poetischen Rede, zur Dichtung maßgeblich befördert hat, zeugt von der in der Literaturgeschichte ja keineswegs singulären ästhetischen Produktivität sprach- und erkenntniskritischer Vorstellungen. Das programmatische Verstummen artikuliert sich literarisch innovativ im Medium der Sprache und signalisiert so, bei Kleist oder auch in Hugo von Hofmannsthals ›Chandos-Brief‹ (1902), den Aufbruch zu neuen poetischen und poetologischen Ufern. Das Ringen um die und mit der Sprache ist nicht zuletzt ein anthropologisches Phänomen, das sich auch in Form von Körperzeichen unbewußt artikuliert.⁵² Das autonome Individuum, das die Sprache souverän beherrscht, wird anthropologisch entmachtet und auf seine psychischen, physischen und die jeweiligen situativen Umstände zurückgeworfen. »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß«, heißt es in dem Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (DKV III, 540).⁵³ Bezeichnenderweise kommentiert dieser Satz über die Entmachtung des autonomen Intellekts durch die Anthropologie der Affekte und des Gemüts, des Rationalen durch das Nicht-Rationale, das negative Beispiel des öffentlichen Examins, das diesem ›wissenden Zustand‹ besonders abhold ist.

⁵¹ Kleists Sprachauffassung und ihren Wandel untersuchen Kapp, »Des Gedankens Senkblei« (wie Anm. 25); Gernot Müller, Kleists Rhetorik der Innerlichkeit. In: *Studia Neophilologica* 58 (1986), S. 231–242; Helmut Arntzen, Heinrich von Kleist: Gewalt und Sprache. In: *Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*, hg. von Wieland Schmidt, Berlin 1980, S. 62–78; Gerald Gillespie, Kleist's Hypothesis of Affective Expression: Acting-out in Language. In: *Seminar* 17 (1981), S. 275–282.

⁵² Diese Zusammenhänge beleuchtet Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie*. In: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 20), S. 13–29. Die anthropologischen Implikationen von Hofmannsthals ›Chandos-Brief‹ erläutert Wolfgang Riedel, »Homo Natura«. *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin und New York 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 7 [241]), S. 1–39.

⁵³ Vgl. dazu auch den Beitrag von Dominik Paß in diesem Band.

Dieser Zusammenhang von Sprache und Anthropologie, von Rede und Gemütsbewegung findet im Falle des Mirabeauschen »Donnerkeils« eine besonders markante und gewiß eigenwillige Ausprägung. Gleichwohl stellt sich bei den verschiedenen Formen des mündlichen Vortrags grundsätzlich die Frage nach dem Erregungszustand sowohl des Redners als auch der Hörer. Sei es in der Schauspielkunst,⁵⁴ sei es bei der Deklamation, in der sich Kleist von Heinrich August Kerndörffer unterrichten ließ,⁵⁵ und natürlich auch in der Rhetorik – die jeweiligen differenzierten Strategien zielen, bei allen, zum Teil gravierenden Unterschieden, auf eine Unmittelbarkeit der Wirkung, die auf einem lebendigen Ausdruck von Ideen, Gefühlen und Empfindungen beruht. Kleist war jedenfalls überzeugt, daß die Wirkung seiner ›Guiskard‹-Tragödie mit der Qualität seiner Deklamation zunehme, wie er in seinem Brief vom 13. und 14. März 1803 an Ulrike hervorhob:

Als ich sie [d.h. die ›Guiskard‹-Tragödie] dem alten Wieland mit großem Feuer vorlas, war es mir gelungen, ihn so zu entflammen, daß mir, über seine innerlichen Bewegungen, vor Freude die Sprache verging, u ich zu seinen Füßen niederstürzte, seine Hände mit heißen Küssen überströmend. (DKV IV, 313)

Der Funke muß gleichsam vom Sprecher auf den Hörer überspringen. Die dazu notwendigen Strategien der mündlichen Vermittlung sind grundsätzlich lehr- und lernbar, wie ja auch Kleists Entscheidung, Unterricht zu nehmen, zeigt.

Ähnliches gilt auch für die Wirkungsmechanismen der Redekunst, über die Kleist im Dezember 1805 in einem Brief an Rühle von Lilienstern nachgedacht hat. In der politisch zugespitzten Lage dieser Krisen- und Kriegszeiten hätte der König, so Kleist, vor seinen Ständen »in einer rührenden Rede (der bloße Schmerz hätte ihn rührend gemacht) seine Lage« offenlegen sollen (DKV IV, 351). Der für unsere Frage entscheidende Hinweis ist als Parenthese in Klammern gesetzt: »der bloße Schmerz hätte ihn rührend gemacht«. Hier spricht Kleist eines der wesentlichen Kriterien an, die in der Rhetorik für den Erfolg eines Redners geltend gemacht worden sind: Der Redner selbst, wie übrigens auch der erfolgreiche Schauspieler, muß von denjenigen Gefühlen und Empfindungen erfüllt sein, die er bei seinen Zuhörern hervorrufen will. Zumindest muß es ihm gelingen, eine eigene innere Bewegung, in welchem Grad auch immer sie tatsächlich vorhanden sein mag, glaubhaft zu vermitteln. Quintilian zufolge besteht das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, darin, sich selbst dieser Erregung hinzugeben: »ut moveamur ipsi«.⁵⁶ Andernfalls könne es, so Quintilian weiter, lächerlich wirken, wenn nur

⁵⁴ Vgl. Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995 (Theatron; 11); ders., Will er »auf ein Theater warten, welches da kommen soll«? Kleists Ideen zur Schauspielkunst. In: KJb 2001, S. 38–54.

⁵⁵ Vgl. Michael Kohlhäuf, *Die Rede – ein dunkler Gesang? Kleists ›Robert Guiskard‹ und die Deklamationstheorie um 1800*. In: KJb 1996, S. 142–168; 169f. (Diskussionsbericht); Reinhart Meyer-Kalkus, *Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndörffer. Zur Poetik von Vorlesen und Deklamation*. In: KJb 2001, S. 55–88.

⁵⁶ Quintilianus, *Institutio oratoria* (wie Anm. 20), 6,2,26.

Worte und Miene Trauer, Zorn oder Empörung wiedergäben, ohne daß sich das Innere des Redners darauf eingestellt hätte.⁵⁷ Im Gegenzug seien es Wahrhaftigkeit und Echtheit, das heißt die Identität von Denken, Fühlen und Sprechen, die den Erfolg der eigenen Wirkungsabsichten herbeiführten, unabhängig von allen rhetorischen Kunstgriffen, die man sich im Unterricht angeeignet habe. Die eigene innere Überzeugung und Ergriffenheit, die persönliche Betroffenheit und subjektive Erregung gelten so als *Conditio sine qua non* einer erfolgreichen Rede.⁵⁸ Der Redner muß das eigene Empfinden, die eigene innere Bewegung glaubwürdig vermitteln, um auch den Zuhörern die entsprechenden Affekte zu entlocken.

Auch Longinus hebt in seiner Schrift ›Vom Erhabenen‹ hervor, daß eine raffinierte Redefigur dann am effektivsten sei, wenn das Publikum sie nicht als Kunstfigur erkenne.⁵⁹ Fehlt dem Redner die innere Erregung, dann muß er sie zumindest täuschend echt simulieren, denn, so ein Kerngedanke Longins: »Pathetische Mittel reißen dann [...] stärker mit, wenn sie der Sprecher nicht als Mittel zu verwenden, sondern der Augenblick zu gebären scheint.«⁶⁰ Hier offenbart sich ein entscheidender Unterschied zu Mirabeaus »Donnerkeil«-Rede in Kleists Lesart. Bei Kleist ist es ja gerade nicht die Simulation eines fruchtbaren Augenblicks, der das Pathos aus sich selbst heraus zu gebären *scheint*. Es ist vielmehr eine plötzlich hereinbrechende Elementargewalt, die zum Ausbruch der Leidenschaft führt. Dem Donnerschlag liegt keine ausgefeilte rhetorische Strategie zugrunde. Vielmehr wird die innere Erregung eher zufällig ausgelöst. Mirabeau versetzt sich nicht planvoll in die für seinen Rederfolg notwendige Stimmung, sondern wird passiv in die Stimmung versetzt, die den Umsturz der alten Ordnung herbeiführt. Sein Erregungszustand entzieht sich der bewußten, absichtsvollen Steuerung. Damit suspendiert Kleists Rede- und Denkmodell die für die Rhetorik konstitutive Intentionalität und Souveränität des Redners, der unbedingt immer Herr des Geschehens bleiben muß und dem die eigene Rede nicht so entgleiten darf wie zum Beispiel dem Dorfrichter Adam im ›Zerbrochnen Krug‹. Die sprachlichen Fehlleistungen und unbewußten Körperzeichen des Dorfrichters konterkarieren seine Verschleierungsversuche und bringen ungewollt das krampfhaft Verdrängte und damit die Wahrheit ans Licht.⁶¹ Ausgerechnet die Sprache der Lüge dekuviert die Wahrheit, offenbart doch der

⁵⁷ Quintilianus, *Institutio oratoria* (wie Anm. 20), 6,2,26f.

⁵⁸ Vgl. auch Quintilianus, *Institutio oratoria* (wie Anm. 20), 11,3,62: »sic velut media vox, quem habitum a nostris acceperit, hunc iudicum animis dabit: est enim mentis index ac totidem quo illa mutationes habet.«

⁵⁹ Longinus, *Vom Erhabenen* (wie Anm. 24), 17,1.

⁶⁰ Longinus, *Vom Erhabenen* (wie Anm. 24), 18,2.

⁶¹ Manfred Schneider leitet die »unbewußten Körperzeichen« Kleistscher Figuren »aus der juristischen Kodifikation des schuldhaften Körpers« ab. Manfred Schneider, *Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten*. In: Heinrich von Kleist. *Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall* (wie Anm. 52), S. 107–126, hier S. 115f. Kleists Sprachaufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ versteht Schneider entsprechend als eine »*Theorie* der unbewußten Wahrheitszeichen« (S. 120).

Dorfrichter mit seinen Worten und Gesten unfreiwillig seinen eigenen *Sünden-Fall*, so etwa in seinem unbeabsichtigt syntaktisch und semantisch zweideutigen Bekenntnis, er sei über sich und über die Wahrheit gestolpert:

ADAM – Ich fiel.
WALTER Ihr fielt. Hm! So. Wann? Gestern Abend?
ADAM Heut, Glock halb sechs, verzeiht, am Morgen, früh,
 Da ich so eben aus dem Bette stieg.
WALTER Worüber?
ADAM Über – gnäd'ger Herr Gerichtsrat,
 Die Wahrheit euch zu sagen, über mich. (DKV I, 338f.; Vs. 1459–63)⁶²

Der Dorfrichter Adam verfängt sich ständig in den Fallstricken der Sprache, so auch bei seiner wiederholten Beteuerung, er verstehe auf der Grundlage sowohl allgemeingültiger festgeschriebener Rechtsprinzipien als auch des durch mündliche Tradition überlieferten Gewohnheitsrechts zu urteilen. Wenn er jedoch seine Gewandtheit in beiderlei Rechtsformen mit den Worten zu untermauern versucht »Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen« (DKV I, 311; Vs. 635), gerät ihm dieses Bekenntnis zum unfreiwilligen Geständnis der von ihm geübten Willkür. Die Sprache verselbständigt sich gegenüber ihrem Sprecher, der die Kontrolle und Souveränität über seine Worte verliert.

Gegen den rational-berechnenden Charakter von Gefühlsappellen, von pathetischen Mitteln, die im Sinne Longins der Augenblick lediglich zu gebären scheint, wurde immer wieder der Vorwurf der Unaufrichtigkeit, der Verstellung und Täuschung erhoben.⁶³ Im Gegenzug verheißt die geglückte Verschleierung einer kühl kalkulierten Lenkung der Gefühle anderer einen im wörtlichen Sinne überwältigenden Erfolg. Kleists Hermann ist ein konsequenter Strategie dieses Zuschnitts und setzt ohne Rücksicht jedes Mittel ein, das ihm der Verwirklichung seines angestreb-

⁶² Den Lustspielcharakter des »Zerbrochnen Krugs« würdigt überzeugend Johannes Endres, Das »depotenzierte« Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist, Würzburg 1996 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 173), S. 160–179. Vgl. auch Hilda Meldrum Brown, Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form, Oxford 1998, S. 249–268. Die zentrale Frage nach dem Antagonismus von Sprache und Wahrheit im »Variant« diskutiert Anthony Stephens, Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories, Oxford [u. a.] 1994, S. 65.

⁶³ Vgl. dazu Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992 (Communicatio; 1). Kritik an der Rhetorik als einer Technik der Verstellung übte insbesondere auch Rousseau. Dieser Thematik widmet sich neben Geitner (S. 209–238) auch Erich Meuthen, Selbstüberredung. Rhetorik und Roman im 18. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 23), S. 115–166. Die zentrale Bedeutung Rousseaus für Kleist würdigen Siegfried Streller, Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung; CXLVII), S. 635–671; Bernhard Böschstein, Kleist und Rousseau. In: KJb 1981/82, S. 145–156. Vgl. auch die instruktive komparatistische Studie von Christian Moser, Verfehlt Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 94).

ten Ziels näherzubringen verspricht. Wenn Thusnelda ihrem Gatten vorwirft: »Dich macht, ich seh', Dein Römerhaß ganz blind« (DKV II, 474; Vs. 685), dann verkennt sie die Klarsichtigkeit von Hermanns Vorgehen, das einer präzisen Logik folgt.⁶⁴ Der Römerhaß, der Hermann tatsächlich antreibt, ist alles andere als blind, sondern der eigentliche Grund für die Todeskälte seiner mathematisch genau konzipierten List. Die falsche Einschätzung seiner Motive durch Thusnelda und andere ist dabei elementarer Bestandteil seiner erfolgreichen Strategie, die auch derjenigen eines Redners entspricht, dessen Leidenschaftsappelle den Eindruck erwecken müssen, als wären sie aus dem Augenblick heraus geboren. Hermanns ausgeklügeltes, kühl berechnendes Handeln ist freilich so angelegt, daß er, wie er selbst betont, »jedwedem Irrtum [...] begegnen« könne, der »etwa nicht von mir berechnet wäre« (DKV II, 475; Vs. 722f.); das heißt, er will und darf nichts, aber auch gar nichts dem ›Tyranen Zufall‹ überlassen.

Dem ›Tyranen Zufall‹ kann sich hingegen Kleists Mirabeau nicht entziehen. Im Falle der »Donnerkeil«-Rede muß die Eigendynamik von Sprache zwangsläufig auch einem rhetorischen Kalkül zuwiderlaufen, das den Eindruck von Spontaneität gezielt erwecken muß und gerade dabei auf großes strategisches Geschick angewiesen ist. In der Rhetorik geht ja grundsätzlich das Finden und Verfertigen der Gedanken der Rede voraus. Die Worte werden um der Gedanken willen erfunden, betont Quintilian: »*verba ipsum rerum gratia sint reperta*«. ⁶⁵ Demgegenüber stellt Kleist in seinem Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ dieses Verhältnis von *res* und *verba* auf den Kopf und verlagert die Machtzentrale der Rede vom planenden Verstand zur plötzlichen Intuition, von der Rhetorik zur Poiesis. ⁶⁶ Die psychische Transformation des Redners Mirabeau vollzieht sich in einer grundlegenden Transformation der Rede, die wiederum in ihrem Kulminationspunkt zu einer weitreichenden Transformation der Geschichte führt.

Diese Konstellation birgt über das bereits Analyisierte hinaus eine in der Forschung bisher unbeachtet gebliebene, gleichwohl aber markante Auffälligkeit. Bei der Kleistschen Wiedergabe von Mirabeaus Rede fehlt ein expliziter Hinweis auf die zentrale und alles entscheidende Instanz für den Erfolg rhetorischer *persuasio*:

⁶⁴ So Thusnelda im achten Auftritt des zweiten Aktes (DKV II, 474). Als das »erste Lehrstück der ideologisierten Moderne« interpretiert die ›Hermannsschlacht‹ Bernd Fischer, *Das Eigene und das Eigentliche: Klopstock, Herder, Fichte, Kleist. Episoden aus der Konstruktionsgeschichte nationaler Intentionalitäten*, Berlin 1995 (Philologische Studien und Quellen; 135), S. 303.

⁶⁵ Quintilianus, *Institutio oratoria* (wie Anm. 20), 8, Prooemium, 32. Daß der Stoff erst die Worte erzeuge, hat etwa auch Cicero, *De oratore*, 2,145f. betont. Marcus Tullius Cicero, *De oratore. Über den Redner. Lateinisch und Deutsch, übersetzt und hg. von Harald Merklin*, zweite, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage, Stuttgart 1991.

⁶⁶ Einen weiteren kritischen Bezug zur Tradition der Rhetorik erkennt in Kleists Sprachaufsatz Jill Anne Kowalik, *Kleist's Essay on Rhetoric*. In: *Monatshefte* 81 (1989), S. 434–446. Kowalik versteht Kleists Aufsatz als satirischen Kommentar zur pädagogischen Praxis im 18. Jahrhundert. Der Begriff »Verfertigung« sei ein *terminus technicus* der Schulrhetorik und meine das Verfassen schriftlicher Arbeiten nach Regeln.

ihre Wirkung auf die Öffentlichkeit. Gerade diese Reaktion, auf die alles ankommt, spart Kleist aus und ersetzt sie gewissermaßen durch einen sprachlosen Gedankenstrich. Die Auseinandersetzung erfolgt einzig und allein zwischen den beiden Protagonisten, Mirabeau und dem Zeremonienmeister, dem Marquis von Brezé. Diese liefern sich, zumindest im übertragenen Sinne, ein Duell.⁶⁷ Nur zu Beginn erwähnt der Erzähler, daß »die Stände« im »Sitzungssaal [...] noch verweilten« (DKV III, 536). Nach der folgenschweren Konfrontation kommen diese noch einmal andeutungsweise ins Spiel: Mirabeaus Vorschlag, »sich sogleich als Nationalversammlung, und [...] als unverletzlich, zu konstituieren« (DKV III, 537), setzt die Anwesenheit der Deputierten als Adressaten dieser Worte unausgesprochen voraus. Die für den Ablauf des Geschehens entscheidende unmittelbare Reaktion der Deputierten auf Mirabeaus Auftritt blendet Kleist indes vollständig aus. Zwischen Mirabeaus Niedersinken »auf einen Stuhl« und dem »völligen Geistesbankerott« (DKV III, 537) des Zeremonienmeisters klafft eine tiefe inhaltliche Lücke. In der Edition der Rede aus dem Jahr 1791, die Kleist als Quelle benutzt haben könnte,⁶⁸ wird dagegen die für jede öffentliche Rede elementare Wirkung auf die Zuhörer entsprechend nachdrücklich gewürdigt. Nach den geschichtsträchtigen Worten Mirabeaus, man werde nur vor der »Gewalt der Bajonette« (DKV III, 537) weichen, bestätigen die Deputierten emphatisch die kompromißlose Haltung ihres Wortführers. Mit einem unbeschreiblichen Enthusiasmus habe die Versammlung auf die heroische Erwidern Mirabeaus reagiert.⁶⁹ Erst diese Entschlossenheit aller Anwesenden zwingt den Zeremonienmeister und mit ihm das gesamte Ancien régime, das er verkörpert, zum historischen Rückzug. Auch der Jurist und Schriftsteller Gerhard Anton von Halem betont im 35. Brief seiner »Blicke auf einen Theil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bey einer Reise vom Jahre 1790«, den Dirk Grathoff als eine weitere mögliche Vorlage für Kleist identifiziert hat,⁷⁰ die grundlegende Bedeutung der unmittelbaren Reaktion, die Mirabeaus Worte bei den Deputierten

⁶⁷ Von der »Gedankenfigur des Duells« spricht mit Blick auf Kleists Sprachaufsatz Günter Blamberger, *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*. In: KJb 1999, S. 25–40, hier S. 27.

⁶⁸ Collection complete des travaux de M. Mirabeau l'aîné à l'assemblée nationale, Bd. 1, Paris 1971, S. 256–259. Auf der Edition der Rede im ersten Band der *Œuvres de Mirabeau. Les Discours*, ed. Louis Lumet, Paris 1921, S. 51 f. basiert die deutsche Übersetzung in dem Band: *Reden der Französischen Revolution*, hg. und übersetzt von Peter Fischer, 3. Auflage, München 1989 (zuerst 1974), S. 68 f.

⁶⁹ Collection complete des travaux de M. Mirabeau (wie Anm. 68), S. 258: »Il est difficile de peindre l'enthousiasme qu'excita la réponse héroïque de M. Mirabeau. Chacun calculant, et les vœux, et l'ardeur, et les besoins du peuple, et l'agitation dans laquelle il vivoit depuis long-tems, grace aux perversités de la cour, et à l'opiniâtreté de quelques nobles et de quelques prêtres, se disoit, Mirabeau vient de parler, et ce qu'il a dit, a consommé la révolution dont la France a besoin. Les tems ont prouvés qu'ils avoient raison, ceux qui voyoient ainsi [...]«

⁷⁰ Dirk Grathoff, *Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution*. In: Heinrich von Kleist. *Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall* (wie Anm. 52), S. 31–59, hier S. 33 und 56.

ausgelöst habe: »Alle Deputirte riefen: Tel est le vœu de l'Assemblée! und – der Despotismus erlag«. ⁷¹ Enger kann das Netz zwischen Wort und Tat nicht geknüpft, mustergültiger das ureigenste Ziel einer Rede, die unmittelbar handlungsauslösende Wirkung, nicht erfüllt sein.

Von dieser allerorts verbürgten und besonders hervorgehobenen unmittelbaren Wirkung der Rede Mirabeaus auf die Deputierten ist bei Kleist nicht die Rede. Andererseits hat er in seinem Werk mehrfach die Psychologie einer Volksmenge, ihre Verwandlung vom passiven Objekt zum handelnden Subjekt, zum Akteur des Geschehens eindrucksvoll gestaltet. Erwähnt sei nur, neben der Lynchjustiz vor der Dominikanerkirche im »Erdbeben in Chili«, die plastisch vergegenwärtigte Abdekkerszene in »Michael Kohlhaas«. ⁷² Die Reaktion der Anwesenden beeinflusst in diesem Fall den weiteren Gang des Geschehens entscheidend, so daß mit gutem Grund von einem Wendepunkt der Erzählung gesprochen werden kann. Betrachtet man freilich die Redesituationen des Aufsatzes »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« genauer, so fällt auf, daß das gemeinsame Kennzeichen aller angeführten Beispiele ihr dialogischer Charakter ist. Dialogisch strukturiert ist auch der Text selbst, führt doch der Erzähler, in diesem Fall Kleist, gewissermaßen ein Selbstgespräch in der fingierten Gegenwart eines Adressaten, seines Freundes Rühle von Lilienstern. Der Erzähler selbst verfertigt seine Gedanken beim Reden, indem er sich an ein – wenn auch hier nur imaginiertes – Du wendet, um so sein Gemüt in den für den kreativen Prozeß entscheidenden Erregungszustand zu versetzen. ⁷³ Nicht nur die Figuren des Essays monologisieren in einer dialogischen Situation, sondern der Erzähler selbst gestaltet seinen eigenen schriftstellerischen Erkenntnisprozeß auf diese Weise. Wie von einem Redner gefordert, erweckt hier auch der Dichter den Eindruck lebendiger Spontaneität und simuliert mit einem scheinbar assoziativen Verfahren seine eigene allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden beziehungsweise Schreiben. ⁷⁴ Hinter verbindenden Regieanwei-

⁷¹ G.[erhard] A.[nton] v.[on] Halem, Blicke auf einen Theil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bey einer Reise vom Jahre 1790, Zweiter Theil, Hamburg 1791, S. 105. Auch abgedruckt in: Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker, hg. von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker 4: Bibliothek der Geschichte und Politik; 12), S. 129.

⁷² Vgl. dazu auch die sozialgeschichtlichen Ausführungen von Hartmut Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des »Michael Kohlhaas«. In: KJb 1985, S. 84–108, hier insbesondere S. 106 f. Den dramatischen Modus, die Funktion der *vox populi* sowie die jeweilige Inszenierung von Öffentlichkeit in »Michael Kohlhaas« analysiert Brown, Heinrich von Kleist (wie Anm. 62), S. 97–129.

⁷³ Der Gedanke, daß das Gemüt zum allmählichen Aufklaren einer zunächst dunklen Vorstellung wesentlich beitrage, stehe in der Leibniz-Wolffschen Tradition der Erkenntnistheorie, betont Soichiro Itoda, Die Funktion des Paradoxons in Heinrich von Kleists Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«. In: KJb 1991, S. 218–228.

⁷⁴ Von einer »Assoziationskette« spricht Michael Rohrwasser, Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Li-

sungen, die den Anschein einer plötzlichen Eingebung und momentaner Beiläufigkeit suggerieren, wie zum Beispiel: »Mir fällt jener ›Donnerkeil‹ des Mirabeau ein« (DKV III, 536) oder: »Doch ich verlasse mein Gleichnis, und kehre zur Sache zurück« (DKV III, 537), verbirgt sich die strenge Architektonik des poetischen Schöpfers, der seine eigene Sprachgewinnung reflektiert. So soll gleichermaßen für den verhandelten Sachverhalt und die Form, für das Was und das Wie der Erzählung das gelten, was Max Kommerell allgemein bei Kleist festgestellt hat: Sprechen heiße bei Kleist, »daß man sich angesichts eines Partners in das Sprechen hinein-spricht«.⁷⁵

Den dialogischen Charakter einer scheinbar monologisierenden Rede hat auch, wie eingangs erwähnt, Schleiermacher postuliert. Die dialogisierende Form der Predigt ermöglicht laut Schleiermacher eine direkte Kommunikation mit der Gemeinde. Eine sympathetische Beziehung zwischen Sprecher und Hörer stellt nach dieser Vorstellung erst die für den Redeerfolg unerlässliche innere Berührung und Erregung her. Bei Kleist wiederum – und das ist eine entscheidende Besonderheit seines Modells – liegt selbst in denjenigen Redesituationen seines Aufsatzes, die auf einer genuin sympathetischen Beziehung beruhen, der Konstellation einer diskursiven, zur Selbstaufklärung führenden Meditation ein agonales Prinzip zugrunde. Der Dialog, auch der nonverbale, nimmt den Charakter eines Kampfes an, selbst wenn es sich oder gerade weil es sich um die geliebte Schwester oder Molières Magd, also Vertrauenspersonen, handelt.⁷⁶ Umgekehrt blockiert ausgerechnet »ein lebhaftes Gespräch«, das »in einer Gesellschaft« geführt wird (DKV III, 539), die Artikulation der eigenen Gedanken und führt zu einer Sprachhemmung. Die Unfähigkeit sich mitzuteilen zeigt sich hier in einem krampfhaft-verlegenen Gebärden-spiel, dem Gegenteil von »Gewandtheit«, die sich laut Schleiermacher insbesondere in lebendiger Geselligkeit gewinnen lasse.⁷⁷

teratur, Sonderband: Heinrich von Kleist, hg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Roland Reuß und Peter Staenge, München 1993, S. 151–162, hier S. 154.

⁷⁵ Max Kommerell, *Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe. Schiller. Kleist. Hölderlin*, 5. Auflage, Frankfurt a. M. 1962 (zuerst 1956), S. 243–317, hier S. 300.

⁷⁶ Wolf Kittler versteht die militärischen Metaphern des Essays als Referenz des Verfassers an seinen Adressaten Rhle von Lilienstern und dessen Reflexionen über militärische Probleme. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg i. Br. 1987, S. 325. Kittler, der den Krieg zur einzig wahrhaft relevanten Bezugsgröße im dichterischen Werk Kleists erklärt, interpretiert auch den Sprachaufsatz monokausal als Ausdruck des Wunsches, das deutsche Volk durch den Geist der Poesie wehrhaft zu machen (S. 325–328). Sprachphilosophische, kreativittspsychologische, rhetorische oder anthropologische Aspekte bleiben dagegen in Kittlers Analyse weitgehend ausgespart oder werden einseitig der Kriegsthese untergeordnet.

⁷⁷ So Schleiermacher in seinem »Versuch einer Theorie des geselligen Betragens« (1799). Geselligkeit versteht Schleiermacher als eine »vollendete Wechselwirkung«, die »ein freies Spiel der Gedanken und Empfindungen, wodurch alle Mitglieder einander gegenseitig aufregen und beleben«, hervorruft. Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe I*, 2 (wie Anm. 8), S. 169 f. Zum

Auch die entscheidende Reizung, die Mirabeaus Gemüt in höchste Erregung versetzt, entspringt einer agonal-dialogischen Situation. Obgleich der Zeremonienmeister nach seiner anfänglichen Bemerkung kein weiteres Wort mehr verliert, bleibt er für Mirabeau der antagonistische Gesprächspartner, der die persuasive Rhetorik des Redners provoziert. Die Fokussierung auf diese dialogische Interaktion blendet geradezu zwangsläufig die Reaktion der Umstehenden aus, die ansonsten der zentrale Wertmaßstab einer Rede ist und in entsprechenden Berichten auch nachdrücklich gewürdigt wird.

Der spezifische Charakter der Interaktion zwischen Redner und Hörer wurde um 1800 häufig als Gespräch in den freilich unterschiedlichsten Formen gedeutet. Löst bei Kleist »[v]ielleicht [...] das Zucken einer Oberlippe [...] oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette« (DKV III, 537) die sprachlich herbeigeführte Intuition und ihre durch nichts mehr zu kontrollierenden Folgen agonal aus, so vollzieht sich in Adam Müllers ›Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland‹ die dialektische Integration von Redner und Hörer in ein ethisch-humanes Gesprächsmodell »mit leisen Bewegungen des Blickes oder der Augenbrauen, mit leisem Zucken der Muskeln, mit unmerklichem Lächeln, mit Rührungen, die kaum den Kristall der Augen anhauchen, mit Atemzügen, mit Pulsschlägen, möchte ich sagen, und mit allen den leichten Gebärden, die von dem gewöhnlichen Tumult des Lebens übertäubt werden [...]«. ⁷⁸ Voraussetzung und Basis von Müllers Gesprächsmodell ist ein weitgehender Grundkonsens, ein »gewisses harmonisches Grundverhältnis«, das zwischen den Teilnehmern vorherrschen müsse: ⁷⁹ »[E]ine Luft des Vertrauens muß sie beide umfassen, ein Boden der Gesinnung muß sie beide tragen; mindestens muß ein gemeinschaftliches Gesetz des Anstandes und Wohllautes zwischen ihnen obwalten«. ⁸⁰ Das mag im Falle Kleists auf die Schwester beim ersten sowie Molières Magd beim zweiten Beispiel durchaus zutreffen, aber gewiß nicht auf die antagonistische Konstellation zwischen Mirabeau und dem Zeremonienmeister. Dem Versöhnungsgedanken Müllers steht hier ein agonales Grundmuster gegenüber.

Die Idee des Ausgleichs und der Versöhnung von Gegensätzen in einem dialektischen Verfahren hat Müller programmatisch in seiner ›Lehre vom Gegensatz‹ (1804) formuliert. Dieser Ansatz einer umfassenden Synthese, in dem Benedikt Koehler den »Schlüssel [...] zur intellektuellen Entwicklung Adam Müllers« er-

Begriff der *Gewandtheit* führt Schleiermacher aus: »kein mir bekanntes Wort drückt besser die Fähigkeit aus, sich in jeden Raum zu fügen, und doch überall in seiner eigensten Gestalt dazustehen und sich zu bewegen« (S. 176). Schleiermachers hermeneutisches Diskursideal analysiert erhellend Manfred Frank, Einverständnis und Vielsinnigkeit oder: Das Aufbrechen der Bedeutungseinheit im »eigentlichen Gespräch«. In: Das Gespräch, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1984 (Poetik und Hermeneutik; XI), S. 87–132.

⁷⁸ Adam Müller, Schriften (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 334.

⁷⁹ Adam Müller, Schriften (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 315.

⁸⁰ Adam Müller, Schriften (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 313.

blickt,⁸¹ bricht auch das Rollenverständnis vom aktiven Redner-Subjekt und passiven Hörer-Objekt dialektisch auf und entwirft damit ein Modell, das acht Jahre später den ›Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland‹ zugrunde liegen wird.⁸² Das »Verhältnis durchgängiger Wechselwirkung«, in dem Redner und Hörer laut Müller stehen,⁸³ ist jedoch nicht, wie bei Kleist, einer Duellsituation entsprechend, agonaler Natur, sondern zielt auf einen Ausgleich, auf eine »Vermählung des Redners und Hörers«.⁸⁴ Die Vermittlung der Gegensätze führt nicht zuletzt zu einer Humanisierung der Beredsamkeit, deren Gewaltpotential durch die Einbeziehung eines relativierenden Du eingedämmt werden kann. In Kleists psychologischem Konzept der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden stellt die Einbeziehung eines Gegenübers das Gewaltpotential der Rede dagegen erst her. Gestaltet Müller, sowohl in seiner ›Lehre vom Gegensatz‹ als auch in seinen ›Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland‹, die Subjekt-Objekt-Relation des Gesprächs im Zeichen der Versöhnung, so vollzieht sie sich bei Kleist, mitunter gegen die Intention der Sprecher, im Zeichen des Kampfes. In dem einen Falle, bei Kleist, provozieren Körperzeichen agonaldialogisch die sprachliche Intuition im fruchtbaren Augenblick. In dem anderen Falle, bei Adam Müller, signalisieren die Körperzeichen diskursethisch-dialogisch eine Kommunikation zwischen Redner und Hörer und humanisieren so die Wirkungskraft der Beredsamkeit, die sich am Ideal sittlicher Konversation orientiert.⁸⁵

⁸¹ Benedikt Koehler, *Ästhetik der Politik. Adam Müller und die politische Romantik*, Stuttgart 1980, S. 58.

⁸² In der ›Lehre vom Gegensatz‹ heißt es dazu: »Der Hörer ist der wahre *Antiredner*; wen von beiden wir den Tätigen, wen den Leidenden oder Gegentätigen nennen wollen, wer Objekt, wer Subjekt heißen soll, ist durchaus willkürlich, und nur das Eine notwendig, daß, wenn der Eine Objekt heißt, der Andere Subjekt heißen müsse.« Adam Müller, *Schriften* (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 215.

⁸³ Adam Müller, *Schriften* (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 216.

⁸⁴ Adam Müller, *Schriften* (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 218.

⁸⁵ Die Idee einer harmonischen Vereinigung von Gegensätzen erkennt Ernst Osterkamp auch in Adam Müllers Kunstprogramm für den ›Phöbus‹: »Die Definition von Schönheit als Einheit in der Mannigfaltigkeit wird ersetzt durch eine Konzeption von Schönheit als Einheit von Gegensätzen.« Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung. Über den Zusammenhang von bildender Kunst und Poesie im ›Phöbus‹*. In: *KJb* 1990, S. 51–70, hier S. 61. Eine weitgehende Nähe der ästhetischen und politischen Positionen Kleists und Adam Müllers sieht Jochen Marquardt, »Vermittelnde Geschichte«. Zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und historischem Denken bei Adam Heinrich Müller, Stuttgart 1993 (*Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*; 276), S. 87–155. Den Einfluß von Adam Müllers ›Die Elemente der Staatskunst‹ von 1809 auf das familiär geprägte Staatsmodell in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ untersucht Klaus Peter, Für ein anderes Preußen. Romantik und Politik in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: *KJb* 1992, S. 95–125. Vgl. auch die Monographie von Peter Foley, *Heinrich von Kleist und Adam Müller. Untersuchung zur Aufnahme idealistischen Ideenguts durch Heinrich von Kleist*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1990 (*Europäische Hochschulschriften*: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1209).

V.

Die Transformationen der Rede, die aus diesen Modellen hervorgehen, vollziehen sich in Form von Dialogen mit sehr unterschiedlichem Charakter. Kleist selbst erwähnt in seinem Aufsatz die »Hebeammenkunst der Gedanken« (DKV III, 540) aus Kants ›Metaphysik der Sitten‹; gemeint ist der Dialog im sokratischen Sinne, die Mäeutik.⁸⁶ Dialog und Gespräch bilden darüber hinaus auch den Nukleus selbstbewußter Geselligkeit.⁸⁷ Sie schaffen zudem ihrem Wesen nach die Voraussetzung für eine sympathetische Beziehung, die ein Redner mit seinem Auditorium herstellen muß, um im wahrsten Sinne des Wortes gehört zu werden. Dialog und Gespräch sind zudem die Garanten einer Diskursethik, mit der Adam Müller die manipulativen Gefahren der Beredsamkeit zu bannen versuchte. Andererseits waren sie aber auch ein zentrales rhetorisches Mittel für propagandistische Strategien unterschiedlicher Provenienz. Die Simulation eines Dialogs, sei es in Form eines raschen Wechsels von Frage und Antwort, sei es als Streitgespräch, bei dem Sieger und Besiegter selbstverständlich von Anfang an feststehen, belebt die Argumentation, verstärkt die Eingängigkeit der Botschaft, die vermittelt werden soll, steigert das Pathos durch plötzliche leidenschaftliche Ausbrüche, die sich rhetorisch wirkungsvoll inszenieren lassen. Dialoge waren daher im Zeitalter der Französischen Revolution eine verbreitete Form der revolutionären wie der antirevolutionären Propaganda, die schichtenübergreifend durch das leidenschaftlich vermittelte Wort zur Tat aufrief; sie dienten auch den antinapoleonischen Agitatoren der Befreiungskriege als probates Mittel für ihre politischen Ziele.

Zum Zweck der eingängigen Vermittlung seiner politischen Vorstellungen griff auch Kleist auf die Form des Dialogs zurück. Sein 1809 verfaßter, allerdings erst postum veröffentlichter ›Katechismus der Deutschen abgefaßt nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte‹ erhebt allein durch die Wahl der Gattung einen Anspruch auf Wahrhaftigkeit und monumentalisiert den Inhalt zur Glaubensfrage. In seiner ›Metaphysik der Sitten‹ kontrastiert Kant die »dialogische Lehrart« der Mäeutik,⁸⁸ die »Hebeammenkunst der Gedanken«, mit der katechetischen Lehrart,

⁸⁶ Diese Tradition beleuchtet Jürgen Mittelstraß, Versuch über den sokratischen Dialog. In: Das Gespräch (wie Anm. 77), S. 11–27.

⁸⁷ Vgl. dazu die unterschiedlich akzentuierten Untersuchungen von Thomas Fries, Dialog der Aufklärung. Shaftesbury, Rousseau, Solger, Tübingen und Basel 1993 und Markus Fauser, Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland, Stuttgart 1991. Vgl. auch allgemein Thomas Luckmann, Das Gespräch. In: Das Gespräch (wie Anm. 77), S. 49–63. Zwischen dem ›Dialog‹ als Darstellungsform und dem ›Gespräch‹ als dargestelltem Geschehen unterscheidet Reinhold Zimmer, Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts, Göttingen 1982 (Palaestra; 274), S. 234. Vgl. auch Gerhard Bauer, Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1969 (Impulse der Forschung; 1).

⁸⁸ Immanuel Kant, Metaphysik der Sitten, hg. von Karl Vorländer. Unveränderter Abdruck der 4. Auflage 1922, Hamburg 1966, § 50 (S. 342).

deren doktrinaler Charakter auf das Gedächtnis und nicht, wie der sokratische Dialog, auf die Vernunft zielt.⁸⁹ Um Belehrung im doktrinalen Sinne, um Indoktrination geht es auch Kleists Katechismus. Dieser transformiert das Kondensat des christlichen Glaubens zum Vademekum patriotischer Gesinnung. Im Unterschied zum Modell einer allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden steht bei dieser Transformation der Rede im und durch einen Dialog die Intention, nicht das Akzidentielle, die Planung, nicht der Zufall, das Gewollte, nicht das unvermittelt Hereinbrechende, im Zentrum. Die genau in sich abgestimmte rhetorische Strategie ist hier die unabdingbare Voraussetzung, die im Falle Mirabeaus durch die eine Kettenreaktion auslösende unvorhersehbare Gewalt des Augenblicks suspendiert wird.⁹⁰ Die Propaganda dagegen will und darf buchstäblich nichts dem Zufall überlassen, wie nicht zuletzt Kleists Hermann mustergültig demonstriert. Die Transformation der Rede zur Agitation reduziert die Beredsamkeit ganz auf ihr funktionalistisches Moment. Die Propaganda treibt, wie Hermann mit meisterhafter Virtuosität vorführt, ein ebenso raffiniertes wie infames Spiel mit den Affekten ihrer Adressaten, die nach allen Regeln der Kunst manipuliert werden.

Kleists propagandistische Werke zielten auf die rhetorische Konstituierung einer politischen Nation und orientierten sich dabei nicht zuletzt an den offensichtlich erfolgreichen Strategien des überlegenen Feindes. Daß die Unterlegenen eines Krieges versuchen, von der siegreichen Nation zu lernen, ist ein durchaus typisches Verhaltensmuster in der Geschichte, wie Wolfgang Schivelbusch in seinem Buch über ›Die Kultur der Niederlage‹ eindrucksvoll gezeigt hat.⁹¹ Bei der Propaganda im Vor- und Umfeld der Befreiungskriege handelte es sich in erster Linie um Mittel und Methoden der nationalen Mobilmachung, zu der die politische Beredsamkeit mit ihrem für viele unbestreitbaren tatauflösenden Potential in entscheidendem Maße beitragen sollte.⁹² Die Poesie sollte in diesen krisengeschüttelten Zeitläuften

⁸⁹ Kant, *Metaphysik der Sitten* (wie Anm. 88), § 51 (S. 343).

⁹⁰ Von dem »Grundgedanken einer elektrischen Reaktions-Psychologie« bei Kleist spricht Karl Heinz Bohrer, *Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich v. Kleists*. In: Ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, S. 161–179; hier S. 172.

⁹¹ Wolfgang Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918*, Berlin 2001.

⁹² Kleists Stellung in der patriotischen Bewegung erläutert umsichtig und ausgewogen Gerhard Schulz, *Von der Verfassung der Deutschen. Kleist und der literarische Patriotismus nach 1806*. In: *KJb* 1993, S. 56–74. Die politisch-patriotische Dimension von Kleists Werk diskutiert auch Hans Joachim Kreutzer, *Die Utopie vom Vaterland. Kleists politische Dramen*. In: *Oxford German Studies* 20/21 (1991/92), S. 69–84; ders., »... und Frieden ist die Bedingung doch von allem Glück«. Kleist – der Kriegsdichter der Deutschen. In: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 10 (1996), S. 126–146. Nicht zu vergessen ist Richard Samuels im Jahr 1938 an der Universität Cambridge in englischer Sprache eingereichte Dissertation ›Heinrich von Kleist's Participation in the Political Movements of the Years 1805–1809‹, die nicht veröffentlicht worden ist, nun aber, verdienstvollerweise, in deutscher Übersetzung vorliegt:

vielleicht sogar ganz »der Beredsamkeit weichen«, meinte zum Beispiel August Wilhelm Schlegel in einem Brief an Fouqué vom 12. März 1806.⁹³ Kleist entschied sich demgegenüber für ein Sowohl-als-auch, für die Sprache der Poesie und die politische Beredsamkeit, für das Sprachexperiment und die Strategie, für die Dichtung und die Rhetorik. In einer Welt, die bei Kleist, so Manfred Schneider, »in den Ausnahmezustand stürzt«,⁹⁴ standen jedenfalls die Transformationen der Rede, welcher Art auch immer, in unmittelbarer Wechselwirkung zu den Transformationen der Geschichte, bei denen Kleist indes nur den Umsturz der alten Ordnung zu erleben glaubte.

Richard Samuel, Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809. Deutsch von Wolfgang Barthel, Frankfurt a. d. Oder 1995.

⁹³ August Wilhelm von Schlegel, *Sämtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Bd.VIII/2: *Vermischte und kritische Schriften*. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846, Hildesheim und New York 1971, S. 145.

⁹⁴ Manfred Schneider, *Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater*. In: *KJb* 2001, S. 104–119, hier S. 114.

DOMINIK PASS

DIE BEOBACHTUNG DER ALLMÄHLICHEN VERFERTIGUNG DER GEDANKEN BEIM REDEN

Eine systemtheoretische Lektüre

[N]ichts Beliebigen soll der Redende sagen, sondern genau das, was er sagen will, wobei er allerdings, was er sagen will, erst von sich erfährt, indem er es schon sagt.¹

Im Verhältnis zum ›Marionettentheater‹ fristet Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹² in der Kleist-Forschung nach wie vor ein erstaunliches Schattendasein, auch wenn er häufig zitiert wird und schon zu einem weit über die Forschung hinaus zitierfähigen Gemeinplatz geworden ist. Die Aufnahmen des Kleistschen Aufsatztitels sind Legion und zeigen vor allem außerhalb der Forschung skurrile bis groteske Blüten: ›Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben‹ ist zu finden; es ist der Titel eines Buches von Hermann Burger. Im literarischen und literaturwissenschaftlichen Rahmen mag das noch recht nahe liegen, wenn der Anspruch Burgers auch über diesen Kontext hinausgeht: »Was wir als junge Architekten ein Semester lang praktizierten, entsprach dem Leitsatz: ›l'idée vient en dessinant‹.«³ Die Kontingenz des Es-könnte-auch-anders-Sein wird mit ›Die allmähliche Verfertigung des Bildes beim Malen‹⁴ anvisiert, und der Aufsatztitel ›Über die allmähliche Verfertigung von Organisationsstrukturen beim Reden‹ von Alfred Kieser soll wiederum verdeutlichen, daß Organisationen »durch Kommunikation sozial konstruiert«⁵ sind und sich nicht über eine ›materielle‹ Umgestaltung, sondern vor allem durch zweckdienlich eingesetzte Kommunikation organisieren. ›Über die allmähliche Verfertigung der Geschlechter‹⁶ weckt ähnlich

¹ Heiner Weidmann, Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens. Bonn 1984, S. 14. Für hilfreiche Hinweise und Anregungen danke ich Ingo Breuer, Erika Linz, Ludwig Jäger, Peter Fuchs und ganz besonders Anthony Stephens und Günter Blamberger.

² Kleists Texte werden zitiert nach DKV.

³ Hermann Burger, Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1986, S. 14.

⁴ Vgl. URL http://www.satt.org/kunst/02_09_verfertigung_1.html (25.07.2003)

⁵ Alfred Kieser, Über die allmähliche Verfertigung der Organisationsstrukturen beim Reden. Kommunikation als Grundlage von Organisation. In: Wie rational ist die Rationalisierung heute? Ein öffentlicher Diskurs, hg. von Dietrich Hoß und Gerhard Schrick, Stuttgart [u.a.] 1996, S. 359–366, hier S. 359.

⁶ Vgl. <http://uni-potsdam.de/u/potsdamerstudien/projekte/Programm.html> (04.11.2002).

konstruktivistische Konnotationen, es ist der Titel eines Workshops der Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung im Jahr 2001. Vollends irritierend werden Modifikationen des Titels wie: ›Über die allmähliche Verfertigung der Gebäude beim Hören‹;⁷ hier geht es um das »Erkunden eines Raumes mit Hilfe weniger Klänge« unter gleichsam phänomenologischen Vorzeichen. ›Über die allmähliche Verfertigung des Stars beim Glotzen‹⁸ ist schließlich der in die Groteske hineinreichende Titel eines medienkritischen Internetartikels von Matthias Mertens, grotesk zumindest eingedenk des Kleistschen Aufsatzes: Leitfrage ist, wie aus Protagonisten von Sendungen des Formats ›Big Brother‹ im »Star-System« des Privatfernsehens viel angefragte »Produkte« werden, eine regelrechte »Gödelisierungsleistung«. Wie zu vermuten, finden diese Art von ›intertextuellen Verweisen‹ ohne wirklichen Kontakt zum Kleistschen Text statt, gemeinsamer Nenner scheint nur die graduelle Transformation eines Zustandes in einen anderen zu sein.⁹

⁷ Vgl. <http://vnm.mur.at/cds/ueberdie.html> (04.11.2002).

⁸ Vgl. <http://mathias-mertens.de/tv11.htm> (04.11.2002).

⁹ Die Forschung wird eher implizit und am Rande – in den Fußnoten – mitgeführt (die ausführliche Aufzählung versteht sich auch als Überblick über die nur mühsam recherchierbare Literatur). Das sind vor allem (bei Monographien genauere Angaben): Günter Blamberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile?* Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne, Stuttgart 1991, S. 12–22; Günter Blöker, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, 2. Auflage, Berlin 1960, S. 247–250; Gerald Gillespie, *Kleist's Hypothesis of Affective Expression: Acting-out in Language*. In: *Seminar* 17, (1981), No. 4, p. 275–282; Ilse Graham, *Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol*, Berlin und New York 1977, S. 234–236; Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen und Basel 2000, S. 37–51; Susan E. Gustafson, ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹: The Linguistic Question in Kleist's ›Amphitryon‹. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 25 (1989), No. 2, S. 104–126; Günter Heintz, *Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft. Beiträge zu einer linguistischen Poetik*, München 1979, S. 340–342; Heinz Holz, *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*, Frankfurt a. M. und Bonn 1962, S. 26–33; Heinz Ide, *Der junge Kleist. ... in dieser wandelbaren Zeit ...*, Würzburg 1961, S. 16–21; Soichiro Itoda, *Die Funktion des Paradoxons in Heinrich von Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹*. In: *Kjb* 1991, S. 218–228; Jens Kapitzky, *Erfolglose Meditation und kommunikative Erkenntnis. Zu Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹*. In: *Ars Semeiotica* 21 (1988), H. 3/4, S. 251–270; Gabriele Kapp, ›Des Gedankens Senkblei‹. *Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 287–462; Bettina Knauer, »... ein gewisser Zustand unserer, welcher weiß«. Substitutionen und Legitimationsstrategien bei Kleist. In: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001, S. 137–148; Max Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin*, 5. Auflage, Frankfurt a. M. 1962, S. 243–317; Jill Anne Kowalik, *Kleist's Essay on Rhetoric*. In: *Monatshefte* 81 (1989), No. 4, S. 434–446; Gernot Müller, *Kleists Rhetorik der Innerlichkeit*. In: *Studia Neophilologica* 58 (1986), S. 231–242; Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie*. In: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. B. 1994, S. 13–29; Peter Philipp Riedl, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und*

I. Der Status der Analyse und philosophiegeschichtliche Hintergründe

Die neuere Systemtheorie – die man inzwischen auch die ›Systemtheorie der Bielefelder Schule‹ nennt – bietet Begrifflichkeiten, die eine fruchtbare, ›transformierende‹ Reformulierung des Prozesses der »allmählichen Verfertigung der Gedanken« im doppelten Sinne erlauben: als Analyseinstrument des Aufsatzes von Kleist, aber auch, weil sie selber mehr oder weniger direkt eine Bewußtseinstheorie vorlegt, die von ähnlichen Annahmen ausgeht. Diese Transformation kann nicht allein als eine Über-Setzung des Kleistschen Gedankenguts in die Begrifflichkeiten der Systemtheorie aufgefaßt werden, als ginge es um ein einfaches Transportieren in eine fremde Sprache. Vielmehr wird die vorgeführte Denkfigur aus ihrem historischen Kontext und auch weitgehend aus dem Kontext des Kleistschen Werkes herausgehoben und daraufhin überprüft, ob sie nicht nur mit den Ergebnissen der Systemtheorie korrespondiert, sondern ob sie darüber hinaus diese Ergebnisse vielleicht sogar ergänzen kann. Das wäre in gewisser Weise ein Akt der Infektion¹⁰ beider Seiten, der des Kleistschen Textes und der der Lektüre. Die Analyse oder Beobachtung des Textes bedeutet eine Veränderung des Textes auf der einen und eine Veränderung der Lektüreform(en), des Lektüreschemas, das die Lektüre selbst leitet und hervorbringt, auf der anderen Seite. Text und Analyse sind keine gleichsam festen, in sich abgeschlossenen Instanzen.¹¹

Geschichte um 1800. Tübingen 1997, S. 118–154; Michael Rohrwasser, Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, Sonderband Heinrich von Kleist 1993, S. 151–162; Jakob Späti, Interpretationen zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache, Bern und Frankfurt a. M. 1975, S. 33–39; Urs Strässle, Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft, Würzburg 2002, S. 154–163; Christian Strub, ›Bloße Ausdrückung‹ und ›lautes Denken‹. Zu Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. In: Ars Semeiotica 11 (1988), S. 273–294; Joachim Theisen, ›Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes.‹ Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. In: DVjs 68 (1994), Heft 4, S. 717–744; Horst Turk, Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists ›Penthesilea‹, Bonn 1965, S. 35–52; Weidmann, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 13 f.; Ekkehard Zeeb, Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists, Würzburg 1995, S. 75–79. – Zudem: Judith Schlanger, Kleist: ›L'Idée vient en parlant‹. In: Littérature 51 (1983), S. 3–14; Ferdinand Schmatz, Heinrich von Kleist: ›L'Idée vient en parlant‹... Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹/Dieter Roth, ›Typische ... Bastelnovelle ... Für Alles‹. In: Wespennest 1987, H. 66, S. 65–74; Joachim Biener, Zur ästhetischen Bedeutung von Heinrich von Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. In: Beiträge zur Kleistforschung 1978, S. 5–14; Fabian Stoermer, Laut und Sinn in der Poetik Heinrich von Kleists. In: Beiträge zur Kleistforschung 2002, S. 114–138.

¹⁰ Gerhard Neumann identifiziert »Infektion«, die ›Infizierung‹ als Generalmetapher Kleists schlechthin«. Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers (wie Anm. 9), S. 26.

¹¹ Bianca Theisen beschreibt das in ihrem Kleistbuch ›Bogenschluß‹ aus ähnlicher Theorieperspektive zunächst noch stark auf Instanzen zurechnend wie folgt: »Jede Interpretation oder Beobachtung verändert [...] das interpretierte Objekt, und dies ruft wiederum eine Verände-

Das heißt beispielsweise, daß der Text von Kleist – wie auch von anderen Autoren betont wird – ein moderner Text ist, den Kleist allerdings zugleich noch in den Begriffen (der Philosophie) des 18. Jahrhunderts formuliert. So meint Christian Strub, daß man den Aufsatz als einen der ersten »Versuche zur ›kopernikanischen Wende‹ in der Auffassung über Sprache lesen« könne; dies seien allerdings Versuche, »die sich noch vollständig der Terminologie des traditionellen Sprachmodells bedienen und nur durch dessen *Negation* das eigentlich Gemeinte aufscheinen lassen können«.¹² Diese traditionellen Begrifflichkeiten unterlaufen ihn in gewisser Weise, wenn man das Innovationspotential des Textes ernst- und mit dem Lektüreschema ›Systemtheorie‹ aufnimmt. Kleists Text ist in einer – so Luhmanns Formulierung – ›alteuropäischen‹ Semantik geschrieben, insofern »Vernunft« oder auch »Gemüt« noch eine Rolle spielen.

Die Modernität oder sogar Aktualität des Kleistschen Textes zeigt sich jedoch schon darin, daß im Text entgegen mancher Interpretation, die das mehr oder minder direkt behauptet, nicht der Begriff der ›Wahrheit‹ auftaucht¹³ – der Status des ›Wissens‹ wird noch zu klären sein. Die ›allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ als Prozeß der Ausbildung oder Ausdifferenzierung der Gedanken kann damit in einer textnahen Analyse nicht als ein Prozeß der zeitlichen Überwin-

nung des Interpreten hervor«. Aber dann: »Dem Text kann dann nicht mehr der umfriedete Platz des Objekts literaturwissenschaftlicher Untersuchungen zugewiesen werden, und entsprechend kann sich die Interpretation nicht mehr gemäß der Reflexionsform Subjekt-Objekt-Beziehungen verstehen«. Bianca Theisen, Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg i. Br. 1996, S. 18.

¹² Strub, ›Bloße Ausdrückung‹ und ›lautes Denken‹ (wie Anm. 9), S. 274. Peter Philipp Riedl spricht von »erstaunlich modernen soziopsychologischen Einsichten über menschliches Gruppenverhalten«. Riedl, Öffentliche Rede in der Zeitenwende (wie Anm. 9), S. 130. Gerald Gillespie hebt hervor, einige Motive »have of course persisted into modernism«. Gillespie, Kleist's Hypothesis of Affective Expression: Acting-out in Language (wie Anm. 9), S. 279.

¹³ Gerhard Neumann formuliert, »daß das Finden der Wahrheit, das Erkennen durch Sprache gerade aus dem Sprachfehler, aus dem ›Sündenfall‹ der Sprache selbst [...] herausgefordert wird«. Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers (wie Anm. 9), S. 16. So heißt es auch bei Joachim Theisen: Der Redende »tastet sich an die Wahrheit erst heran«; zudem dienten die ersten Beispiele der »Wahrheitsfindung«. Theisen, ›Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes‹ (wie Anm. 9), S. 723. – Horst Turk meint, daß der Redende »die ganze Wahrheit des vorsprachlich gegebenen Inhalts zu realisieren sucht«. Turk, Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists ›Penthesilea‹ (wie Anm. 9), S. 40. Und auch der Stellenkommentar zu Kleists ›Schriften zur Philosophie und zur Kunst‹ nimmt unmittelbar Bezug auf den Aufsatz, »die Wahrheitsfrage [stand] für Kleist weiterhin im Zentrum« (DKV III, 1108). Allerdings ginge es »nicht mehr um die Wahrheit überhaupt, sondern um die Wahrheit im Verhältnis der Menschen zueinander.« Kleist selbst hatte sich im Brief vom 21. März 1801 schon skeptisch ganz im Sinne Nietzsches geäußert: »Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. [...] Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr« (DKV IV, S. 205). Bernhard Greiner spricht in diesem Zusammenhang von der »Erkenntnis-krise« Kleists. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 9.

dung vom Falschen, vom Unwahren oder gar von der Lüge zur zustimmungsfähigen, ›philosophischen‹ (oder wissenschaftlichen) Wahrheit aufgefaßt werden.

Daß die Rhetorik im Aufsatz auf unterschiedliche Weise eine Rolle spielt, darauf haben verschiedene Autoren hingewiesen. Es findet deren »Aufnahme und Widerspruch zugleich« statt, insofern Kleist »die einander entgegengesetzten Vorstellungen vom Archiv kulturellen Wissens und vom Genie, als Inbegriff schöpferischer Spontaneität, von Findung und Erfindung«¹⁴ kombiniert. Unterschiedliche Topoi werden allerdings regelrecht verkehrt, so ist eine »eigenwillige Umfunktionierung von *inventio* und *pathos*«¹⁵ beobachtbar, die Rede geht der *inventio* voraus und ist nicht ihr Effekt. Die »klassische Rhetorik« wird von Kleist gleichsam auf den »Kopf« gestellt, »indem er das traditionelle res-verba-Verhältnis umdreht.«¹⁶ Auch dient die Rede nicht *dem* Hörer, sondern *der* Hörer der Rede!¹⁷ Diese rhetorischen Aspekte sind sicherlich wichtig, sie markieren einen wesentlichen Umschwung »der Ordnung der Dinge« (DKV III, 537).

Auch hier soll eine Analyse stattfinden, die davon ausgeht, daß dem Medium der Sprache gegenüber ihrem Urheber zur Verfertigung seiner Gedanken Priorität einzuräumen ist; »nicht mehr der Urheber der Sprache ist ausschlaggebend, sondern die Sprache selbst«.¹⁸ Allerdings gilt dies nicht nur für die Analyse des Kleistschen Textes, sondern der Medienbegriff wird allgemeiner im Sinne der ›Materialität der Kommunikation‹ und damit auch der ›Materialität der Stimme‹ in den Mittelpunkt gerückt. Die Stimme in Form von Rede ist nicht nur ein zu vernachlässigendes, gegenüber einer ›reinen‹ Idealität lediglich ›äußerliches‹ und entäußerndes Vermittlungsmedium, sondern sie zeitigt eigene, nicht zu unterschätzende Effekte. Offensichtlich sieht Kleist diese Effekte der Stimme als Rede nicht nur, sondern die Differenz zwischen Worten und Denken, zwischen Stimme und Denken, ist Bedingung der Möglichkeit der ›Verfertigung der Gedanken‹. Schon der Titel weist darauf hin, daß es eine Rückwirkung der Rede auf die Gedanken des Redenden gibt.¹⁹

¹⁴ Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers (wie Anm. 9), S. 22.

¹⁵ Müller, Kleists Rhetorik der Innerlichkeit (wie Anm. 9), S. 237.

¹⁶ Riedl, Öffentliche Rede in der Zeitenwende (wie Anm. 9), S. 128.

¹⁷ Vgl. dazu Theisen, ›Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes‹ (wie Anm. 9), S. 734, 5. Zur genaueren Analyse s. u.

¹⁸ Theisen, ›Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes‹ (wie Anm. 9), S. 732. – Es beherrscht also »die Rede den Gedanken [...] statt der Gedanke die Rede.« Strub, ›Bloße Ausdrückung‹ und ›lautes Denken‹ (wie Anm. 9), S. 286.

¹⁹ Erika Linz formuliert in bezug auf Kleists Aufsatz, aber auch mit wesentlich allgemeinerem Anspruch, daß die Stimme »weniger als Medium der Selbstaffektion denn als Medium der Selbsttranskription [zu verstehen ist]. Transkriptiv verfährt das Sprechen insofern, als der Sprecher vermittelt über die Wahrnehmung der eigenen Rede seine scheinbar ursprüngliche Redeabsicht auch für sich selber erst in eine lesbare Semantik überführt. Unter Rückgriff auf die rhetorische Tradition läßt sich diese Struktur der nachträglichen Erzeugung einer vorgängigen Redeintention als metaleptisches Verfahren charakterisieren. Die rhetorische Figur der Metalepsis bezeichnet eine Umkehrung der metonymischen Ursache-Wirkung-Relation.« Erika Linz, Die Reflexivität der Stimme. Manuskript für den gleichnamigen Vortrag auf der Konfe-

In der Analyse des Aufsatzes soll es darüber hinaus vor allem um das *Wie* der Rückwirkung der Rede auf die Gedanken bzw. auf das Bewußtsein gehen.

II. Sprache und Bewußtsein

Kleists Text konstruiert sechs Beispiele:

1. Kleist und seine Schwester;
2. Molière und seine Magd;
3. der »Donnerkeil« des Mirabeau;
4. die Fabel Lafontaines;
5. Reden in »Gesellschaft« und
6. die Examenssituation.

Alle sechs Beispiele sind Beispiele von Interaktionssystemen, das heißt: Es sind soziale Systeme, in denen die daran Beteiligten sich – mutmaßlich zumindest – gegenseitig wahrnehmen. Sie lassen sich in drei Gruppen einteilen:

- a) die ersten beiden Beispiele als Beispiele einer gelungenen Verfertigung der Gedanken beim Reden in einer *inszenierten* Dialogsituation; die »Dialog-Partner (Kleists Schwester und die Magd Molières) sind lediglich als anwesend Abwesende aufzufassen, als Statisten im *vermeintlichen* Dialog;
- b) die Beispiele drei und vier als explizite Beispiele einer agonalen Kommunikationssituation (der »Donnerkeil« des Mirabeau und die Fabel Lafontaines); es sind auch Beispiele einer gelungenen Verfertigung der Gedanken beim Reden, wobei jeweils ebenfalls charakteristisch ist, daß es nur einen Wechsel von Rede und Widerrede gibt: Mirabeau reagiert auf den Zeremonienmeister, der danach – so Kleist – in »völligem Geistesbankrott« (DKV III, 537) zurückbleibt;²⁰ und der Fuchs reagiert in apologetischer Situation auf den Löwen, um seine Haut zu retten;
- c) die Beispiele fünf und sechs (Reden in Gesellschaft und die Examenssituation) sind Beispiele für eine *nicht* gelingende Verfertigung der Gedanken beim Reden, da hier »der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist« (DKV III, 538). Geht es um das Extrahieren einer Anleitung zur Kreation neuer bzw. klarer Gedanken, neuer Vorstellungen, dann können diese Beispiele nur als Negativbeispiele gelesen werden: Wie darf die Situation *nicht* gestaltet werden, um eine kreative »Atmosphäre« zu schaffen?

Die ersten beiden Beispiele sind für ein Gelingen die wichtigsten. Die Opposition »Sprache versus Stimme« (und damit auch »Geist versus Form«, »Gedanke versus

renz »Medien/Stimmen« an der Universität Köln am 07. November 2002. Erscheint in: Medien/Stimmen, hg. von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, Köln 2003.

²⁰ Jens Kapitzky meint ebenfalls, daß die Rede Mirabeaus »ohne jedes Publikum gehalten werden« könnte. Kapitzky, Erfolglose Meditation und kommunikative Erkenntnis (wie Anm. 9), S. 259.

Kleid, ›Geist versus Buchstabe‹ usw.) kann hier anhand der Bewußtseinstheorie der Systemtheorie ›dekonstruiert‹ werden. Diese Oppositionen sind deswegen keine substantiellen und hierarchisierbaren Oppositionen, weil sich Bewußtsein am Medium verjüngen muß. Es ist notwendig auf das Medium – das vermeintlich äußere Supplement – angewiesen und kann nicht als die Instanz aufgefaßt werden, die der Sprache vorausgeht, um sie zu generieren. Daß sich das Bewußtsein am Medium (Sprache) verjüngen muß, heißt, daß die Operationen des Bewußtseins zeitbasierte Operationen sind, Gedanken, die weitere Gedanken anschließen, die wiederum weitere Gedanken anschließen und so weiter und so fort: »Fortsetzung folgt« (DKV III, 540). Es sind zeitlich begrenzte Ereignisse, die im nächsten Moment wieder verschwunden sind. Das Bewußtsein muß sich also immer wieder aktualisieren, erneuern – eben verjüngen. Ohne neue Gedanken endet das Bewußtsein und – mit Luhmann gesprochen – die Autopoiesis des Bewußtseins. Eine solche (autopoietische) Transformation in Kleists Text ist die der medial bedingten Umformung von Gedanken in Gedanken – in Kleists Worten: von »dunkle[n] Vorstellungen« in solche, die »zur völligen Deutlichkeit« (DKV III, 535) ausgeprägt werden. Das *Medium* des Bewußtseins ist das der Wahrnehmung, der Wahrnehmung von etwas, in Kleists Aufsatz: das Medium der Wahrnehmung einer externalisierten Rede, der *eigenen* Rede.

Im Zusammenhang mit Kleists Aufsatz interessiert zunächst das Spannungsfeld ›Bewußtsein versus Sprache‹. Erste und grundlegende Voraussetzung der Entwicklung von Bewußtsein ist Sprache, sie ermöglicht einen sprachlichen Bewußtseinsvollzug. Das heißt, daß die Sprache dem Bewußtsein ein gleichsam phänomenales Sequenzieren erlaubt, indem es sich an ihr ›entlanghangelt‹. Sprache bietet

[...] die Möglichkeit, den Bewußtseinsablauf durch beendbare Episoden zu strukturieren – durch Sätze, Redesequenzen, sprachliches Durchdenken von Zusammenhängen, Handlungsabfolgen, deren Ende nicht das Ende des Bewußtseins bedeutet, sondern nur einen mehr oder weniger sprunghaften Übergang der Autopoiesis zu anderen Inhalten. Nur wenn Bewußtseinsvollzüge in diesem Sinne sozialisiert sind, kommen sie über eine dumpfe, nur durch das jeweilige Wahrnehmen bestimmte Bewußtheit hinaus; nur über Sprache und über vorstellbare Sequenzstrukturen, die an sozialen Modellen orientiert sind, können psychische Systeme eigene Komplexität aufbauen.²¹

Sprache spielt also für Strukturierung von Bewußtsein, in gewisser Weise für die (operative) Entfaltung von Bewußtsein eine entscheidende Rolle. Diese Funktion ist auch für Kleist wesentlich, in seinem Aufsatz gleichwohl in einer sehr spezifischen Form. Das ist vor allem deswegen bemerkenswert, weil die allmähliche Verfertigung der Gedanken aus dieser Perspektive gerade *kein* Zeugnis einer Sprachkrise ist – im Gegenteil (zumindest wenn man die Beispiele einer gelingenden Verfertigung der Gedanken bedenkt). Wird der enge Zusammenhang von Sprache

²¹ Niklas Luhmann, Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 3. Band, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1998, S. 149–258, hier S. 163.

und Bewußtsein anerkannt, ist der Aufsatz nicht nur nicht als Vorläufer des ›Marionettentheaters‹ zu verstehen, sondern steht sogar in einem Gegensatz dazu. So meint auch Susan E. Gustafson: »Kleist reveals throughout the essay a strong belief in the potentially epiphanic function of language, demonstrating that his view of language cannot be reduced to one of linguistic skepticism«. ²² Die wichtigsten Passagen im Aufsatz können also als ›Differentialmatrix‹ (Stephens) zu Kleists eher skeptischer Einstellung der Sprache gegenüber betrachtet werden, gleichwohl als die hier entscheidenden. ²³

Auf der Hand liegt, daß die Redenden – Kleist und Molière in den ersten beiden Beispielen – Personen sind, die mit Sprache umgehen können. Den ohne die strenge Strukturierung von Sprache vorfindbaren ›Zustand‹ des psychischen Systems, der mutmaßlich mit dem ›Zustand‹ unstrukturierter Gedanken zu vergleichen ist, wie er Kleists Protagonisten eigen sein dürfte, beschreibt Niklas Luhmann an einem instruktiven Beispiel aus der Literatur. Wenn Bewußtsein »für sich alleine läuft, sieht das Ergebnis ungefähr so aus wie das, was Samuel Beckett in ›Comment c'est‹ aufgeschrieben hat«: ²⁴

[...] wie es war ich zitiere [...] wie es ist drei Teile ich sage es wie es wie ich es höre
Stimme zuerst draußen quaqu überallher dann in mir wenn es aufhört zu keuchen erzähl mir nochmal erzähl mir zum letzten Mal Invokation [...]
in mir die draußen waren wenn es aufhört zu keuchen Fetzen einer alten Stimme in mir nicht meine [...]²⁵

Die Syntax in Becketts Text ist weitgehend aufgehoben, es finden sich häufig mehrdeutige ›Holwegsätze‹ und Reihungen von unzusammenhängenden Sprachfetzen, insgesamt ungeordnet, fragmentiert, redundant und uneindeutig. ²⁶ Abgesehen davon, daß ›Comment c'est‹ keine unmittelbare Mimesis eines *stream of consciousness* ist – wenn es eine solche als Über-Setzung in Literatur überhaupt geben kann – und immer das Moment ästhetischer Formung zu berücksichtigen ist, so kann die spezi-

²² Gustafson, ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (wie Anm. 9), S. 111.

²³ Trotz des Vorherrschens der Auffassung, Kleist biete einen Sprachskeptizismus, gilt das auch für das gesamte Werk nicht übergreifend: »In Kleists fiktionalen Welten erweist sich die Sprache [...] keineswegs nur als unzuverlässiges, ja widerspenstiges ›Mittel zur Mitteilung‹«. Anthony Stephens, Kleist. Sprache und Gewalt. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel, Freiburg i. Br. 1999, S. 28.

²⁴ Niklas Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1994, S. 32.

²⁵ Samuel Beckett, Wie es ist/Comment c'est, Paris 1961, S. 7.

²⁶ Obwohl es keine konkreten Hinweise darauf gibt, wie der Redende in Gesellschaft spricht (Kleists fünftes Beispiel als Beispiel für die nicht gelingende Übersetzung von Gedanken in die Rede), darf vielleicht vermutet werden, daß Kleist ähnlich sprach (biographische Hinweise scheint es zu geben). Das träfe allerdings nur als Umkehr des Beispiels zu. Merkmal des Redenden in Gesellschaft ist schließlich, daß er klare, distinkte Gedanken prozessiert, jedoch die Übersetzung in Sprache nicht funktioniert. Das Beckett-Beispiel soll hier schließlich als Beispiel einer (sprachlich) ›ungeordneten‹ Psyche dienen.

fische Sprachstruktur des Textes gegenüber einem ›wohlgeformten‹ Sprechen als den Operationen des Bewußtseins analoge Ver-Schriftlichung gelten.²⁷ Die Art der literarischen Gestaltung zeigt Parallelen zur Operationsweise des Bewußtseins. Im Aufsatz von Kleist hat die Sprache darüber hinaus bewußtseinsgenerierende bzw. im engeren Sinne: bewußtseinsstrukturierende Funktion.²⁸ Kleist bietet in der ›allmählichen Verfertigung‹ also nur partiell einen Sprachskeptizismus, nämlich in den Beispielen einer *nicht* gelingenden Verfertigung der Gedanken beim Reden, das heißt: einer nicht gelingenden Übersetzung von schon formierten Gedanken in Rede (›Reden in Gesellschaft‹ und die Examenssituation).

Die Protagonisten in Kleists Aufsatz können Sprache zwar auch bewußtseinsintern prozessieren, stehen aber in dieser speziellen Situation vor der Aufgabe der Überwindung einer Differenz, die durch ein bewußtseinsinternes Prozessieren von Sprache nicht geleistet werden kann: Diese Differenz ist die zwischen dem Ausgangszustand des psychischen Systems, in »Meditation« (DKV III, 534) und »stundenlange[m] Brüten« (DKV III, 535) nicht zum Ziel zu kommen, und eben diesem Ziel, dem erwünschten Endzustand: »Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir [...] mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen« (DKV III, 534). Die allmähliche Verfertigung folge. Damit ist zugleich das Medium der Transformation des einen Zustandes in den anderen genannt, das »Reden« als relativ geordnete *Äußerung* von Sprache. Der Endzustand ist im Titel des Aufsatzes genauer charakterisiert, es geht um Gedanken, *deutliche* Gedanken, und damit wiederum nicht darum, die Gedanken nach ihrer Verfertigung als *Äußerungen* besser in die Kommunikation zu übersetzen. Anders formuliert geht es um die Transformation des *Wie* der Wahrnehmung des Bewußtseins, die Transformation einer *perceptio confusa* in eine *perceptio distincta*.²⁹

²⁷ Es wäre ein ontologischer Fehlschluß anzunehmen, eine solche Über-Setzung wäre ›1:1‹ möglich, hier Bewußtseinsoperationen, dort Schriftform. Diese Differenz ist nicht substantiell, das nachzuweisen ist ein Hauptanliegen der Analyse. Die Stoßrichtung einer solchen Dekonstruktion ist die der Formung des Bewußtseins durch Sprache. Das Bewußtsein ist durch und durch verschriftlicht, da es konventionell ist; alles, was es kommunizieren kann, hat es der Kommunikation abgetauscht, die ›Verlautbarungswelt‹ (Fuchs) herrscht unerbittlich.

²⁸ Auf diesem Gedanken baut Gabriele Kapp ihre Untersuchung zu Kleist auf, die in einer Analyse des Aufsatzes mündet: »Es ist [...] ein erstaunliches Faktum, daß die [...] auf der Hand liegende Frage, welchen Status Kleist der Sprache als Organ der Welterschließung und der Sinnkonstituierung einräumt [...], in der Forschung bisher nur marginale Betrachtung fand.« Kapp, ›Des Gedankens Senkblei‹ (wie Anm. 9), S. 13.

²⁹ Vgl. dazu Holz, Macht und Ohnmacht der Sprache (wie Anm. 9), S. 28; Müller, Kleists Rhetorik der Innerlichkeit (wie Anm. 9), S. 235; Turk, Dramensprache als gesprochene Sprache (wie Anm. 9), S. 41.

III. Wissen, Erkenntnis und Wahrheit

Doch wie verhält es sich dann mit den Begriffen ›Wissen‹ oder auch ›Erkenntnis‹, die in Kleists Aufsatz zu finden sind? ›Wissen‹ kann hier wegen dieser engen Bindung an den Redenden nicht im Sinne eines wissenschaftlichen Wissens verstanden und mit Wahrheit gleichgesetzt werden, als ein ›wahres Wissen‹, das intersubjektiver Überprüfbarkeit standzuhalten hätte, nicht als verifizierungsbedürftiges Wissen, als Tatsächlichkeit. Wenn unter ›Wissen‹ mit Helmut Willke »eine auf Erfahrung gegründete *kommunikativ konstituierte und konfirmierte Praxis*« zu verstehen ist,³⁰ Wissen also primär sozialen Systemen zugeordnet wird und durch das Bewußtsein abgelauscht werden muß, so nimmt dieses Wissen im Aufsatz Kleists eine psychisch höchstrelevante Eigendynamik im redenden Verfertigen an. Es scheint sich wiederum in einem Zwischenbereich zu ›befinden‹, nicht dem sozialen System, dem Interaktionssystem, aber auch nicht dem Bewußtsein alleine zugeordnet. »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (DKV III, 540). ›Wissen‹ ist durch den »Examinator« nicht abfragbar; es zeigt sich nicht in der korrekten Antwort, was der »Staat« oder was das »Eigentum« sei.

Worauf mag darüber hinaus der Begriff ›Zustand‹ hinweisen? Vermutlich ist es kein explizites, dezidiertes Wissen, um das es Kleist geht, sondern eine Form von *Evidenz*. ›Wissen‹ ist damit die durch die examinierenden ›Roßkämme‹ (Vgl. DKV III, 540) nicht erschütterbare Überzeugung, eine Überzeugung, die allerdings nicht dem In-Dividuum, sondern eben jenem »*Zustand* unserer« zurechenbar ist. Auch das korrespondierte mit der Notwendigkeit der Äußerung in Form der Rede. Das soziale Moment wird so vom Bewußtsein *simuliert*, die Eigendynamik der Operationen der Sprache erlaubt die Ausdifferenzierung eines ›hinter‹ der Sprachdynamik angenommenen, am Ende erscheinenden ›Wissens‹. Dieses wird vom Bewußtsein nicht *unmittelbar* sozialen Systemen abgelauscht, nicht auf informative Hinweise der Interaktionsbeteiligten hin ausdifferenziert, sondern auf die Unterschiede, die die Rede als Abweichungsverstärkungsprozeß selbst in die psychische Situation einzeichnet und im Ergebnis als Unterschiede markieren kann, die ›Wissen‹ darstellen. Die Ko-Evolution von Bewußtsein und Kommunikation findet auf irritierende Weise statt; jemand redet, ohne dem anderen, sondern nur um sich selbst zuzuhören. Er liest die eigene Rede, eine selbst angestoßene, aber dann selbstläufige und eigentümliche *écriture automatique*. Auf die Sprache insgesamt bezogen formuliert Ludwig Jäger diesen Sachverhalt wie folgt:

Sinnkonstitution ist ein *Eigenverfahren* der Sprache, keines, was im kognitiven Raum einer mentalen ›Sprache des Geistes‹ seinen Ort hätte, um von dort in die jeweiligen Ein-

³⁰ Helmut Willke, *Dystopia. Studien zur Krisis des Wissens in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2002, S. 14.

zelsprachen zu gelangen, die dann lediglich als eine Art sozialer Distributor von Mentale-sisch fungierten.³¹

Wenn unter Wissen auch der »auf Handlungsfähigkeit zielende[] Einbau von Informationen in Erfahrungskontexte«³² zu verstehen ist, dann trifft diese Handlungsfähigkeit im weiteren Sinne auf viele von Kleists »wissenden« Figuren in den verschiedenen Texten gerade nicht zu. Handlungsfähigkeit wird hier zwar in tiefer »subjektiver« Überzeugung vorgeführt, doch sie zeitigt kein konsensfähiges Ergebnis, letztlich im Verlauf der Dramen viel weniger noch ein Ergebnis im Sinne des Akteurs. Sein »Wissen« provoziert Abweichungsverstärkungen in Form von Fehldeutungen und Mißverständnissen, die fatale und für die Personen katastrophale Wege nehmen: »Wenn ihr euch totschißt, ist es ein Versehen.« (DKV I, 232) Das Wissen folgt einer »Serie[] von Ereignissen, die [...] zu psychisch«, aber letztlich auch kommunikativ »relevanten Mißverständnissen« führt.³³ Dieser fatale Abweichungsprozeß entsteht aus der »Differenz zwischen der Komplettheit des aktuellen Bewußtseins und seiner Inkomplettheit im Blick auf kommunikativ sonst noch traktierte Unterscheidungen. Die Ursache solcher Ereignisse ist nicht das Bewußtsein und nicht die Kommunikation, sondern die Differenz«³⁴ zwischen den informativ verfügbaren und anschlufähigen Unterscheidungen im jeweiligen System.

IV. *Der Parasit, der sich seinen Wirt selbst schafft (Form des Dialogs)*

Daß Anfangs- und Endzustand der Verfertigung jedoch primär psychische Zustände der Evidenz sein sollen, korrespondiert mit der gleichsam parasitären Stellung des Redenden gegenüber der eigenen Rede und gegenüber der Interaktionssituation. Parasit ist der Redende nicht lediglich als ausgeschlossener Dritter, der durch (»nicht teilnehmende«) Beobachtung zugleich eingeschlossen ist; das entspräche der »konventionellen« Definition des Parasiten.³⁵ Die Sachlage ist bei Kleist komplizierter; die Situation erfordert eine personeninterne Entfaltung einer Paradoxie, nämlich der, daß der Redende *zugleich* Handelnder und Erlebender ist – genauer: Derjenige, der redet, ist zugleich jemand, der die redende Verfertigung der

³¹ Ludwig Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache. Manuskript zum gleichnamigen Vortrag in Berlin am 29. Oktober 2002. Der Artikel erscheint in: Der Eigensinn der Medien. Übermitteln oder schaffen Medien Sinn? Hg. von Sybille Krämer, Frankfurt a. M. 2003.

³² Willke, Dystopia (wie Anm. 30), S. 55.

³³ Peter Fuchs, Das Unbewußte in Psychoanalyse und Systemtheorie. Die Herrschaft der Verlautbarungswelt und die Erreichbarkeit des Bewußtseins, Frankfurt a. M. 1998, S. 207.

³⁴ Fuchs, Das Unbewußte in Psychoanalyse und Systemtheorie (wie Anm. 33), S. 209.

³⁵ Niklas Luhmann übernimmt den Begriff von Michel Serres und schreibt in »Die Realität der Massenmedien«: »Unterhaltungsvorführungen haben [...] immer einen Subtext, der die Teilnehmer einlßt, das Geschehene oder Gehörte auf sich zu beziehen. Die Zuschauer sind als ausgeschlossene Dritte eingeschlossen – als »Parasiten««. Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, 2., erweiterte Auflage, Opladen 1996, S. 112.

Gedanken beobachtet. Er ist viele, zumindest zwei. Er ist der Rede und der Interaktionssituation gegenüber eingeschlossen, weil er sie selbst initiiert hat. Er ist ihnen gegenüber ausgeschlossener Dritter, weil die eigene Rede nicht einer Zwecksetzenden Intention folgt. Daß sie sich autonom ausdifferenziert, ist ein Hauptmotiv des Kleistschen ›Kalküls‹.³⁶ Die Frage, wer spricht und wie (inszeniert), kann nur so beantwortet werden, daß der Redende der sich selbst einschließende und *zugleich* von seiner Rede ausgeschlossene und andere ausschließende Dritte ist, ein Nutznießer der eigenen Rede, die er zugleich intendiert und nicht beherrscht. Der Sprache eignet damit »Eigengesetzlichkeiten und Widerstände [...], die die Souveränität des [...] Individuums unterminieren«.³⁷ Seine Rede schreibt ihn. Es ist eine selbstintendierte, automatische Verfertigung, die dem »Eigensinn«,³⁸ jenem »Eigenthümliche[n] der Sprache, daß sie sich [...] um sich selbst bekümmert«,³⁹ folgt und den Redenden en passant die Intention ver- (und vor-) schreibt.

Die Interaktionssituation ist darüber hinaus eine lediglich inszeniert dialogische Interaktion. Drei Hinweise im Aufsatz deuten darauf hin: Schon im Eingangsabschnitt betont Kleist, daß der Andere »nicht eben ein scharf denkender Kopf zu sein« hat (DKV III, 534). Der Wechsel der Redebeiträge scheint schon hier keine Rolle zu spielen. Auch die Schwester, die im ersten Beispiel *hinter* Kleist sitzt und ihm ermöglicht, redend vor sich hin zu assoziieren,⁴⁰ muß vom eigentlichen Thema nichts verstehen:

Nicht, als ob sie es mir, im eigentlichen Sinne, *sagte*; denn sie kennt weder das Gesetzbuch, noch hat sie den Euler, oder den Kästner studiert. Auch nicht, als ob sie mich durch geschickte Fragen auf den Punkt hinführte, auf welchen es ankommt [...]. (DKV III, 535)

Es ist für Kleist zwar unumgänglich, daß es Reaktionen des Gegenübers gibt, diese werden jedoch unmittelbar abgewehrt; zumindest in dieser Hinsicht ist auf das erste Beispiel bezogen ein agonales Moment zu finden:

Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede [...] zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. (DKV III, 536)

³⁶ Heiner Weidmann deutet an, daß der Redende redet, »ohne einen Grund zu haben, den er allerdings braucht [...], denn er kann den Grund nachholen. [...] Etwas haben und dasselbe zugleich nicht haben – solches ist bekanntlich nicht undenkbar, sondern als Prozeß zu denken. Der [...] Prozeß [...] ist [jedoch] nicht ein dialektischer oder hermeneutischer oder sonst von einer der bekannt versöhnlichen Art«. Weidmann, Heinrich von Kleist (wie Anm. 9), S. 14.

³⁷ Stephens, Kleist. Sprache und Gewalt (wie Anm. 23), S. 27, 8.

³⁸ Der Begriff wird vor allem von Ludwig Jäger verwendet. Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 31).

³⁹ Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweiter Band: Das philosophische Werk I, Stuttgart 1965, S. 672.

⁴⁰ Die Parallelen zur ›orthodoxen‹ psychoanalytischen Situation drängen sich auf.

Daß die »Bewegung« der Schwester eine unterbrechende Bewegung sein soll, ist also lediglich eine Vermutung. Kleist schreibt: *als ob* »sie mich unterbrechen wollte.« Auch wird dem »Versuch von außen« begegnet, indem der Vergleich mit einem General bemüht wird, in dessen Manier sich Kleist gegen ihn wehrt. Warum sollte die Schwester auf den Inhalt der Rede reagieren wollen? Ebenso könnte sie Kleist mitteilen wollen: »Verschon mich mit Deiner monologisierenden Rede, es langweilt mich allmählich.«

Der dritte Hinweis, daß es sich um lediglich inszeniert dialogische Interaktion handelt, ergibt sich aus dem Molière-Beispiel. Hier bestreitet Kleist, daß die Magd Molières seine Urteile berichtigen könne, obwohl dieser das angedeutet hatte. Unabhängig davon, ob Kleist die Situation im Sinne Molières richtig wiedergibt,⁴¹ kommt es hier wie auch in den anderen Beispielen letztlich darauf an, wie *Kleist* diese und auch die anderen Situationen konstruiert und für eine gelingende Verfertigung der Gedanken in der Rede funktionalisiert. Im Molière-Beispiel reicht dazu sogar der »Blick« (DKV III, 537) der Magd, allerdings ein »begeisterter« Blick, der dem Transformationsprozeß auf die Sprünge hilft. Sowohl die Schwester als auch die Magd sind anwesend Abwesende, die als Projektionsfläche, man könnte auch sagen: als »Folie«⁴² herhalten müssen, auf die die Rede ihren Text schreiben kann, indem sie sich gleichzeitig gegen Widerrede immunisiert.⁴³ Das »Risiko der Kommunikation«,⁴⁴ das »Nein«, über das die Kommunikation mit jeder Äußerung die Möglichkeit aktualisiert, sie abzulehnen, wird im Keim erstickt. Die Schwester kommt nicht zu Wort, die Magd »blickt« nur, und der Sprecher führt sprachlich – so Kleist – »Truppen« gegen seinen »Gegner [...] ins Feld«, indem er »geschwinder als« er spricht (DKV III, 539).

Luhmanns Beobachtung, daß (bei Goethe) »jedes Wort den Gegensinn [erregt]«,⁴⁵ findet sich bei Kleist im Bilde sich entgegensetzender elektrischer Zu-

⁴¹ Joachim Theisen schreibt, daß Kleist nicht nur in bezug auf die Fabel Lafontaines »bis zur Verfälschung des Textes [...] interpretiert und stilisiert«. Theisen, »Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes« (wie Anm. 9), S. 730.

⁴² So die Formulierung von Zeeb, Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte (wie Anm. 9), S. 75.

⁴³ Spannend – aber wohl kaum überraschend – für die Genderforschung dürfte sein, daß der Sprecher ein männlicher Sprecher ist und die Frau das anwesend Abwesende, die nicht widerständige »Muse«, zugleich notwendig und doch im Sinne des Sprechers, der *sein* Ziel erreichen will, stark funktionalisiert. Hier braucht Gretchen nicht einmal zu fragen, um ihn zum Sprechen zu bringen. Vollends agonal werden die nächsten Beispiele gelingender Verfertigung der Gedanken wohl auch deswegen, weil es sich um männliche »Dialog-Partner« handelt.

⁴⁴ Vgl. dazu Niklas Luhmann, Was ist Kommunikation? In: Ders., Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch, Opladen 1995, S. 113–124, hier S. 119f.; Ders., Wahrnehmung und Kommunikation sexueller Interessen. In: ebd., S. 189–203, hier S. 203.

⁴⁵ Johann Wolfgang Goethe, Werke, 6. Band, 4. Auflage, Hamburg 1961, S. 384: »Wer vor anderen lange spricht, ohne den Zuhörern zu schmeicheln, erregt Widerwillen. Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn«.

stände. Das Risiko der Kommunikation ist hier ein regelrechter ›Negationsautomatismus‹, bei dem

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

Das agonale Reden dient in diesen dramatischen Fällen – hier ist es die Rede Mirabeaus – der Abfuhr der ›Ladung‹; auch dazu bemüht Kleist einen Vergleich aus dem physikalischen Diskurs, sinnigerweise die Kleistische Flasche.⁴⁶ Es sei der erste Kondensator, der nach der Entladung wieder einen »neutral[en]« Zustand erlange (DKV III, 537). Im Aufsatz ›Allerneuester Erziehungsplan‹ wird er noch deutlicher, da es hier um die vieldiskutierte Übereinstimmung der physikalischen mit der »moralischen Welt« geht: Trifft ein »Mensch, dessen Zustand« zunächst »indifferent« ist, auf einen anderen,

[...] nimmt [er] die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist. [...] Das gemeine Gesetz des Widerspruchs ist jedermann, aus eigener Erfahrung, bekannt; das Gesetz, das uns geneigt macht, uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen. Jemand sagt mir, ein Mensch, der am Fenster vorübergeht, sei so dick, wie eine Tonne. Die Wahrheit zu sagen, er ist von gewöhnlicher Korpulenz. Ich aber [...] berichtige diesen Irrtum nicht bloß: ich rufe Gott zum Zeugen an, der Kerl sei so dünn, als ein Stecken. (DKV III, 546)

Für die Form des Dialogs zeigt sich insgesamt – wie Anthony Stephens in bezug auf das Kleistsche Werk schreibt – das »Paradox der Beschädigung und gleichwohl aber der Unentbehrlichkeit des Dialogs«,⁴⁷ ein parasitäres Verhältnis des Redenden zur Interaktionssituation. Aus linguistischer Perspektive verstößt der Redende gegen den ›Code der Geselligkeit‹, gegen die »conversational maxims« (Grice):

Im ›Belehren‹ des Aufsatzes, wie Kleist es [...] charakterisiert, kann und darf gegen nahezu alle Gesprächsprinzipien verstoßen werden: der Redebeitrag wird länger als erforderlich (gegen Quantitätsprinzipien), er schweift ab (gegen Relevanzprinzip), und er ist nicht wohlgeordnet und planvoll (gegen Ausdrucksprinzipien).⁴⁸

Die Sprache schwillt in Form der Rede an und setzt sich gewaltsam gegen den anderen durch. Sie hat nicht nur die Funktion, den Gedanken, sondern auch die, den Anderen zu disziplinieren.

⁴⁶ Vgl. dazu den Stellenkommentar (DKV III, 1122): »Die Kleistische Flasche ist ein elektrischer Kondensator in Flaschenform, 1745 von dem Domdechanten Ewald J. von Kleist [...] erfunden, heute meist Leidener Flasche genannt nach der fast gleichzeitigen Erfindung des Kondensators durch P. van Musschenbroeck [...] in Leiden.«

⁴⁷ Stephens, Kleist. Sprache und Gewalt (wie Anm. 23), S. 13.

⁴⁸ Theisen, ›Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes‹ (wie Anm. 9), S. 723.

V. Wie operiert das Bewußtsein mit Sprache?

Ein wesentliches Theorem der Systemtheorie ist das der operativen Geschlossenheit der Systeme ›Bewußtsein‹ und ›Kommunikation‹ gegeneinander. Das heißt zunächst einmal, daß kein Bewußtsein in das andere hineindenken oder hineinwahrnehmen kann.⁴⁹ Die Impressionsfähigkeit der Sprache ist damit nicht so zu denken, als ob sie als Mittel von ›kommunizierenden Subjekten‹ das Bewußtsein des alter ego unmittelbar – oder besser: *untransformiert* – überformte. Das, was soziale und psychische Systeme zentral charakterisiert (Kommunikationen und Gedanken), kann weder mittels Sprache, noch ›an sich‹ in das jeweils andere System hinübertransportiert werden:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meine Gedanken ergreifen, und mit den Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre [...] die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. (DKV III, 565)

Schwieriger noch ist es, den Menschen als Ganzen in der Kommunikation zu (re-)präsentieren. Auch das zweifelt Kleist an, wenn er in einem Brief an seine Schwester Ulrike am 13./14. März 1803 von sich als einem »*unaussprechlichen* Menschen« spricht (DKV IV, 313). Luhmann entwirft aus ähnlichen Gründen eine Theorie, die in der Auffassung, das ginge doch, ein Erkenntnishindernis sieht.⁵⁰ Der sogenannte ›Mensch‹ kann nicht Teil der Kommunikation werden, er kann nicht ausgesprochen werden und taucht nur als ›Person‹, das heißt als kommunikative Adresse in sozialen Systemen auf.⁵¹ Weder Blut noch Bewußtsein erscheinen in der Kommunikation, es sei denn als Thema der Kommunikation. Bernhard Greiner schreibt in seinem Buch ›Kleists Dramen und Erzählungen‹ in Anlehnung an ähnliche Formulierungen Kleists, daß auch das »herausgerissene Herz [...] etwas anderes [ist] als das

⁴⁹ Diese These unterscheidet den hier skizzierten Ansatz wesentlich von dem Ludwig Jägers, der noch genauer zu diskutieren sein wird. »Bewußtsein läßt sich dann nicht mehr als interne Eigenschaft je einzelner Gehirne begreifen, sondern muß als eine Eigenschaft verstanden werden, die als externale Struktur [...] im ›*interzerebralen Diskurs*‹ erworben wird.« Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 35). Die ökologische, die unüberbrückbare Differenz der unterschiedlichen Systemebenen (lebende, psychische, soziale Systeme) müßte stärker berücksichtigt werden. Vgl. dazu Dirk Baecker, Die Adresse der Kunst. In: Systemtheorie der Literatur, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1996, S. 82–105.

⁵⁰ Vgl. dazu Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1997. Luhmann distanziert sich hier von den ›*obstacles épistémologiques*‹ (Bachelard), die einer Analyse im Wege stehen: »Die folgenden Untersuchungen wagen den Übergang zu einem radikal anti-humanistischen, einer radikal antiregionalistischen und einem radikal konstruktivistischen Gesellschaftsbegriff. Sie leugnen selbstverständlich nicht, daß es Menschen gibt, und sie ignorieren auch nicht die krassen Unterschiede der Lebensbedingungen in den einzelnen Regionen des Erdballs. Sie verzichten nur darauf, aus diesen Tatsachen ein Kriterium für die Definition des Begriffs Gesellschaft [...] herzuleiten« (S. 34f.).

⁵¹ Der Begriff Person ist innerhalb der Systemtheorie ein Begriff für die Referenz der Kommunikation auf psychische Systeme, vor allem der Kollektivsingular ›Mensch‹ soll damit vermieden werden.

Innerste des Ich, der Schriftzug, der mit Tränenflüssigkeit geschrieben ist, [...] etwas anderes [...] als der Seelenzustand des Schreibenden«. ⁵²

Doch was heißt *operative* Geschlossenheit der Systeme? Bewußtsein und auch soziale Systeme müssen ›je eigene‹ Elemente prozessieren, sie müssen sie aktuell handhaben, soziale Systeme Kommunikation(en) und Bewußtsein Gedanken. Die Formung dieser Gedanken im Bewußtsein geschieht hauptsächlich über Sprache, allerdings nach bewußtseins*internen* Gesichtspunkten. Die Einsicht, daß das Bewußtsein auf Sprache angewiesen ist, ist nicht neu. Peter Philipp Riedl merkt im Zusammenhang mit seiner Analyse von Kleists ›Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ an, daß gerade zu der damaligen Zeit – vor allem bei Humboldt, aber auch bei Adam Müller – die Vorstellung entstand, daß das Bewußtsein stark sprachabhängig ist. ⁵³ Das wird in der neuesten Systemtheorie noch weiter radikalisiert. Nach Peter Fuchs ist Bewußtsein »Sprache-im-Betrieb«, ⁵⁴ es ist »durch und durch konventionell, gerade nicht privat und alles andere als idiosynchronisch«. ⁵⁵

Auch Kleist spricht in seinem Aufsatz von ›Gedanken‹; die Terminologie muß in bezug auf diese Letztelemente des Bewußtseins also nicht einmal verändert werden. So wird der Prozeß der Gedankentätigkeit im Sinne einer Autopoiesis des Bewußtseins von Luhmann als »Transformation von Elementen in Elemente« beschrieben. ⁵⁶ Bewußtseinssysteme lassen sich damit als »operativ geschlossene, eigendynamische, also unruhige, quirlige Systeme der Reproduktion eigener Gedanken durch eigene Gedanken« definieren. ⁵⁷ Die Kopplung von Sozialsystemen und Bewußtsein übernimmt das Medium Sprache. Sie irritieren sich gegenseitig mit Äußerungen, die dann im jeweiligen System mit Sinn überzogen werden. Die Kopplung beider Systeme durch Sprache aneinander zieht nach sich, daß das irritierte System die Äußerungen in der (und in die) ›Logik‹ des eigenen Operierens ›umrechnen‹ muß. Die Äußerungen werden transformiert.

