

KLEIST
JAHRBUCH
2006

Gullini

J.B.METZLER

KLEIST-JAHRBUCH

2006

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

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:
Dr. Ingo Breuer, c/o Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur,
Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln, eMail: ingo.breuer@uni-koeln.de
Mitarbeit: Philipp Klippel und Martin Roussel

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

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem
und alterungsbeständigem Papier

ISBN-13: 978-3-476-02159-5
ISBN-10: 3-476-02159-9

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.

© 2006 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · www.koeselbuch.de
Printed in Germany
September/2006

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2005

Günter Blamberger: Eine Poetik des Dazwischen. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Gert Jonke am 20. November 2005 in Berlin	3
Jürgen Flimm: Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an Gert Jonke am 20. November 2005 in Berlin	9
Gert Jonke: »Blitz trifft mich«	17

Abhandlungen

Christian Moser: Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen. Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« und die europäische Tradition anekdotischer Geschichtsschreibung	23
Alexander Košenina: Ratlose Schwestern der Marquise von O... Rätselhafte Schwangerschaften in populären Fallgeschichten – von Pitaval bis Spieß ..	45
Bernd Hamacher: Geschichte und Psychologie der Moderne um 1800 (Schiller, Kleist, Goethe). »Gegensätzliche« Überlegungen zum »Verbrecher aus Infamie« und zu »Michael Kohlhaas«	60
Ulrich Johannes Beil: »Kenosis« der idealistischen Ästhetik. Kleists »Über das Marionettentheater« als Schiller-réécriture	75
Gerhard Oberlin: Der Erzähler als Amateur. Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists »Bettelweib von Locarno«	100
Michael Mandelartz: Von der Tugendlehre zur Lasterschule. Die sogenannte »Kantkrise« und Fichtes »Wissenschaftslehre«	120
Michael Neumann: »Und sehn, ob uns der Zufall etwas beut«. Kleists Kasuistik der Ermächtigung im Drama »Die Hermannsschlacht«	137
Niels Werber: Kleists »Sendung des Dritten Reichs«. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists »Hermannsschlacht« im Nationalsozialismus	157
Gerhart Pickerodt: »Mein Cherubim und Seraph«. Engelsbilder bei Heinrich von Kleist	171

Rezensionen

Klaus Müller-Salget: Beda Allemanns ›Guiskard‹. Ein dramaturgisches Modell und Ansätze zu einer Theorie der kognitiven Leistung von Literatur (über: Beda Allemann: Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell)	191
Siglenverzeichnis	199
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	200
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft	201

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2005

GÜNTER BLAMBERGER

EINE POETIK DES DAZWISCHEN

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an
Gert Jonke am 20. November 2005 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
sehr verehrte Frau Ministerin,
lieber Herr Flimm,
lieber Herr Beil,
lieber und heute zu ehrender Herr Jonke,

der Kleist-Preis ist der älteste und berühmteste der deutschen Literaturpreise, sein Ruhm verdankt sich vor allem der erstaunlichen Treffsicherheit der Entscheidungen und der damit verbundenen Kanonisierung der Preisträger, mit einer Ausnahme vielleicht, dem Jahr 1926, als die Listenkandidaten Klaus Mann und Marie-Luise Fleißer leer ausgingen und stattdessen Alexander Lernet-Holenia und Alfred Neumann ausgezeichnet wurden, Lernet-Holenia für einen »handfesten«, Schwank namens »Ollapotrida«, Neumann für den Roman »Der Teufel und die darin laut Laudatio manifeste »Schwere und Präzision der denkenden Rede«. Im selben Jahr 1926 kam Josephine Baker nach Berlin, gerade 19 Jahre alt, und verzauberte mit der Leichtigkeit ihres Bananentanzes die Intellektuellen. Max Reinhardt versprach ihr eine Karriere am Deutschen Theater, Harry Graf Kessler schrieb enthusiastisch in sein Tagebuch, dass die Baker in der »Negerrevue« als »Mittelprodukt zwischen Urwald und Wolkenkratzer« »stundenlang, scheinbar ohne Ermüdung, immer neue Figuren erfinde[t] wie im Spiel«, und dann entwarfen Max Reinhardt und Harry Graf Kessler zusammen ein Ballett, in dem Josephine Baker nach der Musik von Richard Strauß eine nackte Tänzerin spielen sollte, die König Salomos Begierde weckt. Das Ganze sollte nebenan auf dem Deutschen Theater in Berlin stattfinden und der Beginn einer großen Schauspielerkarriere der Baker werden. Mit der spielerischen, kindlichen Autonomie der Figuren wäre es dann vorbei und der Körper der Baker als Träger tiefer Bedeutungen nobilitiert gewesen. Man wollte Josephine Baker also vom Urwald in die gute deutsche Ausdrucks-Stube holen, sie fühlte sich auch geschmeichelt, lehnte das Angebot aber ab und ging nach Paris, um einen Vertrag bei den Folies Bergères anzunehmen. Der Grund: Der Komponist Irving Berlin war bereit, Jazzmusiken für ihre Tänze dort zu schreiben, und so konnte sie wieder tanzen, wie sie es wollte: Figuren, ohne Ausdruck bildend. Statt der Tiefe des Sinns die vermeintliche Oberfläche des Sinnlichen. Statt

der alten deutschen Tiefgründerei die Freude an den selbst nicht sinnhaften Voraussetzungen von Sinnproduktion wie z.B. dem Rhythmus und den Figuren eines Tanzes.

Was hat die Tänzerin Josephine Baker mit dem Sprachmusiker Gert Jonke zu tun? Zunächst einmal hat er in seiner Experimental-Literatur teil an der alle Künste übergreifenden artistischen Tradition der Avantgarde, die die vorgebliche Schwerkraft der Bedeutungen aufhebt – in der Verschiebung des Interesses vom Bezeichneten auf die Zeichenträger. Die Musik befreit sich von der Textualität, in der Malerei verselbstständigen sich Farben und Formen vom Zwang der Vergegenständlichung, in der Poesie werden Buchstaben, Silben und Wörter als Material verwendet wie Farben oder Töne. Dieser Blickwechsel der Avantgarden ist altbekannt, trotzdem haben sich die Deutschen, was ihren literarischen Geschmack betrifft, in der Mehrzahl noch immer nicht wirklich darauf eingelassen. Das Publikum meine ich, die Experimental-Poeten sind in Deutschland sowieso die Ausnahme. Anders verhält es sich in Österreich, wenn man an die Wiener Gruppe um Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner oder H. C. Artmann denkt, an Ernst Jandl, an Thomas Bernhard, Friederike Mayröcker oder eben an Gert Jonke, die Sprachartisten und Sprachphilosophen gleichermaßen sind, für die Dichtung nicht Darstellung bereits gemachter Erfahrungen, sondern Modus der Erfahrung selbst ist. Notfalls retten sie die Poesie im Unsinn und schaffen Zeichen und Plunder, während die Mehrzahl des deutschen Publikums – das erklärt auch den Erfolg des Schiller-Jahres – doch Sprichwörtliches bevorzugt, handfeste Sätze, an die man sich halten kann, wie »Die Axt im Hause erspart den Zimmermann« aus dem »Wilhelm Tell«, Sätze mit trügerischer Sicherheit eigentlich, die mit äußerster Vorsicht zu genießen sind, weil ihnen schon so mancher Heimwerker zum Opfer gefallen ist.

Heute ist Totensonntag, wir befinden uns im Theater, und die Ouvertüre von Gert Jonkes Stück »Die versunkene Kathedrale«, die wir eingangs hörten, handelt von der Austauschbarkeit von Gräberstätten und Theatern als zwei potentiellen Zeichen-Friedhöfen, am Montag ist Kleists Todestag, am Dienstag der Tag der heiligen Cäcilie, der Schutz-Patronin der Musik, die für einen Sprachmusiker wie Jonke eine Schutzheilige sein könnte, in Kleists Legende »Die heilige Cäcilie« aber vier junge Bilderstürmer durch die Gewalt der Musik ihres Verstandes beraubt, um eine Kathedrale vor dem Versinken zu beschützen. Sonntag, Montag, Dienstag, 20., 21., 22. November: Als Registrationsprinzip garantiert der Kalender eine Ordnung. Wird aber nach dem Zusammenhang dessen gefragt, was mit seiner Hilfe hier in Ordnung kommt, zu einem vorgeblich geistreichen Sinnzusammenhang geordnet wird, erweist der Kalender sich als Medium des Absurden oder der Anarchie. Wie andere Regulative: topographische Karten z.B. oder alphabetisch-lexikalische Verzeichnisse, die unterordnen sollen und doch nur beiordnen, in ihrer Semantik das Heterogene gruppieren, nicht das Homogene, in ihrer Syntax nicht hypotaktisch-hierarchisch, sondern parataktisch strukturiert sind, so dass Zwischenräume, Lücken bleiben. Solche Ordnungsschemata und Listen liebt Gert Jonke seit

seinem ersten großen Erfolg, dem ›Geometrischen Heimatroman‹, der imaginäre Kartographien entwirft und am Ende eine ebenso absurde wie reale Registratur, ein Frage-Formular, das als Grundlage für ein Art Visum dienen soll, um Personen zu erfassen, die durch eigentlich verbotenes Gelände, den dunklen Bezirk des Waldes, reisen müssen. Um sie zu unterscheiden von den »schwarzen Männern«, die sich »im Schatten der Bäume« verstecken, sind folgende Angaben nötig – u.a. »Name, Geburtsdatum, Geburtsort, Beruf, allfällige frühere Berufe, Wohnort [...] allfällige frühere Adressen des Vaters, der Mutter, der Geschwister, der Frau, der Kinder, des Dienstgebers, des Hausarztes, des Dienstgebers des Vaters« usw. usw. Ein biographischer Sinnzusammenhang, die Einheit von Zeit, Ort und Handlung oder ein lückenloser Lebenslauf, früher das tröstlich-schöne Ordnungsmuster von Bildungs- und Entwicklungsromanen, ergeben sich daraus nicht, allenfalls ein Steckbrief, aber einer, mit Hilfe dessen sich Personen letztlich doch nicht mehr ausrechnen und verhaften lassen, weil die Eigenschaften an den Personen nicht mehr haften, die Liste prinzipiell unabschließbar ist.