Äußerungen (utterances) der Kommunikation sind zunächst nur unstrukturierter, physikalischer ›Lärm‹; sie sind das materiale Substrat der Kommunikation, das von den psychischen Systemen sinnvoll strukturiert werden, also mit Sinn ›überzogen‹ werden muß. Impressionsfähigkeit ist nur systemrelativ zu denken; das System überzieht diesen ›Lärm‹ nach eigenen Relevanzen bzw. integriert ihn transformie-

⁵² Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 47.

⁵³ Peter Philipp Riedl spricht sogar davon, daß die Sprache »um 1800 in den Rang einer bewußtseinsschöpferischen Kraft erhoben« wurde. Riedl, Öffentliche Rede in der Zeitenwende (wie Anm. 9), S. 122.

⁵⁴ Peter Fuchs, Das psychische System und die Funktion des Bewußtseins. http://www.fen.ch/gast_fuchs_texte.htm (02.01.2002), S. 14.

⁵⁵ Peter Fuchs, Das Weltbildhaus und die Siebensachen der Moderne. Sozialphilosophische Vorlesungen, Konstanz 2001, S. 2.

⁵⁶ Niklas Luhmann, Die Autopoiesis des Bewußtseins. In: Ders., Soziologische Aufklärung 6 (wie Anm. 44), S. 55–112, hier S. 61.

⁵⁷ Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft (wie Anm. 24), S. 45.

rend nach eigener Resonanzfähigkeit. Vielleicht ist auch so die Verwendung einer ähnlichen Metapher aus dem Bereich der Musik in Kleists Beispiel einer nicht gelingenden Verfertigung der Gedanken – in der Examenssituation – zu erklären. Die »Hebammenkunst der Gedanken« funktioniert nur in den seltensten Fällen (»es ist so schwer, auf ein menschliches Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken, es verstimmt sich so leicht unter ungeschickten Händen«; DKV III, 540), weil das »Gemüt« eben »nur nach Maßgabe seiner Eigenfrequenzen in Schwingungen versetzt werden kann«. ⁵⁸ Das gelingt hingegen kaum nach der Maßgabe der wenn auch »geübteste[n] Menschenkenner«, die in der Hebammenkunst »auf das Meisterhafteste bewandert« sind, geschweige denn nach Maßgabe der per se für ihre Schüler resonanzresistenten »Examinatoren«, jener »Roßkämme«. Doch für das Bewußtsein selbst ist die Sprache als dezidiertes, differenziertes und »lückendurchschossenes« (Fuchs) Medium des Zwischen (der Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation) sehr gut geeignet, das Bewußtsein zu strukturieren.

Die Phänomenologie (vor allem Edmund Husserls) hat darauf hingewiesen, daß Bewußtsein immer Bewußtsein von etwas ist, Denken immer Denken von etwas, Wahrnehmen immer Wahrnehmen von etwas. Dieses Konzept wird von der Systemtheorie erweitert und kann zur Beantwortung der Frage, wie das Bewußtsein Sprache operiert, herangezogen werden. Intentionalität ist vielmehr aufzufassen als »das Setzen einer Differenz«: ⁵⁹ der Differenz von Selbst- und Fremdreferenz. Diese Differenz muß als sehr basale Differenz aufgefaßt werden, ohne daß das hier im einzelnen geklärt werden kann. Das Bewußtsein findet in ihr nicht nur seine Ursprungsszene, sondern muß sich über sie zudem immer aktualisieren können. Die operative Form des Bewußtseins ist die von Selbst- und Fremdreferenz; das Bewußtsein kann sich selbst motivieren, entweder an der Seite der Selbstreferenz oder an der Seite der Fremdreferenz im weiteren Operieren anzuschließen. Anders formuliert: Die Bewußtseinsaktualität kann sich immer auf diese beiden Arten reproduzieren, es reflektiert als Selbstreferenz auf sich selbst (»Ich pflege [...] gewöhnlich ins Licht zu sehen [...], bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären«; DKV III, 535); oder als Fremdreferenz auf Anderes (»Vielleicht, daß es [...] das Zucken einer Oberlippe war [...], was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte«; DKV III, 537).

Entscheidend für die Analyse des Kleistschen Aufsatzes und die fundamentale Bedeutung der Sprache ist nun in bezug auf diesen Aspekt, daß sich das bewußtseinsinterne Operieren von *Sprache* als Medium am besten eignet, diese Differenz in das Bewußtsein einzuziehen, gleichsam materiale Spuren im Sinnsystem (Bewußtsein) zu hinterlassen. Denn wenn das Zeichen nicht ontologisch als »einfaches« »etwas (Signifikant) steht für etwas anderes (Signifikat, Referenz (in der Welt außerhalb des Bewußtseins))« begriffen wird, sondern vielmehr konstruktivistisch als

⁵⁸ Luhmann, Die Autopoiesis des Bewußtseins (wie Anm. 56), S. 74.

⁵⁹ Niklas Luhmann, Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie. [Vortrag im Wiener Rathaus am 25. Mai 1995], Wien 1996, S. 31.

Einheit der Differenz von Signifikant und Signifikat (kurz: als ›Form‹⁶⁰), dann hat das Zeichen genau diese Struktur von Selbstreferenz (Signifikant) und Fremdreferenz (Signifikat). Diese bietet sich der operativen Form des Bewußtseins für seine eigene Reproduktion hervorragend an. Luhmann sieht in dieser Möglichkeit allerdings eher einen Zwang:

Das laufende Unterscheiden von Selbstreferenz und Fremdreferenz in *allen* Operationen des Bewußtseinssystems, also als Charakteristikum der Operationsweise dieses Systems, setzt [...] eine Zeichenstruktur voraus, die dazu zwingt, Bezeichnendes (signifiant) und Bezeichnetes (signifié) im Sinne von Saussure simultan zu prozessieren.⁶¹

VI. Die Medium/Form-Unterscheidung

In diesem Kontext gilt es zu klären, wie die ›materialen‹ Effekte des Mediums Sprache zu verstehen sind. Wird ›Medium‹ normalerweise mit technischen Übertragungsmedien, mit Massenmedien als Vermittler zwischen Institution und Adressaten assoziiert, so wird der Begriff in der neueren Systemtheorie wesentlich weiter gefaßt. Ein Medium im Sinne Niklas Luhmanns ist »jeder lose gekoppelte Zusammenhang von Elementen, der für Formung verfügbar ist«. ⁶² Das am häufigsten verwendete Beispiel ist das des Fußabdrucks im Sand. Der Sand dient als Medium von Elementen (Sandkörner), das zunächst nicht auf eine bestimmte Weise geformt ist, diese bestimmte Formung allerdings mit dem Fußabdruck erhält. Daraus wird schon deutlich, daß der Begriff der Form als »die rigide Koppelung der Elemente eines Mediums [aufgefaßt werden kann], die sich durchsetzt, weil das Medium keinen Widerstand leistet«. ⁶³ Leider suggeriert die Sprache, die Elemente des Mediums hätten eine Art feste Gegenständlichkeit; ähnlich, wie es in bezug auf die Sandkörner evident erscheint, seien sie greifbare und abzählbare Einheiten, die gleichsam vorliegen und aufgegriffen werden können. Ein wichtiges Merkmal dieses Medienbegriffes ist jedoch gerade im Hinblick auf die Systemtheorie, daß Medien wie Sprache nur gegenwärtig in der Operation der Sinnsysteme – soziale Systeme und Bewußtsein – entstehen. Medien liegen nicht in einem ontologischen Sinne vor.

⁶⁰ Vgl. dazu Niklas Luhmann, Zeichen als Form. In: Probleme der Form, hg. von Dirk Baecker, Frankfurt a. M. 1993, S. 45–69. ›Form‹ ist damit nicht im engeren literaturwissenschaftlichen Sinne als Gegenbegriff zu Inhalt oder Materie gemeint.

⁶¹ Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft. 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1996, S. 18. Aus einem verkennenden Umkehrschluß mag daher auch die ubiquitäre Semantisierungs-Tätigkeit des Bewußtseins kommen, ›Sinnkonstanz‹ (Hörmann) wird überall gesehen, auch bei Medien, die zumindest keinen ›Sinn‹ im Sinne eines medienexternen Signifikats aufweisen, zum Beispiel Musik oder auch moderne Literatur (›Realismuseffekt‹).

⁶² Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft (wie Anm. 24), S. 53.

⁶³ Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft (wie Anm. 24), S. 53.

Sprache ist »kein Thesaurus, den es nur zu benutzen gelte«. ⁶⁴ Das Medium Sprache ist auf Performanz, auf eine aktuelle Anwendung und Realisierung angewiesen. Das Reden als mündliche Realisierung und eben auch Formung von Sprache, die für Kleist das entscheidende Moment, das entscheidende Medium zur Verfertigung der Gedanken darstellt, ist ganz naheliegend und selbstevident ein flüchtiges Medium. Im nächsten Moment sind die Worte schon wieder verschwunden. Blieben sie konstant hörbar, entstünde durch ihre sukzessive Akkumulation ein ziemlicher Lärm. Ein Buch könnte zu dem Schluß verleiten, in ihm liege Sprache vor. Die Buchstaben, Worte, Sätze müssen jedoch im Bewußtsein aktualisiert oder auch in die Kommunikation als Äußerungen eingebracht werden, Bewußtsein und Kommunikation müssen mit ihnen also »operieren«. Die beschriebenen Buchseiten sind genau betrachtet zunächst nur eine wilde Kontrastierung von weißen und schwarzen Flächen.

Entscheidend in bezug auf Kleists »Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« ist nun, daß die Effekte des wenn auch flüchtigen Mediums Sprache nur in der Verwendung, nur im Gebrauch, gleichsam im Verbrauchen von Sprache geschehen kann. Nur die aktualisierende Formung von Sprache leistet in der so geformten Wahrnehmung eine Prägung des Bewußtseins. Deswegen lautet der Titel »Die allmähliche Verfertigung der Gedanken *beim Reden*«. Beobachtbar und »effektiv« ist also nur die aktuelle Formung der Sprache, hier besonders relevant ist natürlich die aktuelle Formung der Sprache in der Rede.

VII. *Die Funktion des Mediums*

So ist auch ein Medium wie die Sprache nicht beliebig formbar, auch die Sprache ist ein konditioniertes Medium. Günter Heintz analysiert das Verhältnis von Sprache und Denken in Kleists Aufsatz unter einer linguistischen Perspektive, die diesen Gedanken aufgreift, insofern die »parole [...] den Gang« des weiteren Anschlusses von Sprachelementen dadurch fortsetzen kann, »daß sie sprachimmanente Bezüge« stiftet, »von denen der Denkprozeß profitieren kann«. ⁶⁵ Unterschätzt Heintz auch die Funktion der dialogischen Aspekte der Situation, weil er die entscheidenden Momente »nicht in der Situation«, sondern vielmehr ausschließlich »in der Sprache selbst liegen« sieht, ⁶⁶ so ist doch gerade die Eigenschaft der Sprache, konditioniertes Medium zu sein, entscheidend, weil sie nur so Verfertigungseffekte nach sich ziehen kann. Auch und vor allem diese Eigenschaft der Sprache macht sie so brauchbar, den Gedanken zu formen. *Die Formungsleistungen des Mediums ergeben sich aus den Restriktionen seiner Anwendungsmöglichkeiten* – in syntaktischer,

⁶⁴ Peter Fuchs, Die Metapher des Systems. Studien zu der allgemein leitenden Frage, wie sich der Tänzer vom Tanz unterscheiden lasse, Weilerswist 2001, S. 121.

⁶⁵ Heintz, Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft (wie Anm. 9), S. 341.

⁶⁶ Heintz, Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft (wie Anm. 9), S. 340.

semantischer und pragmatischer Hinsicht. So macht die *Syntax* eine *bestimmte* Reihung von Worten notwendig, Subjekt-Prädikat-Objekt oder ähnlich, in jedem Fall: wohlgeformt. Für die Semantik, wenn man sie abstrakt als »eine Struktur, die Operationen innerhalb des Systems miteinander verbindet«,⁶⁷ begreift, gilt dies ebenfalls. Man hüpfte nicht mit jedem Halbsatz wild von einem Thema zum anderen. Die Wortfolge (und Satzfolge) wird nicht nur syntaktisch restringiert, sondern es finden auch themenorientiert entsprechende Bestimmungen und Einschränkungen statt.

Dazu kommt, daß die Sprache zur Linearisierung der Sprachelemente zwingt und damit zu einem Medium der Verzögerung, der Trägheit wird, die die relative Simultanpräsenz der Bewußtseinsinhalte zu entfalten und zu rhythmisieren zwingt. Sie verräumtlicht und verzeitlicht das Bewußtsein also gleichsam. »Während Sprache [...] grundsätzlich an ein zeitliches Nacheinander und grammatische und da vor allem syntaktische Regeln gebunden bleibt, kann das Denken kursorisch und weniger starren Regeln folgend geschehen«. ⁶⁸ *Der Effekt des Mediums Sprache als geäußerte Rede – die Formung von Bewußtsein – verdankt sich diesen Restriktionen*; es sind Entscheidungen (sie geben einen bestimmten Weg vor) und Entfaltungen der Sprache (sie geben »überhaupt« Weg vor), die es erlauben, daß sich das psychische System von den »dunkle[n] Vorstellungen« befreien kann, sich »jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit« ausprägt, die Kleist in seinem Aufsatz zu überwinden sucht. Es findet also mittels Medium ein Prozeß der Transformation des unklaren, undeutlichen psychischen Zustandes in einen klaren Bewußtseinszustand statt: Die *perceptio confusa* wird zu einer *perceptio distincta*, indem die Restriktionseigenschaften der Sprache der »Schnelligkeit des Gedankens«, wie Kleist es an anderer Stelle formuliert, entgegenstehen.⁶⁹ Man könnte *mutatis mutandis* auch von einem Effekt des *Eigensinns* der Sprache im Sinne Ludwig Jägers sprechen, wenn »Sprache als *Medium des Eigensinns*« nicht ausschließlich so bestimmt wird, daß die Sprache selbst den *Sinn* generiert, der im allgemeinen vermeintlich der Welt entnommen werde. Er entsteht »zunächst und prioritär unter den spezifischen

⁶⁷ Niklas Luhmann, Die Form der Schrift. In: Schrift, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, München 1993, S. 349–366, hier S. 360. Es sei noch einmal rückverwiesen auf die konstruktivistische Bestimmung des Zeichens als Form. Zudem sei angemerkt, daß »Semantik« hier eher soziologisch, weniger linguistisch als jene Signifikant/Signifikat-Semiose gedacht wird. Trotzdem gibt natürlich auch diese »Mikrosemantik« Restriktionen vor.

⁶⁸ Theisen, »Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes« (wie Anm. 9), S. 733.

⁶⁹ DKV III, 593. Kleist äußert sich an dieser Stelle zu »[n]ützliche[n] Erfindungen«, nämlich der »Bombenpost« zur Übermittlung von Nachrichten. Michael Rohrwasser nimmt die Anekdote zum Anlaß, »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« als »Anleitung zur Verfertigung eines Bombenpostbriefes« zu lesen: »Wo Gedanken sich überstürzen, »Umstände drängen« und die Sprache »keine Fessel« ist »wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes« [...], wird die Übermittlung zum Problem. Dann muß die Post zur Kanone greifen, dann gehen die Sphären des Militärs und des Schreibens eine Koalition ein [...]. Durch Kanonen, die die Brief-Granaten von Post-Station zu Station schießen, wird die Mitteilung [...] mit »zehnfacher« Geschwindigkeit [...] befördert.« Rohrwasser, Eine Bombenpost (wie Anm. 9), S. 158, 9.

operativen Bedingungen der [...] *transkriptiven* Logik der Sprache« und folgt damit dem Prinzip »eines sprachlichen Verfahrens, das nicht *sprachtranszendente*, sondern ausschließlich *sprachgenuine* Inhalte aus- und übermittelt«. ⁷⁰

Die generative Kraft der Sprache wird hier darüber hinaus noch allgemeiner angesetzt, weil sie als Medium der Bewußtseinsgenese aufgefaßt wird. Diese findet nicht nur im Prozeß der Ontogenese vorgängig, sondern über die bewußtseinsinterne Verwendung der Sprache permanent statt. Und das geschieht so, daß das Bewußtsein in eine Nachträglichkeit gerät, insofern in dem *Prozeß*, in dem das Medium der Sprache »eigenthümlich« Bahnungen in das psychische System zieht, Bewußtsein am Medium abfällt. Es erscheint (sich selbst) am Medium. Dieses muß für diesen Zweck »Bremswirkungen« entfalten, eine »Verzögerung (Hysteresis)« des Mediums als notwendige »Kopplung jeder Operativität [der Systeme] an limitierende Materialität, an die Bewandnisse der Substrate, in die sie ihre Spuren einschreibt, in denen sie ihre Differenz realisiert«. ⁷¹ Es ist also – linguistisch gesprochen – ein implizites, nicht unmittelbar bewußtseinsfähiges sprachliches und pragmatisches Wissen, das eine eigensinnige Formung der nächsten Elemente (Gedanken) und damit auch eine entsprechende Ausrichtung der Bewußtseinsaktivität erlaubt.

Doch leider ist die Sachlage im Aufsatz Kleists noch komplizierter. Wenn dieser Prozeß funktioniert, warum unterhält sich der Redende im Kleistschen Aufsatz nicht mit sich selbst, in innerer, nicht geäußerter Rede? Anhand von Becketts »Comment c'est« wurde schon darauf hingewiesen, daß ein Denken, das alleine läuft, zu viele Freiheiten des Anschlusses bieten kann – es verliert sich in den Konnotationen. Denken besitzt im Gegensatz zur Kommunikation die Fähigkeit, Inhalte in Grenzen simultan zu prozessieren; ⁷² und es kann unter diesen Umständen wirr und ungeordnet werden. Die Zeit der Rede, die Abfolge der Sprachelemente

⁷⁰ Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 31).

⁷¹ Peter Fuchs, *Intervention und Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1999, S. 56 f. An anderer Stelle sieht Ludwig Jäger den Zusammenhang von Bewußtsein und Medialität anhand des Begriffs der Transkriptivität expliziter, diese sei »die kontinuierliche und durch ständige Selbstlektüre gesteuerte Um-Schreibung der Mentalität in eine mediale Textur: Das skizzierte Modell geht von einem semiologischen Systemzusammenhang aus, der die ontogenetische Herausbildung des menschlichen mentalen Systems und seines kognitiv organisierten Weltbezugs sowie die funktionale Aufrechterhaltung dieser Ich-Welt-Beziehung an zeichenvermittelte – und damit interaktive – Entäußerungshandlungen, an die aposemische Aktivität einer subjektiven »Innerlichkeit« bindet, die sich allein durch *semiologische Um-Schreibung* zu konstituieren vermag.« Ludwig Jäger, *Zeichen/Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität*. In: *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*, hg. von Georg Stanitzek und Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 17–31, hier S. 27 f.

⁷² Die Literatur – Lyrik im besonderen – ist deswegen der Hauptzeuge für die Operativität des Bewußtseins. Hier – das war die Argumentation – ist die sprachliche Struktur zu fragmentiert, zu ungeordnet, nicht »wohlgeformt«. Doch die Formung findet eine paradigmatische (ästhetische) Explosion, sie ist eben nicht auf die syntaktische Dimension beschränkt, das wäre eine unzulässige Reduktion der Komplexität der Bewußtseinsoperativität in »wohlgeformter« Sprache.

muß nicht in *der* Form(-ung) eingehalten werden, wie es eine äußere Rede erzwingt. Die Sprache in psychischer Operativität hat also unter diesen Bedingungen nicht die Trägheitseigenschaften, die sie zur Strukturierung der Gedanken aufbringen muß, wenn der Zustand eingetreten ist, den Kleist zu überwinden sucht. Das Bewußtsein entgleitet. Dem steht auch die *geäußerte* Rede entgegen.

Zwar konstruiert Kleist in seinem Aufsatz die Dialogsituationen konsequent monologisch, doch darf vor dem Hintergrund der Notwendigkeit des Dialogs angenommen werden, daß hier die Bindung des Bewußtseins an die Kommunikation eine Funktion erfüllt – wenn auch nicht zur Bewußtseinsstabilisierung, so doch zur *Unterhaltung* des Bewußtseins. Es entwickelt sich wesentlich nicht nur über die Sprache als ›solitärem‹ Medium, das auch dem Selbstgespräch oder der Verschriftlichung dienen kann. Die ›Sozialität‹ der Kommunikation spielt für das Bewußtsein eine entscheidende Rolle. Unterhaltung heißt in diesem Zusammenhang gleichsam Stützung des Bewußtseins, Stützung wiederum gegen ein Abgleiten des Bewußtseins in dysfunktionale bewußtseinsinterne Operativität.⁷³ Schließlich soll am Ende der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden die sprachlich formierte und formulierbare Intention stehen.

Eingewandt werden könnte allerdings, daß es sich nicht um eine flüssige Rede handelt. Störungen ergeben sich nicht nur durch die Schwester, die Kleist zu unterbrechen sucht, sondern auch innerhalb der Rede *durch den Redenden* selbst. Wenn Sprache in der Form der Rede über ihre Restriktionseigenschaften das Bewußtsein zu formen in der Lage ist, dann müßte es für eine Verfertigung der Gedanken unabdingbar sein, flüssig zu sprechen. Das ist jedoch nicht der Fall:

Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee [...], die gehörige Zeit zu gewinnen. (DKV III, 535)

⁷³ ›Unterhaltung‹ – in der schillernden Bedeutung des Begriffs – ist nach Peter Fuchs die Funktion von Kommunikation für Bewußtsein und gleichzeitig von Bewußtsein für Kommunikation. Vgl. dazu Fuchs, *Das Weltbildhaus und die Siebensachen der Moderne* (wie Anm. 55), S. 321: »Die Unterhaltung des Bewußtseins setzt Kommunikation voraus, die durch Bewußtsein unterhalten ist. Die Systeme versorgen sich wechselseitig (und gleichzeitig) mit Irritation, Anlässen zur Selbstproduktion, mit Anregung, Resonanz«. Ein passendes Bild für diese gegenseitige Stützung liefert nicht zuletzt Kleist. Der ›Bogenschluß‹ – für Bianca Theisens Kleistbuch titelgebend – als Schlußstein im »gewölbte[n] Thor«, das Kleist bei einem Spaziergang in Würzburg entdeckt, stabilisiert das Tor im Fall. Er schreibt in einem Brief an Wilhelmine von Zenge am 16. und 18. November 1800: »Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen«. (DKV IV, 159) Die Gravitation, eigentlich Ursache des Einstürzens, ist zugleich die Rettung gegen das Einstürzen, das Tor kann nicht einstürzen, weil es einstürzt. – Nicht zu verwechseln ist die Funktionsbestimmung der Unterhaltung mit der der Kunst von Gerhard Plumpe, Unterhaltung im Gegensatz zur Herstellung von Kontingenz (Luhmann) als »sehr elastische Funktionsangabe: den einen unterhält [...] John Lennon, den anderen John Cage.« Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 56.

Der Redende muß die Differenz von Ausgangs- und Endzustand überwinden, und das braucht *Zeit*. Kleist spricht in entsprechender Metaphorik auch von einer »Periode«, nach deren Ablauf die »Erkenntnis [...] fertig« sei. »Man verliert den Faden, redet zu schnell im Verhältnis zum eigenen Denken und muß Kommunikationszeit mit Geräuschen auffüllen (Aääh, sozusagen, im Grunde, o.k.? [...])«. ⁷⁴ Bewußtseinszeit und Kommunikationszeit laufen im Falle der stockenden Rede nicht parallel, sie driften auseinander, die Rede ist zu schnell oder zu langsam für den Gang der Verfertigung der Gedanken beim Reden. Die eingeschobenen Töne, Appositionen und unartikulierten Kunstgriffe ermöglichen den Gedanken, die noch nicht differenziert sind, die Gegenwart der Kommunikation aufzuholen, der das Bewußtsein zunächst nachhinkt. Die Kunstgriffe haben die Funktion der Synchronisation von Bewußtsein und Kommunikation. Die Strukturierungsleistung der Sprache schlägt hier um in eine Behinderung, zu deren Überwindung Zeit in Anspruch genommen werden muß, weil, wer auch immer spricht, noch nicht nachgekommen ist. Mit Joachim Theisen läßt sich sagen: Aus der »Not des diachronen Verlaufs der Sprache« wird durch »unartikulierte Töne« »eine Tugend gemacht«, insofern »im Prozeß des Sprechens Zeit gewonnen werden [kann], der Geist dreht sich [...] während dieser Zeit mit fort«, und es »erschließt sich so sukzessive die Antwort«. ⁷⁵ Auch damit wird ein Abgleiten des Bewußtseins ins interne Operieren vermieden, die Aufmerksamkeit des Bewußtseins bleibt am äußerlichen Lärm der eigenen Rede kleben.

Der Kleistsche Begriff der »Periode« ermöglicht treffend in seiner gesamten semantischen Dimension eine Illustrierung der Hauptthese. »Periode« kann nicht nur mit »*Zeitabschnitt; Umlaufszeit*« oder ähnlichen Begriffe übersetzt werden, sondern auch mit »*zusammengesetzter, kunstvoll gefügter längerer Satz, Großsatz, Satzgefüge*«. Auch im musikalischen Diskurs findet der Begriff als »*musik. Satz aus 8 od. 16 Takten in zwei Teilen mit zwei gleichen Takten*« Verwendung. Etymologisch geht »Periode« auf »grch. *periodos* (< (m) lat. *periodus*) »abgerundet gebauter Satz«; zu *peri* »(rings) um, um ... herum« + *bodos* »Weg; Mittel u. Weg« ⁷⁶ zurück.

⁷⁴ Niklas Luhmann, Gleichzeitigkeit und Synchronisation. In: Ders., Soziologische Aufklärung 5. Konstruktivistische Perspektiven, 2. Auflage, Opladen 1993, S. 95–130, hier S. 119.

⁷⁵ Theisen, »Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes« (wie Anm. 9), S. 734.

⁷⁶ Gerhard Wahrig, Das große deutsche Wörterbuch, Gütersloh 1966, Sp. 2692. Der Stellenkommentar übersetzt »Periode« mit »Satzgefüge« (DKV III, 1121). Darüber hinaus ist nicht zu vergessen, daß »Periode« auch eine rhetorische Figur bezeichnet: »Während die *oratio perpetua* gradlinig weiterschreitet, ist die Periode ein kreisförmiges Gebilde derart, daß zu Anfang einer Periode unfertige, integrationsbedürftige Gedankenelemente vorkommen, die erst am Schluß der Periode zum Gedankengang integriert werden«, wobei allerdings die »Periode bei Kleist nicht als rhetorische Figur« auftaucht, sondern als »Medium des Erkenntnisgewinns«. Theisen, »Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes« (wie Anm. 9), S. 721 f.

»Periode« wird damit im Kontext der systemtheoretischen Analyse zu einer sehr nützlichen Metapher für die Zentralthese, daß eine Rhythmisierung des Bewußtseins durch Sprache in der Zeit stattfindet – eine Rhythmisierung, die das Bewußtsein (und die gesuchte Intention) aus dem psychischen System ausdifferenziert. Es ist »Sprache-im-Betrieb«⁷⁷ bzw. – mit den Überlegungen zu Kleist – Sprache-in-rhythmisiertem-und-rhythmisierendem-Betrieb. Die »Sprache spricht« das Bewußtsein.

Geklärt ist damit jedoch immer noch nicht, welche Funktion die Interaktionsteilnehmer und damit die pragmatischen Aspekte im engeren Sinne haben. Die geäußerte Rede alleine scheint noch immer nicht auszureichen, um hinreichenden Anhalt zu bieten. Könnte der Redende nicht auch einfach vor sich hinreden, ein »lautes Denken« (DKV III, 538) im Sinne eines Selbstgesprächs? Zwar taucht der Interaktionspartner nicht als Dialogpartner auf (im Titel des Aufsatzes fehlt er gänzlich), doch offensichtlich sind sie für Kleist ein unerlässliches Moment der Verfertigung der Rede. Zu vermuten ist, daß sie ebenfalls eine disziplinierende Funktion erfüllen; der Redende ist gezwungen, die Sprache auch für den Anderen so weit in den Bahnen der Sprachkonventionen zu halten, daß sie lesbar, daß sie verständlich bleibt. Der Redende ist so in der (Re-) Lektüre seiner eigenen Rede in der Lage, der Rede sinnvolle Strukturen abzugewinnen, so daß eine Ausdifferenzierung der Vorstellungen stattfinden kann.⁷⁸

Doch über diese disziplinierende Funktion (der thematischen Engführung) hinaus haben die (non-verbalen) Interventionen der Interaktionsteilnehmer (Bewegung, Geste, Blick) ebenfalls eine zeitliche, nämlich eine verzeitlichende Funktion, ähnlich den »Kunstgriffen« der eigenen Rede. Zum einen ist die Funktion des Hörers auch die einer Synchronisation von Bewußtsein und Kommunikation, er »hält durch seine Reaktionen Sprechen und Denken im Gleichlauf«.⁷⁹ Zudem können die »störenden« Interventionen aber auch nicht als »*performative Aberration* von einer *präverbalen Redeintention*«⁸⁰ aufgefaßt werden. Sie sind vielmehr ein *back-channel-behavior* des Interaktionsteilnehmers, das »auf mögliche Defekte« der »Äußerungen aufmerksam« machen kann und »Repairs« des Redenden provoziert; Interventionen der Art sind

Fingerzeige für die Notwendigkeit der transkriptiven Weiterbearbeitung der Äußerung [...]: Störungen generieren insofern Unterbrechungen der flüssigen Rede – gleichsam *time-out-Phasen* –, in denen die klärende Ausarbeitung der Redeintention vorangetrieben werden kann [...].⁸¹

⁷⁷ Fuchs, Das psychische System und die Funktion des Bewußtseins (wie Anm. 54), S. 14.

⁷⁸ Ludwig Jäger spricht von einer »autohermeneutischen Selbstlektüre«. Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 31).

⁷⁹ Theisen, »Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anders« (wie Anm. 9), S. 734.

⁸⁰ Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 31).

⁸¹ Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 31).

»Unartikulierte Töne« und Dialogpartner sind damit »Störungen« im Sinne Ludwig Jägers, Störungen also nicht als Destruktionsmomente der Rede und der Intention, sondern im Gegenteil: mit *konstruktiver* Funktion. Sie ermöglichen erst die »Repairs«, die die Ausbildung der vermeintlich vorgängigen Intention in »rekursiver Transkriptivität« erlaubt:

Störung und Bearbeitung der eigenen (und natürlich auch der »fremden« Rede) sind in vielen Fällen keine Reparaturen verunglückter Kommunikation, sondern Möglichkeitsbedingungen sprachlicher Bedeutungskonstitution. Sie sind geradezu Bedingungen dafür, daß sich die Sinngenerierung *medienimmanent*, das heißt ohne transzendente Sinnzuflüsse aus cartesianischen Kinos und ontologisch strukturierten Außenwelten vollziehen kann.⁸²

Doch warum funktioniert das Gelingen der Verfertigung der Gedanken in den letzten beiden Kleistschen Beispielen nicht – der Rede in der Öffentlichkeit und in der Examenssituation? Kleist deutet an, der Grund liege darin, daß »der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist« (DKV III, 538). Zudem spricht er von einem dadurch notwendigen »plötzliche[n] Geschäftswechsel«, der zur Klärung der Textstelle nicht »einfach« als »Wechsel der Aufgabe«⁸³ interpretiert werden soll, sondern gleichsam phänomenologisch als ein Wechsel der Form der (Selbst-) Beobachtung (»Bewußtseinsspannung«) und damit des selbstmotivierten, aber nicht gelingenden »Übergangs [des] Geistes vom Denken zum Ausdrücken« (DKV III, 538).⁸⁴ Zurückgehend auf den spezifisch Kleistschen Wissensbegriff darf angenommen werden, daß die Bewußtseinslage wiederum die der Diskrepanz zwischen Bewußtsein und (»dezidierte«) Kommunikation ist. Das Wissen ist nicht einfach in die Kommunikation transportierbar, auch wenn Kleist betont, die Gedanken seien gerade in den Fällen einer nicht gelingenden Verfertigung »am deutlichsten gedacht« (DKV III, 539). Es wird sich trotzdem nicht um distinkte Gedanken handeln, die sprachlich formiert und dadurch formulierbar sind, sondern vielmehr um eine Selbsteinschätzung des Bewußtseins als klarem und distinktem Bewußtseinszustand, der allerdings seine Klarheit lediglich aus der Intensität seiner Evidenzen gewinnt. Damit setzt eine selbstimmunisierende Schuldzuweisung ein: Die destruierende Störung der Rede verweist nicht zurück auf die Diskrepanz zwischen Evidenz und sprachlicher Formulierbarkeit (eine vielleicht notwendige, kritische Selbstreferenz), sondern schlägt um in eine aggressiv empfindsame Kritik der Interaktion und des Examenssystems (Fremdreferenz). Es sei »schon widerwärtig und

⁸² Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 31).

⁸³ So auch der Stellenkommentar in DKV III, 1123.

⁸⁴ Ludwig Jäger spricht von einem »hiermit verknüpften epistemischen Wechsel vom inneren in den äußeren Artikulationshorizont« Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 31). Er verweist ebenfalls auf phänomenologische Quellen und Begrifflichkeiten, zum Beispiel die »attention à la vie« der Sozialphänomenologie.

das Zartgefühl verletzend [...], wenn solch ein gelehrter Roßkamm nach den Kenntnissen sieht« (DKV III, 540).⁸⁵

Die wichtigsten Ergebnisse dieses Abschnitts seien zur Verdeutlichung noch einmal zusammengefaßt:

- die Sprache selbst bietet nützliche Restriktionseigenschaften (über die syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimensionen);
- die *Außerung* der Sprache als Rede verhindert ein bewußtseinsinternes Entgleiten der Aufmerksamkeit in synchrones und zu elliptisches Handhaben von Themen;
- die »unartikulierten Töne« lassen die Aufmerksamkeit des Bewußtseins an diesem »Medium« Rede »kleben«, an diesem »Außen«, der *lauten* Rede, und sie synchronisieren zudem die Zeit des Bewußtseins mit der der Kommunikation;
- der Dialogpartner zwingt zur Disziplinierung der Rede, auch hier nicht zu elliptisch zu sprechen: Vor allem in den Beispielen der Fabel Lafontaines und der Rede Mirabeaus geht es um die machtvolle Durchsetzung von Positionen, verständliche Rede ist hier zwingend erforderlich; gleichzeitig stimuliert der Dialogpartner das »Gemüt« zur Verfertigung der Gedanken, sowohl durch den »begeisterten Blick« (der Magd Molières) als auch durch den Versuch (der Schwester) zu unterbrechen und zudem durch die »Not« der Situation (in die Mirabeau und auch der Fuchs hineingeraten sind).

VIII. *Kreativität: der »dritte Weg« zwischen Individuum und »Team«*

In Grenzen lassen sich [...] extrem geringe Raten kreativer Einfälle noch in gute Gedichte umsetzen, wenn man nur eine unendliche Ausdauer und Unerbittlichkeit im Ausfiltern unpassender Einfälle besitzt. Kürzlich habe ich einen Dichter kennengelernt. Glücklicherweise ist er schon lange im Sozialamt einer Kleinstadt verbeamtet. Er kann deshalb die Wochenenden vollständig und unbesorgt seinem harten Freizeitberuf opfern. Mit dieser Unverdrossenheit hat er es über die Jahrzehnte auf zwölf Lyrikbändchen gebracht.⁸⁶

Die Funktion der Sprache ist in Kleists Aufsatz und in der Form, die sie hier in der Analyse gewonnen hat, nur paradox zu begreifen. Zum einen dient sie als Medium der Einschnürung und Engführung des psychischen Systems zu Bewußtsein. Zum anderen bietet Sprache als unvermittelte Rede (die »spontaneous speech«, wie Susan E. Gustafson sie nennt) gegenüber der disziplinierten und disziplinierenden, »wohlgeformten« »ordinary mode of speech« jedoch zugleich eine Befreiungsleistung:

⁸⁵ Der Begriff »Roßkamm« als »abschätzige[r] Vergleich mit einem genau prüfenden Pferdehändler« gewinnt erst dann seine volle Schärfe, »wenn man bedenkt, daß Kleist in Königsberg den »Michael Kohlhaas« zu schreiben begonnen hat.« Stellenkommentar in DKV III, 1124f.

⁸⁶ Heinz Heckhausen, »Kreativität« – ein verbrauchter Begriff? In: Kreativität – Ein verbrauchter Begriff? Hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht, München 1988, S. 21–32, hier S. 24 f.

»The spontaneous act of speech frees us from the limitations of what has become the ordinary mode of speech«. ⁸⁷ Gerade diese Eigenschaft der Rede kann wohl als das kreative Moment in der Verfertigung der Gedanken gelten: Es schafft neue Vorstellungen, neue Gedanken. Wegen der Kombination aus Restriktion (Strukturierung) und Befreiung (Spontaneität) wird Sprache von Kleist in Form der Rede, der geäußerten, in der Zeit vernichteten und doch Effekte der Ausdifferenzierung zeitigenden Sprache eingesetzt; und deswegen sind die Interaktionssituationen auf so eigentümliche Weise konstruiert. Der Kreativitätsprozeß kann nur in Gang kommen, weil die von der Kreativitätsforschung in eine Antithese gebrachte, nur *vermeintlich* substantielle Alternative von (genieästhetisch inspirierter) »Individualitätskreativität« auf der einen und Team- bzw. Gruppenkreativität auf der anderen Seite unterlaufen wird. Kleist nutzt das Medium Sprache mit seinen sozialen und »eigensinnigen« Implikationen; und zugleich rechnet er mit den Gefahren der Eigenesetzlichkeiten bei der Bildung sozialer Systeme: den Zeitbegrenzungen (einzelner Beiträge), der wenn überhaupt nur schwer zu bewältigenden Komplexität der Systeme, ihre fast unmögliche Steuerbarkeit. Systeme sind »diskontinuierlich, non-linear, konterintuitiv und irreversibel«, ⁸⁸ es gibt

[...] negative und positive Rückkopplungen [...]; Verkopplungen im Sinne der selbst-erfüllenden und selbst-zerstörenden Voraussagen, enge und lose Verknüpfungen, Reaktivität und Kontextbrüche [...]; es gibt bestimmte Schwellenwerte für Indifferenzen und »Anstoßkausalitäten« [...] für Verstärkungsprozesse [...], kontinuierliche Kombinationswirkungen und andererseits Entwicklungsbeschränkungen durch interne Bedingungen der Koordination und Ausschließbarkeit [...]; und vor allem gibt es das, worauf die »modernen« naturwissenschaftlich orientierten Wissenschaften aufbauen, so gut wie gar nicht: klare und isolierbare Ursache-Wirkungsbeziehungen. ⁸⁹

Im Interaktionssystem kommen die Belastbarkeitsgrenzen der beteiligten psychischen Systeme (Geduldsbegrenzungen, Interessebegrenzungen, Kapazitätsgrenzen) hinzu, die Probleme mit der Kommunikation von Aufrichtigkeit, Individualität, Originalität (das Täuschungsrisiko), die falsche Anwendung von Sprachkonventionen, die Schwierigkeiten bei der »hermeneutischen« Konsens- und »Verständnis-Suche«. ⁹⁰ In Gruppen gibt es zudem fatalerweise eine »Tendenz zur wechselseitigen

⁸⁷ Gustafson, »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« (wie Anm. 9), S. 110. Paradoxerweise haben damit sowohl die restriktiven Eigenschaften der Sprache als auch die befreienden Eigenschaften der Rede ihre Funktionen. Das kann man mit der scheinbar paradoxen Bestimmung von Freiheit englesen: Wenn man die Freiheit zu sprechen gewinnen will, *muß* man sich der Sprache (und ihren restriktiven Vorgaben) bedienen.

⁸⁸ Helmut Willke, Systemtheorie: eine Einführung in die Grundprobleme der Theorie sozialer Systeme, 4. Auflage, Stuttgart, Jena 1993, S. 221.

⁸⁹ Willke, Systemtheorie (wie Anm. 88), S. 221. Kurz: Das »Phänomen organisierter Komplexität« bedingt entmutigend schwierige Bedingungen (S. 223).

⁹⁰ »Man kann nicht immer genauer und immer genauer nachfassen. Irgendwann und ziemlich schnell, ist der Grenznutzen der Kommunikation erreicht oder die Geduld – das heißt die Belastbarkeit der psychischen Umwelt – erschöpft. Oder das Interesse an anderen Themen oder anderen Partnern drängt sich vor.« Luhmann, Was ist Kommunikation (wie Anm. 44), S. 118.

Bestätigung des Weltbildes«⁹¹ und damit eine Behinderung von kreativen als auf Abweichung angewiesenen Prozessen – und so weiter.

Doch das alles umgeht der Redende in Kleists Aufsatz, er befindet sich in jenem abgezirkelten ›Zwischenreich des Interaktiven‹, womit er zumindest für sich erreicht, daß er die Innerlichkeit der »Meditation« und »stundenlanges Brüten« transzendieren und sich zugleich dem kreativitätsbehindernden ›Gruppendruck‹ entziehen kann. Indem der Redende weder intendiert redet, weil er nicht weiß, wohin die Rede führt (er weiß nur, daß sie zu einem akzeptablen Ergebnis führen soll oder gar wird – eine sich-selbst-erfüllende Prophezeiung?) –, noch sich den Bedingungen der Interaktion völlig entzieht, findet er sich einem *Ausdrucksgeschehen* gegenüber, »das sich der Verfügung des Subjekts entzieht, es aber durch und durch formt«.⁹² In diesem ›Zwischen‹ der Situation, so Maurice Merleau-Ponty,

[...] zieht jeder den anderen wie eine Marionette an unsichtbaren Fäden und *läßt* ihn etwas sagen und denken und macht ihn zu etwas, was er allein aus sich nicht geworden wäre. Auf diese Weise *finden sich* die Dinge *gesagt* und *gedacht* wie durch ein Reden und Denken, das wir nicht haben, sondern das uns hat.⁹³

Weil es bei Kleist allerdings nicht in diesem Sinne um ein *turn taking*, eine Responsivität der Rede geht (das, was ihn »etwas sagen und denken« läßt, ist die Dynamik der *eigenen* Rede), kann der Redende die Risiken der Kommunikation, die Risiken des Dialogs vermeiden. Die Dinge »*finden sich*« aus der Eigendynamik der Rede »*gesagt* und *gedacht*«, der Neuerungswert kann sich nur ergeben, indem eine Intentionalität vermieden wird, die von Anfang an vorgibt, was als Ergebnis herauskommen kann. Unvorhergesehenes muß sich ergeben: Wenn für den kreativen Einfall der Zufall im Verhältnis zur Struktur des Systems eine wesentliche Rolle spielt (und zwar »nicht im Sinne von ursacheloser, nichtdeterminierter Spontaneität«, sondern vielmehr im Sinne von »externe[n] oder interne[n] Ereignisse[n], die über die Strukturen des Systems weder produziert noch kontrolliert werden können«⁹⁴), so ergibt er sich in der distanzierten Beobachtung der autonomen Verfertigung der ›eigenen‹

⁹¹ Dirk Baecker, Deadlines für Teamarbeit. In: Ders., Postheroisches Management. Ein Vademecum, Berlin 1994, S. 25–30, hier S. 25.

⁹² Waldenfels, Vorwort. In: Maurice Merleau-Ponty, Die Prosa der Welt, München 1984, S. 7–13, hier S. 13.

⁹³ zitiert nach Waldenfels, Vorwort (wie Anm. 92), S. 13.

⁹⁴ Niklas Luhmann, Über ›Kreativität‹. In: Kreativität – Ein verbrauchter Begriff? (wie Anm. 86), S. 13–19, hier S. 17. Luhmann ist insgesamt eher skeptisch, er setzt Kreativität von Genialität ab und meint: »Kreativität scheint nichts anderes zu sein als demokratisch deformierte Genialität. Die Dreiheit neu/bedeutend/überraschend bleibt erhalten, aber die Ansprüche werden abgesenkt. Wer immer Talent hat und sich Mühe gibt, kann es zu Kreativität bringen.« (S. 16) Kreativität wird zu einem differenzlosen Universalbegriff für die Beschreibung von allem, was irgendwie neu ist und im positiv honorierten Sinne abweicht, »kreativen Personen« wird »fast alles an Charaktereigenschaften zugesprochen, was »gut und teuer« ist.« Siegfried J. Schmidt, Kreativität aus der Beobachterperspektive. In: Kreativität – Ein verbrauchter Begriff? (wie Anm. 86), S. 33–51, hier S. 38.

Rede, der sprechenden, eigensinnigen Sprache, die nicht vorhersehbare Wege geht. Das psychische System muß den Zufall registrieren und ihn zum Aufbau eigener Strukturen nutzen können, das heißt es muß ihm »mit Mitteln systemeigener Operationen strukturdeterminierende Effekte [abgewinnen]«. ⁹⁵ Die Abweichung vom Ausgangszustand ergibt sich über diese Rededynamik, und erst am Ende wird die Intention metaleptisch konstruiert. ⁹⁶

Umgangen wird das Risiko der vom eigenen Erkenntnisweg und dem eigenen, produktiven Abweichungsprozeß ablenkenden Antwort. Die Dialogpartner kommen nicht zu Wort. Und in den Beispielen, die Wi(e)derrede einbeziehen (Reden in der Gesellschaft und vor allem die Examenssituation), gelingt das Verfertigen der Gedanken nicht. Außerdem wird mit der Unterdrückung der Widerrede das Risiko der Ablehnung und Destruktion der gewagten Kommunikation vermieden, die sich wahrscheinlich gerade auf psychisch relativ leicht zu destabilisierende Interaktionspartner wie Kleist auswirkte. Es kann angenommen werden, daß diese Tendenz zur leichten Destabilisierung zugleich genau die Irritabilitätsbereitschaft des psychischen Systems darstellt, die für kreative Prozesse in diesem ›Zwischen‹ die Voraussetzung bildet. Daß das wesentliche Merkmal der Kreativität die Schaffung des Neuen ist, deutet in jedem Fall darauf hin, daß Abweichungen von den konventionellen Bahnungen stattfinden müssen. Irritabilität ist in diesem Zusammenhang also Bereitschaft zur Abweichungsverstärkung. Das auf der anderen Seite notwendige Moment der Integration des Neuen, der Stabilisierung der durch Variation erzwungenen Selektion, könnte dann die paradoxen Eigenschaften erklären, die kreativen Personen zugeschrieben werden. Sie seien »nonkonformistische Außenseiter, die ein hohes Maß an sozialer Unabhängigkeit und zugleich ein hohes Verantwortungsgefühl realisieren; sie sind zugleich egozentrisch und altruistisch, schwer sozialisierbar und ethisch«. ⁹⁷ Trifft das auf Kleist zu?

Bietet ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ nach all dem eine sichere Produktionsanweisung, gelingt die Verfertigung der Gedanken damit in jedem Fall? Zwar scheint Kleist selbst zumindest in diesem Text optimistisch zu sein, doch die Vorstellung, daß man eine Handlungsanweisung extrahieren könnte und davon ausgeht, daß es Interventionen gibt, die ihre Wirkungen eindeutig und vorhersehbar zeitigen, würde zu sehr voraussetzen, daß der Prozeß der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden eine ›triviale Transformation‹ ⁹⁸ wäre. Wird die Kleistsche Denkfigur als kreativer Prozeß gelesen, so liefe die Vorstellung von der extrahierbaren Handlungsanweisung auf das *unumgängliche Paradox der*

⁹⁵ Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft (wie Anm. 50), S. 450.

⁹⁶ Vgl. dazu Jäger, Vom Eigensinn des Mediums Sprache (wie Anm. 31), S. 12.

⁹⁷ Schmidt, Kreativität aus der Beobachterperspektive (wie Anm. 94), S. 37.

⁹⁸ Vgl. dazu Dirk Baecker, Nichttriviale Transformation. In: Ders., Poker im Osten. Probleme der Transformationsgesellschaft, Berlin 1998, S. 39–69.

Kreativität hinaus: Es »läßt sich als Empfehlung [...] nicht mehr ableiten als der *double-bind*-verdächtige Imperativ: »Seid anders!«⁹⁹

Zudem können Transformationen der vorgeführten Art, wenn *Systeme* daran beteiligt sind, »zwar gezielt, aber nicht verlässlich beeinflusst werden«.¹⁰⁰ Denn psychische Systeme sind zwar »synthetisch determiniert, jedoch historisch abhängig und deswegen analytisch unvorhersehbar und analytisch unbestimmbar«.¹⁰¹ Interventionen eignen damit ebenfalls eine Eigendynamik, zumindest die, daß der Versuch der Intervention in die weitere Entwicklung mit eingeht und nicht als »äußere«, unabhängige Handlung verstanden werden kann. Die einzig plausible Interventionstechnik ist die der Sabotage. Peter Fuchs nimmt den Begriff wörtlich – *le sabot* ist im Französischen der Holzschuh – und formuliert: Man »trampelt auf« der »Infrastruktur« des Systems »herum, und dann muß man wieder abwarten, ob man selbst oder ein anderer Beobachter die Ergebnisse als Erfolg oder Nichterfolg verbucht«.¹⁰²

Psychische Systeme (>Bewußtseine<) sind kleinzeitige und kleinräumige Beobachter der haltlosen Komplexität der Evolution der Kommunikation – und hier: der eigenen Rede, deren Sinngenerierung und Strukturierungsleistung. In den recht kleinzeitig und kleinräumig abgezielten Interaktionssituationen befindet sich Kleist mit seinem Aufsatz immerhin auf einem plausiblen »dritten Weg«¹⁰³ zwischen den Kreativitätszuminutungen an Individualität und ebensolchen an das Kollektiv. Und vor allem legt Kleist einen Aufsatz vor, der sehr differenziert zeigen kann, nicht nur *daß*, sondern auch *wie* die eigene Rede auf die Formung von Gedanken zurückwirkt: indem sie die Gedanken über Sprache ausdifferenziert.

⁹⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, Der Ort von (ein Ort für) Kreativität [Vorwort]. In: Ders., Kreativität – Ein verbrauchter Begriff? (wie Anm. 86), S. 7–12, hier S. 11. »Kreativitätstest [...]: Man nehme sein Gewissen und gehe in das Nachbarzimmer.« Liest man nicht die gleichen Bücher wie der Nachbar und verspürt ein schlechtes Gewissen, »ist man nicht kreativ. Man will ihn nachahmen.« Aber: »Wer den Kreativitätstest anwendet, ist schon deshalb nicht kreativ; denn das zeigt, daß er interessiert daran ist, kreativ zu sein. Und das wollen schließlich alle.« Luhmann, Über »Kreativität« (wie Anm. 94), S. 18 f.

¹⁰⁰ Baecker, Nichttriviale Transformation (wie Anm. 98), S. 69.

¹⁰¹ Baecker, Nichttriviale Transformation (wie Anm. 98), S. 53, Anm. 22.

¹⁰² Peter Fuchs, Liebe, Sex und solche Sachen. Zur Konstruktion moderner Intimsysteme, Konstanz 1999, S. 121. Vgl. dazu auch Fuchs, Intervention und Erfahrung (wie Anm. 78). Auch hier wird Intervention beschrieben als »Sabotage, die als soziales Konzept fungiert«, als »eine Art Spiegel- und Blendwerk in einer blind herumpreschenden Evolution« und als »Illusion, bei der alles darauf ankommt, wie man geschickt Erfolg zurechnen kann« (S. 8).

¹⁰³ Baecker, Nichttriviale Transformation (wie Anm. 98), S. 56.

ROLF-PETER JANZ

MIT DEN AUGEN KLEISTS:
CASPAR DAVID FRIEDRICHS ›MÖNCH AM MEER‹

Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹ wurde zusammen mit der ›Abtei im Eichwald‹ im September 1810 in der Ausstellung der Königlichen Akademie in Berlin erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. Als am 13. Oktober in den von Kleist herausgegebenen ›Berliner Abendblättern‹ die rätselhafte Besprechung mit dem Titel ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ erschien, löste sie sogleich heftige Kontroversen aus. Sie ist dann allerdings beinahe in Vergessenheit geraten und erst in den letzten zwanzig Jahren wieder gründlich erörtert und befragt worden, und zwar sowohl unter Literaturwissenschaftlern wie unter Kunsthistorikern. Dabei schwanken die Urteile zwischen kongenial und inkompetent.¹ Wie also deuten Kunsthistoriker Friedrichs Bild, und wie lesen Literaturwissenschaftler die Besprechung von Kleist und Brentano – mit nachdrücklichem oder beiläufigem Blick aufs Bild? Ich untersuche in erster Linie den Text, gehe aber da, wo es nahe liegt, auch auf das Bild ein, und zwar unter Berufung auf einige kunsthistorische Darstellungen.²

Über kaum etwas wird in den literaturwissenschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Beiträgen so angestrengt nachgedacht wie über den Bezug des Textes und des Bildes zum Erhabenen. Die im Grunde richtige Beobachtung, daß die Romantiker die das 18. Jahrhundert bis zu Kant, Goethe und Schiller beherrschende Entgegensetzung des Schönen und des Erhabenen zu verabschieden beginnen und das Erhabene, wenn sie ihm denn noch Gewicht beimessen, nur noch als eine Modifikation des Schönen gelten lassen, hat gelegentlich dazu geführt, auch in unserem Text Motive des Erhabenen in Abrede zu stellen, obwohl sie doch – beinahe – mit Händen zu greifen sind.

Ich frage in meiner Lektüre des Textes und der Beobachtungen an Friedrichs Gemälde vordringlich nach Aspekten des Erhabenen, nach ihrer Tradition und ihrer

¹ Vgl. Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs ›Mönch am Meer‹. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. In: DVjs 64 (1990), S. 54–95, S. 58.

² Jörg Traeger, »... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären«. Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist. In: KJb 1980, S. 86–106; Bodo Brinkmann, Zu Heinrich von Kleists ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44 (1981), S. 181–187; Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000; Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003.

Funktion.³ Dabei kommen auch andere Perspektiven zur Sprache, die dem Erhabenen fernstehen. Ich möchte unter anderem zeigen, daß manche Kontroversen um diesen wenn nicht hermetischen, so doch widerspruchsvollen und mehrdeutigen Text auch deshalb zustande kommen, weil nicht hinreichend geklärt wurde, auf welches Moment und welche Tradition im reichen und widerspruchsvollen Feld des Erhabenen sich die jeweilige Deutung bezieht.

Die editionsphilologische Frage, wer welche Teile der Besprechung geschrieben hat, ist in den letzten Jahren beantwortet worden. Unstreitig hat Kleist eine längere Fassung der Besprechung des Bildes ›Mönch am Meer‹, die Clemens von Brentano und Achim von Arnim verfaßt haben,⁴ zum Ärger von Brentano stark gekürzt und ergänzt. Wir wissen zuverlässig, daß die ersten vier Sätze des Essays, der in den ›Berliner Abendblättern‹ erschien und den ich hier zugrunde lege, aus der Feder Brentanos stammen; Kleist hat sie, abgesehen von einigen geringfügigen Änderungen, übernommen. Sein Part beginnt mit dem Satz: »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein [...]«.⁵

Wie oft beschrieben, trifft Kleist, Brentano folgend, eine strikte Unterscheidung zwischen Natur und dargestellter Natur. Ihn interessiert, wie eine Seelandschaft auf den Betrachter wirkt und anschließend, wie das Bild einer Seelandschaft wirkt. Die ersten beiden Sätze statuieren eine Naturerfahrung, die allgemein gelten soll. Sobald er aber auf das Bild der Seelandschaft zu sprechen kommt, spricht er von sich selbst: »Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte [...]«.

³ So auch Gerhard Kurz, Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos ›Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner‹. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1988, S. 128–140; Jörg Zimmermann, Bilder des Erhabenen – Zur Aktualität des Diskurses über Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹. In: Ästhetik im Widerstreit, hg. von Wolfgang Welsch und Christine Pries, Weinheim 1991, S. 107–127; Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst, Tübingen 2000, S. 16–36.

⁴ Der 1826 zum ersten Mal in der Zeitschrift ›Iris‹ publizierte Text mit dem Titel ›Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. (Bei einer Kunstaussstellung)‹ galt lange als Vorlage für Kleists Bearbeitung. Er ist aber keineswegs mit der Handschrift identisch, die sich im Freien Deutschen Hochstift befindet und die bislang komplett noch nicht ediert worden ist. Auf die Existenz der Handschrift hat zuerst Roswitha Burwick aufmerksam gemacht. Roswitha Burwick, Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: ZfdPh 107 (1988), Sonderheft, S. 33–44. – Vgl. im einzelnen die ausgezeichnete Magisterarbeit von Rainer Wieland, Idylle und Apokalypse. Naturwahrnehmung und Krisenerfahrung bei Heinrich von Kleist, FU Berlin 1996, S. 36–38. Diese Handschrift lag, wie Wieland gezeigt hat, Kleists Bearbeitung zugrunde. Eine Passage von Brentanos Hand findet sich in: Petra Maisak, Hartwig Schultz, Verschiedene Empfindungen bei einem Berliner Ausstellungsbesuch, Ungedruckte Texte aus dem Nachlaß Clemens Brentanos. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1991, S. 110.

⁵ DKV III, 543 f. – Nach dieser Ausgabe auch die folgenden Zitate aus Kleists Besprechung (aufgrund der Kürze des Texts ohne Stellennachweise).



Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer

»Herrlich ist es«, so beginnt die Besprechung, »in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber mögte, daß man es nicht kann, daß man Alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt.«

Das Erlebnis dieses Raumes, der hier dem Leser vorgestellt wird (Meeresufer, trüber Himmel, unbegrenzte Wasserwüste), wird über den Sehsinn und den Hörsinn vermittelt. Es ist zudem eine »Herzens«-Angelegenheit, das heißt, es erzeugt eine starke Empfindung, die ›herrlich‹ genannt zu werden verdient, nicht nur dank der Großartigkeit dieser Szenerie, sondern auch deshalb, weil diese Natur eine bestimmte Erwartung enttäuscht. Sie erhebt mich, und zugleich schmerzt sie mich. Abgewiesen zu sein, ist ein Teil der ›herrlichen‹ Empfindung. Das Gefühl der ›Herrlichkeit‹ erweist sich damit als ein gemischtes Gefühl, wie es für die Erfahrung des Erhabenen charakteristisch ist. Von Burke bis Schiller gelten unendliche Einsamkeit und die unermeßliche Weite des Meeres, aber auch ein »trübe[r] Himmel« als erste Adressen in der Natur, von denen die Erregung erhabener Gefühle zu erwarten ist. Zu den Ingredienzien des Erhabenen, die die Aufklärung namhaft macht, tritt allerdings noch – einigermaßen überraschend – ein zweites Moment, der Topos romantischer Sehnsucht, hinzu.

In dieser Naturerfahrung geht es Kleist zufolge also erstens um das Versagen des

Blicks vor der Grenzenlosigkeit des Meeres sowie zweitens und gleichzeitig um eine unerfüllbare Sehnsucht, also ein romantisches Projekt.⁶ Der sehnsuchtsvolle Blick auf die unermeßliche Weite des Meeres entsteht aus der Erfahrung eines Mangels, und er erreicht sein Ziel nicht. Was das Herz will, kann ihm diese Natur nicht gewähren. Man möchte hinüber – und kann es nicht. Weil man etwas hier nicht findet, sucht man es dort. Hier vermißt man »Alles zum Leben«, dort, in der Ferne, vernimmt man »die Stimme des Lebens«. Aus der Sehnsucht nach dem Unendlichen (»unbegrenzte Wasserwüste«), die unerfüllbar bleibt, wird damit eine unendliche Sehnsucht, eine Sehnsucht, die auf Dauer gestellt ist. Nur weil diese Sehnsucht per se unerfüllbar ist, kann sie auch andauern.⁷ Die Romantik erfindet einen eigentümlichen Typus der Sehnsucht. Es kommt nicht so sehr darauf an, ein Ziel zu erreichen, sondern das Sehnen selbst ist reizvoll, und darum soll es fortbestehen.

Was Kleist hier in den Anfangssätzen über eine besondere Naturerfahrung am Meeresufer äußert, deren Thema und Gefühlswert »Einsamkeit« heißt, bevor er überhaupt auf Caspar David Friedrichs Gemälde mit diesem Motiv zu sprechen kommt, entspricht einer früheren Reflexion über die Bedeutung, welche Landschaftswahrnehmungen für das Subjekt haben. Zehn Jahre zuvor, während einer Reise durch das Erzgebirge, schreibt er an Wilhelmine von Zenge:

Einsamkeit in der offenen Natur, das ist der Prüfstein des Gewissens. In Gesellschaften, auf den Straßen, in dem Schauspiele mag es schweigen, denn da wirken die Gegenstände nur auf den Verstand u bei ihnen braucht man kein Herz. Aber wenn man die weite, edlere, erhabene Schöpfung vor sich sieht, – ja da braucht man ein Herz, da regt es sich unter der Brust u klopft an das Gewissen. Der erste Blick flog in die weite Natur, der zweite schlüpft heimlich in unser innerstes Bewußtsein.⁸

Zunächst fällt auf, daß wie viele seiner Zeitgenossen auch Kleist sein kulturkritisches Deutungsmuster aus der Entgegensetzung von Natur und Gesellschaft gewinnt. Das öffentliche Leben, auch das Theater, bedienen lediglich die Interessen des Verstandes. Der Gesellschaft gegenüber ist Natur deutlich privilegiert, denn sie allein spricht das Herz an. Gleichwohl hält sich Kleists Naturbegeisterung in diesem Brief offenkundig in Grenzen. Den Topos von der wohltuenden Einsamkeit in der weiten Natur, der die Landschaft als traditionelles Identifikationsmedium empfiehlt, die seit dem »Werther« die Zivilisationsschäden vergessen machen oder doch mindern soll – diesen Topos faßt Kleist hier ganz anders: als eine Herausforderung an das Subjekt. Dem Anspruch des Herzens folgt ein erster Blick in die Weite der Natur; sie aber gewährt gerade nicht, was man von ihr erhofft, den Einklang des

⁶ Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer« (wie Anm. 1), S. 62–70 sieht in der Besprechung in erster Linie das Motiv romantischer Sehnsucht verhandelt; Kurz, Greiner, Zimmermann (wie Anm. 3) und andere sehen dagegen Momente des Erhabenen. Ich versuche zu zeigen, daß Kleists Text im ersten Teil beide Diskurse verschränkt.

⁷ Von »ewiger Sehnsucht« – nach einer Frau – spricht auch ein Ausstellungsbesucher in Brentanos Text; vgl. Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer« (wie Anm. 1), S. 67.

⁸ An Wilhelmine von Zenge, 5.9.1800 (DKV IV, 104).

Subjekts mit sich selbst. Die Enttäuschung über die Natur führt gleichsam zu einer Umkehr des Blicks; er richtet sich nun auf das Selbst. Wenn das aber mit sich uneins und »häßlich« ist, so heißt es in Kleists Brief weiter, versagen auch die Angebote der »offnen Natur«.

Schon zehn Jahre vor der Besprechung des Friedrichschen Landschaftsbildes ist Kleist demnach vertraut, daß der Blick sich keineswegs ungestört in der Ferne verliert, daß die Natur den Betrachter vielmehr unerbittlich dazu veranlassen kann, statt ihrer sich selbst und die eigene Zerrissenheit wahrzunehmen. Ein erhebendes Gefühl, wie es die unermessliche Natur vermitteln kann, kommt dabei gerade nicht zustande. Mensch und Natur bleiben einander fremd.

Zurück zum Essay: Kleists und Brentanos Überlegungen zum ›Mönch am Meer‹ thematisieren nicht nur die romantische Sehnsucht; sie eröffnen auch einen zweiten Diskurs, den des Erhabenen, und das heißt hier: Dem Subjekt versagen die Sinne angesichts der Unfaßbarkeit der unendlichen Natur. Ungeachtet dieser Enträuschung kann aber dennoch eine Erhebung des Subjekts vonstatten gehen, die ja das ›herrliche‹ Gefühl auch anzeigt. Auch wenn die Einbildungskraft die unendliche Weite des Meeres nicht fassen kann, besitzt das Subjekt doch die imaginative Kraft, die »unbegrenzte Wasserwüste« zu beleben. Aus der Wasserwüste wird ein »Rauschen der Flut«, die aber nichts Bedrohliches hat, aus dem »trübe[n] Himmel« ein »Wehen der Luft«, ein »Ziehen der Wolken«. Die Erhebung des Betrachters, den Kleist uns vorstellt, erfolgt eben nicht, wie Kant annimmt, als Erhebung über die sinnliche Natur, sondern, indem der Betrachter die Natur angesichts des Versagens der Einbildungskraft vor der unendlichen Weite des Meeres kraft seiner Imagination »zum Leben erweckt«, ⁹ vernimmt er dabei auch die »Stimme des Lebens«. ¹⁰ Damit faßt Kleist, im Widerspruch zur idealistischen Ästhetik Kants und Schillers, das Erhabene nicht als Triumph der Vernunft über Natur, sondern als Einverständnis des Subjekts mit einer Natur, deren Großartigkeit ihm ein Gefühl der Selbststeigerung vermittelt.

In der Natur kommt die ›herrliche‹ Erhebung zustande, im Museum aber nicht. Für den Betrachter kann die Wirkung der dargestellten See nicht an die Stelle der Wirkung treten, die von der wirklichen See ausgeht. Die Erfahrung des Erhabenen, die in der Natur von der »unbegrenzte[n] Wasserwüste« ausgelöst wird, vor der die Einbildungskraft versagen muß (der »Abbruch«, »den Einem die Natur tut«), diese Erfahrung des Erhabenen ist »vor dem Bilde unmöglich«. Das Bild kann keine erhabenen Gefühle erregen. Es kann auch keine Sehnsucht evozieren: »das aber, wo

⁹ Wieland, *Idylle und Apokalypse* (wie Anm. 4), S. 40.

¹⁰ Die Formulierung Brentanos: »daß man alles zum Leben vermißt, und seine Stimme doch im Rauschen der Flut [...] vernimmt«, läßt in der Schwebe, ob »seine Stimme« die »Stimme des Lebens« oder die eigene Stimme meint. Kleist entscheidet zugunsten der »Stimme des Lebens«. Brentanos und Arnims Version der Besprechung wird zitiert nach der ›Iris‹-Fassung in: Clemens Brentano, *Werke*, 2 Bände, hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp, 3. Auflage, München 1980, Bd. 2, S. 1034–1038.

hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz.« Sinnfällig hat Kleist den Sehvorgang im Medium der Sprache vergegenwärtigt. Effektiv spannt die Syntax den sehnsuchtsvollen Blick auf das weit nach hinten gerückte Objekt, hinter dem der Satz mit der enttäuschenden Mitteilung abrupt endet.

Kleist äußert Enttäuschung darüber, daß der Wechsel von »Anspruch« und »Abbruch«, den schon das Naturerhabene evozierte, sich bei der Betrachtung des Gemäldes wiederholt, daß auf den »Anspruch, den mein Herz an das Bild machte«, ein »Abbruch« folgt, »den mir das Bild tat«. Vor dem Bild bleibt zum einen die Erwartung des Herzens unerfüllt, zum anderen kommt das Gefühl des Erhabenen nicht zustande. Der Abbruch meint aber auch, daß sich das Bild gegen den ästhetischen Zugang sperrt. Der Betrachter findet aufgrund der formalen Eigentümlichkeiten nicht ins Bild. Es »verschließt sich [...] einem Blick, der sich hineinsehen und im Bild umherwandern will«; die Emotionen vor dem Bild verdanken sich nicht der »von der Malerei erzeugten Illusion der Landschaft«, sondern primär der »Gestaltungsweise des Bildes selber«.¹¹ Auf sie werde ich noch eingehen.

Seine Beobachtung, daß die abgebildete Natur als Referenzinstanz ausfällt, überträgt Kleist auf die Figur des Kapuziners, die zwischen ihm und der dargestellten Natur steht. So wird der Kapuziner zum Sinnbild eines einsamen Subjekts, dem die Bezugnahme auf Natur überhaupt versagt ist. Der apodiktisch verkündeten Naturerfahrung, die Brentano an den Anfang seiner Besprechung stellt (»Es ist herrlich« – und der Kleist zusätzliche Emphase verleiht – »Herrlich ist es«), wird nun, mit Blick auf Friedrichs Bild, eine weitere, ebenso apodiktisch getroffene Feststellung an die Seite gestellt: »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.« Mit diesem Satz verläßt Kleist die Vorlage Brentanos und greift nur noch auf wenige Wendungen darin zurück. Vieles spricht dafür, daß der Passus ebenso die Kapuziner-Figur kommentiert, wie er illusionslos die Verfassung des Rezipienten beschreibt.

Um trotz der Enttäuschung die Erfahrung des Unendlichen zu machen, projiziert sich der Besucher der Ausstellung in den Kapuziner; er findet sich auf der Düne, doch das Meer fehlt. Die Projektion liegt nahe, weil sich der Betrachter des Bildes und der Kapuziner in einer analogen Position befinden. Wie der Besucher der Ausstellung das Bild betrachtet, so betrachtet der Kapuziner das Meer. Die Identifikation mit dem Kapuziner führt zu einem sehnsuchtsvollen Blick, der ins Leere geht.¹² So wird der Blick, dem die Aussicht fehlt, zum sichtbaren Zeichen für die Hoffnungslosigkeit des Subjekts. Kleists suggestiven Bildern einer ausgeweglosen Einsamkeit ist kaum mehr anzumerken, daß sie mitunter Partien aus den Dialogen

¹¹ Brinkmann, Zu Heinrich von Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« (wie Anm. 2), S. 184; Hofmann, Caspar David Friedrich (wie Anm. 2), S. 57; Busch, Caspar David Friedrich (wie Anm. 2), S. 73.

¹² Vgl. Zimmermann, Bilder des Erhabenen (wie Anm. 3), S. 119.

einiger Ausstellungsbesucher aufgreifen, die Brentano, wahrscheinlich mit kritischem Blick auf die frühromantischen Kunstgespräche im ›Athenäum‹,¹³ seinen Reflexionen über das Bild folgen läßt. Die Assoziationen der fingierten Ausstellungsbesucher fallen höchst unterschiedlich aus, sie reichen von albern und banausisch über empfindsam bis scharfsinnig.

Wenn für den Betrachter Friedrichs Bild ›da liegt‹ »wie die Apokalypse«, so kann man sich kaum einen größeren Gegensatz zur natürlichen Seelandschaft denken, die, wie der Anfang des Essays versichert, ›herrliche‹ Empfindungen vermittelt. Kleist assoziiert mit dem Bild eine Apokalypse, die allerdings jedwede Aspiration auf Transzendenz vermissen läßt. Das Apokalyptische des Bildes verknüpft er zudem mit Edward Youngs ›Nachtgedanken‹, für die Empfindsamkeit und auch für die Romantik eine erste Adresse für elegische Betrachtungen über das nichtige Leben. Für den »einzige[n] Lebensfunke[n] im weiten Reiche des Todes« hält das apokalyptische Szenario nichts als den Schrecken bereit. Kleist ordnet dem Bildfeld der Apokalypse den Tod zu, den Edmund Burkes wirkungsmächtige Theorie des Erhabenen den »König der Schrecken« nannte,¹⁴ und ebenso die Leere. Das Bild zeigt nur »zwei oder drei geheimnisvolle[] Gegenstände[]«. Als ›geheimnisvoll‹ erscheinen sie ihm vermutlich insofern, als zumindest Meer, Düne und Himmel, gemessen an den Konventionen der Landschaftsmalerei, kaum als solche identifizierbar sind. Daß es »zwei oder drei« Gegenstände sind, bezeugt, wie wenig Aufmerksamkeit ihnen in dieser Leere zukommt. Anders steht es um die Figur, in der Kleist wie auch Brentano fraglos einen Kapuziner erkennen wollen.¹⁵ In das Bildfeld der Apokalypse ist außerdem die unentrinnbare Einsamkeit des Subjekts eingefügt; in dieser Leere kann es nicht anders als einsam sein. – Friedrich selbst hat sein Bild freilich anders gesehen und beurteilt:

Da hier einmal von Beschreibungen die Rede ist, so will ich Ihnen eins meiner Beschreibungen mittheilen, über eins meiner Bilder so ich unlängst vollendet habe; oder eigentlich, meine Gedanken, über ein Bild; den Beschreibung kann es wohl nicht genannt werden. Es ist nemlich ein Seestük, vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strande geht tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möfen fliegen ängstlich schreiend um ihn her, als wollten sie ihn warnen, sich nicht auf ungestümmen Meer zu wagen. – Dies war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! [...] Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehn!

¹³ Gernot Müller, »Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen«: Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995, S. 204–217, hier S. 208.

¹⁴ Edmund Burke, Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1980 (zuerst London 1757, dt. 1773), S. 73.

¹⁵ Zur Mehrdeutigkeit der Mönchsfigur vgl. Busch, Caspar David Friedrich (wie Anm. 2), S. 65–67.

Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlen Dünkel! – –¹⁶

Friedrichs Selbstdeutung im Tonfall des Neuen Testaments, die sich der Vergänglichkeit erinnert, Demut empfiehlt und ungeachtet des unerforschlichen Jenseits doch am Glauben festhält – sie wird von Kleist augenscheinlich nicht geteilt.

Den Umstand, daß von diesem Bild eine Bedrohung ausgeht, faßt Kleist in die berühmte und notorische Metapher von den »weggeschnittenen Augenlidern«. Sie signalisiert einen ästhetischen Skandal. Die Wirkung des Bildes ist so überwältigend, daß es nicht möglich ist, den Blick abzuwenden oder vor ihm in einer Abwehrreaktion die Augen zu schließen. Das Bild zwingt zum Sehen und macht auf diese Weise das Sehen selbst zum Thema.¹⁷ Die Überwältigung des Betrachters bleibt auch dann bestehen, wenn man bedenkt, daß Kleist auch hier den bei ihm exzessiv genutzten Als-ob-Vorbehalt einfügt: Das Bild liegt »wie die Apokalypse« da, und der Effekt des Bildes ist so, »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären«.

Gleichwohl insistiert Kleist darauf, daß das Subjekt der aggressiven Bildwirkung ohnmächtig ausgeliefert ist und gleichsam eine physische Verletzung davonträgt. Zumindest in der sensualistischen Kunsttheorie Edmund Burkes gilt es als ausgemacht, daß diese Art der körperlichen Überwältigung erhaben ist; sie deutet – wenngleich unter dem Als-ob-Vorbehalt – sogar das Überspringen der ästhetischen Distanz an, der Demarkationslinie zwischen Kunst und Wirklichkeit, die die idealistischen Theorien des Erhabenen, die Theorien Kants und Schillers, unter allen Umständen respektiert wissen wollen.¹⁸

Doch Kleist beschreibt nicht nur drastisch die emotionale Wirkung dieses Bildes, er fragt auch nach den Gründen einer derartigen Wirkung. Seine Beobachtung, das Bild habe »in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund«, bezeichnet die völlig neuartigen Darstellungsmittel, die Friedrichs Landschaftsmalerei schon unter den Zeitgenossen heftige Proteste, in jedem Fall aber Aufmerksamkeit eintrugen. Friedrichs Gemälde »Mönch am Meer« verzichtet auf den konventionellen gemalten Vordergrund, wie ihn die Landschaftsmalerei eines Claude Lorrain, Jacob van Ruysdael oder Nicolas Poussin kodifizierte, es erscheint nicht in sich abgeschlossen und verweigert die zentralperspektivische Lenkung des Blicks. So charakterisieren, auf den Spuren Kleists, Kunsthistoriker die

¹⁶ Zitiert nach: Helmut Börsch-Supan, Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit. In: KJb 1987, S. 52–75, hier S. 74 f. (Fehler unkorrigiert). Friedrich hat das Bild bekanntlich mehrfach übermalt. Seine Betrachtungen beziehen sich offensichtlich auf eine frühere Fassung.

¹⁷ So Kurz, Vor einem Bild (wie Anm. 3), S. 129.

¹⁸ Kleistische Szenarios wie diese in die Nähe von Beuys, Mühl oder Nitsch rücken zu wollen, erscheint mir allerdings verfehlt. Vgl. Friedmar Apel, »...nur ich allein ging leer aus«. Kleist und die religiös-patriotische Kunstkonzeption. In: KJb 1993, S. 116–134, hier S. 134.

ästhetische Besonderheit, die unerwartete Flächenhaftigkeit dieses Bildes.¹⁹ Die Rahmenlosigkeit provoziert die Lidlosigkeit des Betrachters. »Weil der Rahmen gewissermaßen weggeschnitten ist, ist es, als ob dem Betrachter die Augenlider weggeschnitten sind.«²⁰ So als ob den Augen ihre Einfassung, die Lider, gewaltsam genommen würde, so ist Friedrichs Gemälde die Einfassung, das heißt: der bildinterne Vordergrund und die seitliche Begrenzung abhanden gekommen.²¹ Das Bild verhindert die konventionelle ästhetische Aneignung und erzeugt eine plötzliche Überwältigung, vor der der Blick ausweichen möchte, aber nicht ausweichen kann.

Wenn Kleist fortfährt: »Gleichwohl hat der Maler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen«, so läßt die etwas gönnerhafte Wendung kaum vermuten, was sie verbirgt: die verdeckte Bezugnahme auf eine Kritik an Caspar David Friedrichs Gemälde ›Das Kreuz im Gebirge‹, bekannt als ›Tetschener Altar‹, die der preußische Kammerherr Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr ein Jahr zuvor, im Januar 1809, in der ›Zeitung für die elegante Welt‹ veröffentlicht hatte. Ramdohr beginnt harmlos: »Aber das Bild des Herrn Friedrich weicht von der gewöhnlichen Bahn ab: Es eröffnet eine neue, mir wenigstens bisher unbekannt gebliebene Ansicht der Landschaftsmalerei«, macht aber bald aus seiner Mißbilligung keinen Hehl mehr. Er sieht in diesem Bild einen Geist am Werk, »der die unglückliche Brut der gegenwärtigen Zeit und das schauerhafte Vorgesicht der schnell heraneilenden Barbarei ist.«²² Ramdohr hält es gut klassizistisch mit der ästhetischen Rührung, die durch Mannigfaltigkeit, Harmonie und räumliche Perspektivierung zustande kommt, während Caspar David Friedrich eine »pathologische Rührung«²³ anstrebe. Die aber sei nur in der Natur, nicht in der Kunst zu haben. Ersichtlich bejaht Kleist eine affektive Wirkung des Bildes, wie sie die ›weggeschnittenen Augenlider‹ zum Ausdruck bringen, und damit auch, so scheint es, eine ›pathologische Rührung‹: Sie soll nicht mehr schön, sondern überwältigend, also erhaben sein. Vor dem Hintergrund der Ramdohr-Kritik an Friedrichs sehr gegenständlichem ›Tetschener Altar‹ fällt eine Zumutung Kleists an sein Publikum umso mehr ins Auge, die er Friedrichs ›Mönch‹ gutschreibt: Die Überwältigung geht ausgerechnet von einem Bild aus, dem der Rahmen »weggeschnitten« ist, das leer ist und lediglich »zwei oder drei geheimnisvolle Gegenstände« aufzuweisen hat, das also auf befremdliche Weise unterdeterminiert ist; selbst die Tageszeit bleibt unbestimmt.

¹⁹ Vgl. unter anderem: Traeger, »... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären« (wie Anm. 2), S. 89; zuletzt Busch, Caspar David Friedrich (wie Anm. 2), S. 73.

²⁰ Kurz, Vor einem Bild (wie Anm. 3), S. 129.

²¹ Ähnlich Helmut Pfotenhauer, Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem 18. Jahrhundert, Würzburg 2000, S. 93–97, hier S. 94.

²² Zitiert nach: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hg. von Sigrid Hinz, München 1968, S. 138.

²³ Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen (wie Anm. 22), S. 151.

Was folgt, läßt sich am ehesten wohl als die sinnliche Probe auf eine Hypothese verstehen:

[...] und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem [d.h. Friedrichs] Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. –

Es ist viel darüber gerätselt worden, ob dieser Passus Friedrichs Landschaftsmalerei und Kleists bislang vorgetragene Reflexionen über sie ironisch kommentiert.²⁴ Um es vorwegzunehmen, ich sehe hier in der Tat Ironie im Spiel, doch sie trifft kaum Friedrichs Bild. Kleist gibt vor, es lasse sich ›im Geiste‹ Friedrichs eine ganz andere Landschaft darstellen. Er erfindet ein Bild, indem er Zug um Zug die Positionen umbesetzt. An die Stelle der unendlich weiten Seelandschaft, der »unbegrenzte[n] Wasserwüste«, tritt eine »Quadratmeile märkischen Sandes«, ein begrenzter Raum, dessen unscheinbare Öde schwerlich erhabene Empfindungen zu erregen vermag. Der Mönch auf der Düne wird durch einen Strand mit Strauch und Krähe, die künstlerischen Mittel durch Naturstoffe, der menschliche Betrachter durch wilde Tiere ersetzt. Wenn sich dort, wo der Mönch einsam steht, eine Krähe plustert (auch sie ist einsam!), ist der parodistische Impetus unübersehbar. Man kann dem Mönch Vieles nachsagen (Demut, Melancholie o.ä.), nur ›plustern‹ tut er sich nicht. Was auf Friedrichs Bild zu sehen oder gerade nicht zu sehen ist (Kleist nimmt an ihm »Einförmigkeit und Uferlosigkeit« wahr), wird in diese imaginierte Landschaft eingezeichnet, eine Krähe und ein Berberitzenstrauch. So wird Friedrichs großartige Szenerie vergegenständlicht und damit banalisiert. Vermutlich karikiert Kleist hier Genrebilder nach holländischem Vorbild. Vor allem aber setzt er sich ironisch mit der auch von Ramdohr vertretenen Maxime auseinander, es sei Sache der Natur, pathologisch zu rühren, und es sei ein Fehler von Friedrichs ›Tetschener Altars‹, wenn er auf pathologische Wirkung abziele. Die Kunst dagegen dürfe nur ›ästhetisch‹ rühren.

Eben diese Auffassung führt Kleist – mit Hilfe eines imaginären »Hyperrealismus«²⁵ – ad absurdum. Wenn ein Bild, das Kleist erfindet,²⁶ so naturhaltig, so »naturbelassen« ist, wie es die traditionelle Landschaftsmalerei normativ vorgibt, dann würde es auch Naturwirkungen hervorbringen – romantische und hochempfindsame Rührungen, wie sie Ossian und Caspar David Friedrichs Freund, dem Dichter

²⁴ Zuletzt Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs ›Mönch am Meer‹ (wie Anm. 1), S. 90; Zimmermann, Bilder des Erhabenen (wie Anm. 3), S. 126 f.; Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 3), S. 33 f.

²⁵ Pfothenhauer, Sprachbilder (wie Anm. 20), S. 96.

²⁶ Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 3), S. 33 f., spricht von einem »Gedankenexperiment«.

und Pfarrer Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten, nachgesagt werden. Seit dem Sturm und Drang gelten die vermeintlichen Gesänge des sagenhaften gälischen Bardens Ossian als das Nonplusultra einer todessüchtigen ›Naturpoesie‹. Den Einfall, Friedrichs ›Mönch am Meer‹ auf Ossian zu beziehen, hatte bereits Brentano. Im ersten der fiktiven Gespräche, die Besucher vor Friedrichs Bild führen, nennt ein Herr, »welcher vielleicht sehr geistreich war«, die Empfindung des Malers, die er in diesem Bild zum Ausdruck gebracht findet, »unendlich tief und erhaben«. Und er fügt für seine begriffsstutzige Gesprächspartnerin erläuternd hinzu: »Ossian schlägt vor diesem Bilde in die Harfe.«²⁷ Ob Brentano auf diese Weise den »geistreichen« Râsonneur ironisiert oder sich ironisch von Friedrichs Bild distanziert, bleibt offen. Kleist nimmt das Motiv einer »wahrhaft Ossiansche[n] [...] Wirkung« auf – attestiert sie aber erkennbar nicht dem Bild Friedrichs, sondern dem von ihm imaginierten harmlosen Bild mit märkischem Sand, Krähe und Strauch, dem eine solche außerordentliche Wirkung schwerlich zuzutrauen wäre.

Die Wirkung, die Kleist mit dem Namen Kosegarten aufruft, dürfte eine andere sein. Kosegarten – auch ihn fand er schon in Brentanos Vorlage erwähnt – steht vermutlich für die Melancholie als zentrales Thema seiner Dichtungen oder für seine im Freien stattfindenden Uferpredigten auf Rügen, die Natur- und Gottesanschauung ineins setzten. Kleist dürfte von Kosegarten während seines Besuchs auf Rügen gehört haben.²⁸ Ob er auch eines seiner Werke kannte, ließ sich, soweit ich sehe, bislang nicht ermitteln.²⁹ Wie dem auch sei – eine »Kosegartensche Wirkung« der beschriebenen Art läßt sich kaum von jenem einfältigen Bild mit Berberitzenstrauch und einsamer Krähe erwarten, das Kleist hier ausmalt. Auch der Umstand, daß Kleist von einer »wahrhaft Ossiansche[n] oder Kosegartensche[n] Wirkung« spricht, mag verdeutlichen, daß sie im Grunde austauschbar, in jedem Fall aber angesichts dieses Sujets unangemessen sind.

Solche ›natürlichen‹ Wirkungen, so fährt Kleist fort, lassen sich sogar noch steigern. Im Extremfall, wenn also diese von ihm erfundene Landschaft »mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser« gemalt wäre, wenn also das Bild aus nichts als Natur bestünde, würde es gewiß wilde Tiere beeindrucken, aber nicht Menschen. Kleist beruft sich hier beiläufig auf den antiken Topos von Zeuxis,³⁰ der

²⁷ Brentano, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 10), S. 1034.

²⁸ Vgl. Horst Häker, Kleist auf Rügen. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2000, S. 225–234.

²⁹ Kosegarten, der unter anderem mit Herder, Goethe und Schiller korrespondierte, gelegentlich in Wielands ›Teutschem Merkur‹ veröffentlichte und Richardsons ›Clarissa Harlowe‹ übersetzte (8 Bände, Leipzig 1790–1793), war zu seiner Zeit kein Unbekannter. Goethe freilich hatte für ihn nur Spott übrig; vgl. seinen Brief an Schiller vom 12. August 1797. Für vielfältige Hinweise zu Kosegarten bin ich Wolfgang Barthel, Kleist-Museum, Frankfurt (Oder), zu Dank verpflichtet.

³⁰ So auch Pfothenhauer, Sprachbilder (wie Anm. 20), S. 95.

auch Goethe ausnehmend gut gefiel,³¹ auf die Geschichte von den Vögeln, die auf gemalte Trauben fliegen, weil sie sie für echt halten. Die Wahrnehmung von Tieren sagt viel über Natur, aber nichts über den Charakter der Kunst.

Eine mimetische Landschaftsmalerei, so lese ich Kleists Invektive, ist keineswegs ein Garant für die ›ästhetische Rührung‹. Sie kann, nimmt man die Kriterien Ramdohrs beim Wort, sehr wohl pathologische Rührungen erzeugen und im äußersten Fall sogar Füchse und Wölfe zum Heulen bringen. Kleist spielt diesen Fall durch, er ›glaubt‹ lediglich, daß solche Effekte entstehen könnten, und verteidigt auf diese Weise die ganz anderen widersprüchlichen Empfindungen, die vor dem ›Mönch am Meer‹ entstehen. Friedrichs Bild gehört gerade nicht zu denen, auf die Tiere reagieren könnten.

Kant und Schiller fassen das Erhabene als Überbietung widerständiger Natur im Namen der Vernunft. Das erhabene Gefühl unterliegt der Ökonomie von Unlust und Lust, von Selbstverlust und Selbstgewinn.

Kleist dagegen exponiert am Ende der ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ gerade auch die kreatürlichen Wirkungen, die die Kunst zu erreichen vermag. Gesetzt den extremen Fall, von dem Friedrichs Gemälde denkbar weit entfernt ist, es gäbe eine Kunst, die Wölfe zum Heulen bringen kann, dann wäre auch sie freilich erhaben zu nennen; nicht etwa, weil sie eine Kontrolle der Affekte gewährleistet, sondern aufgrund der staunenswerten Macht dieser Affekte: ›das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.« Damit bringt Kleist Motive wieder ins Spiel, die unter anderem Edmund Burke mit dem Erhabenen verknüpft und die die idealistische Ästhetik in Mißkredit gebracht hatte.³²

Während Kleist aber in seiner Besprechung des ›Mönches‹ die Wirkung der Kunst, ausgehend von einem erfundenen Bild, ironisch übertreibt und so halbwegs zurücknimmt, erzählt die zur gleichen Zeit entstandene Cäcilien-Novelle von einer weiteren Überwältigung durch Kunst, in diesem Fall: durch Musik, deren destruktive Energien in den Wahnsinn führen. Das geschieht so, als müßte der frühroman-

³¹ Johann Wolfgang Goethe, Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 4. Auflage, Hamburg 1960, Bd. 12, S. 63–73, hier S. 70 f.

³² Bernhard Greiner erörtert Kleists Besprechung sehr überzeugend im Horizont der Kantischen Theorie des Erhabenen und konzentriert sich dabei auf das Moment der Unfaßbarkeit, auf ›die Erfahrung absoluter Unverfügbarkeit‹ des Objekts und die Wende zur Vernunft. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 3), S. 23 ff. – Er führt damit Überlegungen zu Kant und Kleist aus einem früheren Aufsatz fort: Bernhard Greiner, Das Erhabene in der Kunst als Verrückung und als Aporie: ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹, das ›Guiskard-Projekt und der Zusammenbruch von 1803/04. In: Ders., Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 106–129, hier S. 111–117. – Die vorliegende Interpretation untersucht demgegenüber auch andere erhabene Gegenstände und Empfindungen in Kleists Text, die vor Kant unter anderem Edmund Burke als erhabenheits-tauglich beurteilt hatte.

tischen Kunstverherrlichung des Novalis oder Wackenroders unerbittlich die Kehrseite präsentiert werden.³³

Wenn Kleist seine »eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde« schließlich »zu verworren« nennt, so scheint er seine ästhetische Hochschätzung des ›Mönches‹ in Frage zu stellen. Die ›Verworrenheit‹ suggeriert zunächst, daß dies ein Zustand ist, der zu beheben wäre, etwa durch Belehrungen anderer, die paarweise am Bild vorübergehen. Gerade von ihnen aber verspricht sich Kleist offenkundig nichts, denn anders als bei Brentano bricht seine Betrachtung an diesem Punkt ab. Doch beruft er sich ungeachtet dieser Geste des Bedauerns über seine verworrenen Empfindungen auf eine Erfahrung, die im 18. Jahrhundert als eine ästhetische gilt. Nicht nur Burke rühmt das Chaotische, das Ungeordnete der Natur als erhaben. Bereits Joseph Addison beschreibt zwei Bücher in Miltons ›Paradise Lost‹ in den Bildern großer Natur: Der Passus lautet in der Übersetzung Johann Jacob Bodmers: »Das 6. B. wie ein aufwallender Ocean, stellet das Erhabene vor, wie es voller Verwirrung ist«.³⁴ Und noch Schiller rechnet, Kant folgend, »das Unfaßbare für den Verstand, die *Verwirrung*«, zum Erhabenen, das in seinem theoretischen Konzept »zu einer Darstellung des Übersinnlichen dienen, und dem Gemüt einen Schwung geben« kann, und nennt als Beispiele »Schottlands wilde Katarakte und Nebelgebirge, Ossians große Natur«, denen unbedingt der Vorzug gebühre vor der Natur »in dem schnurgerechten Holland«.³⁵

So überträgt Kleist das Ungeordnete des Naturerhabenen auf Friedrichs Bild, auf das er mit »zu verworren[en]« Empfindungen reagiert. Auch im letzten Satz seiner Besprechung attestiert er dem Gemälde Friedrichs und seinen Empfindungen Erhabenheit. Was sich wie ein Gefühl des Unbehagens ausnahm, erweist sich so als ein ästhetisches Kompliment.

³³ Vgl. Rolf-Peter Janz, »Gewalt der Töne«. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2002, S. 11–19.

³⁴ Zitiert nach: Friedrich Schiller, Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992, S. 1356.

³⁵ Schiller, Über das Erhabene. In: Ders., Theoretische Schriften (wie Anm. 34), S. 832 f.

VERSCHOBENE ANFÄNGE

Bruch und Begründung in Kleists ›Hermannsschlacht‹,
Arnims ›Die Vertreibung der Spanier‹
und Brentanos ›Viktoria und ihre Geschwister‹

I.

»[W]ie steht's, mein theuerster Freund, mit der Hermannsschlacht?« schreibt Heinrich von Kleist im Frühjahr 1809 an Heinrich von Collin, »Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stückes, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Schreiben Sie mir bald: es wird gegeben« (DKV IV, 432). Dieser »Augenblick«, auf den Kleist im Jahr zuvor entstandenes Drama so genau »berechnet« ist, ist ein »Augenblick« des Übergangs. Dies gilt zunächst für die historische Situation, in der die ›Hermannsschlacht‹ entstanden ist und auf die der Text sich Kleists eigenem Bekunden nach bezieht. Es ist dies eine Gegenwart, welche auf einen Bruch mit der Vergangenheit zurückblickt. Das Ende des ›Reichs‹ liegt mehrere Jahre zurück, zu einem neuen Anfang ist es, aus deutscher Perspektive, aber noch nicht gekommen. Ein solcher wird erst für eine Zeit nach dem Ende der napoleonischen Vorherrschaft erwartet. Die Gegenwart erscheint daher als eine Zeit des Dazwischen.

Dieser »Augenblick« ist der ›Hermannsschlacht‹ aber nicht einfach äußerlich. Die Frage nach den Bedingungen und den Umständen der Transformation eines Staates oder eines Reichs kehrt innerhalb des Textes wieder, sie bildet sein eigentliches Thema. Von einer Transformation läßt sich sinnvollerweise nur dann sprechen, wenn eine deutliche Zäsur vorliegt. Zudem muß der Zustand, welcher auf diese Zäsur folgt, kategorial von dem unterschieden sein, der ihr vorausliegt.¹ Damit impliziert der Gedanke der Transformation das, was in der Texttheorie als ›Sujet‹ bezeichnet wird. Es ist dies ein ›Sujet‹, das seinem Wesen nach nicht auf Kontinuität und Dauer abzielt, sondern auf Veränderung und Diskontinuität; mit einer Unterscheidung Jurij Lotmans gesprochen, ist dieses Sujet mithin nicht ›restitutiv‹, son-

¹ Ich folge damit der strukturalen Bestimmung, nach welcher ›Transformation‹ eine »irruption du discontinu dans la permanence discursive d'une vie, d'une histoire, d'un individu, d'une culture« bezeichnet bzw. deren textuelle Entfaltung. Julian Algirdas Greimas, *Du Sens II. Essays Sémiotiques*, Paris 1984, S. 46.

dern ›revolutionär‹.² Zwei Kategorien kommen damit ins Spiel: die des Bruches bzw. des Endes, und die des Neuen bzw. des Anfangs.

Aus der Perspektive des Einzelnen mögen Übergänge und Neuanfänge eine positive Erfahrung darstellen, für kulturelle Systeme erweisen sie sich dagegen als problematisch. Denn Neues läßt sich nicht auf eine ihm vorausgehende Regel zurückführen; zu einer solchen stabilisiert es sich erst im nachhinein. Transformationen und Neubegründungen wohnt daher stets ein Augenblick des Willkürlichen und Gewaltsamen inne. Besonders deutlich zeigt sich dies nach einer Beobachtung von Jacques Derrida im Moment der (Neu-) Begründung eines Staats.³

Kritische Aufmerksamkeit für diese Problematik der Transformation und des Übergangs kann als zentrales Merkmal dessen gelten, was seit Carl Schmitt als ›politische Romantik‹ bezeichnet wird. Als Epochendiskurs wie auch als Denkstil ist diese durch die Ablehnung von Diskontinuitäten und Brüchen gekennzeichnet und, komplementär dazu, durch ein »okkasionelles Ausweichen«⁴ vor Akten der Neubegründung und der Setzung. Veränderungen erscheinen innerhalb dieses Diskurses nur dann als legitim, wenn sie dem Modell einer kontinuierlichen und dauerhaften – einer ›organischen‹ – Entwicklung subsumiert werden können.⁵ In den Jahren nach 1806 sieht sich allerdings auch die ›politische Romantik‹ mit Zäsuren und Brüchen konfrontiert, die irreversibel sind und sich als solche nicht von der Hand weisen lassen.⁶ Zugleich verlangen diese Brüche nach einer imaginären Bearbeitung.

Wo dies von seiten der ›romantischen‹ Autoren geschieht, muß es in den Texten jedoch zu Verwerfungen und Widersprüchen innerhalb des verfügbaren argumentativen Systems kommen – geht es doch um die Bearbeitung von Ereignissen und Prozessen, die in diesem Diskurs gerade nicht vorgesehen sind. Gleichwohl gibt es Texte, die sich dieser widersprüchlichen Aufgabe stellen. Was das Sujet der Transformation eines Staates oder eines Gemeinwesens angeht, stellen sie sich damit aber unter Darstellungszwang.

Drei dieser Texte möchte ich im folgenden einer genaueren Lektüre unterziehen: Kleists ›Hermannsschlacht‹ von 1808, Achim von Arnims ›Die Vertreibung der

² Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1973, S. 329–339.

³ Vgl. Jacques Derrida, *Nietzsches Otobiographie oder Politik des Eigennamens*. In: *Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik*, hg. von Manfred Frank, Friedrich A. Kittler und Samuel Weber, Olten und Freiburg i. Br. 1980, S. 64–98; ders., *Gesetzeskraft. Der ›mythische Grund der Autorität‹*, Frankfurt a. M. 1991, insbesondere S. 48.

⁴ Carl Schmitt, *Politische Romantik*, Berlin 1925, S. 124. Für die Zugehörigkeit Kleists zum diesem Diskurs vgl. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg i. Br. 1987.

⁵ Vgl. Schmitt, *Politische Romantik* (wie Anm. 5), S. 71 ff. und zuletzt Ethel Matala de Mazza, *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*, Freiburg i. Br. 1999.

⁶ Zur Irreversibilität vgl. Reinhold Zippelius, *Kleine deutsche Verfassungsgeschichte. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1994, S. 83–87.

Spanier aus Wesel« von 1813 und Clemens Brentanos ›Viktoria und ihre Geschwister‹ aus dem gleichen Jahr. Dabei gehe ich davon aus, daß die Struktur einer diskontinuierlichen Transformation in diesen drei Texten auf die Achse der dramatischen ›Handlung‹ projiziert wird. An deren Anfang muß daher ein Ende stehen, an ihrem Ende dagegen ein neuer Anfang.

Ich konzentriere mich aus diesem Grunde jeweils auf die Schlußszenen der Dramen und frage danach, inwieweit die dort zu beobachtenden Schwierigkeiten bei der Darstellung von Anfängen Ausdruck der Antinomien sind, die sich für die ›politischen Romantik‹ aus der Darstellung eines diskontinuierlichen Wandels ergeben. Abschließend möchte ich danach fragen, welche Folgen dies für die intendierte Wirkung dieser als Festspiele entworfenen bzw. zu Festspielen gewordenen Dramen hat.

II.

Bereits die erste Szene des Dramas weist die ›Hermannsschlacht‹ als Darstellung eines Umbruchs aus.⁷ Als »allgemeinen Sturz Germanias« (Vs. 16) infolge der militärischen und kulturellen Interventionen »Rom[s]« (Vs. 2) faßt Wolf dessen Verlauf bis zum Einsetzen der ›Handlung‹ zusammen. Zwei Zeitstufen werden durch diesen »Sturz« voneinander unterschieden: eine Vergangenheit, in welcher ein »gesamte[s] Reich Germaniens« (Vs. 71) existierte, und ein »jetzt« (Vs. 7), in welchem dies nicht länger der Fall ist; »letzte[r] Pfeiler« (Vs. 15) der ansonsten nur noch in Form von Rückblenden gegenwärtigen Vergangenheit ist Hermann.

Dieses »jetzt« ist aber nicht nur durch seinen negativen Bezug zur Vergangenheit gekennzeichnet, durch den Verlust des ehemaligen »Reich[s]« und seiner »alte[n] Sitte« (Vs. 276). Von Ausnahmegestalten wie Hermann abgesehen, haben die Deutschen zudem die Eigenschaften verloren, die sie eigentlich auszeichnen, und weisen solche auf, die für die römischen »Fremdlinge« (Vs. 41) charakteristisch sind. Wie jene neigen sie zu uneigentlichem und trügerischem Handeln; wie bei jenen ist auf ihre Bündnisse und Versprechen kein Verlaß.

Germanien befindet sich unter diesen Umständen in einem Ausnahmezustand.⁸ Denn nicht nur ist es zum Bruch mit der »alte[n] Sitte« und zum »Sturz« des ehe-

⁷ Heinrich von Kleist, ›Die Hermannsschlacht. Ein Drama‹ [Erstdruck] wird im folgenden zitiert nach DKV II, 435–554.

⁸ Wie Agamben herausgearbeitet hat, bezeichnet der Ausnahmezustand einen staatsrechtlicher Zustand, ein zeitliches Intervall, in welchem Recht und Gesetz aufgehoben sind, im Krieg etwa oder in Folge eines Befehls des Souveräns. Strukturell ist damit aber auch ein Zustand beschrieben, der durch die Aufhebung bzw. durch die Abwesenheit von Unterscheidungen und differentiellen Strukturen gekennzeichnet ist. Vgl. Giorgio Agamben, ›Homo sacer‹. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt a. M. 2002. Daß die Handlung der ›Hermannsschlacht‹ vor dem Hintergrund eines derartigen Ausnahmezustands zu sehen ist, hat zuerst Ruth Angress betont. Vgl. Ruth Angress, Kleist's Treatment of Imperialism. ›Die Hermannsschlacht‹ and ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Monatshefte 69 (1977), S. 17–33.

maligen »Reich[s]« gekommen. Die staatliche Ordnung, welche die Römer und deren deutsche Anhänger an dessen Stelle gesetzt haben, ist aus Sicht der »Deutschen« *keine*: Daß es sich bei den römischen Allianzen und Verträgen um »Recht« handelt, wird von Hermann ausdrücklich bestritten.⁹ Wenn die »Deutschen« unter Hermanns Führung gleichfalls zu Lüge und »List« (Vs. 938), Vertragsbruch und »Verrat« (V, 1, Vs. 1876) greifen, ist dies innerhalb des Textes durch die Situierung der Ereignisse in einer Zeit der Ausnahme und des irregulären Dazwischen motiviert. Gerechtfertigt ist dieses Handeln deswegen aber noch nicht. Denn nicht nur sind die »Verräterei« (Vs. 2058), die »List« und die Untaten, zu denen es auf Hermanns Geheiß und mit seiner ausdrücklichen Billigung kommt, mit der »alte[n] Sitte« und dem zu Beginn des Dramas noch beschworenen Recht der »Ahnherr[n]« (Vs. 60) kaum vereinbar. Zudem haben sie zur Folge, daß die Deutschen jenen »Fremdlinge[n]« immer ähnlicher werden, deren Abwehr und Vertreibung dieses Handeln doch zuallererst motiviert: Der Unterschied von Freunden und Feinden schwindet bis zur Unkenntlichkeit.¹⁰

Dies führt zur Frage, wie Hermanns Handeln und das der Seinen innerhalb der »Hermannsschlacht«, der Begriffe wie »Recht« und »Sitte« ja keineswegs fremd sind, dann aber überhaupt gerechtfertigt werden kann. Die Antwort muß wohl lauten: wie in jeder »revolutionären« Situation, »im nachhinein«, vom Ende her.¹¹ Und in der Tat zeigt sich, daß das irreguläre »jetzt« nicht nur auf das »einst« einer geordneten Vergangenheit bezogen ist, von der es zu Beginn des Dramas heißt, sie sei »verloren schon« (Vs. 281). Zugleich steht dieses »jetzt« im Horizont einer anders gewordenen Zukunft; »am Schluß der Ding'« (Vs. 315) oder doch zumindest für den Fall der Vertreibung der Römer aus »Germanien« stellt Hermann seinen Landsleuten im ersten Akt einen neuerlichen Zustand des Rechts und der staatlichen Ordnung in Aussicht. Was in den auf diese Erklärung folgenden vier Akten an »Verrat«, »List« und »Betrug« geschieht, geht auf das Konto eines »Noch jetzt« (Vs. 317) und eines »bis« dahin (Vs. 316), das seine Rechtfertigung aus dem »nicht mehr« bezieht, welches es für diese Zukunft gewesen sein wird, der es den Weg bahnt.

Mit dem Sieg der Germanen ist diese Zukunft im fünften Akt der »Hermannsschlacht« Gegenwart geworden. »Die Zeit noch kehrt sich wie ein Handschuh um«

⁹ Deutlich wird dies im Dialog zwischen Hermann und Septimius in V/13, in dem Hermann bestreitet, daß die römische Auffassung von »Pflicht und Recht« (Vs. 2208), auf welche Ventidius sich mit seinem »Gefühl des Rechts« (Vs. 2214) beruft, für die Germanen Geltung hat. Daß die römische Herrschaft aus deutscher Sicht als Herrschaft von »Tyrannenknechte[n]« (Vs. 1749, 2481), als »Tyrannenmacht« (Vs. 2130) und als »Tyrannenjoch« (Vs. 2192) bezeichnet wird, weist sie als eine illegitime Herrschaft aus.

¹⁰ Vgl. Peter Michelsen, »Wehe mein Vaterland, dir!« Heinrich von Kleists »Die Hermannsschlacht«. In: KJb 1987, S. 115–136. Weitergeführt finden sich diese Überlegungen bei Anthony Stephens, »Gegen die Tyrannei des Wahren«. Die Sprache in Kleists »Hermannsschlacht« (1991). In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg i. Br. 1999, S. 229–252.

¹¹ Derrida, Gesetzeskraft (wie Anm. 6), S. 79.

(Vs. 2470), bemerkt der besiegte Varus. Für Varus und seine Gefolgsleute bedeutet diese Umkehr den Tod. Wie aber stellt sie sich für die siegreichen Germanen dar? Zunächst einmal nicht als Rückkehr: »Wir bauen uns ein schön' res auf« (Vs. 2565), bemerkt Hermann in der vorletzten Szene beim Anblick des völlig zerstörten Teutoburg. Was in den letzten Szenen der ›Hermannsschlacht‹ in Frage steht, ist mithin nicht eine Wiederherstellung, sondern ein neuer Anfang.¹²

Hermanns Ankündigung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Frage, wie dieser als Überbietung und Ersetzung des Alten angekündigte Anfang aussieht, der ja nicht nur das Ende des Ausnahmezustandes herbeiführen, sondern zugleich mit der Einsetzung eines neuen Rechtes und einer neuen »Sitte« einhergehen soll. Der Text tut sich mit der Darstellung eines derartigen Anfangs ganz offensichtlich schwer. Auf den ersten Blick herrscht in den letzten drei Szenen der ›Hermannsschlacht‹ kein Mangel an staatstragenden Gründungsgesten. Gerade die Vervielfältigung dieser Gesten verweist aber genau besehen auf ein fortgesetztes Ausweichen vor dem entscheidenden Augenblick der Begründung.

»Heil, Hermann! Heil Dir, Sieger der Kohorten! / Germaniens Retter, Schirmer und Befreier« (Vs. 2540f.), begrüßen die Fürsten Hermann und wollen ihn mit diesen Worten zugleich zum Souverän über jenes »Germanien« ermächtigen, das noch »[i]n Waffen [...] lodern[d]« darauf wartet, sich nach der Vertreibung der Römer, als ein Ganzes zu konstituieren (Vs. 2552). Hermann nimmt diese Ermächtigung durch die Fürsten aber nicht an. Stattdessen bittet er um Aufschub: »Harret einen Augenblick«, fordert er die Fürsten auf, »bis Marbod kömmt, / Der wird bestimmteren Befehl euch geben!« (Vs. 2557f.)

Als Marbod in der folgenden Szene schließlich eintrifft, wendet Hermann sich mit den Worten an ihn: »Heil, Marbod, meinem edelmüt'gen Freund! / Und wenn Germanien meine Stimme hört: / Heil seinem großen Oberherrn und König!« (Vs. 2569–71). Aber auch Marbod nimmt diese Ermächtigung nicht an. Stattdessen richtet er beinahe die gleichen Worte an Hermann, wie dieser zuvor an ihn: »Heil, ruf' ich, Hermann, Dir, dem Retter von Germanien! / Und wenn es meine Stimme hört: / Heil seinem würd'gen Oberherrn und König! / Das Vaterland muß einen

¹² In der Einschätzung, daß die Szenen V/22–24 der Ort sind, an dem die Begründung einer neuen staatlichen Ordnung zur Darstellung gebracht werden soll, folge ich Lawrence Ryan, *Die »vaterländische Umkehr« in der ›Hermannsschlacht‹*. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 188–212. Das gleiche gilt für die Einschätzung, daß in der ›Hermannsschlacht‹ diese Ordnung nicht auf einer »Anknüpfung an die Tradition« beruht, sondern auf dem markierten »Bruch mit dieser« (195). Dagegen sehe ich nicht, daß es in den für die Frage nach dem Abschluß der Kriegs- und Krisenhandlung in der Tat zentralen letzten Szenen der ›Hermannsschlacht‹ tatsächlich zu einer »Tat der Staatsgründung« und zur Darstellung der »Gründung der deutschen Nation« (201) kommt. Dies bleibt eine Leerstelle. Dies verdeutlicht gerade der Vergleich mit Friedrich Schillers ›Wilhelm Tell‹, den Ryan als zentralen Intertext benennt. Ein dem neuen Bund der Eidgenossen vergleichbarer Gründungsakt findet sich in der ›Hermannsschlacht‹ gerade nicht.

Herrscher haben, / Und weil die Krone sonst, zur Zeit der grauen Väter, / Bei Deinem Stamme rühmlich war: / Auf deine Scheitel falle sie zurück!« (Vs. 2578–84)

Zwar übernimmt Hermann an dieser Stelle die Oberherrschaft, die Marbod ihm anträgt, aber Marbods Verweis auf die »Zeit der grauen Väter«, welcher die angestrebte Neuordnung in einem bereits gegebenen »Recht« verankern würde, nimmt Hermann gerade nicht an. Stattdessen will Hermann sich lediglich als interimistischen Stellvertreter¹³ und als Verwalter eines »Amt[es]« (Vs. 2599) verstanden wissen, über dessen Besetzung und Begründung erst noch zu bestimmen ist. Die Entscheidung hierüber stellt er der »Wahl« (Vs. 2595) jener Fürsten anheim, die ihn bereits in der Szene zuvor zum »Schirmer« des neu zu begründenden Reiches einzusetzen gesucht haben. Auch diese »Wahl« wird aber nicht vollzogen, sondern verschoben. So heißt es: »Laß diese Sach', beim nächsten Mondlicht, uns, / Wenn die Druiden Wodan opfern, / In der gesamten Fürsten Rat, entscheiden!« (Vs. 2589–91) Im weiteren Text kommt dieses »nächste Mondlicht« allerdings nicht mehr vor. Denn bevor es zur Darstellung einer Gründung kommt, bricht Kleists Drama ab. Der immer wieder angekündigte und erwartete Neuanfang bleibt in Kleists Text damit auf Dauer verschoben.

Zwar gelingt es Kleist so, die Darstellung des prekären Moments der Staatsbegründung zu umgehen,¹⁴ aber der Preis, den Kleist für diese Verschiebung entrichtet, ist hoch und steht in einem umgekehrten Verhältnis zur Verschiebung des Neuanfangs und der Begründung. Denn auch die Zeit der Ausnahme und des irregulären Dazwischen gelangt in der ›Hermannsschlacht‹ auf diese Weise nicht zu einem Ende. So jedenfalls hat man die Worte Hermanns wohl zu verstehen, mit denen das Drama schließt: als Fortsetzung des Ausnahmezustands und als Verlängerung des Krieges über sein logisches Ende hinaus – über den »Rhein« (Vs. 2627) und bis nach »Rom« (Vs. 2630), bis auf die Kinder und Kindeskinde.¹⁵

¹³ Bzw. als »kommissarischen König«; so Wolfgang Struck, *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichts Dramen im Zeitalter der Restauration*, Tübingen 1997, S. 112.

¹⁴ Eine ähnliche Struktur der Delegation und des Aufschubs einer Neubegründung findet sich in den Schlußparagrafen von ›Über die Rettung von Österreich‹, die wiederholt als Parallelstelle zu den Schlußszenen der ›Hermannsschlacht‹ benannt worden sind. Vgl. DKV III, 500 ff.

¹⁵ Vgl. in V/24: »HERMANN [...] Ihr aber kommt, ihr wackern Söhne Teuts, / Und laßt, im Hain der stillen Eichen, / Wodan für das Geschenk des Siegs uns danken! – / Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen, / Damit vorerst der Römer keiner / Von der Germania heil'gem Grund entschlüpf: / Und dann – nach Rom selbst mutig aufzubrechen! / Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!« (Vs. 2624 ff.) Das Ausbleiben einer Eindeutigkeit (wieder)herstellenden Schlusses betont Raimar Zons, *Von der »Not der Welt« zur absoluten Feindschaft. Kleists ›Hermannsschlacht‹*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), S. 175–199, hier S. 186 f.

III.

An die Stelle von Römern sind in Achim von Arnims ›Die Vertreibung der Spanier aus Wesel‹ fünf Jahre später Spanier getreten.¹⁶ Das Drama spielt nicht mehr in einem »Germanien« der »grauen« Vorzeit, sondern in einer näheren Vergangenheit, im »Deutschland« des dreißigjährigen »Krieg[s]« (110). Wie bei Kleist in der ›Hermannsschlacht‹ ist bei Arnim damit im Frühjahr 1813 zugleich die eigene, in Krieg und Umbruch begriffene Gegenwart gemeint. Sujet und Handlung stimmen denn auch weitgehend mit Kleists Drama überein.

Bei Arnim ist es die rheinische Stadt Wesel, die metonymisch für die Lage des Reiches steht: »[M]it uns Deutschen ist es aus« (106), heißt es bereits in der ersten Szene. Die höchste Instanz des Reiches, sein »Kaiser« (106), zeichnet sich durch Abwesenheit aus, an seiner Stelle haben Spanier sich der Reichsstadt bemächtigt. Auch bei Arnim gewinnt die ›Handlung‹ ihr Profil aus dem Kontrast einer Gegenwart, welche als Epoche der Rechtlosigkeit und der Gewalt erscheint, mit einer »guten alten Zeit« (106).

Und wie in der ›Hermannsschlacht‹ entspricht der Fremdherrschaft in ›Die Vertreibung der Spanier‹ zugleich eine Entfremdung der »Deutschen« von sich selbst; an die Stelle von Rechtlichkeit und »Treu[e]« sind Lüge, »Betrug« (105) und Verrat getreten. In dieser Situation kommt es zu einer bewaffneten Erhebung der Bürger von Wesel und zur »Vertreibung« spanischen Fremdherren. Am Ende des Dramas ist der spanische Gobernator Lozan entmachtet, seine spanischen und deutschen Anhänger »gefangen oder tot« (131).

Auch bei Arnim wird der gewaltsame Aufstand – »wir schlagen alle tot« (126) – mit dem Ausnahmezustand begründet, den die »Tyrannenherrschaft« (107) und die spanische »Sklaverei« (124) aus der Perspektive der ihr unterworfenen Deutschen darstellt. Um sich nicht selbst dem Vorwurf der Rechtlosigkeit und der Gewalt auszusetzen, muß dieser Zustand nach dem Aufstand gleichwohl wieder beendet werden.

Bei Arnim geschieht dies auf den ersten Blick auch. Auf die revolutionäre Erhebung folgt in der ›Handlung‹ eine Neubegründung. Ihrer Darstellung sind die letzten fünf Szenen des Dramas gewidmet. Was genau aber wird in diesen Szenen dargestellt? Von mehreren Seiten wird berichtet, daß der Händler Peter Mülder, der den Aufstand vorbereitet und angeführt hat, zum »neue[n] Bürgermeister« (134) bestimmt sei. Sofern es wieder einen Regenten gibt, der als erstes auch souveräne

¹⁶ Das Drama erschien erstmals 1813 in ›Ludwig Achim von Arnim's Schaubühne. Erster Band‹, Berlin 1813. Es wird dort, wie in Briefen Arnims, auch als ›Die Befreiung von Wesel‹ aufgeführt. Ich zitiere im folgenden nach der Ausgabe Achim von Arnim, *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629. Schauspiel in drei Handlungen* (1813). In: *Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*, hg. von Heinz Kindermann, Reihe Romantik, hg. von Paul Kluckhohn, Bd. 22, Leipzig 1938, S. 103–135.

Entscheidungen über Leben und »Tod« (134) fällt,¹⁷ hat die Stadt damit von neuem zu einem Zustand des Rechts und der staatlichen Ordnung zurückgefunden. Was der Text nicht darstellt, ist, wie es zur Einsetzung dieser neuen Ordnung kommt. Denn auf der Textoberfläche kommt diese Setzung an keiner Stelle vor, vielmehr fällt sie in den Zwischenraum zwischen den Szenen und zwischen den Akteuren.

»[W]ill's dir oft genug erzählen, wie es zugegangen«, verspricht Mülder seiner Braut (131). Über deren Aufforderung – »Erzähl mir doch, was ist's, wie kam's« (131) – geht er indes geflissentlich hinweg, und auch der Brautvater erhält auf seine Frage – »Wer hat denn Euch das angegeben« (133) – lediglich die ausweichende Auskunft: »Stille Wasser sind tief« (133). Daß es mit Mülders Einsetzung zum Regenten zur Einsetzung eines neuerlichen Zustands von staatlicher Ordnung kommt, steht in Arnims Drama nicht in Frage. Offen ist dagegen, von wem diese Setzung ausgeht und wer sie autorisiert.

Diese Frage stellt sich deswegen, weil es sich bei der Ordnung, welche auf die Zeit des Aufstandes und der gewaltsamen Ausnahme folgt, auch bei Arnim nicht um eine Wiederherstellung der »alten Zeit« handelt.¹⁸ Deren höchste Instanz, der im ersten Akt noch mehrfach beschworene »deutscher Kaiser« (107), ist nicht nur zu Beginn des Dramas ein abwesender. Er bleibt dies auch am Ende des Textes, im letzten Akt wird seiner nicht einmal mehr Erwähnung getan. Diese auffallende Leerstelle unterstreicht, daß es sich bei der Ordnung, die mit Mülders Ermächtigung zum neuen Regenten besiegelt ist, um eine Neubegründung handelt – und zugleich, daß diese Begründung von keiner ihr vorausgehenden Instanz abgeleitet werden kann.¹⁹

Wohl aus diesem Grund schiebt auch Arnim im letzten Akt von »Die Vertreibung der Spanier aus Wesel« den Augenblick des Neuanfangs auf. Allerdings verschiebt

¹⁷ Mülders erste Amtshandlung ist die Begnadigung des vormaligen Machthabers Lozan. Auch und gerade dort, wo er auf seine Anwendung verzichtet, macht Mülder damit jenes Recht geltend, das traditionell als Ausdruck der Souveränität gilt, das »Recht über Leben und Tod«. Vgl. Agamben, *Homo sacer* (wie Anm. 8), S. 97–101.

¹⁸ Vgl. Johannes Krogoll, *Geschichte im Drama und Roman der Romantik*. In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus von See, Bd. 14, Wiesbaden 1982, S. 319–354, hier S. 330f. Zur Diskontinuität der Darstellungen von Staatlichkeit gegenüber der mit dem Begriff »Kaiser« aufgerufenen Tradition des Politischen in den Dramen der »Schaubühne« und insbesondere in »Die Vertreibung der Spanier aus Wesel« vgl. zuletzt Lothar Ehrlich, *Arnims poetisch-politisches Theaterprojekt und die »Schaubühne« von 1813*. In: *Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug. Arnims Berliner Zeit (1809–1814)*, hg. von Ulfert Ricklefs, Tübingen 2000, S. 101–115, hier S. 105f.

¹⁹ Meine Lesart unterscheidet sich damit von der Lothar Ehrlichs, Ludwig Achim von Arnim. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas, Diss. Halle 1970, S. 144ff. Dieser sieht das Handeln der aufständischen Bürger durch eine göttliche Ermächtigung autorisiert. Richtig ist, daß auch die Parallelisierung der staatlichen Befreiungstat mit der Wiedergewinnung der freien Glaubensausübung zur Legitimierung des Aufstandes beiträgt. Der »Traum« (115), auf welchen Mülder sich, den Topos des göttlichen Inspirationstraumes aufgreifend, beruft, bleibt jedoch auf die Figur Mülders hin perspektiviert. Innerhalb des Textes gewinnt er an keiner Stelle den Status einer objektiven Realität.

er ihn nicht wie Kleist auf der linearen Achse der ›Handlung‹ über die Grenze des Texts hinaus. Bei Arnim wendet sich die Kette der Verschiebungen innerhalb der ›Handlung‹ in einem Zirkel auf sich selbst zurück. Dies zeigen die letzten Szenen des Dramas. Sie zeigen alle Figuren versammelt, die als mögliche Instanzen der Setzung infrage kommen: Peter Mülder, Ratsherren, Militärs, und schließlich das städtische »Volk«. Jeder dieser Akteure erscheint nun für einen Augenblick als Subjekt der Setzung, keiner hat diese Funktion jedoch auf Dauer inne. Am Anfang, so ruft man sich das bis dahin Vorgefallene, die »Vertreibung« der Spanier, noch einmal in Erinnerung, stand Mülders »Tat« (134), die Entfesselung des Aufstands. Aufgrund dieser »Tat« ruft das »Volk« Mülder zum neuen Herrscher und Regenten aus. Vom »Volk« ergeht dieser Ruf aber zunächst an die »Ratsherren«. Diese wiederum geben ihn mit den Worten »Die Freiheit, die Ihr uns erobert, sollt Ihr auch beschützen« (134) an Mülder weiter.

Mülder aber behält die ihm übertragenen Zeichen der neuen Herrschaft – den »Lorbeerkrantz« (133) und die Beute – nicht. Stattdessen übergibt er sie in einem Akt der Schenkung von Neuem weiter an die Vertreter jenes »Volkes Mund« (134), von dem er selbst sagt, dieser habe ihn zu seiner »Tat« überhaupt erst inspiriert und bestärkt. Das bedeutet aber auch, daß die Kette der Übertragungen und Verschiebungen, der Begründung und der Neueinsetzung in ›Die Vertreibung der Spanier aus Wesel‹ nicht an ein Ende gelangt. Stattdessen schließt sie sich in den Schlußszenen des Dramas zu einem logischen und zeitlichen Kreis zusammen, in welchem der Neuanfang und die Begründung immer weiter von einer Instanz zur anderen zirkulieren. Anders als bei Kleist gelangt die Transformation des Gemeinwesens in ›Die Vertreibung der Spanier‹ auf diese Weise zwar zu einem gewissen Abschluß, und die Zeit des Aufstand und des Umbruchs wird mit einem Ende versehen. Der »Augenblick« der Einsetzung des Neuen, bleibt der Darstellung aber auch bei Arnim auf Dauer entzogen: Wann genau er stattfindet und von wem er ausgeht, läßt sich aus dem Text des Dramas nicht entscheiden.

IV.

Auch ›Viktoria und ihre Geschwister‹, entstanden im Herbst 1813,²⁰ stellt einen Augenblick des Umbruchs und des Übergangs dar, wie Brentano ihn zum Zeitpunkt der Niederschrift gegeben sah: einen »Moment«²¹ der Erhebung gegen einen bereits seit Jahren erduldeten ›Feind‹. Anders als Kleist und Arnim situiert Brentano dieses Sujet nicht in einer zeitlichen Ferne. Die ›Handlung‹ spielt im

²⁰ Clemens Brentano, *Viktoria und ihre Geschwister*. Mit wehenden Fahnen und brennender Lunte. Ein klingendes Spiel, Berlin 1817. Da eine kritische Edition noch nicht vorliegt, werden alle Textstellen aus ›Viktoria und ihre Geschwister‹ im folgenden nach der Erstausgabe zitiert.

²¹ Clemens Brentano, *Briefe*, hg. von Friedrich Seeßaß, Bd. 2, Nürnberg 1951, S. 101.

»Deutschland« der Gegenwart. Mehr Zurückhaltung legt Brentanos Text sich dagegen bei der Beschreibung der Gegner auf, diese werden lediglich als »Feinde« (XIII) bezeichnet.²²

Das Sujet stimmt mit dem der »Hermannsschlacht« und der »Vertreibung der Spanier aus Wesel« weitgehend überein.²³ Wo »einst« (3) ein deutsches »Reich« war, herrscht in der Gegenwart Auflösung und Krieg. Zwar sind Brentanos Deutsche ihrem eigentlichen Wesen weniger stark entfremdet als Kleists Germanen oder Arnims Bürger von Wesel. Unter dem Druck eines bereits seit Jahren währenden Krieges ist das Gemeinwesen aber auch hier in »Noth« (71) und Auflösung begriffen. Von »Tiranneneisen« (38) bedrückt, befindet es sich in einen Zustand der Rechtlosigkeit und der Gewalt.

Auch in »Viktoria und ihre Geschwister« ist es ein Kampf, der eine Wende herbeiführt und der Freunde und »Feinde« wieder voneinander scheidet. Nachdem die »Siegeschlacht« (198) sich zugunsten der Deutschen entschieden hat, erkennen die Kämpfer Siegmuth, Siegewalte, Eiferried und Anne, auch Viktoria genannt, einander als Geschwister wieder; auch ihre verloren geglaubten Eltern, der fürstliche Feldherr Curtius und seine Gattin Gloria finden sich im Feldlager ein. Mit dem Sieg und der Vertreibung der »Feinde« ist die irreguläre Zwischenzeit des Krieges auch in Brentanos Drama an sich abgeschlossen. Damit stellt sich die Frage nach der Ordnung, die auf diese Zeit folgen und diese zugleich zu einem Abschluß bringen soll. Wiederholt ist bis zu diesem Zeitpunkt im Text davon die Rede, der Kampf der »Deutschen« ziele darauf ab, die Ordnung der Zeit vor dem Krieg »wieder« (37) zu etablieren.

Wenn sich nach geschlagener Schlacht eine Familie versammelt, die es als solche bereits vor der Zäsur gegeben hat, scheint es in den Schlußszenen zu einer generellen Wiederherstellung der alten Ordnung zu kommen. Dieser Eindruck geht vor allem von derjenigen Figur aus, die an der Spitze sowohl der wieder vereinten Familie als auch des siegreichen Heeres steht, denn der Feldherr Curtius hat nicht nur die väterliche Gewalt über seine wiedergefundenen Kinder inne: Befehlsgewalt und »Schwert« (108) weisen ihn zudem als Inhaber der souveränen Macht aus.²⁴ Eine Genealogie, in welcher eine deutsche und eine römische Abkunft miteinander kontaminiert werden, macht Curtius zudem als Repräsentanten des alten römisch-

²² »Dieses Festspiel«, erläutert Brentano seine Darstellungsstrategie im »Vorwort« der Druckfassung von 1817, »schrieb ich nebst vielen ernsteren und manchen volksmäßigeren Zeitgedichten zu Wien im Jahre 1813 zwischen dem Kulmer und Leipziger Sieg. [...] Die politische Lage erforderte eine eigne Behutsamkeit, die Feinde heißen daher nur Feinde.« Brentano, Viktoria und ihre Geschwister (wie Anm. 20), S. XIII f.

²³ Brentano war nicht nur mit Arnims »Die Vertreibung der Spanier« vertraut, sondern auch mit der »Hermannsschlacht«, die er als einer der ersten als »groß« würdigt. Vgl. Achim von Arnim und Clemens Brentano, Freundschaftsbriefe, hg. von Hartwig Schultz, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1998, S. 679 f. und zu Kleist S. 730.

²⁴ Vgl. Brentano, Viktoria und ihre Geschwister (wie Anm. 20), S. 4.

deutschen Reichs und seines durch den Krieg aufgehobenen Kaisertums kenntlich.²⁵

In der »allegorische[n]« (XV) Lesart, die Brentano seinem ansonsten »realverständlichen« (XV) Drama als Deutungsmöglichkeit ausdrücklich zubilligt, steht Curtius' Rückkehr damit für die Wiederherstellung des ehemaligen Reichs. In der »Vorrede« wird diese Szene auch als der »Hauptmoment« (XIV) des Dramas bezeichnet. Allerdings ist ›Viktoria und ihre Geschwister‹ mit diesem »Hauptmoment« noch keineswegs zu Ende. Denn Curtius kehrt nur zurück, um sogleich zu sterben; sein Leichnam wird umgehend von der Szene entfernt. Damit ist das Vaterland indes wieder ohne Vater, und auch das Reich, für welches dieser »letzte Herr« (191) steht, ist damit beendet, denn keines der Kinder rückt in die Position des väterlichen Souveräns nach – sein Platz bleibt ostentativ leer. »[N]ieder, nieder, nieder, nieder / Rissen wir der Feinde Glieder / Niemehr seh die Deutschland wieder!« (200), lassen stattdessen die versammelten Kinder und Deutschen vernehmen. Wenn mit Curtius' Ableben die Restitution des Alten zu Grabe getragen worden ist, stellt sich damit aber von Neuem die Frage, wie jenes »Deutschland« begründet sein soll, auf das die Figuren sich bereits berufen.²⁶

Auch ›Viktoria und ihre Geschwister‹ weicht der Darstellung der nun zu erwartenden Neubegründung aus. Anders als Kleist schiebt Brentano den Augenblick der Gründung aber nicht einfach über das Ende der ›Handlung‹ hinaus. Stattdessen führt er eine weitere Darstellungsebene ein. Am Ende des Dramas steht ein »Fest« (200), und dieses »Fest« besteht im wesentlichen aus einer szenischen Darstellung eben jener »Siegeschlacht« (198), die ihm in der ›Handlung‹ gerade vorausgegangen war.²⁷ Dies hat zur Folge, daß die ›Handlung‹ selbst in den Schlußszenen zum

²⁵ Vgl. die Erläuterung dieser Genealogie, die Curtius vor seinem Ableben noch gibt. Brentano, Viktoria und ihre Geschwister (wie Anm. 20), S. 197f.

²⁶ Daß ›Viktoria und ihre Geschwister‹ keine Wiederherstellung des Alten einfordert, sondern eine neue Ausrichtung dessen, was ehemals unter dem Begriff ›Reich‹ subsumiert war, hat bereits Wolfgang Frühwald betont und dies mit der forcierten Semantik des ›Deutschen‹ und ›Vaterländischen‹ in Brentanos Text in Verbindung gebracht. Allerdings bezieht Frühwald sich lediglich auf die in ›Viktoria und ihre Geschwister‹ enthaltenen ›Lieder‹ und geht nicht auf den Gesamtzusammenhang des Dramas ein. Vgl. Wolfgang Frühwald, Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815–1842). Romantik im Zeitalter der Metternich'schen Revolution, Tübingen 1977, S. 74–82; dies wird weiter verfolgt in Caroline Pross, Kunstfeste. Drama, Politik und Öffentlichkeit in der Romantik, Freiburg i. Br. 2001, S. 255–274.

²⁷ Vgl. Brentano, Viktoria und ihre Geschwister (wie Anm. 20), S. 200–210. »Schaut jubelnd nun das Fest der Gloria, / Mit Lichtern schmückt der Sieger sich das Zelt, / [...] / Folgt ins Gezelt, gleich wird das Fest anheben, / Und in dem Tanz der Kriegstanz vor uns schweben.« (200) Im Nebentext wird die auf diese Ankündigung folgende Darstellung so beschrieben: »das Ballet beginnt, Tänzer in feindlicher Farbe treten von Trommelschlägern umgeben auf, während sie in der Mitte um die Kanone figurieren, erscheint ein Regenbogen über ihnen, den Waffenstillstand allegorisch, nun stellen die Trommelschläger ihre Trommeln im Zickzack wie Verschanzungen um diese Tänzer. Jetzt ziehen Tanzchöre in den Farben der Verbündeten rings auf und umgeben die feindlichen Tänzer, es entsteht ein Andringen des äußeren Tanzchores gegen den inneren, und eine Arzt wechselnden Gelingens durch Ueberspringen der Trommeln und Ausfallen aus

Stillstand kommt, denn an der Stelle, an welcher in der Handlungsfolge des Dramas auf Krieg und »Noth« die Darstellung eines neuen Anfangs stehen müßte, steht nur eine neuerliche Darstellung all jener Ereignisse, die sich bis zu eben diesem Augenblick zugetragen haben: Diese Darstellung der Ereignisse, die zu einem Neuanfang führen, ersetzt damit diesen Anfang selbst. Der Text verschafft sich so Aufschub. Aus dem Zustand der Zwischenzeit des Krieges führt also auch Brentanos Drama nicht heraus. Im wiederholenden Regreß der Darstellung auf sich selbst stellt es vielmehr die Zeit des Ausnahmezustands auf Dauer.

V.

Wie die Lektüre gezeigt hat, stellen ›Die Hermannsschlacht‹, ›Die Vertreibung der Spanier aus Wesel‹ und ›Viktoria und ihre Geschwister‹ jeweils Momente dar, in denen eine staatliche Ordnung in Auflösung begriffen ist, eine neue dagegen noch nicht begonnen hat. Was die Dramen darstellen, sind mithin Szenarien der Transformation und des Übergangs. Den Aussagen ihrer Verfasser nach ist die Wahl dieses Sujets jeweils durch den »Augenblick« motiviert, in dem die Texte entstanden sind, durch die Zwischenzeit nach dem Ende des Reichs 1806. Zudem fällt ihre Niederschrift mit jenen Momenten zusammen, in denen es – 1808/09 wie 1813 – zu einer Erhebung kommt und eine neuerliche deutsche Staats- und Reichsgründung in den Bereich des Möglichen rückt. Sowohl Kleist als auch Brentano und Arnim betonen, daß ihre Dramen und deren Darstellung auf diesen »Augenblick« bezogen, ja »berechnet« sind. Mit ungewohntem Nachdruck setzen sie sich daher auch für eine rasche Aufführung dieser Dramen ein. Um diese zu ermöglichen, machen sie ihre Texte den Zeitgenossen sogar ausdrücklich zum »Geschenk«: Arnim läßt ›Die Vertreibung der Spanier aus Wesel‹ auf eigene »Kosten« veröffentlichen²⁸ – Kleist schreibt über die ›Hermannsschlacht‹: »jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich *schenke* es den Deutschen« (DKV IV, 432). Das darin erkennbare Bemühen, die Texte möglichst nahe zu den Ereignissen der Zeit zu publizieren und zur Auffüh-

ihrer Stellung [...]« (200) Am Ende dieser Darstellung steht selbstredend die Darstellung des deutschen Sieges über die »Feinde«.

²⁸ Als »Geschenk« bezeichnet auch Arnim die ›Schaubühne‹ in einer Anzeige im ›Preussischen Correspondenten‹. Diese weist darauf hin, daß die ›Schaubühne‹, in der auch ›Die Vertreibung der Spanier aus Wesel‹ enthalten ist, auf eigene »Kosten« des »Verfassers« veröffentlicht wurde. Zitiert nach: Achim von Arnim und die ihm nahe standen, hg. von Reinhold Steig und Hermann Grimm, Bd. 1, Stuttgart 1894, S. 312. – In der Ankündigung der Buchveröffentlichung bezeichnet auch Brentano ›Viktoria und ihre Geschwister‹ dann als ein »Geschenk«. Zitiert nach: Konrad Feilchenfeldt, Clemens Brentanos publizistische Kontakte mit Hamburg. In: *Aurora* 36 (1976), S. 47–60, hier S. 49.

rung zu bringen, belegt, daß diese Texte Anspruch darauf erheben, »Modelle«²⁹ für die Bearbeitung eben dieser Ereignisse darzustellen.

Ob die Dramen tatsächlich tragfähige Modelle für die Bewältigung von Umbrüchen und Übergängen bereitstellen, hängt dann aber wesentlich davon ab, ob es ihnen gelingt, den Zeitraum der Auflösung und des irregulären Dazwischen mit der Einsetzung einer neuen Ordnung an ein Ende zu bringen. Dies gilt nicht nur für die Darstellungsgebote des Dramas, sondern auch für die in den Texten dargestellte Abschließung eines Übergangs.³⁰ Wie der Blick auf die Schlußszenen zeigt, machen alle drei Texte zwar deutlich, daß ein irreversibler Bruch vorliegt. Der Darstellung einer Neubegründung von Stadt, Staat oder Reich weichen sie jedoch aus.

Ausgangspunkt meiner Überlegung war die Beobachtung, daß es für die Setzung von Neuem im Diskurs der »politischen Romantik« kein positives Argument gibt – läßt diese sich doch nicht dem Modell der kontinuierlichen »Entwicklung« subsumieren, das für diesen Diskurs und seine Darstellungsstrategien maßgeblich ist. »Die Hermannsschlacht«, »Viktoria und ihre Geschwister« und »Die Befreiung von Wesel« bestätigen dies. Wo in ihnen Transformationen dargestellt werden, geschieht dies als Reaktion auf einen Einbruch von »außen«. Das gilt für die Situation, in der diese Texte entstanden sind, aber auch für die Darstellung von Umbrüchen in den Texten selbst. Sind es doch jeweils die Römer, Spanier und »Feinde«, die auf die bestehende Ordnung der »Deutschen« eindringen und mit Gewalt deren Auflösung herbeiführen. Diese Nötigung von »außen« kann erklären, daß der Bruch und die Transformation eines Gemeinwesens von Kleist, Brentano und Arnim überhaupt als Gegenstand eines Dramas gewählt wird. Sie lassen sich in ihren Dramen dann allerdings auf dieses Sujet und die mit ihm verbundenen Vorgaben der Darstellung ein; eine Restitution des Alten wird in keinem von ihnen befürwortet. Dies führt abschließend auf die Frage nach dem literarischen Modell der Dramen.

Brentano bezeichnet »Viktoria und ihre Geschwister« in der »Vorrede« als »Festspiel« (XV),³¹ Arnim hat »Die Vertreibung der Spanier aus Wesel« als Festspiel zur Aufführung gebracht³² und »Die Hermannsschlacht« ist nach Kleists Tod zu einem solchen geworden.³³ Nach Johann Georg Sulzers für das frühe 19. Jahrhundert

²⁹ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (wie Anm. 2), S. 301. In dieser literarischen Modellbildung und nicht in einer einfachen Referenz auf Ereignisse des Zeitgeschehens liegt der Status von »Gelegenheitsdichtungen« begründet, den man sowohl der »Hermannsschlacht« als auch der »Vertreibung der Spanier« und »Viktoria und ihre Geschwister« zugesprochen hat.

³⁰ Entsprechend der Bestimmung der »Handlung« als »Ganzes mit Anfang, Mitte und Ende«. Vgl. Aristoteles, *Poetik*, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 25. Daß diese Darstellungsvorgabe einem in kulturellen Transformationsprozessen generell wirksamen Strukturierungsmuster entspricht, hat insbesondere hervorgehoben Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M. und New York 1989.

³¹ Vgl. Arnim und Brentano, *Freundschaftsbriefe* (wie Anm. 23), S. 693.

³² Vgl. Arnims *Briefe an Savigny* (1803–1831). Mit weiteren Quellen als Anhang, hg. von Heinz Härtl, Weimar 1982, S. 76.

³³ Vgl. die Dokumentation der Rezeptionsgeschichte der »Hermannsschlacht« im 19. Jahrhundert in DKV II, 1097 ff. Wenn Kleists Drama unter anderem 1863 und 1913 zum Jahrestag

maßgeblicher Bestimmung sind Festspiele dramatische Texte, die einem Gemeinwesen die »Epoche seiner Freyheit« vor Augen stellen.³⁴ Zu den Ereignissen, die hierfür in Frage kommen, zählt nach Sulzer die Vertreibung »ehemaliger Tyrannen« und der Sieg über einen äußeren Feind; dazu zählt aber auch die auf derartige Ereignisse folgende Einsetzung einer neuen Ordnung des Politischen.³⁵ Nach zeitgenössischem Verständnis stellt ein Festspiel mithin Ereignisse dar, die zur Transformation eines Gemeinwesens und zur Begründung eines Staates führen. Damit sind aber zugleich die Grenzen benannt, an die Kleist, Arnim und Brentano mit ihren als »Festspiele« gedachten und zu solchen gewordenen Dramen stoßen. Diese bringen eine Zeit des Ausnahmezustands, der Abwehr und des Widerstands gegen »Tyrannen« und »Feinde« zur Darstellung. Was sie aber nicht oder nur unzureichend darstellen oder darstellen können, ist ein Neuanfang, der diese Zeit zum Abschluß bringen würde.³⁶ Für die Zeit, auf deren Ereignisse sie dem Bekunden ihrer Verfasser nach so genau »berechnet« sind, erfüllen daher »Die Hermannsschlacht«, »Viktoria und ihre Geschwister« und »Die Vertreibung der Spanier« ihr erklärtes Ziel nur bedingt: ein positives Modell darzustellen für die aktuellen Umbrüche und staatlichen Transformationen dieser Zeit. Die »Verschiebungen«, denen die Darstellung des Neuanfangs und der Begründung in allen drei Dramen unterliegt und mit denen diese zugleich die Darstellungsvorgaben des »Festspiels« auf bezeichnende Weise *nicht* erfüllen, geben dies zu verstehen.

Man kann dies als einen weiteren Beleg für das Unvermögen der »politischen Romantik« bewerten, auf Diskontinuitäten und Brüche anders als ablehnend oder mit einem »Ausweichen« zu reagieren.³⁷ Und man kann darin ein hierzu komplementäres Unvermögen der romantischen Literatur sehen, die Vorgaben derjenigen dra-

der »Völkerschlacht« und der »Befreiungskriege« 1813 inszeniert wurde, hat dies auch den Effekt einer nachträglichen Synchronisierung der »Hermannsschlacht« mit den Dramen Arnims und Brentanos. Diese wurden bereits von ihren Verfassern als »Festspiele« ausdrücklich auf diese Ereignisse bezogen. Daß die Verwendung als Festspiel aber auch schon in Kleists Text selbst angelegt ist, betont Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall der Kunst, Tübingen 2000, S. 105: »Wenn es [d. h. das Drama] zünden oder wenn sich die Ereignisse immerhin so entwickeln würden, wie das Drama diese entworfen hat, würde es nach einem errungenen Sieg auch Gegenstand der Selbstfeier, kostbares Erinnerungsstück, eine Ikone des Freiheitskampfes«.

³⁴ Vgl. Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 4, Leipzig 1794, Reprint Hildesheim 1967, S. 254–261, hier S. 261. Diese Bestimmung wird nach 1800 aufgegriffen und unter anderem verbreitet in Ludwig Jahns »Deutsches Volksthum« von 1811 und in der Publizistik Ernst Moritz Arndts nach 1806. Zur Genese des skizzierten Gattungsverständnisses und seiner Bedeutung insbesondere für die Romantik vgl. Pross, Kunstfeste (wie Anm. 26), S. 37–90.

³⁵ Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste (wie Anm. 34), S. 260.

³⁶ Dies kann der Vergleich mit dem in programmatischen Texten am häufigsten als Beispiel für ein gelungenes »Festspiel« benannten und als solches aufgeführten Drama der Epoche zeigen: mit Schillers »Wilhelm Tell«. Hier wird die Transformation mit der Einsetzung eines neuen bzw. erneuerten Staatswesens abgeschlossen.

³⁷ Vgl. Schmitt, Politische Romantik (wie Anm. 4), S. 165 f.

matischen Form zu erfüllen, welche die Epoche für die Darstellung von Transformationen und Übergängen vorsieht. Eine derartige Lesart stellt das Zögerliche und das Rückwärtsgewandte heraus, das diesen Texten zweifellos auch eignet. Vielleicht sind die Verschiebungen und Widerstände, mit denen die Dramen auf die Forderung nach einer unproblematischen und geschlossenen Darstellung von Neuanfängen und Setzungen reagieren, heute aber auch anders lesbar: als Zeichen, die *ex negativo* etwas über die Antinomien und Zumutungen besagen, vor die jede Transformation und jede Neubegründung in der Moderne gestellt ist.

GEWALTSAME TRANSFORMATIONEN

Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists ›Hermannsschlacht‹

O vous, hommes débonnaires, ennemis de toute inhumanité; vous qui, de peur d'envisager les crimes de vos frères, aimez mieux les laisser impunis, quel tableau viens-je offrir à vos yeux ? Le corps d'une femme coupé par pièces; ses membres déchirés et palpitants envoyés aux douze Tribus [...].¹

Der folgende Beitrag ist einer in der Kleist-Forschung bisher kaum beachteten weiblichen Figur und ihrem kurzen, sprachlosen Auftritt – der sogenannten ›Hally-Episode‹ – in der ›Hermannsschlacht‹ gewidmet, einer Szene, die nicht nur als eine der grausamsten Gewaltinszenierungen im Kleistschen Werk, sondern auch als »eine der brutalsten Szenen der Theaterliteratur«² überhaupt betrachtet wird. Die Bezeichnung ›Episode‹³ zeigt an, daß besagter Szene trotz aller Brutalität bisher eher eine marginale Bedeutung zugeschrieben, der Auftritt der Hally eher als Nebenhandlung, weniger jedoch als zentrales Moment der Handlungsstruktur des Dramas begriffen wurde. Vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll zu sein, den Fokus der Lektüre einmal ganz auf den Auftritt der Hally zu richten,⁴ um zu zeigen, daß diese Szene sowohl auf der inhaltlich-politischen als auch auf der rhetorisch-narrativen Ebene des Dramas eine zentrale Rolle spielt.⁵

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Le Lévié d'Ephraïm*. In: Ders., *Œuvres Complètes*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bd. II: *La Nouvelle Héloïse, Théâtre – Poésies, Essais Littéraires*, Paris 1961, S. 1208.

² So Claus Peymann im Streitgespräch mit Hans Joachim Kreutzer über Kleists ›Hermannsschlacht‹. In: *KJb* 1984, S. 77–97, hier S. 94.

³ Ganz explizit in der Monographie von Hans-Dieter Loose, *Kleists ›Hermannsschlacht‹: Kein Krieg für Hermann und seine Cherusker*, Karlsruhe 1984, S. 169–171. Im Gegensatz zu der in den Hintergrund getretenen Bedeutung der ›Episode‹ als einer notwendigen Handlungsphase im Sinne von Aristoteles (vgl. Aristoteles, *Poetik*, hg. u. übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 37), bezeichnet der Begriff heute im allgemeinen ein sekundäres, zweitrangiges Geschehen. Vgl. Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, 5. Auflage, Stuttgart und Weimar 1997, S. 157.

⁴ Auf die ›Transformation(en)‹ Thusneldas ist in der Forschung bereits hingewiesen worden; vgl. insbesondere Barbara H. Kennedy, *For the Good of the Nation: Woman's Body as Battlefield in Kleist's ›Die Hermannsschlacht‹*. In: *Seminar* 30 (1994), Nr. 1, S. 17–31.

⁵ Bernhard Greiner bezeichnet die Szene als »Höhepunkt« des Dramas, vgl. Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen: Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen und Basel 2000, S. 105.

I.

Auffällig ist zunächst die Tatsache, daß es sich bei der Hally um eine dramatische Figur handelt, die nicht im Personenverzeichnis aufgeführt ist. Möglicherweise bietet diese Auslassung bereits einen ersten Hinweis auf den Charakter und die Funktion dieser Figur, die in der entscheidenden Szene weder als sprechendes noch als handelndes Subjekt auftritt. Dieser Umstand stützt die Vermutung, daß es sich bei der Hally weniger um eine dramatische Figur im traditionellen Sinne,⁶ sondern vielmehr um ein Strukturelement, um ein strategisches Moment innerhalb der dramatischen Inszenierung handelt. Es ist nicht erst die Zerstückelung und Versendung des vergewaltigten Frauenkörpers, sondern bereits dieser Aspekt der vollkommenen Sprachlosigkeit und Passivität, der die vielfach angedeuteten Parallelen zum Schicksal der ›jungen Frau‹⁷ im alttestamentarischen ›Buch der Richter‹ relevant erscheinen läßt. Im Gegensatz zu ihrer namenlosen Schicksalsgenossin im ›Buch Richter‹ wird die Tochter des Waffenschmieds Teuthold beim Namen genannt; und dieser Name – *Hally* – scheint bereits auf jene Funktion dieser weiblichen Figur hinzudeuten, die hier näher untersucht werden soll. Oberflächlich betrachtet mag man an diesem Vornamen nichts Signifikantes entdecken. Meine Hypothese zur Funktion dieser sprachlosen Figur, die ohnmächtig auf die Bühne geführt wird, ihre Ermordung stumm hinnimmt und schließlich »mit einem kurzen Laut, übern Haufen« fällt (SW⁷ I, 589),⁸ ließ mich jedoch eine Fährte verfolgen, die die Bedeutung des Namens an den Begriff des ›Halls‹ (im Sinne von ›Widerhall‹, ›Klang‹) anbindet. Die Merkmale des Halls umreißen ziemlich genau den Charakter der weiblichen Figur, die Kleist hier präsentiert: So wie der Hall einen weithin sich fortpflanzenden Ton beschreibt, der das »Produkt fremder Tätigkeit«⁹ ist, wobei das Subjekt, das durch den Hall bewegt wird, rein passiv ist, so scheint der einzige Laut, den Hally produziert, der Widerhall ihres toten Leibes auf dem Bühnenboden zu sein.¹⁰ Es entsteht die Vorstellung eines hohlen, quasi ›entseelten‹ Körpers.¹¹

⁶ Vgl. Mieke Bal, *Death & Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges*, Chicago und London 1988, S. 29.

⁷ Während die Frau in der Luther-Übersetzung noch als »Dirne« bezeichnet wird, sprechen neuere Übersetzungen von der »Nebenfrau« des Leviten. Vgl. Martin Holland, *Das Buch der Richter*, Wuppertal und Zürich 1995, S. 206 ff.

⁸ Alle Kleist-Zitate sind nach der Ausgabe SW⁷ und im Text mit Band- und Seitenangabe in Klammern nachgewiesen.

⁹ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4.2, Leipzig 1877, Sp. 233.

¹⁰ Die Formulierung »Sie fällt, mit einem kurzen Laut, übern Haufen« ist allerdings ambivalent, da nicht sicher ist, ob sie im Fallen einen (menschlichen) Ton, Laut von sich gibt oder erst ihr gefallener Körper den Laut produziert.

¹¹ Hier finden sich Anklänge an die Definition eines unbeseelten Körpers in Platons ›Phaidros‹: »Denn jeder Körper, dem nur von außen das Bewegt-Werden kommt, heißt unbeseelt, der es aber in sich hat aus sich selbst, beseelt [...]«. In: Platon. *Werke*, 8 Bände, hg. von Gunther Eigler, übersetzt von Friedrich Schleiermacher und Dietrich Kurz, Bd. 5, Darmstadt 1983, S. 71. Auch in Christoph Martin Wielands ›Hermann‹ ist davon die Rede, daß die Römer die unschul-

Doch birgt die Assoziation des Halls ein weiteres Moment, das im Hinblick auf die *dreifache* Gewalt – die Gruppenvergewaltigung, die Ermordung und die anschließende Zerstückelung –, die der Hally angetan wird, bedeutsam erscheint. In ihrem Namen scheinen sich die (stummen) Schreie zu manifestieren, die der Figur im Drama versagt bleiben. So stellt der Name den einzigen Ort dar, in dem sich der anklagende Schrei als unmittelbarer Ausdruck eines Verbrechens brutalsten Ausmaßes zwar nicht entfalten kann, in dem er sich jedoch quasi als Widerhall, als Echo ewig fortsetzt.

II.

Um die Funktion der Vergewaltigung, Ermordung und Zerstückelung der Hally in Kleists ›Hermannsschlacht‹ näher zu bestimmen, erscheint es sinnvoll, diese im Kontext anderer, verwandter Vergewaltigungserzählungen zu diskutieren. Die wohl auffälligsten Parallelen bestehen – wie bereits eingangs erwähnt – zur sogenannten ›Greuelat von Gibeas‹, die im 19. Kapitel des ›Buches Richter‹ erzählt wird. In einem einzigen Satz deutet sich eine Überblendung der Figur des Leviten mit der Hermanns an: Kleist läßt die Aufforderung »steh[e] auf«, mit der der Levit seine Frau anspricht, als diese am anderen Morgen nach der Gruppenvergewaltigung leblos auf der Türschwelle liegt (Richter 19, 28), von Hermann aussprechen (SW⁷ I, 590). Allerdings richtet sich der Befehl hier nicht an die ermordete Hally, sondern an ihren Vater Teuthold, der neben der Leiche der Tochter niedergesunken ist.

Aber auch andere Beispiele wie etwa das der Lukrezia, der Verginia, der Lavinia in Shakespeares ›Titus Andronicus‹ und der Berta in Schillers ›Verschwörung des Fiesco zu Genua‹¹² scheinen hier relevant zu sein. Erst eine solche Kontextualisierung der Hally-Szene läßt die Leistung Kleists im Hinblick auf die Konzeption dieser Szene erkennen, die insbesondere darin besteht, daß es dem Dramatiker gelingt, in dieser kurzen Sequenz die beiden großen Diskurse abendländischer Kultur zusammenzuführen, in denen Vergewaltigungserzählungen eine, wenn nicht *die* zentrale Rolle spielen: die griechisch-römische Mythologie und die Bibel.

Ohne Todschatz, Gefangennahme und Frauenraub, die ein gebildetes Zeitalter verabscheut und nur für seine Kriege im Großen gestattet, wäre kein Epos denkbar. Die Sagen der Griechen, Römer, wie unsrer Vorfahren sind erfüllt von Frauenraub.¹³

Gemeinsames Moment der oben genannten Vergewaltigungserzählungen ist die *politische* Bedeutung der Vergewaltigung: In allen Fällen fungiert der sexuelle Gewalt-

digen Töchter »oft halb entseelt« aus den Schößen jammernder Mütter rissen. In: Wielands gesammelte Schriften, 1. Abt.: Werke, Bd. 1: Poetische Jugendwerke, 1. Theil, Berlin 1909, S. 181.

¹² Zu den Parallelen zwischen Hermann und Fiesco vgl. Gerhard Kluge, Hermann und Fiesco – Kleists Auseinandersetzung mit Schillers Drama. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), Nr. 2, S. 248–270, zur Hally-Szene S. 255 f.

¹³ Jacob Grimm, Über die Notnunft an Frauen. In: Zeitschrift für deutsches Recht und deutsche Rechtswissenschaft, Bd. 5 (1841), S. 1–29, hier S. 1.

akt als Auslöser eines politischen Umsturzes – sei es in Form einer Rebellion oder durch einen Krieg. Im Gegensatz zur Hally sind die prominenten Opfer sexueller Gewalt jedoch keineswegs sprachlos – man denke etwa an den umfangreichen Monolog der Lucrezia in Shakespeares ›The Rape of Lucrece‹. Sogar die Frauen, die im Anschluß an eine Vergewaltigung von den Tätern ›sprachlos‹ gemacht, sprich ihrer Zunge entledigt wurden, erfinden andere Mittel, die Tat und ihren Schmerz zu kommunizieren oder zumindest den Namen des Täters anzugeben, wie die Lavinia in Shakespeares ›Titus Andronicus‹, der man – quasi als Lektion aus der Geschichte der Philomela – neben der Zunge auch noch die Hände abgeschnitten hatte, der es jedoch mit Hilfe eines Stockes, den sie mit den Armstümpfen führt, schließlich gelingt, das Verbrechen und die Namen der Täter in den Sand zu schreiben.¹⁴ Damit hat die vergewaltigte Lavinia dann jedoch ihren Zweck erfüllt und wird schließlich – unter Berufung auf das Schicksal der römischen Bürgerstochter Verginia¹⁵ – vom eigenen Vater ermordet.¹⁶

Da in der ›Hermannsschlacht‹ bereits von vornherein klar ist, *wer* überhaupt einer solchen Tat fähig ist und eine solche nur begangen haben kann – nämlich römische Soldaten – und diese, als Hally auf die Bühne geschleppt wird, bereits von einem ›jungen Römerhauptmann‹ (SW⁷ I, 586) mit dem Tod bestraft worden sind, bedarf es scheinbar keiner Äußerung der Hally mehr. Da Tat und Täter bekannt sind, kommt der vergewaltigten Jungfrau lebend keine Funktion mehr zu, und so wird sie ohne weitere Befragung von ihrem Vater niedergestochen. Die Unterstellung, daß allein römische Soldaten zu einer solchen Greuelthat fähig wären, wird von Beginn des Stücks an suggeriert, doch vermeidet es Kleist im Gegensatz zu anderen Autoren, die sich des Arminius-Stoffes angenommen haben,¹⁷ den Römern im Vorfeld konkret *sexuelle* Gewalttaten zuzuschreiben: Im 1. Auftritt des II. Aktes ist zunächst von ›Raub und Mord und Brand‹ (SW⁷ I, 548) die Rede,¹⁸ welche sich im 2. Auftritt des III. Aktes bestätigen, wo von den ›ungeheueren / Unordnungen, die

¹⁴ William Shakespeare, Titus Andronicus, zweisprachige Ausgabe, hg. und übersetzt von Dieter Wessels, Stuttgart 1988, Akt IV, Szene 1, S. 101.

¹⁵ Zu den Ursprüngen der Verginia-Erzählung vgl. Marie Theres Fögen, Römische Rechtsgeschichten: Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems, Göttingen 2002, S. 61–124.

¹⁶ Vgl. Shakespeare, Titus Andronicus (wie Anm. 14), Akt V, Szene 3, S. 155 und auch die Anspielung auf die Verginia in Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti, Stuttgart 1987, 5. Aufzug, 8. Auftritt, S. 78: Emilia: »Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten Male das Leben gab.«

¹⁷ Vgl. die Arminius-Texte von Lohenstein und Wieland, die hier wesentlich deutlicher sind. Wieland, Hermann (wie Anm. 11), S. 180; Daniel Casper von Lohenstein, Großmüthiger Feld=Herr Arminius oder Hermann, Leipzig 1731, I. Theil, 1. Buch, S. 15f: »Die Töchter des Landes haben nichts minder sein Geilheit ihre Jungfrauschafften, als den wollüstigen Römischen Weibern ihre gelben Haare zu ihrer Aufputzung, als einen Zoll, abliefern müssen.«

¹⁸ Wobei der Begriff ›Raub‹ hier möglicherweise auch auf den ›Frauenraub‹ als euphemistische Bezeichnung für Vergewaltigung – noch enthalten im englischen Terminus ›rape‹ – anspielt. Vgl. Grimm, Über die Notnunft (wie Anm. 13), S. 16.

sich dies Römerheer erlaubt« (SW⁷ I, 564), berichtet wird. Hermann hofft dagegen in der entscheidenden Nacht der großen Schlacht auf »Feuer, Raub, Gewalt und Mord, / Und alle Greul des fessellosen Krieges!« (SW⁷ I, 585). Daß sich hinter dem Begriff ›Gewalt‹ insbesondere ›sexuelle Gewalt‹ verbergen mag, läßt die Szene erahnen, die dem Auftritt der Hally vorausgeht.¹⁹ Hier fragt Hermann Eginhardt: »Rief man nicht dort Gewalt?« (SW⁷ I, 586), und anschließend wird die ohnmächtige Hally auf die Bühne geführt. Die Frage ist, ob in der Situation, in der Hermann des Nachts auf einen Anschlag der Römer wartet, jedwede Form von ›Gewalt‹ – ein Mord, ein Raub oder ein Brand – dieselbe Wirkung gezeigt hätte wie eine Vergewaltigung und ob Hermann eben auf eine solch wirkungsvolle Greuelthat spekuliert. Auf die Möglichkeit, daß die Vergewaltigung der Hally ebenso durch die von Hermann organisierte ›Sondereinheit‹ – »ein Häuflein wackrer Leute« in »Römerkleidern« (SW⁷ I, 566) – besorgt worden sein könnte, ist in der Forschung bereits hingewiesen worden.²⁰ Doch erscheint auch diese Frage müßig, da Hermanns ›Sondertruppe‹ auf jeden Fall eine Greuelthat inszeniert hätte, falls die Römer tatsächlich ruhig geblieben wären. Daran läßt Hermann keinen Zweifel:

HERMANN

Verflucht sei diese Zucht mir der Kohorten!

Ich stecke, wenn sich niemand rührt,

Die ganze Teutoburg an allen Ecken an! (SW⁷ I, 586)

Es bedurfte wohl genau einer Gewalttat wie der Vergewaltigung der Hally, um die Führer der germanischen Stämme in Hermanns Sinne unter seiner Führung zu vereinen. Ein anderer ›Zwischenfall‹, wie ein Brand oder selbst ein brutaler Mord, hätten – das zeigen die Beispiele aus den vorausgegangenen Szenen (SW⁷ I, 564f.) – wahrscheinlich nicht denselben Effekt gehabt.²¹ Eine solche Logik wird insbesondere in Lohensteins Entwurf des Arminius-Stoffes expliziert:

¹⁹ Auch in Schillers ›Fiesco zu Genua‹ spricht Berta, als sie von ihrem Vater gefragt wird, was vorgefallen sei, lediglich von ›Gewalt‹ und meint ›Vergewaltigung‹. Vgl. Friedrich Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. I, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1958, S. 662.

²⁰ Ganz explizit bei Mathieu Carrière, *Für eine Literatur des Krieges*, Kleist, Basel und Frankfurt a. M. 1981, S. 55: »Das Kommando operiert sehr erfolgreich. Einer der falschen römischen Soldaten vergewaltigt ein germanisches Mädchen.« Vgl. unter anderem auch Norbert Miller, *Verstörende Bilder in Kleists ›Hermannsschlacht‹*. In: KJb 1984, S. 98–105, hier S. 99; Peter Michelsen, »Wehe, mein Vaterland, dir!«: Heinrich von Kleists ›Die Hermannsschlacht‹. In: KJb 1987, S. 115–136, hier S. 123; Regina Schäfer, *Der gefälschte Brief: Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ›Hermannsschlacht‹*. In: KJb 1993, S. 181–189, hier S. 183.

²¹ Ruth Klüger behauptet, es sei »kein Zufall, daß Kleist in der Hally-Episode ein Sexualverbrechen dazu verwendet, den Aufstand gegen Varus in Gang zu bringen«, begründet dies aber nicht näher. Vgl. Ruth Klüger, *Freiheit, die ich meine: Fremdherrschaft in Kleists ›Hermannsschlacht‹ und ›Die Verlobung in St. Domingo‹*. In: Dies., *Katastrophen – Über deutsche Literatur*, Göttingen 1994, S. 133–162, hier S. 156.

Es läßt sich noch verschmerzen, daß Römische Bürger ihre Gastmahle nicht vor vernünftig halten, wenn nicht ihr Tisch mit dem Blute der dabey kämpffenden Deutschen besprützt wird, welche man hierzu vorher mit niedlichen Speisen in gewissen Gemächern mit Fleiß gemästet hat. Denn hierdurch ist von unsern Feinden nichts als das Leben verschret worden, worüber ein Überwinder allerdings ein Recht erlangt. Aber die Schändung unserer Kinder, die Verunehrung unserer Weiber, und zwar unter dem Scheine der Freundschaft, ist ein unverdauliches und nur mit ihrem Blute ausleschliches Unrecht.²²

Auch der Fürst der Katten, Wolf, gibt an, daß »Hally, die Jungfrau, die geschändete«, die als »des Vaterlandes graues Sinnbild, / Zerstückt in alle Stämme« geschickt wurde, endlich den »Langmut« der germanischen Völker »aufgezehrt« habe, die nunmehr in Waffen bereit stünden, »[d]en Greul zu strafen, der sich ihr verübt« (SW⁷ I, 625).

Möglicherweise repräsentiert Vergewaltigung so etwas wie die Summe aller Greuel, die einem menschlichen Wesen angetan werden können. Von der Tradition ihrer kulturellen Codierung her betrachtet wurde sexuelle Gewalt lange mit Raub identifiziert²³ – ein euphemistisches Konzept, das den Aspekt der Verletzung eines Eigentumsinteresses eines männlichen Familienoberhauptes in den Vordergrund stellt. Alternativ dazu ist Vergewaltigung – insbesondere in literarischen Diskursen – immer auch mit Mord, d. h. mit einer Zerstörung der psycho-physischen Integrität des Opfers, die einem Tod bei lebendigem Leibe gleichkommt, assoziiert worden.²⁴ In seinen Ausführungen zum »Eherecht« weist auch Johann Gottlieb Fichte darauf hin, daß »das Vergehen [der Notzucht] in Absicht der Verachtung der Menschenrechte dem Morde gleichkommt.«²⁵ Die Schädigung des Opfers wird also als eine dem Tod ähnliche Verletzung verstanden, insofern »schlimmer als tot«, wie es in Lessings »Emilia Galotti« heißt,²⁶ als das Opfer mit der schweren Verletzung *leben* muß.²⁷

²² Lohenstein, Arminius (wie Anm. 17), S. 16.

²³ Eine solche Konzeption ist in bestimmten kulturellen Kontexten auch heute noch relevant. Vgl. Renata Salecl, *Die Politik des Phantasmas: Nationalismus, Feminismus und Psychoanalyse*, Wien 1993, S. 18.

²⁴ Vgl. Christine Künzel, *Vergewaltigungslektüren: Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*, Frankfurt a. M. und New York 2003, S. 257–267.

²⁵ Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre*. In: *Fichtes Werke*, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. 3: *Zur Rechts- und Sittenlehre* I, Berlin 1971, S. 318 f. (Zweiter Abschnitt: Das Eherecht, § 11).

²⁶ Vgl. Lessing, *Emilia Galotti* (wie Anm. 16), 4. Aufzug, 7. Auftritt, S. 63.

²⁷ Zur Parallelität von Mord und Vergewaltigung vgl. Mieke Bal, *The Rape of Narrative and the Narrative of Rape*. In: *Literature and the Body*, hg. von Elaine Scarry, Baltimore und London 1988, S. 1–32, hier S. 25.

III.

Wie in anderen Dramen und Erzählungen²⁸ gelingt es Kleist in der ›Hermannsschlacht‹, den Aspekt des schwerwiegenden traumatischen Erlebnisses durch eine Vergewaltigung darzustellen – und zwar sowohl auf der Ebene des Nebentextes als auch auf der Ebene des Dialogs. In den einleitenden Regieanweisungen zur Hally-Szene (IV/4) heißt es, daß »zwei Cherusker [...] eine Person aufführen, die ohnmächtig ist« (SW⁷ I, 586). Auffällig erscheint hier zunächst die Doppelung eines performativen Appells, die sich in den Begriffen ›Person‹²⁹ und ›aufführen‹ andeutet, die beide dem Kontext des Theaters entstammen. Werden die Charaktere bei ihrem Auftritt normalerweise beim Namen genannt, so ist hier nicht von Hally, nicht einmal von einer *weiblichen* Person die Rede. Es scheint, als deute sich in der Verwendung des Begriffes ›Person‹ bereits jene Entstelltheit des menschlichen Wesens an,³⁰ die vom umstehenden Volk im Dialog benannt wird. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Tatsache, daß das Geschlecht der Person zunächst von den umstehenden Figuren nicht genau bestimmt werden kann: »Wer ists? Ein Mann? Ein Weib?« (SW⁷ I, 587) – auch dies ein Hinweis darauf, daß die Verletzung, die Hally erfahren hat, ihre gesamte Persönlichkeit, ihre Identität als Frau zerstört hat.³¹

Wie hat man sich den Auftritt bzw. die Aufführung einer ›Person‹ vorzustellen? Nimmt man den Personen-Begriff in seiner traditionellen Bedeutung als ›Maske‹ oder ›Verkleidung‹,³² dann mag der Effekt der Entstellung bzw. Verfremdung auf eine äußere Verkleidung, quasi eine Ganz-Körper-Maske hinweisen, wie Claus Peymann sie 1982 in seiner legendären Bochumer Inszenierung der ›Hermannsschlacht‹ eingesetzt hat.³³ Das Moment des Masken- oder Puppenhaften wird durch die Tatsache, daß die Person ohnmächtig ist und von zwei Cheruskern ›aufgeführt‹ wird, noch verstärkt. So erinnert das Bild dieser gänzlich passiven Figur, die im Moment ihres Auftritts kein Bewußtsein ihrer selbst hat und von zwei Männern – gewissermaßen zwei »Maschinist[en]« (SW⁷ II, 340) – (auf-) geführt wird, an die Führung einer Marionette, wie Kleist sie in seinem Aufsatz ›Über das Marionet-

²⁸ Für ›Die Marquise von O...‹ vgl. Künzel, Vergewaltigungslektüren (wie Anm. 24), S. 79f.

²⁹ Der Begriff der ›Person‹ wird in dieser kurzen Szene immerhin *sieben* Mal gebraucht.

³⁰ Vgl. Jennifer M. Kapczynski, Imperfect Myths: Gender and the Construction of Nation in Heinrich von Kleist's ›Die Hermannsschlacht‹. In: Conquering Women. Women and War in the German Cultural Imagination, hg. von Hilary Collier Sy-Quia und Susanne Baackmann, Berkeley 2000, S. 143–155, hier S. 148.

³¹ Aus der Opferperspektive betrachtet ist die Auslöschung der Identität eines der wesentlichen Merkmale einer Vergewaltigung. Vgl. Carolyn Nordstrom, Rape: Politics and Theory in War and Peace, Canberra 1994 (Working Paper No. 146), S. 1 und 11.

³² Vgl. den entsprechenden Eintrag zum Stichwort ›Person‹ in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 7, Basel 1989, Sp. 269f.

³³ Obwohl Peymann selbst zugegeben hat, daß die Szene insgesamt »fast zu schön« geraten sei. Vgl. das Streitgespräch über Kleists ›Hermannsschlacht‹ (wie Anm. 2), S. 94.

tentheater« beschreibt: »[S]o sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere« (SW⁷ II, 341 f.).

Gleichzeitig bildet der Begriff der ›Person‹ eine entscheidende Schnittstelle zwischen dramatischem und juridischem Diskurs,³⁴ eine Überschneidung, die gerade in dieser Szene, in der das Opfer einer Vergewaltigung auf die Bühne tritt, besonderer Aufmerksamkeit bedarf. Kam es doch bei der Anzeige und der Verhandlung einer Notzucht nach Ansicht der »Meisten«, insbesondere der »Alten« ganz auf »die *Aufführung* [...] der *Person*«³⁵ an. Über die Art und Weise, wie weibliche Personen sich nach einer Vergewaltigung »aufzuführen« hatten, herrschten klare Vorstellungen, deren performativer Charakter unübersehbar ist. So wurde von einer vergewaltigten Frau verlangt, daß sie »unmittelbar nach der Tat *mit gerauftem Haare und zerrissenem Gewande* [...] dem ersten besten ihr Begegnenden« das ihr ange-tane Leid klagte.³⁶ Derartige Vorschriften beinhalten eine Anleitung zur körperlich-visuellen (Selbst-) Inszenierung des Vergewaltigungsopfers, die sich nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst zu einem regelrechten Topos ausgebildet hat.³⁷ Kleist scheint in dieser Szene mit eben diesen Erwartungen an die ›Aufführung‹ des Opfers einer Vergewaltigung zu spielen, indem er sich jeglicher Beschreibung äußerer Merkmale der betreffenden ›Person‹ enthält – und so bricht er doch zugleich mit der Tradition der Zurschaustellung des Vergewaltigungsopfers, indem er sich den traditionellen Bildern verweigert und die Figur der Hally kurz nach ihrem Auftreten mit einem Tuch verhüllen läßt, um sie den neugierigen Blicken der umstehenden Menge zu entziehen. Als mögliche Replik auf den neugierigen Ausruf des Volkes (»Seht, o seht!«; SW⁷ I, 587) drängt sich in diesem Zusammenhang Frau Marthes empörte Feststellung auf, als sie dem Gericht ihren zerbrochenen Krug präsentiert: »Nichts seht ihr, mit Verlaub« (SW⁷ I, 200). In diesem Sinne stellt auch die dramatische Gestaltung der Hally-Szene eine Absage an die Schaulust dar und ist jener Dimension eines »unsichtbaren Theaters«³⁸ zuzu-

³⁴ Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie (wie Anm. 32), Bd. 7, Sp. 270.

³⁵ Regner Engelhard, Versuch eines allgemeinen peinlichen Rechtes aus den Grundsätzen der Weltweisheit, und besonderst des Rechtes der Natur hergeleitet, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1756, Goldbach 1996 (Bibliothek des deutschen Strafrechts, Alte Meister 14), S. 538, meine Hervorhebungen.

³⁶ Rudolf Quanter, Die Sittlichkeitsverbrechen im Laufe der Jahrhunderte und ihre strafrechtliche Beurteilung, Neudruck der 8. Auflage, Berlin 1925, Aalen 1970, S. 229f.

³⁷ Vgl. Diane Wolfthal, Images of Rape: The ›Heroic‹ Tradition and its Alternatives, Cambridge und New York 1999, S. 43ff.

³⁸ In Anlehnung an Goethes Brief an Adam Müller vom 28. August 1807, in dem es heißt: »Der zerbrochne Krug hat außerordentliche Verdienste und die ganze Darstellung dringt sich mit gewaltsamer Gegenwart auf. Nur Schade daß das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört. Das Talent des Verfassers, so lebendig er auch darzustellen vermag, neigt sich doch mehr gegen das Dialectische hin [...]. Könnte er mit eben dem Naturell und Geschick eine wirklich dramatische Aufgabe lösen, und eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich entfalten lassen, wie er hier eine vergangene sich nach und nach enthüllen läßt: so würde es für das deutsche Theater ein großes Geschenk seyn« (LS 185).

rechnen, das »an einem Moment des Nicht-Darstellbaren« die Struktur der szenischen Darstellung »bis in die Negation des Anwesenden« treibt.³⁹

In ihrer paradoxen Gestaltung zwischen der Verweigerung visueller Merkmale auf der Ebene der Regieanweisungen und dem Verlangen nach einer Visualisierung des ›Greuels‹ auf seiten der beteiligten Figuren, erweist sich die Szene zugleich als Kritik einer Tradition der Repräsentation sexueller Gewalt, in der das Verbrechen als eine auf der Körperoberfläche des Opfers sich manifestierende Verletzung bzw. ›Wunde‹ begriffen und dargestellt wird. Der Hinweis, daß Hally ohnmächtig ist, daß hier also ein bewußtloser, quasi entseelter Körper vorgeführt wird, deutet vielmehr darauf hin, daß die Verletzung im Sinne eines psychischen Traumas als eine ›innere‹ verstanden wird, die sich einer Visualisierung entzieht.⁴⁰ Gleichzeitig zeigt die Bewußtlosigkeit die Schwere der erlittenen Verletzung an, indem ein dem Tod ähnlicher Zustand suggeriert wird. Auch der Topos der Bewußtlosigkeit ist Bestandteil einer literarischen Tradition der Repräsentation sexueller Gewalt, der von der Antike – etwa Ovids Version der Vergewaltigung der Philomela in den ›Metamorphosen‹ – bis in die Gegenwart reicht. Auch Rousseau beschreibt den Zustand der jungen Frau in seiner poetischen Fassung der Episode aus dem ›Buch Richter‹ in dem Moment, da sie von ihrem Mann, dem Leviten, an die Benjaminiter als »demi-morte« ausgeliefert wird,⁴¹ als in einem Zustand zwischen Leben und Tod.⁴² Obwohl es keinen direkten Hinweis dafür gibt, daß Kleist Rousseaus Bearbeitung der Geschichte des Leviten in der Manier Geßners⁴³ kannte, drängen sich einige Parallelen zur Gestaltung der Hally-Szene auf, die über die biblische Version der ›Greuelthat von Gibe‹ hinausgehen und an Rousseausche Motive anzuknüpfen scheinen. Immerhin lag seit 1782 auch eine Bearbeitung von Bodmer in deutscher

³⁹ Monika Meister, Eves beschämte Rede und die Wendungen szenischer Darstellung. Zum ›unsichtbaren Theater‹ Kleists. In: Erotik und Sexualität im Werk Kleists, hg. von Günther Emig, Heilbronn 2000 (Heilbronner Kleist-Kolloquien, Bd. 2), S. 52–68, hier S. 65.

⁴⁰ Vgl. Mieke Bal, Visual Poetics: Reading with the Other Art. In: Theory Between the Disciplines: Authority – Vision – Politics, hg. von Martin Kreiswirth und Mark A. Cheetham, Ann Arbor 1990, S. 135–151, hier S. 142.

⁴¹ Rousseau, Le Lévitte d'Ephraïm (wie Anm. 1), S. 1214.

⁴² Zeitgenössische Lexika beschreiben den stärksten Grad der Ohnmacht, die sogenannte ›Syncope‹, als einen Zustand, in dem »ein Mensch lange Zeit [...] verbleibet, ohne alle Empfindung wie todt oder erstorben«; vgl. Johann Heinrich Zedler, Großes vollständiges Universal-Lexikon, Nachdruck der Ausgabe Halle und Leipzig 1732ff., Graz 1961ff., Bd. 25, Sp. 992.

⁴³ So Rousseau in seinen ›Confessions‹ (Livre onzième): »Je me rappelai aussi les ›Idylles‹ de Gessner que son traducteur Hubner m'avoit envoyées il y avoit quelque tems. Ces deux idées me revinrent si bien et se mêlèrent de telle sorte dans mon esprit, que je voulus essayer de les réunir en traitant à la manière de Gessner le sujet du ›Levitte d'Ephraïm‹. Ce style champêtre et naïf ne paroissoit gueres propre à un sujet si atroce, et il n'étoit guère à presumer que ma situation présente me fournit des idées bien riantes pour l'égayer.« In: Jean-Jacques Rousseau, Œuvres Complètes, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bd. I: Les Confessions – Autres Textes Autobiographiques, Paris 1959, S. 586.

Sprache vor;⁴⁴ und Rousseau selbst bezeichnete ›Le Lévitte d'Ephraïm‹ (um 1762) in seinen ›Confessions‹ wenn auch nicht als sein bestes, so doch als sein liebstes Werk.⁴⁵ Anthony Stephens hat zu Recht auf den »rousseauistischen Ursprung« der Hally-Szene hingewiesen, indem er auf eine Passage aus dem ersten Kapitel des ›Essai sur l'origine des langues‹ aufmerksam macht, in der Rousseau in seinen Reflexionen über Sprache und Körperlichkeit das Beispiel des zerstückelten Körpers in der Episode des ›Buches Richter‹ (19, 29) anführt.⁴⁶ Doch scheint sich das Zitat im ›Versuch über den Ursprung der Sprachen‹ einer ausführlichen poetischen Auseinandersetzung Rousseaus mit dem Bibelstoff zu verdanken. In seinen ›Confessions‹ beschreibt Rousseau den starken Eindruck, den das ›Buch Richter‹, insbesondere die Geschichte des Leviten, auf ihn machte, als er es am Vorabend seiner Abreise nach Montmercy (am 8. Juni 1762) zum wiederholten Male gelesen hatte – in diesem Zusammenhang formulierte er die Idee einer poetischen Bearbeitung des Stoffes.⁴⁷

Die Metapher des zerrissenen, zertrümmerten Körpers scheint die durch eine Vergewaltigung erlittene Verletzung, die stets eine innere und deshalb so schwer zu vermittelnde ist, am treffendsten zu transportieren. So liegt in dem Aufruf des Volkes, als die Person herangeführt wird – »Seht, o seht!« – zugleich die Aufforderung, die durch »einen Greul, entsetzensvoll« (SW⁷ I, 586) verursachte Verletzung gewissermaßen auf die Oberfläche des weiblichen Körpers zu projizieren: »O des elenden, schmachbedeckten Wesens! / Der fußzertreten, kotgewälzten,⁴⁸ / An Brust und Haupt,⁴⁹ zertrümmerten Gestalt« (SW⁷ I, 587).⁵⁰ In der Wendung der »zertrümmerten Gestalt« deutet sich bereits das spätere Schicksal des toten Körpers der Hally an, der dann tatsächlich – wie ein Stück Schlachtvieh⁵¹ – »zerlegt« wird (SW⁷ I, 591). Das Spiel um die Identifikation der Gestalt wird noch auf die Spitze getrieben, indem zu guter Letzt ein »Schleier« – in der Regieanweisung ist von einem

⁴⁴ Johann Jakob Bodmer, *Der Levit von Ephraim*, aus dem Französischen des Rousseau in dem Plane verändert, Zürich 1782.

⁴⁵ »S'il n'est pas le meilleur de mes ouvrages en sera toujours le plus chéri.« Rousseau, *Confessions* (wie Anm. 43), S. 586.

⁴⁶ Anthony Stephens, *Kleist – Sprache und Gewalt*, Freiburg i. Br. 1999, S. 208.

⁴⁷ Rousseau hatte wohl vor, die Geschichte des Leviten 1763 zusammen mit dem ›Versuch über den Ursprung der Sprachen‹ zu publizieren, doch erlebte der – wohl bereits im Herbst 1762 fertiggestellte – ›Lévitte d'Ephraïm‹ (abgesehen von einigen privaten Lesungen) keine Veröffentlichung zu Rousseaus Lebzeiten mehr. Vgl. die Anmerkungen der Herausgeber zu Rousseaus ›Le Lévitte d'Ephraïm‹ (wie Anm. 1), S. 1920.

⁴⁸ Vgl. die Anspielung auf die Vergewaltigung im Bild des mit »Kot« beworfenen Schwans in der ›Marquise von O...‹ (SW⁷ II, 116).

⁴⁹ Haupt und Herz stellten die Zentren menschlichen Lebens dar; deshalb bezogen sich die Todesstrafen im Sinne des Talionsprinzips eben auf das Herz und / oder Haupt eines Täters. Vgl. Künzel, *Vergewaltigungslektüren* (wie Anm. 24), S. 262 ff.

⁵⁰ In Schillers ›Fiesco‹ spricht Verrina von der »verstümmelten« Tochter des Verginius. Schiller, *Fiesco* (wie Anm. 19), S. 663.

⁵¹ Vgl. Michelsen, »Wehe, mein Vaterland, dir!« (wie Anm. 20), S. 123.

»Tuch« die Rede – über die junge Frau geworfen wird (SW⁷ I, 587).⁵² Während das Schöne keines Schleiers bedarf,⁵³ dient der Schleier hier – wie auch in der Schlußszene der ›Penthesilea‹ (SW⁷ I, 415) – dazu, das Gräßliche, das Grauensvolle zu verhüllen. Obwohl sich die Hally-Szene in der Nacht abspielt, weist ein Greis das neugierige Volk, das mit Fackeln erschienen ist, darauf hin, »daß die Sonne sich« angesichts dieses fürchterlichen Anblicks »verbirgt« (SW⁷ I, 587). In dem Bild der Sonnenfinsternis spiegelt sich zugleich der innere Zustand Hallys: Wie die rasende Penthesilea befindet sich die bewußtlose Hally »in des Verstandes Sonnenfinsternis« (SW⁷ I, 423). Versteht man das Tuch, mit dem Hally verhüllt wird, im Sinne einer Leinwand oder eines (Theater-) Vorhangs, dann repräsentiert der Akt der Verhüllung zugleich die dramatische Beziehung zwischen der Aufführung der vergewaltigten Hally und der Öffentlichkeit, indem das private Schicksal in eine öffentliche und damit zugleich politische Angelegenheit und der private Körper der Hally in einen öffentlichen Körper transformiert wird.⁵⁴

Die Ambivalenz zwischen Erkennen und Nicht-Erkennen der Person, die da herangeführt wird, bleibt bis zu dem Augenblick bestehen, da ihr Vater, der Waffenschmied Teuthold, sie als seine Tochter Hally identifiziert. Doch auch der Identifikationsszene haftet etwas Merkwürdiges an: Der Vater, dem versagt wird, den Schleier zu lüften, erkennt seine Tochter einzig und allein an den Füßen (vgl. SW⁷ I, 588). Das Gesicht, das im Normalfall als erstes und wichtigstes menschliches Erkennungszeichen gilt, scheint in diesem Fall derart entstellt zu sein (was nicht nur die Äußerungen des umstehenden Volkes, sondern auch der Begriff der ›Person‹, mit dem Hally eingeführt wird, nahelegen), daß eine Identifikation allein über das Gesicht wohl ohnehin nicht möglich gewesen wäre. Von einer Auslöschung der Gesichtszüge ist auch in Rousseaus ›Lévite d'Ephraïm‹ die Rede, wo es über die junge Frau, die sich nach der Gruppenvergewaltigung noch zur Türschwelle des Gastgebers geschleppt hatte, heißt: »Voyez [...] ses traits effacés, son visage éteint [...]«.⁵⁵

Möglicherweise deuten die nackten Füße auch auf die Nacktheit der gesamten Person der Hally hin, die dann auch aus Gründen der Scham verhüllt wird.⁵⁶ Die Nacktheit wiederum gilt seit der Antike als eine geläufige Chiffre für Schutzlosigkeit und Ausgeliefertsein, insbesondere im Kontext der Repräsentation sexueller

⁵² Hally betritt die Bühne nicht »verschleiert«, wie Lawrence Ryan behauptet, sie wird erst nach ihrem Auftritt auf der Bühne mit einem Schleier bedeckt. Vgl. Lawrence Ryan, Die ›vaterländische Umkehr‹ in der ›Hermannsschlacht‹. In: Kleists Dramen – Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 203.

⁵³ Vgl. Ottokars Ausführungen in der ›Familie Schroffenstein‹ (SW⁷ I, 142); dazu auch Greiner, Kleists Dramen (wie Anm. 5), S. 75.

⁵⁴ Vgl. Bal, Visual Poetics (wie Anm. 40), S. 143.

⁵⁵ Rousseau, Le Lévite d'Ephraïm (wie Anm. 1), S. 1215, meine Hervorhebungen.

⁵⁶ Vgl. die Bedeutung des Schleiers in Johanns Schilderung seiner ersten Begegnung mit Agnes in ›Die Familie Schroffenstein‹ (SW⁷ I, 61).

Gewalt.⁵⁷ Die Identifikation der Hally an und mit ihren nackten Füßen kann wiederum als Hinweis auf die spätere synekdochische Verwendung ihres geschändeten Körpers gelesen werden.⁵⁸

IV.

In der Überblendung des Verginia-Topos (der die Begegnung des Vaters mit seiner vergewaltigten Tochter prägt und damit an eine literarische Tradition anknüpft, die insbesondere an Lessings ›Emilia Galotti‹ und an das Schicksal der Berta in Schillers ›Fiesco‹ erinnert) mit der Episode aus dem ›Buch Richter‹ gelingt es Kleist, die Funktion des weiblichen Körpers als Kommunikationsmedium zwischen Männern⁵⁹ und dessen zentrale Rolle in der Konstitution bzw. Destruktion nationaler Identität und Integrität darzustellen. In der ›Hermannsschlacht‹ werden beide Topoi miteinander verschmolzen. Dabei ist das Verginia-Motiv so präsent, daß es hier keiner direkten Anspielung bedarf wie etwa in Lessings ›Emilia‹ oder in Schillers ›Fiesco‹. Teutholds Frage an Hally (›Hally, mein Einziges, was widerfuhr dir?‹ SW⁷ I, 588) scheint – in Anlehnung an die im ›Fiesco zu Genua‹ geschilderte Reaktion des Verginius, der seiner Tochter »nichts« sagte und sofort nach einem »Schlachtmesser«⁶⁰ griff – lediglich rhetorisch gemeint, da er, nicht von Hally selbst, sondern durch einen Greis über den Vorfall informiert, sogleich seinen Dolch zieht und sie »niederbohrt« (SW⁷ I, 589). In all diesen Vergewaltigungserzählungen scheint der weibliche Körper eine Grenze zu markieren, die Grenze zwischen zwei Männern bzw. zwischen zwei Nationen. Wird das Hymen als verletzlichster Teil des weiblichen Körpers konzipiert, so repräsentiert der weibliche Körper wiederum die labilste Stelle⁶¹ im sozialen und nationalen Gefüge und muß daher – von den männlichen Familienmitgliedern – geschützt und beschirmt werden. »Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin!« ruft

⁵⁷ Vgl. einen Artikel ›Die Nacktheit der Schutzflehenden – Rückkehr der Allegorie? Neue Deutungen archaischer Sagendarstellungen auf griechischen Vasen‹ von Nikolaus Himmelmann in der ›Frankfurter Allgemeinen Zeitung‹ vom 5. Juni 2002.

⁵⁸ Helena Michie versteht die Synekdoche im Kontext der rhetorischen Konzeption des weiblichen Körpers als indirekte Anspielung auf weibliche Sexualität, die sich in der Fragmentierung des Körpers und in der Fetischisierung einzelner Körperteile andeutet. Vgl. Helena Michie, *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*, New York und Oxford 1987, S. 86.

⁵⁹ Vgl. Ruth Seifert, *Der weibliche Körper als Symbol und Zeichen: Geschlechtsspezifische Gewalt und die kulturelle Konstruktion des Krieges*. In: *Gewalt im Krieg. Ausübung, Erfahrung und Verweigerung von Gewalt in Kriegen des 20. Jahrhunderts*, hg. von Andreas Gestrich, Münster 1996, S. 13–33, hier S. 16.

⁶⁰ Schiller, *Fiesco* (wie Anm. 19), S. 663.

⁶¹ Vgl. Christine Künzel, ›Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin!‹: Sexuelle Gewalt und die Konzeption weiblicher Verletzungsoffenheit. In: *Das verortete Geschlecht*, hg. von Petra Leutner und Ulrike Erichsen, Tübingen 2003, S. 61–80.

Odoardo Galotti am Ende von II/4 aus, als er das Schicksal seiner Tochter ahnt. Es dürfte kein Zufall sein, daß es sich bei den Vätern der betroffenen Mädchen und Frauen bei Kleist entweder um Waffenschmiede (wie Teuthold und auch Käthchens Vater) oder um Kriegsherren (wie den Obristen, den Vater der Marquise von O...) handelt. Die wiederholte Darstellung des Scheiterns männlicher Beschützerfiguren deutet darauf hin, daß das Prinzip patriarchaler Schutzherrschaft von Kleist insgesamt als Mythos entlarvt wird.⁶² Am deutlichsten tritt diese Kritik wohl im Gründungsmythos des Amazonenstaates zu Tage: Nach der Ermordung ihrer Ehemänner werden die Urgroßmütter der Amazonen selbst zu Waffenschmiedinnen, indem sie ihren Schmuck zu Mordwerkzeugen umschmieden, um einer kollektiven Vergewaltigung zu entgehen (vgl. SW⁷ I, 388).⁶³

Während andere Schicksalsgenossinnen – wie Lukrezia und Verginia – als Heldinnen gefeiert⁶⁴ und ihre Leidensgeschichten tradiert werden, liegt die Tragik der Hally – ganz wie die der namenlosen Frau im ›Buch Richter‹ – darin, daß ihr eine eigene Geschichte, ein Bericht aus ihrer Perspektive, ja sogar jeglicher Ausruf des Schmerzes verweigert wird, daß sie zur Stummheit verdammt und ihr persönliches Schicksal damit der Vergessenheit anheim gegeben wird – Teuthold: »Stirb! Werde Staub! Und über deiner Gruft / Schlag ewige Vergessenheit zusammen!« (SW⁷ I, 589).⁶⁵ Es bedarf eben dieses Aktes des Vergessens, des Auslöschens⁶⁶ der persönlichen Identität, um den Körper der Hally in der Art semiotisch zu mißbrauchen, wie es Hermann im Anschluß an diese Szene tut. Dabei offenbart sich die Grausamkeit der Hally-Szene weniger in dem, was gezeigt wird, als in dem, was *nicht* gezeigt wird. Die Brutalität der Szene liegt – und das ist ein wesentliches Merkmal der Kleistschen Aufbereitung des Stoffes – in der Anonymisierung, in der Abstraktion vom persönlichen Leid, wo das Schicksal einer einzelnen vergewaltigten Frau in den Hintergrund gedrängt und quasi zum Schweigen gebracht wird, um die politische, das heißt hier auch: geschlechter-politische Dimension des Verbrechens – insbesondere im Kontext kriegerrischer Auseinandersetzungen – zu betonen. Damit

⁶² Vgl. Ruth Klüger, Die andere Hündin: Kleists Käthchen. In: KJb 1993, S. 103–115, hier S. 103 ff.

⁶³ In Friedrich Gottlieb Klopstocks Drama ›Hermanns Schlacht‹ ermahnt der Chor die germanischen Mädchen angesichts der Gefahr einer Vergewaltigung durch römische Soldaten: »Ihr habt doch blinkende Dolche, Bräute!« In: Klopstocks sämtliche Werke, Bd. 6, Leipzig 1839, S. 88.

⁶⁴ In Lohensteins ›Arminius‹ wird die Tochter des Melos, Walpurgis, die sich durch Selbstmord der bevorstehenden Vergewaltigung durch Varus entzieht, als »Römische Lukrezia« gefeiert. Vgl. Lohenstein, Arminius (wie Anm. 17), S. 9.

⁶⁵ Auch das Bild des Staubs steht im Zusammenhang des Diskurses um den Verlust körperlicher Integrität, wie er sich auch in der ›Penthesilea‹ darstellt: »Der apollinischen Organisation der Körperganzheit steht die *Unform* des ›Staubs‹ und ›Kots‹ entgegen, an die sich die ›Gestalt‹ oder das ›Angesicht‹, der ganze Körper als Bild der Integrität entstellt, ent-staltet verlieren muß.« Bettine Menke, Penthesilea – Das Bild des Körpers und seine Zerfällung. In: Erotik und Sexualität (wie Anm. 39), S. 117–136, hier S. 127.

⁶⁶ Vgl. Kapczynski, Imperfect Myths (wie Anm. 30), S. 148.

Hally das von den Römern vergewaltigte Germanien⁶⁷ – »des Vaterlandes graues Sinnbild« (SW⁷ I, 625) – verkörpern kann, muß sie zuvor »entpersönlicht«⁶⁸ werden; sobald die letzten Spuren persönlicher Identität vernichtet sind, steht Hally als reines Medium zur Verfügung.⁶⁹

Kaum ein anderes Verbrechen spiegelt die willkürliche Ausnutzung eines Machtgefälles, in dem körperliche Gewalt letztendlich dazu dient, sich über den Willen eines anderen Menschen hinwegzusetzen, so eindrucksvoll wie eine Vergewaltigung. Diese galt daher seit der Antike als wesentlicher Bestandteil des Tyrannen-Bildes.⁷⁰ Entsprechend galt der Umstand, willkürlich vergewaltigt zu werden, als Kriterium der Sklaverei.⁷¹ Somit ist der Diskurs um Tyrannei und Sklaverei, den Hermann insbesondere in den Gesprächen mit Thusnelda entfaltet, auch in der Hally-Szene präsent: Der Akt der Vergewaltigung hat Hally quasi zu einer Sklavin des römischen Imperiums gemacht.⁷² Obwohl der Krieg (neben der Sklaverei) einen Bereich darstellt, in dem sexuelle Gewalt, quasi als »Recht des Siegers«, traditionell (wenn auch nicht offiziell) als legitim betrachtet wurde⁷³ (Hermann spricht Varus gegenüber von »Mißgiffe[n]«, die »[a]uf einem Heereszuge unvermeidlich« seien; SW⁷ I, 572), werden Vergewaltigungen und Vergewaltigungsversuche in Kriegssituationen bei Kleist stets tödlich geahndet: In der »Marquise von O...« werden die fünf russischen Soldaten, die sich für den Vergewaltigungsversuch an der Marquise verantworten mußten, standrechtlich erschossen; und in der »Hermannsschlacht« hat ein junger Römerhauptmann, »als man die Tat ihm meldete«, den »geilen apenninischen Hunden«⁷⁴ bereits »das Herz [...] mit dem Schwert durchbohrt« (SW⁷ I, 586), bevor die bewußtlose Hally auf die Bühne geführt wird.