Mit einer solchen Poetik der Aufzählung, des Enumerativen, kommt man vom Verbindlichen ins Beliebiges, vom Berechenbaren ins Unberechenbare und vom Hellen ins Dunkle, vom Sicht- und Überwachungsbezirk in den schützenden Schatten der Bäume, vom grellen Papierweiß ins Versteck der schwarzen Lettern. Nach Hause vielleicht, wie das anonyme Paar in Jonkes jüngst uraufgeführtem Stück ›Die versunkene Kathedrale‹, wo es eine »ordentliche, richtige Nachtfinsternis« gibt, in deren Schutz man sich gegenseitig zu erkennen und zu taufen versucht mit Hilfe von Namens-Listen aus Binnen-Reimen: »Du Drächtchen! Du Fädchen! Du Käthchen! Du Mädchen und Lädchen! Rädchen und Tractätchen!« Das erinnert an Kleists Graf Wetter vom Strahl und sein hilfloses Stammeln: »O du – wie nenn ich dich? Käthchen! Warum kann ich dich nicht mein nennen? Käthchen, Mädchen, Käthchen«. Und noch einmal an Kleist: »Mein Jettchen, mein Herzchen, m Liebes, m Täubchen, m Leben, m liebes süßes Leben, m Lebenslicht, m Alles, m Hab und Gut, meine Schlösser, Aecker, Wiesen u Weinberge« usw. Das ist – Sie kennen es – aus dem Spiegel-Brief von Kleist und Henriette Vogel vor ihrem gemeinsamen Freitod. Todeslitanei wird er genannt und kann Litanei genannt werden, weil die Geliebte so unbesitzbar und unerkennbar ist wie der Christen-Gott, dessen Präsenz man durch Bitt- und Liebesformeln in der Kirche zu beschwören sucht. Die Grundfrage: Was ist der rechte Name, der Eigen-Name, der das besondere unvergleichliche Wesen des Anderen enthält, ist unbeantwortbar, sie wird durch immer neue Antworten ad absurdum geführt.

Und dann geschieht doch die Umkehrung: Wir lesen, dass Kleist keine Worte mehr findet, die das einzigartige Wesen der Geliebten trefflich beschreiben, bzw. vom Sichersten ins Tausende gelangt, und stellen gleichzeitig fest, dass uns Hören und Sehen kommt. Wir lesen in Gert Jonkes ›Insektarium‹, dass der Vogelschwarm im Himmel, dessen Flugbewegungen mit Hilfe der eigenen Stimme dirigiert werden, vielleicht gar nicht existiert und sich nicht dirigieren lässt, und sehen gleichzeitig doch den Dirigenten und den Vogelschwarm. Der Zündstoff der Imagination liegt für Jonke im Zwitterwesen Sprache, in ihren Vexier-Bildern, in einer Poetik des Dazwischen, der Lücken und Übergänge, der Zwischen-Räume und

Zwischenzeiten, in einer Über-Setzung, die keinen Ur-Text mehr hat. Das ist paradox und betrifft nicht nur die Sprache, sondern alle Notations- und Interpretationssysteme. Wir werden die Wirksamkeit dieses Prinzips gleich vorgeführt bekommen, wenn Markus Hering in Jonkes ›Chorphantasie‹ einen Dirigenten spielt, dem das Orchester fehlt. Was nichts verschlägt. Wenn das Orchester nicht fehlte, wäre es nicht besser. Kein Orchester der Welt hätte die Instrumente, um die innere Musik wiederzugeben, die einmal im Kopfe des Komponisten während der Komposition sich bildete, und diesen Zwischen-Raum erfahren wir als Publikum vice versa, während wir dem Stab des orchesterlosen Dirigenten und seinen Reden folgend in unserem Innern selbst das Schweigen hörbar machen, d.h. eine imaginäre Musik bilden. Unsere Imagination, das ist das Paradoxe, ist an die Luftschrift, an die völlig unzulänglichen Notationsbewegungen des Dirigenten, gebunden und an seine erklärenden, das Unhörbare übersetzenden Worte.

Das hat etwas Magisches und Aberwitziges zugleich. Das Unsagbare sagen, das Unhörbare hören, das Unsichtbare sehen zu wollen. Und wissen, dass man als Zeichen-Künstler eigentlich immer nur Vexierbilder herstellt, Ansammlungen von Strichen, in denen die einen eine Ratte, die anderen ein wunderschönes Gesicht erkennen. Was aber soll man anderes machen, wenn kein Lied mehr wie bei Eichendorff in allen Dingen schläft, es keine Zauberworte mehr gibt, so dass die Welt zu singen anhebt oder – so heißt es bei Jonke – wenigstens die Steine und die Seen, – was soll man anderes dann machen als immerfort reden – rund um die Uhr und warten auf ein ganz besonderes Intervall, auf einen ganz besonderen Zwischen-Raum, der das Über-Setzen über eine absolute, irreversible Grenze meint, die Grenze zwischen Leben und Tod. In Jonkes Novelle ›Der Kopf des Georg Händel‹ heißt es, dass Händels Körper im Augenblick des Todes »als ein durchsichtiges Spiegeln von bisher noch niemals gehörten Klängen empfindbar geworden« sei – von Klängen, die aus dem Fluss weit draußen in der Ebene – als ferner Klang, Klang der Ferne – aufgestiegen seien.

Reden rund um die Uhr, das heißt auch, die Zeit in einen Kreis verwandeln und damit aufheben zu wollen, wie der Fotograf Anton Diabelli in Jonkes ›Schule der Geläufigkeit‹, dessen Ziel es ist, ein Fest in allem so zu inszenieren, dass es zur vollkommen getreuen Wiederholung des letztjährigen Festes wird. Doch ein solches Fest wäre kein epiphanisches Moratorium im Alltagsleben mehr, sondern ein Wechsel des Aggregatzustands, ein Wechsel vom Flüssigen ins Feste. Als Leser von Jonkes Dichtung lernt man, dass es gerade ums Gegenteil geht. Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft beherzigt das bei ihren Kleist-Preis-Festen auf besondere Weise. Der Kontrollverlust ist unser Faszinationskalkül. Eine Jury von sieben Personen diskutiert erregt über eine Liste potentieller Kandidaten, steckt diese Liste in einen Umschlag und überlässt es dann einer von ihr stets neu gewählten Vertrauensperson, den Umschlag zu öffnen und einen der vorgeschlagenen Kandidaten zum Preisträger zu küren oder sich nach einem anderen Kandidaten eigener Wahl umzusehen. Wunderbarerweise hat diese sehr besondere Poetik des Zwischenraums immer bestens funktioniert. Zweimal 20 Jahre jetzt, von 1912 bis 1932 und von 1985 bis 2005. Die Vertrauenspersonen wechseln und damit auch die

ideologischen und ästhetischen Präferenzen. Das verhindert jede Gremien-Klüngelei und ermöglicht die Freiheit von Gemeinde- und Schulzwängen, wie es dem Namensgeber des Preises, dem Nomaden und Partisanen Kleist auch angemessen ist. Der Preis war nie etwas für das Solide und Konventionelle. Das ist ein Verdienst der Vertrauenspersonen, denen Hans Joachim Kreuzer, mein Amtsvorgänger, als er den Kleist-Preis 1985 wiederbegründete, folgende Empfehlung gegeben hat: »Fortuna belohnt nur die, die etwas riskieren!« Die Vertrauenspersonen sind dieser Empfehlung gefolgt, aber dazu brauchte und braucht es Mut. Aus diesem Grund hat die Jury Jürgen Flimm als Vertrauensperson gewählt, der in seinen Inszenierungen des »Krug«, des »Amphytrion«, »Der Familie Schroffenstein« oder des »Käthchen« immer wieder aufs Neue dafür gesorgt hat, dass Kleists Werk seinen Beunruhigungswert nicht verliert und als Regisseur ganz kleistisch an Strategien der Risikovermeidung prinzipiell nicht interessiert scheint.

Ihm schuldet die Jury großen Dank, und allen Mitwirkenden dieser Matinée, den Schauspielern und Musikern Therese Affolter, Peter Fitz, Markus Hering, Christian Muthspiel und vor allem Hermann Beil, der seit einigen Jahren dafür sorgt, dass Kleist-Preisverleihungen aufs Wesentliche, auf die Texte der Preisträger, konzentriert und damit denkwürdig sind, während sie in früheren Jahren manchmal etwas unkontrollierter verliefen, z.B. 2001, als die damalige Preisträgerin Judith Hermann und der jetzt immer noch amtierende Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft auf den Einfall kamen, die Preisverleihung, die um 15 Uhr begann, mit einem aufgrund der Ereignisse des 11. September apokalyptischen New-York-Lesungs-Abend zu kombinieren, der um 1 Uhr nachts dadurch endete, dass der Intendant des Deutschen Theaters seine im Gegensatz zum Publikum keineswegs müden Schauspieler von der Bühne zu zerren begann. Die Kleist-Preis-Inszenierung hätte vielleicht auch dieses Jahr ausufern können. Ich gestehe, dass ich gern alle Preisträger und Vertrauenspersonen der letzten zwanzig Jahre nach Berlin eingeladen und sie in die heutige Feier mit eingebunden hätte. Die Suche nach Sponsoren dafür war allerdings vergeblich, es war schon schwer genug, den Kleist-Preis von 20.000 Euro dieses Jahr zu finanzieren, und einstweilen handelt es sich nur um eine Übergangslösung. Dass es gelang, ist der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck zu danken, vor allem dem Geschäftsführer der Verlage, Herrn Rüdiger Salat. Erstmals haben sich auch der Bund und die Länder Berlin und Brandenburg an der Finanzierung der Preissumme selbst beteiligt. Dafür schuldet die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft großen Dank, und ich bin froh, dass ich ihn persönlich adressieren kann, an Herrn Dr. Claussen, Frau Dr. Wagner-Kantuser und Herrn Nowak, vor allem aber an die Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, Frau Prof. Dr. Johanna Wanka, die ich als Rednerin heute besonders herzlich willkommen heiße. Zu danken habe ich auch noch der Österreichischen Botschaft, die durch Frau Dr. Indjein und Herrn Renoldner heute vertreten ist, für ihre Anwesenheit und für das Geschenk österreichischen Weins, den Sie alle nach dieser Veranstaltung in der Kantine des Berliner Ensemble genießen dürfen.

Der Schlussakkord ist kein heiterer. Zu erinnern ist an Diana Kempff, Kleist-Preisträgerin 1986, damals begleitet von ihrem Lektor Dr. Jochen Jung, der heute der Verleger Gert Jonkes ist. Diana Kempff ist letzte Woche in Berlin gestorben. Joachim Kaiser hat am Ende seiner Laudatio auf Diana Kempff 1986 einen Haiku von ihr zitiert, dem nichts hinzuzufügen ist:

Notwendig
ist aber vor allem
das Unnützliche.

JÜRGEN FLIMM

LAUDATIO

anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an
Gert Jonke am 20. November 2005 in Berlin

Begrüßung

Lieber Walter, lieber Günter, liebe Mitglieder und Freunde, liebe Frau Ministerin –
lieber Gert –

Und irgendwann landest du immer im Kaffeehaus in Wien, um mit Kleist zu sprechen, ach! Und so saß ich wieder einmal im Sperl am Ende der Lehargasse mit dem freundlichen Hans Landesmann, dem großen österreichischen Musikimpresario, und bei manchem kleinen Braunen hirnten wir und fanden nicht die Spur einer Idee, wer uns einen schönen Text für den weltberühmten Bariton Thomas Hampson schreiben wollte, denn der Star träumte seit langem davon, einmal Lorenzo da Ponte zu sein.

Prima le parole!