⁶⁷ Vgl. Camille Jenn, *Pensée politique et création littéraire chez Heinrich von Kleist: »La bataille d'Hermann«*, Bern [u.a.] 2002, S. 359: »[...] l'exploitation du sort et du corps de la jeune Hally devenue le symbole de l'Allemagne outragée [...]«. Der Krieg wird u.a. auch als »Vergewaltiger« des Mutterlandes dargestellt, vgl. Salecl, *Politik des Phantasmas* (wie Anm. 23), S. 17.

⁶⁸ Vgl. Klaus Rek, »Und alle Greul des fessellosen Krieges!«: Legitimation und Motivation von Gewalt in Heinrich von Kleists »Hermannsschlacht«. In: *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt*, hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas, Hildesheim, Zürich und New York 2000, S. 103–131, hier S. 111.

⁶⁹ Auch hier bietet sich eine Parallele zur Funktion der Marionette, die im Gegensatz zum Menschen »ein absolut neutrales und reines Medium ist«. Vgl. Christopher Wild, *Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit: Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität*. In: *KJb* 2002, S. 109–141, hier S. 115.

⁷⁰ Vgl. Georg Doblhofer, *Vergewaltigung in der Antike*, Stuttgart und Leipzig 1994, S. 37.

⁷¹ Vgl. Doblhofer, *Vergewaltigung* (wie Anm. 70), S. 20.

⁷² Vgl. eine entsprechende Passage in Lohensteins »Arminius«, wo die Tochter der Hermegildis von einem römischen Jüngling nach dem Geschlechtsverkehr, der auf der Grundlage einer »Verlobung« stattfand, als Ehefrau verschmäht und als »bloße Beyschläferin« und »Deutsche Scлавin« bezeichnet wird. Lohenstein, *Arminius* (wie Anm. 17), S. 57.

⁷³ Vgl. John Theibault, *Landfrauen, Soldaten und Vergewaltigungen während des Dreißigjährigen Krieges*. In: *Werkstatt Geschichte* 19 (1998), S. 25–39, hier S. 34.

⁷⁴ Vgl. die Parallelität der Bezeichnung: In der »Marquise von O...« werden die russischen Soldaten ebenfalls als »Hunde« bezeichnet (SW⁷ II, 105).

Die Tatsache, daß Vergewaltigung traditionell das Gewaltverhältnis einer tyrannischen Willkürherrschaft repräsentiert, deutet auf ein Verständnis hin, welches eine Vergewaltigung weniger als eine sexuelle Handlung, sondern vielmehr als einen Gewaltakt, einen Akt der Oppression⁷⁵ begreift, in dem sich die Geschlechterhierarchie auf brutalste Weise manifestiert. Es ist die Betonung des oppressiven Momentes sexueller Gewalt, die eine Anbindung an den Diskurs der Tyrannei ermöglicht. Erst in einem solchen Kontext läßt es sich erklären, auf welche Weise eine Vergewaltigung als Auslöser für einen politischen Umsturz, eine Revolution, einen Krieg oder Bürgerkrieg fungieren kann, wie dies die hier genannten literarischen Beispiele anzeigen. Mit der Einbettung der Vergewaltigung der Hally in die römisch-germanische Kriegspropaganda deutet Kleists Drama bereits auf das strategische Potential sexueller Gewalt hin, wie es sich erst in den systematischen Massengewaltvergewaltigungen in Kriegen und Bürgerkriegen des späten 20. Jahrhunderts darstellen sollte.⁷⁶ Dementsprechend bleibt auch der einzelne Täter in Kleists ›Hermannsschlacht‹ im Gegensatz zur Gestaltung der Figur des Varus in anderen Arminius-Bearbeitungen anonym und agiert als Teil einer Gruppe.

V.

Abschließend möchte ich auf den im Kontext des Kleistschen Werkes möglicherweise subtilsten Aspekt der Vergewaltigung und Zerstückelung der Hally eingehen, nämlich auf die narrative und dramatische Funktion dieser Gewaltakte. Obwohl wir es bei Hally mit einer Figur zu tun haben, der weder Subjektivität noch Handlungsfähigkeit noch Sprache zugestanden werden, scheint der Auftritt der Figur doch von zentraler Bedeutung für die dynamische Struktur der dramatischen Handlung zu sein. Erst in der Zerstückelung der Leiche Hallys deutet sich jene Sinnverschiebung, jene Umcodierung des vergewaltigten Frauenkörpers an, die über die Verginia-Lukrezia-Tradition hinausgeht und an die entsprechende Episode im ›Buch Richter‹ anknüpft. In diesem Drama wird Hally – wie auch die namenlose Frau in der biblischen Erzählung – nicht nur vergewaltigt und ermordet, sondern durch den Akt der Zerstückelung wird ihr toter Körper verunehrt, ihre Leiche geschändet: Sie erleidet gewissermaßen einen ›zweiten Tod‹. Damit wird Hally »aus der Ordnung des Sag- und Nennbaren«⁷⁷ ausgeschlossen und dem Vergessen aus-

⁷⁵ Vgl. Monique Plaza, *Our Damages and Their Compensation*. In: *Feminist Issues I* (Summer 1981), S. 25–35, hier S. 28; und auch Künzel, *Vergewaltigungslektüren* (wie Anm. 24), S. 268–271.

⁷⁶ Vgl. Nordstrom, *Rape* (wie Anm. 31); Seifert, *Der weibliche Körper* (wie Anm. 59); Salecl, *Politik des Phantasmas* (wie Anm. 23).

⁷⁷ Menke, *Penthesilea* (wie Anm. 65), S. 118. Rousseau läßt in seiner Version der Episode aus dem ›Buch Richter‹ die Leichenteile der jungen Frau im Anschluß an die erfüllte Botschaft wieder zusammentragen und beerdigen, vgl. Rousseau, *Le Lévite d'Ephraïm* (wie Anm. 1), S. 1216.

gesetzt. Nicht von ungefähr galt auch das ›Zerreißen‹ des Körpers eines bereits hingerichteten Straftäters als Strafverschärfung im Sinne einer besonders schmähenden Strafe, wobei die »Verletzung der gelebten Einheit [...] offenbar in der Auflösung der Leibeseinheit« des Täters »gespiegelt«⁷⁸ werden sollte.

Hallys toter Körper wird auch dadurch ein zweites Mal »vergewaltigt«, daß ihr versehrter Körper als blutige Botschaft mißbraucht wird: als absolutes Kommando in seiner wohl effektivsten Form als »inkarnierte Schrift«.⁷⁹ Dieser brutale Körper-Sprechakt verweist nicht nur auf die »Materialität des Zeichens«,⁸⁰ sondern knüpft darüber hinaus auch an die geschlechterspezifische Konzeption von Material und Form in ästhetischen Diskursen des 18. Jahrhunderts an, in der der weibliche Körper als formbares Material erscheint, das erst durch die Bearbeitung eines männlichen Künstlers Form und Bedeutung erhält.⁸¹

Stellt Vergewaltigung – wie Mieke Bal behauptet – den Körper-Sprechakt *par excellence* dar,⁸² indem Haß gewissermaßen von einem Körper direkt in den anderen ›gesprochen‹ wird,⁸³ so deutet sich im Akt der Zerstückelung und des Aussendens der Teile des weiblichen Körpers zwar ein Zusammenhang zu der von Kleist herbeigesehnten und in zahlreichen Texten beschworenen Möglichkeit einer ›unmittelbaren‹ Kommunikation an; doch erscheint diese Fleisch gewordene Sprache in der ›Hermannsschlacht‹ nicht als »Göttersprache«⁸⁴ sondern vielmehr als eine Rhetorik der Gewalt, als »Greulsystem« (SW⁷ I, 601) blutiger Fleischklumpen.⁸⁵

Rätselhaft bleibt jedoch die Frage, wie sich den fünfzehn Anführern mehr oder weniger fremder germanischer Stämme aus der Ansicht oder aus der Berührung einzelner Körperteile bzw. Fleischklumpen ein Hinweis auf die Person der Hally und ihr Schicksal (die erlittene Vergewaltigung) ergeben soll. Bereits in seinem

⁷⁸ Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, Bd. V, hg. von Adalbert Erler und Ekehard Kaufmann, Berlin 1998, Sp. 1679.

⁷⁹ Vgl. Wolf Kittler, *Militärisches Kommando und tragisches Geschick: Zur Funktion der Schrift im Werk des preußischen Dichters Heinrich von Kleist*. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 56–68, hier S. 63.

⁸⁰ In Bezug auf die ›Hermannsschlacht‹ vgl. Greiner, Kleists Dramen (wie Anm. 5), S. 111.

⁸¹ Vgl. Judith Still, Rousseau's ›Lévite d'Ephraïm‹: The Imposition of Meaning (on Women). In: French Studies XLIII (1989), Nr. 1, S. 12–30, hier S. 25.

⁸² Bal, *Death & Dissymmetry* (wie Anm. 6), S. 157 f.

⁸³ Michelsen spricht von Hermanns »Haß-Programm«, vgl. Michelsen, »Wehe, mein Vaterland, dir!« (wie Anm. 20), S. 130.

⁸⁴ So Ottokar in ›Die Familie Schroffenstein‹ (SW⁷ I, 96). Bei Kleist sind es gerade die Formulierungen die im Zusammenhang des Wunsches nach einer unmittelbaren, fleischlichen Sprache erscheinen, die in gewaltsamen, ja blutigen Metaphern daherkommen: Am deutlichsten ist hier das Bild des Herzens, das Kleist sich »aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen« und der Schwester Ulrike zuschicken möchte (SW⁷ II, 730); vgl. auch eine ähnliche Formulierung im ›Brief eines Dichters an einen anderen‹ (SW⁷ II, 347).

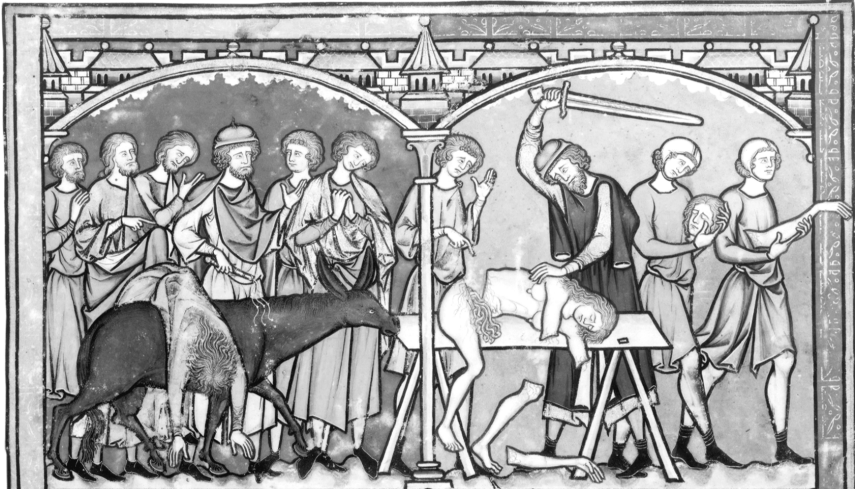
⁸⁵ In Anlehnung an die Ausführungen von Manfred Schneider könnte man diese Greuelstat u. a. auch als einen »Verstoß gegen die universalen sprachlich-naturrechtlichen Konventionen« betrachten; vgl. Manfred Schneider, *Die Welt im Ausnahmezustand: Kleists Kriegstheater*. In: KJb 2001, S. 104–119, hier S. 109.

Drama ›Amphitryon‹ läßt Kleist den Feldherrn der Thebaner klagen, daß man »bis heut mit fünf gesunden Sinnen / In seinen Freunden nicht geirret« habe, »Augen, / Aus ihren Höhlen auf den Tisch gelegt, / Von Leib getrennte Glieder, Ohren, Finger, / Gepackt in Schachteln, hätten hingereicht, / Um einen Gatten zu erkennen« (SW⁷ I, 298); doch dieser Zustand der unzweideutigen Erkenntnis sei offenbar vorbei, »[j]etzo« werde man die »Ehemänner brennen, Glocken ihnen, / Gleich Hämmeln um die Hälse hängen müssen« (SW⁷ I, 298), damit sie von ihren eigenen Frauen erkannt werden könnten. Vor diesem Hintergrund stellt sich allerdings die Frage, was die Anführer der germanischen Stämme in dem einzelnen Körperteil ›erkennen‹, der ihnen per Boten zugestellt wird. Stellt man sich die Zerteilung als eine relativ ›saubere‹ Zerlegung in einzelne, größere Körperabschnitte vor, dann scheint diese Vorstellung wiederum an das Konzept der Marionette oder Gliederpuppe anzuknüpfen, wie es sich auch in älteren bildlichen Darstellungen der Episode aus dem ›Buch Richter‹ andeutet.

Doch gibt es deutliche Hinweise darauf, daß der in Einzelteilen versendete Körper der Hally keineswegs so ›beredt‹ ist, wie Hermann es glauben machen möchte. Zunächst wird die fleischliche Botschaft von Boten begleitet, die die näheren Umstände über die Vergewaltigung und Ermordung Hallys liefern (können). Der einzelne Körperteil dient hier – wie Hermanns Söhne als Beigabe zur Botschaft an Marbod – lediglich als materielles, hier ›fleischliches‹ und damit wohl wirksamstes ›Beglaubigungsmittel‹, wobei »die Zeichenverweisung durch das Material des Signifikanten [...] als wahr garantiert«⁸⁶ werden soll, indem das Signifikat auf materialer Ebene im Signifikanten enthalten ist. Die eigentliche Botschaft an die fünfzehn Stämme der Germanen läßt Hermann ›schriftlich‹ folgen, indem er einen »Brief [...] mit Pfeilen [...] in die Feu'r der Deutschen schießen« läßt (SW⁷ I, 607). Die Germanenfürsten Fust und Arian sprechen Hermann gegenüber dann auch lediglich von der Wirkung des ›Briefes‹, der »für Germanien in den Kampf« sie rief (SW⁷ I, 627) – kein Wort von der zerstückelten Jungfrau. Anders als der Levit, der, um den Tod seiner Frau zu rächen, *kein Schreiben* an die Stämme Israels sandte, sondern lediglich auf die erschütternde Wirkung des zerstückelten Frauenkörpers setzte,⁸⁷ scheint Hermann sich – ganz im Sinne der von Amphitryon geäußerten Skepsis – nicht allein auf die Wirkung der körpersprachlichen Botschaft verlassen zu wollen. Da weder das Fleisch in Form des menschlichen Körpers noch die Rede oder

⁸⁶ Greiner, Kleists Dramen (wie Anm. 5), S. 95f; vgl. auch den Beitrag zu Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹ und den ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ (SW⁷ II, 327f.) von Rolf-Peter Janz in diesem Band.

⁸⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*. In: Ders., *Œuvres Complètes*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bd. V: *Écrits sur la Musique, la Langue et le Théâtre*, Paris 1995, S. 377: »Quand le lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de sa femme, il n'écrivit point aux Tribus d'Israël; il divisa le corps en douze pièces et les leur envoya. À cet horrible aspect ils courent aux armes en criant tout d'une voix: *non, jamais rien tel n'est arrivé dans Israël, depuis le jour que nos pères sortirent d'Égypte, jusqu'à ce jour*. Et la Tribu de Benjamin fut exterminée.«



Buch Richter (19, 28/29): Rückkehr und Zerstückelung des Körpers, Morgan Picture Bible (um 1240–55), New York, The Pierpont Morgan Library, M638, fol. 16v. (Ausschnitt).

Schrift allein wahrheitsfähig sind, werden Körper und Schrift in einen gegenseitigen Verweisungs- und Beglaubigungszusammenhang gestellt, der ›Wahrheit‹ garantieren soll.⁸⁸

Auf der dramatisch-narrativen Ebene scheint der Akt der Vergewaltigung hier – wie in zahlreichen anderen Erzählungen (man denke insbesondere an den berühmten Gedankenstrich in der ›Marquise von O...‹) – im wesentlichen als Markierung im Text zu fungieren, als generatives Moment, das dazu dient, eine Handlung auszulösen bzw. voranzutreiben – Mieke Bal spricht mit Blick auf die Gestaltung der Erzählung im ›Buch Richter‹ von einer ›Vergewaltigung der Erzählung‹ (›rape of narrative‹⁸⁹). Es mag eben diese kühl kalkulierte narrative Ausbeutung der Hally-Szene als Moment der Peripetie sein, die auf der Ebene der Handlung des Dramas derart ›gewaltsam‹ konstruiert wirkt, daß der Eindruck entsteht, es mangle dem Stück insgesamt an dramatischer Spannung.⁹⁰ Paradoxerweise scheint Kleists

⁸⁸ Vgl. Manfred Schneider, Die Inquisition der Oberfläche: Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten. In: Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert, hg. von Rudolf Behrens und Roland Galle, Würzburg 1993, S. 23–39, hier S. 28.

⁸⁹ Vgl. Bal, The Rape of Narrative (wie Anm. 27). Ruth spricht in diesem Zusammenhang von einer »zynischen Ausbeutung der Situation«, vgl. Klüger, Freiheit, die ich meine (wie Anm. 21), S. 149; Norbert von einem »symbolversessenen Zynismus«, vgl. Miller, Verstörende Bilder (wie Anm. 20), S. 101.

⁹⁰ Vgl. Ryan, Die ›vaterländische Umkehr‹ (wie Anm. 52), S. 196 und auch: Klüger, Freiheit, die ich meine (wie Anm. 21), S. 149.

Drama auf der dramatisch-narrativen Ebene genau die Funktion der Vergewaltigung auszubeuten, die es auf der inhaltlichen Ebene als Kriegspropaganda, als Rhetorik der Gewalt entlarvt und als solche kritisiert. In diesem Sinne bildet die Hally-Szene auch die Schnittstelle zwischen der *politischen* und der *poetischen* Dimension der Figur Hermanns⁹¹ und fungiert damit als Schlüssel sowohl zur rhetorisch-narrativen als auch zur inhaltlich-politischen Strategie des Dramas.

⁹¹ Jeffrey L. Sammons beschreibt die Figur des Hermann als eine Kombination aus politischem Führer und Intellektuellem, sprich Dichter. Vgl. Jeffrey L. Sammons, *Rethinking Kleist's ›Hermannsschlacht‹*. In: *Heinrich von Kleist-Studien*, hg. von Alexej Ugrinsky, Berlin 1980, S. 33–40, hier S. 35 f.

DOROTHEA VON MÜCKE

METAMORPHOSE UND IDYLLE

Entgrenzungsphantasien bei Kleist

Im ›Marionettentheater‹ wird die Erzählung vom jungen Mann, der seine natürliche Grazie durch eine bloße Bemerkung seines Begleiters auf immer verloren hat, einerseits mit der unberührbaren Sicherheit eines Bären, andererseits mit der Grazie der Marionette kontrastiert. Daraufhin folgert der Ich-Erzähler: »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« (DKV III, 563) Was mit dem erneuten Essen vom Baum der Erkenntnis gemeint sein könnte, erscheint zunächst einmal rätselhaft. Wird hier suggeriert, daß der Ausschluß aus dem Paradies durch eine Wiederholung bzw. Überbietung des Sündenfalls aufgehoben werden könnte? Wenn das Essen vom Baum der Erkenntnis, also der Sündenfall, den Menschen erst zum Menschen macht, sollte dessen Rückgängigmachung die Befreiung von allen zivilisatorischen Grenzen, ein Rückfall des Menschen in den Stand tierischer Unschuld bedeuten, eine lustvolle, aber auch potentiell schreckliche Entmenslichung? Wie läßt sich eine den Sündenfall überbietende und damit wiederholende Überschreitung als ein Zurückfallen in den Stand der Unschuld denken?

In diesem Beitrag soll nicht der Versuch einer Neuinterpretation des so viel diskutierten Marionettentheater-Aufsatzes unternommen werden, sondern statt dessen Kleists relativ wenig beachtete Idylle ›Der Schrecken im Bade‹ im Zentrum der Diskussion stehen. Auch soll die Frage nach dem Sündenfall und dem, was mit einem erneuten Essen vom Baum der Erkenntnis gemeint sein könnte, zunächst einmal aufgeschoben werden, um der Frage nach Wunschbildern von radikalen Verwandlungen oder Metamorphosen nachzugehen, die sich auch als Entgrenzungsphantasien auffassen lassen. Diese sollen einleitend im weiteren Kontext von Kleists Werk zunächst einmal genauer charakterisiert werden; anschließend soll hinsichtlich der Idylle ›Der Schrecken im Bade‹ Kleists Auseinandersetzung mit dieser Gattung als eine Auseinandersetzung mit den Grenzen und Möglichkeiten der Bildwerdung einer Wunschphantasie bestimmt werden.

Kleists Werk ist durchzogen von Entgrenzungsphantasien. Zum einen finden sich diese geschildert im Bild eines befreienden Auslebens und rücksichtslosen Ausagierens von Leidenschaft. So überrascht und verwirrt Graf Strahl Kätchen mit folgender Liebeserklärung:

Der Hirsch, der von der Mittagsglut gequält,
Den Grund zerwühlt, mit spitzigem Geweih,
Er sehnt sich so begierig nicht,
Vom Felsen in den Waldstrom sich zu stürzen,
Den reißenden, als ich, jetzt, da du mein bist,
In alle deine jungen Reize mich.¹

Und auch Ventidius, Thusneldas Einladung zu einem heimlichen Rendezvous nachkommend, antizipiert in der ›Herrmannsschlacht‹ die Wonnen des Stelldich-eins im Bild des Hirsches, der sich Linderung verschafft:

Dies ist der stille Park, von Bergen eingeschlossen,
Der, auf die Lispelfrage: wo?
Mir gestern in die trunknen Sinne fiel!
Wie mild der Mondschein durch die Stämme fällt!
Und wie der Waldbach fern, mit üppigem Geplätscher,
Vom Rand des hohen Felsens niederrinnt! –
Thusnelda! Komm und lösche diese Glut,
Soll' ich, gleich einem jungen Hirsch,
Das Haupt voran, mich in die Flut nicht stürzen! – (DKV II, 542; Vs. 2354–64)

Im ›Käthchen von Heilbronn‹ dient das Bild des erhitzten, brünstigen, aggressiv Linderung ersennenden Hirschs dem Ausdruck der Intensität eines Begehrens des in seiner Männlichkeit strahlenden Helden. Es kulminiert im Bild von der Auslöschung des Begehrens, der Phantasie einer gewalttätigen Vereinigung mit dem begehrten Gegenüber, als wäre dieses ein Element wie Wasser oder Erde. Auch Ventidius vergleicht sein Begehren mit dem eines jungen Hirschs in seiner Beschreibung des idyllischen Ortes, des Parks, in dem er sich mit Thusnelda verabredet hat. Ventidius' Bild wird eingeführt sowohl als erotisch lustvolle Phantasie, die nicht das Objekt eines Begehrens, sondern den Ort der Befriedigung inszenierend halluziniert, wie auch als Artikulation der Intensität seines Begehrens, auf sofortige Befriedigung vor Ort drängend.²

¹ Heinrich von Kleist, Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel [Erstdruck]. DKV II, 430 (Vs. 2658–2663).

² Siehe hierzu auch Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasy and the Origins of Sexuality*. In: *Formations of Fantasy*, hg. von Victor Burgin, James Donald und Cora Kaplan, London und New York 1989, S. 5–34; zuerst publiziert unter dem Titel ›Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme.‹ In: *Les Temps Modernes* 19 (1964), No. 215: »By locating the origin of fantasy in the auto-eroticism, we have shown the connection between fantasy and desire. Fantasy, however, is not the object of desire, but its setting. In fantasy the subject does not pursue the object or its sign: he appears caught up himself in the sequence of images. He forms no representation of the desired object, but is himself represented as participating in the scene although, in the earliest forms of fantasy, he cannot be assigned any fixed place in it (hence the danger, in treatment, of interpretations which claim to do so). As a result, the subject, although always present in the fantasy, may be so in a desubjectivized form, that is to say, in the very syntax of the sequence in question. On the other hand, to the extent that desire is not purely an upsurge of the drives, but is articulated into the fantasy, the latter is a favoured spot for the most primitive defensive reactions, such as turning against oneself, or into

Entscheidend für die ›Herrmannsschlacht‹ ist, daß dieses Begehren ausagiert wird, während im ›Käthchen‹ Strahls Phantasie in der Dramenhandlung nicht ausgelebt wird. Stattdessen wird das Bild seiner Entgrenzungsphantasie domestiziert und im gleich darauf folgenden idyllischen Bild des Sommersitzes, in dem Käthchen Strahl erwarten soll, auf eine unbestimmte Zukunft verschoben:

Wenn mich in's Feld der Klang der Hörner ruft;
Und wo der Zeisig sich das Nest gebaut,
Der zwitschernde, in dem Holunderstrauch,
Soll sich ein Sommersitz dir aufbauen,
In heitern, weitverbreiteten Gemächern,
Mein Käthchen, kehr' ich wieder, zu empfangen. (DKV II, 431; Vs. 2682–87)

In dieser revidierten Phantasie soll nicht nur der naturbelassene Ort des Holunderstrauchs, unter dem Strahl Käthchen zu finden pflegte, durch herrschaftliche Gemächer ersetzt werden, sondern Strahl nimmt gewissermaßen das Bild seines Begehrens als eines brünstigen Hirschs zurück, indem er sich in der Rolle des von der Jagd zurückkommenden Jägers entwirft – anders gesagt: Wenn mit der Verwandlung eines Mannes in einen Hirsch auf den Mythos von Diana und Aktäon, die gräßliche Verwandlung des Jägers in einen zuletzt von seinen eigenen Hunden zerfleischten Hirsch, angespielt wird, so wird in diesem revidierten Szenario einer Wunschphantasie das angedeutete Handlungsschema wieder zurückgenommen.

Ventidius' Phantasie wird allerdings in einer Weise, die all seine Erwartungen unterläuft und übertrifft, aufs grausamste als radikale Entmenschlichung und Auslöschung des Begehrens ausgelebt, indem er Thusnelda in die Falle geht: Hinter dem verschlossenen Parktor erwartet ihn statt einer Liebesnacht voll elysischer Freuden eine wilde Bärin, die ihn zerfleischt. Sein Gegenüber, in das er sich stürzen will, ist kein sein Begehren stillendes Element, sondern das reißende, enfesselte Begehren eines anderen. Denn Thusneldas selbstgefälliger Flirt mit dem Römer war zur leidenschaftlichsten Rachbegierde geworden, als ihr Gatte ihr enthüllt hatte, daß die Locke ihres blonden Haars, die Ventidius von ihr genommen hatte, nicht einen Fetisch seines Begehrens für sie, sondern nur ein Muster oder eine Probe darstellte, die Ventidius an die römische Kaiserin als Ankündigung der für sie bestimmten Kriegsbeute weitergesandt hatte. In dieser schamvollen Konfrontation Thusneldas mit ihrem eigenen Mangel, ihrem Begehren, begehrt zu werden, wird Thusnelda in Analogie zur beim Baden belauschten Diana gesetzt, deren Bloßstellung ebenfalls grausamste Rachbegierde entfesselt. Thusnelda ergibt sich ihrer blutrünstigen Leidenschaft und vernichtet ihren Feind auf unmenschliche Art, genauso wie Herrmann sich nicht um die von Septimius beschworene Siegerpflicht schert und diesen, seinen Gefangenen, mit Keulen totschiessen heißt, sodaß Septimius sich folgende Grabinschrift entwirft:

an opposite, projection, negation: these defences are even indissolubly linked with the primary function of fantasy, to be a setting for desire, in so far as desire itself originates as prohibition, and the conflict may be an original conflict.« (S. 26–27)

Der das Geschlecht der königlichen Menschen
Besiegt, in Ost und West, der ward
Von Hunden in Germanien zerissen:
Das wird die Inschrift meines Grabmals sein! (DKV II, 536; Vs. 2223–26)

Während die Rede des Ventidius ihren Sprecher, der kurz darauf grausamst zerfleischt wird, mit dem Bild des Hirsch verknüpft, assoziiert Septimius seine Todesart mit dem Bild eines von Hunden zerrissenen Menschen. Liest man diese beiden Bilder zusammen, so zeichnen sich im Hintergrund der ›Herrmannsschlacht‹, dieses agitatorischen Dramas vom rücksichtslosen Ausleben einer brennenden Leidenschaft, entscheidende Elemente des Mythos von Diana und Aktäon ab, die das übergreifende Handlungsschema diktieren. Die Metamorphose des Jägers in einen Hirsch, der, nachdem er Diana beim Bade belauscht hat, von seinen eigenen Hunden zerfleischt wird, wird in diesem Drama sowohl als radikaler Umschlag vom Täter zum Opfer als auch als Umschlag der Äußerung des Begehrens in dessen Auslöschung präzisiert.

Daß für Kleist die Gewalt entfesselnde Dimension einer Leidenschaft schon in der Artikulation des Begehrens angelegt ist, also im bildhaften Ausdruck seiner Intensität, wird auch im ›Käthchen‹ verdeutlicht. Dies zeigt sich, wenn Strahl zuerst sein brennendes Begehren als jene unzensierte Entgrenzungsphantasie äußert, die allerdings innerhalb des Dramas nicht ausagiert wird. Käthchen quittiert diese Form der Liebeserklärung mit völligem Unverständnis, wenngleich sie auch schamrot wird. Gleich nach dieser Bekundung seines Begehrens entschuldigt sich Strahl weinend für die rohe Mißhandlung Käthchens, woraufhin diese anteilnehmend fragt: »Himmel! Was fehlt dir? Was bewegt dich so?« (DKV II, 430; Vs. 2673) und somit den leidenschaftlich Begehrenden in seinem Mangel, seiner Verwundbarkeit als Opfer und Täter nur noch bestätigt. Damit erscheint sogar am Horizont dieses Märchenspiels das grausame, gewalttätige Potential des Begehrens und der Liebe, des in seiner Leidenschaft entfesselten Menschen.

In der ›Penthesilea‹ steht nun das entmenslichende Potential des Begehrens und der Leidenschaft im Zentrum des Trauerspiels. Die Liebe der Kentaurin Penthesilea, deren Fixierung auf den Göttersohn Achilles, steht von Anfang an unter dem Zeichen der nicht zu überbietenden Tat des Achilles, der Schändung von Hektors Leiche, einer Vorstellung, die die Phantasien vom Liebesvollzug beider Protagonisten bestimmt. So formuliert Achilles Prothoe gegenüber sein Anliegen:

ACHILLES Mein Will' ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen,
Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat.
PROTHOE Wie, du Entsetzlicher!
ACHILLES – Fürchtet sie dies?
PROTHOE Du willst das Namenlos' an ihr vollstrecken?
Hier diesen jungen Leib, du Mensch voll Greuel,
Geschmückt mit Reizen, wie ein Kind mit Blumen,
Du willst ihn schändlich, einer Leiche gleich –?
ACHILLES: Sag' ihr, daß ich sie liebe.

PROTHOE Wie? – Was war das?
ACHILLES Beim Himmel, wie! Wie Männer Weiber lieben;
Keusch und das Herz voll Sehnsucht doch, in Unschuld,
Und mit der Lust doch, sie darum zu bringen.
Ich will zu meiner Königin sie machen.³

Und auch in »Penthesilea«, noch deutlicher als in den beiden anderen Dramen (zumal da in diesem Stück die Entgrenzungsphantasie unter der Frage, wie sich Achills »namenlose Tat« überbieten ließe, ausagiert wird), macht die Sprache, die die letzte Begegnung zwischen den beiden Liebenden beschreibt, Anleihen beim Diana-Aktäon-Mythos. So verfolgt Penthesilea Achill, der den »Tempel der Diana sehn« wollte (DKV II, 242; Vs. 2531) und ihr »das schönste Wild« geworden ist (DKV II, 238; Vs. 2572), ruft »Ha! Sein Geweih verrät' den Hirsch« (DKV II, 240; Vs. 2645), legt auf ihn an, schießt ihn nieder und liegt, »den grimmgen Hunden beigesellt, / Sie, die ein Menschenschoß gebär, und reißt, – / Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!« (DKV II, 239. Vs. 2595–97)

Wenn Meroe im Botenbericht von der entsetzlichen Tat den vom Pfeil getroffenen Achilles schildert, wie er, der »Ärmste noch der Menschen« (DKV II, 241; Vs. 2651), lebt und die Namen der ihn zerfleischenden Hunde hört, eröffnet sich ein Ausblick auf Kleists Transformation von Ovids Version des Mythos von Diana und Aktäon. Schon Ovid betont die Schuldlosigkeit Aktäons an seinem Schicksal: »Doch, wenn du recht untersuchst, wirst an ihm du finden des Schicksals Schuld, nicht Verbrechen. Denn welch Verbrechen lag im Verirren?«⁴ Und auch Kleist läßt Achill aufgrund eines Irrtums Aktäons Schicksal erleiden. Was weiterhin Achill/Aktäon in Anlehnung an Ovid zum »Ärmsten aller Menschen« macht, ist der Umstand, daß seine Metamorphose in einen Hirsch rein äußerlich auf den Verlust seiner menschlichen Gestalt bezogen ist. So hebt schon Ovid statt Aktäons Aufnahme ins Tierreich, die ihn als Hirsch in den Wald fliehen und leben ließe, seine Verbannung aus dem Menschenreich, vor allem sein Zögern und seine Scham und Furcht, sowie den Verlust der menschlichen Sprache hervor.⁵ So wie bei Ovid Aktäons Tiergestalt nur für ein kurzes Übergangsstadium intakt bleibt, so mündet Achills Metamorphose in einen Zustand radikaler Formlosigkeit, indem er zu einer Leiche wird, »so entstellt, / Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten« (DKV II, 252; Vs. 2930f.).

³ Heinrich von Kleist, *Penthesilea* [Erstdruck], DKV II, 200 (Vs. 1513–1524). Siehe auch DKV II, 165 (Vs. 601–615) und 209f. (Vs. 1794–1799).

⁴ Im Original: »at bene si quaeras, Fortunae crimen in illo, / non scelus invenies: quod enim scelus error habebat?« Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch und deutsch, übersetzt von Erich Rösch, hg. von Niklas Holzberg, Zürich und Düsseldorf 1996, Liber III, Vs. 141 f. Leonhard Barkans Studie der Transformationen des Diana-Aktäon-Mythos hebt hervor, daß sich Ovids Version gerade durch die Betonung von Aktäons Schuldlosigkeit auszeichnet. Siehe Leonhard Barkan, *Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis*. In: *English Literary Renaissance* 10 (1980), S. 317–322, Zitat S. 321.

⁵ Siehe Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 4), Liber III, Vs. 200–205 und 237–241.

Zusammenfassend ließe sich dieser oben beschriebene Komplex von Entgrenzungsphantasien folgendermaßen charakterisieren: Ihnen allen ist gemein, daß sie ein intensives Begehren nach völliger, befreiender Stillung und damit Auslöschung des Begehrens äußern; weiterhin, daß dieser Art der Artikulation des Begehrens als einer Liebeserklärung schon dadurch ein gewaltsamer Zug eignet, daß das angesprochene Gegenüber sowohl als Objekt wie auch als Subjekt des Begehrens vernichtet wird. Doch auch wenn es sich nun nicht auf diese Liebeserklärung einläßt, sich nicht von ihr angesprochen fühlt, kommt eine potentiell zerstörerische Dimension ins Spiel dadurch, daß der Sprecher mit seinem Mangel, seiner eigenen Verwundbarkeit als ein Begehrender konfrontiert wird. Die so entfesselte Gewalt wird nicht hinsichtlich einer bewußten Überschreitung als Schuld moralisiert, sondern höchstens in einem sprachlichen Mißgriff oder grundlegenden Mißverständnis einer Kommunikationssituation situiert.

Neben jenem Komplex von Entgrenzungsphantasien, die ausgehend von einem stürmischen Begehren, einer entfesselten Leidenschaft nur vorübergehend die Gestalt eines Tieres wie des Hirschs annehmen, doch letztlich in radikaler Entstellung, im zerrissenen, zerstückelten Körper enden, findet sich in Kleists Werk noch ein anderer Komplex von Entgrenzungsphantasien. Im Kontrast zur Bewegung derer, die sich wild in den Anderen hineinstürzen, als sei dieser ein anderes Element, das die Leidenschaft stillende Wasser, steht dieser Komplex im Zeichen eines Körpers, der mit dem ihm umgebenden Element enig ist, und stützt sich auf das Körpergefühl des Schwimmens, Fliegens oder Gleitens. Dieser Komplex läßt sich auch als Phantasie von Schwerelosigkeit oder von der Überwindung der Schwerkraft fassen. Erinnert sei hier an Kottwitz' Monolog vor der Schlacht und Homburgs Schlußmonolog,⁶ den Vergleich des badenden Käthchens mit einem Schwan und den Wunsch Strahls, sich in Tränen, sowie den Homburgs, sich in ›Duft‹ aufzulösen.⁷

Während nun der erste Komplex von Entgrenzungsphantasien vorwiegend als Phantasie einer klimaktischen Befriedigung eines männlichen Begehrens gekennzeichnet ist (oder, in den bereits oben zitierten Worten Achills: »Beim Himmel, wie! Wie Männer Weiber lieben; / Keusch und das Herz voll Sehnsucht doch, in Unschuld, / Und mit der Lust doch, sie darum zu bringen«), läßt sich der zweite Komplex nicht so eindeutig in das heterosexuelle Schema des Liebesvollzugs einordnen. Dabei kann dieser jedoch durchaus sinnlich-erotische Momente haben, so wenn Homburgs wohlige Hingabe an die duftende Sommernacht mit der Ruhe in der Umarmung einer »Perser-Braut« verglichen wird (DKV II, 563; Vs. 122). Doch scheinen diese Phantasien vom eigenen, so ganz in seinem Element sich wohl befindenden Körper den Anderen, sei es den Liebespartner oder den Feind, ja jeden po-

⁶ Vgl. Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel [Erstdruck], DKV II, 578 (Vs. 384–389), 641 (Vs. 1830–1839) und 563 (Vs. 120–123).

⁷ Vgl. Kleist, Das Käthchen von Heilbronn (wie Anm. 1), DKV II, 413 (Vs. 2274–2278) und 349 (Vs. 721–728).

tentiellen Beobachter überhaupt auszuschließen ebenso wie das Begehren, den Mangel und jegliches Gefühl einer inneren Spannung oder Spaltung.

Schon in einem ganz frühen Text, in dem ›Wunsch am Neuen Jahre 1800 für Ulrike von Kleist‹, wünscht Kleist seiner Schwester, daß sie ihre Ambivalenz hinsichtlich ihrer Geschlechtsidentität überwinden möge, mit folgenden Worten:

Amphibion du, das in zwei Elementen stets lebet,
Schwanke nicht länger und wähle dir endlich ein sichres Geschlecht.
Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich, drum verlasse das Wasser,
Versuch es einmal in der Luft, schüttle die Schwingen und fleuch! (DKV III, S. 406)

Geschlechtliche Identität wird hier mit Gattungsidentität gleichgesetzt, wobei der jeweiligen Identität ein ihr gemäßes Element, der weiblichen das Wasser, der männlichen die Luft zugeordnet wird. So wird der Schwester, die sich nicht in ihr weibliches Element finden will, suggeriert, sie solle dieses verlassen, indem sie ihre Flügel schüttle und sich in die Luft erhebe. Bemerkenswert erscheint bei diesem kurzen Text, daß sich Kleist hier nicht im Einklang mit seiner sonstigen pädagogischen Bestrebung zeigt, Frauen ihrer natürlichen Bestimmung, »Mutter zu werden«,⁸ näher zu bringen, sondern im Gegenteil das Bild eines befreienden, gleichsam fliegenden Geschlechterwechsels entwirft. Auch läßt sich dieser Neujahrswunsch als Entgrenzungphantasie lesen, in der eine Metamorphose modelliert wird, die den oder die Betroffene mit sich eins werden läßt, indem er oder sie heterosexuelle Normvorstellungen ablegt, um sich eine neue sexuelle Identität anzueignen. Ließe sich hieraus folgern, daß dieser andere Komplex von Entgrenzungphantasien darauf abzielt, sich der gewalttätigen Dynamik zwischen Aktäon und Diana zu entziehen, indem er sich in den experimentellen Bereich einer anderen Geschlechtlichkeit und Erotik begibt? Doch wie wäre jener experimentelle, von zivilisatorischen Zwängen freie Bereich zu denken? Müßte er nicht gewissermaßen vor dem Sündenfall, dem Essen vom Baum der Erkenntnis, der Konfrontation des Menschen mit seinem Mangel, seinem Begehren und seiner Sexualität angesiedelt sein oder wäre er nur für ein völlig isoliertes Individuum zu denken, als rein autoerotische Phantasie, die zerstört wird, sobald ein anderer ins Spiel kommt?

Die Frage nach der Möglichkeit, in einen von allen zivilisatorischen Zwängen freien Stand der natürlichen Unschuld zurückzukehren, ließe sich auch als eine Grundfrage der Gattung der Idylle verstehen. So schleicht sich Margarethe in Kleists Idylle ›Der Schrecken im Bade‹ nachts unter dem Vorwand, sie werde sich um ein erkranktes Lamm kümmern, durch die Hinterpforte des Gartens an den See, um ihrem zutiefst kreatürlichen Bedürfnis nach Erfrischung, dem allerdings die Sitte entgegensteht, nachzugeben. Dabei wird sie beim Baden von der Magd Johanna im Rock ihres Bräutigams überrascht und belauscht.

⁸ So Heinrich von Kleist in: [Über die Aufklärung des Weibes. Für Wilhelmine Zenge] d. 16. Septmb. 1800 zu Wirzburg. In: DKV III, S. 531–534, Zitat S. 534.

Schon die beiden ersten Reden Johannas und Margarethes evozieren die oben beschriebenen Entgrenzungsphantasien. Im exponierenden Eingangsmonolog erzählt Johanna, wie sich Margarethe an den See geschlichen hat, und kommentiert deren Verlangen nach Erquickung nach dem soeben verstrichenen sommerlich heißen Maitag als ein völlig natürliches, aber sittenwidriges Bedürfnis:

[...] Blumen gleich,
Fühlt jedes Glied des Menschen sich erschlaft. –
[...]
Wie sich der Alpen Gipfel umgekehrt,
In den krystallinen See danieder tauchen!
Wenn das die Gletscher tun, ihr guten Götter,
Was soll der arme herzdurchglühte Mensch?
Ach! Wenn es nur die Sitte mir erlaubte,
Vom Ufer sank' ich selbst herab, und wälzte,
Wollüstig, wie ein Hecht, mich in der Flut! (DKV III, 420)

Im Gegensatz zu dieser Entgrenzungsphantasie eines wohligen Eintauchens ins flüssige Element, geäußert von Johanna, die sich das Ausleben dieser Phantasie nicht zugesteht, assoziiert Margarethe in ihrer erschreckten Reaktion auf die von ihr soeben gehörten Worte diese Rede Johannas mit den roten Lippen ihres Bräutigams Fritz, d. h. mit dem Begehren eines anderen, des Objekts ihres Begehrens, zugleich aber auch mit dem Hirsch, dem Fritz als Jäger aufflauert, da er »uns jüngst den Mais zerwühlte« (DKV III, 420). Das heißt nun, daß zugleich mit der Artikulation ihres Begehrens der Aktäon-Mythos ins Spiel gebracht wird. Weiterhin ist bezeichnend, daß, während die erste Entgrenzungsphantasie ausschließlich positiv konnotiert ist, der zweite Komplex sogleich Todesangst und Schrecken provoziert. Heißt dies nun, daß die Idylle als Ausleben des Wunsches nach kreatürlicher Befriedigung, als Rückkehr in einen natürlichen Stand der Unschuld unmöglich wird, sobald ein anderer ins Spiel kommt?

Die sogleich anschließende Rede Johannas scheint allerdings genau dies widerlegen zu wollen, wenn Johanna – Margarethes Angst beschwichtigend – dieser versichert, daß sie sich ihre Badestelle so sorgfältig ausgewählt habe, daß niemand sie in ihrer Nacktheit sehen könne, daß selbst Diana, hätte sie an Margarethes Stelle gebadet, nie von Aktäon erblickt hätte werden können und dieser, »der Menschen Ärmster«, nie sein schreckliches Schicksal erlitten hätte, »und seine junge Stirn / Wär ungehört, bis auf den heut'gen Tag« (DKV III, 420). In dieser Wendung, daß das Schicksal Aktäons sich hätte bannen und abwenden lassen, wenn die Badende nur sorgfältig vor dem Blick eines Eindringlings gesichert gewesen wäre, unternimmt der Text eine höchst seltsame Akzentverschiebung, indem er nämlich suggeriert, es gelte nicht allein, die Badende vor einem Eindringling zu schützen, sondern letztlich, den unschuldigen, zufälligen Eindringling vor den katastrophalen Folgen seiner Konfrontation mit diesem Bild zu bewahren. Zugespißt gesagt, es gilt das Bild der selbstgenügsamen, keuschen Jagdgöttin in Harmonie mit der Natur und den

Gespielinnen, die sie umgeben, vor jedem möglichen Anblick zu sichern. Schon Ovids Behandlung des Aktäon-Mythos im Kontext der ›Metamorphosen‹ entwickelt, wie Leonhard Barkan gezeigt hat, diesen Aspekt einer dem Blick auf die keusche Göttin inhärenten Gefahr als einer potentiell tödlichen Konfrontation mit einem Blick in den Spiegel, mit einer narzißtischen Version des Selbst, mit einem Fall in die Spaltung des Bewußtseins.⁹

Diese revidierte Ovidsche Vorstellung von einer vor jedem Eindringling geschützten Diana wird weiterhin, durchaus den Gattungskonventionen der Idylle entsprechend, in ein ekphrastisches Moment gekleidet, indem Diana, »der Keuschheit Göttin«, als »im goldnen Rahm« »unterm Spiegel« prangend dargestellt wird (DKV III, 421). Zunächst einmal hebt dieser Vergleich die Künstlichkeit der Situation hervor: Der potentielle Eindringling Aktäon wird durch die Wahl des Bildausschnitts und den goldenen Rahmen ausgegrenzt. Eine vor dem begehrenden Blick eines Eindringlings gesicherte Diana, die sich ungestört ihrem Bade hingeben kann, erscheint somit als kleines Bild bzw. *eidyllion*. Die Abwendung von Aktäons schrecklichem Schicksal ist nur in der Idylle möglich, d.h. in der Kunstgattung, die ganz bewußt die feindlichen zivilisatorischen Einflüsse ausblendet. Dennoch wird die einmal zum Bild gewordene Diana wenn auch nicht dem Blick Aktäons, so doch dem eines Außenbetrachters dargeboten, der damit nun wiederum in die Fußstapfen Aktäons tritt.¹⁰ Dies ist allerdings nur der Fall, wenn der Bildbetrachter durch das Glas hindurch auf das Bild in den Bildraum hineinsehen kann. Nur unter gewissen optischen Bedingungen, nur wenn die schützende Glasoberfläche das Licht nicht reflektiert, kann der Bildbetrachter durch das spiegelnde Glas in den Bildraum eintauchen und sich gleichsam die dargestellte Fiktion zueigen machen.

⁹ »Diana and Actaeon are both hunters, and they have both entered the grove to escape the hot sun. In seeing the goddess, Actaeon has a glimpse of a transfigured form of himself. When he looks directly at the unshielded brightness of this numinous version of himself, Actaeon shatters his identity and multiplies it. Part of the metamorphosis is the implicit equation between the two figures. This equation – of Actaeon with the holy form of himself as hunter – inexorably brings about the complimentary equation of Actaeon with the beastly form of himself as hunter, the stag whom he has been hunting. Yet the most powerful change is [...] inside Actaeon's psyche. What Actaeon sees in the mirror after his transformation is for the first time a sense of his own identity. [...] As Actaeon faces his own dogs unable to prove his own identity, we begin to see that the secret he witnessed when he saw Diana bathing is the secret of self-consciousness. Metamorphosis becomes a means of creating self-consciousness because it creates a tension between identity and form, and through this tension the individual is compelled to look in the mirror.« Barkan, *Diana and Actaeon* (wie Anm. 6), S. 321–322. Siehe auch Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 4), Liber III, Vs. 198–203 und Vs. 228–231.

¹⁰ Zu dieser paradoxen Konstellation eines Bildes der Keuschheit, die, sobald sie beobachtet bzw. bemerkt wird, auch sofort zerstört wird, in der für Kleist im Marionettentheater-Aufsatz der Diana-Aktäon-Mythos mit seiner Version vom Sündenfall eingeführt wird, siehe auch Christopher Wild, *Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität*. In: *KJb* 2002, S. 109–141, insbesondere den Abschnitt ›Der »böse Blick« des Zuschauers und die paradoxe Epistemologie der Unschuld‹, S. 120–133.

Das Verhältnis des Außenbetrachters zum Wunschbild einer ungestörten Befriedigung kreatürlicher Bedürfnisse, einer vor Eindringlingen geschützt badenden Diana, wird durch das Detail vom spiegelnden Glas mit der eingangs von Johanna beschriebenen Entgrenzungsphantasie in Verbindung gebracht: »Wie sich der Alpen Gipfel umgekehrt, / In den krystallinen See danieder tauchen! / Wenn das die Gletscher tun, ihr guten Götter, / Was soll der arme herzdurchglühte Mensch?« (DKV III, 420) Entscheidend am Bild der sich in den kristallinen See tauchenden Gletscher ist allerdings, daß sie dies nicht wirklich tun, daß sie sich nur in der Seeoberfläche spiegeln und nur dadurch dem menschlichen Betrachter eine Metapher, ein illusionäres Wunschbild vom entgrenzenden, erfrischenden Eintauchen bereitstellen.¹¹ Anders gesagt, das Wunschbild oder die Idylle ist eine Metapher, die zwar auf der Wirklichkeit einer optischen Illusion basiert, aber auch streng von dieser unterschieden ist.

Das Bild vom Bild unter Glas bzw. unter dem Spiegel läßt sich auch im Hinblick auf seine Funktion für die angeredete Margarethe verstehen. Dieser soll es die Sicherheit geben, daß sie ihre Entgrenzungsphantasie tatsächlich ungestört ausleben kann. Doch indem dieses Bild an Margarethes Stelle diese Entgrenzungsphantasie artikuliert und jene idealisierend mit der keuschen Jagdgöttin vergleicht, konfrontiert es die angeredete Margarethe mit einem narzißtischen Identifikationsangebot, das sich zugleich auch als Begehren eines Anderen enthüllt. So wie Diana als Bild dem Betrachter dargeboten wird, so bietet sich Margarethe dem Blick Johannas dar, die sie für ihren geliebten Fritz hält. Zwar versucht Margarethe eingangs, sich durch Untertauchen diesem Blick zu entziehen, was Johanna veranlaßt, sie – das kunstvolle Bild der Jagdgöttin gleichsam zurücknehmend – weit weniger schmeichelhaft mit einer Ente und einer Ratte zu vergleichen, die sogar Berufstaucher in den Schatten stellt. Doch als Margarethe dann wieder auftaucht und sich dem Blick der am Ufer Stehenden nicht mehr ganz entziehen kann, wird sie von Johanna ästhetisierend vereinnahmt. Das Gold des Rahmens um das Bild der Diana kehrt nun als der die Badende beleuchtende, golden glänzende Kiesgrund wieder; das spiegelnde Glas erscheint im Bild des weiten, strahlenden Sees, der sie einem goldverbrämnten Mantel gleich umgibt – das heißt: Jene anfangs den Eindringling abwehrenden, den Blick einschränkenden Schutzmaßnahmen werden nun dem Betrachter nutzbar gemacht, die Geste der festverschränkten Hände wird dem am Ufer stehenden Voyeur Aufforderung, sich die Badende *in effigie* anzueignen, indem er gleichsam in einer Rückverwandlung des Pygmalionmythos die lebendige Frau in eine Wachsstatuette verwandelt.

¹¹ Heinrich Ringleb, Heinrich von Kleist: Das Ende der Idyllendichtung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 313–351, setzt sich besonders genau mit dieser Metapher auseinander. Ringlebs Interpretation zufolge kündigt sich schon in diesem Bild Kleists Absage an den Anspruch der Gattung Idylle, ein Ideal vom einfachen Leben allgemeingültig darzustellen, an.

Der Dialog der Braut mit ihrem vermeintlichen Bräutigam bzw. das Gespräch zwischen Braut und Freundin am Vorabend der Trauung ist in Kleists Idylle von Grund auf antagonistisch angelegt. Somit verläuft Kleists Idylle ganz anders, als es von der bürgerlichen Idylle à la Voss zu erwarten wäre; eben nicht im Sinne einer Jungfrauenschule, die die Braut in die Geheimnisse der Ehe einweiht. Kleists Inszenierung der unerwarteten Begegnung einer Braut mit ihrem vermeintlichen Bräutigam, der sie beim Baden überrascht, ist aber ebenso weit entfernt von der Art, wie zum Beispiel Geßner eine derartige Szene als Idylle gestalten würde. Nach Geßner müßte der Schreck der von ihrem Bräutigam überraschten Braut im harmonischen Gesang der beiden Liebenden auf das Glück ihrer Liebe aufgelöst werden. Wie radikal Kleist in »Der Schrecken im Bade« das idyllische Liebesverständnis unterminiert, läßt sich besonders gut zeigen, wenn man »Der Schrecken im Bade« mit einer typischen Liebeszene Geßners vergleicht. So beteuert Daphnis seine Liebe zu Chloe, indem er seine Liebe als Überbietung einer selbstgenügsamen Entgrenzungsphantasie darstellt: »Ja liebe Chloe, mehr lieb ich dich als schnelle Fische den klaren Teich, mehr als die Lerche die Morgen-Luft«; daraufhin erwidert Chloe die Liebesbeteuerung ihres Daphnis mit folgender Erinnerung:

Da als ich im stillen Teich mich besah, ach! seufzt' ich, könnt ich dem Daphnis gefallen!
dem besten Hirten. Indes standst du ungesehn mir am Rücken und warfest Blumen über
mein Haupt hin, daß mein Bild in hüpfenden Kreisen verschwand; Erschrocken sah ich
zurück, und sah dich, und seufzte, und da drücktest du mich an deine Brust. Ach! riefst
du, die Götter sind Zeugen, ich liebe dich! ach! sprach ich, ich liebe dich, mehr als die
Bienen die Blüten, mehr als die Blumen den Morgentau.¹²

In dieser Szene Geßners wird Liebe als Aufhebung des Begehrens gefeiert. Der Wechselblick der Geliebten wird in Analogie gesetzt mit der Befriedigung elementarer, kreatürlicher Bedürfnisse, wie die der Nahrungsaufnahme. Der Anblick des Geliebten löst den kritischen Blick auf das eigene Spiegelbild – das Begehren, begehrt zu werden – in wechselseitigen Liebesbeteuerungen, gemeinsamen Tränen der Freude, Küssen und Gesang auf.

Im Kontrast zu diesem idyllischen Modell der Liebe wird in Kleists Idylle die Liebe nicht einmal erwähnt. Der Dialog mündet keineswegs wie bei Geßner in einen harmonischen Gesang, sondern zeichnet sich durch die Heterogenität des Lexikons und die dissonante Verquickung unterschiedlichster Stilebenen und Sprachregister aus. Auch scheint das antagonistische Handlungs- und Redeprogramm von Kleists Idylle unter dem Zwang zu stehen, daß der Andere in seinem Begehren bloßzustellen sei. Die geflüsterten Worte Johannas lassen, wie schon erwähnt, Margarethe die roten Lippen des abwesenden Bräutigams vermuten, womit für sie die selbstgenügsame Entgrenzungsphantasie unterbrochen und abgebrochen ist. Johannas beschwichtigender Einwand, daß sie ja keiner in ihrer Nacktheit sehen

¹² Geßner, Daphnis. Chloe. In: Idyllen der Deutschen, hg. von Helmut J. Schneider, Frankfurt a. M. 1981, S. 121.

könnte, worauf Margarethe »Fritz!« ruft, wird von Johanna mit der Frage: »Was begehrt mein Schatz?« und Margarethes Beschimpfung »Abscheulicher!« gewissermaßen entkräftet (DKV III, 421). Anders gesagt, es scheint hier weit weniger darum zu gehen, den Anderen in seiner physischen Nacktheit zu beobachten, als ihn mit seinem eigenen ambivalenten Begehren, seinem Verlangen, seiner Scheu und Angst zu konfrontieren. So bestätigt Johanna, daß es bei ihrer Intervention tatsächlich um die Zerstörung der selbstgenügsamen, kreatürlichen Entgrenzungsphantasie der Anderen geht, wenn sie Margarethe nahelegt, sie solle sich ob ihrer Nacktheit nicht so zieren, schließlich werde sie ja ohnehin in der folgenden Nacht von ihm, ihrem Bräutigam, so vollständig erkannt sein, daß er es ihr »[a]uswendig, bis zur Sohl' herab [...], mit geschlossenem Aug', beschreiben werde« (DKV III, 422). Das biblische Erkennen der Brautnacht wird – so ist hervorzuheben – in Johannas Formulierung nicht derart beschrieben, daß der Bräutigam sie so vollständig kennenlernen werde, daß er sie *sich selbst* mit geschlossenen Augen beschreiben könnte, sondern daß er es *ihr* beschreiben könnte. Der Liebesvollzug oder das biblische Erkennen der Brautnacht soll der Braut also gerade nicht ihr Verlangen stillen, sondern ganz im Gegenteil in der unvermeidlichen Konfrontation mit dem »es« ihres Begehrens enden.

Neben dieser Bloßstellung des Anderen in seiner Konfrontation mit einem Begehren, das nicht beantwortet, befriedigt und aufgehoben wird, wie es der Idyllenkonvention zufolge im Blick, den Tränen und dem Gesang der sich gegenseitig ihre Liebe bestätigenden Liebenden geschehen sollte, läßt sich ein weiterer Aspekt dieser von Kleist so antagonistisch angelegten Szene hervorheben, der sich in der kruken und dissonanten Formel eines »Ich will nicht Liebe, sondern einfach nur Sex« zusammenfassen läßt. Am krassesten bedient sich dieser Formel Johanna, als sie Margarethe sagt, sie wolle nicht in deren Bett, sondern in das Siegmunds, des Großknechts. Gleichsam als folge sie dem Motto, daß Angriff die beste Verteidigung ist, bedient sich Johanna dieser Formel in dem Moment, als Margarethe das Wasser mit dem Ausruf »Nun denn, so mag die Jungfrau mir verzeihn!« (DKV III, 423) verlassen und sie, ihr Gegenüber, unter Handlungszwang gestellt hat. Unfähig, Margarethes sprachloser Aufforderung, als diese aus dem Wasser steigt, nachzukommen, schützt Johanna plötzlich Schamhaftigkeit vor und reicht ihr ihre Kleider, worauf Margarethe sie der Schamlosigkeit bezichtigt und die Verlobung unter der Androhung, ihr Gegenüber werde sie auch bekleidet nie wieder sehen, aufkündigt. Margarethes Zorn läßt sich nur als wütende Enttäuschung über die Weigerung des Bräutigams, ihre Einladung anzunehmen, verstehen. Johannas Entgegnung, in der sie sich zu erkennen gibt, indem sie ihr Begehren auf den Punkt bringt und enthüllt als das Begehren eines Anderen, ist eine Absage an das idyllische Modell der wechselseitigen Anerkennung in der Liebe.

Doch endet Kleists Text nicht einfach in der Enthüllung der Täuschung, sondern in der Spekulation darüber, wie sich letztere noch hätte überbieten lassen: Hätte Margarethe erkannt, daß es sich bei dem Eindringling nicht um ihren Bräutigam,

sondern um Johanna handelte, so meint sie, hätte sie diese zu sich als Nixe ins Wasser eingeladen. In Johannas Formel, mit der sie sich zu erkennen gibt, und in Margarethes Entgegnung entspinnt sich eine neue Dimension dieser Idylle. Zwar fügt sich Margarethes Entgegnung durchaus in das vorausgehende antagonistische Muster des Dialogverlaufs der wechselseitigen Reformulierung und Überbietung einer Herausforderung, doch steht diese nun im Irrealis, im Zeichen des Spiels und Scherzes:

[...] Das hätt ich wissen sollen!
Das hätte mir, als ich im Wasser lag,
Der kleine Finger jückend sagen sollen!
So hätt' ich, als du sprachst: »Ei sieh, die Nixe!
Wie sie sich wälzet!« Und: »Was meinst du, Kind;
Soll ich herab zu dir vom Ufer sinken?«
Gesagt: »komm her, mein lieber Fritz, warum nicht?
Der Tag war heiß, erfrischend ist das Bad,
Und auch an Platz für beide fehlt es nicht;«
Daß du zu Schanden wärest, du Unverschämte,
An mir, die dreimal Ärgere, geworden. (DKV III, 424f.)

Hätte Margarethe Johanna in ihrer Verkleidung erkannt, so hätte sie sie zu sich ins Wasser eingeladen, mit ihr die eingangs formulierte Entgrenzungsphantasie gemeinsam auszuleben. Bemerkenswert an Margarethes Formulierung ist, daß sie nicht Johanna, sondern Fritz zu sich eingeladen hätte bzw. Johanna in ihrer erschlichenen Hosenrolle, die sie – einmal durchschaut – ihr als Maske hätte zugestehen sollen. Ginge man zu weit, in Margarethes Spekulation darüber, was sie hätte erkennen sollen und wie sie hätte handeln sollen, eine Spekulation darüber zu lesen, wie sie erneut vom Baum der Erkenntnis hätte essen sollen? Impliziert dies erneute Essen vom Baum der Erkenntnis eine Auffassung der Sexualität nicht als eines Identität festschreibenden Korsetts, sondern als einer Maske, die ein Ausleben von Wunsch- und Lustphantasien jenseits der heterosexuellen Norm ermöglicht?

Auch ist es wichtig, daß es sich bei diesem vermeintlichen Zitat nicht um die wortgetreue Wiedergabe von Johannas Rede handelt. In Johannas Rede vom sich wollüstig wälzenden Hecht handelt es sich um eine autoerotische Entgrenzungsphantasie. In Margarethes Wiederaufnahme dieser Rede wird diese solipsistische Komponente aufgehoben, wenn sich Margarethe in das verführerische Fabelwesen einer Nixe verwandelt, die wie in Goethes »Fischer« den Betrachter am Ufer zu sich ins nasse Element lockt. Dabei wird das Bedrohliche an dieser Verführungsszene nicht wie bei Goethe im Ertrinken oder Verschwinden des Verführten, sondern in dessen »zu Schanden«-Kommen an ihr, Margarethe, der »dreimal Ärgere[n]« angesiedelt (DKV III, 425). Dabei ist jedoch fraglich, ob diese Vorstellung tatsächlich als so bedrohlich aufzufassen ist oder eher als ein lustvolles Spiel, das allerdings von außen bedroht wird, denn Johanna quittiert zunächst einmal den Vorschlag der Freundin: »So! Das wär' schön gewesen!« (DKV III, 425) Dann markiert sie Margarethes Phantasie als einen züchtigen Mädchen nicht gestatteten Scherz, ohne sich

dabei allerdings wie eingangs auf die Seite der Sitte zu stellen, sondern sie stellt sich – indem sie dieses Verbot abwertend einem obskuren »schwarze[n] Buch« zuschreibt (DKV III, 425) – ihrer Freundin gleich, macht mit ihr gemeinsame Sache und bietet ihr Hilfe beim Schnüren ihres Mieders, damit sie beide bei ihrem gemeinsamen Scherzen nicht von Fritz, dem Jäger, auf dem Rückweg überrascht und belauscht werden.

Am Ende des Textes sind wir allerdings keineswegs ins Paradies zurückgekehrt, sondern nur am Ende einer Idylle angelangt; das Mieder oder Korsett ist wieder geschnürt. Margarethes Verwandlung in eine Nixe bleibt im Irrealis der bloßen Fiktion suspendiert. Das gemeinsame Spiel der beiden Freundinnen bedurfte der Ausgrenzung und Bedrohung des Jägers und Bräutigams, was in diesem Text ganz explizit als idyllischer Rahmen markiert und thematisiert wird. Im Hinblick auf Helmut Schneiders Aufsatz, der den »Schrecken im Bade« als Kleists Dekonstruktion der aufklärerischen Idylle analysiert und dabei die Destruktion der Idylle als einer Ursprungsphantasie hervorhebt, die sich die im Bild idealisierte Frau zueigen macht,¹³ sollte hier der Akzent etwas verschoben werden – und zwar auf die Rekonstruktion und Affirmation des Spiels, wie es anders hätte sein können. Gewiß bietet diese Idylle, wie auch Helmut Schneider betont, kein Sozialisationsspiel oder utopisches Programm an, doch erlaubt sie sich gewissermaßen im Rückblick einen Scherz, ein Spiel mit einer anderen Möglichkeit, die allerdings verpaßt wurde.

Die Idylle als idealisierendes Bild, d.h. das in Gold gerahmte Bild einer Diana, die nicht von Aktäon gesehen werden kann, das die Kontingenz und das heterosexuelle Begehren auszuschließen versucht, mit dem Kleist eingangs sein Verständnis der Gattungskonventionen charakterisiert, wird am Ende in die unzulässige Phantasie vom verbotenen Spiel der beiden Mädchen verwandelt, die im Irrealis eines Rückblicks die Eingangsidylle vorübergehend ersetzt. Das erneute Essen vom Baum der Erkenntnis bestünde darin, das heterosexuelle Rollenschema nicht als zwingende Identitätsvorgabe anzunehmen, sondern als Maske eines Spiels freizusetzen. Für Gerhard Neumann, der die Leistung von Kleists Text als spannungsreiche Auseinandersetzung mit miteinander unverträglichen Identitäts- und Körpermodellen der christlichen Tradition einerseits und der heidnisch antiken andererseits charakterisiert, kulminiert die Idylle in dem modernen Verständnis des menschlichen Körpers als eines »Ort[es] paradiesischer Identifikation im Phantasma der Natürlichkeit und Ort[es] der Erpressung des Geständnisses seiner sozialen Identität im Strafapparat der Disziplin«.¹⁴ Mein Vorschlag wäre, diese Idylle so zu lesen, daß der Text diese Identifikationsmodelle zwar thematisiert, aber auch vorübergehend ausklammert, und damit nicht nur auf Identifikation und Erkennen,

¹³ Helmut J. Schneider, *Verkehrung der Aufklärung. Zur Dekonstruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists*. In: *Ars Semeiotica* 11 (1988), No. 1/2, S. 149–165.

¹⁴ Gerhard Neumann, »... der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch.« Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks. In: *KJb* 1988/89, S. 259–275, Zitat S. 275.

sondern auch auf Verwandlung und Verkleidung setzt – dabei jedoch gerade nicht auch auf radikale Transformation oder Metamorphose.

PENTHESILEA UND DIE KATEGORIE DES GRÄSSLICHEN

Wenn sich alle Energie der Verallgemeinerung, der Vernunft durch die Desintegrationsdrohung, die vom Transzendentalsubjekt ausging, verflüchtigt hat und nur noch Autonomie übriggeblieben ist, zeigt sich das Gräßliche als die brüchige Rückseite des Klassizismus. Kleist läßt den Unbedingtheitsanspruch des Subjekts sich in dem transzendentalphilosophisch abgesteckten Gebiet einer traditionell ›bedingten‹ Subjektivität zerstörerisch reproduzieren; Unbedingtes und Bedingtes stehen einander nicht länger als zwei verschiedene Welten gegenüber, nachdem die arbeitsteilige Trennung, die Kant als Lösung vorschwebte, zerbrochen ist. Dies genau erscheint als das Gräßliche. Das Gräßliche hat hier zwei Seiten: zum einen, daß die Lösung zerbrochen ist, das ist sozusagen nach der Urteilkategorie gräßlich; zum anderen ist das Zerbrechen selbst der Produzent von im Wortsinn gräßlichen Lösungen bis hin zum Kannibalismus.

Die Trennung ist die Lösung – Lösung das Kantische Wort. Die Trennung von bedingt und unbedingt will die Romantik in schwebender Traumsphäre rückgängig machen, und Kleist macht sie rückgängig, indem er beide Bereiche zur tödlichen Konfrontation zwingt. Seine ›Penthesilea‹ ist eine Antwort auf das beschwörerisch Unrealistische der Trennungslösung, die Kant exemplarisch vorgeführt hatte. Kleists Tragödie ist der Anti-Kant, sowie schon einmal in der Antike die Tragödie der Anti-Parmenides war.

Die Selbstbehauptung des Subjekts führt zu seinem Untergang in Form des Selbstopfers. Das Kunstwerk als Selbstbehauptung im Schatten der Transzendentalphilosophie muß etwas Einmaliges sein, weil es die Aufgabe der kultischen Darstellung übernommen hat, die Versöhnung im Sinne von Herstellung der Integrität der ganzen Wirklichkeit meinte. In Kleists Liebes- und Zerstörungskult muß das mißlingen, so kommt das Gräßliche als die Verewigung der Unversöhntheit, des Risses daher, Opfer minus Versöhnung. Das Gräßliche allerdings wäre nicht gräßlich, wenn das Kunstwerk nicht an dies Programm von Selbstbehauptung gebunden wäre.

Eine Bedingung für diesen Übergang subjektiver Selbstbehauptung in eine gewissermaßen kultische Dynamik sehe ich bei Kleist darin, daß er die Dialektik der Subjektivität im Komplex mythischer Weiblichkeit austrägt. Die Konfrontation des Motivs der mythischen Weiblichkeit mit dem Begriff der Subjektivität eröffnet den

Ausblick auf die psychotische Dimension der klassizistischen Bewußtseinslage, die in ihrer ganzen Tragweite vielleicht erst vor dem Horizont der modernen Psychoanalyse erschlossen werden kann. Natürlich sind Realgeschichte und psychische Geschichte niemals ganz zur Deckung zu bringen, immer wird das eine zur Stützung des anderen benutzt, immer wird es Risse dazwischen geben – wie anders wäre es sonst zu erklären, daß bei recht vergleichbarer klinischer Diagnose Hölderlin die neue Synthesis, Kleist die Spaltung favorisiert, Hölderlin den Weg in die Revolution, Kleist den in die Reaktion genommen hat? Es mag mit Kleists Preußen- und Militärtrauma zusammenhängen, daß er an Rationalität nur die geschlossen marschierende Formation, das Katastrophische bzw. das grotesk Komische sieht – »Laßt uns vereint, ihr Könige, noch einmal / Vernunft keilförmig, mit Gelassenheit / Auf seine rasende Entschließung setzen« (Vs. 229–231).¹ Die Engführung von Rationalität und Gräßlichem ist Ergebnis eines Aneinanderrückens von Nah- und Fernsinn, bei dem Distanz allzu sehr, nämlich als Selbstdistanz, internalisiert wird. Der Kantische Gewinn – dem Subjekt war Ubiquität versprochen – schlägt in den Schrecken einer Haltlosigkeit um, weil das Subjekt von inneren Sensationen, vom Gräßlichen überschwemmt wird, von denen es sich nicht mehr distanzieren kann, weil es von der Idee besessen ist, daß die Integration nur als Klammer von oben kommen und es im Inneren, auf der Ebene der Phantasien, kein Moment von ›Holding‹ geben kann.

Zur Wirkungsgeschichte der ›Penthesilea‹ gehört, daß sie als gräßlich empfunden wurde. Die Reaktion in der Rezeptionsgeschichte ist nicht nur legitim, sondern sie trifft den Kern der Sache. Die Reaktionen auf Becketts ›Warten auf Godot‹ haben auch den Kern der Sache getroffen. Wenn sie behaupteten ›Wie sinnlos ist dieses Stück!‹, so ging es natürlich genau darum: um den Versuch, die Kategorie der Sinnlosigkeit, des Vergeblichen zu explizieren. In der Tat: Kleist gelingt es, die Kategorie des Gräßlichen zu explizieren und es selbst zu beschwören.

Dies Gräßliche kann man mit lustvollem Schauer genießen. Die Familienromane der Zeit oder ›Rinaldo Rinaldini‹ von Vulpius leben von der Darstellung gräßlicher Ereignisse, der junge Tieck operiert mit gräßlichen Vorkommnissen. Kleist ist jedoch der einzige, der sich traut – außer vielleicht noch Grabbe im ›Herzog von Gotland‹, bei dem die Kategorie allerdings eine zusätzliche Bestimmung bekommt, indem das Gräßliche grotesk wird; Kleist also traut sich als Einziger, das Gräßliche in die höchste Höhe der Literatur zu führen. Der klassische Ausweg war, das Gräßliche in das Erhabene umzudenken, indem man es in Distanz rückte. Aus der gefährlichen Nähe erfahren, aus der man es nicht erfahren soll, ist der Zorn des absolutistischen Herrschers, sind die Lawinen, die von den Alpen donnern, gräßlich, jedoch der absolutistische Herrscher oder die Alpen aus der Entfernung gesehen, sind erhaben.

¹ Alle Zitate aus Kleists ›Penthesilea‹ nach DKV II, 143–256 mit Versangabe in Klammern.

Da die Kantische Vernunft die Verbindung des Transzendentsubjekts und seiner Vorstellungen immer nur behaupten, nicht begründen kann, offenbart sie ihren immanenten Wahnsinn, sobald eine unbedingte Intentionalität unbedingt gesetzt wird. Wenn die Verbindung zwischen Subjekt und Vernunft zerreißt, dann rächt sich der philosophische Triumph, der meinte, es bei der bloßen Behauptung der Verbindlichkeit belassen zu können, und das Selbstgefühl der Vernunft schlägt in Wahnsinn um. Das inszeniert Kleist. Die Sprache der ›Penthesilea‹ hat dieses Pathos des subjektiven Bei-sich-seins. Ohne dieses Pathos wäre nichts von einem tragischen Effekt in dem ganzen Stück.

Alle Symbolisierungsfreiräume sind solche Freiräume, die ›unbedingt‹ und ›bedingte‹ nicht verwechseln. Das läßt Penthesilea nicht gelten. ›Bedingt‹ und ›unbedingt‹ müssen eines sein. Dies ist Ausdruck einer bestimmten Utopie. Alle Metaphern des Stücks sind in dieser Weise schockauslösend: ›Hier ist jemand, der noch gar nicht zur Vermittlung reif ist‹ und als Gegenschock: ›Hier ist jemand, der alle diese Vermittlungen für Heuchelei hält‹.

Literarisch stammt die Unbedingtheit nicht nur aus der philosophischen Diskussion, sondern auch aus den Schicksalsdramen der Zeit. Anstelle des Schicksals, das sich durchsetzt, tritt bei Kleist der innere Stern, der die einzige Instanz ist.

Es ist die Krönung des autonomen Subjekts, daß es sein eigenes Schicksal exekutiert, daß es nicht einem anderen verfällt (man denkt an Benjamins Konjunktion in ›Schicksal und Charakter‹). Penthesilea liebt Achill, das ist ihre Subjektivität, die gilt absolut; die Formen jedoch, in der sie ausdrückbar wäre, sind die überlieferten und damit nicht authentisch. Diese narzißtisch entgrenzte Liebe bekommt kein Gegenüber und rächt sich an allen Objekten, weil sie nie zum Gegenüber werden können. Daher die Wut, wenn sie vom Objekt, eben als Objekt, also nur endlich, nur begrenzt, an diesen Widerspruch, diese innere Unmöglichkeit erinnert wird. Daher der Rachefeldzug, daher die narzißtische Allmachts- und Entgrenzungsphtasie als Protest gegen die scheiternde Vereinigung. Das ist die neue Unbedingtheitsformel. Das klingt noch bei Brecht nach. Wenn die Männer von Mahagonny in ihrem Song behaupten: »Wir brauchen keinen Hurrikan / Wir brauchen keinen Taifun / Was der an Schrecken tun kann / Das können wir selber tun.« Das heißt dem Sinne nach: Ein Schicksal brauchen wir auch nicht, wir tun's uns selber an. Für diese Position steht Penthesilea, sie wehrt sich nicht gegen das Schicksal, sondern sie ist selbst die sie vernichtende Schicksalsmacht. Gegenüber diesem äußersten Ausdruck ihrer Autonomie ist Achill sozusagen so etwas wie die Pathologie des Alltags, ein moderner romantischer Mann, der ihre archaischen ›Stampfetanzbeine‹ nicht mitführen muß, das nicht-künstlerische Individuum, dem die artistische Logik der Penthesilea fremd ist. Er begreift ihre Taktik, aber eben nicht ihre Logik, obwohl er kein tumbe Heros ist. Lustig, daß er Männer schilt, obwohl er ja weitgehend selbst nicht nur Mann ist, sondern auch gelernt hat, sich als ein solcher zu verstehen – dennoch ist er von weicherer Gemütsart, und im übrigen hat Penthesilea ihn mit ihrem Verhalten, ohne es zu wissen, durchaus in die Ebenbürtigkeit getrieben. Ihre Gräßlich-

keiten wären sonst wirklich ein purer kannibalischer Akt und würden nicht zu dieser Zerreißungsvereinigung taugen. Was ihm fehlt, ist das Bewußtsein von Ambivalenzen. Er realisiert sie nur unter enormem Leidensdruck, und dann sind es nicht mehr Ambivalenzen, sondern dann sind sie, wie das ›Otternpaar‹ (Vs. 2524), in eine Anti-Realität aufgelöst. Penthesilea kann auch keine Ambivalenzen anerkennen. Für sie sind Ambivalenzen nicht scheinhaft wie für Achill, sondern für sie besteht die einzige Möglichkeit mit Ambivalenz fertig zu werden darin, sie auszu-rotten, sie in einer Katastrophe untergehen zu lassen. Wenn sie an sich den Ansatz einer Ambivalenz bemerkt, etwa als sie erwacht, nachdem Achill sie niedergestoßen hat und Prothoe ihr allmählich Ambivalenz beizubringen versucht (›Du bist die Siegerin, aber nun überleg mal, was Siegerinsein bedeutet‹), dann negiert sie diese Lehre der Prothoe sofort. So gesehen könnte man sagen: Achill ist reifer, man kann den Speiß aber auch umdrehen und sagen: ›Leider ist Achill nicht weit genug, denn er kapiert nicht, daß das, worin er weiter ist, auf Grenzen stößt: die Realität anderer, beispielsweise der Amazonen‹. Und dann kriegt dieses Weitersein etwas vertrackt Narzißtisches, weil es zum unreflektierten Weltgesetz erhoben wird. Achill ist, mit einem Wort, das unglückliche Bewußtsein *par excellence*. Damit spricht Kleist auch das Urteil über seine Heros-Attitüden und billigt ihm dennoch die Größe zu, seine zerrissenen Teile nicht mit Klebstoff, der zugleich Firnis ist, zusammenzuflicken und sich als das neue Originalgenie zu präsentieren.

Kleists Drama ist auf zwei Übertrumpfungen der antiken Literatur aufgebaut – beide sind im Gebiet der Zerfleischung angesiedelt, beide haben es mit Extremen antiker mythologischer Situationen zu tun. Die Aktaion-Szene, Ovids Jagdhundszene, wird dadurch überboten, daß sie die Jägerin mit zerfleischt, was ja Diana nie getan hat, für die galt: Wenn man ihr zu nahe tritt, *wird* man zerrissen. Also auch auf dieser Ebene ein Identitäten-Tausch: Penthesilea verwechselt Diana mit der Mänade und wird selbst eben nicht zur Diana, sondern zur Mänade. Dies ist das Unantike an Penthesilea. Dann die Agaue der ›Bakchen‹, die selbst in einer exzentrischen, nicht klassischen Dionysostradition stehen und der Kleistschen Rezeption des Dionysischen näher sind als Hölderlin, bei dem das Dionysische nicht als blinde, rasende Macht, sondern als Wachheit des Vermittelns erscheint, mit einem Dionysos, der selbst die Metapher im Sinne des Hinübertragens vom Unmittelbaren ins Mittelbare ist. Kleists Dionysos hingegen geht von der Metapher aus, um sie in Unmittelbarkeit zu überführen und so aufzulösen. Hölderlins Dionysos bedeutete die Sprachwerdung von Vorsprachlichem, Kleists Dionysos die Rückverwandlung von Sprache und damit Bewußtsein in vor- oder nachsprachliche Realität.

Der homerische und nachhomerische epische Rahmen hatte den Kult gereinigt. Kleist macht die Reinigung rückgängig und springt wieder in die blutrünstige Kultsphäre zurück. In einer Sprache, die aus der Balancierungsobsession der klassischen Sprache entstanden ist, wird es jetzt möglich, das ganz und gar Unbalancierte auszudrücken, sich nicht auf Anspielungen zu beschränken, sondern es in Sprache zu begleiten, es in Sprache erscheinen zu lassen. Die Kannibalszene in der Ezzelhalle

ist eine epische Szene, die sozusagen nie mitgespielt worden ist, während die Kannibalenszene in der ›Penthesilea‹ in der Übertragungssituation, der sich die anderen nicht entziehen können, gespielt wird.

Aktaion ist die Referenz an die Mythologie der Renaissance. Deren Schema des Intellektuellen bricht sich jedoch bei Kleist, denn die mythische Weiblichkeit im Sinne der Renaissance wurde als *veritas*, also als ein Quell von Substantialität und Produktivität, angesehen, während sie hier nur unbedingte Zerstörungsmacht ist. Die Zerreißung des Aktaion war die Strafe für das Sehen der Diana, der nackten Wahrheit, das heißt: für eine falsche Unmittelbarkeit. Achill kann man diese Hybris nicht vorhalten, er ist kein Intellektueller, denn er ist nicht neugierig. Im Gegensatz zu Aktaion, der die nackte Wahrheit sehen will, will er blind bleiben. Achill kommt nicht mit dem philosophischen Anspruch, die Wirklichkeit neu zu konstruieren, von dem aus, was er jetzt gleich sehen wird und sehen will, sondern er behält seine Konstrukte. Die »Wahrheit« im Sinne Bions (Wilfred Bion war einer der namhaftesten Vertreter der Melanie-Klein-Schule) hieß: ›denken, was man nicht denken will‹, und das kann Achill nicht. Aktaion will die Erscheinung der Weiblichkeit analysieren, er will analytisch eindringen. Substantialität und Analysierbarkeit schließen sich bei Aktaion nicht aus. Für Achill ist die Mischung von ihm angetragenen Projektionen und selbstprojizierter Weiblichkeit eine Erscheinungsform des Grässlichen. Der Humanismus zerreißt also, sofern er an diese weibliche Substantialität der Wahrheit geknüpft war, und er zerreißt, insofern es um die Katastrophe der bis dahin verlässlichen Geschlechterbeziehung geht. Ein Stück Dämonie liegt in der Tatsache, daß die zerreißende Macht dann doch die weibliche ist. Es ist offenbar auch Kleist nicht möglich, diese nichtsozialisierte, nicht intersubjektiv werdende Leidenschaft anders als weiblich darzustellen, weil aller amazonischen Institutionen ungeachtet die Dimension des Institutionellen eine männliche bleibt.

PENTHESILEA *schaut in den Fluß nieder*: Ich, Rasende!

Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich –

Sie will in den Fluß sinken, Prothoe und Meroe halten sie. (Vs. 1387f.)

Gemeint ist der im Fluß sich spiegelnde Helios, als Bild des besiegten Achill. Achill besiegen heißt, ihn zum Spiegelbild machen, als solchen erkennen, triumphieren: Er *ist* nicht wirklich die Sonne! Sieht Penthesilea, daß sie die zur Verliebtheit gehörende Idealisierung aufgeben muß? Penthesilea müßte ihren Narzißmus besiegen, das narzißtische Moment der Verliebtheit. Aber der Weg dahin ist ihr verstellt. Wodurch? Durch das Gesetz der Tanais? Mit anderen Worten: durch den ererbten Geschlechterhaß? Penthesilea findet aus der Alternative zwischen dem Geschlechterhaß und der Idealisierung nicht hinaus, jedenfalls nicht anders als durch die ›wahnsinnige‹, rasende Regression in den oralen Sadismus. Das Ich-Ideal dieser Frau ist männlich dominiert (Helios), aber es ist *ihr Ich*-Ideal; der Weiblichkeit bleibt, getrennt davon, nur Dissoziation, Auflösung. Im 9. Auftritt wird Penthesilea mit Jesus identifiziert: »Ach, meine Seel' ist matt bis in den Tod!« (Vs. 1237, Geth-

semane, Matth. 26, 38). Sie ist der geopfert Christus, Achill-Helios der Christus als Sol invictus. So sind Opfer und Täter durch narzißtische Spiegelung verbunden. Oder ist die Moral einfach die reaktionäre: Wenn die Frauen die Männer mit deren Waffen erobern wollen, kann es nur in Wahnsinn und Tod enden? Es gibt nur einen Helios, und der ist nun einmal männlich. Die Frau ist Luna. Penthesilea kann aber nicht zur Diana werden. Ihr Wahnsinn besteht, wie wir gesehen haben, darin, daß sie Diana mit der Mänade vermischt. Das Trostlose ist Folgendes: Es gibt nur eine Vernunft, und die ist männlich. Gebrauchen die Frauen sie, so liefern sie sich dem Verdacht aus, die Männer beherrschen zu wollen. Denn mit eben dieser Vernunft haben bisher die Männer die Frauen beherrscht. Die Konsequenz weiblichen Vernunftgebrauchs ist darum Zerstörung. Haben dann also die Frauen nur zu wählen zwischen dem Gefühl, das einsieht, keiner Vernunft fähig zu sein, weil die ja männlich ist, und dem Wahnsinn? Daß das trostlos ist, macht das Stück eindringlich klar, und damit geht es über das reaktionäre Ethos hinaus. Es handelt sich um die Tragik der *reinen* Vernunft. Müßte sie sich nicht, wenn sie wirklich rein wäre, von der Bindung an männliche Verkörperung freimachen können? Drückt sich nicht in der Spiegelung zwischen Penthesilea und Achill auch dieser Gedanke aus? Die narzißtische Spiegelung (die für den Idealismus bezeichnend ist) pendelt bei Kleist immer unentschieden zwischen dem Zwangsgedanken der Unterordnung und der Hoffnung auf Egalität der Geschlechter. Diese Unentschiedenheit macht seine Melancholie aus, die der ›Chor‹ mit seiner märkisch-trockenen Treuherzigkeit nicht zerstreuen kann.

I. Das Namenlose, symbolische Gleichsetzungen, Transsubstantiation.

Das »Namenlos« (Vs. 1517), das lateinische Wort *nefas*, das Unsägliche, Unsagbare – eine allein durch den Apostroph unglaubliche Wortbildung Kleists – betrifft die Schändung von Toten, das Zerstückeln von Leichen, das Rädern und Zerreißen, das dann (wie dies aus Foucaults Konstruktionen der Vorgeschichte der modernen Überwachungs- und Kontrollsysteme bekannt ist) vor allem dort, wo das Römische Reich sich auflöst, wieder in die Justiz eingehen wird. In der griechischen Antike ist das ›Namenlos‹ als das Unmenschliche par excellence verurteilt worden, doch wohl vor allem, weil es die Erinnerung an die älteren, überwundenen Opferbräuche transportiert hat. Der Feind ist der Feind, er wird umgebracht, nun verdient er auch die Bestattung. Daß er aufgefressen wird, gehört von nun an der Tiervergangenheit an. Das ›Namenlose‹ Kleists ist resistent gegen diese Art von Bewältigung, die die Alten meinten, mit *fas*, mit ritueller Integrität bannen zu können. Die Leichen, die nicht *rite* bestattet sind, beleidigen die mythische Weiblichkeit, also die Erdgöttin. Sie müssen nicht nur unter die Erde, sondern gebannt sein, einen Ort zugewiesen bekommen, den sie dann nicht mehr verlassen können.

Die moderne Psychoanalyse hat das ›Namenlos‹ mit der Figur des ›namenlosen Schreckens‹ aufgenommen. Der Psyche wird die elementare Denkfunktion (Bion nennt sie die Alpha-Funktion) entrissen, das heißt: Sie kann die Gedanken, die sie hat, nicht mehr in handlungsbezogenes Denken verwandeln; die Phantasien verselbständigen sich, werden nicht mehr ins Bewußtsein integriert, werden zu Abfall, zu *bizarren Objekten* oder *Beta-Elementen*, wie Bion diese ›Transformation rückwärts‹ nennt. Der Schrecken des unendlich sich ausdehnenden inneren Raums des Psychotikers ist so übermächtig, daß Befreiungsversuche immer aporetisch ausfallen müssen. Man springt von der Suggestion des unendlichen inneren Raumes in absolut gesetzte Teilobjekte.

Psychotische Vorstellungen beginnen schon vor Kleist, beispielsweise in Texten von Jakob Reinhold Michael Lenz, aber auch in Schlegels ›Lucinde‹ gibt es häufig Zerreißungsphantasien. In der ›Penthesilea‹ dringt jedoch – »[m]it eines Waldstroms wütendem Erguß« (Vs. 120) – ein psychotischer Unterstrom auf einmal an die Oberfläche, der bisher durch die klassische oder schon wesentlich ambivalenter klassizistische Gefäßtheit des Subjekts unten gehalten wurde. Das sozusagen wörtlich Psychotische und großartig Moderne an Kleist ist sein Gebrauch von *symbolischen Gleichsetzungen*, um einen Begriff der Psychoanalytikerin Hanna Segal aufzugreifen. Die symbolische Gleichsetzung – ein auf den ersten Blick irreführender Begriff – kettet die gleichgesetzten Glieder identifikatorisch aneinander, ohne ihnen den Spielraum der Symbolisierung zu belassen. Es ist ein Mittel der Entsymbolisierung, das den Freiraum, den die Symbolisierung bietet, zunichte macht; der Unterschied zwischen Symbol und Sache kann nicht mehr realisiert werden.

Daß die moderne Dichtung von symbolischen Gleichsetzungen lebt, ist ihre kulturelle Komponente.² Daß Kleist die symbolischen Gleichsetzungen ausagieren läßt, ist seine moderne Komponente, er nimmt die Metaphern beim Wort. Seine Größe ist nicht, daß er nicht ›symbolisieren‹ kann, keine Metaphern bilden kann, sondern daß er Metaphern für ›Keine-Metaphern-bilden‹ produziert. Das ist ein Kunstakt, ein Traktat über die Kunst, nicht weniger als Goethes ›Faust‹, und nicht nur einfach eine psychotische Verhaltensweise. Man könnte es auf die Formel brin-

² Die Kunst der symbolischen Gleichsetzungen par excellence ist der Surrealismus, und er ist es darum, weil er seinen Anspruch, selbst kultische Dichtung zu sein, auf das Fehlen verbindlicher Kulte gründet. Künstler wie Aragon und Breton lebten und praktizierten ein kultisches Leben und kultisches Dichten. Sie traten damit Realkultnachfolge an: nun ist nicht mehr die Sphäre bestimmt und die Gleichsetzung fokussiert, die einen neuen Kult als diesen begründet, also etwa: mein Blut der Wein, mein Leib das Brot, sondern nun ist alles Blut und Wein geworden. Nachträglich entdeckt man so, daß ein Großteil des Widerstandspotentials der Kunst in der Kunst während der Hochzeit der christlichen Geschichte eben dies war, daß sie sich selbst zur Herrin über die symbolischen Gleichsetzungen gemacht hat. Das ist das Moment, das stets die Ketzerprozesse gegen die Kunst in Gang gebracht hat. Dadurch, daß die Künste heute davon leben, daß die symbolische Gleichsetzung freigegeben ist, sieht man, daß sie vorher auch schon davon gelebt haben und daß das, religiös gesprochen, ihr ketzerisches Potential gewesen ist.

gen: Kleist trotz der ›Arbeit des Negativen‹ symbolisierende Kraft ab, er versucht, die kollektiv wirksamen Desymbolisierungen darzustellen, während Hölderlins überanstrengter Versuch darin besteht, eine neue revolutionäre Symbolisierung dagegenzusetzen.

Das ›Metaphern für Nicht-Metaphern-bilden‹ hängt mit dem Vorgang der symbolischen Gleichsetzung zusammen wie auch mit der Schwächung der elementaren Denkfunktion: Das Subjekt kann nicht mehr ›wahrnehmen als‹. Kleist macht Mimi-kry an solche Seelenzustände, indem er den Zustand der gestörten Denkfunktion metaphorisch ausdrückt.

Wenn Goethe die ›Iphigenie‹ schreibt, will er bewußt im Zentrum der Greuel-taten die Greuel aufspüren und die Greuel beseitigen. Die Iphigenien-Humanität ist mit einem geradezu unbeschreiblichen Verdrängungsaufwand erkauft, mit einem, den nicht nur Goethe leistet, sondern den auch seine Protagonisten zu leisten haben, und den er vorführt. Um die in Blankverse verwandelte ›Iphigenie‹ legt sich die Dichtung wie eine hermetische Haut. Dann ist es eigentlich schon die Haut, die die Rettung bedeutet. Aber kann ich mit der – meinethalben tätowierten – Haut die Zivilisation retten?

Kleists Sprache umgibt den Text nicht wie eine zweite Haut, sondern sie ist es, die überhaupt erst die Handlungen bildet. Die Helden entspringen ihrer Sprache und können folglich nicht aus ihr heraus. Aus der Sprache heraus können allenfalls die Chargen, wenn sich beispielsweise Antiochus und Odysseus am Anfang in antikisierendem Versmaß unterhalten, aber in dem Augenblick, wo die Protagonisten auftreten, sind Sprache, Denken und Aktion nicht mehr zu scheiden; dann werden nicht nur die Sprache und die Person symbolisch gleichgesetzt, sondern auch alle Aktionen. Gerade wenn etwas nur beschrieben wird, beispielsweise die gemsenartigen Kletterkunststücke, bleibt es nicht bei der Teichoskopie im technischen Sinn, denn niemand kann Penthesilea aus dieser Klettertour herausnehmen. Kleist bildet diese Metaphern für ›Keine-Metaphern‹ historisch in einem Moment, wo das Kollektivritual endgültig versagt, nämlich die über Jahrhunderte mit unglaublicher Raffinesse immer wieder ausbalancierte symbolische Gleichsetzung der Transsubstantiationsformel. In dem Augenblick, wo sie endgültig hinfällig wird, mit dem Sieg der Französischen Revolution, wird dies zu einem schweren Krankheitsbild, während sie vorher gesellschaftliche Allgemeinheit war, von der man zehren konnte.³ Die Realpräsenz des Christus war eine nützliche symbolische Gleichsetzung; Sie war die eine stellvertretende Reifikation, die Spielraum verschaffte, um sie an anderer Stelle zu vermeiden. Vielleicht muß man es so sagen: Die Psychoanalyse sieht symbolische Gleichsetzungen nur als etwas Pathologisches, die Religionswissenschaft sieht, daß gerade die Zentralsymbole vieler Religionen symbolische Gleich-

³ Immer natürlich schon im Prozeß ihrer Entleerung, siehe das Hostienwunder von Bolsena etc. Seit 1215, der Zeit, wo die römisch-katholische Kirche sich im Unterschied zur Ostkirche durch die Transsubstantiationskanonisierung als absolute Institution besiegelte, wird die Symbolisierung angegriffen, durch Reifikationen ersetzt oder pervertiert.

setzungen sind, die einerseits einen Symbolisierungsspielraum bewahren, andererseits das so Gleichgesetzte davor bewahren, in Symbolisierungsvorgängen relativiert zu werden und damit den absoluten Anspruch der Religionen selbst aufzugeben. Wenn die symbolische Gleichsetzung, nämlich das Sakrament, die vor anderen symbolischen Gleichsetzungen schützen soll, frei zu flottieren beginnt, muß das wohl bedeuten, daß sie haltlos, nur noch ästhetisch geworden ist und keine gesellschaftsverbindliche Kraft mehr hat. Die Einrichtung der Transsubstantiation freilich hätte nie funktioniert, wenn sie nicht mehr gewesen wäre als symbolische Gleichsetzung; und dieses ›mehr‹, dieser Symbolisierungsüberschuß kollabiert jetzt, so daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts nur noch die entleerte symbolische Gleichsetzung bleibt. Das Spiel mit den nicht mehr repräsentativen symbolischen Gleichsetzungen ist es, was den Schrecken, das Gräßliche in der Kleistschen Verhandlung des Penthesilea-Stoffes ausmacht und als wahnhafter Ausdruck von Subjektautonomie unter dem Vorzeichen oder dem Deckbild einer totalen Sexualisierung erscheint. Von Kleist aus gesagt: Was einmal historisch den Schreckensrückfall in eine überwundene Opferrealität dargestellt hat, erscheint jetzt als Beweis der Subjektautonomie, die sich vor solchen Tabus nicht mehr zu scheuen braucht. Er setzt anstelle der alten kirchlichen eine neue psychotische Transsubstantiationsformel, und das ist der Übergang zur Annahme des Gräßlichen am modernen Subjekt. Die Größe von Kleist besteht darin, daß er dies nicht auf dem Kothurn vorführt, sondern zur Hälfte als Komiker. Immer wieder ist es eine städtische Moderne (man denke an Athen), in der das Komische und das Gräßliche Hand in Hand gehen. Unter dieser Konjunktion müßte man den Rhythmus des Stücks analysieren. Er entsteht dadurch, daß die klassisch realen Partien, die Slapstickpartien und die phantasmagorischen einander hetzend ablösen.

Noch eine Fußnote zur symbolischen Gleichsetzung: Das berühmte Wort »dergestalt« ist ein Wort der Vorbereitung, ein kleiner Richtungs Pfeil auf die symbolische Gleichsetzung hin – das »dergestalt daß« bringt eine Scheinkonkretion in ein Satzgefüge, in dem eigentlich nur Modalitäten bestimmt werden sollen; ein Modus gerinnt auf diese Weise zur Substanz.

Das pausenlose Auf- und Abziehen der Gestalten, das die Einheit von Zeit und Ort wahrnimmt, zieht den Leser in einen phantasmatischen Sog. Zugleich finden diese Bewegungen wie an der Mündung des Nils statt, wo man sich auch nicht mehr geographisch zurechtfindet, oder wie im Innern des Körpers, einem Körper, den Milton »the dungeon of thyself« nannte, einem Claustrium als pathologischem Container, wie die Melanie-Klein-Schule sagen würde, in einer Geographie der Objektbeziehungen, die sich phantasmatisch im Körperinnern festmachen. Es ist von Anfang bis Ende sozusagen ein Phantasiestück in Callots Manier. Und es gibt wohl kein anderes Drama, in dem gewissermaßen der gesamte Verlauf in der Teichoskopie erscheint! – Am Schluß ist es allerdings keine Mauerschau mehr, sondern die Realität selbst, da stirbt sie den Gedankentod – man denkt an Celan, »Ein DRÖHNEN: es ist / die Wahrheit selbst / unter die Menschen / getreten / mitten ins / Me-

tapherngestöber«. Durch die Überstrapazierung der Teichoskopie stellt sich ein Effekt ein, der zwischen Slapstick und Entsetzen schwankt: Das, was in der Ferne ist, erscheint ganz nah und das, was in der Nähe ist, ist eigentlich nur Bericht aus der Ferne. – Es geht mit einem konventionellen Slapstickanfang los:

ANTIOCHUS Seid mir gegrüßt, ihr Könige! Wie geht's [...]?
ODYSSEUS Schlecht, Antiloch. [...] (Vs. 1–3)

Das ist komisch, und Kleist wußte, daß das komisch war, daß Griechen so nicht miteinander geredet haben. Dieser komische Anfang dreht sich aber sofort und zielt ins Herz des Gräßlichen:

ODYSSEUS [...] Du siehst auf diesen Feldern,
Der Griechen und der Amazonen Heer,
Wie zwei erboste Wölfe sich umkämpfen [...] (Vs. 3–5)

In der ›Ilias‹ ist Achill die größere Figur, da ist *er* sozusagen die Penthesilea in seiner Menis, seinem Zorn. Diese Menis ist ja auch etwas absolut Irrationales für deren Kriegsrationalität, er ist ein vom Wahnsinn Geschlagener. Odysseus und Diomedes verstehen das bei Kleist nicht; sie haben noch den Achill der großen Ausbrüche der ›Ilias‹ vor Augen und sehen nicht, daß ihr Achill eigentlich ein ganz konventioneller Mann ist. Wenn er von den Gefühlen ergriffen wird, weiß er doch zugleich, wie man das macht, er instrumentalisiert sie wie eine Frau. Zunächst behandelt er Penthesilea wie ein Kavalier der Zeit, konzidiert ihr also Launen: ›Die Hunde sind gut, ein bißchen wild, aber ihr fressen sie aus der Hand, genauso wie sie auch mir, und wenn ich mich schutzlos zeige, dann kämpfe ich eben selbst mit den Waffen einer Frau: Vor ihren *eigenen* Waffen *muß* sie die Waffen strecken‹ – das heißt: Er transponiert seine Strategie in den traditionellen gesellschaftlichen Geschlechterkampf der Kleistzeit, der der antiken Szenerie denkbar fern ist.

Noch ein Zitat zur Traditionsumbildung, aber das ist blaß formuliert, denn es ist eine von den Kleist-Kurzszenen mit Beckett-Appeal oder besser: Beckett-Schauer, in der in Sekundenschnelle alles, was bis eben als verlässliche Lokalität galt, wegsackt und wieder einmal ›Nutzen und Nachteil des trojanischen Krieges‹ zur Debatte steht:

ULYSSES Und unseren Helenenstreit,
Vor der Dardanerburg, der Sinnentblöste,
Den will er, wie ein Kinderspiel, weil sich
Was anders Bunt es zeigt, im Stiche lassen?
DIOMEDES
Beim Jupiter! Ich schwör's.
ULYSSES *indem er die Arme verschränkt*
– Ich kann's nicht glauben.
ACHILLES Er spricht von der Dardanerburg
ULYSSES Was?
ACHILLES Was?
ULYSSES Mich dünkt, du sagtest was.

ACHILLES Ich?
 ULYSSES Du!
 ACHILLES Ich sagte:
 Er spricht von der Dardanerburg.
 ULYSSES Nun, ja!
 Wie ein Beseßner fragt' ich, ob der ganze
 Helenenstreit, vor der Dardanerburg,
 Gleich einem Morgentraum, vergessen sei?
 ACHILLES *indem er ihm näher tritt:*
 Wenn die Dardanerburg, Laertiade,
 Versänke, du verstehst, du daß ein See,
 Ein bläulicher, an ihre Stelle träte;
 Wenn graue Fischer, bei dem Schein des Monds,
 Den Kahn an ihre Wetterhähne knüpften;
 Wenn im Palast des Priamus ein Hecht
 Regiert', ein Ottern- oder Ratzenpaar
 Im Bette sich der Helena umarmten:
 So wär's für mich gerad' so viel, als jetzt. (Vs. 2507–2526)

Normalerweise gilt dieser Passus als Introitus in Verwirrung, in ein Wegtreten in das Phantastische. Nun hat aber dieser Introitus selbst ein Moment von großer Clownskomik. Die anderen reagieren wie die Auguste, während Achill als Weißclown diese wehmütige Melodie auf seinem Blasinstrument spielt, die nicht in der Situation aufgeht. Hier wird das antike Motiv vom grenzenlos trauernden Achill mit seiner scheinbaren Gleichgültigkeit gegenüber den Kämpfen der Achaier bis in die moderne Indifferenz – das eben, worin auch diese nicht aufgeht – geführt. Hinter seiner Gleichgültigkeit erscheint eben eine andere Realität. Dadurch, daß das Geschehen, dem gegenüber er gleichgültig zu sein behauptet, derart – und durch ein Stück bei Kleist so seltener großer Lyrik – illuminiert wird, kommt eine große Zweideutigkeit in die Aussage »gerad' soviel, als jetzt«. Sie erscheint plötzlich nicht mehr nur als indifferente Absage an die Tagespolitik, sondern als »Einbruch der submarinen Unterwelt« (Peter Dettmering)⁴ – und die Hadesvergegenwärtigung taucht in einem *nunc stans* auf. Zugleich erscheint Indifferenz nicht als ein kostbares Produkt, wie die Romantiker behaupten, sondern als eine Art von in der Person steckender animalischer Unterherrschaft. Homer hat sich von solchen Topoi ferngehalten, hätte er sie aufgenommen, dann wäre etwas von den Tierhochzeiten der Mythologie auf unterster Ebene eingebrochen.

Die angebotenen Muster der Kleist-Zeit für das Zusammenleben, aber auch das Zusammendenken dessen, was politisch, moralisch und sexuell korrekt ist, haben ganz offensichtlich soviel weggedrückt, daß sich alles, was offiziell nicht goutiert werden kann, nur in solchen Phantasmen zu entladen vermag.

Eins der häufigsten Worte im Stück ist ›Rasen‹. Raserei ist ganz und gar aus der dionysischen Sphäre genommen. Wenn Agaue in den ›Bakchen‹ ihren Sohn Pent-

⁴ Peter Dettmering, Heinrich von Kleist, Zur Psychodynamik in seiner Dichtung, München 1975.

heus zerfleischt, ist sie Exekutorin eines kollektiven Wahns. Der Kult schreibt diesen kollektiven Wahn vor und auch, daß sie nicht Zicklein zerreißt und roh ißt, wie es die anderen Frauen in den in der Wildnis ausgeübten Ritualen tun, daß also das Substitut für das Dionysosknäblein nicht ein Zicklein ist, sondern ein neues Dionysosknäblein, ihr eigenes. Das hat nichts mit Lustmord zu tun – Lustmord wäre kultisch gesprochen immer schon ein Unfall, unter Umständen ein rituell verordneter, aber dann auf den Moment beschränkter, der wahnhafteste Momente des Kults einbezieht und ausagiert. (Das Peinliche ist, daß es Kulte gibt, die diese Unfälle instrumentalisieren.) Lustmord ist immer schon Exekution eines öffentlichen Wahns. Kleists Penthesilea wird zu Agaue und Dionysos zugleich, zu Aktaion und Diana zugleich.

›Rasen‹ und ›Zerfleischen‹ werden in der modernen Literatur, für die Kleist so oft als antizipatorischer Protagonist gilt, auseinandergenommen: In den Strindberg'schen Zerfleischungsdramen wird nicht gerast, da werden die Geschlechterkämpfe mit finsterner Verbissenheit, ohne jede Attraktivität durchgeführt. Das Rasen gibt es dann wieder in der expressionistischen Literatur, aber da sind die Rasenden nicht zurechnungsfähig und außerhalb der Sprachgewalt. Kleist trennt bei seinem Verarbeitungsversuch des dionysischen Stoffes nicht. Das läßt seinen Text für uns hin- und herschwanken zwischen außerordentlicher Modernität und etwas Ehrwürdigem, Altertümlichem. Die Situation weht immer ›von woanders‹ her. Zugleich blickt Kleist mit einer Art Elternblick auf die Penthesilea, von daher die Mitleidsidentifizierung. Penthesilea ist eben auch eine Tochter, die er und die auch wir in einem solchen Experiment verloren haben. Es ist nicht ganz einfach zu sagen, warum, doch wächst sie einem ans Herz, je verrückter sie wird.

II. *Mütterliches Erbe, Rache, Entgrenzung, wahnhaftes Emanzipationsbegehren*

Penthesileas ›Gedankenselbstmord‹, diese symbolische Gleichsetzung von Denken und selbstzerstörerischer Aktion, ist eigentlich etwas, das als Sakrament und stellvertretendes Opfer zu spät kommt. An ihrer Zweiphasigkeit kränken auch die Liebestode der Opern im 19. Jahrhundert; nach dem utopischen Konzept hätten Mann und Frau zugleich sterben müssen. Die Ebenbürtigkeit, die Penthesilea dem Achill phasenweise unbewußt anzuheben schien, aber dann wieder zusammenbrach, hätte ein ›Zugleich‹ erfordert; und Achill fällt nichts anderes ein, als daß er seinen Spaß haben und dann in die Spaß- bzw. Junkergesellschaft zurück will. Nun bleibt Penthesilea nur die nachträgliche Exekution, nicht aus Reue für das, was sie getan hat, sondern eigentlich aus Scham, daß es nicht zur rechten Zeit passiert ist.

Da ist also die Ebenbürtigkeitsphantasie und die Utopie der kultischen Überhöhung dadurch, daß ihr Wahnsinn mit Transsubstantiationsformeln überhöht wird:

Das ist dein Leib, dein Blut. Die kultische Überhöhung lautet: Das war nun wirklich die Vereinigung. Das wäre aber für das moderne Individuum zugleich der Heraustritt aus jeglichen sozialen Banden, und entsprechend sieht es ja die entsetzte Amazonengesellschaft.

Nach dem Gesetz der Amazonen gehört es sich zu sagen: ›Jetzt ist Krieg, und es werden Gefangene gemacht, dann ist Rosenfest, und da wird für Vergnügen und Nachwuchs gesorgt.‹ Penthesilea bricht dieses Gesetz und bringt eins und zwei in eine symbolische Gleichsetzung: ›Jetzt ist Krieg und auf dem Höhepunkt dieser Zerfleischung ist er das Rosenfest.‹ Dieser Ausbruch ist für die Gesellschaft der Zeit gefährlich – um es aus der Amazonenregel wegzübersetzen: gefährlich ist, daß sie das Private und das Öffentliche nicht mehr trennen kann. Sie läßt den Gegensatz Kultseite-Privatseite nicht gelten, wodurch natürlich, mit Schiller gesprochen, alle Banden frommer Scheu zerbrechen. Mit ihrer Engführung ›Kriegsführung gleich Geschlechterkampf‹ bricht sie die Gesetze beider Seiten, während Achill nur die Gesetze einer Seite bricht. Das ist dann doch wieder ihre Ungleichgewichtigkeit.

Ein weiterer witziger Schachzug (oder sogar unterirdische Häme?) von Kleist ist, daß die traditionelle Amazonengesellschaft ironischerweise Züge der ›Heimchen-am-Herd-Ideologie‹ bzw. der offiziellen Luisenverehrung bekommt. Damit ist sie das Abgetane. Die Reigenwelt des »Wir winden dir den Jungfernkranz«, die es auch unter barockem Todestriumph immer gegeben hätte, gehört jetzt in die Rumpelkiste – darum auch die verlogene kitschige Rosenfest-Metaphernwelt.

Die Amazonen rühmen untereinander, wie herrlich ihre Königin diese und jene Fingerarbeiten, das Flechten, Blumenwinden etc., beherrscht und wie hübsch sie gesungen hat; all die weiblichen Tugenden der Kleistzeit werden von den Amazonenpriesterinnen gerühmt, die nun den Kopf schütteln: ›Wie konnte dieses Kind sich so verirren, wie konnte sie so einen schlechten Geschmack haben, die erst einen so guten hatte?‹ An diesem Punkt sind sich Amazonenpriesterinnen und Achill ganz einig. Was mag Kleist bewogen haben, diese Sphäre so auszuspielen? Es müßte eine Kleinigkeit sein, diese Gesellschaft wegzublasen, was aber offenbar unmöglich ist – im Gegenteil: Penthesilea muß noch mitspielen. Vergleichen wir sie mit einer anderen Gestalt, die nun nicht gleich Penthesilea-artig ist, aber doch auch eine Rebellionsgestalt war: Heidi von Johanna Spyri. Auch Heidi weiß, daß sie gegenüber einigen anderen, mit denen sie zu tun hat, ein gutes Stück mitspielen muß. Bei ihr geht es gut aus, sie kann diese Konventionen von innen her brüchig werden lassen und gewinnt ihnen dann etwas ganz anderes ab, als sie eigentlich hergeben. Den amazonischen Konventionen kann Penthesilea nichts anderes mehr abgewinnen. Aber trotzdem muß sie mitspielen. Die Karikatur des Rosenfestes ist schärfste Kritik am neuen Feudalstaat, dessen Dekor Schinkel im Namen der großartig proklamierten Reform inszeniert. Was sich auftut, ist nicht mehr der alte zwingende Feudalstaat, sondern einer, auf dessen Rosenfest alle auf den Dörfern, in der Stadt mitspielen. Trotzdem bleibt es eine offene Frage, weshalb Kleist auf die Reaktion setzte bzw. bei Kritik und Zerstörung stehen blieb, denn es wäre ja nicht verboten

gewesen, sich einen weiteren Staat jenseits dieses pseudoreformierten Gebildes zu imaginieren. Daß Kleist dazu unfähig war, muß an seiner persönlichen Pathologie gelegen haben, verstärkt durch die pathologischen Züge der Junkerwelt, die die Freiheitsseite der Rationalität nie wirklich von ihrer Zwangsseite abtrennen konnte. Aber vielleicht muß man die soziologische Einordnung doch verwerfen, denn sein Namensvetter und entfernter Verwandter Ewald von Kleist, der anmutigste Dichter des Klassizismus, den das Geschlecht hervorgebracht hat, war ja durchaus zu melancholischen Utopien imstande – und der Dichter Kleist im Unterschied zum Dramatiker Kleist, so möchte ich in Klammern noch hinzusetzen, gelegentlich auch. Die Achillstelle über das Ottern- und Ratzenpaar kann man als hamletischen Sexualekel lesen, aber man kann sie auch als eine Utopie lesen: Wie die Tierwelt am Berge Zion Erlösung findet, so gehört das Bett nun nicht mehr nur der Helena, sondern auch den Ottern- und Ratzenpaaren.

Kleist läßt seine Penthesilea unbedingt das sein, was der sonst so großartige Euripides seiner Medea am Ende nicht gönnt. Da hat eine andere nicht so sehr deswegen Jasons Herz erobert, weil sie so bezaubernd, sondern weil sie vor allem eine so gute Partie war: Sie bringt ihm die Stadt und die Königsherrschaft; und plötzlich ist Medea als exotisches Mitbringsel so fehl am Platze wie Mörikes Zigeunerliebe. Und was tut das Mitbringsel? Statt daß es nun wirklich eine Penthesilea-würdige Szene hinlegte, beginnt sie die Nebenbuhlerin um ihre Heimchen-am-Herd-Eigenschaften zu beneiden.

Da Neid in Penthesileas Seelenökonomie eine noch viel zentralere Rolle spielt (man denke an Melanie Kleins Fassung des Todestrieb als Neid auf die mütterliche Brust), steht ihr diese Lösung nicht offen. Sie kann nicht sagen: ›Wir treffen uns heimlich unter der Zypresse, brennen dann durch und werden in Kolchis, oder wo auch immer, Kinder haben.‹ Ihr Triumph wird als eine Art kosmischer Triumph (sie stürmt mit Elefanten und Sichelwagen an), mit einer schwarzen Gloriole geschildert wie ein phantasmatischer Vorgriff auf spätere symbolistische und expressionistische Allmachtsphantasien. Der Triumph selbst wird von Kleist – ja, als was nun inszeniert? Man könnte zunächst denken: als Parodie auf die ewige Mythologisierung, indem er Elefanten, also Dionysos und Hunde, also Diana, kombiniert. Aber es ist wohl eher der Versuch, seinerseits den Ida auf den Ossa zu türmen. Im Unterschied zu Antigone, die ihre Konflikte in keiner Weise lösen kann, könnte Penthesilea, mit der Macht, mit der sie auftritt, alle Konflikte lösen. Nur kann sie es eben auch nicht, weil sie zwischen einer Wirklichkeit, die vor der Zeit liegt, und einem Glück, das jenseits der Gegenwart läge, steckt. Auf die Zeit, in der sich die Realität abspielt, geht Penthesilea überhaupt nicht ein. So ist sie ungeheuer mächtig und absolut surreal. Ihr Triumph, sich freizusprenge, ist anders nicht zu haben als dadurch, daß sie das Objekt der Begierde ein für allemal aus der Welt schafft. Denn in dem Augenblick, wo sie dem Phantasma Begierde nachgäbe, säße sie wieder fest im Korsett des Amazonenkults und der Amazoneninstitution: Die Frauen sind sowohl ihre Untergebenen als auch ihre Kontrolleure; hätte sie sich Achill erobert, hätte sie wei-

ter als eine hochgestellte Gefangene in dem ganzen Fortpflanzungsritual der Amazonen gesteckt.

Penthesilea ist von der Handlung her eine Somnambule, und von der angebotenen Szenerie her sind es halluzinatorische Situationen. Der halluzinative Antreiber ist Rache, und die Rache der Frauen ist zum einen ausagierte Männerphantasie, derzufolge Frauen, wenn sie nicht unterdrückt werden, zur Kastration schreiten; zum anderen ist Rache die andere Seite des Freiheitstraums. Ein Freiheitstraum, ohne Rache zu nehmen, wäre nur ein billiger privater Ausbruchversuch. Das Rache- und das Wahnsinnsmotiv grundieren alle Liebestode in der Oper mit ihrem großen Vendetta-Geschrei. »Da werden Weiber zu Hyänen«, meinte Schiller. Kleist sieht es komplexer: Er bietet erst einmal ein Triumphgemälde, und wenn der Triumph schließlich zusammenbricht, muß man konstatieren: Dieser Freiheitstraum war nicht anders als durch Zerstörung und Selbstzerstörung zu realisieren. Penthesilea tritt in die titanischen Fußstapfen. Die individuelle Überhebung, der individuelle Größenwahn kann durchaus eine gesellschaftliche Freiheitsfigur sein – der psychoanalytisch inspirierte Leser freilich mag sie durchaus auch als Kitsch, weil auf unrealistischem Größenwahn beruhend, beurteilen.

Warum tritt Penthesilea nicht einfach aus dem »Internat« aus? Beim Heros sagen wir, er sei verblendet, und das bedeutet: Zuviel Licht, zuviel Aufklärung ist er nicht gewachsen. Hier kommt ein Moment von Antikem in Penthesileas Verhalten. Wir würden sie, genauso wie Antigone, als »verrannt« bezeichnen. Nun bedeutete das Verranntsein der antiken Heroine im Grunde den Vorschein einer modernen Funktion, die noch nicht existierte. Die Lösung, die Penthesilea anstrebt, ist vergeblich, weil sie den Amazonenstaat nicht mitnehmen kann, aber nichtsdestotrotz weiterhin dessen Repräsentantin ist. Sie will privat die Institution brechen und verlangt, daß die Institution ihr das nicht übelnehme. Tertium non datur – außer der wahnhaften Konsequenz, sich mit den Mitteln der zweckentfremdet eingesetzten Institution die private Erfüllung als reale Zerreißung zu verschaffen.

Prothoe, die treue Bündnisperson und »Therapeutin«, scheitert zwar mit ihrem Versuch, den beiden einen Spielraum zu schaffen – ja, gewissermaßen vergrößert sie das Verderben noch. Wir würden ihr jedoch nicht zuhören, wenn wir nicht verstünden, daß in dem, was sie erreichen will, etwas steckt, das wert wäre, erreicht zu werden. Sie scheint zu sagen: Ich habe diesmal einen Trick angewendet, und unter dem Bann des Tricks geht's plötzlich: »Ihr könnt Euch lieben, jetzt versucht's mal ohne Trick.« Prothoe hat eines sehr genau verstanden: Grenzen kann es nur geben, wo es Spielräume gibt. Sie versucht ihrer Freundin einen Spielraum zu gewähren, den sie betreten und auch wieder verlassen kann. Penthesilea hat jedoch keinen Spielraum, und folglich gibt es für sie auch keine Grenze.

Unabhängig davon, ob wir dieses Szenario als eine gesellschaftlich zureichende Beschreibung lesen und sie soziologisch zuordnen können, wird von Kleist die Hauptfigur gegenüber der Konventionsfigur Achill zu einer wahnhaften Emanzipationsfigur gemacht. Sie hält in diesem Wahn an etwas fest, was die konventionelle

Vermittlung nicht liefern kann. Was fehlt, ist die Balance: Etwas Unbalancierteres als die beiden kann man sich ja nicht denken. Ein Balancierungsunternehmen ahnen nur die Schwächsten, aber der Protagonistin kommt es um den Preis, der Konvention anheimzufallen, nicht einmal in den Sinn. Kleist selbst offensichtlich auch nicht. Zwischen der nicht kalkulierenden Penthesilea und dem kalkulierenden Achill gibt es keine Vermittlung. Und diese Vermittlung kann, einfach gesagt, Liebe auch nicht leisten; diese müßte sowohl phylogenetisch als auch ontogenetisch anders fundiert sein. Liebe suggeriert immer nur den Schein, daß etwas der Vermittlung gar nicht bedürfe. Eine Vermittlung wäre nur politisch als Lösung der kulturellen Bindungen zu haben, unter denen die arme Penthesilea wie ein edles Tier gehalten wird, das immer in der gleichen Richtung bewegt wird. Nicht anders wird Achill von seiner Heroengesellschaft gehalten, aus der er allenfalls in der Weise ausbrechen kann, daß er sentimental würde und behauptete, die Spielregeln würden für ihn nicht gelten – und da müßte er erkennen, daß sie für ihn dreimal gelten.

Für Penthesilea ist keine Ablösung vom mütterlichen Erbe möglich, weil es nicht durchschaubar ist. Es gibt keinen Übergangsraum, es gelingt keine Substitution, keine Sublimierung, keine Distanzierung, wie immer man das nennen will. Das mütterliche Erbe ist nicht durchschaubar, weil es gar nicht als solches erscheint, sondern *als Achill*. Sie kann es nicht durchschauen, ebensowenig wie Achill die ihm übertragende Funktion durchschaut. Es handelt sich um eine nicht symbolisierbare traumatische Erbschaft. Den Frauen ist ihr mütterliches Erbe unter der Decke des patriarchalen Diskurses nicht verhandelbar. An der Ablösung von der Mutter hängt eine tödliche Drohung. Dieser ungelöste Konflikt wird durch seine Sexualisierung konstant gehalten, die ihn zugleich verdeckt. Innerhalb der Weltgeschichte der Geschlechterkämpfe ist das mütterliche Erbe mit dem vollgesogen, was die männlich-weiblichen Beziehungen über die Jahrtausende hinweg als Verkehrsformen gehabt haben: die Rache. In dem Augenblick, in dem die Sexualisierung auftritt, ist das auch der Versuch, die Rache aus der Welt zu schaffen.

Wir haben mit Kleists Metaphernausbruch eine Bewußtseinserweiterung grandioser Art. Kleist zieht unter anderem auch ein Resümee aus dem, was in den großen Ergießungen des Sturm und Drang kurz davor schon Usus war. Da nahm allerdings noch niemand die Umdeutung in reale Aktionen vor, da in diesen Freundschaftshymnen zwar alle erdenklichen Auslöschungs- und Vernichtungsakte bereits vorgesehen, aber nicht auf verschiedene Personen verteilt waren. Bei Kleist sind diese Akte auf Personen verteilt und zugleich *ist* Kleist selbst alle Figuren. Das ist nun gewissermaßen ein Allgemeinplatz psychoanalytischer Literaturdeutung; interessanter ist, daß Kleist die Figur des Artisten als weibliche Figur vorstellt. Das hat keine Parallele, allenfalls Goethes Mignon steht ihm darin eine Spur nahe. Die Vorstellungen werden zu Realitäten auf einer Bühne, die dermaßen zur Psychobühne wird, daß die kleine enge Psyche zu einem momentanen Schlachtengemälde, eben zu einer neuen ›Ilias‹ hochstilisiert wird. Der große Auftritt für das Ich (»Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder«; Vs. 3025), der berühmte Schluß-

monolog ist nicht ein überspitztes Ende, sondern der Schlüssel zur ganzen ›Penthesilea‹. Stichwort: der Bennsche Selbsterreger, grandios präfiguriert in Wagners Tristan: ›Ich habe den Trank gebraut, die arme Isolde, die großartige Getränke braut, reicht ihm nicht das Wasser, ich ich ich mache das alles, ich bringe mich um, ich gönne Isolde nicht, mit mir zu sterben.‹ Diese spezifische ›Ich-AG‹ taucht von einem bestimmten Zeitpunkt an auf und bleibt dann lange in Kraft (als Gottfried Benn den endgültigen Abgesang auf das ›Verlorene Ich‹ singt, war es allerdings schon länger ein aufgegebener Patient), Kleist, Grabbe, Wagner, Stirner, der mit ›Der Einzige und sein Eigentum‹ den Zeitgeist klassisch formuliert, und auch ein Teil des ›Zarathustra-Vorspiels und die ›Götzendämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert‹ gehören noch in diesen Zusammenhang. Was das Verfahren bei Kleist so phantastisch macht, ist, daß er es von ihm aus gesehen in die Macht des anderen Geschlechts setzt, während die anderen alle ihr eigenes Geschlecht wählen, auch wenn man dafür bei Kleist biographische Camouflagegründe anführen mag. Die Identifikationsfigur Penthesilea macht den ganzen Weg von der Kälte zu Glut wieder zur äußersten Kälte, die identisch ist mit Glut. Die äußerste Glut, die zugleich äußerste Kälte ist, ist eigentlich schon die Vorwegnahme dessen, was man später einfach *coolness* nennen wird, die ihm diese Zeitgeistalternative von Vernunft und Romantik aufsprengen soll. Vorgezeichnet war diese Spaltungsfigur, wie ich eingangs sagte, *avant la lettre* auf dem Höhepunkt der Aufklärung mit dem Doppelgängermotiv, dem ›Ich denke, welches alle meine Vorstellungen muß begleiten können. Hier sind alle meine Vorstellungen – und nun bitteschön einen vernünftigen Doppelgänger, der das alles begleitet.‹ Kleist forciert diese Figur, indem er nicht nur die Revolte gegen Kant, sondern das Psychotische in Kant selbst exterritorialisiert. Das »Ich denke« hat nicht die Qualität einer Übergangswirklichkeit, sondern wird als Kontroll-Ich zum inneren Verfolger. Diese Spaltung machen diejenigen (um es mit einer fast mystischen Figur auszudrücken), die sie ganz und gar vorführen, rückgängig. Das gelingt nicht in einer Liebeslösung. Wenn Tristan sie rückgängig macht, dann ist der berühmte Liebestod eben nicht ein Liebesvereinigungstod. »Du Hades-Bürgerin! Hinweg, sag ich!« (Vs. 2715) – mit dieser Antigone-Reminiscenz redet die Oberpriesterin Penthesilea sehr korrekt an. Wenn es bei Penthesilea überhaupt noch um Vereinigung geht, dann höchstens als Frage, ob nämlich der Zerreißungsakt nicht die einzige perverse Form von Vereinigung sei, die es noch gibt. Aus diesem Zerreißungsakt geht die Einzige und ihr Eigentum hervor. Der Zerreißungsakt kann es also beiden nicht mehr garantieren oder – abstrakt formuliert: ›Ich ertrage es nicht zerrissen zu sein, darum zerreiße ich.‹ Eine Pathologie, die in dem Augenblick, in dem sie soziale Realität wird, besonders vernichtend auftritt und darin vielleicht gerade auch wieder ›deutsch‹ ist, wenn man so will, und zwar nicht nur, weil die Härte mit eisiger Emphase kommt. »Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder, / Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz, / Mir ein vernichtendes Gefühl hervor« (Vs. 3025–3027). Das ist ja zu gleicher Zeit auch ein pervertierter Lobpreis der Innerlichkeit. Bis zur Französischen Revolution gibt es die

zerrissenen Figuren nur als Privileg von Intellektuellen, ob nun bei Shakespeare oder Diderot. In der Realität sind die Stände und Klassen dafür da, vor Zerrissenheit zu bewahren; die Standesangehörigen müssen nicht oben und unten zugleich sein. Dann wird jeder zum Eigentümer seiner Arbeitskraft, die er verkauft. In dem Augenblick ist es seine eigene Zerrissenheit, die spürbar gemacht wird. Jetzt bin ich, wenn ich denn darauf poche, gleich zu sein, zerrissen. In dem Augenblick, wo also die Realzerrissenheit tatsächlich auf alle zukommt, ist das Zerreißen und Zerrissenwerden ein Thema für alle. Es gibt nun die geheime Lust an der Zerreißung, die die Romantik kultiviert, und es gibt die bösen und realen Erfahrungen des Zerrissenseins, die die soziale Welt nach der Französischen Revolution allen ungefragt beschert. Genau in dieser Situation wird Zerrissenheit, Zerreißen, Selbstzerrissensein und der Widerstand dagegen (indem man zerreißt und also das Zerreißungsgeschehen zu seinem eigenen Akt macht) zu der Macht, die einem zu entgleiten drohte. Damit erzwingt man sich Vereinigung, die man eigentlich nie haben kann, in einer gräßlichen Weise, nämlich als: Fressen und nicht Gefressenwerden.

Penthesilea macht am Schluß den Schritt aus der imaginären Welt, in der sie sich bislang bewegt hat, in die reale, indem sie sich ein vernichtendes Gefühl erst mühevoll hervorgräbt. Dieser letzte Schritt in die Realität, in die Leidensfähigkeit, in das Gefühl der Unerträglichkeit, in die ›depressive Position‹, wie Melanie Klein sagen würde, kommt insofern zu spät, als die anderen sie gar nicht verstehen. So bleibt die innere Unmöglichkeit von Treue und damit eines Bündnisses bis zum Schluß erhalten. Es gibt nur die rasende Unbedingtheit, das nackte Absolute, das durch keine Verkörperungsnötigungen gebändigt wird – und damit gibt es keinen Vertrag, kein Sich-Vertragen zwischen Mutter und Tochter, zwischen Mann und Frau. Prothoes Therapie ist gescheitert.

Das Gräßliche hat so etwas wie eine etymologische Rolle rückwärts gemacht. Das Wort *gräßlich* hat nämlich einen Bedeutungswandel erfahren, den Kleist unbewußt wieder rückgängig macht: Das Gräßliche entpuppte sich immer mehr als das ›Krasse‹. War die Kategorie des Gräßlichen ursprünglich die des Außenurteils, ist sie jetzt die des rasenden Subjekts. Penthesilea ist in ihrem wahnhaften Emanzipationsunternehmen ›echt krass‹, wie man in heutiger Jugendsprache sagen würde. Und so merken wir, daß das Gräßliche wie das Erhabene und das Schöne vielleicht auch immer noch eine Art Distanzierungsvokabel war: ›Gräßlich‹, so urteilt jemand von außen. Das Gräßliche, von innen auf seinen wirklichen Nenner gebracht, ist das ›Krasse‹. In diesem Sinn ist wahrhaft gräßlich das Scheitern einer solchen Emanzipationsbewegung.

Die Schlußsentenz macht die ›reale Bühne‹ dann wieder zur Schaubühne, fast zur barocken Trauerspielbühne. Nimmt man sie mit der Sentenz der Oberpriesterin davor zusammen, so kann man es einen kleinen antikischen, dennoch hoch identifikatorischen Wortwechsel nennen. Die Oberpriesterin bringt das *Convenu* »Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!« (Vs. 3037) – und was für einen Fall diese hat erleben müssen. Prothoe bringt als Statthalterin Penthesileas eine Korrektur an,

ihr Geknickt-Daliegen ist nicht ihre Gebrechlichkeit, sondern Ausdruck ihrer Stärke: »Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!« (Vs. 3040) Oder jedenfalls: »Mag diese wahnhaft und selbstzerstörerisch gewesen sein, Ihr seid's noch mehr! Wäre sie so, wie unsere Institution sie haben wollte, nämlich eine ihren eigenen Trieben abgestorbene Eiche gewesen, dann würde sie immer noch im Sturm, der der Sturm der Geschichte ist, *stehen*. Sie als die eigentlich Gesunde wollte gegenüber der ganzen abgestorbenen Konvention die Krone des Lebens haben. Die ist ihr verwehrt worden.« Prothoe war Penthesilea niemals so nahe wie in diesen letzten Zeilen; ihrer Patientin kann nicht mehr geholfen werden; sie kann nur in der Erinnerung an etwas, was der Therapeutin vielleicht auch erst jetzt in seinem Ausmaß aufgeht, sagen: »Ich halte ihr über den Tod hinaus die Treue; ich stehe zu dem Bündnis, zu dem sie im Leben nicht fähig war.« Denn mit der Krone des Lebens zitiert Kleist noch einmal das Neue Testament: »Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.«

DAVID RATMOKO

DAS VORBILD IM NACHBILD DES TERRORS

Eine Untersuchung des gespenstischen Nachlebens
von ›Michael Kohlhaas‹

I. Zur Latenz des Terrors in ›Michael Kohlhaas‹

In der Rede vom ›Krieg gegen den Terror‹ klingt nicht nur die Erinnerung an *infinite justice*, *enduring freedom* und *crusade* nach, sondern auch jene an den »Krieg [...] mit der Gemeinheit« (45),¹ den Kleist in ›Michael Kohlhaas‹ einer literarischen Bearbeitung unterzog. Über den Befund der Intertextualität hinaus, die nach Kristeva eine unwillkürliche »Transposition eines Zeichensystems in ein anderes« meint,² verbindet die beiden Texte auch eine Logik des Vorwandes, unter welchem der Terror sein Unwesen treibt. Man kann weiter gehen und im Nachbild der von Terror und Gegenterror geprägten Ausnahmezustände das Vorbild ›Michael Kohlhaas‹ ausmachen – in einer Art *Télescopage* von Geschichte.³ In die Gegenwart übertragen wurde das entsetzliche »Muster« (9) Kohlhaas gewiß durch Rezeption und Mythologisierung, für das Nachleben der Erzählung sorgt aber auch eine bestimmte literarische Latenz – das will heißen: Der Terror liegt in der Erzählweise von ›Michael Kohlhaas‹ beschlossen. So bestimmt die Eskalation und Deeskalation von Gewalt die Handlung, hängt das Symbol der »bleierne[n] Kapsel« (82) schicksalhaft an den Figuren, und worin Thomas Mann »verknotete, überlastete Sätze« sah, kann auch ein Sog von Glied- und ›Sprengsätzen‹ auf eine atemlose Textbewegung hin gesehen werden.⁴ Für deren Nachwirkung ist entscheidend, daß mit der Auflösung der Handlung kein Knall in Szene gesetzt wird, sondern Blindgänger zurückbleiben. Dafür sorgt eine Kette von Substitutionen, eine Metonymie verhee-

¹ Alle Seitenzahlen im Text beziehen sich auf den Abdruck des ›Michael Kohlhaas‹ in SW⁷ II, 9–103.

² Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. 1978, S. 69.

³ Unter *Télescopage* soll das Phänomen einer transgenerationellen Traumatisierung verstanden werden. Siehe Sigrid Weigel, *Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*. In: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster, hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel, Köln 1999, S. 51–76, hier S. 65.

⁴ Thomas Mann zitiert nach Thomas Gräff, *Lektürehilfen Heinrich von Kleist: ›Michael Kohlhaas‹*, Stuttgart 1991, S. 89.

render Vertauschungen, Stellvertretungen und Nachfolgen, die nach einer Neubesezung über das Textende hinaus drängen.

Die Kette beginnt mit der ›Vertauschung‹ der Rappen: »Wie groß war aber sein Erstaunen, als er, statt seiner zwei glatten und wohlgenährten Rappen, ein Paar dürre, abgehärmte Mähren erblickte« (13). Sie geht weiter mit der fatalen Sendung Lisbeths: »Lisbeth sagte: sie habe einen Einfall! Sie [...] fragte ihn [...]: ob er ihr die Bittschrift geben, und sie, statt seiner, nach Berlin gehen lassen wolle, um sie dem Landesherrn zu überreichen« (28). Dann mit Kohlhaas' Selbstnennung zum »Statthalter Michaels, der Erzengel, der gekommen sei, [...] die Arglist [...] zu bestrafen« (41), und Kohlhaas' Vertretung durch Johann Nagelschmidt, der sich »einen Statthalter des Kohlhaas« nannte (65). Schließlich mit der wundersamen Wiederkehr Lisbeths in Gestalt der »Zigeunerin« (82), und zuletzt der Nachfolge durch »einige frohe und rüstige Nachkommen« (103). Die Frage, ob die Kette hier abreißt und mit den Söhnen auch Versöhnung eintritt, drängt sich insofern auf, als in der Bezeichnung der »Nachkommen« als »rüstige« angedeutet wird, daß diese sich zu einem neuen »Krieg [...] mit der Gemeinheit« (45) rüsten könnten. Dem Nachleben über den Text hinaus leisten auch all jene Bemerkungen Vorschub, die auf den Satz »[h]ier endigt die Geschichte von Kohlhaas« (103) folgen. Die Nachbemerkungen dienen der »faktischen Bekräftigung des zuvor Erzählten«⁵ und deuten zugleich eine weitere Rahmenerzählung und Fortsetzung an, »wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muß« (103). So bündelt Kleist die Erzählung zu einer *mise-en-abîme* von Fiktionalität und Faktizität und projiziert diese in eine zukünftige Lektüre von Geschichte.

II. Zur »verschwindenen Erinnerung« an den Schrecken

Die Latenz des Terrors in ›Michael Kohlhaas‹ und die Möglichkeit einer Neubesezung der Erinnerungsspur ist auch der Rezeption nicht entgangen. In der neueren Forschung war es der damalige Präsident des Bundesverwaltungsgerichts, Horst Sendlar, der 1985 die Figur des Michael Kohlhaas an die Seite des querulantisches Terroristen stellte und damit Polemik auslöste:⁶ Kohlhaas, heißt es in seinem Auf-

⁵ Vgl. Ingo Breuer, Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichten. Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist, In: KJb 2001, S. 196–225, hier S. 208.

⁶ Horst Sendlar, Über Michael Kohlhaas – damals und heute. In: Schriftenreihe der Juristischen Gesellschaft zu Berlin (1985), Heft 92, S. 7–45, hier S. 21 ff. – Fortgeschrieben wird das Deutungsmuster von Kohlhaas als einem Terroristen bei Ditmar Skrotzki, Ist Kleists Erzählung vom Kohlhaas wirklich die Geschichte des Rebellen Kohlhaas? Oder: Wie stoppt man den Teufel, der auf zwei Rappen durch Sachsen reitet? In: Heilbronner Kleist-Schriften (1993), Heft 3, S. 7–19. Es heißt dort: »Vom Gerechtigkeitsstreben des Kohlhaas ist längst keine Rede mehr. Kohlhaas – ein Rebell der Gerechtigkeit? Nein, eher ein gebrochener Terrorist, weit entfernt von seinen längst vergessenen Anfängen« (S. 14). Skrotzkis Bezeichnung »gebrochener Terrorist« wird im weiteren nicht ausgeführt und gerinnt so zur obskuren Metapher.

satz ›Michael Kohlhaas – damals und heute‹, sei »die Vorstufe« zur »Anarchie«, insofern »in das Gewaltenmonopol des Staates von denen eingegriffen« werde, »die sich im Besitz ewiger Wahrheiten und der absoluten Gerechtigkeit zu wissen glauben«. ⁷ Wie Sendler ihn als Vorläufer *moderner* Terroristen sieht, so sah schon Ernst Bloch in Michael Kohlhaas einen »Querulanten« und »paradox verführten Jakobiner«. ⁸ Die Maxime »fiat iustitia, pereat mundus« beschreibe sowohl Robespierres Unternehmen, der Tugend durch Terror zur Herrschaft zu verhelfen, als auch jenes von Kohlhaas. ⁹ Blochs Vergleich erhält seine Tragweite aber erst im historisch-psychoanalytischen Gedächtnismodell, wo »[a]lles überhaupt *Versäumte* sich in *der einen verschwundenen Erinnerung zusammen*[drängt]«, »wenn das Maß voll und der *Vorwand* erwünscht« ist. ¹⁰ Mit der »verschwundenen Erinnerung« bezeichnet Bloch präzise das Nachbild, »das Sehen eines optischen Reizes, obwohl dieser nicht mehr auf das Auge wirkt«, ¹¹ während »alles überhaupt Versäumte« die Latenz meint, aus der Kohlhaas' Terror hervorbricht. Das heißt, wo der »manifeste Inhalt« der Rechtsleidenschaft »nichts anderes als ein bereits vorhandenes Gesetz« ist, steht die »Verletzung« des Rechts »transparent für alles Unrecht, für unerträgliche Unterdrückung überhaupt«. ¹² Bloch benennt hier nicht nur die der Jurisprudenz inhärente Gewalt, sondern auch ein kulturelles Gedächtnis, dem der Terror eingeschrieben ist. Trivial dagegen ist Horst Sendlers Aktualisierung von Kohlhaas mit dem Aufruf zur Mäßigung: Es soll die Mahnung an den Staat ergehen, die »obrigkeitlichen Befugnisse nicht zu [...] mißbrauchen«, und zugleich die Mahnung an den Bürger, »nicht vorzeitig die Keule [zu] schwingen [...] und vor allem nicht überdosisiert ein[zu]setzen«. ¹³ Wenn Hartmut Boockmann darauf den Vergleich mit Terroristen mit der Bemerkung zurückweist, daß Kleists Held weder die »totale Kampfbereitschaft« noch die »willkürliche Auswahl ihrer Opfer« teilt, dann antwortet er auf Sendlers Verkürzung und verkürzt seinerseits Blochs Lektüre. ¹⁴ Ähnliches gilt für Joachim Bohnert, der gegen Sendler einwendet, daß Kohlhaas seiner Hinrich-

⁷ Sendler, Über Michael Kohlhaas – damals und heute (wie Anm. 6), S. 30. – Hartmut Boockman wendet dagegen ein, daß Kleists Kohlhaas in die Zeit vor der Durchsetzung des Gewaltenmonopols gehört. Hartmut Boockman, Über Horst Sendler: Über Michael Kohlhaas – damals und heute. In: KJb 1985, S. 177–179, hier S. 178.

⁸ Ernst Bloch, Naturrecht und menschliche Würde, Werkausgabe Band 6, Frankfurt a. M. 1961, S. 93–102, hier S. 93, 96.

⁹ Auch nach Günther Rohrmoser reicht die geistige Wurzel des Terrorismus in die Schreckenherrschaft der Jakobiner zurück. Siehe Günther Rohrmoser, Ideologische Ursachen des Terrorismus. In: Ideologien und Strategien, Analysen zum Terrorismus, Band 1, hg. vom Bundesministerium des Inneren, Opladen 1981, S. 274–339, hier S. 310.

¹⁰ Bloch, Naturrecht und menschliche Würde (wie Anm. 8), S. 93 und 96.

¹¹ Vgl. Duden, Deutsches Universalwörterbuch, 3. Aufl., Mannheim, 1996, S. 1050.

¹² Bloch, Naturrecht und menschliche Würde (wie Anm. 8), S. 94 und 96.

¹³ Im Kapitel ›Die doppelte Mahnung des Kohlhaas‹ mahnt Sendler sowohl den Staat wie auch den Bürger. Über Michael Kohlhaas – damals und heute (wie Anm. 6), S. 36 f.

¹⁴ Boockmann, Über Horst Sendler: Über Michael Kohlhaas – damals und heute (wie Anm. 7), S. 24.

tung zustimmt und, trotz aller Verbrechen, »ein Prinzip« setze: »die Rechtschaffenheit als eine Tugend«. ¹⁵

Und doch weisen die beiden Einwände gegen den Terrorvergleich auf die Schwierigkeit hin, nachträglich einen Grund für juristische Analogien zu finden. Eine Genealogie des Terrors – von Kohlhaas zum Jakobiner und vom RAF-Kämpfer zum *unlawful combatant* (wie Rumsfeld die Al-Qaida-Kämpfer nennt) – will aber den Begriff des Terroristen im Wandel der Zeit und unter Mitberücksichtigung der Definitionsmacht verstehen. Denn der ›Terrorist‹ bezeichnet nicht nur einen Strafrechtsbestand, sondern immer auch ein Feindbild. Die heute maßgebende Definition aus der US-Verfassung lautet: »Ein Akt des Terrorismus schließt jede Tätigkeit mit ein, welche (A) einen Gewaltakt in der Zuwiderhandlung gegen das Strafgesetz der Vereinigten Staaten oder jedes anderen Staates darstellt; und (B) darauf abzielt, (i) die Zivilbevölkerung einzuschüchtern, (ii) die Politik einer Regierung durch Einschüchterung oder Zwang zu beeinflussen oder (iii) die Staatsführung durch Mord oder Entführung zu beeinträchtigen«. ¹⁶ Dieser Abschnitt verblüfft durch seine Bandbreite, die eine Anwendung auf jeden Gewaltakt zuläßt, der als Akt der Einschüchterung als Absicht in sich zu tragen scheint, indem fast willkürlich jede Person zum Terroristen und jeder Staat zum Schurkenstaat erklärt werden kann. ¹⁷ Vor diesem Gummiparagraphen ist jedoch auch seine Definitionsmacht nicht gefeit und Noam Chomsky erinnert in ›9–11‹ daran, daß die USA 1986 als bisher einziger Staat vom Internationalen Gerichtshof wegen »gesetzwidrigen Gebrauchs von Gewalt«, das heißt wegen »internationalem Terrorismus« verurteilt wurden – und anschließend ihr Veto gegen den UNO-Sicherheitsratsbeschuß einlegten. ¹⁸

Mein Exkurs zur heutigen Rechtslage soll die Verstrickung der Definitionsmacht in das Terrorverständnis freilegen und die Perspektive im Nachbild des Terrors neu ausrichten. So lautet die Frage nicht länger, was Kohlhaas mit dem heutigen Terrorismus zu tun hat, sondern, wie dieser aus der Sicht von Kleists Erzählung erscheint. Auf die korrupte Obrigkeit in ›Michael Kohlhaas‹ fällt das Schlaglicht so

¹⁵ Joachim Bohnert, Kohlhaas der Entsetzliche. In: KJb 1985, S. 39–55, hier S. 46.

¹⁶ »An act of terrorism, means any activity that (A) involves a violent act or an act dangerous to human life that is a violation of the criminal laws of the United States or of any State; and (B) appears to be intended (i) to intimidate or coerce a civilian population; (ii) to influence the policy of a government by intimidation or coercion; or (iii) to affect the conduct of a government by assassination or kidnapping.« United States Code Congressional and Administrative News, 98th Congress, Second Session, 1984, Oct. 19, volume 2; par. 3077, 98 STAT. 2707. Eagen/Minnesota 1984.

¹⁷ Siehe hierzu insbesondere Jacques Derrida, *Voyou: Deux essais sur la raison*, Paris 2003. Darin entlarvt Derrida die USA und die Demokratie schlechthin als die letzten der Schurkenstaaten, zumal jeder Macht der Mißbrauch als Möglichkeit eingeschrieben sei, was eine radikale Implikation seiner bekannten Vorstellung von »démocratie à venir« darstellt (vgl. S. 115–136).

¹⁸ Noam Chomsky, 9–11, New York 2001. Im Original lautet die Passage: »We might bear in mind, for example, that in 1986 the U. S. was condemned by the World Court for ›unlawful use of force‹ (international terrorism) and then vetoed a Security Council Resolution« (S. 23).

hell wie auf den Titelhelden. »Was sich zunächst als Übergriff des Junkers darstellt«, faßt Ernst Fischer richtig zusammen, »gibt sich als Zustand des Heiligen Römischen Reiches zu erkennen«. ¹⁹ Besonders augenfällig wird das Vorbild im Nachbild des Terrors bei der kritischen Verurteilung von Kohlhaas, indem die Kritik bloß wiederholt, was im Text schon verhängt wurde, nämlich das Todesurteil des »Hofgericht zu Berlin« wegen Bruchs des »öffentlichen Landfriedens« (79). In der Spur der Schrift ist nicht nur der Rechtsspruch vorgezeichnet, sondern die urteilende Lesart schlechthin, und damit auch das Unbehagen über den scheinbar versöhnlichen Schluß. Dafür sorgt die Perspektive des auktorialen Erzählers, der bald Kohlhaas' »Gerechtigkeit« (20) und »Redlichkeit« (21) rühmt, bald ihn einen »entsetzlichen Wüterich« (37) und »Mordbrenner[]« (38) nennt. In der wechselnden Parteinahme erweist sich die Chronistenstimme als systemkonforme, die zugleich an der Korruption teilhat und die Ereignisse gegen die öffentliche Ordnung sprechen läßt. In dieser strukturellen Ironie treffen, wie auch nach der Abdeckerszene, öffentliche Meinung und mißlichen Zufälle aufeinander, so daß mit dem Sympathieumschlag auch Kritik laut wird:

Dieser Vorfall, so wenig der Roßhändler ihn in der Tat verschuldet hatte, erweckte gleichwohl, auch bei den Gemäßigteren und Besseren, eine, dem Ausgang seiner Streitsache höchst gefährliche Stimmung im Lande. Man fand das Verhältnis desselben zum Staat ganz unerträglich, und in Privathäusern und auf öffentlichen Plätzen, erhob sich die Meinung, daß es besser sei, ein offenes Unrecht an ihm zu verüben, und die ganze Sache von neuem niederzuschlagen, als ihm Gerechtigkeit, durch Gewalttaten ertrotzt, in einer so wichtigen Sache, zur bloßen Befriedigung seines rasenden Starrsinns, zukommen zu lassen. (63 f.)

Obschon die »höchst gefährliche Stimmung im Lande« auf einen unverschuldeten »Vorfall« hin entstand, bringt der Erzähler aus der Sicht der Öffentlichkeit eine Reihe vernichtender Urteile ein (»nichtige[] Sache«, »bloße[] Befriedigung«, »rasende[r] Starrsinn«) und verübt so das zuvor benannte, offenbare »Unrecht«. Auf der einen Ebene berichtet der Erzähler also von Kohlhaas' Terror der »Gerechtigkeit, durch Gewalttaten ertrotzt«, und auf der anderen vom Gegenterror, »die ganze Sache von neuem niederzuschlagen«. Diese Dialektik des Terrors kommt in der rasenden, durch Kommata beschleunigten Textbewegung nicht zum Stillstand, bestenfalls ballen sich die so entstandenen Einschübe zu »Sprengsätzen«, zu einer durchgängigen Syntax des Terrors.

¹⁹ Ernst Fischer, Heinrich von Kleist. In: Ders., *Auf den Spuren der Wirklichkeit. Sechs Essays*, Hamburg 1968, S. 134–139, hier S. 136.

III. Vom proleptischen Nachruhm zum Kohlhaas-Mythos

Über die strukturelle Ironie und die Syntax des Terrors wird die Parteinahme des Lesers in eine Art der Befangenheit gelenkt, die explosives Potential birgt. Aus ihr haben sich eigentliche Kohlhaas-Mythen gebildet, die entweder in der heldenhaften Vorgeschichte oder der beklemmenden Nachgeschichte ihren Stoff suchen. Bereits im Eingangsabschnitt reflektiert der Erzähler die (Un-) Möglichkeiten der Mythologisierung: »[D]ie Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte« (9). Der proleptische Nachruhm im Irrealis der Vergangenheit schreibt die Rezeption mit in den Text ein und konfrontiert diese mit dem Paradox, daß Kohlhaas ohne seine ausschweifende Tugend ganz ohne »Andenken« geliebt wäre. Gesegnet und damit auf den Indikativ Präsens verkürzt wurde sein »Andenken« in Rudolf von Iherings Vortrag »Der Kampf ums Recht«. Kohlhaas wird zum »Märtyrer des Rechtsgefühls«: »Er reißt der feilen Gerechtigkeit das besudelte Schwert aus der Hand und schwingt es in einer Weise, daß Furcht und Entsetzen sich im Land verbreiten, das morsche Staatswesen in seinen Fugen erbebt, und der Fürst auf seinem Thron erzittert«.²⁰ Genauso reduktiv verfahren die widersprüchlichen ideologischen Aneignungen von Kohlhaas, dem erklärten »Held und Opfer der Gerechtigkeit«.²¹ So sieht die marxistische Lektüre von Wilhelm Herzog 1927 in der Kohlhaas-Figur einen »Vorläufer des proletarischen Revolutionärs«, der »seine bittere revolutionäre Dialektik gestaltet«, bevor die nationalsozialistische von Herbert Wunsch 1935 in Kohlhaas den »Bauernrebell« als »reinsten Vertreter seines Volkes« sieht.²²

Solch ideologische Aneignung verkennt, daß der Novelle eine revolutionäre Sache fehlt, und sie trägt diese nach, wo nur noch die »verschwundene Erinnerung« steht. Schon Iherings These, daß jedes Recht, und wäre es das kleinste, des Kampfes bedürfe, damit es wirksam Recht sein könne, erkennt, daß es bloß um einen Rechtsatz geht.²³ Diesen Gedanken greift Bloch im Kapitel »Über Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Rechts« wieder auf:

Nur einmal wurde ein Querulant aus Größe dargestellt und so kanonisch, wie er es verdient: Michael Kohlhaas. Nur bei ihm glüht der Paragraph eines vorhandenen Gesetzes so, als wäre hier Naturrecht, ja ein Glanzstück von Naturrecht. So verschaffte er die stärkste und betroffenste Lehrnovelle über einen Paragraphenreiter aus Rechtsgefühl [...]. Der manifeste Inhalt dieser Leidenschaft freilich ist nichts anderes als ein bereits vorhandenes Gesetz. Ist nicht mehr als eine Bestimmung aus dem üblichen Pfandrecht, wie der Roßhändler sie kannte und vor Beginn seiner Manie kaum wichtig genommen hatte. Überzeugungstäterschaft größten Stils und der Inhalt der Überzeugung stehen so in ab-

²⁰ Rudolf von Ihering, *Der Kampf ums Recht*, 14. Auflage, Wien 1900, S. 62.

²¹ Günter Blöcker, *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, Berlin 1960, S. 222.

²² Wilhelm Herzog, *Kleist, der Künstler und Kämpfer*. In: *Die Rote Fahne* (16. Oktober 1927) zitiert nach: NR 464a. – Herbert Wunsch, *125 Jahre Michael Kohlhaas. Ein Bauernkampf nach Heinrich von Kleist*. In: *Dresdner Neue Presse* 11/44 (3. November 1935).

²³ Ihering, *Der Kampf ums Recht* (wie Anm. 20), S. 62.

surdem Mißverhältnis. Dies Mißverhältnis macht Kohlhaas vom Standort wirklicher Rebellion her blasphemisch; doch die Transparenz des kleinen Inhalts ist gleichfalls nicht übersehbar.²⁴

Was Bloch hier unter anderem bemerkt, ist weniger die Verletzung des juristischen Grundsatzes der Verhältnismäßigkeit als die Blasphemie einer Rebellion, die als ›verschwundene Erinnerung‹ selbst den Glauben an jene überlebt.

IV. Kohlhaas' unwillkürliche ›Strategien‹ zur Implosion des Rechtsraumes

Trotz atemberaubendem Tempo und verschachtelten Konstruktionen hält Kleists subversiver Erzählstil die Rechtschreibung rigoros ein und befolgt die grammatischen Regeln, was gewiß eine triviale Bemerkung wäre, träfe sie nicht auch auf die unwillkürliche Strategie von Michael Kohlhaas zu. Denn dieser führt den Umsturz der Verhältnisse durch das unbedingte Beharren auf dem Wortlaut des Gesetzes herbei. In ›Did Somebody Say Totalitarianism?‹ vermutet Slavoj Žižek, daß Kleist in seinem Verfahren der »ultra-orthodoxen Subversion des Gesetzes durch die eigentliche Überidentifizierung mit diesem« bereits postmodern ist,²⁵ das heißt: So wie Kohlhaas die Distanz zum Gesetz verliert und die Erzählung dadurch eine subversive Strategie erhält, scheint heute der globale Terrorismus ebenfalls über den Verlust an Distanz zur Netzwerkstruktur der Globalisierung wirksam zu werden.²⁶ Ohne die flüchtige Inanspruchnahme dieses hochbeladenen Komplexes weiter zu begründen, meine ich, daß die Postmoderne, mit Benjamin gesprochen, den »historischen Index der Lesbarkeit« abgibt, der die Tragweite von ›Michael Kohlhaas‹ zu erschließen beginnt.²⁷ Worin dabei die Chancen und Gefahren liegen, gibt schon der Eingangssatz im vorwegnehmenden Rückblick Aufschluß:

An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens *Michael Kohlhaas*, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. – Dieser außerordentliche Mann würde, bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können.
(9)

Die Angaben von Ort und Zeit des Geschehens wie auch von Beruf und Abstammung des Protagonisten kennzeichnen die Erzählung als Chronik; jene von der

²⁴ Bloch, Naturrecht und menschliche Würde (wie Anm. 8), S. 93–95.

²⁵ Slavoj Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?* London und New York 2001, S. 32–34. Žižeks Kohlhaas-Lektüre stützt sich explizit auf meine eigene in ›Agency, Fiction and Act: Paranoïa's Invisible Legacy‹ (unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Zürich 1999).

²⁶ Ein postmodernes Beispiel aus dem Kulturaktivismus gibt Christoph Schlingensiefß ›Ausländer raus!‹, wo die Ausländerfeindlichkeit mit deren eigenen Waffen bekämpft wird. Siehe Matthias Lilenthal und Claus Philipp, *Schlingensiefß ›Ausländer raus‹*, Frankfurt a. M. 2000.

²⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Werke*, Bd. V.1, Frankfurt a. M. 1989, S. 577.

»unerhörten Begebenheit« des »rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (9) markieren sie als Novelle. In letztem Fall verdichtet sich die Figur Kohlhaas zur Trope, deren Literalsinn die Erzählung in ihrem Verlauf selbst auslegt: Kohlhaas schafft Recht und hält sich schaffend im Recht; aus diesem Umkreis ist er herausgesetzt und ent-setzt das Gesetz.²⁸ Dasselbe gilt für den »außerordentliche[n] Mann«: Kohlhaas steht außerhalb der Ordnung und ragt zugleich aus dieser hervor. Er versteht sich als »Verstoßene[r]« (45) und »Reichs- und Weltfreie[r], Gott allein unterworfen Herr« (36).²⁹ Beide Ausnahmefiguren stehen außerhalb des Gesetzes und doch in einem »extimen« Verhältnis zu diesem.³⁰ In seiner Studie zur römischen Rechtsfigur des *homo sacer*, des straflos »tötbaren aber nicht opferbaren Lebens«, untersucht Giorgio Agamben genau diese gesetzeskonstituierende Funktion der beiden Extremfälle und ihre Nachwirkung auf die Geschichte der Souveränität.³¹ Mit dem Bannspruch des Souveräns, der erklärt, »daß es kein Außerhalb des Rechts gibt«, entsteht nicht nur der *homo sacer*, sondern nach Agamben auch die Gesetzeskraft.³² Auf diese Konstellation wirkt Kohlhaas' Rachefeldzug ein, indem er den »Verstoßenen« und den »Weltfreien« verkörpert und so den aufgespannten Rechtsraum zur Implosion bringt. Die postmoderne Version des *homo sacer* meint Žižek im *unlawful combatant* zu erkennen, der weder Kriegsgefangener noch Verbrecher ist,³³ und verkennt dabei die strukturelle Ironie, die schon die Dialektik von Kohlhaas' Terror prägt.

Wenn ich im Folgenden weitere zu Tropen geronnene Figuren herausgreife, bleibt Kleists Erzählökonomie vorläufig unberücksichtigt. J. Hillis Miller bemerkt hierzu richtig, daß es besonders bei »Michael Kohlhaas« nötig erscheint, die Geschichte zu wiederholen, um sie zu lesen und zu analysieren, und daß die Kleist-Kritik sich oft auf diesen Punkt beschränke. Es sei ein gewisser Wiederholungszwang am Werk, der uns die Verbrechen der Novelle wiederholen und diskursiv fortschreiben läßt.³⁴ Trotzdem will ich die Ereignisse kurz zusammentragen: Nachdem ihm also das verschmerzbare Unrecht durch den korrupten Tronka widerfah-

²⁸ Siehe auch die Wörtlichnahme dieser Adjektive bei Bohnert, Kohlhaas der Entsetzliche (wie Anm. 15), S. 404.

²⁹ Im Kohlhaas-Fragment des »Phöbus« von 1808 heißt es noch »einer der außerordentlichsten und fürchterlichsten« und »[d]ieser merkwürdige Mann«. Kleists Überarbeitung für die »Erzählungen« von 1810 verweist unter anderem auf die große Bedeutung, die er diesen Begriffen zugemessen hat. In: SW⁹ II, 896.

³⁰ Zum Konzept der »extimité« siehe Jacques-Alain Miller, Extimité. In: *Prose Studies* 11 (Dezember 1988), S. 121–130.

³¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a. M. 2002,

³² Agamben, *Homo sacer* (wie Anm. 31), S. 124, S. 25.

³³ Slavoj Žižek, Are we in a war? Do we have an enemy? In: *London Review of Books*, Vol. 24 (23 May 2002), No. 10, S. 5–14.

³⁴ J. Hillis Miller, Laying Down the Law in Literature. In: *Deconstruction and the Possibility of Justice*, hg. von Drucilla Cornell, Michel Rosenfeld und David Gray Carlson, New York und London 1992, S. 305–329, hier S. 313 f.

ren ist, führt Kohlhaas bekanntlich seinen unnachgiebigen Feldzug auf der Suche nach Gerechtigkeit. Der ursprüngliche und fortdauernde Streit geht um zwei seiner Rappen, die vom Junker Tronka zum Pfand genommen und nicht »in [ihrem] vorigen Stand« (46) zurückgegeben werden. Nach mißlungenen Versuchen, über den Rechtsweg Genugtuung zu erhalten, nimmt Kohlhaas das Gesetz in seine eigene Hand, scharft eine Räuberbande um sich und steckt die Städte in Brand, in denen er den Junker vermutet. Auf der Höhe seiner Raserei besiegt er die Truppen des Kurfürsten, erläßt eigene Dekrete und gewinnt vorläufig die Sympathien seiner unterdrückten Landsleute.

Mit Bezug auf die von Benjamin unterschiedenen Rechtsgewalten kann hier der Umschlag von der *rechtserhaltenden* Gewalt (im Feldzug für den Rechtsparagrafen) in die *rechtsetzende* Gewalt (im Erlaß von Dekreten) erkannt werden.³⁵ Geht die Durchsetzung des Gewaltenmonopols seiner Kontrolle zeitlich voran, so kehrt »Michael Kohlhaas« die Abfolge um: Die konsequente Einhaltung des einzelnen Rechtsparagrafen schlägt um in die gewaltsame Gründung einer neuen Weltordnung. Ebendiese Umkehrung von Rechtsgewalten mag als Hybris des Protagonisten verstanden werden: In scheinbar paranoider Verblendung erklärt sich Kohlhaas zum »Statthalter Michaels, des Erzengels, 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« (41). Nach dem Erlaß des »Kohlhaasische[] Mandat[s]« (34), das »jeden guten Christen« auffordert, »seine Sache gegen den Junker von Tronka, als dem allgemeinen Feind aller Christen, zu ergreifen« (36), setzt er die »provisorische[] Weltregierung« (41) ein. Mit seiner bekannten Ironie spricht der Erzähler hier zwar von »einer Art Verrückung«, bezieht diese aber nicht auf Kohlhaas und den Inhalt der Mandate, sondern nur auf die Art, wie Kohlhaas sie »unterzeichnet« (41), womit implizit eine Gegenstimme laut wird. Wofür sie in der geschilderten Szene plädiert, wird am besten durch die Betrachtung der Haltung zur politischen Theologie ersichtlich. Die Selbsternennung zum souveränen Gesetzgeber beruft sich auf ein Gottesgnadentum jenseits dynastischer Erbfolge, die gerade Luther für den »Landesherr[n]« (46) noch geltend machte.³⁶ Stattdessen bezieht Kohlhaas seine Legitimation aus der Blasphemie göttlicher Berufung: Er schmückt sich mit den Insignien des Erzengels Michael, seines Namensvetters; »ein großes Cherubsschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert, ward ihm vorangetragen, und zwölf Knechte, mit brennenden Fackeln folgten ihm« (43f.). Unterhalb der systemkonformen Erzählstimme hören wir die Gegenstimme des impliziten Autors als eine zugleich revolutionäre und blasphemische, in einer Art revolutionärer Blasphemie. Sie findet ihren

³⁵ Walter Benjamin, Zur Kritik der Gewalt. In: Ders., Gesammelte Werke, Bd. II, 1, Frankfurt a.M. 1989, S. 190: »Alle Gewalt ist als Mittel entweder rechtsetzend oder rechtserhaltend«.

³⁶ In der Novelle wird Luther wie folgt zitiert: »[W]er anders als Gott darf ihn [d.h. den Landesherrn] [...] zur Rechenschaft ziehen, und bist du, gottverdammter und entsetzlicher Mensch, befugt, ihn deshalb zu richten?« (46).

Ausdruck in Kleists Auffassung des Rechtsgefühls im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 15. August 1801: »Man sage nicht, daß eine Stimme im Innern uns heimlich und deutlich anvertraue, was recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten, und mit Andacht ißt er ihn auf.«³⁷ Dasselbe gilt für die Wirkung der »bleiernen Kapsel« (82), die wundersam rettend und vernichtend zugleich in die Erzählung eingreift und eine Art göttlicher Gewalt vergleichbar mit Euripides' *deus ex machina* und der vergifteten Klinge in Shakespeares ›Hamlet‹ offenbart.³⁸ In der ›Kritik der Gewalt‹ führt auch Benjamin im Anschluß an die rechtsetzende und rechtserhaltende eine dritte Gewalt ein, die göttliche: »Ihre Erscheinungsformen definieren sich also nicht dadurch, daß Gott selber unmittelbar sie in Wundern ausübt, sondern durch jene Momente des unblutigen, schlagenden, entschöhnenden Vollzugs. Endlich durch die Abwesenheit jeder Rechtssetzung. Insofern ist es [...] berechtigt, diese Gewalt auch vernichtend zu nennen.«³⁹ Im Ausnahmezustand des Rechts definiert sich auch die Kapsel der Zigeunerin durch das Moment des entschöhnenden Vollzugs, selbst wenn die Weissagung vom Untergang des Kurfürsten und der Rettung von Kohlhaas im Verdacht des billigen Betrugs stehen; das heißt: Selbst die Parodie göttlicher Gewalt vermag die ehrenhafte Hinrichtung von Kohlhaas bewirken, der als Rechtssubjekt stirbt und seine Söhne im Ritterstand hinterläßt.

Wenden wir uns von der Erzählstrategie wieder Kohlhaas' subversiver Strategie der Rechtserhaltung zu, welche in innigem Verhältnis zu dieser steht. Zweifellos gelingt die besagte Strategie, wie auch die Konvergenz von *homo sacer* und Souverän, nur dank dem Fehlen symbolischer Mandate. Denn wäre Kohlhaas Gesetzhüter, »eine gespenstische Vermischung« der beiden Rechtsgewalten,⁴⁰ so würde er von der Obrigkeit angewiesen, von der Unverhältnismäßigkeit seines Rechtsbegehrens

³⁷ SW⁷ II, 683. – In Grimms Wörterbuch findet sich unter dem Eintrag »Rechtsgefühl« an erster Stelle der Beleg aus Kleists ›Michael Kohlhaas‹: »sein rechtsgefühl, das einer goldwage gleich, wankte noch«. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Achter Band, Leipzig 1893, S. 431.

³⁸ In dieser Klinge meint Lacan den phallischen Signifikanten zu erkennen. Jacques Lacan, Livre VI: Le désir et son interprétation (unveröffentlicht). In: Wo Es War 2 (1987), Heft 3–4, S. 5–45, hier S. 25f. – Schon 1981 bestimmte Helga Gallas die Kapsel der Zigeunerin als phallischen Signifikanten: »Das eigentliche Objekt des Begehrens ist also nicht direkt, sondern in einer Kette von Metaphern gegeben, die es verschiebt bzw. verdeckt«; und bei der Kapsel »handelt [es] sich also um ein weibliches Symbol. Substituiert scheint hier die Vorstellung vom Phallus der Mutter bzw. vom Phallus des Vaters, den die Mutter in sich trägt.« Helga Gallas, Das Textbegehren von Michael Kohlhaas: Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur, Hamburg 1981, S. 87.

³⁹ Benjamin, Zur Kritik der Gewalt (wie Anm. 35), S. 20. Unmittelbar anschließend weist Benjamin die Verurteilung des geistigen Terroristen zurück und heißt so indirekt den zitierten Satz gut: »[T]öte ich nicht, so errichte ich nimmermehr das Weltreich der Gerechtigkeit [...], so denkt der geistige Terrorist« (S. 201).

⁴⁰ Benjamin, Zur Kritik der Gewalt (wie Anm. 35), S. 189.

abzulassen.⁴¹ Bekanntlich bieten sich Kohlhaas, dem ›Gesetzhüter ohne Mandat‹, die Chancen zur Subversion erst nach dem Scheitern aller Versuche, sein Recht zu erlangen. Erst dann empfindet er »den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken« (24), und übernimmt nach dem Tod seiner Frau »das Geschäft der Rache« (31). Beim Witwer und schutzlosen Gewerbetreibenden weckt das Fehlen symbolischer Mandate ein Rechtsbegehren, das im Textbegehren der Novelle gespiegelt ist: Was aus der symbolischen Ordnung gerät, sucht die Textbewegung wieder einzuholen. Mag die versäumte Trauer um Lisbeth und Kohlhaas' Entschluß, das »Geschäft der Rache« zu übernehmen, mit Bloch gesprochen ein weiteres Versäumnis sein, das sich in der »verschwundenen Erinnerung zusammen[drängt]«, ⁴² so gibt dieses Ereignis doch den eigentlichen Anstoß:

Kohlhaas brachte sie, die von der Reise völlig zu Grunde gerichtet worden war, in ein Bett, wo sie, unter schmerzhaften Bemühungen, Atem zu holen, noch einige Tage lebte. [...] Sobald der Hügel geworfen, das Kreuz darauf gepflanzt, und die Gäste, die die Leiche bestattet hatten, entlassen waren, warf er sich noch einmal vor ihrem, nun verödeten Bette nieder, und übernahm sodann das Geschäft der Rache. (30f.)

Die Ökonomie der Berichterstattung und die auktoriale Kontrolle über die Satzgefüge stehen hier in krassem Gegensatz zur emotionalen Bedeutung der Begräbnisszene für Kohlhaas. Die Trauerarbeit wird versäumt und das Andenken an die Verstorbene interpunktiert. Unter »schmerzhaften Bemühungen« holt der Text »Atem« und schlägt mit der Verbfolge, »bestattet hatten, entlassen waren, warf er sich«, ein Tempo an, das die nachfolgenden Ereignisse bestimmt. Ruhe kehrt erst ein, als Kohlhaas das »Geschäft der Rache« niederlegt und mit Luther den Vergleich abschließt, der ihm Amnestie verspricht.

Als Kohlhaas sich »mit dem schüchternen Vorgefühl des Schreckens« (44) Luther zu erkennen gibt, ruft dieser aus: »weiche fern hinweg! [...] dein Odem ist Pest und deine Nähe Verderben!« (45) In der Sprache des Exorzismus erkennt Luther also Kohlhaas' Nähe als eine verderbliche – ein Verderben, das Kohlhaas im folgenden mit der Rechtsfigur des Verstoßenen erklärt:

Der Krieg, den ich mit der Gemeinheit der Menschen führe, ist eine Missetat, sobald ich aus ihr nicht, wie Ihr mir die Versicherung gegeben habt, verstoßen war! Verstoßen! rief Luther, indem er ihn ansah. [...] Verstoßen, antwortete Kohlhaas, indem er die Hand zusammendrückte, nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes, bedarf ich; ja, er ist es, dessenhalb ich mich, mit dem Kreis dessen, was ich erworben, in diese Gemeinschaft flüchte; und

⁴¹ Mit seinem unablässigen Rechtsbegehren entzieht sich Kohlhaas zugleich der subjektiven Schuld, zumindest im Verständnis der Psychoanalyse Lacans, gemäß derer sich das Subjekt eben dadurch verschuldet, daß es »von seinem Begehren abgelassen hat«. Vgl. Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse: Das Seminar Buch VII, Weinheim und Berlin, 1996*: »Letztlich besteht das, wessen sich das Subjekt wirklich schuldig fühlt, wenn es Schuld auf sich lädt, es mag dem Beichtvater gefallen oder nicht, im Grunde darin, daß es von seinem Begehren abgelassen hat« (S. 381).

⁴² Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde* (wie Anm. 8), S. 93.

wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt Ihr das leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand. (45)

Den Krieg mit der »Gemeinheit der Menschen« rechtfertigt Kohlhaas durch seinen Ausstoß aus dieser – das heißt: Im Entzug des Rechtsschutzes sieht er den Gesellschaftsvertrag einseitig gekündigt und sich im Verlust der Subjektivität gleichsam in den Naturzustand zurückgeworfen.⁴³ So undenkbar diese Figur anmutet, so merkwürdig ist auch die temporale Verknüpfung von »sobald« mit dem Präteritum »verstoßen war«. Sie bedarf der rechtsgeschichtlichen Erläuterung zum bereits genannten *homo sacer*, zur Figur des Verbannten, welcher in der Bannbeziehung zum Souverän steht und mit diesem den Rechtsraum aufspannt.⁴⁴ Dieses unheimliche Verhältnis liegt bereits im althochdeutschen »ban« beschlossen, »welches sowohl den Ausschluß aus der Gemeinschaft wie auch den Befehl und das Banner des Souveräns bezeichnet«. ⁴⁵ Der Schritt vom Verbannten zum Träger des Banners umfaßt genau die Strecke, die Kohlhaas zwischen dem Verlust seiner Rechtssubjektivität und der Selbstnennung zum »Reichs- und Weltfreien« (36) zurücklegt. Was Kohlhaas Luther zu verstehen gibt, ist, daß er in den Abgrund einer subversiven Chance gestoßen ist, in einen Ausnahmezustand, der ihm »die Keule [...] in die Hand« (45) gibt und den Rechtsraum implodiert. Ohne Kommunion, aber gerechtfertigt vor seinen Widersachern, begibt er sich sodann im Vertrauen auf die ihm zugesagte Amnestie nach Dresden und stellt sich den Gerichten. Seine Gefolgschaft hat er entlassen; die Beute wird »bei den Gerichten zu Lützen, als kurfürstliches Eigentum« (53), niedergelegt. Kohlhaas ist damit wieder Rechtssubjekt und die Rechtsordnung wieder eingesetzt.⁴⁶

V. Selbsthilferecht und Ausnahmezustand im Spiegel der Erzählung

Wirft schon Kohlhaas' Plädoyer für Selbsthilfe Fragen nach der zeitgenössischen Rechtslage auf, so fallen diese auf einen doppelten Boden: den der erzählten Zeit und den der Zeit der Erzählung. Im Recht der erzählten Zeit steht den Subjekten weder Widerstands- noch Selbsthilferecht zu: Das »Fehderecht« war seit der Verkündigung des »Ewigen Landfriedens« von 1495 in Worms verboten und wurde 1519 durch das »Selbsthilfeverbot« für die unteren Stände ergänzt.⁴⁷ Trotz solcher Verfügungen war die Rechtsstaatlichkeit zu diesem Zeitpunkt jedoch keineswegs

⁴³ Vgl. Bohnert, Kohlhaas der Entsetzliche (wie Anm. 15), S. 428.

⁴⁴ Agamben, *Homo sacer* (wie Anm. 31).

⁴⁵ Agamben, *Homo sacer* (wie Anm. 31), S. 39.

⁴⁶ Siehe Wolf Kittler, *Der ewige Friede und die Staatsverfassung*. In: *Text und Kritik*. Sonderband: Heinrich von Kleist, hg. von Hans Ludwig Arnold, München 1993, S. 134–150, hier S. 137.

⁴⁷ Vgl. Hartmut Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist*. Ein Beitrag zum Verständnis des »Michael Kohlhaas«. In: *KJb* 1985, S. 84–108.

gesichert. Genau die Durchsetzung des staatlichen Gewaltenmonopols grenzt das Mittelalter von der Neuzeit verfassungsgeschichtlich ab, und Hartmut Boockmann belegt, daß der historische »Kohlhaas sich [...] als einer der letzten großen Fälle in Deutschland erweist, an denen die schwierige Durchsetzbarkeit des Selbsthilfeverbots sichtbar wird«. ⁴⁸ An dieser Schwelle steht der historische Hans Kohlhaase, und noch in der republikanischen Forderung nach dem *Naturrecht* der Selbsthilfe, klingt das Echo des Fehderechts nach.

Im Vergleich mit den anderen Rechten zeichnet sich das Selbsthilferecht vor allem dadurch aus, daß seine Praxis die Rechtsordnung untergräbt. Zwar gibt das Recht auf Notwehr den Ausnahmefall ab, wo die Naturzwecke von Einzelpersonen nicht auf die Rechtszwecke des Staates übertragen worden sind, aber wir stoßen auf den archimedischen Punkt, den der Souverän im Ausruf des Ausnahmezustandes für sich beansprucht. Denn »Souverän« ist, nach Carl Schmitt, »wer über den Ausnahmezustand entscheidet« und damit das Gesetz als Ganzes suspendiert ⁴⁹ – das heißt: Genau wie der Souverän sich im Ausrufen des Ausnahmezustandes über das Gesetz erhebt, kann dies auch das Subjekt in der Notwehr. Mit der Erzählung von der subversiven Chance des Michael Kohlhaas macht sich Kleist um einen bedeutenden Zusatz in der modernen Souveränitätslehre verdient. Die »Majestät des Kaisers zu Wien« beschwert sich zu Recht »über den Bruch des von ihm eingesetzten öffentlichen Landfriedens« (79), wenn der Untertan »die Keule, die [ihn] selbst schützt, in die Hand« (45) nimmt und fast beiläufig eine neue, »provisorische[] Weltregierung« (41) einsetzt.

In der Zeit der Erzählung erkannte nicht nur Kleist die Gefahr für die Rechtsordnung, sondern auch Friedrich Wilhelm III., welcher eilig das gefährliche »Landsturmedikt« widerrief. Dieses war 1813 vom preußischen König erlassen worden, um zu einer allgemeinen Volkserhebung gegen die napoleonischen Truppen aufzurufen. Es ratifizierte das Widerstandsrecht eines jeden gegen die Staatsgewalt: »Es ist weniger schädlich, daß einige Ausschweifungen zügellosen Gesindels stattfinden, als daß der Feind, frei im Schlachtfelde über alle seine Truppen gebiete«. ⁵⁰ Das Edikt kommt einer indirekten Aufhebung der Rechtsordnung gleich, indem es Figuren wie Kohlhaas der Selbsthilfe ermächtigt. ⁵¹

Dies ist für die gegenwärtige Terrordebatte nicht so sehr der islamischen Gotteskrieger wegen, die sich auf ein theologisches Naturrecht berufen, von Belang, als vielmehr auf Grund der »Allianz gegen den Terror«, die sich auf das internationale Recht auf Notwehr beruft. Kleists strukturelle Ironie in der Dialektik des Terrors ist hier hörbar. Ähnlich dem kohlhaasischen Bruch des »öffentlichen Landfriede-

⁴⁸ Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist* (wie Anm. 47), S. 87.

⁴⁹ Carl Schmitt, *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1996, S. 13.

⁵⁰ Siehe die »Gesetz-Sammlung für die Königlich-Preussischen Staaten«. Zitiert nach Wolf Kittler, *Der ewige Friede und die Staatsverfassung* (wie Anm. 46), S. 145.

⁵¹ Kittler, *Der ewige Friede und die Staatsverfassung* (wie Anm. 46), S. 145.

dens« (79) aus dem Brief des Kaisers, stehen die USA heute im Verdacht der Vereinten Nationen, mit den Vergeltungs- und Präventivschlägen gegen souveräne Staaten das internationale Recht gebrochen zu haben. Das kurzlebige »Landsturmedikt« ermöglicht Kleist sowohl den Rückblick auf die schwierige Durchsetzbarkeit des staatlichen Gewaltenmonopols am Ausgang des Mittelalters als auch die Vorschau auf das heutige internationale Recht, wo das Notwehrrecht eines Mitgliedstaates den Ausnahmefall von Gewaltanwendung ohne Zustimmung des UNO-Sicherheitsrates abgibt.⁵² In seiner Anwendung droht dieser Artikel das internationale Recht zu unterlaufen, wie schon Friedrich Wilhelm III. erkannte, und führt fast beiläufig zu den *new agreements im war on terror* und den *Provisions of the U.S. Patriot Act* – im Nachbild der »provisorischen Weltregierung« (41) und des »Kohlhaasischen Mandat[s]« (34).⁵³ Die ihnen anhaftende Rechtsleidenschaft und Blasphemie geben, mit Bloch gesprochen, zwar den »Vorwand« »für alles Unrecht, für unerträgliche Unterdrückung überhaupt«,⁵⁴ aber aus der Sicht der hier interessierenden Abfolge von Rechtsordnungen gibt sie auch den Vorwand für die usurpatorische Gewalt, die am Ursprung jeder neuen Rechtssetzung steht. Im Rekurs auf diese perpetuiert sich die Gewalt zu neuen, zunehmend unkenntlicheren Vorwänden, Ersetzungen, Stellvertretungen und Nachfolgen, die Kleist auf der Figurenebene durchspielt. In diese unwillkürliche Nachfolge treten auch die »Vergeltungsmächte« oder *US-led coalition forces* als unrechtmässige Stellvertreter von »Johann Nagelschmidt« (65) und illegitime Nachfahren der »frohe[n] und rüstige[n] Nachkommen« (103).

⁵² In Artikel 51 der U.N.-Charter lautet der Ausnahmefall wie folgt: »Nothing in the present Charter shall impair the inherent right of individual or collective self-defence if an armed attack occurs against a Member of the United Nations, until the Security Council has taken measures necessary to maintain international peace and security. Measures taken by members in the exercise of this right of self-defence shall be immediately reported to the Security Council and shall not in any way affect the authority and responsibility of the Security Council under the present Charter to take at any time such action as it deems necessary in order to maintain or restore international peace and security.« In: Article 51 of the Charter of the United Nations, San Francisco 1945.

⁵³ Die »Provisions of the U.S. Patriot Act«, wie sie am 24. Oktober 2001 vom US-Senat verabschiedet wurden, sehen vor: »An Act to deter and punish terrorist acts in the United States and around the world, to enhance law enforcement investigatory tools, and for other purposes.« In: 107th Congress, 1st Session, H.R. 3162, in the Senate of the United States, October 24, 2001.

⁵⁴ Bloch, Naturrecht und menschliche Würde (wie Anm. 8), S. 96.

KLEIST ÜBERSETZEN

Fremdsprachige Gesamtausgaben der Werke Kleists

Podiumsdiskussion

im Literarischen Colloquium Berlin am 29.11.2002

GABRIELLA GÖNCZY

EINFÜHRUNG

Heinrich von Kleists Werke sind in vollständiger Übersetzung nur in französischer, japanischer und ungarischer Sprache zugänglich. Diese drei fremdsprachigen Gesamtausgaben der Werke Kleists entstanden unabhängig voneinander, aber fast zeitgleich, ab Mitte der 1990er Jahre. Diese zwei überraschenden Fakten haben wir zum Anlass genommen, die Übersetzer der fremdsprachigen Gesamtausgaben aus Frankreich, Japan und Ungarn zu einem ›Gipfeltreffen der Kleist-Übersetzer‹ einzuladen, um mit ihnen über ihre Editionen sowie über die Schwierigkeiten zu diskutieren, den preußischen Dichter in fremde Kulturräume zu übersetzen. Frankreich wurde vertreten von Pierre Deshusses, der in der französischen Kleist-Gesamtausgabe des Verlags Gallimard als Übersetzer und Herausgeber eine zentrale Rolle spielte. Dank der freundlichen Unterstützung des Collegium Hungaricum Berlin konnten drei Gäste aus Budapest zur Podiumsdiskussion eingeladen werden, deren hervorragende Edition zu einer wirklichen Kleist-Renaissance in ihrem Heimatland beigetragen hat: der Kunsttheoretiker und Literaturhistoriker Prof. Dr. László F. Földényi sowie die Schriftsteller András Forgách und László Márton. Leider konnte der Herausgeber und Übersetzer der japanischen Gesamtausgabe, Keizô Satô, nicht nach Berlin eingeladen werden. Die japanische Edition wurde deshalb von der in Hamburg lebenden und in deutscher und japanischer Sprache schreibenden Schriftstellerin und Übersetzerin Yoko Tawada vorgestellt. Die vorliegende Dokumentation enthält die Statements der Podiumsgäste, denen im Folgenden einige einführende Überlegungen vorausgeschickt werden sollen.

Die literarische Übersetzung stellt einen Transformationsprozess dar, bei dem der Text in einen anderen Sprach- und Kulturraum vermittelt wird. Übersetzen ist ein Spezialfall der Textauslegung, weil hier die Interpretation in die eigene Textproduktion übergeht. Das Ergebnis dokumentiert nicht nur die individuelle Lektüre des Übersetzers, es spiegelt gleichsam auch den interkulturellen Transfer wider.

In der Übersetzung eines literarischen Texts wird die Fremdheit sichtbar. Jede Übersetzung stellt dar, wie Kulturen miteinander in Dialog treten. Somit wird, selbst wenn dies nicht in der Absicht des Übersetzers lag, die Fremdheit sichtbar. Die Analyse von literarischen Übersetzungen muß daher die Kultur sowohl der Ausgangs- als auch der Zielsprache charakterisieren. Sie erzählt die Geschichte ihrer Berührung.

Die übersetzungstheoretischen Diskussionen spielen sich seit ihren Anfängen überwiegend im Zeichen der Äquivalenzfrage ab: Soll sich die Übersetzung an der

Ausgangs- oder an der Zielsprache orientieren? Soll sie mehr Wörtlichkeit oder mehr Kontext vermitteln? Welche Elemente des Textes können als unübersetzbar gelten? In der japanischen Übersetzungsforschung scheint der Begriff der Übersetzbarkeit ein zentrales Problemfeld darzustellen. Unübersetzbarkeit wird bereits im Hinblick auf die Schriftzeichen diskutiert, denn die japanischen Ideogramme, eine Mischung aus chinesischer Bildschrift und japanischer Silbenschrift, werden beim Lesen nicht in Sprachlaute verwandelt. Die Schriftstellerin Yoko Tawada, eine unserer Podiumsgäste, beschreibt den Prozess der Übersetzung folgendermaßen: »Ich lese deutsche Sätze laut vor, übersetze den gesprochenen Inhalt in Denkbilder und versuche dann, diese Bilder auf Japanisch zu beschreiben.«¹ Die Autorin vertritt den Ansatz des verfremdenden wörtlichen Übersetzens à la Schleiermacher und Benjamin, wenn sie schreibt, dass »eine literarische Übersetzung von der Unübersetzbarkeit ausgehen und mit ihr umgehen [soll], statt sie zu beseitigen«.² Die literarische Übersetzung habe so die Chance wahrzunehmen, den Leser den Geist der Originalsprache spüren zu lassen. In dieser Hinsicht hätten Texte Kleists und Kafkas nach Yoko Tawada einen Sonderstatus: Sie wirken wie »eine Übersetzung ohne Original«.³ Kleist habe Sätze hervorgebracht, die eine Existenz einer »Geheimsprache« bzw. einer »fiktiven Originalsprache« ahnen lassen, die »eine unendliche Anzahl eingeschachtelter Nebensätze« erlaubt.⁴ In der japanischen Kleist-Rezeption hat sich dagegen der Ansatz des zielsprachenorientierten Übersetzens durchgesetzt: Die japanische Kleist-Gesamtausgabe, die Mitte der 1990er Jahre entstanden ist, löst sämtliche endlosen Nebensatzkonstruktionen Kleists der Verständlichkeit halber in Einzelsätze auf.

Die Kriterien der Übersetzbarkeit spielen auch im Hinblick auf den Kulturtransfer eine zentrale Rolle. Um den Zugang des Lesers zur fremden Welt zu erleichtern, war es in älteren japanischen Übersetzungen üblich, die fremdsprachlichen Texte bei der Übersetzung »einzubürgern«, also nicht nur das sprachliche Gewand des Textes, sondern auch Kulturtatsachen zu übertragen: Die erste literarische Übersetzung aus dem Deutschen ins Japanische war eine Übertragung von Schillers ›Wilhelm Tell‹. Sie stammt aus dem Jahre 1880 und trägt den Titel ›Bogensehne der schweizerischen Unabhängigkeit und Freiheit‹. Sie enthält zahlreiche japanisierte Eigennamen, und sogar der Apfel wurde bei der Übersetzung verzaubert: Wilhelm Tell schießt hier in eine Kaki-Frucht.⁵ Das zweite Beispiel ist die Geschichte einer Mehrfachübersetzung von Goethes ›Wanderers Nachtlied‹. Das Gedicht wurde

¹ Yoko Tawada, *Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung*. In: Dies., *Verwandlungen*. Tübinger Poetik-Vorlesungen, Tübingen 1998, S. 35

² Tawada, *Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung* (wie Anm. 1), S. 35.

³ Tawada, *Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung* (wie Anm. 1), S. 36.

⁴ Tawada, *Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung* (wie Anm. 1), S. 36.

⁵ Irmela Hijiya-Kirschner, »Stille Post« – Ein Rundgang. In: Dies., *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*, München 2001 (Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung; 28), S. 17–44, hier S. 32.

1902 ins Japanische, 1911 aus dem Japanischen ins Französische übersetzt. Kurz darauf gelangte der inzwischen erheblich veränderte Text wieder in die Originalsprache zurück. Bei der Mehrfachübersetzung wurde nicht nur in die Form eingegriffen, sondern es wurden auch Orte und Gegenstände dem kulturellen Umfeld angeglichen. Goethes Gedicht wurde einer Metamorphose ausgesetzt, die den ursprünglichen Text nicht mehr wiedererkennbar machte. So wurde die deutsche Rückübersetzung unter dem Titel ›Japanisches Nachtlied‹ ohne die Kennzeichnung der Autorschaft Goethes veröffentlicht. Das Gedicht hatte den folgenden Wortlaut: »Stille ist im Pavillon aus Jade / Krähen fliegen stumm / Zu beschneiten Kirschbäumen im Mondlicht. / Ich sitze / Und weine.«⁶

Für ›Außenseiter‹, d.h. für diejenigen, die des Japanischen nicht mächtig sind, ist es wohl nur annäherungsweise nachvollziehbar, welche interkulturell bedingten Hürden die Begegnung mit der deutschen Literatur für das japanische Publikum – und damit auch für den Übersetzer – bedeutet. Die Schwierigkeiten der Rezeption kulturell distanter Texte könnten etwas anschaulicher erscheinen, wenn man sich z.B. überlegt, warum ausgerechnet ›Das Erdbeben in Chili‹ als erster Kleist-Text ins Japanische übersetzt wurde. Der europäische Leser liest das Erdbeben als ein vieldeutiges Symbol: Es kann unter anderem für die Wiederkehr ins Paradies oder für die Französische Revolution stehen. Wenn der Text den Pazifik überquert und auf die japanischen Inseln ›über-setzt‹, verlieren die Bezüge zur Bibel und zur europäischen Geschichte ihre Bedeutung. Tritt dann vielleicht in den Vordergrund, dass Japan ein erdbebengefährdetes Land ist? Um diese Hürden einigermaßen zu beseitigen, müssen die Übersetzer die kulturellen und historischen Hintergründe in einem ausführlichen Anmerkungsteil darstellen, was häufig dazu führt, dass die japanischen Editionen deutscher Literatur wesentlich umfangreicher sind als die originalsprachlichen.

Die französische Kleist-Gesamtausgabe wiege nicht so viel wie die japanische, stellte Pierre Deshusses während der Podiumsdiskussion ironisch fest. Das Vorwort hat auch kein Literaturwissenschaftler, sondern der deutsch-französische Schriftsteller George-Arthur Goldschmidt geschrieben. Von einigen vereinzelten Übersetzungsversuchen abgesehen, wurde Kleist in Frankreich zuerst in den 1930er Jahren wahrgenommen und gelangte 1951 im Zusammenhang mit dem Bühnenerfolg des ›Prinz Friedrich von Homburg‹ in der Inszenierung Jean Vilars in die breitere Öffentlichkeit. Für die Verspätung von mehr als hundert Jahren ist freilich in erster Linie das problematische Verhältnis des Dichters der ›Hermannsschlacht‹ zu Frankreich verantwortlich. Die französischen Aversionen gegenüber Kleist wurden erst mit der erwähnten Vilars-Inszenierung überwunden. Die zeitgenössische Kritik betonte, dass das Homburg-Stück in Frankreich nicht mehr als ein »nationales Drama« betrachtet wird, weil es sich auch in der Sicht des französischen Publikums

⁶ Hijiya-Kirschner, »Stille Post« – Ein Rundgang (wie Anm. 5), S. 26.

über den historisch-politischen Kontext erhebe.⁷ Im berühmten Spruch »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« wurde jedoch »Brandenburg« sicherheitshalber durch »patrie« ersetzt. Für die verspätete Aufnahme Kleists in Frankreich ist laut Pierre Bertaux zudem eine Fehllektüre der deutschen Literatur und Philosophie der Goethezeit verantwortlich, deren Romantisierung zwangsläufig auch das Kleistsche Œuvre zum Opfer fiel.⁸ Seit Germaine de Staëls »Über Deutschland« konnten laut Bertaux die Franzosen in diesem Land lange nur »mittelalterliche Burgen am Rhein, Fachwerkhäuser in Schwaben, dunkle Urwälder in Thüringen, hochgelehrte Professoren in Göttingen und ihre blonden sentimental Töchter, alle Gretchen mit langem geflochtenen Haar und blauen Augen« sehen.⁹ Bertaux stellte noch im Jahre 1980 fest, dass Frankreich immer noch »an Kleists Sprache einfach vorbeigehe« und dass »von seinem Stil [...] nach Frankreich überhaupt nichts vermittelt worden« sei.¹⁰ Das Bild eines romantischen, exaltierten Dichters sei nach Bertaux noch immer vorherrschend.

Trotz des großen Erfolgs der Homburg-Inszenierung und trotz Molière und Giraudoux scheint heute »Penthesilea« eine zentrale Rolle in der französischen Kleist-Rezeption einzunehmen.¹¹ Sechs Übersetzungen, eine Reihe von psychoanalytisch und feministisch orientierten Interpretationen sowie Vergleiche mit »Phaedra« zeugen von einem anhaltenden Interesse an diesem »befremdenden Meisterstück« (Julien Gracq).¹² Es ist sicherlich auch kein Zufall, dass André Gide gerade mit Bezug auf die »Penthesilea« schrieb: »[A]n Kleists Sprache läßt sich die Verschiedenartigkeit zweier Völker vermessen«.¹³

Den ungewöhnlichen Klang von Kleists Sprache in der Übersetzung nachklingen zu lassen, war auch ein Anliegen des Übersetzerteams der ungarischen Kleist-Edition. László F. Földényi, László Márton und András Forgách haben sich um eine größtmögliche Annäherung an die originalsprachlichen historisch-kritischen Gesamtausgaben in der Fremdsprache bemüht. Die Homologie in der Interpunktion wurde angestrebt, die unterschiedlichen Textvarianten fanden Eingang in die Edition, und den Texten wurden umfangreiche Anmerkungen sowie Namen- und Ortsverzeichnisse hinzugefügt. Das Fortschreiben der Kleist-Literatur in Übersetzungen ging hier zudem in die Produktion eigener Werke über. Der Herausgeber der Gesamtausgabe, László F. Földényi, legte statt einer Monographie eine »Kleist-

⁷ Hansres Jacobi, Frankreich entdeckt Kleist. In: Neue Zürcher Zeitung 16.11.1954; Walther Karsch, Der Prinz Friedrich von Homburg – französisch. In: Der Tagesspiegel 18.09.1952.

⁸ Pierre Bertaux, Die Kleist-Rezeption in Frankreich. In: Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin, hg. von Helmut Arntzen, Berlin 1980 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft von 1977), S. 30–42.