Plötzlich rief Herr Landesmann: Da sitzt er! Wer, fragte ich, da Ponte? Hampson? Na, unser Autor! Wo? Unser Gespräch wurde leiser. Hinter dir, am runden Tisch in der Ecke, der Jonke! Was, der Jonke? Ja, wir fragen ihn gleich! Wie bitte, gleich? Ich drehte mich sachte um und schon standen wir vor dem Objekt unserer Begierde und legten zögerlich unseren Vorschlag auf den Kaffeehaustisch.

Jonke blickte etwas verwirrt auf und stammelte eher, als er antwortete: Er kenne ja, sicher, vielleicht und erst müsse man mal, ja, schauen, und zündete derlei Nebelkerzen mehr, allein, es half ihm nichts, es kam, wie es sollte, Wien nur du allein! Und wie Talleyrand schon sagte: »Der Kaffee muss heiß wie die Hölle, schwarz wie der Teufel, rein wie ein Engel, süß wie die Liebe sein.«

Gert Jonke schrieb schließlich einen wundersamen Abend für die Ruhr Triennale mit Herrn Hampson, der dann von Frau Pohle in der heilsamen Gebläsehalle in Duisburg empfindsam aufgeführt wurde, eine hochgespannte Vorstellung, ungewöhnlich und von einer ganz eigenen Art.

In Wien, wo diese kuriose Geschichte begann, wird es nun im Mozartjahr – nach Landesmanns Abschied – vorläufig keine Aufführung mehr geben, ein Jammer, eine Schlappererei! Sebastian, hast du das gehört?

Dieses wunderbare Stück über die graue Twilightzone nach einer Vorstellung, die wir Theaterleute besonders gut kennen, das leere Lungern nach dem verträp-

felten Applaus im glanzlosen Arbeitslicht. Da liegen seltsame Gedanken schräg in der müden Luft. So wurde dieser Text auch Grundlage für meinen Vorschlag.

Als ich ihn anrief und er seine Freude über die deutsche Ehrung ganz langsam fand, verabredeten wir uns auf ein Gespräch im Kaffeehaus, natürlich im schönen Sperrl, einem ihm wohlvertrauten Ort. Wo wir auch alsbald hockten und redeten.

Dieses stundenlange Gespräch wollte mir natürlich nicht aus dem Sinn gehen, als ich über diese Laudatio nachdenken musste. Ich hatte die Abschrift als ein Stichwortverzeichnis neben mich gelegt. Als ich die Unterredung nachzubuchstabieren begann, kamen mir gelinde Zweifel, ob alle die Gedanken, die unser einer über solch einen zu Gehör bringen wollte, nicht doch fadenscheiniger werden würden als das, was ich da auf den 25 Blättern las. Und Jonke saß wie leibhaftig dabei, wie er sich enthusiastisch immer wieder an die Stirn schlug. Dann erinnerte ich mich an Hermann Beil, der mir am Telefon fröhlich zurief: Wenn das so schön war, das Gespräch, und anregend, warum liest du es nicht vor? Recht hat er, der Dramaturg. Natürlich lese ich nicht alles vor, nur einige ausgewählte Passagen.

Lieber Gert, verzeih, ich habe ein bisschen redigiert. Vielleicht machen wir später einmal mit der langen Fassung eine Tournee durch die deutschen Theater, und Beil wird uns inszenieren! Also!

Das Gespräch

begann langsam und behutsam und kam erst nach der einen oder anderen Unterbrechung in Fahrt, immer von der Panik begleitet, das Gerät nähme nicht auf, der Lärm im Kaffeehaus überschreite den zulässigen Pegel.

Warum er in Deutschland so wenig gespielt werde? Ein Missverständnis!

Seine Freunde? Jandl und H.C. Artmann. Über Dada sprachen wir und den kranken Thomas Bernhard, den Fremden, über Fuchs und Neruda, Marquez und endlich Nestroy – und die Kellnerin kassierte zwischendurch – über die Zauberei und Raimund, den alten Ober-Zaubermeister, über den tauben Beethoven und den unglücklichen Wildgruber, der schon »als Erwachsener vom Himmel gefallen sei«, und über Kleist und dessen Tod und seine schöne Sprache sprachen wir und über Signor da Ponte und über Figuren, die man schreibt und hasst und liebt. Das mag er nicht zugeben, aber es stimmt wohl.

Wenn du sie doch selber erfunden hast? Die Figuren. Hasst du sie?

Wenn ich dann drinnen bin, dann weiß ich das nicht mehr. Da bin ich dann einer von denen.

Du weißt nicht mehr, dass du sie eigentlich erfunden hast?

[...] Das habe ich in dem Augenblick, in dem ich hasse, vergessen.

... dass du der Urheber bist?

Ja, das.

Laudatio

[...] Ich gehe dann in mich und bin dann drinnen in diesem Kleinkosmos [...], habe dann irgendwie die Aufsicht, [...] dass ich von draußen damit halbwegs eine Freude haben kann. Vielleicht bin ich da oft zu sehr auch drinnen.

Aber das ist doch schizophren.

Natürlich [...]. Also, ich bin dann oft unaushaltbar und meine Freundin passt schon sehr auf mich auf [...]. Ich geh dann auch wohl nicht auf die Straße, weil ich grinse dann dauernd, und dann wundern sich die Leute. Und sie sagt dann, geh bleib doch daheim. [...]

Du gehst so rein in den Text?

Ja, ich bin dann ganz stark drinnen. Und das ist vielleicht etwas Fremdartiges, weil das heutzutage nicht so üblich ist, aber...

Aber deshalb kriegt es ja auch Kraft... aber das muss dich doch sehr müde machen?

Ja, schon.

Wir reden wieder über Kleist und Homburg und über das heilige Prinzip und das Ende, das abzuwendende Chaos. Gibt es denn wirklich eine Antwort auf das Chaos? Eine Regel?

Nein, [...] wenn du ein Rätsel auflöst, dann hast du es ja zerstört [...]. Wenn du sagst, dass Wiesen ... den Sinn einer Wiese, den kann ich sehen in diesem einen Grashalm. Ich brauche nur diesen einen Grashalm, das ist der Sinn einer Wiese. Aber jetzt müsstest du ja alle Grassorten und alle Blumen nehmen und eigentlich müsstest du jeden einzelnen Grashalm der Wiese auszupfen, und dann ist die Wiese weg. Weil jeder einzelne Grashalm ist ja anders als ein anderer. Und du machst ja alles kaputt, indem du alles ganz genau in Ursache und Wirkung auflösen willst. Das geht ja nicht. Es gibt ja etwas, wo die Vertauschung von Ursache und Wirkung partiell getätigt wird, und getätigt werden muss. Und das findet ja auch dauernd statt. Aber wenn du nur [...] dogmatisch bleibst, dann ... nein. [...]

[...] Wir sind ja in mehreren Systemen. Das ist momentan das gastronomische System, draußen sind wir dann unter Umständen im juristischen System, und manchmal sind wir im mathematischen System, und dann sind wir wieder im kirchlichen System, und dann sind wir im System der Straßenverkehrsordnung.

[...] Und immer, wenn man diese Systeme wechselt, muss man auch Regeln wechseln. Denn wenn du das kirchliche System im medizinischen System – und umgekehrt – anwendest, dann kommst du ja in Teufels Küche. Und ich als Schriftsteller habe das Privileg – und auch der Kabarettist und auch der Zauberer hat das – der kann absichtlich falsche, als ob er richtige Regeln anwenden würde, die einen Regeln von dort in dem anderen System anwenden, und dadurch komische oder poetische Wirkungen erzielen.

Ja, ja wunderbar. [...] Das verstehe ich gut.

Aber der normale Bürger [...] sollte das besser nicht tun, weil er es dann schlecht macht, und dann entsteht nur ein Durcheinander. Aber [...] der Künstler [...] wenn er mit der Erfahrung weiß, wie er die Systemwechsel miteinander vermischen kann, dann gibt es eben große Meister, wie im Bildnerischen beim Picasso zum Beispiel [...].

Man stiftet ja Unklarheit, und diese Unklarheit ist heilsam und führt zu mehr Klarheit. Nun redeten die beiden besseren Herren im Kaffeehaus über die Katharsis und die Sehnsucht. Was ist das, die Sehnsucht?

Ja, ja... das ist der Punkt da am Horizont.

Das ist der Punkt, den man immer sieht und wenn man hinkommt, dann wird er immer kleiner?

Ja, er verschwindet dann.

Aber das finde ich dann auch schrecklich.

Nein! Wahrscheinlich wäre es auch gar nicht angenehm, den Punkt zu erreichen. Weil, es wäre... ich habe mir immer auf der Landkarte Land's End in Cornwall... und ich habe mir so vorgestellt, dort ist sicher ein kleines Gasthaus, da bei den Klippen, und da möchte ich einmal übernachten. Und bin dann [...] gefahren, [...] da war kein Häusl, sondern da war ein Selbstbedienungsladen – und für mich war das vorher so was wie das Ende der Welt – das Ende der Welt ist ein Selbstbedienungsladen... das kriegst du dann als Antwort, wenn du dann an dem Punkt angekommen bist.

»Plötzlich endet hier die Aufnahme, Neubeginn nach einer Pause«, verzeichnet das Protokoll. Der Fragende stellt nun eine tiefsinnige Frage, damit wieder Wind in die Segel kommt.

Sag mal was Bedeutendes und Wesentliches!

Ja, dass manchmal Sprache verwendet werden kann dazu, um Unsagbares mitzuteilen. Und wenn das gelingt, dann ist eine Art von Zauber im Reden, und eine Verzauberung, wenn Leute, die einander lieben, miteinander so reden können, dass sie zwischen ihren Worten ... sich mit ihren Worten ... ihre Worte sich in der Luft, während sie ausgesprochen sind, sich umarmen, und auch sie dann dazu verleiten, dass sie sich persönlich auch umarmen, dann ist das irgendwie ... dann haben sie einander mit ihren Worten verzaubert.

[...] *Ist die Sprache [...] auch ein Schutz vor was?*

Ja, [...] die Sprache als Beschwörungsmittel. Das ist uralte. Diese Zaubersprüche, oder als Gebet, wenn man den Dingsda anruft, den Herrn [...].

Die beiden reden nun über die schreckliche Last des Beginnens, wie fängt man etwas an, immer wieder von vorn, die leere Probestühne, das leere Blatt. – Jonke denkt dann:

[...] ich habe eigentlich noch nie was gemacht, wie soll denn das überhaupt gehen, das geht doch alles überhaupt nicht.

Dann wird es aber heller.

Ja, dann wird es heller.

Wenn du dann unterwegs bist, wird es hell.

Ja, ja weil einfach jemand, irgendwer wartet ganz dringend.

Jemand wartet draußen?

Laudatio

Ja, aber auch ich, auch ich warte. Des ist so, wie wenn ich mir zuschauen täte, wie werde ich das jetzt machen. Sag einmal ...

... was ist denn jetzt?

Ja, oder ich sag es zu mir.

Ja, das meine ich.

Ja, ja.

Da sagst du dir gerne: was ist jetzt?

Das ist wie mit dem Doppelgänger, ja ich schau mir zu.