⁹ Bertaux, Die Kleist-Rezeption in Frankreich (wie Anm. 8), S. 39.

¹⁰ Bertaux, Die Kleist-Rezeption in Frankreich (wie Anm. 8), S. 39.

¹¹ Vgl. Erika Tunner, Penthesilea und Penthésilée. Die Tragödie aus französischer Sicht. In: KJb 1991, S. 60–66.

¹² Tunner, Penthesilea und Penthésilée (wie Anm. 11), S. 66.

¹³ Tunner, Penthesilea und Penthésilée (wie Anm. 11), S. 62.

Enzyklopädie vor, die ohne ein einheitliches, linear aufgebautes Textkorpus auskommt: ›Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter‹ enthält knapp hundert Essays zu einzelnen Wörtern Kleists.¹⁴ Der Schriftsteller und Theatermacher András Forgách schrieb fiktive Todesbriefe und inszenierte die ›Familie Schroffenstein‹ in seiner eigenen Übersetzung. László Márton schrieb eine außergewöhnliche Kleist-Adaption: Sein auch in Deutsch vorliegender Roman, ›Die wahre Geschichte des Jakob Wunschwitz‹,¹⁵ stellt nicht mit der ›Kohlhaas‹-Erzählung selbst, sondern mit deren Prätext einen intertextuellen Bezug her.

Die neue Kleist-Gesamtausgabe wurde in Ungarn zu einer Art literarischen Sensation und leitete ab Mitte der 1990er Jahre eine wirkliche Kleist-Renaissance ein. Die Aktualität Kleists für Ungarn zeigt zum Beispiel, dass die Gesamtausgabe bei dem prominenten Jelenkor-Verlag erschienen ist, der sich als ›Werkstatt der ungarische Gegenwartsliteratur‹ versteht. Im Theater wurde Kleist um die Mitte der 1990er Jahre plötzlich zu einem der am häufigsten gespielten Autoren. András Jeles inszenierte z.B. eine Oper über den gemeinsamen Selbstmord von Henriette Vogel und Kleist, der ausschließlich die überlieferten Briefe und Dokumente als Textgrundlage dienten. Der junge Autor István Tasnádi verfasste eine Kleist-Adaption mit dem Titel ›Der Staatsfeind‹, die die Geschichte des ›Michael Kohlhaas‹ aus einer ungewöhnlichen Erzählperspektive, nämlich aus der Sicht der requirierten Pferde zeigt und ein großer Bühnenerfolg wurde. Auch in anderen jüngeren Kleist-Adaptionen stehen Motive von ›Michael Kohlhaas‹ und der Doppelselbstmord von Henriette Vogel und Kleist im Vordergrund.¹⁶

Weitere Aspekte der fremdsprachigen Gesamtausgaben der Werke Heinrich von Kleists werden im Einzelnen in den folgenden Statements besprochen. Im ersten Essay erzählt Yoko Tawada, wie die Unübersetzbarkeit Gewinne für das Verständnis des Originals bringen kann. Auch László F. Földényi und András Forgách diskutieren Fragen der Poetik der Übersetzung. Es geht u.a. darum, wie man in der Fremdsprache Sätze hervorbringen kann, die – der Kleistschen Syntax treu – ›fremd klingen und dennoch fehlerlos sind‹. László Márton analysiert die Wirkung der Kleist-Übersetzungen auf die jüngere ungarische Gegenwartsliteratur und stellt die »Frage, ob es möglich ist, mit einem Toten Freundschaft zu schließen«. Als Abschluss unternimmt Pierre Deshusses den Versuch, das Faszinosum zu beschreiben, das von Kleists Literatur in Frankreich ausgeht.

¹⁴ László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, München 1999.

¹⁵ László Márton, Die wahre Geschichte des Jakob Wunschwitz, Wien 1999.

¹⁶ In Auswahl: Péter Hajnóczy, Der Heizer / A fűtő (Erzählung) – István Eörsi, Bei Stimmings / Stimming fogadójában (Drama) – György Petri, Der Selbstmörder / Öngyilkos (Gedicht).

FREMDSPRACHIGE GESAMTAUSGABEN DER WERKE KLEIST'S

FRANZÖSISCH

Heinrich von Kleist, *Gesammelte Werke / Œuvres complètes*. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Pierre Deshusses. Paris: Gallimard / le Promeneur 1999–2001.

- Band I: *Kleine Schriften. Essays, Chroniken, Anekdoten und Gedichte / Petits écrits. Essais, chroniques, anecdotes et poèmes*. Mit Übersetzungen und Anmerkungen von Pierre Deshusses. Übersetzung der Gedichte von Jean Yves Masson und Pierre Deshusses. Vorwort von Georges Arthur-Goldschmidt (1999).
- Band II: *Erzählungen / Récits*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Pierre Deshusses (2000).
- Band III und IV: *Dramen 1–2 / Théâtre 1–2*. Mit einem Vorwort von Pierre Deshusses. Mit Übersetzungen von Pierre Deshusses und Irène Klein (2001).
- Band V: *Gesammelte Briefe / Correspondance complète 1793–1811*. Übersetzt von Jean-Claude Schneider. Herausgegeben von Jean-Claude Schneider und Pierre Deshusses (2000).

JAPANISCH

Heinrich von Kleist, *Gesammelte Werke / Kuraisuto-Zenshû*. Herausgegeben, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Keizô Satô. Toyko: Chûseikisha 1994–1998.

- Band I: *Erzählungen, Anekdoten und Essays* (1998).
- Band II: *Dramen I* (1994).
- Band III: *Dramen II und Gedichte* (1995).

UNGARISCH

Heinrich von Kleist, *Gesammelte Werke / Összegyűjtött művek*. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von László F. Földényi. Pécs: Jelenkor 1995–2000.

- Band I: *Erzählungen / Elbeszélések*. Übersetzt von László Antal, András Forgách, László Márton und Ede Szabó (1995).
- Band II: *Essays, Anekdoten und Gedichte / Esszék, anekdoták, költemények*. Übersetzt von András Forgách, Ágnes Hátori, László Márton, Gizella Petra-Szabó und Sándor Tatár (1996).
- Band III und IV: *Dramen I-II. / Drámák I-II*. Übersetzt von András Forgách, László Márton, Gizella Petra-Szabó, Lőrinc Szabó und Dezső Tandori (1998).
- Band V: *Briefe / Levelek*. Übersetzt von László F. Földényi (2000).

KLEIST AUF JAPANISCH

Ich bin immer der Meinung gewesen, daß eine Übersetzung ein weiteres Leben eines literarischen Werkes ist und keine Reduzierung des Originals. Als ich die japanische 3-bändige Ausgabe von Kleist (1994–1998) in die Hand nahm, die 3 Kilo wiegt, freute ich mich darauf, darin noch einmal die Texte zu lesen, die ich aus meiner DTV-Ausgabe schon kannte. Die DTV-Ausgabe wiegt übrigens nur 700 Gramm, obwohl dort auch Briefe von Kleist enthalten sind, die in der japanischen Gesamtausgabe fehlen.

Die Übersetzungen literarischer Werke werden ohnehin sperrig in Japan, weil die Übersetzer zahllose Anmerkungen zu den Texten schreiben, um die kulturellen und historischen Hintergründe deutlich zu machen. Der Übersetzer ist in Japan mehr als ein Vermittler, er könnte manchmal fast als Co-Autor betrachtet werden. So erscheint oft sein Name auf dem Buchumschlag in derselben Größe wie der des Autors. Für die akademische und auch für die schriftstellerische Karriere zählt die Übersetzung als Leistung fast genauso viel wie die eigenen Werke.

In Japan gibt es viele literarische Übersetzungen aus der deutschsprachigen Literatur, auch wenn diese nicht mehr die Bedeutung hat, die sie vor dem Zweiten Weltkrieg besaß. Man findet in den Katalogen der Verlage eine 9-bändige Musil-Ausgabe, eine 5-bändige Heine-Ausgabe, eine von Heinrich Mann in 3 Bänden, eine von Stifter in 4 Bänden oder von Keller in 5 Bänden. Von Kafka, Celan, Hölderlin, Goethe, Sturm oder Rilke gibt es Gesamtausgaben, auch wenn sie zum Teil wahrscheinlich nicht vollständig erhältlich sind. Um Mißverständnisse zu vermeiden, muß ich kurz anmerken, daß in Japan nicht nur deutschsprachige Literatur übersetzt wird, sondern auch Literatur aus anderen Sprachen. Zum Beispiel gibt es eine japanische Gesamtausgabe (1998) von Bruno Schulz (1892–1942), und so weit ich weiß, existiert die Gesamtausgabe von diesem polnischsprachigen jüdischen Autor nur in der japanischen Sprache.

Mit einem Wort: In Japan wird sehr viel übersetzt. Dennoch könnte die Kleist-Übersetzung eine besondere Bedeutung haben. In den letzten zwei Monaten sprach ich zufällig mit der Dichterin Hiromi Ito (geb. 1955) und dem Dichter Yôji Arakawa (geb. 1949). Beide Autoren, die für die japanische zeitgenössische Literatur eine große Rolle spielen, erzählten mir, daß sie sehr gerne Kleist lesen. Sie wußten nicht, daß ich heute in Berlin diese Veranstaltung habe, also haben sie mir das nicht etwa gesagt, um mir eine Freude zu machen.

Man könnte denken, Kleist wäre kulturell sowie historisch unzugänglich für die japanischen Leser. Aber ein Text wie ›Über das Marionettentheater‹ weckt gerade in Japan und gerade heute ein starkes Interesse, und zwar in dem Prozeß, in dem das traditionelle Puppentheater Bunraku im Licht der Postmoderne neu betrachtet wird. Und eine Erzählung wie ›Das Bettelweib von Locarno‹ könnte fast ein Nô-Theater-Stück sein.

Die erste bekannte Kleist-Übersetzung in Japan wurde von einem bedeutenden Autor, Ogai Mori (1862–1922), gemacht. Seine Übersetzungen von ›Das Erdbeben in Chili‹ und ›Die Verlobung in St. Domingo‹ wurden 1890 in einer Zeitung veröffentlicht. Wie bekannt hatte Japan Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Motto »Fukokukyouhei (Reicheres Land, stärkere Armee)« Preußen zum Vorbild genommen. In diesem Kontext erfolgte die Übersetzung der deutschsprachigen Literatur, selbst wenn die Interessen der einzelnen Übersetzer und Leser woanders lagen. Wir, die Kleist-Leser von heute, können uns nicht vorstellen, daß Kleist überhaupt die militärische Stärke Preußens verkörpern könnte. Die Zeitschrift ›Geibun‹ gab 1911 ein Sonderheft zum Thema ›Kleist‹ heraus. In den meisten Aufsätzen stehen unpolitische Themen wie zum Beispiel »Die Literatur und die Krankheit«, »Der Dichter und sein Schicksal« oder »Kleist und die Frauen« im Zentrum, dennoch stößt man hin und wieder auf ein Lob der ›Hermannsschlacht‹ als ein »patriotisches« Werk. Ein Verfasser schreibt sogar, ›Das Käthchen von Heilbronn‹ sei ein patriotisches Werk, weil die Figuren, die darin vorkommen, keine »Ausländer« seien, was bei Kleist eher eine Ausnahme sei. Es sei Kleist in diesem Werk gelungen, sich von einem Weltbürger zu einem deutschen Bürger zu entwickeln, heißt es in einem Aufsatz.

Ogai Mori war nicht nur Autor und Übersetzer, sondern auch Militärarzt in einer hohen Stellung. Von 1884 bis 1888 studierte er Hygiene in Berlin, Leipzig, Dresden und München. Er war eine ambivalente Figur: Einerseits war er Vermittler jener fragwürdigen Wissenschaft der Hygiene, andererseits zeigte er eine ironische Haltung gegenüber der sogenannten Modernisierung.

Außerdem war Ogai Mori ein ausgezeichnete Kenner alter chinesischer Literatur, und dieses Wissen lag seiner Kleist-Übersetzung zugrunde. Die Geschichte der literarischen Übersetzung in Japan begann spätestens im 9. Jahrhundert in Auseinandersetzung mit der chinesischen Literatur. Damals gab es noch nicht das Verfahren, das wir heute als »Übersetzung« bezeichnen. Stattdessen versuchte man den Originaltext anders zu artikulieren, was bei den Ideogrammen möglich war. Leider habe ich jetzt keine Zeit, dieses Verfahren genauer zu erklären. Aber eines ist sicher: Die langjährige Auseinandersetzung mit der chinesischen Literatur hat in der japanischen Sprache eine Vielschichtigkeit vorbereitet, die später die Übersetzung der europäischen Literatur ermöglichte. Ogai Moris Stil der Übersetzung von Kleists Erzählungen erinnern mich an die ›Konjakumonogatari‹, eine Geschichtensammlung aus dem Jahr 1106, in der sich der von China beeinflusste Stil mit einem älteren japanischen vermischt.

In den Briefen und Tagebüchern von Ogai Mori kann man nachlesen, daß er sich von der deutschen Romantik angezogen fühlte, aber im eigenen literarischen Schreiben nach einer klassischen Harmonie strebte. Auch an seiner Kleist-Übersetzung kann man diese Ambivalenz des Übersetzers beobachten. Einerseits spürt man, daß er von Kleist fasziniert war, andererseits war ihm Kleists Schreibweise unheimlich oder kam ihm übertrieben vor. So versuchte Ogai Mori zum Beispiel, die für ihn überflüssigen Nebensätze zu streichen. Aus dem ersten Satz in ›Das Erdbeben in Chili‹ machte er zwei Sätze, nachdem er einige Satzteile ausgelassen hatte.

Diese Tendenz ist allerdings auch bei der neuen Übersetzung von Kezo Sato zu beobachten. Sato kürzt zwar nichts, aber auch er macht aus dem ersten Satz zwei Sätze. Das ist schade, weil auch die Länge und die Form eines Satzes literarische Bedeutung haben. Ein langer Satz, der am Anfang einer Erzählung von Kleist steht, zeigt die Geste, die Chronologie der Geschichte nachzuahmen und gleichzeitig stellt er durch seine krummen Zweige der Nebensätze die Linearität der Genealogie in Frage. Wenn *ich* Kleist übersetzen würde, würde ich alle Nebensätze in der Reihenfolge des Originals wörtlich übersetzen, bis das Japanische angenehm deformiert und fast unlesbar wird. Walter Benjamin bezieht sich in seinem Übersetzer-Aufsatz auf Rudolf Pannwitz, der schrieb: »der grundsätzliche Irrtum des Übertragenden ist dass er den zufälligen Stand der eigenen Sprache festhält anstatt sie durch die fremde Sprache gewaltig bewegen zu lassen.«

Ich denke, daß es poetisch besonders spannend werden könnte, wenn man die heutige japanische Sprache durch Kleist-Sätze gewaltig bewegen lassen würde.

Auf der Ebene der Schriftzeichen gibt es noch andere Phänomene, die mir aufgefallen sind. In dem Titel ›Die Marquise von O...‹ steht auch in der japanischen Übersetzung der Buchstabe O. Es passiert selten, daß ein alphabetischer Buchstabe es schafft, so ins Japanische überzugehen. Und es ist eigentlich sehr schade, daß es normalerweise nicht geht. Denn der Buchstabe »O« schien mir wie die Verkörperung jenes Ortes oder jenes Momentes zu sein, an dem das Bewußtsein der Marquise abwesend war. Der Buchstabe »O« ähnelt der Zahl Null, die die Abwesenheit verkörpert. So kommt in der ›Verlobung in St. Domingo‹ Congo Hoango vor, in dessen Name sich der Buchstabe »O« ebenso wiederholt wie auch bei Antonio, Nicolo und Colino in ›Der Findling‹. In ›Das Erdbeben in Chili‹ sind das Jeronimo und Donna Josephe. Kleist situierte seine Geschichten in italienisch- oder spanischsprachigen Ländern, damit sich in den Namen der Buchstabe »O« oft genug wiederholen konnte. Das war der wichtigste Grund, warum die Figuren bei Kleist oft Ausländer sind, nicht aber, weil Kleist nicht patriotisch genug gewesen wäre, wie die japanischen Nationalisten damals behaupteten. Insofern ist es für mich das Ärgernis, daß es in den japanischen Übersetzungen, die eine ganz andere Schrift benutzen, kein »O« mehr gibt außer in dem Titel der ›Marquise von O...‹. Aber ich möchte hier auf keinen Fall über den Verlust sprechen, der angeblich durch eine Übersetzung zustande kommt. Im Gegenteil: Wenn ich nicht mit der Unübersetzbarkeit konfrontiert gewesen wäre, hätte ich mir keine Gedanken über den Buch-

staben »O« gemacht. Also macht die Unübersetzbarkeit meistens ein weiteres Gesicht des Originals sichtbar; und somit bringt sie einen Gewinn, und zwar gerade dort, wo sie etwas zu verlieren scheint.

KLEIST AUF UNGARISCH

Die ungarische Kleist-Gesamtausgabe ist aus ganz praktischen Gründen entstanden. Ich habe Kleist immer nur alleine, für mich gelesen. Und natürlich in deutscher Sprache. Als ich jedoch meine Gedanken mit meiner ungarischen Umgebung teilen wollte, hatte ich das Gefühl, als ob ich von gläsernen Wänden umschlossen wäre. Lange Zeit habe ich mich darum nicht gekümmert. Als ich jedoch 1993 mit meinen Studenten an der Fakultät für Vergleichende Literaturwissenschaft die ›Kohlhaas‹-Erzählung diskutiert hatte, stellte sich schon in den ersten Minuten heraus, dass wir alle vor scheinbar unlösbaren Aufgaben standen: Die wenigen ungarischen Übersetzungen boten uns ganz unterschiedliche Texte, die, obwohl gleich betitelt, einerseits grundsätzlich verschieden waren, sich andererseits auch vom Original in vielen Einzelheiten schmerzlich unterschieden. Das fing schon mit dem allerersten Satz an, mit den berühmten Adjektiven »rechtschaffen« und »entsetzlich«: Die deutsche Wörter haben mehrere Bedeutungsschichten (moralisch, rechtlich, und sie deuten sogar auf das Zimmerhandwerk hin, zu dem Kleist übrigens eine merkwürdige Affinität hatte); die ungarischen Übersetzungen konnten demgegenüber nur eine sehr beschränkte, vereinfachte moralische Deutung aufweisen (ungefähr: tüchtig, bieder sowie scheußlich, grausam). Als ich die Gelegenheit hatte, dieses Problem meinen Übersetzer-Freunden László Márton und András Forgách gegenüber anzusprechen und sie um Rat bat, welche Übersetzung sie mir empfehlen, haben wir uns nach kurzer Überlegung entschieden, Kohlhaas neu zu übersetzen. Bald aber stellte sich heraus, dass wir – um dem deutschen Originaltext treu zu bleiben – zuerst auch die Phöbus-Variante und nachher auch andere Erzählungen in Betracht ziehen mußten, deren ungarische Übersetzungen ebenfalls mangelhaft, manchmal sogar verstümmelt waren. Und so kam der Gedanke, zuerst alle Übersetzungen, und nachher alle weiteren Werke von Kleist ins Ungarische zu übersetzen.

So führte die Idee einer Gesamtausgabe uns, die Übersetzer, und mich, den Herausgeber, zur sorgfältigen Analyse der strukturellen Zusammenhänge der Texte. Da Kleist angefangen beim Satzbau bis hin zur Interpunktion fast wie ein ›Proto-Strukturalist‹ verfahren ist, mussten wir auch all die Einzelheiten, sogar die winzigsten und unauffälligsten Details, in Betracht ziehen. Um unsere Arbeit zu erleichtern, haben wir uns entschlossen, fast alle Übersetzungen selbst zu machen bzw. diejenigen früheren Übersetzungen, die brauchbar schienen, selbst durchzusehen und – im Einverständnis mit den Übersetzern – zu korrigieren. Als fast unlösbares Problem schien es uns, den Klang der Kleistschen Sätze beizubehalten und auch im

Ungarischen nachklingen zu lassen. Die früheren ungarischen Kleist-Übersetzungen beabsichtigten nämlich, Kleist stillschweigend zu einem Realisten des späten 19. Jahrhunderts umzuschreiben, und um dieses Ziel zu erreichen, hat man nicht nur die Texte neu geordnet, neue Absätze eingefügt, indirekte Reden in direkte umgewandelt, die Interpunktionen radikal verändert usw., sondern auch den Satzbau umstrukturiert, um ihn dem Ideal des Realismus anpassen. Auf Ungarisch klang Kleist wie der junge Thomas Mann. Da für das ungarische Literaturverständnis – aus spezifischen historischen Gründen – eben diese Art von Realismus die Grundlage der »natürlichen« und fast ausschließlichen Literatursprache wurde, standen wir nicht nur vor der Herausforderung einer neuen Kleist-Übersetzung, sondern sahen uns auch genötigt, auf diese Tradition der ungarischen Literatur zu reflektieren. (Nach dem Erscheinen der ungarischen Kleist-Ausgabe begrüßten bzw. verurteilten manche Kritiker die Übersetzung unter anderem eben aus diesem Grund.) Da die Kleistschen Sätze sogar dem deutschen Ohr fremd, aber nicht fehlerhaft klingen, mussten wir ungarische Sätze bilden, die auf Ungarisch fremd klingen, aber trotzdem fehlerlos sind. Beim Übersetzen der Briefe war das am auffälligsten: Während der Arbeit hat sich herausgestellt, dass Kleist erst in seinem Brief an Ulrike vom 24. Juni 1804, in dem er seinen Besuch bei Köckeritz beschreibt (DKV IV, 322–325), zum eigentlichen »Kleist« wurde und Sätze hervorbrachte, die seine Erzählungen vorwegnehmen. In diesem Sinne musste ich dann viele der früheren Briefe zum zweiten Mal neu übersetzen, um das ungarische Äquivalent seines relativ einfachen, durch den Geist einer naiven Aufklärung bestimmten Stils zu gestalten.

Die Arbeit dauerte von 1993 bis 1998; der Herausgeber war László F. Földényi. András Forgách und László Márton haben nicht nur zahlreiche Texte neu übersetzt, sondern standen dem Herausgeber ständig helfend zur Seite. Alle Übersetzungen wurden von ihnen dreimal durchgesehen und korrigiert, womit die auch von der Kritik gepriesene relative stilistische Einheit der Texte zu erklären ist. Die Arbeit war für uns alle eine richtige Obsession, was unter anderem zu weiteren Büchern und Essays führte: László Márton verfasste eine Kohlhaas-Paraphrase (»Die wahre Geschichte des Jakob Wunschwitz«) und schrieb mehrere aufregende Kleist-Essays; András Forgách schrieb nicht nur Essays zu Kleist, sondern verfaßte auch fiktive Todesbriefe von ihm und inszenierte in Budapest »Die Familie Schroffenstein« in seiner eigenen Übersetzung; und ich selbst hätte mein Kleist-Buch (»Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter«) ohne meine Herausgebertätigkeit wahrscheinlich ganz anders geschrieben.

Die Gesamtausgabe wurde herausgebracht vom Jelenkor-Verlag (Pécs), einem renommierten literarischen Verlag in Südungarn, der vorwiegend zeitgenössische ungarische Literatur verlegt. Die Ausgabe wurde durch die finanzielle Unterstützung von InterNations (Bonn, jetzt München) ermöglicht. Der erste Band erschien 1995, dessen verbesserte zweite Auflage 2001 herauskam. Der Band enthielt alle Erzählungen, die Varianten von »Michael Kohlhaas« und »Die heilige Cäcilie«, sowie

den historischen Luther-Brief und einen Teil des Schöttgen-Kreysig-Kompendiums aus dem Jahre 1731. Der zweite Band (1996; zweite, verbesserte Ausgabe 2001) enthielt die Essays, die Anekdoten und die Gedichte. Der dritte Band erschien in zwei Teilen 1998 und enthielt alle Dramen, mit dem Variant des ›Zerbrochnen Krugs‹. Zuletzt erschien 2000 der vierte Band mit den Briefen. Alle Bände kamen sowohl in Taschenbuchformat als auch gebunden heraus. Jeder Band enthält ein Nachwort des Herausgebers sowie Anmerkungen in einem Umfang von jeweils 45 bis 70 Seiten. Die Bände erschienen in einer Auflage von 2500 Exemplaren; die ersten zwei Bände waren schnell vergriffen, auch die weiteren Bände verkaufen sich laut Auskunft des Verlags gut. Es ist unter anderem auch mit dieser Gesamtausgabe zu erklären, dass in Ungarn Ende der neunziger Jahre eine wahre Kleist-Renaissance stattgefunden hat, mit Lesungen, Diskussionen, Konferenzen und auch mit zahlreichen Neuaufführungen in Theatern.

ÜBERSETZEN INS KLASSISCHE¹

Die Zeichnungen, sagte Meyer, haben etwas Ungeübtes, aber man sieht, daß derjenige, der sie machte, ein zartes richtiges Gefühl von den Bildern hatte, die vor ihm waren, welches denn in die Zeichnungen übergegangen ist, so daß sie uns das Original sehr treu vor die Seele rufen. Würde ein jetziger Künstler jene Bilder kopieren, so würde er alles weit besser und vielleicht auch richtiger zeichnen; aber es ist vorauszusagen, daß ihm jene treue Empfindung des Originals fehlen, und daß also seine bessere Zeichnung weit entfernt sein würde, uns von Raphael und Dominichin einen so reinen vollkommenen Begriff zu geben.

Ist das nicht ein sehr artiger Fall? sagte Goethe. Es könnte ein Ähnliches bei Übersetzungen Statt finden.

Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens. Zweiter Teil. Mittwoch, den 8. April 1829.

Die Länge der Sätze lässt das Niveau und die Konsistenz des schriftstellerischen Könnens durchblicken. [...] Über die Beschaffenheit des Autors erfahren wir [...] vom Satzbau und von der inneren Gliederung des Textes. Durch das Verhältnis der einzelnen Absätze miteinander [...] signalisiert er, wie er zu einem Urteil kommt oder wie er einen Urteil entweicht. Wenn wir beobachten, [...] wie Teile und Kapitel miteinander verknüpft werden, dann nehmen wir seine Absichten zur Kenntnis. Die Art und Weise, wie er Absätze verknüpft, lässt seine Instinkte nachspüren. Die Überlegungen und Absichten konsolidieren sich in der Textstruktur durch die Teile und die Kapitel, während die Wahrnehmungen und Empfindungen durch kleinere strukturelle Einheiten der Sätze und Absätze bestimmt werden. Wie er diese Elemente miteinander harmonisiert: das ist sein Charakter.

Péter Nádas: Beschaffenheit und Textstruktur

Ein literarischer Übersetzer hegt Misstrauen gegenüber seiner eigenen Übersetzung, auch wenn sie gut gelungen ist. Er vergleicht sie immer wieder mit dem Original, er besorgt die letzten originalsprachlichen historisch-kritischen Ausgaben und findet immer etwas, mit dem er nicht zufrieden ist. Die Unzufriedenheit gilt einerseits kleineren Ungenauigkeiten, die von einem guten Lektor korrigiert werden können. Das Unbehagen entsteht andererseits dann, wenn die Interpretation zu sehr in die Formwelt des Originaltextes eingeflossen ist. Die interpretative Geste des Übersetzers ist zwar bis zu einem gewissen Grad unerlässlich. Die Prosa von Joyce oder Proust könnte man gar nicht genießen, wenn der fremdsprachige Text die Lektüre, einen ähnlichen Blick wie den des Autors, nicht widerspiegeln würde. Die Sprache würde ohne die Kraft der Interpretation und des persönlichen Interes-

¹ Gekürzte und überarbeitete Fassung des Aufsatzes von András Forgách, Schwierigkeiten beim Übersetzen klassischer Autoren / A klasszikusok fordításának nehézségei (Ungarisch). In: Vorlesungen über die literarische Übersetzung / Előadások a műfordításról (Ungarisch), hg. von Hans-Henning Paetzke, Budapest: Collegium Budapest 1996, S. 105–114.

ses nicht zum Leben erweckt. Und in manchen Fällen ist es auch gar nicht so einfach, sich der gewissenhaft verfassten Übersetzung eines angesehenen Übersetzers zu widersetzen.

Die Neuübersetzungen der Werke kanonisierter Autoren rufen jedoch meistens unwillkürlich korrektive Mechanismen hervor, die ein größeres Gleichgewicht zwischen Interpretation und Formwelt des Originals anstreben. Im Falle der Kleist-Texte hat dieser Prozess in Ungarn erst vor einigen Jahren begonnen. Von diesen Überlegungen geleitet haben wir mehrere Fassungen der gleichen Erzählung in die ungarische Kleist-Gesamtausgabe aufgenommen. Es war für uns wichtig, dass der Leser die unterschiedlichen Fassungen so miteinander vergleichen kann, als ob er in seiner eigenen philologischen Werkstatt wäre. Diese relative Kenntnis des Lesers kann sogar genauer sein als die innovativste oder originalgetreueste Lösung des Übersetzers.

Als Kleist-Übersetzer bin ich ein Purist: Ich strebe eine Homologie bis zu den Satzzeichen an und fasse dies als ein produktives Problem auf: Wie kann man Gliederungskonventionen des originalsprachigen Textes in der Fremdsprache, von denen bereits der muttersprachliche Leser schwere Kopfschmerzen bekam, reproduzieren und trotzdem einen authentischen und genießbaren Text entstehen zu lassen? Bei Kleist kann das als ein wichtiger Gesichtspunkt gelten, da er keinen einzigen Satz geschrieben hat, an dem er nicht sofort erkannt werden könnte.

Kleist war daran interessiert (und das hat er mit Kafka gemeinsam), die Spannung so lange wie möglich aufrecht zu erhalten und die Gültigkeit seines Folgerungssystems über alle Konsequenzen hinaus zu bewahren. Seine Denkart erinnert viel mehr an einen Mathematiker oder an einen Juristen als an einen Schriftsteller. Zwei Elemente bilden die wichtigsten Stilmittel Kleists und machen seine unverwechselbare erzählerische Eigenart aus: Einerseits verzögert er endlos die (Auf-) Lösung, um nach einem solch ausgedehnten und ziemlich phantasiereichen Vorspiel die brutalste Konsequenz zu ziehen. Die Kleistsche Konsequenz kommt fast einer Vergewaltigung gleich und taucht immer am Ende einer scheinbar kontinuierlichen Folgerungskette auf, die einem lange gehaltenen Ton ähnlich ist.

Die ungarischen Neuübersetzungen der meisten Erzählungen Kleists wurden notwendig, weil die älteren Übersetzungen weder den Kleistschen Absatz noch den Kleistschen Satzbau noch die Kleistsche Monotonie respektiert haben. Die romanischen Orte und Situationen eines Kleist-Textes bieten einem Übersetzer die Möglichkeit, einen interessanten und plastischen Text hervorzubringen. Die Struktur der Kleistschen Sätze und Absätze, die Wortbildungen und die Dialogtechnik erschweren jedoch seine Aufgabe. Die Strömung des Textes wendet sich bei Kleist, wie die Forelle im Bach, unter der Oberfläche gegen ihre eigenen Regeln. Dieses Phänomen soll in einer authentischen Kleist-Übersetzung unbedingt zu spüren sein. Die Probleme sollen nicht gelöst, sondern dargestellt werden. Gerade die scheinbare Unartikuliertheit und Stillosigkeit ist Kleists Stil. In diesem Rätsel verbirgt sich die Substanz – es kann aber nur von Kleist selbst gelöst werden.

Die spezifischen Probleme der Kleist-Übersetzung wären demnach:

- der Kleistsche Satz
- der Kleistsche Absatz
- die Kleistsche Monotonie
- die Kleistschen Satzzeichen
- die Kleistsche Wortschöpfung
- der Dialog im Prosatext

In Kleists langen, durch Kommata oder Semikola gegliederten Sätzen verliert man beim Lesen schnell den Faden. Das ist den beigeordneten Nebensätzen und den eingekleiteten, als Folgerung getarnten Abschweifungen zu verdanken, da man die sich auf Zeit, Situation und Charaktere beziehenden beschreibenden Momente unbewusst als Folgerung oder als Urteil wertet. Der Leser verliert den Weg – und er wird den Figuren in Kleists Erzählungen ähnlich. Er muss immer wieder zu einem früheren Punkt zurückkehren und neu anfangen – und auch das Leben der Kleistischen Figuren spielt sich in einer retrospektiven Verzückung ab. Das virtuelle Rückwärtslesen wird auch durch die latente Logik der Werke motiviert. Die Texte stehen wie ein Rätsel vor uns, als ob sich die Lösung jenseits des Werks befinden würde. Um weiterkommen zu können, muss man die Lösung wünschen, aber auch von sich wegschieben können. Sowohl das Erlebnis des Verwickeltseins als auch die Sehnsucht klar sehen zu können, gehören dazu. Darüber hinaus entfalten gerade die Sätze die verborgene Dynamik des Werks, die den Schwerpunkt der Subjektivität immer wieder verlagert. Das Subjekt wandert innerhalb des gleichen Satzes magisch von der Figur zu einem Gegenstand, dann zu einem Gefühl oder zu einer anderen Figur.

Die aus langen Sätzen bestehenden langen Absätze Kleists ermüden die Augen, weil sie sich in einem durch monotone Satzzeichen gegliederten Textfeld bewegen. Oft ist der Stoff mehrerer Absätze in einen einzigen Kleistischen Absatz eingeschlossen. Der Umfang erschwert das Verständnis des Stoffes, und die Verknüpfung der Absätze spiegelt nie die unmittelbare Erzählung, sondern die geheimen Absichten des Autors wider. In der berühmten Gartenszene der Erzählung ›Die Marquise von O....‹ zerbricht zum Beispiel ein Augenblick zwischen den zwei Absätzen, während die einzelnen Absätze von komplizierten Ereignisreihen oder psychischen Vorgängen erzählen, die mehrere Tage, Wochen, Monate oder Jahre in Anspruch nehmen.

Die Monotonie Kleists ist jedoch nicht nur die Monotonie der Satzzeichen. Auch bestimmte Wörter, Attribute oder Eigennamen werden fast manisch wiederholt: Man könnte fast von einer absichtlichen Stillosigkeit sprechen. Das Bindewort »dass« wird zum Beispiel viel zu oft benutzt, aber auch hier wäre es fatal, die Wiederholungen zu eliminieren, weil das Bindewort ein Pfeiler der indirekten Rede und der Folgerungskette ist.

Es wäre genauso ein Fehler, die Wortschöpfungen Kleists bei der Übersetzung zu korrigieren, da sie nicht die eventuellen Mängel der deutschen Sprache ersetzen sollen, sondern die Handlung von ganzen Sätzen in ein Objekt verwandeln, in einem Wort verdichten oder bestimmte Verben novellistisch definieren. Wenn Kleist schreibt, dass der Kommandant »heranschluhzte«, obwohl er schreiben könnte, dass sein Schluchzen von weitem zu hören war, dann handelt es sich um eine Wortschöpfung, die nur in der spezifischen Situation der Novelle interessant ist. Es wäre also ein Fehler, die Wörter, die Kleist für seine Novellen geschaffen hat, von normativen Überlegungen geleitet zu eliminieren. Der Übersetzer sollte die inneren Energien der bizarr scheinenden Wortschöpfungen mobilisieren, um die Novelle korrekt übersetzen zu können.

Mein Lieblingsparadoxon über die Übersetzung lautet: Das Wort »Käse« kann man nicht übersetzen, höchstens durch ein anderes Wort ersetzen. Meisterwerke sind dagegen übersetzbar, da sie Systeme von Verhältnissen schaffen, die eine Übersetzung ermöglichen. Ein Beispiel dafür bieten die Kleistschen Dialoge. Sie stellen eine Beschreibung, ein musikalisches Zeichen oder eine wesentliche Information dar, die durch das Schweigen, das Verstummen oder den schweigenden Blick einer Figur aufgespannt werden. In der bereits erwähnten Gartenszene der »Marquise von O....« wird zum Beispiel das physische Verhältnis von zwei Menschen durch die ungewöhnliche Technik der Satzfragmente abgebildet, die durch Gedankenstriche unterbrochen werden. Der Gedankenstrich tritt in dieser Novelle das erste Mal zum Vorschein, wenn er für den Geschlechtsakt des Grafen mit der ohnmächtigen Marquise steht. (Der Erzähler verstummt an dieser Stelle; erst später und anderswo wird er weiter erzählen.) Hier endet ein als fragmentarischer Satz formulierter Ausruf in einem Gedankenstrich, dann folgt eine Handlungsbeschreibung. Beim ersten Lesen verwechselt man die tatsächlichen Handlungen mit den Handlungen der direkten Rede, was eine empathische Einstellung des Lesers fordert. Wenn die Unabgeschlossenheit durch drei Punkte signalisiert und die Dialogfragmente jeweils in einer neuen Zeile abgedruckt würden, also wenn die ursprünglichen Satzzeichen der Norm der ungarischen Literatursprache angepasst würden, dann würde Kleists Denkweise verfälscht und seine Darstellungskraft geschwächt. Diese Darstellungskraft beruht nämlich nicht nur auf den Wörtern, sondern auch auf dem Stil und den Satzzeichen. Die »Ungewandtheiten« dürfen nicht verharmlost werden. Sie hinterlassen vielleicht eine momentane Verstörung, die aber durch die zweifellose Qualität der größeren Form aufgelöst wird.

Die zentrale Frage der Kleist-Übersetzung besteht nach meiner Auffassung also in der Frage, ob der Übersetzer seherisch und unverwechselbar Fehler begehen kann. Wenn überhaupt diese Ausnahmeerscheinungen als Fehler bezeichnet werden können, die charakteristisch für Kleists Sprache sind und durch die sich dieser seltene und einsame Geist – der stotterte und seine Sätze in Gesellschaft oft abbrach – uns gegenüber öffnete.

Aus dem Ungarischen von Gabriella Gönczy

LÁSZLÓ MÁRTON

ÜBER DIE FRAGE, OB ES MÖGLICH IST, MIT EINEM TOTEN FREUNDSCHAFT ZU SCHLIESSEN

Meine Damen und Herren,

die Frage meines Vortragstitels ist nicht in dem Maße mysteriös, wie man im ersten Augenblick denken könnte. Es geht nicht etwa um eine Geisterbeschwörung, sondern um ein Problem der Rezeptionsästhetik. Die Deutung eines literarischen Werkes (oder gar eines Lebenswerkes) bekommt freien Bewegungsraum erst nach dem Tod des Autors. Und zwar nicht deshalb, weil die persönliche Meinung eines Autors über das eigene Werk der Deutung im Wege stünde, sondern weil der noch nicht abgeschlossene Lebenslauf das ebenfalls nicht abgeschlossene Lebenswerk zu kurz kommen läßt. (Nur in Klammern sei das abgeschlossene Œuvre eines langlebigen verstummten Autors erwähnt, der wie ein verkörperter Vorwurf dahinlebt.)

Nach dem Tode des Autors wird das Werk entweder vergessen oder es lebt erst richtig auf. Die Wiederentdeckung nach einer Zeit der Vergessenheit läßt diese Zeitspanne selbst in Vergessenheit geraten. Vom Nichtmehrdasein des Autors befruchtet, treten neue Bedeutungsschichten, neue Positionen der Interpretation und Kanonisierung, neue Hervorhebungen, produktive (und auch kontraproduktive) Mißverständnisse, angeblich verlorene Manuskripte usw. auf.

Bei diesem Prozeß entsteht eine Spannung zwischen Text und Persönlichkeit – das heißt: zwischen dem der Deutung unterworfenen, nunmehr ›gegenwärtigen‹ Text und der dokumentierten, nunmehr ›historischen‹ Persönlichkeit – teilweise dadurch, daß man versucht, die persönlichen Charakterzüge zugunsten der Werkimmanenz zu eliminieren, teilweise aber auch dadurch, daß man den subversiven Charakter des Textes durch die subversiven Charakterzüge des Autors aufdeckt, wobei letztere die (nun wieder nicht mehr historische, sondern gegenwärtige) Persönlichkeit wie ein Mosaik, ein arcimbolides Bild- und Blendwerk erscheinen lassen.

Besonders prägnant ist diese Erscheinung im Zusammenhang mit Kleist, wobei der physische Tod des Autors der Theorie vom »Tod des Autors« à la Roland Barthes kräftig widerspricht und widersteht. Der Autor H. v. K. verlangt, nicht zuletzt durch seinen Freitod, eine intensive Anwesenheit sowohl in der Werkinterpretation als auch in der kulturellen (und kultischen) Erinnerung. Anderenfalls könnte man die Briefe des H. v. K. nicht als vollwertige Kleist-Texte lesen. Ohne die Anwesenheit der Kleistschen Charakterzüge wären selbst die grundsätzlichen Schriften

›Über das Marionettentheater‹ und ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken‹ nur als Zeitdokumente lesbar.

Der Verfasser dieser Zeilen übt seine Tätigkeit als Erzähler (dessen Werke aus seiner Muttersprache in mehrere Fremdsprachen übersetzt wurden) und als Übersetzer aus (der zahlreiche Werke, die er zum größten Teil aus dem Deutschen, meistens von toten Autoren, ins Ungarische übertragen hat). Warum das eigene Schaffen und das Übersetzen für mich so gut wie untrennbar sind, ferner, warum die meisten ungarischen Dichter zugleich Übersetzer sind – diese zwei Fragen sollen in diesem kurzen Beitrag dahingestellt bleiben. Wichtig ist nur, daß ich aus zweifacher Erfahrung weiß: Der Akt des Übersetzens vergegenwärtigt nicht nur den Originaltext, sondern auch den Autor – sei es ein lebender oder ein toter.

Durch diese Tatsache kann aber immer noch nicht genügend erklärt werden, warum die erzählende Prosa Kleists in Ungarn beinahe als ungarische Gegenwartsliteratur gelesen wird. Zahlreiche Klassiker der deutschsprachigen Literaturen werden ins Ungarische übersetzt oder neuübersetzt, von Goethe bis Thomas Mann, von Novalis bis Kafka oder Robert Walser, aber sie werden eben als Klassiker verstanden und rezipiert. Bei der ungarischen Kleist-Rezeption tritt hingegen das nicht-klassische Element auffallend hervor.

Die ungarische Kultur hatte schon immer einen starken Hang zum Import – aber eben zum Import des Klassischen. Diese Neigung bedeutet nicht unbedingt Offenheit, wie in Deutschland; sie entsteht vielmehr aus der sprachlichen und mentalen Isolation eines sogenannten ›kleinen Volkes‹. Die Ungarn wollen nicht so sehr den importierten Klassiker verstehen, sie möchten eher von ihm verstanden werden. Wenn ein Klassiker der Weltliteratur eingeführt, das heißt: übersetzt wird, das heißt: unsere Sprache spricht, dann wird er uns auch verstehen – glaubt man in Ungarn. Oder glaubte man vor hundert Jahren noch. Und ein Klassiker sei doch eine höhere Instanz vor der Öffentlichkeit der Welt!

Damals, als man solche Vorstellungen hegte (deren Wirkung jedoch bis heute spürbar ist), bewirkte die Übersetzung ins Ungarische auch die Einbürgerung des Autors. Im 19. und teilweise noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts versuchte man, fast alle Klassiker – bis auf Goethe – zu magyarisieren. (Hölderlin und Blake galten damals noch nicht als Klassiker, auch Kleist nicht.) Aus William Shakespeare haben die damaligen Schauspieler und Lehrkräfte unseren vertrauten »Sekszipr Vilmos« hergestellt, der auf den Bücherregalen von den ebenfalls vertraut gewordenen Autoren »Schiller Frigyes« und »Hugó Viktor«, sogar von »Gogoly Miklós« und »Puskin Sándor« eingeschlossen wurde. Man hat sie als verkappte Ungarn gelesen und bewundert, nicht wegen der ästhetischen Leistung, sondern deshalb, weil ihre Werke ungarisch lesbar sind, wie die der gebürtigen Ungarn Mihály Vörösmarty oder Sándor Petöfi. Als zehnjähriges Kind war ich völlig erstaunt, als ich erfuhr, daß mein geliebter »Verne Gyula« mit dem Franzosen Jules Verne identisch, also eigentlich kein Ungar ist.

Wie und warum die literarische Magyarisierung nach dem ersten Weltkrieg abgeschafft wurde (anders formuliert: wie die Protagonisten der literarischen Modernität um die Zeitschrift ›Nyugat‹ übersetzerisch wirksam waren), wäre eine Geschichte für sich. Eine andere Geschichte wäre, wie Kleist in Ungarn zuerst positivistisch, dann nationalistisch, schließlich marxistisch verstanden bzw. mißverstanden wurde. Ich möchte nur feststellen, daß Kleist sich nicht vertraut machen läßt und seine Texte, sowohl die Prosa als auch die Dramen, jeglicher einschichtigen Interpretation widerstehen.

Um die Kleist-Texte ideologisch deuten zu können, mußte man sie entweder sprachlich vereinfachen, wie bei den früheren Übersetzungen des ›Michael Kohlhaas‹, oder man mußte sie einfach unübersetzt lassen, wie zum Beispiel die Erzählung ›Der Findling‹, die zuerst 1995, und das Drama ›Die Herrmannsschlacht‹, das zuerst 1998 auf Ungarisch erschienen ist.

Was ich noch feststellen möchte: Kleist konnte schon deshalb nicht magyarisiert werden, weil er vor dem Ersten Weltkrieg in Ungarn noch völlig unbekannt war. Die erste bedeutende Kleist-Übersetzung, die ›Amphitryon‹-Nachdichtung von Lőrinc Szabó, ist 1939 entstanden, und auf eine ausgewählte Werkausgabe mußte man bis zum Jubiläumsjahr 1977 warten. Mit einer luziden Wendung von Yoko Tawada gesagt: Der Kleistsche Apfel wurde in Ungarn erst in den neunziger Jahren poetisch reif.

Ist aber das heutige Kleist-Verständnis in Ungarn authentischer als etwa das marxistische vor fünfzig Jahren? Führt es weiter, die Figur Kohlhaas in der Poetik und Rhetorik der Erzählung aufgehen zu lassen, als zum Beispiel die Figur, getrennt von den Sätzen und Motiven des Textes, zu einem Helden, und zwar einem patriotischen Volkshelden, umzugestalten, mit neuem Text und Kontext (wie das Georg Lukács in seinem Kleist-Essay und András Sütő in seiner – nunmehr ziemlich verstaubten – ›Kohlhaas‹-Adaption getan haben)? Andererseits: Wird sich die Behauptung, derzufolge die Kleists Prosa fast als ungarische Gegenwartsliteratur aufgenommen wird, nicht schließlich doch als Bekundung einer postmodernen Magyarisierung entpuppen?

Ich möchte ganz kurz auf die jüngere Entwicklung der ungarischen Prosa hinweisen, in der sich seit den siebziger Jahren eine radikale Erneuerung, und zwar in mehreren Wellen, abgespielt hat. Nach einem psychologisierenden, kleinkarierten Befindlichkeitsrealismus hat eine analytische, textzentrierte, selbstreflektierend-enthüllende Prosa die leitenden Position übernommen, dann aber, in den neunziger Jahren, wurde ein deutliches Bestreben nach einer Synthese, das heißt: einer logisch-grammatischen Heraufbeschwörung der kausalen Zusammenhänge sichtbar.

Mit dieser Erscheinung fiel die Veröffentlichung der ungarischen Kleist-Gesamtausgabe zeitlich und geistig zusammen.

Der Erzähler Kleist wurde nicht nur als Vorläufer oder Vorfahr von Autoren wie Ádám Bodor, László Krasznahorkai, Zsolt Láng oder László Darvasi aufgefaßt, er

diente auch als Legitimation und Vorbild. Die Rezeption der erwähnten Gegenwartsaufsätze aber diente als Muster der Kleist-Lektüre.

Zurück zur Ausgangsfrage: Ob man mit einem Toten Freundschaft schließen kann, hängt größtenteils davon ab, inwiefern der Tote dialogfähig ist und zudem, ob das Übersetzen als ein Dialog begriffen werden kann. Als Übersetzer habe ich noch keinen Autor erlebt, der in dem Maße wie Kleist dialogbegierig, sogar dialog-süchtig war – was leider nicht mit der Fähigkeit zum Dialog identisch ist. Wir drei – Földényi, Forgách und ich – hatten Glück mit ihm. Er hatte Glück mit uns.

Er wollte zu Lebzeiten von Silbe zu Silbe verstanden werden – schon deswegen wurde er pauschal mißverstanden oder nicht zur Kenntnis genommen. Er hat zu Lebzeiten gestottert – schon deswegen wurde in seine Werke ein unauflösbarer Krampf hineingelesen. Aber in der ungarischen Sprache weisen die Kleistschen Sätze eine enorme Energie und Konzentration auf, und das Verständnis geht bei uns, mindestens seit der Spracherneuerung, sowieso von Silbe zu Silbe.

Aus diesem Grund haben wir mit H. v. K. Freundschaft geschlossen und zu spüren bekommen, daß auch er seinerseits diese Freundschaft ernst nimmt. Aber hier fängt ein privater Teil der gemeinsamen Geschichte an.

KLEIST – DAS THEATER DES SCHRECKENS

In Frankreich wird Kleist selten gefeiert oder geehrt. Andererseits hört man über ihn nie, was von anderen Autoren zu hören ist, die als große Klassiker gelten (einschließlich Goethe), nämlich dass sie bisweilen langweilig sein können. Kleist dagegen wirkt anziehend, verlockend, faszinierend. Aber diese Anziehung, so stark sie auch sei, bleibt verschwommen und geheimnisvoll. Er wird wenig gelesen und vor allem kaum gespielt, als wenn es an ihm eine erschreckende, übermächtige, über-große Dimension gäbe. Kleist lässt etwas anklingen, dessen Tiefe man ahnt, ohne es genau benennen zu können, und man spricht von seiner Modernität, ohne genau zu wissen, was damit gemeint ist. Man bleibt damit am Rande des Eigentlichen, so wie Kleist außerhalb von Schubladen und Kategorien bleibt. Was hat es auf sich mit dieser Position des »Außerhalb«, des »Dazwischen«, des »Weder ... noch«? Ist er nicht genau deswegen so verführerisch und beunruhigend, weil er sich jeder Katalogisierung entzieht?

Man spricht oft von der »Kant-Krise«, um die Besonderheit von Kleist zu erklären. Aus der Lektüre von Kant hat Kleist den Gedanken entnommen, dass es unmöglich ist, in den Besitz dauerhafter Wahrheiten zu gelangen: Der Mensch kann immer nur das Spiegelbild der nach Situationen und Stimmungen sich ändernden Dinge wahrnehmen. In dieser dunklen, mehrdeutigen und unverständlichen (ein wie ein Leitmotiv in allen seinen nach 1800 geschriebenen Werken auftauchender Begriff) Welt zu leben, heißt verurteilt zu sein, ohne Kompass umher zu irren und auf alle Klippen zuzusteuern. Seine Rezeption des Philosophen darf jedoch nicht überschätzt werden. Ihr Einfluss war deshalb so stark, weil Kleist diese Unruhe bereits in sich trug. Sie hatte eher die Wirkung eines Zünders, der das Pulverfass im eigenen Bunker zur Detonation brachte. Das explosive Gemisch ist die Überzeugung, dass überall Wirrnis herrscht, verbunden mit einem ungeheuren Verlangen nach Klarheit. Es handelt sich nicht um eine Identitätskrise, sondern um eine Krise der Wahrnehmung der Welt und damit der Zustimmung zur Welt. Die Krise ist umso stärker, als das geistige Trauma mit einem politischen Trauma einhergeht: Kleist lebt zu einer Zeit, in der viele deutsche Intellektuelle – darunter Hölderlin – sich darüber bewusst werden, dass die Ideale der Revolution auf brutale Weise zum Vorteil des künftigen Usurpators Napoleon in Beschlag genommen werden. Während Hölderlin einem fragwürdigen Wahnsinn verfällt bzw. sich in ihn flüchtet, verpasst Kleist keine Gelegenheit, »den entsetzlichen Menschen«, wie er den Kaiser der Franzosen nennt, anzuprangern. Dieser Kontext der doppelten – geistigen und

politischen – Unordnung prägt nahezu alle seine Texte, die in einer äußerst gewalttätigen Atmosphäre angesiedelt sind. Die Welt von Kleist ist eine kriegerische Welt, aber auch und vor allem eine Welt im Krieg. Die Gewalt ist niemals nur einfache Kulisse, sie ist Ausdruck und Projektion einer anderen intimen Gewalt, die das Herz und das Gewissen des ›Helden‹ aufwühlt. Sie entsteht aus einem Zusammenprall zwischen dem Einzelnen und vorgegebenen Regeln. Keine der Personen von Kleist ist jedoch von Anfang an gesellschaftlich ausgegrenzt. Es sind im Gegenteil Menschen, die voll in ihre Umgebung integriert sind: Michael Kohlhaas, der Graf vom Strahl, Hermann, der Prinz von Homburg, Penthesilea, die Marquise von O.... Es sind jeweils Individuen, Männer oder Frauen, die eine bevorzugte soziale Stellung genießen und nicht im Geringsten zu Außenseitern oder Rebellen prädestiniert sind. Sie werden aber zu einem bestimmten Zeitpunkt gegen den eigenen Willen aus der Gesellschaft, in der sie leben, ausgestoßen.

In einer plötzlich verworrenen und undurchsichtigen Welt werden die Personen gleichsam ihrer Augen und des Lichtes der Vernunft beraubt. Da sie nicht sehen können, ist ihr erster Reflex nicht derjenige eines einzigen Organs, sondern eine den ganzen Körper erfassende Reaktion, die aus dem Herzen kommt: Sie erröten, sie erblassen, sie fallen in Ohnmacht. Diese unmittelbare Wechselwirkung zwischen Körperempfinden und Geist kennzeichnet alle Reaktionen der aus ihrer Welt ausgeschlossenen Figuren von Kleist, sie verweist aber auch nicht weniger unvermittelt auf den Autor selbst und seine ›entfremdete‹ Lage. Wenn es schwer fällt, sein Werk zwischen Klassik und Romantik einzuordnen, dann deshalb, weil es weder den Spagat zwischen den beiden großen Literaturströmungen der Zeit macht noch eine Brücke zwischen der Vernunftorientiertheit des 18. Jahrhunderts und der Gefühlsbetontheit am Anfang des 19. Jahrhunderts schlägt. Es ist ein gebündelter Rückzug auf den Affekt, auf die schnelle Gefühlsentladung, die sich von der romantischen Stimmung – einer umgewandelten, kultivierten und anhaltenden Emotion – unterscheidet. Eine der Konsequenzen dieser engen Verknüpfung von Körper und Geist ist der ohne den Umweg über die Vernunft oder das gezähmte Gefühl geführte gezielte Gegenschlag, der einer dunklen, aber sicheren Kraft gehorcht, die man als Instinkt oder authentische Reaktion bezeichnen kann. In dem Essay ›Über das Marionettentheater‹ schildert der Erzähler die Geschichte des Bären, der im Hof eines Schlosses an einem Pfosten angebunden ist und sich auf die Hinterbeine stellt. Ein guter Fechter hat sich vor ihm aufgebaut und damit begonnen, dem Tier ein Duell zu liefern. Aber jeder Stich wird mit einem Tatzenschlag pariert, jede Finte oder Scheinattacke dagegen ignoriert. Der Fechter agiert mit höchstem Geschick, er konstruiert seine Angriffe nach allen Regeln der Kunst, aber es gelingt ihm nicht, den Bären zu treffen. Der ohne Technik und Überlegung handelnde Bär erweist sich jedem beliebigen Florettvirtuosen überlegen, weil seine Reaktion durch keinen noch so feinen Filter gebremst wird: Sie ist roh. Dieser Gedanke ist auch in dem kurzen Essay ›Von der Überlegung‹ anzutreffen, mit folgender Ergänzung im Untertitel ›Eine Paradoxe‹: »Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit

schicklicher *nach*, als *vor* der Tat. Wenn sie vorher, oder in dem Augenblick der Entscheidung selbst, ins Spiel tritt: so scheint sie nur die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken«. Das ist seine Definition der »Riposte«: ein Gefühl ohne Dauer, ein unmittelbares Hervorbrechen. Wenn man diesen Ausbruch hemmt, ist es unmöglich, sich in einem »Gespräch [...] vielweniger in einer Schlacht« zu behaupten. Kleist stellt damit selbst die Verbindung zwischen dem Wort und dem Kampf her, eine Verbindung, die er in einem anderen Essay mit dem Titel »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« ausgeführt hat. Darin verfißt Kleist den Gedanken, dass die besten Reden nicht auf reifer Überlegung beruhen, sondern nur eine spontane Antwort auf eine gegebene Situation sind. Als Beispiel verweist er auf die Fabel von La Fontaine »Die pestkranken Tiere« und analysiert die Rede des Fuchses, der bei jedem Angriff der gegnerischen Seite meisterlich improvisiert und schließlich den königlichen Zorn auf den armen Esel ablenkt. Der Kleistsche Satz ist eine Waffe: Die Perioden gehen in Stellung wie Armeeeinheiten, rücken wieder zusammen, entfalten und gruppieren sich erneut, führen eine Schwenkbewegung aus und kommen zum Schluss. Wenn schon keine Theorie, so kann man auch hier zumindest ein theatrales Programm erkennen, denn in allen drei Fällen handelt es sich durchaus um ein Schauspiel: eine Fecht demonstration im Hof eines Schlosses, ein Ringkampf und eine königliche Gerichtssitzung. Und die besten »Schauspieler«, die wirkungsvollsten, sind diejenigen, die keine Rolle spielen, sondern ihre Haut verteidigen. Wir haben es hier mit einer Theatertopologie zu tun, die sehr weit von der kodierten und fest umrissenen klassischen Topologie entfernt ist. Das Theater von Kleist ist weniger Organisation und Entwicklung einer Form als Kampf. Es wirft die Codes und Rollen über den Haufen und privilegiert nur »das herrliche Gefühl« als Ausdruck des Authentischen, das nach der griechischen Etymologie auch den Gedanken der Tötung in sich trägt: Selbstmord oder Tötung des Anderen. Man kann sich fragen, ob Kleist nicht an der Möglichkeit interessiert oder gar davon besessen ist, dass man nicht nur in der Welt des Theaters, sondern auch in der Welt schlechthin auf seine Rolle verzichtet und dass die Rollenlosigkeit über die kodierte Darstellung obsiegt – ohne den Umweg über das reflexive Bewusstsein. Letzteres hat nur einen störenden Effekt; es bedeutet den Verlust der Gnade – anders gesagt: so bleiben wie man ist, ohne in einem Spiegelbild Zuflucht zu suchen. Kohlhaas gerät ins Verderbnis, als er sich nicht mehr für einen Pferdehändler hält, der seinem Recht zum Durchbruch verhelfen will, sondern für den mit einer höheren Aufgabe betrauten Würgeengel. Er gleicht sich dadurch denen an, die er bekämpft; er schmückt sich mit einer fremden Mission, die ihm nicht zusteht, und er kann geschlagen werden. Umgekehrt liegt die Kraft Hermanns darin, dass er seine Wurzeln wiedergefunden hat und sich entschieden dem römischen Eindringling widersetzt, der als Verrat betrachtet, was nur Treue zu einem höheren Ideal ist. In einem anderen Register zieht der Prinz von Homburg die Geheimnisse der Intuition der äußeren Strenge des Gesetzes vor.

Nicht verwunderlich scheint es daher, dass Goethe in Weimar ausgesprochen missfällig auf dieses Theater blickte, das zu viele Dinge durcheinander wirbelte: die Gesetze der Dramaturgie, aber auch die Codes der Sprache, die Kleist in der ›Hermannsschlacht‹ ausdrücklich als den Verrat eines Ideals anprangert. Die Sprache ist nicht Dekor oder Verkleidung, sie ist der unmittelbare Ausdruck dieser Forderung nach Brutalität. Sehr einfach ist sie noch in der ›Familie Schroffenstein‹, seinem ersten Stück, das er bald verleugnete, weil er es als seiner dichterischen Fähigkeiten unwürdig erachtete (auch wenn einige Verse die Keime der zukünftigen Syntax enthalten). Seine Sprache wird zunehmend komplexer, gewundener, und zwingt den Schauspieler zu endlosen Verrenkungen, die in ›Penthesilea‹ kulminieren, dem in Bühnenspiel und Text ›unmöglichen‹ Stück. Vielleicht liegt darin der Kern dessen, was heute noch erschreckt – und auch anzieht: diese Herausforderung für Ausdruck und Inszenierung, die einen indirekten Zugang zu den Texten erfordert, durch eine dramaturgische List, außerhalb der Normen und Gewohnheiten. Vielleicht sogar außerhalb des Theaters.

ABHANDLUNGEN
UND MISZELLEN

DEM SCHEITERN VON KLEISTS ›ROBERT GUISKARD‹ NACHGEFRAGT

Die Kürze des uns überlieferten ›Guiskard‹-Textes steht in einem umgekehrten Verhältnis zu den verschiedenen Bemühungen um sein Verständnis, die er hervorgerufen hat. Man behandelte das Fragment fast so, als sei es selber schon eine vollkommene, der Ergänzung kaum mehr bedürftige Tragödie.¹ Oder aber so, als besäße man mit den wenigen vorhandenen Auftritten, die erst 1807/08 geschrieben wurden, auch ein verlässliches Wissen von dem 1803 durch Kleist komplett vernichteten Werk, »so weit es fertig war«.² Es gibt aus solch scheinbarer Gewißheit sogar Versuche, die Tragödie zu Ende zu dichten.³

Diese besondere Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des ›Guiskard‹ nimmt kaum wunder, denn seit dessen Hoch-, ja Höchstschätzung durch Christoph Martin Wieland aufgrund einiger »der wesentlichsten Szenen und mehrere[r] morceaux aus andern«, die ihm Kleist in Oßmannstedt »aus dem Gedächtnis vorzudeklamieren« wagte,⁴ stimmt man darin überein, daß der ›Guiskard‹ sein kühnster dramatisch-tragischer Entwurf ist. Ihn hat Kleist der Nachwelt aber zugleich als eines seiner größten Rätsel hinterlassen, indem er sein Vernichtungswerk zunächst so gründlich betrieb, daß es für die Rekonstruktion des Verlorenen kaum Hilfen gibt.

Ein Rätsel ist der ›Guiskard‹ auch deshalb, weil die Wiederaufnahme der Arbeit daran erst nach vier Jahren erfolgte. Der zeitliche Abstand zwischen den beiden

¹ Eine Interpretation dieser Art, die auf relativ begrenztem Raum mit Umsicht ein reiches Wissen über Kleists Problemkreise und Verfahrensweisen kombiniert, bietet Hinrich C. Seeba im Kommentar DKV I, 700–713, indem er das »allen Dramen Kleists zugrunde liegende Grundmodell, zu dem sich geschichtsphilosophische, erkenntnistheoretische, sprachphilosophische und poetologische Aspekte verbinden«, für die Erläuterung des ›Guiskard‹ heranzieht. – Die ertrag- und einflußreichen Forschungen von Anthony Stephens zeigen dagegen, daß der ›Guiskard‹ für viele der heute bei Kleist im Vordergrund stehenden Fragen weniger ergiebig ist, was für eine Sonderstellung des Dramas spräche (man vergleiche dazu die thematische Spannweite seiner Aufsätze, gesammelt in: Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg i. Br. 1999, mit dem Inhalt des Kapitels ›Robert Guiskard‹ in: Ders., Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories, Oxford und Providence 1994, S. 44–54). – Zitate aus ›Robert Guiskard‹ – wenn nicht anders vermerkt – nach DKV I, 235–256 mit Versangaben im Text.

² An Ulrike von Kleist, 26.10.1803 (DKV IV, 321).

³ DKV I, 695. Nicht weniger aussagekräftig für die Qualität des überlieferten ›Guiskard‹-Fragments wie für die vermutete Bedeutung des vernichteten Dramas ist die nicht unerhebliche Aufführungsgeschichte des Fragments (DKV I, 696–700).

⁴ Wieland an Freiherr von Wedekind, 10.4.1804 (LS 89).

Entstehungsphasen und die funktionale wie die zu vermutende sprachliche Differenz zwischen den jeweiligen Ergebnissen wird im allgemeinen wenig bedacht.⁵ Ebenso wenig wissen wir, wieso der Dichter überhaupt auf diesen Stoff verfallen sein mag, warum er bestimmte Änderungen daran vorgenommen haben könnte und wo denn wohl die besonderen Schwierigkeiten bei der Realisation lagen. Zugehörig ist die Frage, weshalb es von 1808 nur das kurze Fragment gibt (wahrscheinlich sind überhaupt nicht mehr als die zehn in der Zeitschrift ›Phöbus‹ veröffentlichten Szenen entstanden⁶), obgleich Kleist selbst das Werk damals immerhin als Ganzes ankündigte und es in seiner Bedeutung noch über die ›Penthesilea‹ stellte.⁷ Solche Fragen, die an sich nicht ohne Interesse, aber kaum beantwortbar sind, werden uns im folgenden nicht um ihrer selbst willen beschäftigen, sondern nur, um das ›Guiskard‹-Rätsel im Zusammenhang einer Problemstellung zu betrachten, die im Frühwerk, zu dem ich die Briefe zähle, vorliegt und die erkennbar das Gesamtwerk Kleists mitbestimmt.

I. Das Scheitern des ›Guiskard‹ von 1803 als werk- und lebensgeschichtliche Krise

›Robert Guiskard‹ ist Kleists zweites Tragödienprojekt nach jener Krise am Anfang seines Weges, die trotz mancher Einwände mit nicht geringem Recht den Namen Kants auf der Stirn trägt. Das erste Experiment in diesem Zusammenhang war ›Die Familie Schroffenstein‹: Dort ging es – als unmittelbare Auswirkung jener Krise – um das Scheitern aller Berechnungen im Mit- und Gegeneinander der dramatischen Figuren und angesichts eines undurchschaubaren ›Schicksals‹, was die Tragödie zuletzt in eine Tragikomödie umschlagen ließ.⁸ Jetzt, im ›Guiskard‹, war offenbar die

⁵ Wir sollten uns jedoch wenigstens des Unterschieds deutlich bewußt sein zwischen 1. dem bereits am 20. Oktober 1803 von Kleist in Paris in einem äußerlich wohl beinahe fertigen, aber ihn offenbar keineswegs befriedigenden Zustand verbrannten ›Robert Guiskard‹-Manuskript, dessen Entstehung sich ab Februar 1802 über mehrere Arbeitsphasen, so in Oßmannstedt im Hause Christoph Martin Wielands und in Dresden erstreckte, und 2. der Dezember 1807 sich anschließenden, wenn auch sehr partiellen, ›Wiedergeburt‹ des ›Guiskard‹, nämlich der Entstehung der Auftritte 1–10, verfaßt aus dem Gedächtnis oder nun schon aus der Nähe zur ›Penthesilea‹ neu geschrieben und veröffentlicht in Kleists Zeitschrift ›Phöbus‹ (Erster Jahrgang. Viertes und fünftes Stück. April und Mai 1808).

⁶ Dies ist die vorherrschende Meinung; siehe DKV I, 674 und Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 211 f.

⁷ An Heinrich Joseph von Collin [14.2.1808]: ›Das erste Werk, womit ich wieder auftreten werde, ist Robert Guiskart, Herzog der Normänner. Der Stoff ist, mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer [als derjenige der ›Penthesilea‹]; doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und Alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache‹ (DKV IV, 413).

⁸ In diesem Sinne habe ich die Relation zwischen Kleists ›Kant-Krise‹ und seiner ersten Tragödie zu deuten versucht: Ulrich Fülleborn, Die Geburt der Tragödie aus dem Scheitern aller

Wiedergewinnung der reinen Tragödie in Konkurrenz mit den großen griechischen Vorbildern intendiert, also vor allem die Gestaltung eines ›positiven Helden‹ im Kampf mit einem tragischen Schicksal von antikischem Maß. Andererseits sind kaum Zweifel daran erlaubt, daß Kleist das Ganze nur unter modernem, sozusagen nach-Kantischem Aspekt behandeln konnte und wollte. In welche Richtung das zielte, ahnt man vielleicht an der Konzeption Guiskards als eines schlechterdings selber undurchschaubaren und damit unberechenbaren Individuums. Die Einsicht in die grundsätzliche Unberechenbarkeit des Menschen hat Kleist als ein bedeutendes Positivum, für das vor allem die Figur der Penthesilea steht, aus jener Kant-Krise gewonnen. Wenn im Fall Guiskards das dramatisch-tragische Experiment 1803 auf derart spektakuläre Weise gescheitert ist, so vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil das bewußt gewählte Thema des Stückes ein extrem hartes, totales Scheitern war – ein Scheitern zumal, das einer entsprechenden persönlichen Erfahrung des Autors zeitlich noch nahe genug lag.

Für diese Nähe gibt es in den Briefen von 1803, den authentischen Dokumenten der ›Guiskard-Krise, ausreichend indirekte und direkte Belege. So heißt es zum Beispiel im Januar 1803 in einer Nachricht Kleists an seine Halbschwester Ulrike: »In Kurzem werde ich dir viel Frohes zu schreiben haben; denn ich nähere mich allem Erdenglück« (DKV IV, 312). Hier gebraucht Kleist das besondere, sein höchstes Lebensziel bezeichnende Wort ›Erdenglück‹. Im Grimmschen Wörterbuch ist es nur fünfmal, und ausschließlich um 1800, belegt, so im ›Wandsbecker Boten‹ des Matthias Claudius und in Goethes ›West-östlichem Divan‹: »Alles Erdenglück vereinet / Find' ich in Suleika nur«. Schon der frühe Kleistsche ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden‹ (DKV III, 515–530) handelt von dem »menschliche[n] Glück«, durch welches »die Erde unser Vaterland« wird (DKV III, 517, 525). Wie sehr es hierbei für Kleist persönlich um einen letzten und höchsten Lebenswert ging, von ihm immer erstrebt, aber selten oder nie erreicht, ist zwei brieflichen Äußerungen zu entnehmen. An die Schwester schreibt er am 27. Oktober 1800: »wie freue ich mich wieder so nahe bei Dir zu sein, und so froh, o ich bin es nie in meinem Leben herzlich gewesen, ich *konnte* es nicht, jetzt erst öffnet sich mir etwas, das mich aus der Zukunft anlächelt, wie Erdenglück« (DKV IV, 147). Und Wilhelmine von Zenge bekennt er am 3. Juni 1801: »gewiß ist es, daß ich kein andres Erdenglück wünsche, als *durch Dich*« (DKV IV, 229). Wenig später, am 15. August 1801, hat Kleist es der Verlobten gegenüber mit den Worten umschrieben: »Freiheit, ein eignes Haus, u ein Weib, meine drei Wünsche, die ich mir beim Auf u Untergange der Sonne wiederhole, wie ein Mönch seine drei Gelübde!« (DKV IV, 262)

Aber zu Anfang 1803 – im Mai des Vorjahres hatte Kleist seine Verlobung gelöst – wird nun die Erfüllung ›allen Erdenglücks‹ ganz an die Vollendung des ›Guiskard‹ geknüpft; denn darauf bezieht sich nach allgemeinem Konsens die oben zitierte

Berechnungen. Die frühen Briefe Heinrichs von Kleist und ›Die Familie Schroffenstein‹. In: KJb 1999, S. 225–247.

Briefstelle. In dieser verwegenen Hoffnung deutet sich schon einmal das paradoxe Problem an, vor das sich Kleist mit dem großen Werkentwurf gestellt sah: nämlich das höchste ›Erdenglück‹ mit einer Tragödie erlangen zu wollen, welche am Helden das Scheitern seiner einzigen und letzten Lebenserfüllung darstellen sollte. Eine gewisse Plausibilität gewinnt das von vornherein nicht ungefährliche Konzept im lebensgeschichtlichen Zusammenhang des Dichters selber. Wieder glaubt Kleist, jetzt als Tragiker, vor einer höchsten Lebenserfüllung zu stehen, für die er eben jenes Wort gebraucht, das semantisch in Opposition zu dem Himmels- oder Jenseitsglück steht, mit dem er meinte rechnen zu können, bevor er von Kants Revolution der Denkungsart erfuhr.

Selbst der zunächst befremdlich wirkende heftige Sterbenswunsch, den Kleist mit der Hoffnung auf die ›Guiskard-Vollendung verknüpft, wirft ein Schlaglicht auf seine innere Lage. Eine frühe Andeutung einer derartigen Disposition lesen wir bereits in einem Brief an Ulrike vom 1. Mai 1802: »kurz, ich habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große That. Denn das Leben hat doch immer nichts Erhabneres, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann« (DKV IV, 307).⁹ Auch hier ist wohl schon an ein ›Gedicht‹ wie den ›Robert Guiskard‹ zu denken. Für die folgende Zeit hat der Freund Ernst von Pfuel bezeugt, daß Kleist wiederholt kundgetan habe, er wünsche nach des ›Guiskards‹ »glücklicher Vollendung« nur noch zu sterben.¹⁰ Daß die Äußerung des Sterbenswunsches eine Steigerung des Glücksanspruchs und der Glückserwartung bedeutet, erhellt aus dem folgenden Umstand: Kleist war als »unbekannte[r] und ungenannte[r]« Autor der ›Familie Schrockenstein‹ von der Zeitschrift ›Der Freimüthige‹ als »Erscheinung eines neuen Dichters« begrüßt worden, so der Titel der anonymen Rezension vom 4. März 1803 (LS 98a). Welch starke Wirkung dies bei Kleist ausgeübt hat, verrät kurz darauf sein Brief an Ulrike vom 13. [und 14.] März, worin er die Schwester und die Familie auffordert, den Aufsatz im ›Freimüthigen‹ zu lesen, und hinzufügt: »Und ich schwöre euch, daß ich noch viel mehr von mir weiß, als der alberne Kauz, der Kotzebue« (DKV IV, 314).¹¹ In der Rezension steht nun aber neben der Rühmung der »poetische[n] Welt« und »manche[r] Details des Ausdrucks und der Darstellung« noch der mit kritischen Einwänden näher begründete Satz: »Er [der Verfasser] muß, um seine Bestimmung zu erfüllen, einst etwas viel Besseres machen, als seine ›Familie Schrockenstein‹« (LS 98a). Der immer ungeduldige Kleist hat sich offensichtlich nicht an das ›einst‹ gehalten, er wollte sofort, mit dem ›Guiskard‹, seine höchste ›Bestimmung erfüllen‹, um dann im Vollgefühl des erreichten Glückes zu sterben. Der Ster-

⁹ Zur intertextuellen Verflechtung dieser Formulierung siehe den Stellenkommentar zu 307,11 f. in DKV IV, 802.

¹⁰ Nach Adolf Wilbrandt, Heinrich v. Kleist, Nördlingen 1863 (LS 112).

¹¹ Kotzebue, der Herausgeber des ›Freimüthigen‹, wird von Kleist irrtümlich für den Schreiber der Besprechung gehalten (der ungenannte Verfasser war der Schriftsteller und Kritiker Ludwig Ferdinand Huber, siehe LS 98a).

benswunsch bedeutete also dann, wenn ein höchstes Ziel des Daseins erreichbar schien, das Überspringen des weiteren irdischen, und damit immer mühsamen Lebensweges. Ganz in dem Sinne, wie in Grillparzers ›Sappho‹ die griechische Dichterin ihre Götter vor ihrem Todessprung vom leukadischen Felsen bittet: »Gebt mir den Sieg, erlasset mir den Kampf!« (Vs. 2015)¹²

Wir wissen, daß Kleist der Sieg nicht gewährt wurde. Am 26. Oktober 1803 schreibt er an Ulrike die schicksalsschweren Sätze: »Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es aus« (DKV IV, 321). Die brieflichen Zeugnisse dieses Scheiterns belegen das Wagnis, auf das sich Kleist mit dem ›Guiskard‹-Entwurf eingelassen hatte und was für ihn dabei zur Entscheidung stand. Zunächst ist allerdings mehr der äußere Aspekt des nach Kleists eigener Einschätzung extrem ›ehrgeizigen‹ Unterfangens erkennbar, nämlich die Absicht, »zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzurufen« (DKV IV, 320), so daß es hinterher heißt: »Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde«. Der Ruhm ist hier in den Rang eines irdischen Ewigkeitswertes und höchsten ›Erdenglücks‹ eingerückt – aber als ein ›Gut‹, das man wie jeden andern Besitz erwerben oder verlieren kann. Deshalb äußert sich die Verzweiflung des Dichters über sein jetziges Scheitern in einer ähnlichen (possessiven) Sprache wie jene früheren Klagen über die ›Verluste‹ ewiger Wahrheiten im Zusammenhang mit seiner Kant-Krise.¹³ Doch daß es für Kleist in seinem schließlich aufgegebenen Kampf mit dem ›Guiskard‹ vor allem um eine übergroße substantielle Aufgabe ging, zeigen die gerade in ihrer Entsagungsgeste anspruchsvollen Worte, die Kleist am 5. Oktober 1803 der Schwester anvertraut hat:

Das Schicksal, das den Völkern jeden Zuschuß zu ihrer Bildung zumißt, will, denke ich, die Kunst in diesem nördlichen Himmelsstrich noch nicht reifen lassen. Thörigt wäre es wenigstens, wenn *ich* meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist. Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im Voraus, vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht. (DKV IV, 320)

In solchen Formulierungen sollte man mehr als nur rhetorische Hyperbeln sehen, berechnet für die Adressatin des Briefes und die Familie von Kleist, um einem persönlichen Scheitern tragisches Gewicht und historische Bedeutung zu geben. Zumindest enthalten sie einen sehr ernsthaften Hinweis auf die Zielsetzung, unter deren schier uneinlösbarem Anspruch der Dichter beim ›Guiskard‹ bis zuletzt stand.

¹² Franz Grillparzer, Werke in 6 Bänden, hg. von Helmut Bachmaier, Bd. 2: Dramen 1817–1828, Frankfurt a. M. 1986, S. 203.

¹³ Siehe dazu Fülleborn, Die Geburt der Tragödie aus dem Scheitern aller Berechnungen (wie Anm. 8), S. 232–234. Was ich als Ausdruck eines Besitzdenkens beim frühen Kleist beschreibe, wird unter dem sprachlichen ›Seziermesser‹ von Anthony Stephens als »Eigentumskult« und »Eigentums- und Geschäftsmetaphorik« scharf sichtbar. Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt (wie Anm. 1), S. 197 f. und öfter.

Und man entnimmt daraus, daß Kleist sehr selbstbewußt etwas ›gedacht‹ habe, was sich zu seiner tiefen Enttäuschung – »Ich kann dir nicht sagen, wie groß mein Schmerz ist« (DKV IV, 320) – noch nicht realisieren ließ. Und das betraf wohl nicht nur ein poetisch-formales Problem, sondern besaß als ›Erfindung‹ oder ›Entdeckung‹ (DKV IV, 316) eine allgemein ›menschliche‹ Bedeutung für die Zukunft, selbst für die fernere.¹⁴ Über kein anderes seiner späteren Werke hat Kleist ähnlich gesprochen, obgleich sie alle auf je eigene Weise innovative Experimente waren, besonders die ›Penthesilea‹. Daraus darf man vielleicht folgern, daß dem Konzept des ›Guiskard‹ von Anfang an eine singuläre, inkommensurable Position, eine wirkliche Ausnahmestellung innerhalb des Gesamtwerkes zukommt und daß der Dichter nach dessen Scheitern den großen, zu seiner Zeit noch nicht ›auszusprechenden Gedanken‹ nicht wirklich wieder aufgegriffen und nichts Vergleichbares mehr versucht hat. Die Plausibilität und hermeneutische Tragfähigkeit einer solchen These bleibt natürlich zu prüfen. Vorerst verhilft sie jedoch, ernsthaft und angemessen über die bitteren Konsequenzen des gescheiterten Unternehmens zu sprechen.

Während Kleist soeben noch, da er dem dichterischen Erfolg nahe schien – und der wäre für ihn der Augenblick des höchsten Glückes gewesen –, nur den einen Wunsch kannte, aus der Überfülle des ihm Gewährten zu sterben, so folgt jetzt aus der Unerreichbarkeit des groß und kühn ›Gedachten‹ der Wille, ›sich in den Tod zu stürzen‹; für einen Sproß aus altem preußischen Adelsgeschlecht bedeutete das, den »schönen Tod der Schlachten« zu suchen.¹⁵ Der Sterbenswunsch entsteht also im Umkreis der ›Guiskard‹-Krise aus zwei einander strikt entgegengesetzten Gründen. Im ersten Fall schien dem Dichter über das Erhoffte hinaus für dieses Leben nichts mehr zu wünschen übrig. Im zweiten speist sich der Wunsch aus der Erfahrung, daß es für ihn das ersehnte ›Erdenglück‹ im Leben nicht gibt, daß ihm nichts mehr zu hoffen bleibt. Aus kaum einem andern Motiv versteht man besser, daß Kleist ein ›writer in extremis‹¹⁶ war, den es lebend und schreibend aus einer äußersten Situation in die andere trieb.

Die Krise Kleists von 1803, die durch das Scheitern des ›Guiskard‹ nicht nur verursacht ist, sondern als damit geradezu identisch erscheint, weist also einerseits zurück auf die erste Krise, als ihm durch die Berührung mit Kants kritischem Denken jegliche Erkenntnissicherheit abhanden kam, und sie deutet voraus auf die letzte mit der Einsicht, daß ihm »auf Erden nicht zu helfen war« (DKV IV, 513). Werkgeschichtlich kulminiert sie darin, daß Kleist der Zugang zur großen Tragödie ver-

¹⁴ Was Kleist mit den oft zitierten Wörtern ›Erfindung‹ und ›Entdeckung‹ in bezug auf den ›Guiskard‹ gemeint haben könnte, sollte man hauptsächlich im Zusammenhang mit dem obigen Zitat erörtern. Daß in der Poetik Kleists das Formale grundsätzlich nicht vom Gedanklichen separiert ist, steht mit wünschenswerter Klarheit in dem ›Brief eines Dichters an einen anderen‹ (DKV III, 565–567); vgl. dazu Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 6), S. 136 f.

¹⁵ An Ulrike von Kleist, 26. Oktober 1803 (DKV IV, 321).

¹⁶ Titel der amerikanischen Originalausgabe des bekannten Expressionismus-Buches von Walter H. Sokel (Stanford 1959).

sperrt schien und er sich als Dichter endgültig gescheitert sah. Lebensgeschichtlich folgte daraus, daß sich dem Gescheiterten die Rückkehr zur Familie und in die Heimat, somit auch in eine bürgerliche Existenz, verbot. Da sich ihm kein Weg zu einem wie auch immer beschaffenen ›Erdenglück‹ mehr zeigte, wählte er den Ausweg des freiwilligen Todes. – Um nun aber die Frage aufzugreifen, worin die oben behauptete Ausnahmestellung des 1803 vernichteten ›Guiskard‹ inhaltlich bestanden haben könnte, besitzen wir nichts anderes als die so viel später geschriebenen ersten zehn Auftritte des Stückes.

II. Das ›Phöbus‹-Fragment von 1808: *Grade der Lesbarkeit der poetischen Zeichensprache*

Szene: Zypressen vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Guiskard's steht, im Lager der Normänner vor Constantinopel. Es brennen auf dem Vorplatz einige Feuer, welche von Zeit zu Zeit mit Weibrauch, und andern starkduftenden Kräutern, genährt werden. Im Hintergrunde die Flotte. (DKV I, 236)

Diese relativ knapp gehaltene Regieanweisung, mit der das Fragment – nach der Aufführung der *dramatis personae*, versteht sich – einsetzt, legt mit der Beschreibung des Bühnenbildes nicht nur die dramatische Ausgangssituation präzise wie auf einem Schachbrett fest, sie zeichnet auch schon der gesamten Handlung bestimmte enge Grenzen vor: Feldherrnzelt und Heerlager nicht irgendwie in der Nähe von, sondern unmittelbar *vor* Konstantinopel situiert – kein Bühnenbildner dürfte sich diese von Kleist zum eindeutig lesbaren Sinnbild erhobene Konstellation entgehen lassen. Dazu das Abbrennen der Kräuter auf offener Bühne, das auf das Drama als »Peststück« (LS 114a) vorausweist und sich dem Todes- und Traueremblem der Zypressen zuordnet. Und schließlich als ›Hintergrund‹ für das alles die Flotte, die die Normänner hergebracht hat und für eine mögliche rettende Heimkehr bereitzustehen scheint. Mit dem Satz »Führ uns zurück, zurück, in's Vaterland!« schließt denn auch das Fragment, genau korrespondierend mit dem Bildzeichen der ersten Regieanweisung, aber er nennt, wie man aus der vorausgegangen Szene wohl entnehmen soll, eine für Guiskard und damit auch für das Volk und das Heer »unmögliche Möglichkeit«.

Der Zuschauer bzw. Leser wird geradezu gezwungen, sich vorzustellen, worauf das Stück mit innerer Notwendigkeit hinauslaufen mußte – jedenfalls bei einem historischen Stoff, der die Veränderung der Grundfakten im allgemeinen nicht zuläßt. Diese Fakten, wie manches Anekdotische und Atmosphärische, konnte Kleist aus einer zeitgenössischen, narrativ effektiv zubereiteten Vita Robert Guiscard's in Schillers ›Horen‹ gewonnen haben.¹⁷ Guiscard, dem Normannenherzog von 1059

¹⁷ Karl Wilhelm Ferdinand v. Funck, Robert Guiscard Herzog von Apulien und Calabrien. In: Die Horen 9 (1797); 3. Jahrgang, 1. Stück, S. 1–58; 2. Stück, S. 1–33; 3. Stück, S. 1–14; vollständig abgedruckt in: BKA I/2, S. 39–98.

bis 1085, der nach Apulien und Calabrien schließlich fast das ganze Süditalien beherrschte, der bei Durazzo schon einen Sieg über den byzantinischen Kaiser Alexios I. errungen und, um den von Heinrich IV. in der Engelsburg gefangen gesetzten Papst Gregor VII. zu befreien, Rom erobert und geplündert hatte – ihm es verwehrt, auch noch das ferne Byzanz, das von Konstantin dem Großen zum ›Neuen Rom‹ erhobene Konstantinopel, zu erobern. Auf dem Weg dorthin wurde er von der Pest hinweggerafft. Genau auf dieses historisch verbürgte, tatsächliche Ende kam es Kleist offensichtlich an. Und zwar so sehr, daß er seinen Guiskard, wie schon die theatrale Einrichtung der Bühne annonciert, sogar bis direkt vor die Stadt gelangen ließ. Damit steht Byzanz von vornherein zeichenhaft für ein zum Greifen nahes, aber dennoch schlechterdings unerreichbares Ziel. Dramaturgisch war ein vergeblicher, scheiternder Kampf um Byzanz zu erfinden, wofür Kleist die Schlacht von Durazzo, in der Guiskard nicht nur über die oströmische Besatzung, sondern auch über die Pest triumphiert hatte, quasi als Muster zur Verfügung stand. Nur galt es, hier nun jenen Sieg in eine endgültige Niederlage umzugestalten. Vielleicht darf man mit aller Vorsicht sagen, daß Kleist Byzanz zu einem großen Bild gemacht hat für das Versprechende und Abweisende einer das Bewußtsein übersteigenden, dem Willenszugriff unerreichbaren Sphäre. Und das in einem sehr genauen Sinn: Das Ziel Guiskards liegt ja nicht in einer jenseitigen Welt, sondern es wurde gesucht und schon gefunden in der irdischen, geographisch-politischen Wirklichkeit – nur ist es eben nicht in Besitz zu nehmen. Es zu erreichen, wäre für den Normannenherzog das höchste ›Erdenglück‹. Indem es jedoch als strahlendes Byzanz erscheint und gleichzeitig bei aller räumlichen Nähe dem direkten Zugriff entzogen ist, erreicht es die Qualität und den Rang einer Transzendenz innerhalb der diesseitigen Welt, einer ›Transzendenz der Immanenz‹.

Jedenfalls läßt sich mit zureichender Sicherheit urteilen, ohne daß dies zunächst besonders überraschend zu sein scheint: Das Thema des ›Guiskard‹, im Stoff bereits vorgefunden, aber bewußt tragisch zugespitzt, ebenso wie das für Kleist dabei gewiß zentrale und von vornherein geistig wie künstlerisch nicht leicht zu bewältigende Problem des Stücks war das endgültige Scheitern der Hauptfigur unmittelbar vor Erreichen ihres letzten und höchsten Zieles, und zwar nach einem erfolgreich erkämpften weiten Weg bis dorthin. Es war ein Scheitern ›zum Tode‹ durch die von außen eingreifende Übermacht des »Schicksals« (DKV I, 254; Vs. 494), eben das *factum brutum* der Pest.

›Weg und Ziel‹, ein räumlich-metaphorisches Schema und eine prägnante, auch dramaturgisch fruchtbare Deutungsfigur des Daseins, hatte Kleist früh gefunden und zunächst im Sinn des aufklärerischen Vernunftglaubens gefaßt: »Ein freier denkender Mensch [...] bestimmt nach seiner Vernunft, welches Glück für ihn das höchste sei, er entwirft sich seinen Lebensplan, und strebt seinem Ziele nach sicher aufgestellten Grundsätzen mit allen seinen Kräften entgegen«.¹⁸ Entsprechend

¹⁸ An Ulrike von Kleist, Mai (?) 1799 (DKV IV, 38)

hatte er in der tiefen Erschütterung durch den radikalen erkenntniskritischen Denkansatz Kants schreiben müssen: »Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr –«. ¹⁹ Und man versteht, daß es für Kleist danach um die dringliche Suche nach neuen Zielen gehen mußte: »Alles was mich beunruhigt ist die Unmöglichkeit, mir ein Ziel des Bestrebens zu setzen, und die Besorgniß, wenn ich zu schnell ein falsches ergriffe, die Bestimmung zu verfehlen u so ein ganzes Leben zu verpfuschen –«. ²⁰

Von dem sich hier zeigenden Problem- und Motivzusammenhang zwischen der ersten großen Krise in Kleists Leben und der Konzeption des ›Guiskard‹ wird man nicht absehen mögen und können. Vor allem wenn man die Bedeutung von ›Ziel und Weg‹ – in dieser Reihenfolge – für Kleists Dramaturgie mitberücksichtigt. Fast immer geht es um ein kühn vorausentworfenes Ziel und seine Einholung und Verwirklichung oder Verfehlung, woraus sich in allen anderen Dramen Kleists lange spannungsreiche Wege und Umwege zum Ziel ergeben; man denke nur an ›Die Familie Schroffenstein‹ und ›Penthesilea‹. Beim ›Guiskard‹ liegt der eigentliche Weg schon abgeschlossen hinter dem Helden und sein Ziel unmittelbar vor ihm. Nur die Pest verhindert, daß es erreicht werden kann. Diese Handlungsstruktur, genauer: diese Situation, läßt alles, was überhaupt noch als Handlung denkbar ist, zu einem ›stehenden Sturmlauf‹ (Kafka) werden.

Bis hierher sind die schaubaren Bildzeichen der Bühne und die sprachliche Deutungsfigur ›Weg und Ziel‹, auf Kleists sonstige dramatische Techniken bezogen, erstaunlich eindeutig. Das heißt, das ›Was‹ der Tragödie, die auf ein Minimum reduzierte aristotelische ›Haupthandlung‹, ist klar exponiert. Um so offener erscheint das zur Darstellung zu bringende ›Wie‹. Von den Schwierigkeiten, die hier zu bewältigen waren, kann man sich kaum eine Vorstellung machen, besonders wenn man noch die sprachlichen Bilder aus den ersten Auftritten des Fragments berücksichtigt.

In der dramatischen Rede erhalten die bisher festgestellten Motive, die Zeichensprache des Bühnenbildes verstärkend, ein zusätzliches Gewicht. Das schon von sich aus sprechende Bühnenbild wird in den Anfangsszenen stark und durchaus gleichsinnig aufgeladen. Sprecher des ersten Auftritts ist »das Volk«; sein Text, vorgetragen »in unruhiger Bewegung« (was choreographisch zu inszenieren wäre), fungiert in Anlehnung an antike Vorbilder als ›Einzugslied‹ der Tragödie. Dieser Chor, Menschen »jeden Alters und Geschlechts« umfassend, führt die Pest als den eigentlichen Protagonisten des Dramas oder zumindest als den einzigen wirklichen Antagonisten des Helden ein:

Mit weit ausgreifenden Entsetzensschritten
Geht sie [die Pest] durch die erschrocknen Scharen hin,
Und haucht von den geschwollen Lippen ihnen

¹⁹ An Wilhelmine von Zenge, März 1801 (DKV IV, 205).

²⁰ An Wilhelmine von Zenge, 3. Juni 1801 (DKV IV, 229).

Des Busens Giftqualm in das Angesicht!
Zu Asche gleich, wohin ihr Fuß sich wendet,
Zerfallen Roß und Reuter hinter ihr [...] (Vs. 14–19)

Stärker kann man die Übermacht des ›Schicksals‹ sprachlich nicht ins Spiel bringen. Die Seuche wird hier auf der Grenze von Faßlichkeit und Nicht-mehr-Faßbarkeit zu einer Figur vom Maß der apokalyptischen Reiter allegorisiert. Und damit ist zum frühestmöglichen Zeitpunkt auch der Tod in seiner abscheulichsten Gestalt als Akteur eingeführt. Wollte man sich die weiteren Entfaltungsmöglichkeiten des dramatischen Geschehens noch irgendwie vorstellen, so bliebe dem Pest- und Todesmotiv rein poetisch-bildlich kaum noch eine Steigerungsmöglichkeit. Aber das massenhafte Sterben des Heeres und des Volkes sowie der individuelle Tod vieler einzelner, zuerst wohl der Herzogin, schließlich Guiskards selbst, unter den Bedingungen des bis zuletzt nicht aufgegebenen Zieles, hätte schließlich konkret gestaltet werden müssen. Wir wissen, wie wichtig für Kleist die formale Bewältigung der extremsten inhaltlichen Vorgaben war – in diesem Fall eine Aufgabe, die schwieriger scheint als jene, der sich Thomas Mann mit dem ›Tod in Venedig‹ oder Camus mit seinem Roman ›Die Pest‹ gegenüber sah. Vor dem Hintergrund der besonderen Art, die die Kant-Krise bei Kleist angenommen hatte, hält man es für möglich, daß dieses ›Guiskard‹-Drama das Gemälde der Grausamkeit des endlichen, dem Tode ohne Jenseitshoffnung verfallenen Lebens hätte werden sollen.

Doch das gewaltige Chorlied stellt noch ein zweites, nicht minder beherrschendes Bildzeichen bereit, in dem sich das Volk sozusagen selber in seinem bedrohlichen Verhältnis zu seinem Herrscher spiegelt: ›Fels und Meer‹. Die zweipolige Figur konfrontiert die von Pestangst geplagte »Heereswog'« (Vs. 5) als das unberechenbare »offne[] Weltmeer« (Vs. 39) und den Herzog und Feldhernn als den bestürmten »Felsen« inmitten des Meeres (Vs. 4). ›Fels und Meer‹ ist eine der universalen Weltdeutungs-Allegorien des Barockjahrhunderts, in welcher sehr wirksam das Fortuna-Motiv und die Ethik des Neustoizismus zusammengebracht waren. Sie enthält als klare Opposition die Erscheinungsweise der äußeren unalkulierbaren und kaum beherrschbaren Welt, eben das Spiel der Fortuna, und die vom einzelnen Menschen geforderte Unerschütterlichkeit und Seelenstärke. So eindeutig dieses Bildzeichen im Barock lesbar war und so appellativ es wirkte, in Kleists Verwendung haftet ihm eine semantische ›Unschärfe‹ an. Wohl fügt es sich zur Vorstellung des ›stehenden Sturmlaufs‹. Doch wie verhält es sich mit dem ›Felsen‹ Guiskard? Ist tragische Ironie im Spiel; soll uns gesagt werden, daß die Pest den Fels in Wahrheit schon von innen her unterhöhlt hat? Aber gerade in solcher äußersten physischen Kalamität wäre gemäß der alten Appellfunktion der Metapher die innere ›Beständigkeit‹ zu ›bewähren‹ (vgl. Gryphius, ›Catharina von Georgien‹). Das mutet nicht gerade wie ein Kleist-Thema an. Und doch scheint es nicht ausgeschlossen, daß die ›Unschärfe‹, die der barocken Allegorie bei Kleist zuge-

kommen ist, und deren arbiträre Deutungsmöglichkeiten näher an das ›Guiskard-Rätsel, das im Scheitern des Tragödien-Projekts verborgen liegt, heranführen.²¹

III. ›Der Tod Guiscards des Normanns‹: Trauerspiel versus Tragödie?

Bei einer Untersuchung wie dieser sollte man sich immer wieder eingestehen, daß wir in jedem Fall nur außerordentlich wenig über das Kleistsche Konzept des ›Guiskard‹ wissen können; daß hier sehr vieles und auch Unterschiedliches möglich gewesen wäre. Um so aufschlußreicher scheint eine Besonderheit innerhalb der sonst so spärlichen Überlieferung zu sein. In jenem wichtigen Brief Christoph Martin Wielands, der sich auf Kleists private Dichterlesung in Oßmannstedt, genauer: auf dessen freie Rezitierung aus dem noch unfertigen ›Guiskard‹ vor dem väterlichen Freund bezieht, bezeichnet Wieland das Stück als »Tod Guiscards des Normanns« (LS 89), und zwar so selbstverständlich, als handle es sich um den Titel der Tragödie. Und in der Tat, eine passendere Benennung für das, was hier im Entstehen war, konnte es gar nicht geben. Denn was blieb dem Dichter als darstellerische Aufgabe angesichts des praktisch schon erreichten und doch nicht mehr endgültig erreichbaren Zieles seines Helden als dessen Pesttod? Auch ist nicht auszuschließen, daß Kleist dieser Titel damals wirklich vorschwebte. Nimmt man ihn ernst, macht er beinahe zwangsläufig auf die ganze Problematik des ›Guiskard‹-Konzepts, und zwar in einem weiten literargeschichtlichen Zusammenhang, aufmerksam. Inwiefern?

›Der Tod Guiscards des Normanns‹ wäre ein Titel für Kleists Stück gewesen, der weniger in der Tradition der *Tragödie* als in der des *Trauerspiels* gestanden hätte. Die literarischen Gattungsbezeichnungen ›Tragödie‹ und ›Trauerspiel‹ werden um 1800 zwar weitgehend nebeneinander gebraucht. Kleist setzte zum Beispiel vor den Abdruck der ›Guiskard‹-Szenen im ›Phöbus‹ die Bezeichnung: »Fragment aus dem Trauerspiel«, aber im Inhaltsverzeichnis des Heftes steht »der Tragödie«. ²² Dieser Umstand verdankt sich einer sehr erfolgreichen, bis heute wirksamen ›Recht-

²¹ Ich verzichte darauf, unter dem Gesichtspunkt der Lesbarkeit der Zeichenwelt des ›Guiskard‹ noch die Exposition der ›Handlung‹, wie sie in den Reden der Nebenfiguren, speziell Roberts und Abälards, vorliegt, eigens zu untersuchen. Den Analysen in den neueren Arbeiten wäre hier kaum etwas hinzuzufügen. Generell gilt: Je genauer der Hinblick, desto unschärfer oder skeptischer die Vermutungen über die zu erwartende Handlungsführung und die Beurteilung der Charaktere. Vor allem: Der konsequente Perspektivismus in der Behandlung der Figurenrede läßt keinen objektiven Blick in das Innere Guiscards und seinen körperlichen Zustand zu. Als gesicherte Erkenntnis ist jedoch zu nennen: Kleists sehr positive Neubewertung des ›Volkes‹ im Kontext der politischen Veränderungen; Stephens, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 46 f., mit Hinweis auf Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*, Zweiter Teil, 1806–1830, München 1989, S. 637. – Auf die 10. und letzte Szene des Fragments gehe ich später noch genauer ein.

²² Nach Lesart BKA I/2, 7.

schreibreform: Das sprachpuristische 17. Jahrhundert hat uns zu den ›fremden‹ Namen ›Tragödie‹ und ›Komödie‹ die sehr schönen deutschen Komposita ›Trauerspiel‹ und ›Lustspiel‹ geschenkt. Das diente zunächst nicht der begrifflichen Differenzierung. Doch bot sich mit der Erfindung der ursprünglich als Synonyme gemeinten Wörter die Chance zu nützlichen terminologischen Unterscheidungen, so daß sich neben dem Begriff der ›Tragödie‹ der Begriff oder, mit Walter Benjamin gesprochen, die ›Idee‹ des ›Trauerspiels‹ herausbilden konnte. Dieser Sachverhalt ermöglicht es uns jetzt, innerhalb der Geschichte des ernsten Dramas vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart Grenz- und Übergangserscheinungen genauer zu erfassen und zum Beispiel Kleists ›Guiskard‹ danach zu befragen, ob der Dichter hier nicht die Tragödie in ihrer höchstmöglichen Form realisieren wollte, während sich, von ihm unerkannt, aus werkimmanenten und geschichtlich bedingten Umständen Strukturelemente des Trauerspiels durchzusetzen suchten.

Ich erinnere nur daran, daß in demselben Satz, worin Wieland die Werkbezeichnung ›Tod Guiskards‹ gebraucht, noch die berühmte Überbietungsfigur steht, nach der es der Vereinigung der »Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear« (LS 89) bedürfte, um eine Tragödie zu schaffen, die dem entspräche, was Kleist mit seinem Werk zu erreichen auf gutem Wege gewesen sei. In solch hypertropher Formulierung bestätigt sich noch einmal, daß es Kleist um die große abendländische Tragödie ging. »Aischylos«, der hier in Bezug zu Kleists kühner Dramaturgie des Chores gesetzt sein mag, Sophokles, dessen ›König Ödipus‹ der Dichter wohl damals gelesen hat,²³ und Shakespeare als Garant der Modernität der Kleistschen Intention: Die Beschwörung der drei Namen weist auf nichts weniger als das bewußte Ziel einer ›Non-plus-ultra-Tragödie‹.²⁴ Aber die so weitgehende Reduzierung des dramatischen Geschehens auf den Tod des Helden bedeutet gerade keine Steigerung oder Übersteigerung der Gattungsform ›Tragödie‹, sondern eher einen Übergang in ein anderes Genus. Denn in der abendländischen Tragödien-Tradition gibt es kaum Werktitel und Konzepte, in denen es so ausschließlich um den Tod ginge, wenngleich die Stücke dort ebenfalls auf das Sterben der Hauptfiguren hinauslaufen. Dagegen weisen Trauerspiele, die wir als solche kennen und die ihren historischen Ursprungsort im 17. Jahrhundert haben, schon mit vielen Titelformulierungen und ebenso durch die Handlungsschemata auf den Tod der Hauptfiguren als ihren wesentlichen, im Grunde einzigen Gegenstand hin, z.B. bei Gryphius: ›Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Brittannien‹, ›Leo Armenius, Oder Fürsten-Mord‹ und ›Großmüttiger Rechts-Gelehrter, Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus‹. Aber in welchem Sinne ließe sich gerade bei Kleist von einem im Text angelegten inneren Agon zwischen Tragödie und Trauerspiel reden? Nichts scheint zunächst darauf hinzuweisen.

²³ Siehe das Entleihbuch der Dresdner Bibliothek, Juni 1803 (LS 103b).

²⁴ Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 6), S. 211: Die Überschrift des ›Guiskard-Kapitels lautet »Das Scheitern der Non-plus-ultra-Tragödie«.

Gleichwohl handelt es sich bei dem meisten, was wir an der theatralen und sprachlichen Zeichenwelt des ›Guiskard‹-Fragments beschrieben haben, genau gesehen um wesentliche Strukturelemente des Trauerspiels. Das gilt für die großen Allegorien der Pestgestalt von apokalyptischem Format und der barocken Figuration ›Fels und Meer‹, dann eben für die extreme Begrenzung des Handlungsraums und dessen Einschränkung auf das Ende. Letzteres bei äußerster Steigerung eines unbeugsamen, zielgerichteten Willens des Helden und der ›verhängten‹ Unerreichbarkeit des Zieles, woraus sich nur die Bewegungsstruktur eines ›Sturmlaufs auf der Stelle‹ ergeben konnte. Deshalb mag das aus zweiter Hand überlieferte Tragödienschema, das man auf den ›Guiskard‹ bezogen hat, tatsächlich von Kleist stammen, zeigt das Diagramm doch eine steil ansteigende Linie über drei Akte hinweg mit regelmäßigen kleinen Entspannungsphasen.²⁵ Während die Aristotelische ›Poetik‹ in striktem Gegensatz dazu die Tragödie als Mimesis einer ausreichend großen, die einzelnen Ereignisse in der Horizontale kausal verknüpfenden Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beschreibt,²⁶ läge im ›Guiskard‹ strukturell nur die Wiederholung und intendierte vertikale Steigerung ein und desselben vor, bei freier inhaltlicher Ausfüllung im einzelnen. In ähnlicher Weise bieten im barocken Trauerspiel die ›Akte‹, die dort ›Abhandlungen‹ heißen, nichts als die Spielräume für das affektgeleitete, eigenen Zielen nachjagende Agieren der Figuren, bis daß der Tod dem allen das eigentliche Ziel setzt. Deshalb gehören zum Trauerspiel des Barockjahrhunderts als ›bedeutendste‹ Embleme: Totenschädel und Leiche – ganz so wie sie auch als gewaltige ›picturae‹, sprachlich erzeugt, in der ersten und letzten Szene des ›Guiskard‹-Fragments erscheinen. Über die allegorisch-emblematische Semiotik des Trauerspiels hat Walter Benjamin geistvolle Gedanken formuliert.²⁷ Und wie für ihn der ›Ursprung‹ dieser Zeichenwelt weniger in christlicher Dogmatik als im melancholischen, spezifisch modernen Bewußtsein der Endlichkeit des menschlichen Daseins und der Hinfälligkeit aller Dinge liegt,²⁸ so gibt es auch bei Kleists unterschwelliger Tendenz zum Trauerspiel nicht etwa eine Rückbeziehung auf den christlichen Kontext des 17. Jahrhunderts. Schließlich meint er ja ohnehin, sich auf der großen Bahn der europäischen Tragödie zu befinden, die antik-heidnischen Ur-

²⁵ Das betreffende Zeugnis, aus einem Reisebuch Christian Gottlieb Hölders (eines Bekannten Kleists aus der Thuner Zeit) von 1804 stammend, ist vollständig wiedergegeben bei Hilda Meldrum Brown, Heinrich von Kleist. *The Ambiguity of Art and the Necessity of Form*, Oxford 1998, S. 130–132. Dazu Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 6), S. 213 f., mit Abbildung des Diagramms.

²⁶ Aristoteles, *De arte poetica*, Kap. 7.

²⁷ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders., *Schriften*. Band 1, Frankfurt a. M. 1955, S. 141–365. Zum Emblem des Totenkopfs und der Leiche siehe u.a. S. 289 f., 343.

²⁸ Diese ›moderne‹ These wird durch einen wirkungsästhetischen (konsolatorischen) Aspekt kompensiert bei Hans-Jürgen Schings, *Consolatio Tragoediae*. Zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: *Deutsche Dramentheorien*, hg. von Reinhold Grimm, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1971, S. 1–44.

sprungs ist und sich in der Moderne zum Gefäß des Konflikts des sich emanzipierenden Individuums mit einer immer eigenmächtiger werdenden Welt gewandelt hat.

Will man noch konkreter der sich hier abzeichnenden Dialektik von Tragödie und Trauerspiel im ›Guiskard‹ ansichtig werden, scheint es heuristisch hilfreich, in Kleists ›Quelle‹ nachzuschauen, wie dort der Historiker – als Erzähler jener bis dahin breit entfalteten Geschichte des Lebens und der Taten des ›Robert Guiscard Herzog von Apulien und Calabrien‹ – das Ganze zu seinem Ende bringt. Zunächst zieht er die Summe aus den Rüstungen zu Wasser und zu Lande für den Feldzug nach Konstantinopel: »Robert überließ sich der glänzenden Hofnung, in dem kurzen Zeitraum zweier aufeinander folgenden Jahre, seine Siege von dem Capitol bis an die goldnen Thore des neuen Roms auszudehnen.« Ihn beherrschte »die Freude endlich den letzten Schritt zur Erfüllung aller seiner Wünsche zu thun«. Vom Tage des Aufbruchs heißt es dann: »Ein wolkenleerer Himmel spiegelte sich in der klaren Fluth, und beide verhiessen die glücklichste Fahrt; Constantinopel war der Sammelplatz« (BKA I/2, 97).

Für die plötzliche Wendung des Geschehens und das absolute Ende von allem braucht der Erzähler nur 27 Zeilen; er fährt fort (ich zitiere mit nur wenigen Auslassungen):

Anders hatte es das Schicksal beschlossen. Mit fürchterlicher Schnelligkeit verbreitete sich auf den Schiffen ein ansteckendes Übel. Die Hitze des Sommers vermehrte die Wuth der tödtlichen Seuche, und unter den Kranken befand sich jetzt auch der Herzog. Er wurde zu Antonia ans Land gebracht [...]. Seine Gemahlin konnte kaum früh genug herbeieilen, um ihn in ihren Armen sterben zu sehn.

Der 17te Julius 1085 war sein Todestag. Mit ihm sanken alle seine hohen Entwürfe ins Grab und der Glanz des apulischen Staates erlosch. (BKA I/2, 97f.)

Danach räumt der Chronist nur noch den Schauplatz der Handlung ab: »Das Heer, von panischem Schrecken« erfaßt, stürzt sich auf die Schiffe, und viele ertrinken. »Ein fürchterlicher Sturm ergriff die Flotte, und nur ein kleiner Theil des mächtigen Heeres [...] sah die Ufer der Heimath wieder [...] nur mit Mühe konnte man dem wüthenden Element die leblosen Überreste des Helden entreißen« (BKA I/2, 98).

Was ist hier beschrieben? Benjamin sagt im Hinblick auf das Trauerspiel: »Es gibt eine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdgeborene häuft und exaltiert, bevor es sich dem Ende überliefert.«²⁹ Mit andern Worten, in der Zeitlichkeit qua Zeitverfallenheit des Irdischen ist immer das Ende aller Dinge eingeschlossen. Solche Endzeitlichkeit kennzeichnet auch das Guiskard- und Normannenschicksal, wie es Kleist ›vorlag, nicht jedoch die Welt insgesamt, sondern das Eschaton vollzieht sich nur an diesem einen Fall: Groß Gewolltes und Getanes, worin die Möglichkeit zu einem bedeutenden geschichtlichen Ereignis lag, wird zu einer spurlos verschwindenden Episode erniedrigt – ja es wird ganz ausge-

²⁹ Vgl. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 27), S. 184.

löscht. Darin offenbart sich nicht, wie im barocken Märtyrer- und Tyrannen-Spiel, ein göttliches ›Gericht‹ (Gryphius) oder ein Sieg des ›Verhängnisses‹ (Lohenstein). Es bricht auch nicht durch den irdisch-täuschenden Schein das wahre Sein hindurch. Vielmehr gerät die Katastrophe Guiskards in die äußerste Nähe eines tragischen Nihilismus. Wenn Kleist von der niederschmetternden Faktizität eines derart absoluten Endes nicht absehen wollte oder konnte, dann mußte alles, was er als weitere ›Handlung‹ in seinem Stück immerhin noch angelegt hatte, ins Leere laufen. So der Kampf der beiden Prinzen um die Macht und die Nachfolge sowie das Ringen des Volkes um die Heimkehr. Das heißt, sein Pest-Drama drohte zu einer Tragödie des Nihilismus zu werden.

Angesichts dieser Situation fragt man sich – und das sei unsere letzte Frage an Kleists ›Guiskard‹ –, ob im Text des Fragments irgendetwas gegen die nihilistische Bedrohung angelegt sei. Und wenn ja, ob das mehr in die Richtung einer aristotelischen Katharsis oder auf ein mögliches Trauerspiel-Ende weist. Von größtem Interesse ist in dem Zusammenhang der 10. und letzte Auftritt. Die Szene birgt einen der Kleistschen Retardierungs- und Ruhemomente von kaum absehbarer Bedeutung. Im Kontrast dazu, als dunkle Folie, ereignet sich etwas Unfaßliches. In nur zwei Versen, bei zehnmaligem Sprecherwechsel zwischen fünf Beteiligten, kommt es zu einem Tumult erregter, sich überstürzender, durchweg abgebrochener Fragen der Augenzeugen: »Willst du –? / Begehrt du –? / Fehlt dir?« usw. (Vs. 487) Wird hier in stärkster szenischer Zeichensprache, hörbar und schaubar, durch einen Schwächeanfall Guiskards auf offener Bühne kundgetan, daß der sich soeben noch in einer herrscherlichen Auftrittsgeste strahlend präsentierende Herzog ›offenbar‹ schon an der Pest erkrankt ist? Man kann und soll das vielleicht auf einer ersten semantischen Ebene so auffassen, und Hinrich Seeba tut es denn auch mit Nachdruck; für ihn bricht an dieser Stelle mit einem »allerdings [...] lautlosen Paukenschlag« die Wahrheit durch das Gespinnst von Täuschung, das Guiskard erzeugt (DKV I, 711). Doch ist bei Kleist Skepsis angebracht, wenn ein Sachverhalt, vor allem zu einem so frühen Zeitpunkt, eindeutig aufgeklärt scheint. Sodann bleibt die Pauke nicht von ungefähr ›lautlos‹, da sie in einem diskreten Spiel mitwirkt, das auf einer zweiten semantischen Ebene abläuft. Wie der Tumult der Redebruchstücke durch eine genaue Einpassung in bloß zwei Verse künstlerisch voll ›beherrscht‹ ist, so wird dem äußeren, sich laut manifestierenden Ereignis ein Geschehen weitgehend jenseits der Sprache als formales Gegengewicht eingepaßt. Dabei wiegen die Gesten schwerer als die Redeanteile: »GUISKARD *sieht sich um, der Greis* [Sprecher eines Ausschusses von Kriegern] *stockt*« (nach Vs. 486). Was man leicht überliest und was doch eins der bedeutendsten Zeichen ist: Die Guiskard-Tochter sagt als einzige in dem Fragmentumult kein Wort, sondern handelt: Sie »*zieht eine große Heerpauke herbei und schiebt sie hinter ihn* [den Herzog]«. Darauf Guiskard, »*in-dem er sich sanft niederläßt, halblaut*: Mein liebes Kind! – « (Vs. 489).

In dieser Gebärde des ›sanften Sich-Niederlassens‹ und in der dialogisch aufmerksamen und dankbaren Hinwendung zur Helferin, die hier zu ›seinem lieben

Kind« wird, liegt das Außerordentliche des Bühnen-Augenblicks. Denn es trifft ja gerade nicht zu, daß Guiskard danach »so weiterredet, als wäre nichts geschehen«. ³⁰ Noch unmittelbar vor dem Schwächeanfall hatte er den Greis aufgefordert, seine Sache »kurz und bündig« vorzutragen, denn »Geschäfte rufen mich in's Zelt zurück« (Vs. 482f.); doch nach seinem liebenden Wort zur Tochter spricht er, bis zum Ende der Szene sitzenbleibend, den Alten bei seinem vertrauten Namen an und ermuntert ihn, seine Rede »frei / Hinströmen« zu lassen (Vs. 490f.), und nichts mehr von Amt und Dienst kommt über seine Lippen. Man stellt ihn sich hörend vor, ohne der ungemein kühnen Rede des Greises Einhalt zu gebieten, was freilich nicht Zustimmung zur Heimkehr »in's Vaterland« bedeutet.

Und noch einmal kommt es auf engstem Raum zu einem dem obigen analogen szenischen Augenblick von großer Tragweite:

DIE HERZOGIN *indem sie an der Tochter Brust niedersinkt*:

O Himmel!

HELENA Meine vielgeliebte Mutter!

GUISKARD *sich langsam umsehend*:

Was fehlet ihr?

HELENA *zögernd*:

Es scheint –

GUISKARD Bringt sie in's Zelt!

HELENA *führt die Herzogin ab*. (Vs. 516f.)

Wie sich zuvor der Herzog auf die Trommel »niederließ«, so »sinkt« jetzt die Herzogin an ihrer Tochter »nieder«, und mit der väterlichen Anrede »Mein liebes Kind!« korrespondieren die Worte der Tochter: »Meine vielgeliebte Mutter!«. Eine Familie zeigt sich angesichts tödlicher Bedrohung in liebender Verbindung untereinander. Aber hinsichtlich der Möglichkeit der Erkrankung des einen oder andern fällt kein (vorschnelles) Urteil, dafür äußert sich um so mehr Sorge und fürsorgliches Handeln. Auch Guiskards Sich-Umschauen nach seiner Frau – während doch gerade wichtigstes politisches Handeln von ihm verlangt wird –, läßt sich so verstehen. Das alles zeugt von feinstem poetischem Kalkül und schafft dem wesentlichen Geschehen seinen Spiel-Raum. Das um so mehr, als der Sohn Robert und der Neffe Abälard zuvor in ganz anderm Sinne eingeführt worden sind, nämlich als, der Möglichkeit nach, tödlich verfeindete Diadochen, gleichsam schon zur Zeit des noch lebenden Herrschers.

Das poetische Kalkül reicht jedoch noch weiter und wird im Hinblick auf ein denkbare Ende des Dramas durchsichtig. Denn unmittelbar vor dem vollständig zitierten letzten Einschub mit der dezenten Rühmung familiärer Liebesbindung hat Kleist das harte Bild des Pesttodes vom Beginn des Fragmentes wieder aufgenommen und nun ins äußerst Grausame und Inhumane gesteigert, wofür ihm das Bild der Zerstörung aller Familienbande diene. Es ist der Greis, der als Begründung des

³⁰ Kommentar Seeba in DKV I, 711.

Appells zur schnellen Heimkehr die entmenslichende Wirkung der Pest auf jeden einzelnen, der ihr unterliegt, so beschreibt:

Ja, in des Sinn's entsetzlicher Verwirrung,
Die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich
Die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen,
Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,
Der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend. (Vs. 511–515)

Im 10. Auftritt des ›Guiskard‹-Fragments als Ganzem stürzt einerseits das auf äußere Wirkung bedachte sprachliche wie mimische Erscheinungsbild des Tragödien-Heros alter Provenienz³¹ wie ein Kartenhaus in sich zusammen. Andererseits zeigt sich für Augenblicke, und zwar lesbar als Hindeutung auf die allgemeine Condition humane, eine der Liebe und Hilfe des Nächsten bedürftige Kreatürlichkeit des Menschen hinter der Maske heroischer Unerschütterlichkeit. Dies ist der einzige Moment in dem Fragment, den man fast ›glücklich‹ nennen würde, wenn da nicht gleichzeitig und unmittelbar daneben ästhetisch das Bild des Todes als die äußerste Entstellung des Lebens ›gesetzt‹ wäre. Dennoch deutet sich zeichenhaft eine leise, gleichwohl starke Art von ›Erdenglück‹ im mitmenschlichen Vollzug des Daseins an. Dem Absturz in den Nihilismus scheint Kleist damit ein nicht unerhebliches Gegengewicht gegeben zu haben. Es fragt sich nur, ob er ihm 1803 oder 1807/08 die Kraft zugetraut hätte, sich im ›Guiskard‹ wider das Wüten der Pest zu behaupten. Aber da bekannt ist, wie bewußt Kleist musikalisch komponiert hat, darf man annehmen, daß er das Motiv der Liebe zwischen der Tochter und dem Vater wieder aufgegriffen hätte, und zwar zwangsläufig immer im Angesicht des Pesttodes. Darin lag die Möglichkeit zu einer Aufgipfelung des Motivs, die nun in der Tat weniger zur Tragödie als zum Trauerspiel tendiert hätte. Und zwar deshalb, weil es – jedenfalls im barocken Trauerspiel – für die Helden, die so vom eigenen Willen vorangetrieben werden wie Guiskard, zuletzt immer eine Wendung, ja eine Umkehr gibt, die zugleich Einsicht gewährt in den ihnen bis dahin verborgenen Sinn ihrer Kämpfe wie ihres Scheiterns und des Lebens überhaupt. Statt der Katharsis der aristotelischen Tragödie mit ihrem Schuld-Sühne-Nexus zeichnet sich hier als Zielpunkt die trauernde Akzeptanz des endlichen Daseins ab. Und der Sinn des dramatischen Geschehens wäre die Einübung in das Sterben unter allerhärtesten Bedingungen. Soweit das alles beim Trauerspiel des 17. Jahrhunderts im christlichen, genauer: im gegenreformatorischen Kontext steht, fehlte Kleist die Voraussetzung für einen Anschluß an diese geistesgeschichtlichen Zusammenhänge der Gattung. Er war also hinsichtlich der Problematik seines Stückes und ihrer künstlerischen Bewältigung auf eine ganz eigene ›Erfindung‹³² angewiesen, deren Verwirkli-

³¹ Siehe dessen imposante Inszenierung: »Der hohen Brust legt er den Panzer um! / [...] Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft, / Den mächtig-wankend-hohen Helmbusch auf!« (Vs. 402–405).

³² Siehe oben S. 268 mit Anm. 14.

chungschance er denn auch nach dem eigenen Scheitern in eine ferne Zukunft verlegt sah.

Das bedeutet nun aber nicht etwa, daß das eigentliche ›Guiskard‹-Rätsel mit der vielleicht plausibel wirkenden These von einem inneren Agon zwischen Tragödie und Trauerspiel im ›Guiskard‹ gelöst wäre. Dafür reicht die Annahme nicht aus, ein der Tragödie fernes Strukturgesetz, eben das des Trauerspiels, habe die Realisierung der Kleist vorschwebenden Tragödie in diesem Fall behindert, wenn nicht unmöglich gemacht. Das Rätsel bleibt deshalb unauflösbar, weil wir nicht wissen können, mit welchem eigenen Problem- oder Formgedanken Kleist dem begegnet wäre, was sich unter seinen Händen in die Richtung des Trauerspiels entfalten wollte. Es wäre, wie man einsehen muß, seine erste große und wohl auch grundlegende künstlerische Auseinandersetzung mit dem Tode gewesen, die zu *dem* Thema seiner Lebensarbeit werden sollte. In der ›Familie Schroffenstein‹ hatte Kleist sogleich den Tod mit dem Mord verknüpft, indem er die Handlung bis zur Ermordung der eigenen Kinder durch die verfeindeten Väter führte – ganz so, wie nach der biblischen Vertreibung aus dem Paradies der erste Tod durch einen Brudermord bewirkt wurde. Die Verbindung von Tod und Mord – das heißt von Tod und Gewalt – zeigt ebenso wie das Motiv der Pest vor allem eines: Für Kleist war der Tod in der nach-Kantischen Situation, wie er sie erlitt, ein Skandalon, gegen das er anschreiben mußte. Noch in seinem letzten dramatischen Werk wagte er es, den zum Tode verurteilten Prinzen von Homburg, indem er ihn seinem eigenen Grab begegnen ließ, der äußersten Todesangst auszusetzen. Aus der Dominanz dieses Themas und der Radikalität seiner Behandlung ersieht man, daß Kleist es für eine der dringlichsten Aufgaben der Dichtung hielt, auf die moderne Situation des menschlichen Seins zum Tode zu reagieren, nachdem Verstand, Vernunft und Religion ihm zumindest keine Antwort mehr geben konnten. Und man versteht, daß die Vollendung des ›Guiskard‹ für ihn die Erfüllung seiner ›Bestimmung‹ als Dichter gewesen wäre.³³

Um noch einmal die Werk- und Lebenskrise Kleists in Engführung zusammenzubringen: So nahe wie Konstantinopel nach dem Konzept des Autors vor Guiskard lag, so nahe dürfte ihm selbst über längere Zeit die Möglichkeit, seine Bestimmung zu erfüllen, vor Augen gestanden haben. Daß es ihm schließlich erging wie seinem Helden, daß auch er das greifbar nahe Ziel nicht zu erreichen vermochte, mußte er als sein persönliches, totales Scheitern erleben. Das gelungene Drama ›Guiskard‹ hätte nicht weniger denn die geistige und künstlerische Bewältigung jener hinter ihm liegenden Erfahrung werden können, bei der ihm in einer ersten Existenzkrise sein höchstes Ziel, ewige Gewissheiten zu gewinnen und über den Tod hinaus zu bewahren, für immer unerreichbar geworden war. Die 1803 aufgegebenen und vernichtete Tragödie hingegen manifestierte für ihn sein definitives Versagen

³³ Da wir den poetischen ›Gedanken‹ nicht kennen, dessen volle Realisation Kleist die Lösung seiner Aufgabe ermöglicht hätte, wissen wir auch nicht, in welcher Nähe oder Ferne zur europäischen Aufklärung und zum Humanitätsglauben der Goethezeit diese Lösung gestanden hätte.

und Scheitern. Deshalb sehen die brieflichen Zeugnisse dieser zweiten lebensgeschichtlichen Krise des Dichters jenen der ersten so ähnlich. Damals war es um den ›Weg‹ und das ›Ziel‹ einer Wahrheitssuche mit wissenschaftlichen Mitteln gegangen, jetzt stand die Bestimmung zum Dichtersein unter einem ganz außerordentlichen Anspruch auf dem Spiel. Und die erneute Niederlage erfuhr Kleist als derart vernichtend, weil sich vermeintlich nur wiederholte, was längst überwunden schien, und weil es ein erstrebenswertes anderes Lebensziel für ihn nun nicht mehr geben konnte.

ZUR SCHREIBTECHNIK KLEISTS IM ›KÄTHCHEN VON HEILBRONN‹

Am ›Käthchen von Heilbronn‹ scheiden sich bekanntlich die Geister. Nicht nur die Hauptintentionen Kleists stehen immer wieder zur Debatte,¹ sondern auch entscheidende Fragen darüber, was im Drama eigentlich geschieht, bleiben noch kontrovers. Was das Verständnis der Handlung angeht, so herrscht beispielsweise auch in Forschungsbeiträgen aus jüngster Zeit immer noch keine Einigkeit darüber, ob Käthchen ihren Traum in der Silvesternacht vergessen habe oder nicht.² Man darf auf dieser Basis behaupten, daß ›Das Käthchen von Heilbronn‹ mehr als alle ande-

¹ Die neuere Forschungsliteratur zum ›Käthchen von Heilbronn‹ läßt sich, was ihre Grundbeurteilung der Intentionen Kleists angeht, in zwei Gruppen teilen: die eine, die idealisierende Momente im Text hervorhebt, und die andere, die das Drama eher im Zeichen des Komischen bzw. des Parodistischen versteht. Zur ersten Gruppe gehören unter anderen Günter Oesterle (Vision und Verhör. Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ als Drama der Unterbrechung und Scham. In: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, hg. von Christine Lubkoll, Günter Oesterle und Stephanie Waldow, Würzburg 2001, S. 303–328) und Hans Dieter Zimmermann (Der Sinn im Wahn: der Wahnsinn. Das »große historische Ritterschauspiel« ›Das Käthchen von Heilbronn‹. In: *Heinrich von Kleists Erzählungen und Dramen*, hg. von Paul M. Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 203–213); zur zweiten gehören Gerd Ueding (Zweideutige Bilderwelt: ›Das Käthchen von Heilbronn‹. In: *Kleists Dramen und Erzählungen*, hg. von Walter Hinderer, Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981, S. 172–187) und Chris Cullen und Dorothea von Mücke (›Das Käthchen von Heilbronn‹. In: *Interpretationen: Kleists Dramen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 138–141).

² So verbleibt etwa Gonthier-Louis Fink bei der Ansicht, Käthchen habe den Inhalt ihres Traums bis zur Holunderbusch-Szene vergessen: »Von Käthchens Traum hören wir erst in IV,2, zwar aus ihrem eigenen Mund, aber nur dadurch, daß Graf vom Strahl sie im Schlaf ausfragt, denn nur so kann sie ihm offenbaren, was ihr im Wachzustand unbewußt ist. [...] Zwischen dem Unbewußten und dem Bewußtsein gibt es für sie keine Verbindung.« Gonthier-Louis Fink, *Der doppelte Traum in Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹*. In: ›Verborgenes Enthüllen‹. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern, hg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser, Würzburg 1995, S. 160–175, hier S. 168 ff. – Falk Horst vertritt dagegen eher den Konsens in der Sekundärliteratur, der von Käthchens oft zum Ausdruck gebrachter Überzeugung, der Graf ›wisse‹ ja, warum sie ihm folgt, ausgeht, indem er feststellt: »Der Agnostiker Kleist ironisiert aber dieses Übersinnliche, [...] denn obgleich Käthchen ihren Ritter aus dem Traum [...] in der väterlichen Werkstatt auf den ersten Blick wiedererkennt, finden die beiden dadurch nicht zusammen«. Falk Horst, *Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ – oder hingebende und selbstbezogene Liebe*. In: *Wirkendes Wort* 46 (1996), S. 224–245, hier S. 225.

ren Dramen Kleists in einer rezeptionsgeschichtlichen Grenzsituation angesiedelt ist, da der eine Deutungsversuch geradezu zwangsläufig einen diesem widersprechenden heraufzubeschwören scheint. Diese Divergenz galt bereits für die ersten zeitgenössischen Reaktionen auf den Text. So lautet etwa das Fazit eines der ersten Rezensenten, daß das Hauptanliegen des Stücks nicht »eine Parodie auf den romantischen Schnickschnack unserer Zeit« darstelle, sondern vielmehr »dem Hrn. v. Kleist barer, brennender Ernst sei«; andere verstanden dagegen die darin enthaltenen Dissonanzen, Übertreibungen und abrupten Kurswechsel eher im Zeichen des Komischen, des Parodistischen oder gar der »Selbsttravestie« – um eine weitere Rezension aus dem Jahre 1810 zu zitieren.³ Die Frage, was für ein handwerkliches Können bei der Verfassung des Stücks diese markante und lang andauernde Uneinigkeit in der Rezeption veranlaßt haben mag, ist bislang von der Forschung kaum adäquat beantwortet worden.

Folgende Überlegungen konzentrieren sich auf die Schreibtechnik Kleists in diesem Drama, denn in der schillernden und facettenreichen Beschaffenheit des Textes selbst liegt – so meine Hypothese – der Schlüssel zu mancher Ungereimtheit in der Forschungsliteratur zu diesem Stück. In seinem ›Käthchen von Heilbronn‹ arbeitet Kleist zielbewußt mit antithetischen Bauelementen und rätselhaften Verdopplungseffekten, die im Akt des fortschreitenden Verstehens zu ungelösten Spannungen führen. Das markanteste Beispiel für eine solche poetische Verfahrensweise bildet die Opposition zwischen der Vorbestimmtheit einer märchenhaften Liebesgeschichte, die sich als roter Faden durch die Handlung zieht und in der Wirkungsgeschichte für deren Kohärenz einsteht, und einer entgegengesetzten Neigung zum »Chaos« in mehr als einem Sinne, die in der Thematik und auch in der Konstruktion des ganzen Textes evident wird.⁴ So nimmt die Erscheinung eines schützenden Cherubs auf der Bühne in III/14 den endgültigen Triumph der prädestinierten Liebe auf geradezu penetrante Weise vorweg, während das oft rätselhafte oder befremdliche Verhalten der Hauptfiguren die konträre Tendenz wiederholt sichtbar werden läßt.

³ Vgl. die Rezensionen von Friedrich Weisser vom Dezember 1810 (LS 374) und D.G. Quandt vom Juli 1811 (LS 371).

⁴ Vgl. Theobalds Ablehnung des Urteils des Fehmgerichts in I/2: »Ihr hochverehrten Herrn, ihr sprecht ihn schuldlos? / Gott sagt ihr, hat die Welt aus nichts gemacht; / Und er, der sie durch nichts und wieder nichts / Vernichtet, in das erste Chaos stürzt, / Der sollte nicht der leid'ge Satan sein?« (345) – hier und im folgenden nach DKV II die Zitate aus dem ›Käthchen von Heilbronn‹ mit Seitenzahlen in Klammern (vgl. zur Zitierweise auch Anm. 6). – Als Künigunde nach der Badeszene mit dem Mißlingen ihrer Intrige rechnen muß, ist dies von ihrer Perspektive aus: »Gift! Asche! Nacht! Chaotische Verwirrung!« (416) Mit dem »Chaos« korrelieren auch der »Wahn«, den Graf Wetter vom Strahl am Anfang der Holunderbuschszene beim Käthchen vermutet (405), und auch der »Wahnsinn«, von dem er sich selbst am Ende dieser Episode bedroht fühlt: »Weh mir! Mein Geist, von Wunderlicht geblendet, / Schwankt an des Wahnsinns grausem Hang umher!« (410)

Vorausgeschickt sei daher die weitere Hypothese, daß die oft recht gewaltsame Vereinheitlichung der handelnden Figuren in der Forschungsliteratur – im Sinne einer parteiergreifenden Konventionalisierung der ihnen unterstellten Beweggründe – dem Verständnis von Kleists eigentümlicher Schreibtechnik im Wege steht. Kleist arbeitet hier zwar mit literarischen Mustern und Konventionen, subvertiert sie aber zugleich auf manchmal diskrepante Art, um aus deren Kollabieren einen Vorstoß über den literarischen Geschmack seiner Zeit hinaus zu wagen. Im folgenden wird daher versucht, die Strategien aufzuzeigen, zu denen Kleist zum Zweck der ästhetischen Verrätselung gegriffen hat, um zu sehen, ob dadurch ein Grund für die über nahezu zwei Jahrhunderte der ›Käthchen‹-Rezeption bestehende Unverträglichkeit zwischen Deutungen, die bedenkenlos die Idealisierung der Titelheldin in den Vordergrund stellen und solchen, die lauter Antinomien im Werkgehalt aufzeigen, nachgewiesen werden kann.

Um zu den permanenten Kontroversen in der Literatur zu diesem Drama etwas Abstand zu gewinnen und zugleich auch die grundlegende Spannung zwischen zeitgenössischen Lesererwartungen und Kleists experimenteller Verfahrensweise geltend zu machen, sei vorerst auf ein Werk hingewiesen, das die Konvention der romantischen Liebe während deren Entstehung sehr stark beeinflusst hat und daher zum literaturhistorischen Kontext gehört, in dem Kleists ›Käthchen‹ erstmalig erschien, nämlich Georg Forsters Übersetzung des altindischen Dramas ›Sakontala oder der entscheidende Ring‹.⁵

I. ›Sakontala‹ als Modell und Kontrastfolie

Die Erstausgabe von Forsters Übersetzung einer englischen Fassung des Dramas von Kalidasa erschien im März 1791 und erntete einen solchen Erfolg, daß sie bereits nach einem halben Jahr vergriffen war.⁶ Zu diesem Ergebnis trug die Vorveröffentlichung eines Ausschnitts in der 10. Folge von Schillers ›Thalia‹ (1790) maßgeblich bei. Es ist bezeichnend, daß eines unter den vielen positiven Echos auf das Erscheinen dieses Fragments, eine Rezension von August Wilhelm Schlegel, bereits geltend machte, es herrsche »eine feine Sensibilität darinn [...], welche die zartesten

⁵ Beim Vergleich zur ›Sakontala‹ geht es nicht etwa darum, andere literarische Reminiszenzen oder Anleihen im Text des ›Käthchen von Heilbronn‹, wie sie etwa Hinrich C. Seeba unter der Rubrik »Quellen« in DKV II 867–874 einer kritischen Prüfung unterzogen hat, in Zweifel zu ziehen oder gar für die ausschlaggebende Bedeutung einer neuen ›Quelle‹ zu plädieren. ›Sakontala‹ hat gegenüber anderen möglichen Vergleichstexten dennoch den Vorteil, daß dieses Drama nicht nur ein positives Modell, sondern zugleich auch ein *Gegen-Modell* für wesentliche Aspekte von Kleists literarischer Praxis im ›Käthchen‹ bietet.

⁶ Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Siebenter Band: Kleine Schriften zu Kunst und Literatur. Sakontala, bearbeitet von Gerhard Steiner, Berlin 1963. Im folgenden werden Zitate aus diesem Band im Text mit Sigle ›F‹ und Seitenzahl gekennzeichnet, also: (F 486).

Blüthen des Genusses mit schonender Hand zu pflücken weiß« (F 487, Anm. 209). Die begeisterte Reaktion auch des Weimarer Kreises auf die Veröffentlichung des ganzen Textes ließ nicht lange auf sich warten. Goethe dankte Forster für die Übersendung des Buchs in einem nicht erhaltenen Brief vom Anfang Juni, dem wohl folgende Zeilen beigelegt wurden, die am 1. Juni 1791 gleichzeitig an Jacobi abgingen:

Will ich die Blumen des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Will ich was reizt und entzückt, will ich was sättigt und nährt,
Will ich den Himmel die Erde mit einem Namen begreifen;
Nenn ich *Sakontala* dich und so ist alles gesagt. (F 493)

Das Epigramm wurde bereits im August 1791 zum ersten Mal veröffentlicht. Auch Herder antwortete nicht minder begeistert auf Forsters Geschenk der ganzen Übersetzung. In einem Brief an den Übersetzer vom 14. November 1791 beteuert er, ihm sei »so leicht keine Production des menschlichen Geistes gewesen, und eine so unerwartete Production, eine wahre Blume des Morgenlandes, und die erste, schönste ihrer Art« (F 490). Herder sollte noch 1803 die »zweite rechtmäßige« Auflage der ›Sakontala‹ herausgeben, nachdem ein nicht autorisierter Nachdruck bereits 1800 erschienen war.

Kennzeichnend für die frühe Rezeption dieses indischen Dramas in Deutschland ist, daß man die weibliche Hauptgestalt und das Stück in einem lobt. Tonangebend dafür war eine Rezension in den ›Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen‹ vom 23. Juni 1791, in der Forsters Schwiegervater Heyne von der Person der Sakontala schreibt: »[S]ie gefällt durch das Natürliche, Unschuldige, sich Hingebende, Gefühlvolle« (F 489). Hierin darf man eine Präfiguration von vielen späteren Urteilen über Kleists Käthchen wahrnehmen. In diesem Sinne schreibt auch Schiller am 17. Dezember 1795 an Wilhelm von Humboldt, »daß es im ganzen griechischen Alterthum keine poetische Darstellung schöner Weiblichkeit oder schöner Liebe gibt, die nur von fern an die Sacontala [...] reichte« (F 487).

Leslie A. Wilson hat in seiner Studie aus dem Jahre 1964, ›A Mythical Image: The ideal of India in German Romanticism‹, den Einfluß dieses Werkes auf die Entstehung des Ideals der romantischen Liebe ausführlich geschildert. Ausschlaggebend dafür ist nicht nur die Hingebung und Treue der Sakontala selbst, sondern auch die Tatsache, daß diese Liebe von vornherein in der Obhut göttlicher Kräfte, insbesondere des Gottes Indra, steht (F 382). Die erfüllte Liebe ist zugleich der Triumph der Religion.⁷

Sakontala selber hat einen König zum Vater. Ihre Mutter ist die Nymphe Menaka, so daß sie zugleich auch übernatürlicher Herkunft ist. Sie und der Kaiser Duschmanta verlieben sich auf den ersten Blick und heiraten ohne Zeugen und in aller Stille »nach der Ordnung Gandhwaras«. Forster erklärt in seinem Kommentar, daß dies »eine Benennung der himmlischen Heerscharen oder der guten Geister« ist

⁷ Leslie A. Wilson, *A Mythical Image: The ideal of India in German Romanticism*, Durham (USA) 1964, S. 153–162.

(F 382). Duschmanta kehrt in seinen Palast mit dem Versprechen zurück, Sakontala bald nachkommen zu lassen, und gibt ihr als Erkennungszeichen »den entscheidenden Ring«, der seinen Namen trägt. Die einzige Komplikation in der Handlung ergibt sich daraus, daß Sakontala, die dem abwesenden Duschmanta nachträumt, es aus Geistesabwesenheit unterläßt, einen cholerischen Heiligen gebührend zu grüßen. Dieser belegt sie mit dem Fluch:

Er [...],
an dem dein Herz so einzig hängt [...]
vergessen wird er dich,
wenn du ihn wieder
erblickst, wie Nüchterngeordnete vergessen
die Worte, die der Rausch aus Ihnen sprach. (F 331)

Er weigert sich, den Fluch zurückzunehmen, und mildert ihn nur insoweit ab, daß der Anblick seines eigenen Rings Duschmantas Amnesie heilen soll. Sakontalas Adoptivvater, der Brahmane Kanna, der von der göttlichen Vorbestimmtheit ihrer Ehe weiß, schickt sie dennoch zum kaiserlichen Palast. Der Fluch wirkt sich aus; Sakontala hat den »entscheidenden Ring« auf dem Weg zum Palast verloren; Duschmanta verstößt seine schwangere Gattin auf beleidigende Art – worauf Sakontalas Mutter sie der irdischen Sphäre entrückt. Eine Reihe von »Zufällen« läßt Duschmanta schließlich den wieder gefundenen Ring sehen. Er erinnert sich sofort an Sakontala und, da diese verschwunden ist, verfällt er der Trauer, bis er aufgefordert wird, einen Krieg für die Götter gegen die Dämonen zu führen. Nach einem erfolgreichen Feldzug darf er mit Sakontala und ihrem inzwischen geborenen Sohn in der Gegenwart der Götter vereint werden.

Auffallend an diesem Drama ist die Geradheit der Handlungslinie, die vom häufig anklingenden Motiv der Vorbestimmung nur unterstrichen wird. Unmittelbar vor seiner allerersten Begegnung mit Sakontala im heiligen Hain ruft Duschmanta aus: »Welchen neuen Gewinn kann mir diese Vorbedeutung in einem abgelegenen Walde verheißen? Ei nun! die Thore vorherbestimmter Begebenheiten stehen überall offen!« (F 296) Ein komplementäres Vorwissen wird auch der Sakontala vermittelt: »Aus diesem Zeichen, Sakontala, verkündige ich dir einen vortrefflichen Gemahl, der deine Hand in kurzem fassen wird« (F 299). Der Adoptivvater Sakontalas wird auch durch eine göttliche Botschaft in den prädestinierten Lauf der Dinge eingeweiht, so daß kein Konflikt im familiären Bereich entstehen kann, weil er die heimliche Hochzeit von vornherein segnet. In dieser Perspektive erscheint der Fluch des Vergessens lediglich als ein retardierendes Moment, denn diese Ehe ist standesgemäß und entspricht dem Willen der Götter.

Der Ruhm von Forsters Übersetzung als Lesedrama dauerte unvermindert über mehr als ein halbes Jahrhundert an. Eine Rezension von Forsters sämtlichen Schriften aus dem Jahre 1840 beginnt mit der rhetorischen Frage: »Wer hat nicht Forsters Übersetzung der Sakontala [...] gelesen?« (zitiert nach F 499) Aber gerade die Einfachheit und Direktheit der Handlungsführung sprach gegen eine Bearbeitung des

Textes für die zeitgenössische Bühne. Im Februar 1802 berichtet Schiller an Goethe von einer erneuten Lektüre des Dramas:

[...] ja ich habe sie auch in der Idee gelesen, ob sich nicht ein Gebrauch fürs Theater davon machen ließe; aber es scheint, daß ihr das Theater direkt entgegensteht, daß es gleichsam der einzige von allen 32 Winden ist, mit dem dieses Schiff, bei uns, nicht segeln kann. Dieß liegt wahrscheinlich in der Haupteigenschaft derselben, welche die Zartheit ist, und zugleich in einem Mangel der Bewegung, weil sich der Dichter gefallen hat, die Empfindungen mit einer gewissen bequemen Behaglichkeit auszuspinnen [...].« (zitiert nach F 488)

Friedrich Schlegels Urteil aus dem gleichen Jahr, in dem Kleist die Arbeit am ›Käthchen von Heilbronn‹ beginnt (1808), kehrt zwar den »Mangel der Bewegung« ins Positive, macht aber zugleich auch deutlich, mit welchen »phantastischen« Attributen man hier *nicht* rechnen darf:

Zwar in der Sokuntola des Kalidas fehlt es auch nicht an Blumenschmuck und Bilderfülle; doch auch hier ohne alle Überspannung [...] die tiefe Seele, die in allem lebt und atmet, die helle Klarheit, in der alles dasteht, bedarf nicht dieses wilden Feuers, und keiner unerwarteten Schläge und Strahlen der glühenden Phantasie.⁸

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Kleist Forsters Übersetzung gekannt hat – nicht zuletzt, weil seine Aufenthalte in Mainz und Paris ihn mit Menschen, vor allem dem Mainzer Arzt Georg Wedekind, und auch mit Kreisen bekannt machten, bei denen die Erinnerung an Forster und an seine berühmteste Leistung immer noch lebendig gewesen sein dürfte.⁹ Ob Kleist sich nun mit Absicht an der ›Sakontala‹ orientiert oder nicht, er ist sich der Paradigmen bewußt, die für romantische Vorstellungen der Liebe und des weiblichen Ideals um 1808 maßgeblich waren. Das Problem der Bühnentauglichkeit hat Kleist bekanntlich während der Entstehung des ›Käthchen von Heilbronn‹ beschäftigt, und er gab sich keineswegs zufrieden mit den Lösungen, die er gefunden hatte, weil es ihm schien, als hätte er dem damaligen Theater zu viele Zugeständnisse gemacht.¹⁰ Aus heutiger Perspektive läßt sich ergänzend hinzufügen, daß Kleist keineswegs unkritisch den damals gefragten theatralischen Mo-

⁸ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Abteilung I, Band 8: Studien zu Philosophie und Theologie, Über die Sprache und Weisheit der Inder, Darmstadt 1975, S. 311–313.

⁹ Vgl. Richard H. Samuel und Hilda M. Brown, Kleist's Lost Year and the Quest for ›Robert Guiskard‹, Leamington Spa 1981, S. 57 und 67f.: »Comparison of all these available sources immediately throws up the question of where Kleist actually came to rest around the first days of January 1804. [...] He was clearly not yet in any mood to enlighten Ulrike too much, and it seems he was equally reluctant to bring into the open the name of Dr Wedekind, his medical adviser. Might this possibly be because of the latter's well-known political (i.e. extreme Jacobin) involvement with Georg Forster back in the 1790's? [...] Wedekind was certainly well-remembered in Paris, where he had wide-ranging contacts, and it is highly probable that Kleist would have heard all about him in the German circles in which he moved, for example those of Graf Gustav von Schlabrendorf or the Pobigheims.«

¹⁰ Vgl. den Brief an Marie von Kleist vom Mai 1811 (DKV IV, 484).

den frönt, sondern für noch mehr Spannung dadurch sorgt, daß er subversive Kontrafakturen in seinen Text einbaut.

›Sakontala‹ stellt daher im literarischen Umfeld Kleists ein Modell dar, an das die eine Dimension seines ›Käthchen‹-Dramas häufig anklingt, nämlich die Thematik der prädestinierten Liebe. Bei Kleist wird dieses Motiv erstmals in der Erzählung der alten Brigitte über den Traum des Grafen in der Silvesternacht in II/9 explizit, wonach der Graf auf die Frage der besorgten Mutter antwortet: »Bei ihr, [...] die mich liebt! bei der Braut, die mir der Himmel bestimmt hat!« (367) Allerdings liegen Käthchens rätselhafte Worte an Theobald in I/2 bereits auf dieser Achse:

Sei geduldig,
Und gib dich nicht unmaß'gem Grame Preis:
Wenn Freude Locken wieder dunkeln kann,
So sollst du wieder wie ein Jüngling blühn. (336)

Die idealisierenden Züge an Theobalds Beschreibungen Käthchens erinnern an Duschmantas Lob der Sakontala – vor allem ihrer physischen Schönheit: »Gebildet ward sie und gleichsam abgedruckt in dem ewigen Gemüthe, das in seiner äußersten Anstrengung die Ideale vollkommener Gestalten hervorrief und die von ihnen entlehnten Schönheiten zu einem Ganzen vereinigte« (F 312). Als am Anfang des dritten Aktes der ›Sakontala‹ Duschmanta »als ein verzweifelter Liebhaber« (F 317) auftritt, beklagt er die Abwesenheit der Geliebten mit einer Weitschweifigkeit, die eine deutliche Parallele zum Monolog des Grafen bietet, der den zweiten Akt des ›Käthchen von Heilbronn‹ eröffnet. Als das Gedächtnis Duschmantas beim Anblick des Ringes wiederkehrt, deutet er seine Amnesie in Worten, die den Ausruf des Grafen am Ende der Holunderbuschszene – »Weh mir! Mein Geist, von Wunderlicht geblendet, / Schwankt an des Wahnsinns grausem Hang umher!« (410) – in wesentlichen Zügen vorwegnehmen: »Im Wahnsinn vergaß ich meine Liebe für die Tochter des Weisen« (F 360) – »Sakontala zu verstoßen war freilich die That eines Wahnsinnigen, nicht eines Wachenden« (F 361) – »Dennoch vergaß und verließ ich sie in meinem Wahnsinn« (F 362).

Im Kontext der literarischen Psychologie der Romantik wäre der Wahnsinn, durch den sich der Graf bedroht fühlt, dem Versagen jener Anagnorisis gleichzusetzen, die eines der Wahrzeichen der prädestinierten Liebe darstellt.¹¹ Die Unfähigkeit des Grafen, das Mädchen in seinem Traum im leibhaftigen Käthchen wiederzuerkennen, läßt sich als ein betont wiederholtes Ausbleiben der Anagnorisis verstehen, das im Gegensatz zur einmaligen Verstoßungsszene in der ›Sakontala‹ sehr deutlich in Richtung einer parodistischen Intention von seiten Kleists weist.

Damit wird der ausschlaggebende Kontrast zwischen dem in der ›Sakontala‹ erschaffenen Modell und Kleists ›Käthchen‹ sichtbar. Stellt das altindische Drama

¹¹ Zum Paradigma der ›romantischen Liebe‹ in bezug auf Kleists ›Käthchen‹ vgl. Yixu Lü, *Die Fährnisse der verklärten Liebe. Über Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹*. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, New York 2000, S. 177–181.

gleichsam ein emotionales Paradigma auf, dessen Werte sowohl für die Weimarer Klassik als auch für die Frühromantik assimilierbar waren, so verhält sich Kleist auf komplexere Art dazu, indem er einerseits das Muster affirmativ befolgt, es aber andererseits durch dissonante Echos, ungenaue Spiegelungen oder schlichte Übertreibungen seiner bestechenden Schlichtheit beraubt. Es hat tatsächlich den Anschein, als ob Kleist zu der gleichen Überzeugung wie Friedrich Schlegel in seiner ›Sakontala‹-Kritik gelangt wäre, daß nämlich seine Zeitgenossen doch des »wildes Feuers« und der »unerwarteten Schläge und Strahlen der glühenden Phantasie« bedürfen, um »die tiefe Seele« und »die helle Klarheit« eines Dramas, das sich um die prädestinierte Liebe dreht, zu genießen.¹² Denn immer wieder wendet sich Kleists Drama gegen ein einfaches Verständnis von seiten des Publikums oder des Lesers dessen, was es soeben bejahend evoziert hat.

Nimmt man also Forsters ›Sakontala‹-Übersetzung als Kontrastfolie zum ›Käthchen‹, so wird deutlich, wie viele Momente in Kleists Stück einer schlichten Idealisierung der hingebenden Liebe entgegenwirken. Ohne Zweifel bietet der Text genug Anhaltspunkte, um solche Urteile über Käthchen zu rechtfertigen, wie etwa die Behauptungen, sie sei als »Bild der Eva [...], freilich der paradiesisch-unschuldigen, ganz im Stande der Natur lebenden«¹³ oder schlicht als »Wesen vor dem Sündenfall«¹⁴ zu betrachten. Löst man diesen Aspekt der Titelheldin aus dem trivialromantischen Kolorit eines christlichen Mittelalters heraus, dann erscheint sie geradezu als eine Schwester der Sakontala.¹⁵ Solche gefühlsbeladenen Idealisierungen der Titelheldin haben jedoch die fatale Tendenz, eine trügerische Einheitlichkeit dieser Gestalt zu suggerieren.

Denn der Text beleuchtet die Figur Käthchens auch aus anderen Perspektiven, die, wenn man sie ernst nimmt, bei ihrer schlichten Idealisierung nur als Störfaktoren wirken können. So gibt es das Käthchen als die strategisch Handelnde, die früh im dritten Akt dem Prior Hatto einen Brief stiehlt, nach Schloß Thurneuck eilt, stur darauf besteht, daß der Graf dessen Inhalt zur Kenntnis nehmen soll und später klug genug ist, vor der Kunigunde zu fliehen und Sicherheit bei der Mutter des Grafen zu suchen: »In der Gräfin Arme flücht' ich mich!« (415) Es gibt außerdem das Käthchen als die selbstbewußte Rivalin Kunigundes, die, nachdem sie diese in IV/7 nackt im Bad gesehen hat, von der eigenen physischen Schönheit stolz behaupten kann: »Durch mich kann er, durch mich, enttäuscht nicht werden!« (415)

¹² Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, I. Abt., 8. Band (wie Anm. 8), S. 311–313.

¹³ Gerd Ueding, Zweideutige Bilderwelt (wie Anm. 1), S. 182.

¹⁴ Kommentar von Hinrich C. Seeba in DKV II, 1034.

¹⁵ Angesichts der engen Parallelen zwischen ›Sakontala‹ und dem ›Käthchen von Heilbronn‹ grenzt Hans Dieter Zimmermanns Argument, Kleist habe sich allen Ernstes in diesem einen Werk der christlichen Religion verschrieben, ans Absurde: »Zur Motivation der Handlung des ›Käthchen von Heilbronn‹ ist die christliche Religion unumgänglich. Was erst nach und nach sich erschließt, ist nämlich folgendes: an allerhöchster Stelle, also im Himmel – die Ehen werden bekanntlich im Himmel geschlossen – wurden Käthchen und der Ritter vom Strahl füreinander bestimmt.« Zimmermann, Der Sinn im Wahn: der Wahnsinn (wie Anm. 1), S. 210.

Es gibt aber auch Szenen, in denen Käthchen nicht nur ohne Aura, sondern auch viel weniger beredt erscheint, und solche, wo sie derartige ›männliche‹ Eigenschaften an den Tag legt, wie sie Ruth Klüger in ihrem Aufsatz ›Die andere Hündin: Käthchen‹ in den Vordergrund gestellt hat.¹⁶ Kleists Schreibtechnik verlockt den Leser oder Zuschauer dazu, sich im Rahmen des ›Ritterschauspiels‹ oder auch der Gepflogenheiten der ›romantischen Liebe‹ für jeweils nur eine Auffassung der Gestalt zu entscheiden, während der Text als Ganzes gesehen andere Wege einschlägt, die die Stichhaltigkeit einer solchen Entscheidung unterminieren.

Diese Wirkung wird durch den Umgang des Textes mit dem Leser oder Zuschauer auf der Ebene der Handlung erheblich verstärkt. Einerseits scheint ihre Außensicht gegenüber der Perspektive der handelnden Figuren deutlich privilegiert zu sein, denn Brigittes ausführliche Erzählung vom Traum des Grafen in der Silvesternacht in II/9 löst viele rätselhafte Knoten der Handlung im voraus und, als der schützende Cherub in III/14 für die Rettung Käthchens sorgt, ist dieser nur für das Publikum und nicht für die Figuren auf der Bühne sichtbar; andererseits verhilft diese scheinbare Überlegenheit des Blicks dem Leser oder Zuschauer keineswegs zu einem klaren Verständnis des abrupten Wechsels im Verhalten des Grafen. Die Erscheinung des Cherubs in der »Feuerprobe«-Szene mag wohl im Publikum die Erwartung erwecken, daß Käthchen auch alle anderen Proben im Drama heil überstehen wird, aber die Art und Weise, wie das Happy End mittels der plötzlichen Amnesie des Kaisers in V/2 bewerkstelligt wird, bleibt nichtsdestoweniger verblüffend.

Ein weiterer kontrafaktorischer Bezug zur ›Sakontala‹ liegt in dem ständigen Oszillieren des Textes zwischen Transparenz und Verschleierung. Gilt ›Sakontala‹ als Paradigma der Transparenz, da die Gefühle der Figuren dem Leser sofort deutlich und verständlich werden, so trägt die gleichmäßige Unbefangenheit des emotionalen Ausdrucks andererseits wohl auch zu jenem Effekt bei, den Schiller als einen »Mangel der Bewegung« bezeichnete. Die Handlung richtet sich mit geradezu überdeutlicher Zielstrebigkeit auf die Apotheose des Schlusses aus. Dazu kommt noch eine weitgehende Konsonanz des *Wissens* zwischen den Figuren auf der Bühne und dem Publikum. Die starken emotionalen Farben kennen daher keine Brechungen, sind frei von jeder Spur eines Widerspruchs, und daraus ergibt sich wohl leicht der Eindruck einer gewissen Stasis.

¹⁶ Ruth Klüger, Die andere Hündin: Käthchen. In: KJb 1993, S. 103–115, hier S. 111: »Im Kontrast zu Kunigunde tritt Käthchen in ihrer unbekümmerten Bereitschaft zu handeln einem gesellschaftlich ausgebildeten Frauenideal geradezu entgegen, wird darum auch mehrmals als ›Metze‹ und ›Dirne‹ bezeichnet [...]. Sie träumt, aber das ist nicht ihre Hauptbeschäftigung. So wirkt sie zum Beispiel als Botin in wichtiger Sache [...]. Hier wird ihr plötzlich eine strategisch wesentliche Information abgefragt, als wäre sie ein Unteroffizier [...]. So rettet sie den Grafen, der sie eben noch hinauspeitschen wollte, in einer Unterredung, die weniger einem Liebesgeplauder als der Besprechung eines Offiziers mit seinem Adjutanten gleicht, eine männliche Gesprächsebene also.«

Im ›Käthchen von Heilbronn‹ herrschen dagegen Verschleierungseffekte vor, die für die laufende Verunsicherung oder Verblüffung des Publikums sorgen. Das Motiv der »Verschleierung« im Sinne einer Störung oder Verhinderung des Erkenntnisvermögens ist im Werk Kleists keine Seltenheit, und ich habe an anderer Stelle die Interaktion von trügerischer Transparenz und gleichermaßen irreführender Verschleierung der Gefühle in den Handlungen der ›Familie Schroffenstein‹, der ›Penthesilea‹ und der ›Verlobung in St. Domingo‹ aufgezeigt.¹⁷ Dabei stellte sich heraus, daß sowohl Liebe als auch Haß, sowohl Begehren als auch Aggression eine fatale Symmetrie dadurch aufweisen, daß die Projektion starker Gefühle auf den Anderen – seien diese verklärend oder verzerrend – den Anschein einer restlosen Transparenz der menschlichen Beziehungen erweckt. Darin wurzelt die tragische Verblendung der Hauptgestalten. Da es niemals zu einer Vermittlung zwischen dem Schein der Transparenz und der eigentlichen Opazität der jeweiligen Situation kommt, dienen alle Klärungsversuche lediglich dazu, den tragischen Knoten um so fester zu schnüren.

Ausschlaggebend in diesen Fällen ist die Konvergenz einer tragischen Handlung, denn Scheitern und Tod der Hauptfiguren wohnen von vornherein der Anlage des ganzen Texts inne. Anders verhält es sich im ›Käthchen von Heilbronn‹, denn die rettende Erscheinung des Cherubs auf der Bühne in III/14 bekräftigt, daß die »Himmlichen« in der Tat Käthchen und Graf vom Strahl »schirmen, damit der Doppeltraum in der Silvesternacht in Erfüllung gehen kann. Während sich in den tragischen Handlungen alle Appelle an höhere Mächte als vergeblich erweisen, greifen diese im ›Käthchen von Heilbronn‹ unaufgefordert ein, um den triumphalen Ausgang der Handlung im Zeichen der Vorbestimmtheit zu sichern. Dadurch rückt die Struktur von Kleists »Ritterschauspiel« in die Nähe einer Komödienhandlung, und in diesem Sinne bezeichneten Fritz Martini und Ruth Klüger das Stück als »Kleists drittes Lustspiel«.¹⁸

Im Falle des ›Käthchen‹ sah sich Kleist daher mit dem Problem konfrontiert, in eine Handlung, in der die oberste Instanz nicht das stets rätselhafte und verblendete »Herz« des Menschen, sondern vielmehr ein gemeinsamer »Traum« ist, in dem die Hauptgestalten durch ›Cherubim‹ geführt werden, genug dramatische Spannung einzuflößen, um jene Bühnenwirksamkeit zu gewährleisten, die der ›Sakontala‹ auf so markante Weise abgeht. Die in seinen tragischen Handlungen bereits erprobten Symmetrien hätten im Kontext der endgültigen Vorbestimmtheit des dramatischen Verlaufs lediglich dazu gedient, die im prophetischen Traum angelegte Konvergenz noch zu verstärken. Im folgenden gilt es daher, jene Techniken Kleists aufzuzeigen, die im ›Käthchen‹ für eine gegenteilige Wirkung sorgen.

¹⁷ Yixu Lü, »Mienen sind schlechte Rätsel, die auf vieles passen«. Transparenz und Verschleierung in den Figurenbeziehungen bei Kleist. In: *Aurora* 60 (2000), S. 45–73.

¹⁸ Fritz Martini, ›Das Käthchen von Heilbronn‹. Kleists drittes Lustspiel? In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), S. 420–447; ähnlich auch bei Klüger, *Die andere Hündin: Käthchen* (wie Anm. 16), S. 115.

II. *Traum und ›Gegen-Traum‹*

Mehr als in den meisten Werken Kleists scheint die Handlung des ›Käthchen von Heilbronn‹ kraft des Moments der Vorbestimmung auf einer präexistenten ›Wahrheit‹ zu beruhen. In der komödienhaften Tradition bedeutet die Preisgabe einer bislang verdeckten Wahrheit die Auflösung sämtlicher Verwicklungen der Handlung und läßt jede dramatische Spannung sich verflüchtigen. Eine Komödie bleibt in der Regel nur solange in Bewegung, wie diese Wahrheit verrätselt oder verschleiert wird. Anders verhält es sich jedoch in Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹, denn eine »nackte Wahrheit« wird zwar vom Grafen in IV/2 proklamiert, doch der Schluß des Dramas bleibt trotz des triumphalen Hochzeitszugs in mehrfacher Hinsicht ambivalent – nicht zuletzt durch das unмотivierte Spiel des Grafen mit den Gefühlen Käthchens, das sie zuletzt mit dem Ausruf »Schütze mich Gott und alle Heiligen!« (434) in Ohnmacht fallen läßt. Denn dies rückt das Schlußtableau in ein unerwartet schiefes Licht. In diesem Sinne dienen die Schreibtechniken Kleists durchweg dem Zweck, für eine fortwährende dramatische Spannung dadurch zu sorgen, daß mit der Verschleierung der einen ›Wahrheit‹ auch über deren ostensible Offenbarung hinaus auf mannigfache Art gespielt wird.

Zur Grundtechnik Kleists in diesem Drama gehört daher die Erzeugung konträrer Gewißheiten, die sich gegenseitig unterminieren oder aufheben. Dabei signalisieren häufige Momente des folgenlosen Exzesses in der dramatischen Rede, daß diese die in ihr beanspruchte ›Wahrheit‹ auf manchmal schwer zu präzisierende Weise verfehlt oder verzerrt. So läßt die Rede des Grafen Otto, der als Vorsitzender des Fehmegerichts den Prozeß gegen den Grafen vom Strahl eröffnet, apokalyptische Motive anklingen, die in ihrer Hyperbolik einerseits auf die rhetorischen Exzesse Theobalds vorausdeuten, andererseits jedoch auf geradezu befremdliche Weise mit dem späteren, äußerst nüchternen Prozedere des Fehmegerichts kontrastieren. Denn Graf Otto bezeichnet sich selbst und die anderen Richter als »die irdischen Schergen Gottes, Vorläufer der geflügelten Heere, die er in seinen Wolken mustert, den Frevel aufzusuchen, da, wo er, in der Höhle der Brust, gleich einem Molche verkrochen, vom Arm weltlicher Gerechtigkeit nicht aufgefunden werden kann« (323). Weit davon entfernt, das in der »Höhle der Brust« Käthchens vermutete »Geheimnis« (329) aufzudecken, legen ausgerechnet diese Richter eine unverkennbare Hilflosigkeit an den Tag, wenn sie mit der »Macht« (341) und »Gewalt« (345) des Angeklagten und dem rätselhaften Verhalten Käthchens konfrontiert werden.

Es liegt nahe, hierin ein antizipierendes Modell für das problematische Verhältnis des Lesers oder Publikums zum ganzen Text des Dramas zu erkennen. Der Schreibtechnik Kleists wohnt von vornherein die Anlage inne, dem progressiven Verstehensprozeß ständig die Wahl zwischen nur schwer miteinander zu vereinbarenden Alternativen aufzuzwingen und zugleich auch die Ausweichmöglichkeit in die vereinfachende Konvention des ›Ritterschauspiels‹ nahezulegen.

Die in der Sekundärliteratur immer wieder für bare Münze genommenen rhetorischen Bravourstücke Theobalds kreisen um seinen schlichten Glauben, »Friedrich, Graf Wetter vom Strahl, hat mir mein Kind verführt« (324). Kleists Schreibtechnik läßt Theobalds Sprache jedoch auch andere Wege einschlagen, die über diese konkrete Anklage weit hinausgehen. Aus der mutmaßlichen Verführung eines bürgerlichen Mädchens durch einen Ritter wird ein Fall »schändlicher Zauberei, aller Künste der schwarzen Nacht und der Verbrüderung mit dem Satan« (324). Das Mädchen selbst wird außerdem durch solche Hyperbolik zum einen mit einer übernatürlichen Aura umgeben – »als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte« (325). Demgegenüber beschwört Theobalds ausufernde Rhetorik dann ein Gegenbild sowohl zu dieser geradezu »himmlischen« Erscheinung als auch zu der schönen, braven, mit dem Gottfried verlobten Bürgerstochter herauf, wenn er ihr unfäßbares, ins Tierhafte tendierendes Verhalten nach der Begegnung mit dem Grafen evoziert. Jetzt erscheint sie auf einmal »wie ein Hund, der von seines Herrn Schweiß gekostet« (329). Drei kontrastierende Bilder Käthchens werden daher erschaffen und nur durch Theobalds durchgängig überspannte Redeweise miteinander verbunden.

Die Replik des Grafen Wetter vom Strahl läßt dann ein viertes Bild Käthchens entstehen. Dieses bestätigt zwar, daß sie dem Grafen hartnäckig folgt, ist jedoch völlig frei von den Übertreibungen Theobalds. Das Käthchen, das in der Erzählung des Grafen in Erscheinung tritt, zögert nicht, ein »Geschäft« in Straßburg vorzutäuschen, um bei ihm bleiben zu dürfen, und versucht sich außerdem noch zu diesem nicht eingestandenem Zweck durch häusliche Dienstfertigkeit nützlich zu machen: »denn *mir* hatte sie sich ganz und gar geweiht, und wusch und flickte, als ob es sonst am Rhein nicht zu haben wäre« (331). Nicht einmal die Schönheit Käthchens wird in dieser Erzählung erwähnt, und ein »Wesen vor dem Sündenfall«¹⁹ könnte ein solches Bild kaum suggerieren, weil dieses Käthchen es keineswegs scheut, strategische Halbwahrheiten zu erzählen, um in der Nähe des Grafen (trotz aller Widerstände seinerseits) zu bleiben.

Bis zum ersten Erscheinen Käthchens auf der Bühne unternimmt der Text also keinerlei Versuche, zwischen den diskrepanten Attributen in den Reden Theobalds und des Grafen über sie zu vermitteln, und auf diese Weise wird im voraus gleichsam ein ausgesparter Raum des Nicht-Wissens um sie erschaffen, in den sie in der zweiten Szene eintritt. Wohlgemerkt: Obwohl kaum eine Behauptung Theobalds später durch die Handlung bewahrheitet wird, bleibt die Emphase seiner Evokationen in der Semantik des ganzen Textes weiterhin lebendig, wie deren vielfache Echos in der Sekundärliteratur zu diesem Drama noch immer bezeugen.

In einer konventionellen Dramatik müßte Käthchens lange vorbereitetes Erscheinen auf der Bühne eine Vereinfachung der Vielfalt miteinander rivalisierender

¹⁹ Kommentar von Hinrich C. Seeba in DKV II, 1034.

Bilder von ihr dadurch bewirken, daß die ein oder andere erzählte Version ihrer Figur durch ihr Auftreten widerlegt oder bestätigt würde. Zwar knüpft ihr Kniefall vor dem Grafen an einen Aspekt von Theobalds Erzählungen an, aber der Ausruf »Mein hoher Herr!« im Kontext ihrer wiederholten Beteuerung, Wetter vom Strahl sei ihr »Richter« (334), fügt den bereits bestehenden Enigmen nur weitere rätselhafte Dimensionen hinzu: »Wenn hier gesündigt ward, ist *er* der Richter, / Und ihr sollt zitternd vor der Schranke stehn!« (335) Durch nichts in den exponierenden Erzählungen vorbereitet ist vor allem diese Wortgewandtheit Kätchchens. Sowohl Theobald als auch Wetter vom Strahl haben in ihren Erzählungen eher die Wortkargheit Kätchchens hervorgehoben. Mit einer unvermuteten Eloquenz besteht Kätchchen nun auf einer Unterscheidung zwischen Modalitäten des *Wissens*:

Nimm mir, o Herr, das Leben, wenn ich fehlte!
Was in des Busens stillem Reich geschehn,
Und Gott nicht straft, das braucht kein Mensch zu wissen;
Den nenn' ich grausam, der mich darum fragt!
Wenn du es wissen willst, wohlan, so rede,
Denn dir liegt meine Seele offen da! (337)

Bislang wurde betont, daß Kätchchen auch im Delirium nichts von ihren unbegreiflichen Beweggründen verrät – »auch nicht der Wahnsinn, dieser Dietrich aller Herzen, eröffnet das ihrige« (329). Außerdem ist sie den wiederholten Fragen des Grafen mit der zutiefst schamhaften Replik ausgewichen »was fragt ihr doch? ihr wißt's ja!« (331). Jetzt wird das für den ganzen Text folgenschwere Motiv eines privilegierten »Wissens« eingeführt, zu dem Profane keinen Zugang haben sollen, das sie jedoch mit dem Grafen zu teilen ohne weiteres bereit ist. Paradox muß daher auch ihr Angebot erscheinen, das bisher »in des Busens stillem Reich« verheimlichte Geschehnis ausgerechnet vor Theobald und dem Tribunal preiszugeben. Unbegreiflich wird es dann vollends, wenn sie zuletzt die Existenz dieses »Wissens« schlichtweg verleugnet:

Mein hoher Herr! Da fragst du mich zuviel.
Und läg' ich so, wie ich vor dir jetzt liege,
Vor meinem eigenen Bewußtsein da:
Auf einem goldenen Richtstuhl laß es thronen,
Und alle Schrecken des Gewissens ihm,
In Flammenrüstungen, zur Seite stehn;
So spräche jeglicher Gedanke noch,
Auf das, was du gefragt: ich weiß es nicht. (338)

Welches Ebenbild der »paradiesisch unschuldigen Eva« wäre wohl imstande, eine so grandiose Evokation eines inneren Konflikts zu entwerfen? Solche Beredsamkeit reimt sich außerdem schlecht mit Theobalds Vergleich von Kätchchen mit einem »Hund, der von seines Herren Schweiß gekostet« (329). Der Passus beschwört eine Spaltung des Subjekts herauf, die stark an Selbstdarstellungen der Penthesilea erinnert, spielt zugleich auf eine Vorstellung des jüngsten Gerichts mit strafenden En-

geln an und verleugnet im gleichen Moment jenes »Wissen«, dessen Preisgabe kurz zuvor noch versprochen worden war.

Die Replik des Grafen – »Du lügst mir, Jungfrau? Willst mein Wissen täuschen?« (338) – ist selbst eine strategische Lüge, denn welches überlegene »Wissen« besitzt er in diesem Augenblick? Nicht nur heben seine Worte hervor, daß sich das entscheidende »Wissen« prinzipiell der Sprache aller Figuren entzieht, sondern sie markieren auch den Anfang seines rhetorisch äußerst gewandten Verhörs, in dessen Verlauf er die Rolle der Richter usurpiert, sich selbst von der Anklage Theobalds freispricht und die Gefühle Käthchens vor allen Anwesenden auf sadistische Weise verletzt.

Die dramatische Technik Kleists läßt sich daher bis zum Ende des ersten Akts als ein Versteckspiel um Wissen und Nicht-Wissen bezeichnen, das der Text durch die Worte der handelnden Figuren mit dem Leser oder Publikum spielt. Im direkten Gegensatz zu der Konsonanz von Wissen und Erscheinen im ›Sakontala‹-Drama tut Kleists Schreibtechnik von vornherein alles, um dieses Verhältnis zu problematisieren. Wetter vom Strahl sollte – nach der Auffassung Käthchens – etwas wissen, was er offensichtlich nicht weiß, und das vermeintliche Wissen Theobalds über das, was Käthchen widerfahren ist, wird im Verlauf der Gerichtsszene immer fragwürdiger. Daraus läßt sich das Fazit ziehen, daß allein der Text selber ständig mehr ›weiß‹ als die handelnden Figuren und auch der Leser oder das Publikum. Obwohl dieser Effekt als Ironie in allen dramatischen Konventionen geläufig ist, führt ihn Kleist in seinem ›Käthchen von Heilbronn‹ immer von neuem und meistens ohne die in der Komödie üblichen Pointen ins Extrem. Der Auffassung Fritz Martinis und Ruth Klügers, ›Das Käthchen von Heilbronn‹ sei Kleists dritte Komödie, kann man in diesem Sinne ohne weiteres beipflichten, solange man den Grundton des Leidens im ersten Akt nicht überhört, der Käthchen fortan in die Nähe der Gestalt Alkmenes rückt und dabei auch im Kontrapunkt zur komödienhaften Handlungsführung potentiell tragische Akzente setzt.

Der zweite Akt beginnt mit dem abrupten Rollenwechsel des Grafen vom souveränen Inquisitor zum tränen- und wortreichen Verliebten, dessen Leidenschaft für Käthchen durch die Vision seiner Ahnengalerie gehemmt wird. Der Beginn der Kunigunde-Handlung wird dann durch den bedeutendsten Unterschied zwischen dem ›Phöbus‹-Fragment und dem Erstdruck markiert. Während das ›Phöbus‹-Fragment mit Kunigundes ausgedehnter Exposition ihrer kosmetischen Verführungskünste diese Verzweigung der Handlung einleitet, eröffnet im Erstdruck die alte Brigitte dieselbe Szene mit ihrer langen Erzählung über den Traum des Grafen in der Silvesternacht. Dadurch wird die Wissensproblematik, die in der Szene des Fehmegegerichts eingeführt und durch die ›Schäferpoesie‹ des Grafen unterbrochen wird, erneut in den Vordergrund gestellt. Die Unfähigkeit des Grafen, die Gestalt Käthchens mit seinem Traum zu verbinden, wird durch Brigittes Aufreihung der Erkennungszeichen geradezu ins Absurde geführt. Denn der Graf weiß ganz genau von den Details seiner Begegnung mit der künftigen Braut im Traum zu berichten:

[...] wie es dagelegen, das holde Kind, mit nichts, als dem Hemdchen angetan, und die Augen bei seinem Anblick groß aufgemacht [...]; wie sie darauf, vom Purpur der Freude über und über schimmernd, aus dem Bette gestiegen, und sich auf Knien vor ihm niedergelassen, das Haupt gesenkt, und: mein hoher Herr! gelispelt; wie der Engel ihm darauf, daß es eine Kaisertochter sei, gesagt, und ihm ein Mal gezeigt, das dem Kindlein rötlich auf dem Nacken verzeichnet war [...]. (367f.)

Wenn Wetter von Strahl immer wieder zu erzählen weiß, wie Käthchen in seinem Traum »die Augen bei seinem Anblick groß aufgemacht«, dann hat er auch ihr Gesicht gesehen. Doch die Begegnung mit Käthchen und auch die im ersten Akt von ihr so oft wiederholte Anrede »Mein hoher Herr!« erwecken bei ihm keine Erinnerung an den Traum. Das Mal an ihrem Nacken wurde bereits in der Erzählung Theobalds vor dem Fehmegericht erwähnt (327). Daß Standesdünkel allein sein Wiedererkennen Käthchens verhindert haben könnte, ist angesichts dieser Mehrzahl der Erkennungszeichen keineswegs plausibel,²⁰ und so bleibt die Amnesie des Grafen genau so unerklärlich wie Käthchens Sturz aus dem Fenster in Heilbronn.

Kleists Schreibtechnik spielt daher auf experimentelle Art mit der Notwendigkeit der Anagnorisis in der Konvention der romantischen Liebe, indem hier ein Wissen, das den Grafen – »von unendlichem Entzücken durchbebt« (368) – von der Schwelle des Todes zurückgeholt hat, ihm jedoch inzwischen auf unbegreifliche Weise abhanden gekommen ist. Dieses Wissen wird jetzt gleichsam hinter seinem Rücken an Kunigunde und auch an das Publikum weitergegeben. Da die Figur der Brigitte sonst keinerlei dramatische Funktion hat, dient sie hier offensichtlich dazu, als Instrument des ganzen Textes das Wesentliche der Erkennungsszene unter dem Holunderbusch auf eine Art vorwegzunehmen, die einerseits den gemeinsamen »Traum« als oberste Instanz im Stück installiert, andererseits das Verhalten des Grafen als rätselhaft, ja unbegreiflich erscheinen läßt.

Dieses improvisatorische Spiel mit der Wahrscheinlichkeit wird dadurch ermöglicht, daß sowohl die Bedingungen der romantischen Liebe als auch das Erwartungsmuster des »Ritterschauspiels« eine so starke Konvergenz der Handlung implizieren, daß wohlbekannte Schablonen der Charakterisierung eine sich in Kleists Text anbahnende Zersplitterung der beiden Hauptfiguren in nur schwer miteinander zu vereinbarende Facetten verhindern. So konnte das Stück – allerdings in stark vereinfachenden Überarbeitungen – im 19. Jahrhundert zum weitaus größten Bühnenerfolg unter Kleists Dramen werden. Denn durch Streichungen, die den »chaotischen« Widerpart zur Konvergenz des Ritterdramas tilgen, läßt sich dieser Text

²⁰ Vgl. Klüger, *Die andere Hündin: Käthchen* (wie Anm. 16), S. 107: »Des Grafen Bedauern, die Ehe mit Käthchen sei so unstandesgemäß, daß er sie nicht einmal in Erwägung ziehen könne, hat dem Dichter wiederholt den Vorwurf von extremem Standesdünkel eingetragen. Doch Kleist macht sich gerade in diesem Stück über den Adel lustig. So treten die Tanten von Thurneck [...] mit dem Wehgeschrei: ›Wir sind verloren! Wir sind gespießt!‹ (Vs. 1802) auf. Ähnlich lächerlich sind die Herren von Thurneck, die in der vorletzten Szene mit den Fingern auf die verschmähte Braut zeigen [...], als hätte man Kunigunde nur versehentlich stehen lassen.«

ohne weiteres enträtseln – um den Preis aber der Unterdrückung eben jener Störfaktoren, auf deren Wirkung im Text Kleist selber bestanden hat. Ein Vergleich der ›Phöbus‹-Fassung mit den entsprechenden Teilen des Erstdrucks macht deutlich, daß Kleists redaktionelles Vorgehen keine verbalen Exzesse oder unwahrscheinlichen Komplikationen zugunsten einer konventionelleren Bühnenwirksamkeit geopfert hat.

Hätte Kleist den zweiten Akt in der Version der ›Phöbus‹-Fassung belassen, so hätte wohl nichts auf eine Amnesie des Grafen bis zu deren ›Heilung‹ in der Holunderbuschszene in IV/2 aufmerksam gemacht. Die Ausführlichkeit des Berichts der alten Brigitte im Erstdruck bestätigt jedoch, daß der Traum nicht beim Erwachen aus dem Bewußtsein des Grafen entschwand, sondern vielmehr von ihm selbst in allen Einzelheiten publik gemacht wurde:

Ach, und erzählte, und fand kein Ende zu erzählen: wie der Engel ihn, bei der Hand, durch die Nacht geleitet; wie er sanft des Mädchens Schlafkammerlein eröffnet, und alle Wände mit seinem Glanz erleuchtend, zu ihr eingetreten sei [...]. (367)

Man kann ohne weiteres die Schlußfolgerung daraus ziehen, daß der Text zielbewußt die Unwahrscheinlichkeit der Kunigunde-Handlung hervorheben will, indem er Wetter vom Strahl Kunigundes Verführung in vollem Maße zum Opfer fallen läßt, ohne sein selektives Vergessen des Traums für das Publikum plausibel zu machen.

Der nochmalige Vergleich mit Forsters ›Sakontala‹-Übersetzung läßt die Radikalität von Kleists Variation über das Paradigma der prädestinierten Liebeserfüllung deutlich hervortreten. Dort wird die Amnesie der männlichen Hauptfigur explizit durch den Fluch des erzürnten Heiligen Duschwaras verursacht, und deren Heilung erfolgt nach dem einmaligen Erblicken des »entscheidenden Rings«, des einzigen Erkennungszeichens im Drama. Kleist läßt dagegen den erinnerten Traum in der Silvesternacht in allen Einzelheiten vom Grafen erzählen, um diesen dann ohne ersichtlichen Anlaß von einer partiellen, gegen alle Erkennungszeichen immunen Amnesie irgendwann vor seiner ersten Begegnung mit Käthchen am »Heiligen Abend vor Pfingsten« in Theobalds Werkstatt befallen werden zu lassen. Mehr noch: Brigittes Bericht über den Traum des Grafen führt erstmalig das Motiv der Vorbestimmung in einer für das Publikum unmißverständlichen Beziehung zu Käthchen in den Text des Dramas ein:

Und da die Gräfin sich über ihn neigt und ihn an ihre Brust hebt und spricht: Mein Friedrich! Wo warst du? ›Bei ihr‹, versetzt er, mit freudiger Stimme; ›bei ihr, die mich liebt! bei der Braut, die mir der Himmel bestimmt hat!‹ (367)

Einerseits legt dieses Motiv nahe, daß die Entelechie des Stücks nach allen bisherigen Verwirrungen des Publikums doch noch in einer Heirat Käthchens mit dem Grafen besteht; andererseits treibt sie die unwahrscheinlichen Züge am Verhalten des Grafen in der Kunigunde-Handlung auf die Spitze. Der Kontrast zwischen

›Phöbus‹-Fassung und Erstdruck beweist jedoch, daß eben diese überstrapazierte Glaubwürdigkeit zu den künstlerischen Absichten Kleists gehört.

Erzeugt Kleists Gestaltung der beiden Hauptfiguren ein Übermaß an Spannung zwischen Wissen und Nicht-Wissen, das keineswegs durch den Hochzeitszug am Schluß des fünften Aktes aufgelöst wird, so soll die Kunigunde-Handlung offensichtlich für einen leicht verständlichen dramatischen Konflikt sorgen. Kleist greift zum Topos der falschen und der wahren Braut, um der Vorbestimmtheit der zentralen Liebesthematik durch die Einführung einer Gegenspielerin entgegenzuwirken, in diesem Sinne vielleicht jenen »Mangel der Bewegung« zu kompensieren, der für Schiller der Bühnenuntauglichkeit von Forsters ›Sakontala‹-Übersetzung zugrunde lag, denn dort ist es die Amnesie Duschmantas allein, die den Siegeszug der prädestinierten Liebe vorübergehend zum Stocken bringt: Sakontala hat keine Rivalin.

Als Gegenfigur zu Kätchen weist Kunigunde eine Konsistenz der Handlungsweise und eine Einfachheit der Motivation auf, die im deutlichen Kontrast zur verrästelten Psychologie der beiden Hauptgestalten steht. Jedes Mittel ist ihr recht, das ihr zu mehr Besitz und Macht verhilft. Ihre Verführungskünste sind diejenigen der ›Erscheinung‹, wie das ›Phöbus‹-Fragment mitten in ihrer Umgarnung des allzu ahnungslosen Grafen vom Strahl deutlich macht:

KUNIGUNDE Da hast du dich geirrt, Rosalie.
 Die Kunst, die du an meinem Putztisch übst,
 Ist mehr, als bloß ein sinnenreizendes
 Verbinden von Gestalten und von Farben.
 Das unsichtbare Ding, das Seele heißt,
 Mögt' ich an Allem gern erscheinen machen,
 Dem Toten selbst, das mir verbunden ist.
 Nichts schätz ich so gering an mir, daß es
 Entblößt von jeglicher Bedeutung wäre.
 Ein Band, das niederhängt, der Schleif' entrissen,
 Ein Strauß, – was du nur irgend willst, ein Schmuck,
 Ein Kleid, das aufgeschürzt ist, oder nicht,
 Sind Züg' an mir, die reden, die versammelt
 Das Bild von einem innern Zustand geben. [...]
 Doch weil's Graf Wetter ist, den ich erwarte,
 So laß ich diesen Schleier niederfallen;
 Nun erst, nun drück' ich aus, was ich empfinde,
 Und lehr' ihn so empfinden, wie er soll. (311)

Daß Kleist die lange Selbstoffenbarung Kunigundes im ›Phöbus‹-Fragment, deren Mittelpunkt diese Rede darstellt, aus dem Erstdruck strich und durch Brigittes Erzählung ersetzte, liegt wohl darin begründet, daß Kunigundes skrupellose Ambitionen ohnehin leicht durchschaubar werden, während die weitere Verrätselung des Verhaltens des Grafen durch die ausführliche Wiedergabe von dem, was er über seine Erlebnisse in der Silvesternacht erzählt hat, offensichtlich für die Endfassung des Stücks Priorität hat.

Die Einfachheit der Motivation Kunigundes – wie auch die Oberflächlichkeit ihrer Reize und Intrigen – bildet die Voraussetzung dafür, daß sie im Agon gegen die prädestinierte Liebe unterliegen muß. Die Sekundärliteratur wird nicht müde, Freiburgs Bezeichnung ihrer trügerischen Schönheit als »eine mosaische Arbeit« (422), deren Komponenten aus disparaten Quellen herrühren, als Inbegriff des Künstlichen und Unnatürlichen zu zitieren, übersieht jedoch dabei, daß die Verhaltensweisen und inneren Beweggründe Käthchens und des Grafen nicht minder disparat und in diesem Sinne ›mosaikhaft‹ sind. Nur wirken sich diese auf die verborgenen Triebfedern der ›chaotischen‹ Dimension der Handlung aus, wohingegen Kunigundes Agieren lediglich in ihrem Aufstieg durch bewußte Täuschung und ihrem komplementären Abstieg durch deren Entlarvung besteht. Ausgerechnet die sture Konsistenz ihrer Handlungsweise erweist sich als ihre fatale Schwäche. Ihr verräterisches Bestehen auf dem Futteral mit der Schenkungsurkunde in der »Feuerprobe«-Szene und die Plumpheit ihres Versuchs, Käthchen zu töten – »Den Koch hat sie bestechen wollen, dem Käthchen Gift zu reichen« (422) – lassen ihre Inflexibilität zuletzt im Zeichen der Verwundbarkeit gegenüber der spielerischen Anlage des ganzen Texts erscheinen.

Dennoch hat ihre Figur für manche Meinungsverschiedenheit in der Kleist-Forschung gesorgt. Sie wird als »Hexe« bezeichnet, obwohl ihr jede Magie fremd ist;²¹ ihr Gebaren wird als männlich im Gegensatz zur konventionell weiblichen Idealität Käthchens charakterisiert, obwohl diese sich im dritten Akt durchaus imstande zeigt, die Initiative zu ergreifen und selbständig zu handeln;²² neuerdings wurde sogar behauptet, »Kunigunde steht für das schlechthin Böse«, obwohl ihr Ehrgeiz und ihre Manipulation des Burggrafen von Freiburg, des Rheingrafen und nicht zuletzt des Grafen vom Strahl eher als skrupellos denn als satanisch zu bezeichnen wären.²³

Ausschlaggebend ist jedoch keineswegs, was Kunigunde ›ist‹ oder wofür sie ›stehen‹ mag, sondern vielmehr in welchem Licht der Text sie von Episode zu Episode erscheinen läßt. Denn genau wie die Gestalten Käthchens und des Grafen wird die Gestalt der Kunigunde erheblich durch die Reden anderer Figuren über sie mitgeprägt. Bevor sie zum ersten Mal auf der Bühne erscheint, wird sie bereits, und zwar ausgerechnet von ihrem künftigen Verlobten, dem Grafen Wetter vom Strahl, als die »rasende Megäre« (351) bezeichnet. Dem Burggrafen von Freiburg verdankt man dann die beiden weitaus drastischeren Charakteristiken: »Warum soll dies wesenlose Bild länger, einer olympischen Göttin gleich, auf dem Fußgestell prangen, die Hallen der christlichen Kirchen von uns und unsers Gleichen entvölkernd« (356). »Wenn die Teufel um eine Erfindung verlegen sind; so müssen sie einen Hahn

²¹ Hans Meyer, Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick, Pfullingen 1962, S. 41 f.

²² Chris Cullen und Dorothea von Mücke, Love in Kleists ›Penthesilea‹ and ›Käthchen von Heilbronn‹. In: DVjs 63 (1989), S. 487.

²³ Zimmermann, Der Sinn im Wahn: der Wahnsinn (wie Anm. 1), S. 203.

fragen der sich vergebens um eine Henne gedreht hat, und hinterher sieht, daß sie, vom Aussatz zerfressen, zu seinem SpaÙe nicht taugt« (357).

Schreibtechnisch verhalten sich solche Kommentare zur Gestalt Kunigundes wie Theobalds rhetorische Exzesse in der ersten Szene des Dramas zu Kätchen. Daraus ergibt sich eine unverkennbare Parallele zwischen den Evokationen, die die Einstellung des Publikums zu Kätchen und zu Kunigunde im voraus prägen: In beiden Fällen spannt sich die Bildhaftigkeit zwischen den Polen des Göttlichen und des Tierhaften – nur mit jeweils völlig anderen Konnotationen. Ist Kätchen etwa »ein Kind recht nach der Lust Gottes, das heraufging aus der Wüsten [...] wie ein gerader Rauch von Myrrhen und Wachholdern« (325), so gleicht Kunigunde einem »wesenlosen« Götzenbild in einer »entvölkerten« Kirche. Auf diese Weise legt der Text antizipierend eine Idealisierung Kätchens nahe und signalisiert außerdem (bevor Kunigundes Verführungskünste am Grafen vom Strahl in II/12 auch nur erprobt werden), daß das Werk als Ganzes es letztlich auf die Demontage ihrer Figur abgesehen hat.

Die Kunigunde-Handlung steht offensichtlich nicht unter der Obhut jener »Cherubim«, die für die Erfüllung einer prädestinierten Liebe sorgen. Der Kontrast zur Haupthandlung liegt aber nicht etwa darin begründet, daß die Ereignisse um Kunigunde plausibler oder gar »realistischer« dargestellt wären. Denn der Graf vom Strahl wird nicht minder schlafwandlerisch von Kunigunde in Bann geschlagen als das Kätchen von ihm. Bei der Rettung Kunigundes in II/8 muß Wetter vom Strahl den Burggrafen von Freiburg im Zweikampf besiegen, und es ist für die Folge von großer Bedeutung, daß er selber die Unwahrscheinlichkeit dieser seltsamen Wendung der Ereignisse als »Traum« bezeichnet: »Ein Traum erscheint mir's! / Ein Mensch, wie der, so wacker sonst, und gut« (362). Unmittelbar danach soll Brigitte Kunigunde und Rosalie von jenem anderen »Traum« des Grafen erzählen, der sich später als die oberste Machtinstanz für die Dramenhandlung erweist. Zwischen dem Duell mit Freiburg in II/8 und der lange aufgeschobenen Anagnorisis in IV/2 ist Wetter vom Strahl buchstäblich in zwei Träumen befangen, wobei sich – aus der Perspektive des ganzen Texts gesehen – die Kunigunde-Handlung als »Gegen-Traum« zu jenem in der Silvesternacht herausstellt.

Beide Traumwelten prallen dann in der Szene vor dem brennenden Schloß Thurneck in III/13 aufeinander, wovon das zaudernde und unstete Gebaren des Grafen Zeugnis ablegt.²⁴ In dem einen Augenblick feuert er Kätchen recht lieblos an, Kunigundes unmenschlichen Auftrag auszuführen: »Ich sage, such! – / Verflucht die hündische Dienstfertigkeit!« (395); im nächsten will er über eine Leiter

²⁴ Klüger, *Die andere Hündin: Kätchen* (wie Anm. 16), S. 108, hat das Verhalten des Grafen in dieser Szene einsichtig kommentiert: »Graf Wetter vom Strahl verstößt mehrfach gegen die Forderungen der idealisierten Männlichkeit, wie sie die romantische Ritterliteratur liebte. In den Szenen des dritten Aktes, die vor dem brennenden Schloß spielen, ist der Graf unfähig, auf eine vernünftige Weise einzugreifen. [...] Der Graf Wetter vom Strahl wird im Laufe dieser Unfälle zu einer komödienhaften Figur.«

ins brennende Schloß, um Käthchen doch noch zu retten; unmittelbar danach verfällt er der hilflosen Trauer: »Die Erd' hat nichts mehr Schönes. Laßt mich sein« (397). Als Kunigunde dann durch ihre rüde Behandlung des dennoch lebenden Käthchen sich selbst auf denkbar handfeste Weise bloßstellt, wird die sich anbahnende Befreiung des Grafen aus dem ›Gegen-Traum‹ mit der sarkastischen Bemerkung signalisiert: »Mein Fräulein, eure Güte macht mich stumm« (399). Die Erscheinung des Cherubs, die ausschließlich vom Publikum wahrgenommen wird, hat mittlerweile das Publikum auf unmißverständliche Weise auf die Entscheidung des Konflikts vorbereitet.

Hier geht es, was Wetter vom Strahl betrifft, eher um die Ablösung des einen Traumzustands durch den anderen als um irgendeinen mit rationalen Begriffen faßbaren psychologischen Vorgang, denn am Anfang der Holunderbusch-Szene ist er allem Anschein nach immer noch weit davon entfernt, das Mädchen, das schlafend vor ihm liegt, mit dem Traum in der Silvesternacht zu verbinden:

Ich *kann* diesen Jammer nicht mehr zusehen. Dies Mädchen, bestimmt, den herrlichsten Bürger von Schwaben zu beglücken, wissen will ich, warum ich verdammt bin, sie einer Metze gleich, mit mir herum zu führen; wissen, warum sie hinter mir herschreitet, einem Hunde gleich [...]. (404)

Wieder einmal steht die Wissensproblematik im Vordergrund, und man dürfte in Abwandlung eines bekannten Kleist-Wortes fragen: Welcher »Zustand« des Grafen will hier etwas über einen anderen »Zustand« von ihm selbst wissen?²⁵

Die anschließende Befragung Käthchens mutet dementsprechend wie eine Parodie der Konvention der Anagnorisis an. Käthchen weiß zwar, daß sie mit dem Grafen spricht, befindet sich jedoch in einem somnambulen Zustand, in dem sie – dem zeitgenössischen Glauben gemäß – sich ihrer Umgebung nicht bewußt ist und nachher keine Erinnerung an das behält, was sie im »Doppelschlaf« gesagt hat.²⁶ Der Graf leitet sein Verhör aus der Überzeugung ein, »ein Wahn, der in ihrem Busen sein Spiel treibt« (405), sei allein für Käthchens Bindung an ihn verantwortlich. Er muß jedoch wenig später eingestehen, nachdem er plötzlich für die von ihm so oft ignorierten Erkennungszeichen empfänglich geworden ist, daß er selber von »Wahnsinn« bedroht ist: »Weh mir! Mein Geist, von Wunderlicht geblendet, / Schwankt an des Wahnsinns grausem Hang umher« (410). So endet die Erkennungsszene ohne die traditionell erforderliche Verständigung der Beiden, und der längst überfällige, gegenseitige Wissensaustausch bleibt weiterhin in der Schwebe zwischen »Wahn« und »Traum«.