Ja, [...] jeder, der irgendwie kreativ arbeitet, hat das, dass der andere sagt, so jetzt musst du aber mal [...] irgendwas [...] in die Form zwingen [...]. Sonst würde man immer weiter schreiben, [...] immer weiter spielen und immer weiter komponieren – es käme nie zu einer Aufführung. Das ist ja ein idealer Zustand eigentlich.

Nein, auch nicht, eigentlich.

Nein? Kein idealer Zustand?

Nein, ich bin draufgekommen, dass ich es brauche, dass Leute es gesehen haben, oder es gelesen haben, oder es schauen wollen – ich brauch das. Und davon krieg ich dann auch wieder irrsinnig viel Kraft.

Hast du denn auch Angst davor, dass die Leute es mal lesen und sagen »das ist ja schrecklich, was hat er denn geschrieben?«

Habe ich ja auch erlebt...

[...] Hast du da Angst davor, wenn du schreibst?

Nein, gar nicht. [...]

Nein, ich hoffe halt und mache einfach weiter... [...] Ich mache, was mir gefällt.

Dann ist die eine Seite der Kassette beendet, dem hastigen Wechsel schließt sich bald wieder ein Disput über die Sprache an. – Originalton Jonke:

Du hast gefragt, [...] ob die Sprache ein Schutz ist, hinter der man sitzen kann? Naja, das gibt es ja auch in der Psychotherapie, [...] dass man sich Formeln sagt – und Zaubersprüche sind ja so etwas. Und Selbstgespräche sind ja auch so etwas [...]. Aber auch so im Gespräch mit da oben, wer auch immer das ist. Und wenn die Leute früher eben so Geschichten über die Welt erfunden haben – auch die biblischen Geschichten – ist es [...] völlig falsch zu sagen, es ist falsch. [...] Sie haben es gesagt in einem Moment, wo sie geglaubt haben es zu wissen, aber sie haben es eben nicht anders gewusst. Und das sind eben Sachen aus Sprachen, die übersetzt sind. Der Günther Eich hat zum Beispiel gesagt: [...] Gedichte machen ist nichts anderes als übersetzen aus Sprachen, die es nicht gibt.

[...] Wenn du »nach oben – der da oben« sagst, hast du denn das Gefühl, dass da was ist? Brauchst du so eine Sache, wie mit dem Punkt am Horizont?

Nein, ob das jetzt der Punkt am Horizont ist oder nicht, das ist einfach, wenn mein Gefühl und mein Gefühl von der Welt in der ich bin, wenn die halbwegs übereinstimmen, dann wird auch die Sprache so werden. Und dann wird das, was ich beschwören

will, eben auch eine Wirkung haben. Denn was an der Sprache wirklich wirkt, sind ja nicht die Worte selber, [...] sondern es sind ja eigentlich die elektrischen Schwingungen zwischen den Wörtern. Denn die Worte selber – man muss jetzt sich überlegen: ist ein Baum da, weil das Wort ›Baum‹ existiert hat [...]. Ich glaube man weiß erst, dass ein Baum existiert, wenn ich das Wort ›Baum‹ dafür habe. Vorher weiß ich nicht, dass das ein Baum ist, sondern das ist irgendeine Teppichklopfstange, auf der man vielleicht irgendwas spannen kann und da kann ich im besten Fall Wäsche aufhängen. Aber dass das ein Baum ist mit Ästen und Blättern, das weißt du erst, seit es das Wort ›Baum‹ gibt.

Meine Angst ist [...], dass mit Wortverlust nicht nur Gefühlsverlust, sondern auch Gefühl von dem, was die Wörter bezeichnen oder bezeichnet haben, im Zusammenhang steht.

Sind denn [...] diese Verkürzungen der Computersprache und alles das – eine Gefahr [...]? Dieses Schnelle und so?

Das weiß ich nicht so genau. Es ist in irgendeiner Form sicher ein Gewinn, weil es irgendeine Veränderung ist. Jede Veränderung ist zunächst ein Gewinn. Aber wenn die Veränderung vieles verschlingt, ... die Veränderung passiert ja immer, ohne dass die Veränderung Bisheriges kaputt machen will, sondern sie will ja zunächst nur irgendwas anderes.

[...] *Arbeitest du mit Computern?*

Nein, immer mit der Hand. [...]

Wenn ich was für den Computer mache – ich habe einen – dann tu ich das immer jemandem diktieren. Weil wenn ich den behandle, den Computer, passieren mir immer Sachen, die ich nicht rückgängig machen kann. Und dann kann ich nicht weiterarbeiten [...]. Also, wenn ich etwas durchgestrichen habe [...], dann will ich [...] sehen, dass ich das durchgestrichen habe. [...]

Warum ist das Durchgestrichene so wichtig?

Ich will es irgendwie haben, das Durchgestrichene. Ich will dann sehen, das ist jetzt das Durchgestrichene, und das ist jetzt noch da. [...] Ich will meine Spuren [...] sehen. – [...]

Wenn ich gegangen bin und die Spuren im Schnee sind weg, nur weil ich jetzt da an dem einen Punkt bin – und hinten sind keine Fußspuren, und da fehlt die Spur [...], dann kommt mir meine Ankunft dort wo ich bin, ohne Spuren ziemlich verdächtig vor. Und dann weiß ich eigentlich nicht, warum ich jetzt da bin.

Weißt du auch nicht, wo du bist vielleicht?

[...] Da muss ich erst nachdenken, ob ich weiß, wo ich bin.

Nun reden wir über die Schrift, über das, was bleibt und wo es bleibt, wieder über deutsche Kollegen, über Ludwig Harig und den unvermeidlichen Heiner Müller und dessen Kraft, über Hildesheimer, Hilbig und Brigitte Kronauer, den grandiosen Heissenbüttel und Ror Wolf, Robert Wolfgang Schnell, Meckel und Born. Wie er Film studiert hatte in Wien und über die französische Botschaft, die eigentlich in Ankara stehen müsste. – Und über die Schauspieler.

Laudatio

Was für ein Verhältnis hast du denn zu Schauspielern? Also schreibst du einen Text auf Papier, und dann übergibst du das dem Regisseur, der Regisseurin, und die geben das dem Schauspieler, und jetzt fängt der an das zu sprechen. Erinnerst du dann den Text noch, ist das schmerzlich, wenn der Schauspieler dann anfängt das zu zerkauen und Brei daraus macht?

Ich finde schon, dass sie noch mehr machen sollten mit dem Text, den sie kriegen. Ihn sich so mundfertig machen – [...].

Man kann alles mit dem Text machen, aber man muss es gemeinsam machen [...].

So, das ist wichtig.

Das ist schon wichtig. Aber, wenn sie es ohne einen machen und dann das Wesentliche wegstreichen, [...] das ist natürlich blöd. Weil dann ist das, was du am liebsten gehabt hast, [...] das ist dann weg. [...] Das hat ja mit mir nichts mehr zu tun. [...] man kann ihn ja fragen.

[...] Die sollen das so machen, dass es gut kommt. Denn ich habe ja nichts davon, wenn die [...] wie die Besenstiele da stehen – da habe ich ja nichts davon. [...]

Und der Sprung [...] – aus dem Zweidimensionalen hinaus ins Dreidimensionale – ich bin ja auf der Fläche und ich pick am Papier, und ich will ja zum Leben erwecken.

Das ist aber ein langer Weg.

Das ist ein langer Weg, ja.

Als wir dieses lange Gespräch endlich beenden mussten – wir hätten noch viele Stunden da im umtriebigen Geplapper und Geklapper des Kaffeehauses hocken können, viele kleine Braune trinken und viele kleine Wassergläser dazu leeren können, verließen wir das gastliche Haus und er begleitete mich noch ein kleines Stück auf dem Weg zum Musikverein. Als er mich sicher wusste, umarmten wir uns nach der Wärme des Gespräches nun sehr vertraut und voller Erwartung.

Ich sah ihm nach, er hatte mir eine Tüte mit seinen Büchern geschenkt und einen Kugelschreiber vom Hotel Seefischer am See. Er eilte rasch, wie immer etwas schräg in der Luft liegend, von dannen. Wohl schon neue Wörter, Sätze vor sich hinsummend.

Er ist ja auch ein verborgener Musiker. Gäbe es ein absolutes Gehör für Poesie, scherzte einmal Markus Hinterhäuser, Jonke hätte es.

Und so kam er mir doch wie eine schaurig schöne Figur aus einem der schaurig-schönen Stücke von Ferdinand Raimund vor, das könnte vielleicht so oder ähnlich heißen: »Der eilige Zauberkönig, die entfesselte Fantasie oder der Punkt am Horizont«.

Ja, wie war das mit dem Horizont und dem Selbstbedienungsladen?

Ich blätterte noch einmal in der »Seltsamen Sache«, dem wundersamen »Melodram für Lorenzo da Ponte« und las, was Hampson als da Ponte sprach:

Jener schwarzer Punkt am Horizont.

Ganz weit entfernt.

Ich geh ihm schon wieder entgegen, obwohl es ihn gar nicht gibt.

Bis jetzt lief er mir davon.

Jetzt kommt er mir entgegen.

Jetzt ist er zu einem schwarzen Schiff geworden, dessen Bug
auf mich zeigt.
Langsam nähert es sich.
Ich glaube, bald wird es anlegen.
So beharrlich wie es sich nähert, müsste es nun bald seine
Fahrt verringern.
Nein.
Es fährt schneller und kommt auf mich zu.
Also werde ich, denke ich mir,
noch eine große Reise machen, obwohl ich dafür
ja schon viel zu alt bin.
(Pause)
Und jetzt merke ich, dass ich ganz weit
in diesen Himmel hinaufgewachsen bin.

Ach ja, perdono, von Kleist war in dieser kleinen Ansprache nun kaum die Rede, von Weh und Taumel nicht, nicht von Traum und Verzweiflung, vom heldenhaf-
ten Überlebenskampf des Ichs nicht. Nicht vom brackigen Wannsee im winter-
lichen November, nicht von Bissen und Küssen, von lieblichen Käthchen und von
Hohen Herren. Nicht von verborgenen Dramaturgien hinter der schlummernden
Handlung. Nicht von den himmlischen Sichtlinien, die in einem unvergleichlichen,
genialen Vers die ganze Welt in einem unerhörten gleitenden Wechsel der Perspek-
tiven von oben nach unten bis in ein gequältes Liebesherz münden lassen:

Du siehst durchdrungen uns / Alkmene / ach!

Sicherlich passt der schwermütige Zauberer Ferdinand Raimund, der 13 Jahre nach
Kleist geboren wurde – 1790 – und 15 Jahre nach ihm – 1836 – starb, besser und
trefflicher zum preußischen Unglück als manches andere träge Metronom, das im
mecklenburgischen Sand largo vor sich hinstaubt.

Und du, tu felix Austria, freue dich über diesen wunderbaren Dichter Gert Jonke!

Nochmal:
Glückwunsch Gert und Glück auf!
Wie man in Westfalen sagt.

Ich danke für die Geduld.

GERT JONKE

»BLITZ TRIFF MICH«

Die Danksagung des Kleist-Preisträgers Gert Jonke war eine fulminante Demonstration der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden aus dem Geiste Kleist'scher Anekdoten. In »fünf kurzen Blitzlichtabbildungen aus unseren Tagen« versuchte er, »Herrn Kleist persönlich einen schönen Gruß zu schicken«. Die Miniaturen schienen zum Teil aus dem Stegreif gedichtet zu sein, zwei davon konnten für das Kleist-Jahrbuch fixiert werden. Sie wurden am 22. November 2005 in »Der Standard« vorveröffentlicht (Anm. d. Redaktion).

DRAMA

Ein Schauspieler hatte während der Proben für ein neues Stück plötzlich größte Schwierigkeiten folgender Natur: Er fühlte sich an mehreren Stellen des Textes wie von einem höheren Zwang bedroht, sein Spiel schlagartig erschrocken abbrechen. Befragt, worin denn dieser Zwang ungefähr bestünde, antwortete er, er habe plötzlich ganz deutlich die Gewissheit, während er oben auf der Bühne spiele, sitze er auch gleichzeitig plötzlich im Zuschauerraum an einem bestimmten (immer dem gleichen) Sitzplatz unten und schaue sich von unten hinauf sehr missbilligend sich von unten im Zuschauerraum sitzend von jenem Platz aus immer wieder zu und zeige sich herauf eine lange Nase oder mache andere sich von unten hinauf ihn verhöhrende Faxen, und das tue ihm sehr weh, verursache ihm oben auf der Bühne durchaus auch eher immer unerträglichere Schmerzen, es wäre immer mehr zum Weinen und zum Heulen, er sei wütend, wolle sich hineinschmeißen. Dort, wo er in der Bestuhlung unten zu sitzen behauptete, während er oben spielte, saß aber keiner. Das untersuchte man ganz genau und mit allem Verständnis.

Mit Müh und Not kam er dann aber doch noch in die Endproben. Bei der Premiere ging alles gut. Man glaubte, die Sache sei nun ausgestanden, irgendwie bewältigt wohl und somit bald wieder auch zu vergessen. Man achtete aber darauf, dass jener Platz, wo der Schauspieler immer sich selbst gleichzeitig unten sitzend sich oben zuzuschauen während er spielte, dass jener Platz auch in den weiteren Vorstellungen sicherheitshalber von irgendwem besetzt wurde, und wenn von keinem zahlenden Besucher, dann wenigstens vom Feuerwehrmann oder vom Dienst habenden Theaterarzt, weil man weiterhin nicht fahrlässig zu werden sich vorgenommen hatte, und weil man gerade in Theaterkreisen solchen Sachen gegenüber einen geradezu abergläubischen Respekt zu zollen für wichtig hielt.

Aber eines Tages, als man schon gar nicht mehr daran dachte, ergriff am Abend der besagte Schauspieler in dieser Vorstellung plötzlich ohne Vorwarnung einen in seiner Reichweite als Requisit hingestellten Blumenstock, um ihn dann blitzschnell, aber sehr wohl exakt, präzise gezielt ins Publikum zu schleudern, natürlich genau in Richtung jenes Sitzplatzes. Dem dort sitzenden Zuschauer musste im Krankenhaus, wohin er sofort nach Unterbrechung der Vorstellung mit der Rettung eingeliefert wurde, ein Auge notoperativ entfernt werden. Es handelte sich um den jahrelang schon verschollenen vermissten und eigentlich auch schon vergessenen und aufgegebenen Zwillingbruder des Schauspielers, nach dem der Schauspieler aber nach wie vor suchen ließ (um teures Geld von Detekteien), und der seinem Bruder nach wie vor wie aus dem Gesicht geschnitten ähnelte.

Dem Schauspieler wurde natürlich sofort wegen publikumsgefährdenden Verhaltens fristlos gekündigt.

Die beiden Brüder schlugen sich fortan gemeinsam durchs Leben. Einmal traten sie in einem Varieté als lebendes Rätsel auf. Und zur Auflösung des Rätsels musste jener der beiden, der sich nicht die Schauspielkarriere selbst ruiniert hatte, sagen: »Von den eineiigen Zwillingen bin ich der Einäugige!« Um dann wie zum Beweis sich ins Gesicht greifend jenes seiner Augen, welches aus Glas war, aus dem Gesicht zu pflücken, und deutlich ersichtlich dem Publikum eine Zeit lang zeigend in die Luft zu halten.

MAUTERN

Vor ein paar Jahren begegnete ich einem ansonsten flüchtigen Bekannten, der mir stets nach der erfolgten Konsumation einer ganz bestimmten Menge von Alkohol wie auf Knopfdruck immer wieder folgende gleiche Geschichte erzählte:

»In Mautern haben wir einen Lehrer gehabt, der hat sich immer, wenn ein Gewitter nahte, beim nächsten sperrangelweit aufgerissenen Fenster so weit wie möglich hinausgelehnt, und gerufen:

*Blitz triff mich
Blitz triff mich
Blitz triff mich
Blitz triff mich
mit drohend gegen den Himmel erhobenen Fäusten
Blitz triff mich
Blitz triff mich
Blitz triff mich
Blitz triff mich!*

»Ja, ja«, unterbrach ich ihn, weniger weil er mich nervte, »und was war dann weiter, ja was geschah dann?«, und ich schnitt ihm weniger das Wort ab, sondern vielmehr die spitzen Rufzeichenblitze hinter jedem einzelnen seiner sonst immer weiter sich fortsetzenden Rufe.

»Ja was denn wohl«, erwiderte er, »getroffen hat er ihn, ja was denn sonst«, rief er mir zurück wie aus der Pistole geschossen.

Ein paar Jahre später kam ich einmal zufällig nach Mautern. Eine Weile saß ich in einem stillen Wirtshaus. Plötzlich stürzte sich der Wirt völlig überhastet aus dem Raum hinter der Theke und lief gezielt zu einem abseits gelegenen Fenster der Wirtshausstube, das er hastig wie ein Getriebener laut und polternd schloss.

»Zieht vielleicht ein Gewitter auf?«, fragte ich den an mir vorbei zurück hinter die Theke sich verziehenden Wirt.

»Vor ein paar Jahren«, erwiderte er, »wurde hier bei uns in Mautern plötzlich der Lehrer vom Blitz getroffen und erschlagen.«

»Ja, ja«, kommentierte ich, um anzudeuten, dass ich das alles ganz genau richtig verstanden hatte, »man sieht da draußen dieses fahle Wetterleuchten, wie es im Nebel absäuft, und wie den zerplatzenden Signallampen jetzt die Sicherungen durchgegangen sind, nicht wahr ...«

»Sie haben ganz Recht«, sagte einer, der am Stammtisch saß, und der sich später als der vor Jahren neu hier eingesetzte Lehrer, der seinen verunglückten Vorgänger ersetzte, herausstellte, »wenn Sie meinten, dass der Wirt vorhin das Fenster in ungesunder Hast und fast hysterisch zuknallte. Völlig überflüssig. Denn wir haben hier in Mautern schon ewig kein Gewitter mehr gehabt. Das klingt merkwürdig, ist aber eine Tatsache. Jedes Gewitter, und es sind viele in einem Sommer, die sich dem Dorf hierher nähern, schafft es nur bis zur Ortsgrenze, dann bleibt es plötzlich stehen, und dann schleicht es sich an den Ortsrändern leise vorbei, um dann talauswärts, von einem Platzregen begleitet, bis Radstadt zu rauschen, wo es wie ein Artillerieüberfall alles kurz und klein einschlagen und zerkrachen lassen wird. In Radstadt Ja. In Mautern nie.«

»Aber einmal doch«, sagte ich, »damals doch.«

»Dieses eine Gewitter können Sie nicht dazurechnen«, sagte der andere. »Das war nicht ganz sauber. Da wurde doch manipuliert. Und außerdem war Alkohol im Spiel. Und einer, der eine miese Schmiere abzog. [...] Nein, nein, dieses Gewitter zählt nicht. Wie Sie schon wissen, hat es hier in Mautern schon jahrelang kein einziges Gewitter gegeben. Aber das weiß nur ich. [...]

Ich führe Buch über jedes Gewitter und mache eine genaue Statistik, und von den Gewittern wird meine Arbeit geschätzt, und von den Wolken werde ich herunter gerne gesehen, wenn ich hier im Tal stehe, und sie wie ein Lotse oder Fahrdienstleiter weiterwinke, talauswärts Richtung Radstadt.

Ein paar Jahre mache ich das noch, aber dann will ich aufhören. Ich weiß nicht, wie es weitergehen soll, wenn ich nicht mehr da bin, Nachfolger ist auf der ganzen Linie keiner in Sicht. Aber natürlich wird es auch ohne mich weiter gehen müssen.«

Ob er glaube, dass es in Mautern, wenn er eines Tages nicht mehr da sein werde, dann womöglich hin und wieder ab und an das eine oder andere Gewitter geben werde, oder ob er glaube, dass es ohne ihn weiterhin gewitterlos hier weiterginge, wollte ich ihn abschließend noch fragen. Aber ich unterließ es.

ABHANDLUNGEN

CHRISTIAN MOSER

DIE SUPPLEMENTÄRE WAHRHEIT
DES ANEKDOTISCHEN

Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹
und die europäische Tradition
anekdotischer Geschichtsschreibung¹

I

›Geschichte‹, so urteilt Novalis apodiktisch in einer fragmentarischen Notiz aus dem Jahre 1798, ›ist eine große Anekdote.‹² Es ist für einen Heutigen nicht einfach, die provokative Spitze herauszuhören, die in dieser scheinbar nachlässig hingeworfenen Formulierung enthalten ist. Mit ihr bemüht sich Novalis, einen im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzogenen Wandel in der Auffassung des Begriffs ›Geschichte‹ auf den Punkt zu bringen – nämlich die Entdeckung der Geschichte als eines einmaligen Prozesses, dem ein immanenter Sinn abgewonnen werden muß; die Singularisierung der Geschichten zur Geschichte.³ Indem Novalis der Geschichte einen anekdotischen Charakter zuerkennt, unterstellt er ihr eine sinnfällige Prägnanz. Zugleich attestiert er ihr als ganzer die gewöhnlich mit dem anekdotischen Ereignis assoziierten Attribute des Außergewöhnlichen und Unwahrscheinlichen. Das eigentlich provozierende Moment liegt aber schließlich darin begründet, daß er den neuen Begriff der Geschichte mit einer Kategorie identifiziert, die innerhalb der älteren Geschichtsauffassung noch den marginalen Saum der Historie bezeichnet. Das Odium des Beiläufigen und Nebensächlichen haftet

¹ Der vorliegende Text ist die für den Druck überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich im Rahmen des von Jürgen Fohrmann veranstalteten Workshops ›In Staub mit allen Feinden Brandenburgs. Die Souveränität und Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ im Juni 2005 an der Universität Bonn gehalten habe. Ich danke den Teilnehmern des Workshops für wertvolle Anregungen und Kritik.

² Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, München und Wien 1978, S. 356.