²⁵ Vgl. Kleists ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (DKV III, 540).

²⁶ Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1808, Neudruck: Darmstadt 1967, S. 349: »Dagegen findet sich [...] im gewöhnlichen Wachen auch nicht die Spur einer Erinnerung an den Zustand des Somnambulismus, eben so wenig als sich in diesem eine an das zeigt, was im Doppelschlaf mit dem Kranken vorging.«

Die immer noch fehlende Synchronie im Wissen wird dadurch hervorgehoben, daß Wetter vom Strahl im Auftakt zu seiner Befragung ein Motiv aus dem Verhör vor dem Fehmegericht wieder aufnimmt: »So oft ich sie gefragt habe: Käthchen! Warum erschrakst du doch so, als du mich zuerst in Heilbronn sahst? hat sie mich immer zerstreut angesehen, und dann geantwortet: Ei, gestrenger Herr! ihr wißt's ja!« (405) In I/1 lautet die entsprechende Stelle: »Ei, spricht sie gestrenger Herr, und eine Röte, daß ich denke, ihre Schürze wird angehen, flammt über ihr Antlitz empor: »was fragt ihr doch? ihr wißt's ja!« (331) Reagierte Käthchen auf die allererste Befragung durch Wetter vom Strahl am Ufer des Rheins mit tiefster Scham, weil die traumhafte Begegnung ja erotische Akzente trägt, so deutet ihre »Zerstreutheit« im Kontext wiederholter Versuche des Grafen, ihre Motive zu erkunden, darauf hin, daß die Nicht-Verständigung zwischen den prädestinierten Liebenden geradezu rituellen Charakter angenommen hat. Es ist dann nur als Parodie zu verstehen, wenn zuletzt die Erweckung des im Bewußtsein des Grafen stets latenten Wissens in einem Augenblick stattfindet, in dem der nur halbbewußte Zustand Käthchens eine gegenseitige Gefühlsoffenbarung ausschließt. Denn nach ihrem »Erwachen« macht sie ihre Unwissenheit in bezug auf das soeben Geschehene klar:

KÄTHCHEN fällt auf ihre beiden Knie nieder:
 Mein hoher Herr, hier lieg' ich dir zu Füßen,
 Gewärtig dessen, was du mir verhängst!
 An deines Schlosses Mauer fandst du mich,
 Trotz des Gebots, das du mir eingescharft;
 Ich schwör's, es war ein Stündchen nur zu ruhn,
 Und jetzt will ich gleich wieder weiter gehn. (410)

Die Doppelbödigkeit von Kleits Schreibtechnik läßt sich wieder einmal am Beispiel des durch »Sakontala« gebotenen Modells klar erkennen. Dort gibt es nur die eine, klar motivierte Amnesie Duschmantas und in der Folge nur die eine Erkennungs- und Verständigungsszene. Kleist entwirft dagegen eine idyllisch angelegte Erkennungsszene, unterminiert jedoch die Konvention der gegenseitigen Verständigung durch den »Somnambulismus« Käthchens und macht das Publikum unmißverständlich auf den parodistischen Charakter des Stücks aufmerksam. Doch das parodistische Moment der immer noch nicht gelingenden Aufklärung, des verhinderten vollständigen Wissens auf beiden Seiten, steht hier nicht im Dienste einer komödienhaften Verwirrung, sondern ermöglicht jenes befremdlich grausame Spiel des Grafen mit Käthchens Gefühlen, wenn er in V/12 dem weinenden Käthchen vormacht, sie solle sich für seine Hochzeit mit Kunigunde »in ein reiches Schmuckgewand [...] werfen« (432).

Was Wetter vom Strahl in der ebenfalls parodistischen Duellszene in V/1 als »Wissenschaft / Entschöpft dem Himmelsbrunnen« bezeichnet (419), nämlich den ganzen Inhalt des gemeinsamen Doppeltraums, wird dem Käthchen bis zum Schluß niemals ausdrücklich mitgeteilt. Der privilegierte Status des Wissenden bleibt hier dem Grafen allein vorbehalten. Der Text spielt daher einerseits auf die Symmetrie

des Doppeltraums als oberste Autorität im Drama an, denn der Konvention der Anagnorisis prädestinierter Liebender wohnt eine endgültige Komplementarität des Wissens inne; er läßt diese aber andererseits dadurch als brüchig erscheinen, daß Käthchen in einer Unwissenheit belassen wird, die ihre Verletzlichkeit gegenüber dem letzten grausamen Streich des Grafen in V/12 erklärt.

Die plötzlich nachlassende Amnesie des Kaisers in V/2, die die Erhebung Käthchens zur Prinzessin von Schwaben ermöglicht, ist als parodistisches Echo auf den rätselhaften Gedächtnisschwund des Grafen und dessen unvermutete Aufhebung in IV/2 zu verstehen. Die Entlarvung der physischen Häßlichkeit Kunigundes läßt die umgekehrte Symmetrie zwischen ihr und Käthchen ein letztes Mal hervortreten, denn Kunigundes Beweggründe sind für den Leser oder das Publikum leicht einzusehen, während nur ihr seltsam anziehendes Äußeres »mosaikhaft« aus heterogenen Quellen zusammengesetzt wird. Die äußerliche Schönheit Käthchens ist dagegen echt und konstant, obwohl der Wechsel ihrer inneren ›Zustände‹ stets von der Aura eines Geheimnisses umgeben wird.

Die ›märchenhaften‹ Züge der Handlung, die den Erfolg stark beschnittener Fassungen dieses Dramas im 19. Jahrhundert garantierten, sind in diesem Sinne niemals frei von hintergründigen Ironien oder Ambivalenzen. Der oft zitierte Ausruf des Grafen in IV/3 – »Was mir ein Traum schien, nackte Wahrheit ist's« (410) – bildet hierin keine Ausnahme, denn die ganze Wahrheit der Beziehung zwischen ihm und Käthchen tritt in dieser Szene eben nicht aus der Verschleierung hervor. »Nackt« war zwar die erotische Schönheit der »Seele« Käthchens in ihrer Objekt- und Opferrolle (349), und »nackt« soll Kunigunde bei der Demontage ihrer trügerischen Schönheit im letzten Akt erscheinen, aber die Beziehung des Grafen zu einer unumschränkten »Wahrheit« wird eher durch seine Frage in V/6 erfaßt: »Wohin flücht' ich, Elender, vor mir selbst?« (424) ›Immer nach vorn‹ scheint die Antwort des ganzen Texts zu sein, denn sämtliche dramatischen Konventionen gestatten es diesem bizarren Ausbund ritterlicher Tugenden und Untugenden nicht, »an des Wahnsinns grausem Hang« (410) zu verweilen.

III. *Semantik der »Wahrheit« und der »Liebe«*

Wie so oft in Kleists Dichtungen wird auch in seinem ›Käthchen von Heilbronn‹ ein Spiel um eine Wahrheit inszeniert, die sich dem ganzen Aufgebot der Sprache entzieht. Nicht nur die vertrackte Wissensproblematik, sondern auch die semantischen Überschneidungen zwischen »Liebe« und »Begehren« im Wortschatz des Grafen vom Strahl bringen dies zur Geltung. Die Konvention des ›Ritterschauspiels‹ und das gängige Muster der romantischen Liebe privilegieren das Wissen um den Inhalt des Doppeltraums auf eine Art und Weise, die zwar als »nackte Wahrheit« begrüßt wird, aber doch von der Perspektive des ganzen Textes aus gesehen lediglich eine dominante Machtrelation unter den verschiedenen Strängen der

Handlung darstellt.²⁷ Wie oben gezeigt wurde, läßt sich die Kunigunde-Handlung ebenfalls als ›Traum‹ bezeichnen, doch wird dessen ›Unwahrheit‹ erst durch die progressive *Entmachtung* Kunigundes im Zuge der »Feuerprobe« evident.

Die Überfülle parodistischer Elemente in der Handlung und im Stil der Dialoge signalisiert das schillernde Verhältnis zwischen einer vorgeblichen letzten und »nackte[n] Wahrheit« und deren eigentlicher Funktion als determinierender Instanz in der Struktur des Dramas. Denn Parodien ziehen durch Übertreibung, durch das Moment des Exzesses, die ostensible Gültigkeit ihres Modells in Frage. Sie sind der Inbegriff der literarischen Subversion, weil sie nicht darauf verpflichtet sind, ein positives Gegen-Modell zu dem zu bieten, was sie unterminieren. Es ist kein Zufall, daß zwei der ersten Rezensionen des ›Käthchen von Heilbronn‹ zu den Termini »Parodie« und »Selbsttravestie« griffen,²⁸ wohingegen die spätere Rezeptionsgeschichte des Textes diese Dimension bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausklammerte und viele moderne Deutungen sie schlichtweg ignorieren. Ein Grund dafür mag wohl darin liegen, daß eine eindeutige Zielscheibe der Parodie im ›Käthchen‹ schwer auszumachen ist, da die parodistischen Momente diffus über den ganzen Text verstreut bleiben: Gegenstand aller parodistischen Verfremdungen ist eigentlich die Autorität der Werkeinheit selbst.

Meine Analyse hat jedoch ergeben, daß die Erzeugung von Diskrepanzen und Übertreibungen durchaus zur Schreibstrategie Kleists in diesem Drama gehört, weil sie den in der Liebeshandlung impliziten, absoluten Wahrheitsanspruch selbst in Frage stellen. Dies kann jedoch nicht auf handfeste und fokussierte Weise ausgetragen werden, da die Vorbestimmtheit der Ehe zwischen Käthchen und Wetter vom Strahl als letzte ›Wahrheit‹ dominieren muß. Durch die Technik der Verdoppelung und durch ironische Übertreibung inszeniert der Text ein Spiel um die Mehrdeutigkeit von Wissen und Wahrheit, um auf die Inkompatibilität der emotionalen Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren und jener Auffassung der Liebe zu verweisen, die um 1800 als Ideal gepriesen wurde.²⁹ Die parodistischen Aspekte des

²⁷ Anthony Stephens hat gezeigt, daß auratische ›Wahrheitsrelationen‹ in den Dichtungen Kleists im Grunde als Machtrelationen zu verstehen sind und daß Kleist in dieser Hinsicht in seiner dichterischen Praxis den in der Aufklärung geläufigen Wahrheitsvorstellungen widerspricht. Vgl. Anthony Stephens, Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg i. Br. 1999, S. 300f.: »Meine These wäre daher, daß Kleist mit solchen Ironien ein subversives Spiel mit der Vorstellung absoluter und greifbarer Wahrheiten treibt. Er bedient sich mit Vorliebe parodistischer Modelle, weil seine eigene Wahrheitsauffassung in der Zeit vor der Krise vom März 1801 im Rückblick als überaus naiv erscheint. [...] Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung spielen geradezu zwangsläufig auf diesen Vorgang der Desillusionierung immer wieder an, und sie rekapitulieren ihn in zahlreichen Variationen. Dabei legen sie die durchgängige Tendenz an den Tag, Wahrheitsrelationen als Machtspiele zu entlarven [...]. Subvertiert wird jedoch zuletzt der substantielle Unterschied zwischen Wahr und Falsch selbst [...].«

²⁸ Siehe oben Anm. 3.

²⁹ Vgl. Lü, Die Fährnisse der verklärten Liebe (wie Anm. 11).

Werkes machen auf kaum zu paraphrasierende Weise auf eben diese Inkompatibilität aufmerksam.

In der neueren Sekundärliteratur zum Stück wird viel um die erotische Dimension der Beziehung zwischen Käthchen und Wetter vom Strahl gerätselt, weil die Schablone der romantischen Liebe schlecht zu den gewalttätigen, ja sadistischen Aspekten der Behandlung Käthchens durch den Grafen paßt. Darf man der Erzählung Brigittes in II/9 trauen, so ereignet sich der Traum in der Silvesternacht als die rettende Antwort eines »Engel[s]« auf das Verlangen des Grafen nach »Liebe« im erhabensten Sinne des Wortes:

Alles, was in seinem Herzen verschlossen war, lag nun, im Wahnsinn des Fiebers, auf seiner Zunge: er scheide gern, sprach er von hinnen; das Mädchen, das fähig wäre, ihn zu lieben, sei nicht vorhanden; Leben aber ohne Liebe sei Tod; [...] – Drei hintereinander folgende Nächte, während welcher seine Mutter nicht von seinem Bette wich, erzählte er ihr, ihm sei ein Engel erschienen und habe ihm zugerufen: Vertraue, vertraue, vertraue!« (366)

Die vom »Engel« vorgegebene Ausrichtung der Handlung bleibt letzten Endes für das ganze Stück verbindlich, aber Kleists dramatische Technik wirkt der Schlichtheit und Spannungslosigkeit dieser Vorbestimmung dadurch entgegen, daß der Text nicht nur das Wissen um die eigene dominante Handlungslinie verkompliziert, sondern auch die Semantik der »Liebe« weitaus diffuser macht, als das mittelalterliche Kolorit und die Schirmherrschaft eines »Engel[s]« erwarten ließen.

Die Verkopplung der Sinnlichkeit, die die Traumvision des Grafen durchzieht, mit dem Imperativ, das ihm darin verheißene »Mädchen« als »Kaisertochter« ausfindig zu machen, sorgt dann für eine komödienhaft verwickelte Gefühlslage, in der ausgerechnet der Gegenstand seines ›Begehrens‹ standesgemäß sein muß:

Nein, nein, nein! Zum Weibe, wenn ich sie gleich liebe, begehrt' ich sie nicht; eurem stolzen Reigen will ich mich anschließen: [...] Dich aber, Winfried, der ihn führt, du Erster meines Namens, Göttlicher mit der Scheitel des Zevs, dich frag' ich, ob die Mutter meines Geschlechts war, wie diese: von jeder frommen Tugend strahlender, makelloser an Leib und Seele, mit jedem Liebreiz geschmückter, als sie? (349)

Diese Gefühlsverwirrung wird dann zur Triebfeder der Kunigunde-Handlung, denn die Fixierung des Grafen auf das Fräulein »vom Stamm der alten säch'schen Kaiser« (374) wird bezeichnenderweise durch die Erklärung bestätigt: »So wahr, als ich ein Mann bin, die begehrt ich / Zur Frau!« (373). – Erst nach der Entlarvung Kunigundes und dem Geständnis des jetzigen Kaisers, Käthchen sei seine Tochter, können sich für den Grafen »Liebe« und »Begehren« in ihrer Gestalt vereinen:³⁰

³⁰ Es ist ein Unglück für Deutungen des Stücks, die auf der Psychologie Lacans basieren, daß ausgerechnet das »Begehren« im Text durchweg standesgemäß kodiert zu sein scheint. Dies wird durch den rituellen Austausch zwischen dem Kaiser und Wetter vom Strahl in V/11 um die Zustimmung zur Heirat bestätigt: »DER KAISER [...] Das Käthchen ist die Erst' itzt vor den Menschen, / Wie sie's vor Gott längst war; wer sie begehrt, / Der muß bei mir jetzt würdig um

GRAF VOM STRAHL

Zuerst, mein süßes Kind, muß ich dir sagen,
 Daß ich mit Liebe dir, unsäglich, ewig,
 Durch alle meine Sinne zugetan.
 Der Hirsch, der von der Mittagsglut gequält,
 Den Grund zerwühlt, mit spitzigem Geweih,
 Er sehnt sich so begierig nicht,
 Vom Felsen in den Waldstrom sich zu stürzen,
 Den reißenden, als ich, jetzt, da du mein bist,
 In alle deine jungen Reize mich.

KÄTHCHEN *schamrot*:

Jesus! Was sprichst du? Ich versteh' dich nicht. (430)

In gewissem Sinne versteht sie ihn aber doch, wie ihr Erröten verrät. Denn Motive der Gewalttätigkeit, der Scham und der Hörigkeit haben die beiden prädestinierten Liebenden seit ihrer ersten Begegnung in Theobalds Werkstatt begleitet. Zur ganzen ›Wahrheit‹ dieser Liebesbeziehung gehört jedoch auch jener Exzeß der Grausamkeit, der den Grafen auch *nach* dieser Gefühlsoffenbarung dazu veranlaßt, Käthchen mit der Fiktion seiner bevorstehenden Hochzeit mit Kunigunde ein letztes Mal zu quälen. Das Moment des unmotivierten Exzesses im Verhalten des Grafen unmittelbar vor dem ›prädestinierten‹ Schlußtableau ist ein wesentliches Merkmal von Kleists Schreibtechnik im ganzen Drama. Es korreliert mit dem Übermaß an modischen Bühneneffekten, mit der Überfülle an antizipatorischen Motiven und Verdoppelungen in der Handlung, mit den vielen rhetorischen Auswüchsen und mit einer hyperbolischen Bildhaftigkeit, die oft als von jeglichem Substrat der ›Wirklichkeit‹ losgelöst erscheint. Solche Techniken werden alle eingesetzt, um in steter Kontrapunktik der rigiden Vorbestimmtheit der Fabel entgegenzuwirken. Auf diese Weise eröffnet Kleist neue Perspektiven auf ›chaotische‹ Dimensionen des menschlichen Gefühlsvermögens, die in keinen konventionellen Rahmen – sei er derjenige des ›Ritterschauspiels‹ oder der romantischen Liebe – ohne Vereinfachung passen. So ergeben sich die nicht enden wollenden Kontroversen in der Literatur zum ›Käthchen‹ daraus, daß die Beziehung der Hauptfiguren zueinander in ihrer ganzen ›Wahrheit‹ sich der normalisierenden Paraphrase widersetzt und nur punktuell und inkonsistent im Spannungsfeld zwischen der Überdeterminiertheit einer exzessiv versprachlichten Welt und dem sich allen sprachlichen Zwängen entziehenden »Chaos« der Gefühle aufleuchten kann.

sie frein. GRAF VOM STRAHL *beugt ein Knie vor ihm*: Nun, hier auf Knien bitt ich: gib sie mir!« (429).

KLEINE FUNDE IM NACHLASS PAUL HOFFMANNS

Seit etlichen Jahren besitzt das Deutsche Literaturarchiv in Marbach am Neckar einen Teil-Nachlass des in seiner Bedeutung oft unterschätzten Kleist-Forschers Paul Hoffmann (1866–1945),¹ aus dem ich bereits für den Brief-Band innerhalb der Kleist-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags wertvolle Hinweise habe gewinnen können; als besonders wichtig erwies sich ferner der Umstand, dass der Nachlass auch eine (Negativ-) Fotografie der verschollenen Handschrift von Kleists Entwurf ›Über die Rettung von Österreich‹ mitsamt einem sehr fortgeschrittenen Entzifferungsversuch von der Hand Hoffmanns enthält.²

Vor einiger Zeit habe ich bei einem kurzen Besuch in Marbach noch einmal in den Materialien stöbern können und einige kleinere Entdeckungen gemacht, die mir mitteilenswert scheinen.

Hoffmann hat seinerzeit die fünfbändige Kleist-Ausgabe von Erich Schmidt (1904–1905/06) auseinander genommen, seine handschriftlichen Hinweise auf mögliche Quellen, auf Parallelerscheinungen und Rezeptionszeugnisse an den entsprechenden Stellen eingefügt und dann die Bände wieder binden lassen. Schon diese zum Teil sehr ausführlichen Ergänzungen, in Hoffmanns gestochen scharfer Sütterlinschrift gehalten, stellen eine noch längst nicht ausgeschöpfte Fundgrube dar. Hinzu kommen in eingeklebten Mappen gesammelte Unterlagen sowie in mehreren Kästen aufbewahrte sonstige Kleistiana.

1. *Das Turnier in Konsages*

Am Schluss seines Briefes an die Halbschwester Ulrike vom 21. August 1800 schreibt Kleist: »Weißt Du, daß das Tournier in Schwedisch-Pommern beim Gf. v. Falkenstein in Consages sein wird?« (DKV IV, 81) Hierzu konnte ich im Kommentar nur vermerken, dass über dieses Turnier nichts bekannt sei. In der Mappe zu Band 5 der Schmidtschen Ausgabe findet sich aber der Brief eines Freiherrn von Falkenstein (›Gen.lt. und Kommandant v. Gdz. [d.i. Graudenz]‹), datiert vom 16.

¹ Ein anderer Teil dieses Nachlasses wird im Kleist-Museum zu Frankfurt (Oder) aufbewahrt.

² Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist: ›Über die Rettung von Österreich‹. Eine Wiederentdeckung. In: KJb 1994, S. 3–48.

Dezember 1908, der in Beantwortung einer Anfrage Hoffmans vom 10. Dezember mitteilt,

[...] daß mir von dem besagten Turnier nur bekannt ist, daß es tatsächlich in Consages dem Gute meines Großvaters stattgefunden hat und zwar am 18 September 1800. In der Lebensbeschreibung meines Großvaters, diktirt beim Unterricht meines Vaters, heißt es dazu: »In diesen Jahren von 98 an blühte der Handel und Pommern war in seinem größten Flor, wie er nie wieder kommen wird. Mein Schwiegervater (Landrat v Wolffradt) und wir waren häufig in Greifswald, wo zu derselben Zeit die Grafen v Hahn, Puttbuhsen, Usedom u Arndt studirten. Da wurden nun mehrere Feste angestellt, aufs sinnreichste und prachtvollste. Im Jahr 1800 den 18 September wurde ein großes Turnier gehalten bei uns in Consages, worüber eine nehre [sic!] Beschreibung schon heraus ist und womöglich hier hinten angeheftet werden soll. Noch ist mir im Andenken, wie wir eine Badereise nach Sagart a. Rügen machten in Gesellschaft der Grafen Hahn pp. Die Prinzess. aus Stettin war auch da und es war eine möglichst vergnügte Zeit. pp« Das ist Alles, was Sie interessiren könnte. Die angeführte Turnierbeschreibung fehlt. Vielleicht ist ein Professor Arndt a. Greifswald der Verfasser, er wird häufig in der Lebensbeschreibung erwähnt, wahrscheinlich daß ein ev. Druck in Greifswald erfolgte.³

Damit wären wenigstens die Tatsache, dass das Turnier abgehalten wurde, und der Kreis der möglichen Initiatoren gesichert. Ob wirklich Ernst Moritz Arndt, der sich im Jahre 1800 in Greifswald habilitierte, die Beschreibung verfasst hat, ob sie gar in einem der Arndt-Archive in Berlin, Bonn und Greifswald erhalten geblieben ist, wäre noch zu ermitteln. Hinsichtlich der Falkensteinschen Familienpapiere teilte Hoffmanns Briefpartner jedenfalls mit, sie seien, ebenso wie sein Großvater, bei einer Feuersbrunst verbrannt.

2. ›Brief eines rheinbündischen Offiziers an seinen Freund‹

In der Nachschrift zu diesem ersten der ›Satyrischen Briefe‹ von 1809 zitiert der fingierte Verfasser »das erste Bülletin der französischen Armee« über deren Siege bei Thann und Abensberg. Hermann F. Weiss folgend, habe ich im Kommentar darauf hingewiesen, dass Kleist nicht nur die deutsche Version, die im Kasseler ›Moniteur Westphalien‹ abgedruckt war, sondern auch das französische Original gekannt haben muss (DKV III, 1060). Bei Paul Hoffmann (eingeklebte Zettel zwischen den Seiten 84 und 85 von Band 4 der Schmidtschen Ausgabe) findet sich eine Abschrift aus den ›Leipziger politischen Zeitungen‹ vom 29. April 1809, in der es heißt: »Nürnberg den 25 April. Der hiesige Correspondent v. u. f. Teutschland enthält in französ. und deutscher Sprache heute folgenden Artikel: [...]« Da hier nur der deutsche Text abgedruckt wurde, war auf die angegebene Quelle zurückzugreifen, den Nürnberger ›Korrespondenten von und für Deutschland‹ vom 25. April 1809. Der französische und der deutsche Text erscheinen dort im Paralleldruck; hier folgen sie hintereinander:

³ Ich danke dem Deutschen Literaturarchiv für die Erlaubnis zum Abdruck des Briefes.

Robr, entre Landshut et Ratisbonne, 21. Avril. L'Armée Autrichienne a été frappée par le feu de ciel qui punit l'ingrat, l'injustice et le perfide. – Elle est pulvérisée, tous ses corps d'armée ont été écrasés. Plus de vingt Généraux ont été tués ou blessés; un Archiduc a été tué, deux blessés. On a plus de trente mille prisonniers, des Drapeaux, des Canons, des Magasins; des Bagages. – De cette Armée qui a osé venir braver l'Armée Française, peu de débris repasseront l'Inn. Comme à Jena, on remarque que le sort de la guerre est sur tout tombé sur ceux qui l'ont provoquée. Le Prince de Lichtenstein, un des plus furibonds, a été blessé mortellement. L'Empereur a manoeuvré lui-même hier, entouré de quarante mille hommes des troupes de la Confédération du Rhin. Sa Majesté les a harangués, et ces troupes ont montré le plus grand enthousiasme.

Robr, zwischen Landshut und Regensburg, 21. April. Die Rache des Himmels, welcher der Undankbare, der Ungerechte, der Treulose nie entgeht, hat die österreichische Armee erreicht. Sie ist zermalmt. Alle ihre Armeekorps sind vernichtet. Mehr als 20 Generale sind getötet oder verwundet; ein Erzherzog ist getötet, zwei sind verwundet. Man zählt über 30,000 Gefangene und es finden sich zahllose Fahnen, Kanonen, Magazine und Bagage unter der Beute. Von dieser Armee, welche es wagte, die französischen Heere heraus zu fordern, werden nur wenige unbedeutende Reste über den Inn zurückkehren. Man bemerkt, daß hier wie bei Jena die Streiche des Kriegsgeschicks die zuerst trafen, welche vorzüglich den Krieg wollten. Der Fürst Lichtenstein, einer der Wüthendsten, wurde tödtlich verwundet, der Kaiser leitete gestern persönlich die Schlacht; 40,000 Mann rheinische Bundestruppen umgaben ihn. – Se. Maj. sprach zu ihnen, und diese Truppen waren von dem höchsten Enthusiasmus beseelt.⁴

Da Kleist einen weiteren Bericht in derselben Nummer des ›Korrespondenten von und für Deutschland‹ für den ›Brief eines politischen Pescherä‹ verwendet hat (vgl. DKV III, 1064), dürfte die Frage nach dem Gewährstext für die besagte Nachschrift nun geklärt sein.

3. ›Der Engel am Grabe des Herrn‹

Dieses Gedicht Kleists zu einem Gemälde Ferdinand Hartmanns, erschienen im ersten Heft des ›Phöbus‹, habe ich in meinem Kommentar und anderweitig als ein nur scheinbar religiöses, in Wahrheit verkappt politisches Gedicht gedeutet.⁵ Bestätigt wird mir diese Auffassung durch ein von Hoffmann mitgeteiltes Pendant, eine Elegie von Friedrich Thiersch (1784–1869),⁶ die vierte von insgesamt sechsen, die ›Der Neue Teutsche Merkur‹ im Juni und Juli 1807 abdruckte.⁷ Der Anfangsvers bezieht sich auf die vorangegangene Elegie, die ein Christus-Bildnis von Gerhard von Kügelgen zum Thema hat und mit den Versen schließt:

⁴ Zitiert nach einer Fotokopie des Exemplars in der Universitätsbibliothek Bamberg. Hervorhebungen im Original durch Sperrdruck.

⁵ Vgl. DKV III, 971–973, und Klaus Müller-Salget, *Auferstehung, Apokalypse, Widerstand: Zur Artikulation des Politischen bei Heinrich von Kleist in den Jahren 1808 bis 1811*. In: Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2002 [2003], S. 83–96.

⁶ Es handelt sich um den nachmals bekannten Pindar-Übersetzer und Schulmann.

⁷ Hoffmanns Abschrift findet sich in Band 4 von Schmidts Ausgabe nach S. 240.

»Kinder o liebt einander wie ich euch liebte« – das Wort weht
Noch um den Mund und der Blick deutet das ernste Gebot.⁸

Darauf folgt:

IV.

Die Marieen am Grabe, gemalt von Hartmann.

Doch es verstand nicht jenes Geschlecht die erhabene Weisung,
Würgen allein und vergehn konnte die nichtige Schaar.
Und schon hatten die Freund' in die Gruft ihn niedergelegt
Und ein schließender Stein deckte die gräßliche That.
Nur von der Wehmuth Tönen beweint und dem Dank der Genes'nen
Schwand sein rührendes Bild schon in die Dunkel der Nacht.
Siehe, da stieg ein Morgen herauf um die Höhen von Sion,
Goß den erwachenden Schein auf die entweihete Stadt.
Und drei Frauen verließen in duftiger Frühe die Heimath,
Traten im rauschenden Gras leis' an den Garten der Gruft.
Noch schlich sanft der Entschlafenen Ruh um die schweigende Freistatt.
Und in dem thauigen Flor glühte der kommende Tag.
Und sie enthüllten die Salb' in dem Linnengewand und betraten
Ach! mit unendlichem Weh still die geöffnete Gruft.
Siehe da hörten sie Melodien gelind antönen
Und in den dunklen Raum thaueten Strahlen herein,
Strahlen von unaussprechlichem Licht, daß ihnen die Sehnsucht
Sanft einschlief in der Brust, als von dem rosigen Schein
Sich aufhellte das Felsengeklüft und die Töne der Himmel
Näher und lieblicher stets rührten das bebende Herz.
Seltsam küßt' ein heiliges Wehn die erglüheten Wangen
Und von der Wonne Gefühl schauernd, erbebt der Grund;
Aber der leuchtende Strom von des Urlichts Strahlen gewoben,
Nahm langsam die Gestalt eines Unsterblichen auf.
Siehe! der Jüngling weilt an dem Grab, ein weißes Gewand gießt
Sich um den himmlischen Leib, zart wie die Blume des Schnees.
Blumen entblühen dem steinigen Grund von der Strahlen Bethauung,
Duften und küssen gelind ihm den unsterblichen Fuß.
Und sein Auge beginnt wie von tagender Wonne zu leuchten,
Weil mit erhobener Hand sanft er die Rede beginnt:
»Den in der Gruft ihr sucht; er ist von den Todten erstanden«
»Und von den himmlischen Höhn steigt er tröstend herab.« –
Wohl euch, denen die Ewigen nahn: ihr kennet die Hoheit,
Tragt in der ahnenden Brust Wonne der seligen Welt.
Daß sie erscheint allein, wo sie wohnt in der süßen Gestaltung,
Denn das Symbol spricht nicht statt dem Gebild in das Herz.⁹

Da findet sich nichts vom Triumph über die doppeltunddreifachen, gleichwohl vergeblichen Sicherungsmaßnahmen des »Landvogts«, und niemand wundert sich über das geöffnete Grab. Hier kommen die Marien keineswegs, um nachzuschauen,

⁸ Der Neue Teutsche Merkur, 6. Stück (Juni 1807), S. 73. Hervorhebung im Original durch Sperrdruck. Kopie aus dem Exemplar der Universitätsbibliothek Salzburg.

⁹ Ebd., S. 74–76.

ob Christus noch im Grab liegt oder doch, der Verheißung gemäß, auferstanden ist, und der Engel ruft auch nicht zu entsprechender Nachfolge auf. Bei Thiersch gibt es keinen versteckten Hintersinn, keinen camouflierten politischen Appell, sondern nur den tröstlichen Verweis auf die »Wonne der seligen Welt«.

4. ›Das Bettelweib von Locarno‹

Zu dieser Erzählung findet sich in Hoffmanns Handexemplar¹⁰ als zusätzliches Rezeptionszeugnis die Abschrift einer Schauerballade von Ludwig Halirsch (1802–1832) aus dem Jahre 1824:

Das Bettelweib von Lokarno
(Volksthümlich.)

Was wimmert draußen vor dem Schloß?
Was jammert durch die Gassen?
»Herr Graf! Herr Graf! thust dick und groß,
Und kannst auf Golde prassen,
So laß ein armes Bettelweib
Nicht hungern bei lebend'gem Leib;
Der Sturm heult in der Runde
Und klappert mir im Munde!«

Doch d'rinn bei'm reichen Schmause lacht
Der Graf mit seinen Zechern,
Und thät in einer halben Nacht
Sein halbes Gut verbechern:
»Was kümmert uns das Bettelweib
Mit dem verschrumpften Leichenleib;
Wir haben nur Erbarmen,
Wo's winkt mit vollen Armen!«

Da schleicht ein alter Knecht hinab
Und öffnet Thor und Riegel,
Und denkt: 's ist um ein ruhig Grab,
Droht oben auch der Prügel!
Er läßt das Bettelweib herein,
Und reicht ihm Brod und reicht ihm Wein,
Und streut ihm Stroh zum Bette
Auf harter Lagerstätte.

Kaum sprach sie ihr »Vergelt's Gott!« aus,
Da springen alle Thüren,
Der Graf will von dem feisten Schmaus
Die Gäste heimwärts führen;
Und wie sie durch die Hallen zieh'n,
Zieht auch ein langer Seufzer hin:

¹⁰ Band 3, nach S. 438.

So stöhnt's zur Geisterstunde
Am Kirchhof in der Runde.

Und lang und bleich erhebt sich's d'rauf
Und schleicht der Schaar entgegen,
Und hebt den dürrn Finger auf
Und fluchet ihren Wegen:
»Habt Acht, wie Ihr das Bettelweib
Begrabt mit seinem Leichenleib!«
So ächzt es und sinkt wieder –
Tod – auf das Lager nieder.

Und wie ein Sturmwind wirbelt schnell
Die Zecherschaar von hinnen,
Und läßt den Grafen zu der Stell
Bei seiner Buhlschaft d'rinnen:
Den Grafen, der noch roth und reich,
Bei seiner Buhlschaft todt und bleich,
Die wie aus kaltem Grabe
Die Hand ausstreckt um Gabe.

Entsetzt ruft er die Diener sein,
Den Leichnam zu begraben,
Den Leichnam, der so schwer als Stein,
Sein *Grab* im *Schloß* will haben;
Sie schleppen bis zum Morgenroth
Ihn vor die Stadt mit Müh' und Noth,
Und werfen ihn vom Karren
Und thäten ihn verscharren.

Doch als nun wieder kam die Nacht,
Da kam das Weib auch wieder,
Und legt sich, als wär's ausgemacht,
Im Grafenbette nieder:
»Habt Acht, wie Ihr das Bettelweib
Begrabt mit seinem Leichenleib!«
So raunt's von Stund' zu Stunde
Ihm zu mit blassem Munde.

Da springt im höchsten Schreckensdrang
Er jammernd auf vom Bette,
Und hinter ihm rennt bleich und lang
Das Bettelweib zur Wette,
Und streckt die langen Finger aus
Und jagt ihn durch sein ganzes Haus,
Und klappert ohn' Erbarmen
Nach ihm mit dürrn Armen!

Jetzt faßt sie ihn – jetzt hält sie ihn –
Er nimmt mit beiden Händen
Die Fackel, im Verzweiflungssinn
Sie schleudernd nach den Wänden;
Da zischt, da leckt, da frißt es schnell,

Und bricht aus allen Fenstern hell,
Und will das Schloß umarmen
Mit tausend Flammen-Armen.

Bald ist's gethan, bald ist's gescheh'n,
Nun praßt und haßt er nimmer;
Hoch auf den Trümmern sieht man steh'n
Das Weib im Mondenschimmer:
»Fahr hin, Herr Graf, fahr hin, fahr hin!
Der Graf ruht bei der Bettlerin,
Es wölben sich die Flammen
Zum Feuergrab zusammen!«¹¹

Das ist eine wahrhaft triviale Adaption, die mit Kleists rätselvoller Geschichte nur noch den spekulativ gewählten Titel und den Flammentod des Adligen gemeinsam hat und das solchen Texten ja nicht fremde erotische Moment (Missachtung und Bestrafung) nicht eben glaubwürdig zu implantieren versucht. Paul Hoffmanns Anerkennung dazu lautet denn auch (mit zweimaliger Fehlschreibung des Namens): »In die Sammlung: »Balladen und lyrische Gedichte von L. Harlisch. Leipzig, 1829. Verlag von Carl Focke« wurde »Das Bettelweib von Locarno« nicht aufgenommen. – In der Biographie, die »Ludwig Harlisch's literarischen Nachlaß herausgegeben von Johann Gabriel Seidl. 2 Bde Wien 1840« einleitet, wird des Gedichtes nicht gedacht.« – Recht so.

5. »Bassa manelka!«

Bezüglich der berühmten »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« hat Hoffmann im »Neuen Berliner Intelligenz-Blatt« von 1792 folgenden Text gefunden, abgeschrieben und vor S. 189 von Band 4 der Schmidtschen Kleist-Ausgabe eingefügt:

Anekdote.

Eine reisende Schauspielergesellschaft verirrt sich an Siebenbürgens Gränzen. Das Publikum bestand aus dem Marktrichter, dem Salzeinnehmer, und einem ganzen Trupp Bauern. Einige der letztern fingen während der Vorstellung sich zu zanken und zu raufen an. Als das Ding zu arg wurde, stand der Marktrichter, ein Fleischer auf, strich seinen Bart, rief auf das Theater, stille; ging hin, prügelte den Bauern Ruhe ein, setzte sich denn wieder auf seinen Platz, und sagte zu den Schauspielern: Nun weiter! Bassamalelky!¹²

Inzwischen hat László Földényi darauf aufmerksam gemacht, dass »Bassa manelka!« schon bei Ewald von Kleist vorkommt und zutreffender »Baszom a lelket!«

¹¹ In: Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz 8, 55. Bl., 5.4.1824, S. 269f. Hervorhebungen im Original durch Sperrdruck. Kopie aus dem Exemplar der Universitätsbibliothek Regensburg.

¹² In: Neues Berliner Intelligenz-Blatt, zum Nutzen und Besten des Publici, Nr. 56, 6.3.1792, S. 442. Kopie aus dem Exemplar des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz zu Berlin.

geschrieben werde¹³ (womit die Ehre der ›Anecdote‹ von 1792 gerettet wäre). Freilich: In der deutschen Ausgabe fehlt eine Worterklärung, die für die Leser der ungarischen Originalausgabe auch nicht notwendig war. Földényi ist so freundlich gewesen, mir am Rande einer Tagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wenigstens die englische Übersetzung zu liefern: »Fuck your soul!« – Man darf wohl vermuten, dass dieser Sinn des Husarenfluchs kaum einem der von Földényi aufgezählten deutschen Autoren (außer den beiden Kleists: Clemens Brentano, Wilhelm Hauff, August Kopisch, Wilhelm Raabe und Theodor Fontane) bewusst gewesen ist. Oder?

Ich denke, es ist deutlich geworden, dass es sich lohnt, nicht nur die zahlreichen Veröffentlichungen des unermüdlichen Kleist-Forschers Paul Hoffmann zur Kenntnis zu nehmen, sondern auch seine im Nachlass aufbewahrten Aufzeichnungen und Materialien. Es scheint mir geboten, die Bestände in Marbach und Frankfurt an der Oder systematisch zu erschließen und der Forschung zugänglich zu machen, wie das mit dem Nachlass des Hoffmann-Kontrahenten Georg Minde-Pouet ja bereits geschehen ist.

¹³ László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. Aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma, München 1999, S. 40f.

REZENSIONEN

DAS ERLEBNIS UND DIE DICHTUNG?¹

Rudolf Loch, von 1963 bis 1994 Leiter der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte (jetzt: Kleist-Museum) in Frankfurt (Oder), mit Wolfgang Barthel zusammen ab 1983 Herausgeber der Frankfurter ›Beiträge zur Kleist-Forschung‹, Mitarbeiter auch an der vierbändigen Kleist-Ausgabe des Aufbau-Verlags (1978, 4. Aufl. 1995), hat seine 1978 bei Reclam in Leipzig publizierte, damals im Westen kaum bekannt gewordene Kleist-Monographie gründlich überarbeitet und dem neuesten Stand der Forschung angenähert. Entstanden ist ein ebenso schönes, reich bebildertes wie informatives Buch. Der umfangreiche Anmerkungssteil (88 von 540 Seiten) bringt eine Fülle von Zusatz- und Hintergrundinformationen, die den im Ganzen flüssig geschriebenen Haupttext sowohl entlasten als auch vertiefen. Besonders gelungen scheinen mir die einlässliche Darstellung des Umfeldes, in dem Kleist Kindheit und Jugend verbracht hat, die Diskussion möglicher Einflüsse und Anregungen, die Schilderung der Situation auf dem Buchmarkt und des daraus folgenden Zwangs zu einer gewissen Popularität oder auch die Informationen über die Königsberger Gesellschaft um 1805.

Hier und da werden aus Sembdners ›Lebensspuren‹ auch zweifelhafte Zeugnisse allzu kritiklos übernommen, z.B. die Räuberpistole über Kleists angebliche Attentatspläne gegen Napoleon (S. 330; ohne Angabe der Quelle: LS 321); auch Dahlmanns Erzählung von den Geschehnissen auf dem Schlachtfeld bei Aspern wird trotz der bedenklich stimmenden Forschungsergebnisse von Hermann F. Weiss² als Tatsache berichtet (S. 331). Dass Kleist und seine Halbschwester Ulrike die Insel Rügen nicht im Jahre 1796, sondern erst im Sommer 1800 besucht (und Ludwig von Brockes kennen gelernt) haben sollen, geht auf nicht unbedingt zwingende Darlegungen des ungenannt bleibenden Horst Häker zurück.³ Hinsichtlich des Geburtsdatums von Kleist (10. oder 18. Oktober?) findet sich Widersprüchliches (vgl. S. 11 mit S. 288), ebenso zu Kleists Kommunikation mit Wilhelmine von Zenge Anfang November 1800 (S. 94: nur briefliche Fühlungnahme; S. 97: kurzer Besuch) und zur Datierung eines wichtigen Briefs an Marie von Kleist (S. 404: 17. September 1811; S. 500: erste Hälfte Oktober 1811). Da sind offenbar Reste einer früheren Konzeption versehentlich nicht getilgt worden.

¹ Über: Rudolf Loch, Kleist. Eine Biographie, Göttingen: Wallstein Verlag 2003, 540 S.

² Vgl. Hermann F. Weiss, Funde und Studien zu Heinrich von Kleist, Tübingen 1984, S. 213.

³ Horst Häker, Kleist auf Rügen. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2000, S. 225–234.

Die ungelösten Fragen bezüglich der ›Würzburger Reise‹ (1800), der ›Kant-Krise‹ (1801), des ›verlorenen Jahrs‹ (1803/04) oder auch hinsichtlich Kleists sexueller Identität lässt Loch mit Recht als derzeit nicht lösbar stehen. Unverständlich bleibt mir freilich, dass er den von Kleist hervorgehobenen Hauptpunkt in der Erkenntniskrise vom Frühjahr 1801, die Erschütterung, wenn nicht (zeitweilige?) Vernichtung seines Glaubens an die Möglichkeit einer unendlichen Vervollkommnung auf dem Wege der Seelenwanderung, schlicht ignoriert, diesen Glauben vielmehr umgekehrt zu einem Fixpunkt in Kleists Weltanschauung meint erheben zu können (S. 457f.). – Wenig kann ich auch der Auffassung abgewinnen, Kleist habe sich Napoleons Invasionsarmee deshalb anschließen wollen, weil dies die letzte ihm verbliebene »Erwerbsmöglichkeit« gewesen sei (S. 183). So zutreffend es ist, Kleists ständige Geldnot mitzubedenken, so wenig leuchtet doch ein, dass die politischen Dichtungen und Schriften der Jahre 1808/09 vor allem dem Ziel hätten dienen sollen, Geld zu verdienen (S. 322) – ebenso wenig wie die gleich sich anschließende Behauptung, es sei Kleist darum gegangen, mit diesen (zum Teil blutrünstigen) Texten Nächstenliebe zu verwirklichen (S. 323).

In seiner »Nachbemerkung« hält Loch fest, Werkanalysen habe er nicht beabsichtigt (S. 529). Gleichwohl liefert er neben vielen durchaus nachvollziehbaren Darlegungen zu Kleists Werken zum Beispiel eine ausführliche und allzu harmonisierende Interpretation des ›Prinz Friedrich von Homburg‹, eine schroffe Abwertung der Erzählung ›Der Zweikampf‹ und wenig Überzeugendes zur Entstehungsgeschichte des ›Zerbrochenen Krugs‹, die Behauptung nämlich, die kürzere Fassung biete, weil optimistischer, die ursprüngliche Version, während die kritischere Langfassung (der sogenannte ›Variant‹) erst auf Grund negativer Erfahrungen in Königsberg geschrieben worden sei (S. 212 und 239f.); natürlich fehlt da auch nicht die modisch gewordene Abwertung des Gerichtsrats Walter. Ignoriert wird dabei allerdings, dass Walter in der handschriftlichen Fassung des ›Variants‹ (den Kleist im Druck ja nur unvollständig hat wiedergeben lassen) zusätzlich noch Vergünstigungen für Ruprecht in Aussicht stellt und sich bereits für die Hochzeit übers Jahr anmeldet (DKV I, 264), was die vorher exponierte Vertrauenskrise zwischen Volk und Regierung denn doch entschieden entschärft und ein rundum glückliches Ende suggeriert.

Über derartiges kann man streiten. Nicht mehr streiten kann man meines Erachtens über die Art, wie Loch den von ihm so genannten »Lebensstoff« (Erfahrungen und Erlebnisse Kleists) immer wieder allzu kurzschlüssig auf die Dichtungen bezieht. Da werden Kleists Kriegsgefangenschaft und die Vergewaltigung der Marquise von O... ebenso wie beider Reifungsprozess in eins gesetzt (S. 276, 278, 280); Kleist gerät 1811 wie Toni (›Die Verlobung in St. Domingo‹) zwischen die Fronten (S. 384), wird wie Littegarde (›Der Zweikampf‹) zu Unrecht beschuldigt (S. 398), wehrt sich wie Penthesilea gegen die Konventionen, weshalb sie sich umbringt und er Tischler werden will (S. 190). Seine irritierenden Erfahrungen in Paris (die ziemlich übertrieben dargestellt werden) gleichen denen von Alkmene und Sosias in der

Begegnung mit den Göttern (S. 124); als Jupiter und Merkur werden Friedrich Wilhelm III. und sein Adjutant von Köckeritz vorgestellt (S. 232), während eine Seite weiter Traugott Krug, Wilhelmine Krug, geb. von Zenge, und Kleist als Jupiter, Alkmene und Amphitryon figurieren (S. 233). Jupiters diverse Überzeugungs- und Überredungsversuche in der Szene II/5 sollen »als Anspielung auf die Heterogenität der Krugschen Philosophie gelesen werden« können (S. 478). – Louis und Henriette Vogel fungieren als Vorbilder für das Ehepaar Piachi (»Der Findling«) (S. 391 f.), während zuvor der Zusammenbruch des Unternehmens von Ezechiel Cohen nicht nur für die Doppelmoral der Piachis, sondern auch für das Doppelgänger-motiv im »Amphitryon« inspirierend gewesen sein soll (S. 205). – Usw.

Hinsichtlich der 14jährigen Louise Wieland, die sich Anfang 1803 in Kleist verliebt hatte, findet sich die unbeweisbare (und für mich ganz unglaubliche) Behauptung, Kleist habe das Mädchen verführt – was dem Verfasser wiederum Gelegenheit gibt, Kleist mit den betrügerischen Beischläfern Jupiter und Graf F... (»Die Marquise von O....«) zu identifizieren (S. 168). Hieran anschließend wird Kleist nachgesagt, er habe dem ehemaligen Freund Friedrich Lose die Verlobte Karoline von Schlieben ausspannen wollen (S. 467); freilich zitiert Loch Karolines Brief an Lose nach der Fehllesung in Sembdners »Lebensspuren« statt der von Stefan Ormanns vorgelegten korrekten Version in der von ihm benutzten Briefausgabe.⁴

Zweifellos haben Leben und Werk eines Autors miteinander zu tun. Die Parole vom Tod des Autors – die viele Sekundärautoren dazu verführt hat, statt des Autor-Ichs ihr eigenes Ego wunderliche Kapriolen schlagen zu lassen – ist inzwischen reichlich obsolet geworden. Dem gern zitierten Satz von Alfred Döblin: »Man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben« darf man seinen anderen Satz: »Der Autor ist keineswegs immer hundert Prozent Idiot in Bezug auf sein eigenes Werk« getrost wieder zur Seite stellen. Grundsätzlich ist wohl kaum etwas dagegen einzuwenden, wenn jemand in Kleists Werken den Spuren von frühen Prägungen und späteren Lebensereignissen nachgeht. Aber so umstandslos, wie es hier immer wieder geschieht, darf man denn doch nicht vorgehen. An zwei Stellen in Lochs Buch finden sich wohl salvatorisch gemeinte Sätze, die eine gewisse Distanz zu diesem Verfahren behaupten, schon in ihrer Formulierung freilich hilflos wirken⁵ und den

⁴ LS 109b: »ich erinnerte mich seiner großen Herzensgüte und vergaß auch seine öfterern Entmutigungen gegen Dich«; DKV IV, 817: »ich erinnerte mich se[*n*]er großen [He]rzensgüte u vergaß nich seine öfterern verteilgungen gegen Dich«.

⁵ S. 169: »Persönlicher Erlebnisstoff und poetische Phantasie decken sich nicht. Dichter gestalten nicht nur eigene Erlebnisse aus. Sie stellen ebenso Fiktionen in ihren Dienst, um etwa heimliche, nicht befriedigte Wünsche oder Befürchtungen zu kompensieren.« – S. 234 f.: »Oft stehen Leben und Werk in einem ganz unmittelbaren Verhältnis zueinander, ein heute kaum noch beachteter Tatbestand. Doch geht Lebensstoff in Dichtung ein, dann nur nach mannigfachen Verwandlungen. Er vermischt sich mit anderem Erfahrungsgut, mit eigenem Denken und dem anderer, mit eigenen Gefühlslagen und denen anderer, mit Entlehntem, poetisch Tradiertem und erlernten oder selbsterfundenen Redeweisen.«

Verfasser jedenfalls nicht davon abgehalten haben, in der dargestellten Weise »Lebensstoff« und Werk kurzzuschließen.

Zusammenfassend: Ein sehr informatives, gut lesbares, hinsichtlich der Fakten meist zuverlässiges Buch mit wertvollen Aufschlüssen über Kleists Umwelt(en), das aber leider in der Herleitung fiktionaler Figuren, Konstellationen, Strukturen aus Kleists »Lebensstoff« allzu naiv verfährt und in dieser Hinsicht nur mit Vorbehalt rezipiert werden kann.

HANS RICHARD BRITTNACHER

RASSE UND GESCHLECHT IN KLEISTS ›VERLOBUNG IN ST. DOMINGO‹¹

Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹, ein anschauliches Beispiel für die von der Gewalt faszinierte Poetik Kleists, aber auch für die kompromisslose und singuläre Position seiner Prosa in der Literatur um 1800, fand lange Zeit nicht jene Aufmerksamkeit, die anderen Werken des Dichters zuteil geworden war. Grund für die exegetische Zurückhaltung waren wohl nicht so sehr die eklatante Verletzung des Decorums als vielmehr eine Reihe von Widersprüchen auf der Textoberfläche, die zusammen mit der unsicheren Datierung Zweifel am literarischen Rang dieses Werks begründeten. Als jedoch die Herausgeber der Brandenburger Kleist-Ausgabe ihre publizistische Offensive mit der Edition gerade dieses Textes starteten und konsequent darauf verzichteten, vermeintliche Irrtümer des Textes zu konjizieren, war es auch mit der Askese der Forschung vorbei – eine Fülle von Interpretationen, oft auf theoretisch avanciertem Niveau, entdeckte in dieser so lange vernachlässigten Erzählung das vielversprechende Demonstrationsobjekt für neue methodische Paradigmen: Sozialgeschichte und Dekonstruktion, Hermeneutik und Feminismus, Semiotik und *New Criticism*, *Butlerism* und *Postcolonial Studies* legten nun Strukturen, Bedeutungen oder Strategien frei, die der von philologischer Zuwendung bislang verschont gebliebene Text unbemerkt gehütet hatte.

Dass die Erzählung vor dem Hintergrund des haitianischen Befreiungskampfes eine Liebesgeschichte zwischen einem weißen Besatzungsoffizier und einem dunkelhäutigen, einheimischen Mädchen mit charakteristischen Abweichungen von dem im nach-rousseauistischen Europa so ungemein populären Motiv des guten Wilden ausarbeitete und zudem mit Fragen nach politischer Loyalität und der Rechtmäßigkeit revolutionärer Erhebungen verschränkte, erklärt zumindest teilweise die Irritationen der Forschung und die Intensität, mit der immer neue Fragen nach dem ästhetischen Standort und dem politischen Subtext der Erzählung aufgeworfen wurden. Das besondere Interesse der Exegeten galt dem Rassismus des Erzählers und der Frage, ob sich daraus auf einen Rassismus des Verfassers schließen lasse, und schließlich der eigentümlichen Verschränkung der Hautfarbenproblematik mit den geschlechtsspezifischen Dispositiven der Geschichte. Einen Höhepunkt

¹ Über: Barbara Gribnitz, *Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von ›Rasse‹ und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 222 S.

erreichten diese Interpretationen in dem von Gender-Studien und dekonstruktivistischen Lektüren inspirierten letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts.

Nur selten legten diese Interpretationen, die an diesem komplexen und eigentümlich widersprüchlichen Text eine dem Gegenstand gewachsene methodische Komplexität und Elastizität demonstrieren wollten, auch die Voraussetzungen des eigenen Ansatzes frei. Zumal Begriffe wie Rasse und Geschlecht argumentieren mit einer Vielzahl von Implikationen, die oft erst in den mit hoher Intensität geführten Diskussionen über Aspekte ethnischer und geschlechtsspezifischer Alterität in den letzten Jahren Kontur gewonnen haben. So ist es nachvollziehbar und sogar begrüßenswert, dass eine Monographie sich die Interpretation nur dieser einen Erzählung zum Ziel setzt, wenn sie dabei die so aufschlussreiche wie intrikate Frage nach der Konstruktion von ›Rasse‹ und ›Geschlecht‹ ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken verspricht.

Die Untersuchung von Barbara Gribnitz geht nach einem zwar bewährten, aber nicht unbedingt lesefreundlichen Schema vor, indem sie die Arbeit am Text zunächst sistiert, um vorab nicht nur den eigenen methodischen Standort zu skizzieren, sondern auch nach Maßgabe einer diskursanalytischen Überlegung einen Überblick über die Reichweite der Begriffe ›Geschlecht‹ und ›Rasse‹ in der Literatur und im populärphilosophischen Schrifttum von Kleists Epoche zu liefern. Während das Geschlecht hier als die natürliche Mitgift des Menschen erscheint, biologisch und sozial strikt definiert und zugleich zwingend durch den komplementären Bezug auf das jeweils andere Geschlecht bestimmt ist, kennt die Kategorie der Rasse nur die vertikale Ordnung von eurozentrischer Norm und unterlegenen exotischen Abweichungen. Wenn zudem im Rassendiskurs weibliche Geschlechtsmerkmale auf die Körper dunkelhäutiger Männer Anwendung finden – in der Wahrnehmung der ethnographischen Literatur des späten 18. Jahrhunderts erscheint beispielsweise der Körper eines Schwarzen nachgiebiger, reizbarer und für konvulsivische Regungen anfälliger – zeigt sich, dass die Frage nach der Differenz der Geschlechter die nach der Differenz der Rassen dominiert.

Der zweite Teil der Untersuchung sucht in einer einlässlichen Lektüre des Textes dessen verwirrenden Einsatz von Geschlechterrollen und politischen Kategorien als Spiel zu beschreiben, bei dem den Beteiligten ihre vermeintlichen Gewissheiten über ihre ethnische oder geschlechtliche Identität konsequent abhanden kommen. Die Darstellung einer mal alterierenden, mal oszillierenden Konfiguration von farblichen und geschlechtlichen Positionierungen legt ein eigentümliches Strukturgesetz des Textes frei. Es reicht von der eher konventionellen Gegenüberstellung schwarzer und weißer bzw. weiblicher und männlicher Positionen über deren Überlagerung und Verschränkung bis hin zu ihrer partiellen Revision, ja sogar Auswechslung. Toni löst sich aus ihrer Rolle als Partisanin und Tochter, passt sich dem Bild der Braut an, gewinnt in der Perspektive des Weißen Züge einer marianisch-mütterlichen Gestalt, während der Mann symmetrisch zu dieser Transformation sich vom souveränen Verführer zum schutzbedürftigen Kind wandelt. Mit der Missachtung

ihres politischen Auftrags als Tochter eines schwarzen (Pflege-) Vaters hat Toni das ethnische Gesetz, mit ihrer Betätigung als Retterin Gustavs aber auch das Gesetz weiblicher Passivität verletzt. Während auf die erste Regelverletzung der Tod steht, stirbt Toni nach der antinomischen und paradoxen Logik Kleists jedoch an der zweiten Regelverletzung.

Der dritte Teil der Monographie prüft die von der Forschung gelegentlich behauptete ästhetische und analytische Überlegenheit von Kleists Erzählung im Kontext der zeitgenössischen Literatur mit einer ähnlichen kolonialen oder ethnischen Thematik. Dabei werden zunächst Shakespeares ›Othello‹, dann Gellerts ›Inkle und Yarico‹, Friedrich Zieglers Schauspiel ›Die Mohrinn‹, Friedrich Döhners Drama ›Des Aufruhrs schreckliche Folge, oder Die Neger‹ und schließlich Caroline Auguste Fischers Erzählung ›William der Neger‹ einer vergleichenden Lektüre unterzogen, die Gribnitz zu dem revidierenden Urteil veranlassen, »dass der Text Kleists in dieser Beziehung eine nicht unwesentliche Einschränkung seiner gewöhnlich angenommenen Singularität erfährt« (S. 193). Zu diesem Urteil gelangt sie aufgrund der methodischen Vorentscheidung, diese Texte »zusammen mit den historiographischen als eine gemeinsame Aussagenmenge [zu betrachten], die auf Grund des gleichen Gegenstandes – die Sklavenaufstände auf St-Domingue – einen eigenen Abschnitt innerhalb des Rassendiskurses bildet. In dieser Hinsicht ist die Unterscheidung zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten unerheblich, und in beiden lassen sich ähnliche narrative und argumentative Strukturen finden« (S. 167). Wenn aber in einer gegenüber Wertungsfragen vermeintlich indifferenten Betrachtung Abweichungen vom *masterplot* der kolonialen Liebesgeschichte als Defizite erscheinen, geht das Besondere der Erzählung Kleists, die systematische Entmachtung der *grands récits* und der experimentell lancierte Zweifel an der Zuständigkeit der europäischen Paradigmen für die Realität einer revolutionären Erhebung, verloren.

Die Untersuchung von Barbara Gribnitz kann zwei Vorzüge für sich in Anspruch nehmen: In einer Art interpretierenden Synopse führt sie die häufig aneinander desinteressierten Forschungsergebnisse unter einer energisch akzentuierten Fragestellung zusammen. Auch ihre Vorschläge zur Ausweitung des Bestandes intertextueller Bezüge – über das seit Uerlings immer wieder zitierte Inkle-und-Yariko-Schema hinaus – und die Lektüre von Kleists Erzählung im Vergleich mit motivisch und sachlich verwandter Literatur des Zeitraums deuten die Produktivität einer solchen Verlagerung der Forschungsperspektive an. Auch Systematik und Präzision wird man der Untersuchung von Gribnitz nicht absprechen können – wohl aber Originalität. Über das in der Kleist-Forschung seit längerem Diskutierte gehen ihre Einsichten kaum hinaus. Zu keinem der Widersprüche bzw. Unstimmigkeiten, um deren Beseitigung, Klärung oder Deutung die Forschung sich bemüht, liefert ihre Untersuchung einen nennenswerten Beitrag. Daß der in so hoher Frequenz in Kleists Erzählung geradezu ausgestellte Begriff der »Anmut« – zumal im Zusammenhang mit dem Toni zuerkannten Prädikat der »schönen Seele« – einen

der höchstbesetzten Termini der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion ins Spiel bringt, wird mit dem so obligaten wie zumindest problematischen Hinweis auf seine Verwendung als weibliches »Ich-Ideal« im Grunde übergangen. Dass dieser Begriff gerade auch in den literaturhistorisch und thematisch benachbarten Arbeiten, die Gribnitz auswertet, regelmäßig eine Rolle spielt, hätte einen Kommentar nahegelegt. Gewiss sind unterschiedliche Deutungen dieses Sachverhalts denkbar – dass Gribnitz sich zu keiner verstehen kann, schränkt die Bedeutung ihrer Interpretation ein.

Penibel rügt Gribnitz Ungenauigkeiten der Terminologie, begriffliche Äquivokationen oder sprachliche Ellipsen in den von ihr gemusterten Interpretationen; das wird man ihr genauso wenig verbieten wollen wie die bekannte Unterstellung einer monolithisch agierenden und an genauer Lektüre strikt desinteressierten Kleist-Forschung (S. 73, 78, 93, 120 usw.) – durch eigene Einsichten indes vermag sich dieser herablassende Tonfall nicht zu empfehlen. Auch Autoritäten der Kleist-Forschung müssen sich von Gribnitz, mitunter etwas beckmesserisch im Ton, psychologische Naivität oder methodische Antiquiertheit bescheinigen lassen. Dass der Namenswechsel von »Gustav« zu »August« bis zur Edition der Brandenburger Ausgabe »unentdeckt« (120) geblieben sei, geht indes am Wissen und guten Willen früherer Editoren vorbei, die in bester Absicht einen Fehler zu verbessern glaubten und darüber in den Anmerkungen auch verlässlich Auskunft gaben. Der Narzissmus der kleinen Differenz munitioniert gelegentlich Angriffe auf das Phantom Kleist-Forschung, die letztlich ins Leere laufen. So widmet Gribnitz, befremdet von der diesbezüglichen Abstinenz der Forschung (S. 184, Anm. 126), Theodor Körners ›Toni‹ von 1812, einer Dramatisierung der Erzählung Kleists, ein eigenes Kapitel, um das sträflich Versäumte nachzuholen. Mit den Kategorien Genettes sollen die »semantischen Transformationen« (S. 185) beim Übergang vom Hypotext (Kleist) zum Hypertext (Körner) untersucht werden. Die Frage jedoch, ob Körners Korrekturen an der Kleistischen Vorlage bislang übersehene Einsichten in die Erzählung erlauben, muß trotz der imposanten Terminologie abschlägig beschieden werden – Körners Drama hat, darin ganz einem unbefangenen Idealismus verpflichtet, den Kleist längst hinter sich gelassen hat, die Komplexität der Erzählung fast grotesk verfehlt. Seine Überarbeitung erlaubt keine neue Perspektivierung der von Kleist exponierten Probleme – im Gegenteil bestätigt sein Drama nur die These vom Abstand, der Kleists Novelle vom zeitgenössischen literarischen Mainstream trennt, dem Körners Drama auf nachgerade peinliche Weise zu entsprechen sucht. Bei der von Gribnitz gerügten Zurückhaltung der Kleist-Forschung hat es sich also nur um den wohlbegründeten Verzicht auf eine so offensichtliche wie unergiebigere Frage gehandelt.

SABINE DOERING

CODIERUNGEN DER GEWALT – INTERDISZIPLINÄR¹

Gewalt spielt in Kleists Dramen und Erzählungen eine verstörend große Rolle. Das ist seit langem bekannt, und entsprechend groß ist die Zahl literaturwissenschaftlicher Untersuchungen, die die Darstellung von Gewalt in seinen Texten etwa aus psychoanalytischer, sozialhistorischer oder institutionengeschichtlicher Perspektive betrachten. Gewalt ist freilich keine unwandelbare Kategorie, die unabhängig von kulturellen Traditionen und Übereinkünften existieren könnte, sondern jede soziale Gemeinschaft muß jeweils neu definieren, welche Verhaltensweisen sie als Gewalt anerkennt und mit welchen Sanktionen sie diese Gewalt belegen will.

Diese Einsicht bildet die Grundlage für Christine Künzels Studie über »Vergewaltigungslektüren«, in der die Verfasserin mit dem Instrumentarium diskursgeschichtlicher Betrachtung Beispiele der Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht erläutert. Hervorgegangen ist diese Untersuchung aus einer Dissertation im Rahmen des an der Berliner Humboldt-Universität angesiedelten Graduierten-Kollegs »Codierung von Gewalt im medialen Wandel«. Sofern das fertige Buch Rückschlüsse auf die Bedingungen seiner Entstehung erlaubt, kann die anregende Kraft eines solchen interdisziplinär arbeitenden Kollegs für jüngere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler nicht hoch genug veranschlagt werden. Künzels Studie jedenfalls verfolgt mit der Frage nach der jeweiligen Repräsentation von sexueller Gewalt überzeugend eine interdisziplinär angelegte Fragestellung aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, reflektiert kritisch und kenntnisreich die von ihr angewendeten Methoden und gelangt zu klar formulierten, überzeugenden Ergebnissen, die einmal mehr die enge diskursive Verflechtung von Literatur und Justiz vor Augen führen.

Im Zentrum des Buches steht der provozierende titelgebende Begriff der »Vergewaltigungslektüren«. In Anlehnung an die niederländische Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal unternimmt Christine Künzel das Projekt einer »überkreuzenden Lektüre« (S. 10) von literarischen und juristischen Texten aus drei Jahrhunderten. Das Ziel einer solchen kulturwissenschaftlichen Fragestellung kann weder darin bestehen, den einzelnen literarischen Text zum Gegenstand einer juristischen Erörterung zu machen, also gewissermaßen die *dramatis personae* vor das Strafgesetzbuch

¹ Über: Christine Künzel, Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt und New York: Campus 2003, 302 S.

zu zitieren (wie dies auch im Laufe der Auslegungsgeschichte von Kleists Werken mehrfach geschehen ist), noch kann es darum gehen, die quasi-literarische Struktur einzelner Justizfälle zu konstatieren. Vielmehr beschreibt Künzel aus der Meta-Perspektive der kritischen Diskursanalyse, wie sehr gerade die Rede über sexuelle Gewalt in Literatur und Rechtsprechung seit langem von denselben poetisch-rhetorischen Konzepten strukturiert wird, deren Mechanismen gleichermaßen in Fiktion und realer Justiz zutage treten. Der erkenntnistheoretische Vorteil des literarischen Textes gegenüber den Prozeßakten tatsächlicher Gerichtsverfahren kann allerdings darin bestehen, daß in der Literatur grundlegende Dimensionen des kollektiven Denkens klarer und konziser dargestellt werden.

Auf dieser Grundlage, die die diskursive Verflechtung der literarischen und nicht-literarischen Texte verfolgt, untersucht Künzel nun in drei großen thematischen Kapiteln die Codierung sexueller Gewalt am Beispiel von »Vergewaltigungserzählungen«. Das erste Kapitel konzentriert sich auf den berühmtesten Fall einer literarisch mitgeteilten Vergewaltigung, Kleists Erzählung über die Marquise von O...; im Mittelpunkt der anderen Abschnitte steht die Analyse von spektakulären Vergewaltigungsprozessen, die in den 1980er und 1990er Jahren vor bundesdeutschen Gerichten zur Verhandlung kamen.

Das umfangreiche und sehr gründlich recherchierte Kapitel über Kleists »Marquise von O...« stellt eine Beobachtung hinsichtlich der Sekundärliteratur an den Beginn. Die Vergewaltigung der Marquise durch den Grafen F. erfahre, so Künzel, in der Forschung häufig eine ebensolche Auslassung wie die Darstellung der eigentlichen Gewalttat im literarischen Text. Die Gründe für diese Verharmlosung und »Entortung« der sexuellen Gewalt, die der Titelfigur der Novelle angetan wird, sei auf verschiedene Faktoren zurückzuführen: Zunächst habe die seit den 1970er Jahren besonders populäre psychoanalytische Auslegung der Erzählung den Skandal der offenen sexuellen Gewalt abgeschwächt und das Geschehen zwischen dem Grafen und der Marquise an die traditionelle Liebesordnung angenähert, indem sich die Aufmerksamkeit der Interpreten seit Dorrit Cohns folgenreichem Aufsatz über Kleists »Marquise« mit dem programmatischen Untertitel »The problem of knowledge« (1986) mehr und mehr dem Bewußtsein der Marquise statt der Tat des Grafen zugewandt habe. Künzel zeigt nachdrücklich, wie sehr hier die Auslegungsgeschichte der Novelle einem Klischee folgt, das sich bis heute in Vergewaltigungsprozessen beobachten läßt: Die Hartnäckigkeit des »Verstellungsverdachts« unterstellt der vergewaltigten Frau schnell Unglaubwürdigkeit und bringt sie in einen Rechtfertigungsdruck, den Opfer anderer Gewalttaten – glücklicherweise – nicht in diesem Maße erfahren. Die Häufigkeit, mit der in der Auslegung der Novelle die Frage gestellt wird, die Kleist selbst in seinem ironischen Epigramm einer Leserin in den Mund legte, die Frage nämlich, ob die Marquise nicht etwa doch nur »die Augen zugehalten« und damit stillschweigend ihrer Vergewaltigung zugestimmt habe, illustriert nach Künzel den »Sieg der Psychologie über die Medizin«: Die Psyche der Marquise und ihre eventuell verdrängten sexuellen Wünsche beschäfti-

gen die Phantasie der Leser mehr als die Gründe, die den adligen Offizier dazu gebracht haben, der bewußtlosen Frau Gewalt anzutun. Zu Recht weist Künzel immer wieder auf die Grenzen hin, auf die eine psychologische Interpretation in Kleists Texten stößt. Das gilt erst recht für den Versuch, die Vergewaltigung der Marquise als Resultat einer »Irrtumsneigung« zu verharmlosen, wie es noch in den 1980er Jahren zu lesen war (Eberhard Schmidhäuser im KJb 1986). Die kumpelhafte Entschuldigung eines Vergewaltigers, der sich den Reizen seines attraktiven Opfers nicht habe entziehen können, gehört laut Künzel zu den kulturellen Leitmotiven in der männlich bestimmten Rede über das Verbrechen der Vergewaltigung. An dieser Stelle wird besonders deutlich, was die Verfasserin mit der Diagnose des »androzentrischen Blicks« meint: So wie in tatsächlichen Vergewaltigungsprozessen häufig die männliche Sicht auf das Opfer dominiert und damit auch in der Rechtsprechung die Täterperspektive redupliziert wird, so nimmt auch ein guter Teil der Interpreten der »Marquise von O...« für den Grafen Partei und verwischt dabei den eigentlichen Skandal, von dem Kleist unmißverständlich erzählt.

Nach dieser kritischen Sichtung der Sekundärliteratur (wobei alternative Deutungen der Novelle hinreichend gewürdigt werden) konzentriert sich Christine Künzel in einem nächsten Schritt unmittelbar auf Kleists Erzählung und erläutert den kulturhistorischen Hintergrund der unerhörten Ereignisse um die Marquise. Diese Kontextualisierung der Novelle erlaubt es, die provozierenden Handlungselemente, mit denen Kleist seine Leser bis heute verstört, im Zusammenhang verschiedener Diskurse zu verstehen. Ausgangspunkt für diese Analyse ist die These, Kleist habe mit der Vergewaltigung der Marquise durch den Grafen während ihrer Ohnmacht tatsächlich einen »Grenzfall« geschaffen, für den es am Beginn des 19. Jahrhunderts keine eindeutige rechtliche Lösung habe geben können. Für Künzel wird dieser Grenzfall durch das Zusammenwirken verschiedener historisch relevanter Faktoren konstituiert. Zunächst ist der sexuelle Mißbrauch einer widerstandsunfähigen Person überhaupt erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Straftatbestand; Kleist konnte also durchaus noch mit Lesern rechnen, die die Tat des Grafen als läßliches Vergehen und nicht als strafwürdiges Verbrechen einschätzten. Eng damit verbunden ist die Frage nach dem Zusammenhang von Notzucht und Schwangerschaft. Die ältere medizinische Auffassung, die bis zu Kleists Zeit Verfechter fand, hatte einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Empfängnis und weiblichem Lustempfinden hergestellt; eine bewußtlose Empfängnis wie die der Marquise wäre zufolge dieser Lehrmeinung ausgeschlossen, die Tatsache der Schwangerschaft vielmehr ein Beweis für die vorangehende weibliche Lust während des sexuellen Aktes. Schließlich wurde erst am Beginn 20. Jahrhunderts die Vergewaltigung eindeutig zu den Kriegsverbrechen gezählt, während in früheren Zeiten diese Form der kriegerischen Gewalt nicht grundsätzlich verfolgt wurde. Vor diesem Hintergrund weist Künzel auf die Unwahrscheinlichkeit hin, daß am Beginn von Kleists Novelle die russischen Soldaten hingerichtet werden, aus deren

Gewalt der Graf die Marquise gerettet hatte, nur um sie sogleich anschließend selbst zu vergewaltigen.

Der hermeneutische Gewinn dieser rechts- und medizinhistorischen Kontextualisierung für das Verständnis von Kleists Erzählung ist unübersehbar: Neben die offenbare Unwahrscheinlichkeit der geschilderten Ereignisse tritt die zusätzliche Unsicherheit, wie die Behauptungen der Marquise vor dem Hintergrund des rechtsmedizinischen Diskurses der Zeit überhaupt zu bewerten sind – der »Grenzfall« strapaziert auch das juristische Verständnis. Den Schluß der Erzählung liest Künzel ausdrücklich als »Gerechtigkeitsparodie«, werde doch hier auf geradezu parodistische Weise die Re-Integration des Vergewaltigers in die soziale Ordnung vorgeführt.

Ein kürzerer Abschnitt der Untersuchung gilt anschließend der oft gerühmten Verfilmung der »Marquise von O...« durch Eric Rohmer. Künzel konzentriert sich hier allein auf die filmische Präsentation der Umstände, die der Vergewaltigung der Marquise durch den Grafen vorangehen und die eine deutliche Erotisierung der Szene bewirken. Das liege zum einen an den Eingriffen in die Handlung (bei Rohmer wird die Marquise durch einen Schlaftrunk betäubt), zum anderen vor allem aber an der Form der visuellen Inszenierung: Das Bild der schlafenden Marquise, die durch ihre Körperhaltung den Mann geradezu einzuladen scheint, gleicht bis ins Detail dem berühmten Gemälde »Der Nachtmahr« von Johann Heinrich Füssli, in dem eine Schlafende in erotischer Pose dargestellt wird. Ihrem Ansatz der diskursgeschichtlichen Kontextualisierung folgend, kann Künzel so plausibel machen, wie sehr diese Szene des Films die Geschlechtersemantik übernimmt, die in ästhetischen Diskursen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts vorherrschten, indem die Szene der bevorstehenden (und filmisch nicht dargestellten) Vergewaltigung mit der Darstellung weiblichen Begehrens überblendet wird. Auf diese Weise werde eine juristische Entlastung des Vergewaltigers vorbereitet, da seine Gewalttat das Resultat einer starken Verlockung durch die Frau sei.

Diese Beobachtungen veranlassen Künzel zu einem literarhistorischen Exkurs, der zurück ins 18. Jahrhundert führt. Am Beispiel der anakreontischen Lyrik illustriert sie die lange Tradition des Motivs der Vergewaltigung einer Frau im Schlaf – ein Motiv, das vor allem in der Schäferdichtung eine breite Verharmlosung erfahren habe, indem der vorgebliche Schlaf der Frau immer wieder als Eingeständnis in den unfreiwilligen sexuellen Verkehr gewertet wurde. Leistung und Grenzen der kulturhistorischen Betrachtung werden in diesem Abschnitt der Untersuchung besonders deutlich: Künzels Aufmerksamkeit für die unterschiedlichen Formen der medialen Codierung von Gewalt ermöglichen es ihr, die oft allein als ästhetisches Spiel gewerteten anakreontischen Gedichte ernst zu nehmen als Beschreibung eines inszenierten Spiels mit den Geschlechterrollen, das eine erstaunliche Kontinuität mit modernen »Vergewaltigungsmythen« aufweist. Zugleich aber blendet Künzel alle Fragen der ästhetischen Traditionsbildung aus, denn die Konzentration auf die

Darstellung der Gewalt im literarischen Text vernachlässigt legitimerweise die Frage nach der ästhetischen Strukturierung.

In den anschließenden Abschnitten ihrer Arbeit verläßt Künzel denn auch das Feld der literarischen Fiktion und kommentiert ausführlich die Aktenlage zu mehreren Vergewaltigungsprozessen, die vor deutschen Gerichten im ausgehenden 20. Jahrhundert zur Verhandlung kamen. Im Mittelpunkt steht der sogenannte Berliner »Gynäkologenprozeß« der Jahre 1984/86, in dem zwei Berliner Frauenärzte angeklagt wurden, eine Kollegin während des Nachtdienstes in der Klinik vergewaltigt zu haben. Künzel geht es nicht darum, den Freispruch der Ärzte in der zweiten Instanz als Justizskandal zu brandmarken, so viel berechtigter Anlaß dafür auch gegeben wäre. Stattdessen unternimmt sie eine ausführliche diskursanalytische Untersuchung des Prozeßverlaufs und der Strategien der Verteidigung, was sie zu dem Schluß führt, dieser viel beachtete Prozeß sei ein regelrechtes Lehrstück darüber, wie sehr sich die Tradition männlich geprägter Wahrnehmungsformen und Deutungsprivilegien bis in die Rechtsprechung der Gegenwart hinein fortsetze.

Die hier am Beispiel ausführlich erörterte androzentrische Deutungsperspektive, die immer dazu neigt, den Mann als Gewalttäter zu entschuldigen, der vergewaltigten Frau hingegen mindestens eine Mitschuld anzulasten, wird im Schlußteil des Buches noch einmal ausführlich aus diskursgeschichtlicher Perspektive erörtert. Besonderes Gewicht liegt dabei auf den vielfältigen Verfahren männlicher Raumcodierung, der häufigen Problematisierung weiblicher Zeugenschaft, der traditionellen Gleichsetzung von Lüge und »Weiblichkeit« sowie schließlich den Erkenntnissen, die die Traumaforschung für die Bewertung der Erzählungen von Gewaltopfern bereitstellt. Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse etwa erscheint das bekannte »Gebot der sofortigen Mitteilung« für die Anzeige einer Vergewaltigung als wenig plausibel, da es dem tatsächlichen Verhalten von traumatisierten Opfern von Gewalt widerspreche.

Mit diesen Überlegungen und Schlußfolgerungen für die aktuelle Rechtsprechung hat sich die Untersuchung scheinbar weit von Kleist und seiner Novelle entfernt. Daß das Buch dennoch nicht als willkürliche Zusammenstellung von thematisch verwandten Einzelstudien erscheint, liegt an der konsequenten thematischen und methodischen Verklammerung der jeweiligen Abschnitte. Christine Künzel ist es gelungen, die historische Kontinuität von »Vergewaltigungsmythen« darzustellen, die mindestens seit dem 18. Jahrhundert im literarischen, (literatur-) wissenschaftlichen und juristischen Diskurs fortwirken und oft das scheinbar so selbständige individuelle Urteil stärker formen, als es dem oder der Urteilenden bewußt ist. Im Blick auf die Auslegungsgeschichte der »Marquise von O...« ist das feministische Engagement der Untersuchung ebenso notwendig wie willkommen, hilft es doch, einseitige Parteinahmen für die Gewalttat des Grafen, wie sie schon die ersten Leser von Kleists Novelle gezeigt haben, in ihrer diskursiven Verflechtung zu erkennen.

ANTON PHILIPP KNITTEL

PATRIOTISCHER KUNSTKÄMPFER UND POETISCHER KÜNSTLERFREUND¹

»Mir schwillt jedes Mal der Kamm, wenn ich an die anmaßenden, gemüthlosen Franzosen denke, und dann pinsle ich zu, als ob – ja stünden ihre Legionen nur auf meiner Leinwand, potz Wetter, wie wollte ich sie zugrundieren«, schreibt im April 1806 der seit einem Jahr in Dresden als erfolgreicher Historien- und Porträtmaler ansässige Gerhard von Kügelgen (1772–1820) seinem Zwillingsbruder Karl.² Schon zwei Jahre zuvor wetterte der in Bacharach am Rhein geborene Sohn eines kurkölnischen Hofkammerrats, der nach einem längeren Romaufenthalt ab 1798 einige Jahre am St. Petersburger Hof als selbständiger Historien- und Porträtmaler großen Erfolg hatte, in einem Brief an den Preußischen Staatsrat Wilhelm von Uhden in Berlin: »Ach! Ich kann mich gar nicht daran gewöhnen mein schönes Vaterland in den Händen einer so von grund aus verderbten Nation zu wissen. Wer nicht mit eigenen Augen den Jammer und das Verderben ansieht, was diese fremden Menschen über uns gebracht haben, der kann es nicht glauben. Gute Sitten, Moralität und alles Geld haben sie hinweg genommen, sie diese Freyheitbringer. Schwere Ketten tragen nun diese Rheinbewohner und leiden Mangel, sie, die den Überfluß kannten« (S. 302).

Vor diesem Hintergrund braucht es nicht zu verwundern, dass die Enttäuschung und Verbitterung groß waren, als sich der sächsische Kurfürst Friedrich August im Juli 1806 auf die Seite Napoleons schlug. Zu dieser Zeit hatte sich Gerhard von Kü-

¹ Über: Dorothee von Hellermann, Gerhard von Kügelgen (1772–1820). Das zeichnerische und malerische Werk, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2001, 416 Seiten. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese auch für die Kleist-Forschung wichtige Arbeit. Vgl. hierzu auch: Helmut Börsch-Supan, Nach der verlorenen Zeit. Ist es jetzt vielleicht zu spät für Gerhard von Kügelgens Nachruhm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31. Dezember 2001, S. 46; Hans-Joachim Neidhardt, »Ein von allen Grazien begünstigter Seelenmaler«. Zu Dorothee von Hellermanns Monographie über Gerhard von Kügelgen, dessen Ehrgeiz dem Historienbild galt. In: Dresdner Neueste Nachrichten, 29. November 2001, S. 10; Andreas Plathaus, Mit Leinwand focht er gegen Legionen. Ein treuer Gegensatz zu Caspar David Friedrich: Gerhard von Kügelgen wird in einer Dresdner Ausstellung wiederentdeckt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. Februar 2003, S. 40.

² Zitiert nach Friedrich Christian August Hasse, Das Leben Gerhards von Kügelgen (1772–1820), Leipzig 1824. Vgl. auch Dresdener Kunstblätter 46 (2002/2003), Sonderheft zur Ausstellung Gerhard von Kügelgen (1772–1820), hier S. 31. Karl von Kügelgen reüssierte zu der Zeit als Landschaftsmaler in Russland und im Baltikum. Er starb 1832 als zaristischer Hofmaler in Reval.

gelgen längst als feste Größe im Dresdner »Kunst- und Geistesleben« (S. 38) etabliert. Sein Sohn Wilhelm, der spätere Ballenstedter Hofmaler und Kammerherr, nennt in seiner Autobiographie »Jugenderinnerungen eines alten Mannes«³ als Freunde seiner Eltern unter anderem Adam Heinrich Müller, Karl August Böttiger, den Theologen August Köthe, den Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert, Rühle von Lilienstern sowie die Geologen Moritz von Engelhardt und Karl von Raumer. Neben Caspar David Friedrich, zu dem Gerhard von Kügelgen schon bald nach seiner Ankunft in Dresden eine besonders enge Freundschaft entwickelte, zählten auch der Malerkollege und spätere Direktor der Dresdner Kunstakademie, Ferdinand Hartmann sowie Jakob Crescentius Seydelmann, Professor an der Kunstakademie, die Malerin und Harfenistin Therese aus dem Winkel, der Kupferstecher Friedrich Müller, der Schlachtenmaler Sauerweid, der Bibliothekar Daßdorf, Carl Maria von Weber, Heinrich Graf von Loeben, der dichtende Minister von Nostiz und einige andere zu seinen Freunden. Kügelgen selbst wiederum gehörte selbstverständlich zu den Hörern der Vorlesungen von Schubert⁴, Böttiger und Müller. Ebenso selbstverständlich gehörte er dem patriotisch gesinnten Kreis an, der sich nicht zuletzt auch durch Müllers Vorlesungsreihe »Über das Schöne und Erhabene« im Winter 1807/08 in Dresden bildete. So zeichnete Kügelgen bereits unmittelbar nach der preußischen Niederlage bei Jena und Auerstedt, »zwei Jahre vor dem Erscheinen von Kleists »Hermannsschlacht«, [...] einen heute verschollenen Entwurf »Hermann im Eichwald, auf den Trophäen der Römer den Göttern dankend« (S. 45). Daneben entstanden auch historische Porträts von Jeanne d'Arc, Karl VII. von Frankreich und seiner Geliebten Agnes Sorel, »die wie die Hermann-Zeichnung, als Leitbilder für Freiheitsbestrebungen aufgefasst waren. Diese frühen patriotischen Darstellungen lassen«, so Hellermanns Folgerung, »den Schluß zu, daß der umtriebige, kontaktfreudige Kügelgen die zentrale Figur dieser Gruppe gewesen ist und inspirierend wirkte« (S. 45).

Direkte Einflüsse von Kleist auf Kügelgen oder umgekehrt konnten bislang nicht nachgewiesen werden. Dennoch legt die Kunsthistorikerin Dorothee von Hellermann mit diesem exzellenten Werkverzeichnis auch dem Kleistforscher und -interessenten ein wichtiges Kompendium über die künstlerischen Strömungen in Dresden um 1800 vor. Ziel ihrer materialreichen und akribischen Darstellung ist es nicht, »Gerhard von Kügelgens Werk nach seinen formalen Qualitäten zu beurteilen. Stattdessen soll es im ursprünglichen Kontext betrachtet werden, um so zu ver-

³ Der Band ist 1870, also drei Jahre nach Wilhelm von Kügelgens Tod, erstmals erschienen und war bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts – in Millionenaufgabe verbreitet – die vielleicht beliebteste deutschsprachige Autobiographie überhaupt. Vgl. hierzu Anton Philipp Knittel, *Zwischen Idylle und Tabu. Die Autobiographien von Carl Gustav Carus, Wilhelm von Kügelgen und Ludwig Richter*, Dresden 2002 (*Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur*; 15), vor allem S. 91 ff.

⁴ Schubert widmete seine »Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft«, 1808 in Dresden erschienen, »[s]einem Freunde und Zuhörer« Gerhard von Kügelgen, dem »berühmten Historienmaler«.

anschaulichen, warum die Symbolsprache des Malers zu Lebzeiten sowohl positive als auch negative Resonanz auslöste.« (S. 13) Darüber hinaus positioniert sie Kügelgen neu, indem sie »sein besonderes Verhältnis zu Caspar David Friedrich« (S. 13) in den Mittelpunkt ihrer Darstellung stellt.

Insgesamt besticht von Hellermanns Werkverzeichnis mit einer stupenden Detailkenntnis und Materialfülle. Der Katalog umfasst 487 größtenteils verschollene Gemälde, Zeichnungen und einige Skulpturen und bietet darüber hinaus im Anhang eine umfangreiche Quellensammlung mit 68 Briefen Kügelgens und zwölf Gedichten von Zeitgenossen zu Kügelgens Bildern. Überraschend dabei gewinnen Kügelgens Bilder im Kontext oftmals eine politische Dimension. Eindrucksvoll vor Augen geführt wurde dies auch in der von Dezember 2002 bis Februar 2003 in der Dresdner Galerie Neue Meister ausgestellten Sonderschau zum »Malerfreund und Kunstgefährte[n] von Caspar David Friedrich in Dresden« – so der Untertitel. Nicht erst die Epoche der Befreiungskriege, sondern bereits die »Phöbus«-Zeit erscheint bei Kügelgen in patriotischem Licht. Mittelbar gewinnt dabei auch die »Politisierung Kleists«⁵ weitere Dimensionen.

Erst recht nach den Niederlagen von Jena und Auerstedt finden sich bei Kügelgen immer wieder mythologisch-allegorische Bilder, deren patriotisch-kämpferische Botschaft von den Zeitgenossen verstanden wurde. Selbst Porträts und Bildnisse von Familienmitgliedern, wie etwa das um 1806/07 entstandene Bild der Söhne Wilhelm und Gerhard (vgl. S. 45 und S. 224), erhalten politischen Bekenntnischarakter. In diese Reihe gehört auch der um 1808 begonnene, aber nicht vollendete Zyklus mythologischer Einzelfiguren wie etwa Andromeda, Ariadne und Philoktet oder ab 1813 zum Beispiel Klio, Kybele, und Melpomene. Dabei sind es schon früh immer wieder Bildpaare, mit denen Kügelgen seine Gedanken vermittelte. Von Hellermann sieht hierin einen Reflex auf Adam Heinrich Müllers »Lehre von den Gegensätzen«, 1804 in Berlin erschienen, bzw. eine Adaption der Müllerschen »Idee der Schönheit«, jenen in Dresden 1809 publizierten Vorlesungen vom Winter 1807/08 »Über das Schöne und Erhabene«. Das Prinzip der aus Gegensätzen bestehenden eigenständigen Größe »Schönheit« benutzte Kügelgen »zum Beispiel in seinen beiden Bildern »Belisar mit seinem Führer« und »Saul und David«, die gleichzeitig mit den Müllerschen Vorlesungen entstanden. Die Bilder waren als Pendants

⁵ Vgl. hierzu vor allem Hermann F. Weiss, Zur Politisierung Kleists in Dresden. In: Ders., Funde und Studien zu Heinrich von Kleist, Tübingen 1984, S. 195–204. Weiss weist auf Müller, Buol, Gentz und Ompteda, die bei der Politisierung Kleists in Dresden eine Rolle gespielt haben, hin. Zwar scheint der Kontakt zu den Omptedas, den Weiss weiter verfolgt (vgl. etwa seine Beiträge: Heinrich von Kleist und die Brüder Ompteda. Neue Archivfunde. In: Beiträge zur Kleistforschung 1998, S. 59–75; Gerüchte vom Heldentod des Dichters. Unbekannte Zeugnisse zu Heinrich von Kleist vom Jahre 1809. In: KJb 1998, S. 267–283), auch über Dresden hinaus für Kleist wichtig gewesen zu sein. Dies heißt aber nicht, dass Bildkunstprogramme, wie sie Kügelgen und Caspar David Friedrich verfolgten, nicht auch für Kleists Politisierung in dieser Phase wichtig gewesen sein könnten.

konzipiert, um die Wirkung der beiden ausdrucksstarken Figurenpaare zu steigern« (S. 39).

Solche Wechselwirkungen waren im übrigen nicht nur zwischen den eigenen Bildern intendiert, sondern auch mit den Werken des Freundes Caspar David Friedrich. So waren beispielsweise Kügelgens ›Apoll und Hyacinth, Friedrichs ›Mönch am Meer‹ und seine ›Abtei im Eichenwald‹ bei der Berliner Akademieausstellung 1810 bewusst im selben Raum zu sehen. Das Gegensatzpaar Kügelgen/Friedrich wurde ihrer Wechselwirkung wegen denn auch ›in Aufsätzen und Bildgedichten von verschiedenen Autoren gemeinsam besprochen‹ (S. 42), wie sie zudem auch selbst als gegensätzliche Pendants in den beiden bekannten Bildern von Friedrich Kersting in ihren Maltuben auf der Leinwand verewigt wurden. Von Hellermann weist, belegt mit zeitgenössischen Beschreibungen, darauf hin, dass Kerstings Konzept zu den beiden 1811 in der Dresdner Akademieausstellung gezeigten Bildern auf dem dualen Schönheitsbegriff beruhe, den Adam Heinrich Müller in seiner ersten Vorlesung ›Von der Idee der Schönheit‹ entwickelt hatte: ›Für die Hörer der Müllerschen Vorlesungen, die zum Teil in der Zeitschrift ›Phöbus‹ erschienen, war es offensichtlich, daß die Maler Friedrich und Kügelgen in ihren gegensätzlichen Persönlichkeiten die beiden Aspekte seines Schönheitsbegriffs verkörperten.‹ (S. 43) Dementsprechend versteht sie ›Kügelgen [als] die *gesellige Schönheit*, die von überall her Informationen aufsaugt, und Friedrich [als] die individuelle Schönheit, ›die eigenartig‹ ist, aber eine ›Sonne‹ wie Kügelgen benötigt, um bemerkt zu werden‹ (S. 43). Und bemerkt wird Friedrich von seinen Zeitgenossen eben hauptsächlich durch die Unterstützung und Vermittlung Gerhard von Kügelgens. Vehement ist 1809 auch sein Einsatz für den Freund im ›Ramdohr-Streit‹ (vgl. S. 308) über Friedrichs Altarbild ›Das Kreuz im Gebirge‹⁶ am 10. März in Nr. 49 von Mahlmanns ›Zeitung für die Elegante Welt‹, während der befreundete Maler und spätere Vormund des Sohnes Wilhelm von Kügelgen, Ferdinand Hartmann, seine Entgegnung für den verspätet erschienenen ›Phöbus‹ schon vorbereitet hatte.

Nach Kügelgens gewaltsamem Tod im März 1820 – er wird, von seinem Weinberg vor den Toren Dresdens kommend, Opfer eines Raubmordes durch einen marodierenden Soldaten – wird es auch um Caspar David Friedrich stiller. Während Friedrich spätestens durch die große Berliner Jahrtausendausstellung wiederentdeckt wird, verschwinden Kügelgens Bilder alsbald. Der Künstler ist, wenn überhaupt, meist nur noch durch die ›Jugenderinnerungen eines alten Mannes‹ seines Sohns Wilhelm von Kügelgen ein Begriff. Wenngleich sich direkte Einflüsse zwischen dem gebürtigen rheinischen Maler, der im übrigen in seiner römischen Zeit auch von den Attitudendarstellungen einer Elisabeth Vigée-Le Brun und einer Angelika Kauffmann wichtige Anstöße erhielt (vgl. S. 57), und dem nur fünf Jahre jüngeren märkischen Dichter auch durch den vorliegenden Werkkatalog nicht nach-

⁶ Vgl. hierzu auch Weiss, *Funde und Studien zu Heinrich von Kleist* (wie Anm. 5), S. 149–153.

weisen lassen, so ist die Arbeit von Dorothee von Hellermann gleich dreifach zu loben. Erstens konnte sie zahlreiche bislang verschollen geglaubte Werke Kügelgens wieder ausfindig machen; zweitens leistet sie einen wichtigen Beitrag zur Malerei um 1800 in Dresden, dem damaligen künstlerischen Mekka in Deutschland; und schließlich drittens – und das ist auch für die Kleistforschung nicht nichts – hat sie dem patriotischen Maler Gerhard von Kügelgen im künstlerischen Umfeld des ›Phöbus‹ einen eigenen Platz zugewiesen.

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.
- BAK Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988ff. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.
- DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1991 ff. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.
- KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart. Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.
- LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter. Erweiterte Neuausgabe Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Auflage, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

ANSCHRIFTEN DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

PROF. DR. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50937 Köln

PD DR. HANS RICHARD BRITTNACHER, Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

PIERRE DESHUSSES, 16, rue des Capucins, F-69001 Lyon

PROF. DR. SABINE DOERING, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fachbereich 11, Germanistik, D-26122 Oldenburg

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI, Kelemen László u. 11, H-1026 Budapest

ANDRÁS FORGÁCH, Nagymező u. 33., H-1065 Budapest

PROF. DR. ULRICH FÜLLEBORN, Loewenichstr. 11, D-91054 Erlangen

GABRIELLA GÖNCZY, Davidstr. 12, D-04109 Leipzig

DR. BERND HAMACHER, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Goethe-Wörterbuch, Arbeitsstelle Hamburg, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg

PROF. DR. ROLF-PETER JANZ, Freie Universität Berlin, Fachbereich Germanistik, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

DR. ANTON PHILIPP KNITTEL, Finkenweg 2, D-74223 Flein

BRIGITTE KRONAUER, Rupertistr. 73, D-22609 Hamburg

DR. CHRISTINE KÜNZEL, Universität Hamburg, Institut für Germanistik II: Neuere deutsche Literatur und Medienkultur, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg

DR. YIXU LÜ, University of Technology Sydney, Institute for International Studies, German Studies, P.O Box 123, Broadway, NSW 2007 (Australien)

LÁSZLÓ MÁRTON, Ráth György u. 21, H-1122 Budapest

MARTIN MOSEBACH, Beethovenstr. 50, D-60325 Frankfurt am Main

PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck

CAROLINE NEUBAUR, Habelschwerdter Allee 16, D-14195 Berlin

DOMINIK PASS, M. A., Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln

DR. CAROLINE PROSS, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Deutsche Sprache und Literatur II, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt a. M.

DR. DAVID RATMOKO, Universität Zürich, Englisches Seminar, PET 6, Pestalozzistraße 50, CH-8032 Zürich

PD DR. PETER PHILIPP RIEDL, Universität Regensburg, Institut für Germanistik, D-93040 Regensburg

HD DR. HANS JÜRGEN SCHEUER, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Abteilung Germanistische Mediävistik, Universität Stuttgart, Keplerstr. 17, D-70174 Stuttgart

PROF. DR. HELMUT J. SCHNEIDER, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

YOKO TAWADA, Övelgönne 64, D-22605 Hamburg

PROF. DR. DOROTHEA VON MÜCKE, Columbia University, Department of Germanic Languages and Literatures, 319 Hamilton Hall, MC 2812, 1130 Amsterdam Avenue, New York, NY 10027 (USA)

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 zur Zeit € 32,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 16,-.

Die Mitglieder erhalten die jährlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft – in der Regel das Jahrbuch – kostenlos.

Präsident: Prof. Dr. Günter Blamberger, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln.

Stellvertreterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Universität Basel, Deutsches Seminar, Pfeffergässlein 25, CH-4051 Basel.

Schatzmeister: Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck.

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022 (BLZ 100 700 24).