³ Die Singularisierung der Geschichten zur Geschichte und die – komplementär dazu verlaufende – Verengung der ›Universalhistorie‹ zur ›Weltgeschichte‹ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfolgt Reinhart Koselleck, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*. In: Ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 38–66.

der Anekdote von jeher an. Diese Marginalität ist ein Epiphänomen jener exemplarischen und monumentalen Größe, die über Jahrhunderte hinweg einem Ereignis oder eine Person allererst das Recht auf Eintritt in den Raum der Historie verschafft hat. Nur insofern sie sich vom Glanz der großen Persönlichkeit oder der bedeutenden Begebenheit lüchelt, hat die Anekdote im Kielwasser monumentaler Historie ihren Platz behaupten können.⁴

Der Versuch, ein etabliertes Geschichtsverständnis mit Hilfe der Kategorie des Anekdotischen zu irritieren, ist auch in jüngerer Zeit noch wiederholt unternommen worden. Das prominenteste Beispiel dafür liefert der *New Historicism*, der sich darum bemüht, eine anekdotische Form der Kulturgeschichtsschreibung zu lancieren. »It will not escape anyone who reads this book that my chapters are constructed largely around anecdotes«, so charakterisiert etwa Stephen Greenblatt das Schreibverfahren, das er in seiner Studie über die »Entdeckung« und Eroberung Amerikas praktiziert.⁵ Er begründet seine Vorliebe für die anekdotische Form damit, daß sie gegenüber dem »grand récit of totalizing, integrated, progressive history [...] the singularity of the contingent« zur Geltung bringen könne.⁶ Joel Fineman gelangt in seiner den Prinzipien des *New Historicism* verpflichteten »History of the Anecdote« zu einem ganz ähnlichen Ergebnis. »[T]he anecdote«, so erklärt er,

is the literary form that uniquely lets history happen by virtue of the way it introduces an opening into the teleological [...] 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 [...].⁷

Der *New Historicism* etabliert somit eine Opposition zwischen der Kontingenz des randständigen anekdotischen Ereignisses und der teleologischen Geschichtserzählung, die das Ereignis seiner Kontingenz entkleidet, indem sie es in einen übergreifenden historischen Bedeutungszusammenhang integriert. Der marginalen literarischen Form der Anekdote wird eine disruptive Kraft zugeschrieben. Sie scheint dazu geeignet zu sein, den Rahmen der großen Geschichtskonstruktionen zu

⁴ Fast alle neueren Arbeiten, die sich eine Gattungsbestimmung der Anekdote zum Ziel setzen, weisen auf die Herkunft der anekdotischen Darstellungsform aus der Geschichtsschreibung hin. Gleichwohl ist das Verhältnis zwischen Historiographie und Anekdote bislang noch nicht systematisch untersucht worden. Einige hilfreiche Ansätze dazu bieten die folgenden Untersuchungen: Walter Ernst Schäfer, *Anekdote – Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart*, Stuttgart 1977; Ders., *Anekdotische Erzählformen und der Begriff der Anekdote im Zeitalter der Aufklärung*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 104 (1985), S. 185–204; Volker Weber, *Anekdote. Die andere Geschichte*, Tübingen 1993; Sonja Hilzinger, *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997; Lionel Gossman: *Anecdote and History*. In: *History and Theory* 42 (2003), S. 143–168.

⁵ Stephen Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago 1991, S. 2.

⁶ Greenblatt, *Marvellous Possessions* (wie Anm. 5), S. 2f.

⁷ Joel Fineman, *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*. In: *The New Historicism*, hg. von H. Aram Veveser, New York und London 1989, S. 49–76, hier S. 61.

sprengen, die Ereignisse aus ihrer Vereinnahmung durch diese Konstruktionen zu befreien und den Singular der monumentalen Geschichte in einen Plural singulärer kleiner Geschichten umzuwandeln.

So suggestiv diese Gegenüberstellung von anekdotischer *petite histoire* und totalisierendem *grand récit* erscheinen mag, sie erweist sich bei näherer Betrachtung als problematisch. Ein kursorischer Überblick über die Schriften Stephen Greenblatts genügt, um festzustellen, daß er die anekdotische Darstellungsform nie allein zu dem Zweck einsetzt, die schiere Kontingenz des Faktischen gegen den durch die Geschichtserzählung erzeugten Sinnzusammenhang auszuspielen. Im Gegenteil: Greenblatt gebraucht das Anekdotische dezidiert als ein Mittel der Sinnstiftung. Es dient bei ihm dazu, sinnfällige Konstellationen zwischen dem literarischen Text und seinem historisch-kulturellen Kontext herzustellen, die geschichtlich je spezifische Form der Zirkulation sozialer Energie in prägnante Bilder zu fassen. Auch geht es ihm keineswegs darum, die *petite histoire* vollkommen aus dem vermeintlichen Würgegriff des *grand récit* zu befreien. Marginale anekdotische Geschichten werden bei Greenblatt nicht um ihrer selbst willen erzählt, sondern bleiben immer auf große historische Zentralfiguren bezogen. So rückt er etwa in seinen ›Shakespearean Negotiations‹ einige vollkommen unbekannte elisabethanische Traktate über den Exorzismus in den Blickpunkt der Untersuchung, bringt diese abseitigen Texte aber erst dadurch zum Sprechen, daß er sie mit dem kanonischen Werk William Shakespeares konfrontiert.⁸ Die rigide Opposition zwischen der kleinen Anekdote und der großen Geschichtserzählung, die der *New Historicism* in seinen programmatischen Verlautbarungen aufstellt, eliminiert somit jene fruchtbare Ambivalenz des Anekdotischen, von der er in seiner analytischen Praxis gerade zehrt.

Es ist diese Ambivalenz, dieses unentschiedene Schwanken zwischen der kleinen, marginalen, und der großen, monumentalen Geschichte, die für die anekdotische Darstellungsform charakteristisch ist. Die Anekdote bildet keinen unveröhnlichen Gegensatz zum *grand récit*. Es erscheint vielmehr angezeigt, das Verhältnis zwischen der großen Geschichte und der Kleinform des Anekdotischen als eines der Supplementarität zu beschreiben.⁹ Die Geschichte der bedeutenden Persönlichkeiten und Ereignisse drängt das mit dem Makel des Unwahrscheinlichen, Zufälligen oder Abseitigen behaftete Anekdotische an den Rand, ohne es doch je ganz ausscheiden zu können. Die große Geschichte bedarf vielmehr immer wieder der Kleinform der Anekdote, um einen ihr innewohnenden Mangel zu beheben. Die Anekdote fungiert als supplementäre Ergänzung. In dieser Eigenschaft vermag sie das Bild monumentaler historischer Größe zu vervollständigen, sie vermag es aber auch zu irritieren. Sie kann beides sein: ein Instrument der Totalisierung wie auch der Fragmentierung von Geschichte. Dieser Doppelcharakter der Anekdote kennzeichnet bereits seine spätantiken Ursprünge. Er läßt sich anhand der anekdotischen Geschichtswerke Prokops und Plutarchs exemplifizieren.

⁸ Vgl. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley und Los Angeles 1988, S. 94–128.

⁹ Zum Begriff des Supplements vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1982, S. 244–282.

Prokop von Caesarea (ca. 490–562) bietet ein Beispiel für das Bemühen, das monumentale Geschichtsbild mit anekdotischen Mitteln zu desavouieren. Seine ›Anekdoten‹, die der Gattung den Namen gegeben haben,¹⁰ sind eine Geheimgeschichte, mit welcher der Hofchronist Justinians nach dem Tod des byzantinischen Kaisers und der Kaiserin Theodora das von ihm zuvor vermittelte offizielle Bild der kaiserlichen Person und Taten einer Korrektur unterziehen will – einer Korrektur im Dienste der Wahrheit. Prokop konzipiert die ›Anekdoten‹ – die griechische Bezeichnung bedeutet soviel wie: das noch nicht Herausgegebene; das Unveröffentlichte – als Ergänzung zu der von ihm unter kaiserlicher Aufsicht verfaßten Herrscherbiographie, als ein Appendix, welches das Bild monumentaler geschichtlicher Größe ins rechte Licht rücken soll. Justinian und Theodora erscheinen darin als ›große‹ Verbrecher; ihren ›großen‹ Taten liegen bisher im Dunkel verborgene zwielichtige Motive und Ursachen zugrunde. »Zu Lebzeiten der Täter«, so leitet der Chronist seine supplementäre Darstellung ein,

[...] konnte man deren Verbrechen nicht in gebührender Art und Weise schildern. Wäre man doch unmöglich den zahllosen Spähern entgangen und hätte im Falle der Entdeckung einen jammervollen Tod gewärtigen müssen; nicht einmal den nächsten Verwandten durfte ich ja trauen. Aber auch die Ursachen von vielem, was in meinen früheren Büchern steht, mußte ich verschweigen und bringe daher jetzt die bisher übergangenen Tatsachen zusammen mit den inneren Gründen der Ereignisse, von denen ich schon berichtete.¹¹

Prokop ist sich durchaus der Schwierigkeiten bewußt, die dem Versuch im Wege stehen, mit seinen Addenda das einmal etablierte Bild historischer Größe umzuwerten. Der Wunsch, verborgene und verheimlichte Ursachen und Motive nachzureichen, veranlaßt den Geheimgeschichtsschreiber dazu, den Bereich des Offiziellen und Öffentlichen zu verlassen, sich auch hinter die Bühne des staats- und militärpolitischen Geschehens zu begeben und die Intimverhältnisse der Herrschenden einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Dadurch gewinnt die Darstellung der Liebschaften, Intrigen und Eifersüchteleien, die vor allem am Hof Belisars gang und gäbe waren, im Rahmen der ›Anekdoten‹ ein gewisses Gewicht. Prokop hegt daher Bedenken ob der mangelnden Dignität des von ihm ergänzend zur offiziellen Chronik Berichteten: »den zukünftigen Geschlechtern« werde seine Historie »weder wahr noch glaubwürdig erscheinen«. »Denn vor allem dann«, fährt Prokop fort, »wenn einmal der Zeitenstrom die Kunde ferner rückt, muß ich fürchten, in den Ruf eines Märchenerzählers zu kommen und zu den Tragödiendichtern gezählt zu werden.«¹² Wer sich aus dem Dunstkreis der historischen Großereignisse und glanzvollen öffentlichen Akte entfernt, setzt sich dem Verdacht aus, ein Schwindler und Erfinder zu sein. Anstatt bedeutende politische

¹⁰ Zur (bislang nur unzureichend aufgearbeiteten) Geschichte des Begriffs ›Anekdote‹ vgl. Schäfer, Anekdote – Antianekdote (wie Anm. 4), S. 8f.; Hilzinger, Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung (wie Anm. 4), S. 22–24.

¹¹ Prokop, Anekdoten. In: Ders.: Werke. Griechisch-Deutsch, hg. von Otto Veh, Bd. 1, München 1961, S. 7.

¹² Prokop, Anekdoten (wie Anm. 11), S. 7.

Veränderungen auf entsprechend bedeutende Ursachen zurückzuführen, fahndet Prokop nach kleinen, niedrigen Beweggründen im Bereich des Persönlichen. Die weitreichende Wirkung solcher geringfügigen Ursachen ist in seinen Augen allerdings von vorneherein mit dem Stigma des Unwahrscheinlichen und Unseriösen versehen. Anders als die große Ereignisgeschichte, die sich in gewisser Weise selbst zu beglaubigen scheint, hat die anekdotische Geheimgeschichte ein fremdartiges, ja bizarres Ansehen, weshalb sich der Erzähler immer wieder genötigt sieht, die Wahrhaftigkeit des Unwahrscheinlichen zu beteuern. Zu diesem Zweck beruft er sich – wie es auch heute noch für die anekdotische Darstellungsform charakteristisch ist – auf vorgeblich zuverlässige Zeugen.

Bei seinem Ausweichen in den Bereich des Marginalen und des vom historischen Großereignis Abseitigen, das den Anlaß zu solchen Befürchtungen bietet, hätte Prokop die Autorität des griechischen Philosophen und Biographen Plutarch in die Waagschale werfen können, der die gegenläufige Tendenz des Anekdotischen exemplifiziert, den Eindruck historischer Größe zu stützen. Während Prokop den Mangel seines offiziellen, auf die große Persönlichkeit konzentrierten Geschichtsbildes in konkreten politischen Zwängen begründet sieht, faßt Plutarch diesen Mangel als die systematische Schwäche einer jeden Geschichte auf, die sich an den Kategorien der großen Ereignisse und Taten orientiert. Eine solche Geschichte erscheint Plutarch der Ergänzung bedürftig, einer Ergänzung, die er mit seinen biographischen Portraits großer Griechen und Römer (*Bioi paralleloi*) bereitzustellen versucht. In ihnen soll gerade dem Marginalen große Beachtung geschenkt werden. Denn, so rechtfertigt Plutarch seine Vorgehensweise,

[...] hervorragende Tüchtigkeit oder Verworfenheit offenbart sich nicht durchaus in den aufsehenerregendsten Taten, sondern oft wirft ein geringfügiger Vorgang, ein Wort oder ein Scherz ein bezeichnenderes Licht auf einen Charakter als Schlachten mit Tausenden von Toten und die größten Heeresaufgebote und Belagerungen von Städten. Wie nun die Maler die Ähnlichkeiten dem Gesicht und den Zügen um die Augen entnehmen, in denen der Charakter zum Ausdruck kommt, und sich um die übrigen Körperteile sehr wenig kümmern, so muß man es mir gestatten, mich mehr auf die Merkmale des Seelischen einzulassen und nach ihnen das Lebensbild eines jeden zu entwerfen, die großen Dinge oder Kämpfe aber anderen zu überlassen.¹³

Für die geschichtliche Bedeutung eines Menschen – die hervorragende Tüchtigkeit des Makedonerkönigs Alexandros etwa, dessen Lebensbild durch diese Bemerkungen eingeleitet wird – sind die großen Taten und Begebenheiten, die in die Historie Eingang finden, laut Plutarch nicht immer ein geeigneter Spiegel. Zu vielfältig sind die Möglichkeiten der Intervention durch äußerlich wirkende Kräfte, zu groß ist der Spielraum der Kontingenzen, als daß der innerlich gefaßte Wille der historischen Persönlichkeit unverfälscht und ungebeugt in seiner Tat zum Ausdruck gebracht werden könnte. Zu vieler Instrumente muß sich der vermeintliche Bewegter der Geschichte bedienen, als daß sein Wirken sich in unmittelbarer Transparenz zu manifestieren vermöchte. Die Textur des historischen Großereignisses ist kom-

¹³ Plutarch, *Große Griechen und Römer*, eingeleitet und übersetzt von Konrat Ziegler, Bd. 5, Zürich und Stuttgart 1960, S. 7.

plex; unermesslich ist die Zahl der – oft widersprüchlichen – Zeichen, die in ihm gesetzt sind. Welche Motive haben den Herrscher oder Feldherren dazu bewegt, dieses oder jenes Unterfangen zu realisieren? Entspricht der Ausgang des Unternehmens seinen ursprünglichen Absichten? Hatte er dabei irgendwelche verborgenen Hintergedanken? War es klug, so vorzugehen, wie er es tat? Kamen ihm bei der Ausführung seines Vorhabens Zufälle oder Götter zu Hilfe oder in die Quere? Derartiger Fragen ist kein Ende. Um die große Persönlichkeit zu fassen, die als vorgeblich bewegende Kraft hinter der unabsehbaren Zahl vielschichtiger Wirkungen steht, in die das Ereignis sich zerfasert, muß daher nach Ansicht Plutarchs ein überschaubarerer Rahmen als derjenige der großen Historie gewählt werden.¹⁴ Die simple Konstellation einiger weniger Geschehnismomente – das einfache Schema etwa der überraschenden Konfrontation des Helden mit einer Merkwürdigkeit, der Herausforderung durch die Widrigkeit einer Situation, der Probe durch unvorhergesehen eintretende Umstände – bietet scheinbar die Gewähr dafür, daß sein Charakter ungebrochen in Erscheinung treten kann.¹⁵ Laut Plutarch geht zum Beispiel aus der berühmten Episode, die den besonnenen Umgang des jungen Alexandros mit einem widerspenstigen Pferd zum Gegenstand hat, die Charakteristik der wichtigsten Eigenschaften des künftigen Weltherrschers hervor: das Vermögen kaltblütiger und kalkulierender Beobachtung wie auch die anmaßende Zurschaustellung herrschaftlichen Selbstwertgefühls, die der Vater, König Philipp, mit den Worten kommentiert: »Such dir ein Reich, mein Sohn, das deiner würdig ist, denn Makedonien ist für dich nicht groß genug.«¹⁶ In Plutarchs Lebensbildern großer Griechen und Römer nehmen die anekdotischen Ereignisse dieser Art, die der historischen Persönlichkeit ein Profil verleihen, breiten Raum ein. Die Anekdote supplementiert hier den Eindruck monumentaler Größe, den das historische Großereignis selbst nicht zweifelsfrei zu vermitteln vermag.

II

Die supplementäre Funktion des Anekdotischen tritt also in zwei verschiedenen, konträren Varianten auf: einmal als Werkzeug zur Demontage der historischen

¹⁴ Ganz im Sinne Plutarchs schreibt Lionel Gossman Anekdoten die Fähigkeit zu, komplexe historische Zusammenhänge auf ein einfaches Strukturschema zu reduzieren: »they may reduce complex situations to simple, sharply defined dramatic structures«; Gossman, *Anecdote and History* (wie Anm. 4), S. 145.

¹⁵ Die Herausforderung des Helden durch ein plötzlich eintretendes Ereignis gehört zu den Grundelementen der Anekdotenstruktur. Rudolf Schäfer (*Die Anekdote. Theorie – Analyse – Didaktik*, München 1982, S. 32f.) belegt sie mit dem lateinischen Terminus *provocatio*. Der *provocatio* geht die *ocasio* voran, welche die Funktion einer Exposition erfüllt (S. 30f.), und sie gipfelt im *dictum*, der Reaktion des Helden auf das ungewöhnliche Ereignis, die oft die Form eines pointierten Bonmots besitzt (S. 34f.). Zur dreiteiligen Struktur der »klassischen« Anekdote vgl. auch Klaus Doderer, *Die Kurzgeschichte in Deutschland, ihre Form und ihre Entwicklung*, Wiesbaden 1953, S. 21–24; Gossman: *Anecdote and History* (wie Anm. 4), S. 149.

¹⁶ Plutarch: *Große Griechen und Römer* (wie Anm. 13), Bd. 5, S. 13.

Persönlichkeit, deren große Taten auf kleine Ursachen, niedrige Beweggründe und kontingente Faktoren zurückgeführt werden; das andere Mal als Instrument zur Restituierung der historischen Persönlichkeit, deren wahres Wesen auf dem Schauplatz großer Geschichte aufgrund des verdunkelnden Einflusses kontingenter Umstände nicht zur Erscheinung zu gelangen vermag und daher im abseitigen Bereich der kleinen Begebenheiten aufgesucht werden muß. In dem einen Falle bringt das Anekdotische die Kontingenz der Ereignisse durch den Rekurs auf das Marginale zur Geltung, in dem anderen Falle bringt es sie dadurch zum Verschwinden. Diese beiden Formen der Anekdote haben in der europäischen Historiographie über Jahrhunderte hinweg ihren festen Platz.

Im 18. Jahrhundert – im Zuge der bereits erwähnten Singularisierung der Geschichten zur Geschichte – gerät die Anekdote als historiographische Darstellungsform jedoch zunehmend unter Druck. Bei Voltaire, Rousseau und Herder steht nicht mehr die große Persönlichkeit – der Regent oder Feldherr – im Fokus der historischen Betrachtung. Vielmehr firmieren nun Völker oder Kulturen als die kollektiven Subjekte der Geschichte.¹⁷ Die Historie gilt diesen Autoren nicht mehr als Aggregat exemplarischer oder außergewöhnlicher Geschichten, sondern als ein singulärer Prozeß und Ereigniszusammenhang, dem ein immanenter Sinn zu entnehmen ist. Das Anekdotische ist dazu geeignet, die Kontinuität und Sinnhaftigkeit dieses Prozesses in Frage zu stellen. Daher lehnt etwa Herder die anekdotische Form der Geschichtsbetrachtung ab: Sie mache dem Leser auf schmerzhaft Weise bewußt, »an wie kleinen Umständen die größten Begebenheiten und Erfolge hängen« und erwecke somit den verderblichen Eindruck, daß die kollektiven Subjekte der Geschichte in Wirklichkeit das passive Objekt unkontrollierbarer Mächte seien – sie suggeriere, daß »das Schicksal ganzer Völker an die Torheit, den Neid, den Unverstand, oft an den Wahnsinn selbst, Eines oder Weniger geknüpft ist.«¹⁸

Auch Voltaire äußert starke Vorbehalte gegenüber der anekdotischen Erzählform.¹⁹ Er bezweifelt, daß die »petits détails long-temps cachés«, die oftmals nach dem Tod der Regenten ans Licht kommen, die historische Erkenntnis zu befördern vermögen – im Gegenteil, seiner Auffassung nach lenken diese Trivialitäten den Blick des Historikers von den eigentlichen, geschichtlich bedeutsamen Begebenheiten und Entwicklungen ab.²⁰ Darüber hinaus stellt Voltaire die Wahrhaftigkeit der anekdotischen Erzählung grundsätzlich in Frage: »Il n'est pas permis aujourd'hui d'imiter Plutarque, encore moins Procope. Nous n'admettons pour

¹⁷ Vgl. Gossman, *Anecdote and History* (wie Anm. 4), S. 153; Hilzinger, *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung* (wie Anm. 4), S. 53.

¹⁸ Johann Gottfried Herder, *Erläuterungen mit und ohne Anekdoten*. In: Ders.: *Werke* in zehn Bänden, Bd. 10: *Adrastea*, hg. von Günter Arnold, Frankfurt a.M. 2000, S. 96f., hier S. 96.

¹⁹ Vgl. dazu Gossman, *Anecdote and History* (wie Anm. 4), S. 153f.

²⁰ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*. In: Ders.: *Œuvres historiques*, hg. von René Pomeau, Paris 1957, S. 889. – Eine ähnlich gelagerte Kritik an der Anekdote artikuliert Voltaire in seiner Einleitung zur »Histoire de Charles XII«, ebd., S. 53–56.

vérités historiques que celles qui sont garantis.«²¹ Das anekdotische Ereignis, das aufgrund seiner mangelnden oder aber seiner allzu großen, allzu augenfälligen Sinnfälligkeit und Prägnanz aus dem Rahmen des Üblichen fällt, wird pauschal dem Verdacht unterstellt, erfunden und erlogen zu sein. Um die Wahrhaftigkeit einer historischen Darstellung zu garantieren, genügt es nun nicht mehr allein, zuverlässige und autoritative Zeugen anzuführen. Gefordert wird vielmehr die innere Wahrscheinlichkeit und Plausibilität der Erzählung: »N'admettons en physique que ce qui est prouvé, et en histoire que ce qui est de la plus grande probabilité recon- nue.«²² Das Abseitige, Fremdartige und Außergewöhnliche – und somit auch all das, was zuvor unter dem Titel heroischer Größe figurierte – unterliegt nun dem Verdikt des Unwahrscheinlichen und wird somit aus dem Bezirk der historischen Wahrheit ausgeschlossen. Die Ersetzung der *témoignage* durch das Prinzip der *probabilité* scheint der Anekdote, die im Bereich des Ungewöhnlichen zu Hause ist, den Boden unter den Füßen zu entziehen. Exzentrische Tatsachen, so deutlich sie auch die geschichtlichen Akteure in Szene setzen und so gut sie auch bezeugt sein mögen, besitzen keine besondere historische Validität mehr. Der erfundenen Geschichte, die auf Wahrscheinlichkeit beruht, wird paradoxerweise ein höherer geschichtlicher Erkenntniswert zugeschrieben, als der wahren Geschichte, die unwahrscheinlich erscheint: »Commençons donc par écarter tous les faits«, so eröffnet Jean-Jacques Rousseau seinen »Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes«, in dem er eine »plausible« historische Fiktion der menschlichen Kulturentwicklung zu entwerfen sucht.²³

Die im Zeichen der Aufklärungsphilosophie stehende Historiographie des 18. Jahrhunderts unternimmt den Versuch, die auf die große Persönlichkeit hin zentrierte Monumentalhistorie durch den *grand récit* der Kultur- und Zivilisationsgeschichte zu ersetzen. Doch das damit verbundene Bemühen, die anekdotische Darstellungsform aus der Geschichtsschreibung zu vertreiben, ist letztlich zum Scheitern verurteilt. Die totalisierende geschichtsphilosophische Spekulation, die Rousseau im Haupttext seines »Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité« anstellt, findet in der Vielzahl von Anekdoten ein Gegengewicht, die er in den Anmerkungen unterbringt. Und Voltaire strebt zwar danach, die großen Entwicklungslinien des zivilisatorischen Fortschritts nachzuzeichnen, gleichwohl orientiert er sich weiterhin am Paradigma der bedeutenden historischen Persönlichkeit, wie seine auf Karl XII. und Ludwig XIV. fokussierten Geschichtswerke belegen. Mehr noch: Er sieht sich in seinem »Siècle de Louis XIV« dazu genötigt, vier umfangreiche Kapitel mit »Particularités et anecdotes du règne de Louis XIV« anzufüllen, um ein Charakterbild des großen Königs zu zeichnen.²⁴ Auch in seiner aufkläreri-

²¹ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV* (wie Anm. 20), S. 889.

²² Voltaire: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, hg. von René Pomeau, Bd. 1, Paris 1963, S. 203.

²³ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. In: Ders.: *Œuvres complètes*, hg. von Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bd. 3, Paris 1964, S. 132.

²⁴ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV* (wie Anm. 20), S. 889–963.

schen, dem Dogma der Wahrscheinlichkeit verpflichteten Form wird der *grand récit* der Geschichte somit sein anekdotisches Supplement nicht los.

Daß die ambivalente Funktion des Anekdotischen, die Kategorie der großen Persönlichkeit gleichzeitig zu konsolidieren und zu demontieren, auch im 18. Jahrhundert noch ihre Gültigkeit besitzt, läßt sich am Beispiel einer Anekdote demonstrieren, die sich bei den Vertretern der Aufklärung großer Beliebtheit erfreut. Gemeint ist die Geschichte vom herabfallenden Apfel, der Isaac Newton zur Entdeckung der Schwerkraft veranlaßt haben soll. Diese Anekdote wurde erstmals von Voltaire in seinen *Lettres philosophiques* (1734) publik gemacht.²⁵ Sie avancierte bald zu einem beliebten Topos der aufklärerischen Wissenschaftsgeschichtsschreibung. So wird sie etwa von den Verfechtern der pragmatischen Geschichtsauffassung, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem in England und Deutschland durchsetzt, für ihre Zwecke instrumentalisiert. Die pragmatische Geschichtsschreibung versucht, historische Begebenheiten auf das bewußte Agieren von Individuen zurückzuführen; sie will die psychologische Triebfeder aufdecken, die dem Wirken der historischen Persönlichkeit zugrunde liegt.²⁶ Das gilt nicht nur für den Bereich der konkreten politischen Ereignisgeschichte, sondern auch für die abstraktere Sphäre der Wissenschaftsgeschichte. Der Popularphilosoph Johann Jakob Engel etwa fordert den Wissenschaftshistoriker dazu auf, sich nicht damit zu begnügen, die Resultate des szientifischen Fortschritts aufzuzeichnen und die Ideengebäude der Denker zu beschreiben. Vielmehr solle er sich darum bemühen, die Entstehung der Erkenntnisse nachzuvollziehen, sie in ihrem Werden zu rekonstruieren. Um eine solche dynamische Ansicht der Wissenschaftsgeschichte zu vermitteln, sei die anekdotische Darstellungsform, wie das Beispiel Newtons zeige, besonders geeignet:

Ein Geschichtschreiber der Weltweisheit zeige uns Neuton in seinem Garten sitzend, wie sein Geist, der eben mit Betrachtungen über den Druck des Mondes erfüllt ist, durch einen herabfallenden Apfel auf die glückliche Idee von der allgemeinen Schwere der Weltkörper geführt wird, wie er von dieser Idee immer mehr und mehr Anwendungen entdeckt, immer mehr und mehr Schwierigkeiten dadurch gelöst, immer mehr und mehr Einförmigkeit in die Wirkungen der Natur dadurch gebracht sieht [...].²⁷

Der Wissenschaftshistoriker, der die abstrakten Denksysteme dergestalt auf ihre konkreten anekdotischen Entstehungsumstände zurückbezieht, liefert laut Engel »keine todte Beschreibung«, sondern »eine wahre praktische Geschichte dieser Systeme«; er führt den Intellekt der Denker, der sie hervorbringt, in actu als

²⁵ Voltaire, *Lettres philosophiques*, hg. von Frédéric Deloffre, Paris 1986, S. 104f. – Zur Wirkungsgeschichte der Apfel-Anekdote vgl. Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt a.M. 1997, S. 54–65.

²⁶ Weber, *Die Anekdote* (wie Anm. 4), S. 49f.; Georg Jäger, *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz 1959, S. 115f.

²⁷ Johann Jakob Engel, *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*, Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774, hg. von Ernst Theodor Voß, Stuttgart 1964, S. 187.

Ursache historischer Veränderungen vor Augen.²⁸ Freilich bringt der anekdotische Bericht über die Entstehung großer Ideen zugleich auch das Moment der Kontingenz ins Spiel. Newtons Entdeckung der Schwerkraft verdankt sich nicht minder der Zufallswahrnehmung eines herabfallenden Apfels als dem Genie des Wissenschaftlers. Anekdotische Erzählungen erteilen, wie ein anderer Vertreter der pragmatischen Geschichtsauffassung konzidiert, »Unterricht über die Verbindung des Moralischen mit dem Zufälligen.«²⁹ Es kann daher nicht verwundern, daß die gleiche Anekdote, deren sich Engel bedient, um die geschichtsverändernde Kraft eines großen Geistes zu demonstrieren, im Werk des französischen Aufklärungsphilosophen Claude Adrien Helvétius mit der Intention angeführt wird, die gegenteilige Behauptung zu veranschaulichen. Helvétius erzählt die Apfelgeschichte, weil er nachweisen will, daß die bedeutenden Entdeckungen der Menschheit zumeist nicht dem Genie großer Männer, sondern dem Wirken des Zufalls zuzuschreiben sind:

Dans un moment où l'ame paisible de Newton n'étoit occupé d'aucune affaire, [...] c'est [...] le hasard qui, l'attirant sous une allée de pommiers, detacha quelques fruits de leurs branches, et donna à ce philosophe la première idée de son système. [...] C'est donc au hasard que les grands génies ont dû souvent les idées les plus heureuses.³⁰

Die Anekdote stellt somit auch in der Historiographie der Aufklärung ein zweiseitiges Instrument dar. Sie findet Verwendung, wo die Vorstellung von der großen Persönlichkeit als der bewegenden Kraft in der Geschichte gestützt werden soll, aber sie wird ebenso zu dem Zweck herangezogen, diese Vorstellung im Zeichen der Kontingenz zu desavouieren.

III

Vor dem Hintergrund der vorangehenden Skizze zur Theorie und Geschichte des Anekdotischen soll nun untersucht werden, welche Funktion ihm Heinrich von Kleist im Kontext seines historischen Dramas »Prinz Friedrich von Homburg« zuweist, und zwar am Beispiel der Anekdote vom Heldentod des Stallmeisters Froben. Knüpft Kleist an eine der beiden erwähnten Varianten anekdotischer Supplementarität an, oder gewinnt diese bei ihm einen anderen, neuen Stellenwert? In welcher Beziehung steht seine dramatische Indienstnahme der Anekdotenform zur Geschichtsauffassung der Aufklärung? Um diese Fragen zu beantworten, erscheint es sinnvoll, eine komparatistische Vorgehensweise zu wählen und Kleists Behandlung der Froben-Anekdote mit einer seiner Vorlagen zu vergleichen – den vom preußischen König Friedrich II. verfaßten »Mémoires pour

²⁸ Engel, Über Handlung, Gespräch und Erzählung (wie Anm. 27), S. 187.

²⁹ Christian Garve, Ueber Gesellschaft und Einsamkeit. In: Ders.: Gesammelte Werke, hg. von Kurt Wölfel, 1. Abt., Bd. 2, Hildesheim, Zürich und New York 1985, S. 25.

³⁰ Claude Adrien Helvétius, De l'esprit. In: Ders.: Œuvres complètes. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Paris 1795, Hildesheim 1967, Bd. 3, S. 168.

servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg.³¹ Friedrich II. schildert darin umständlich den Verlauf der Schlacht zu Fehrbellin, insbesondere das verfrühte Eingreifen des Landgrafen von Homburg und die dadurch hervorgerufene bedrohliche Lage, die sein Vorfahre, der Kurfürst Friedrich Wilhelm I., durch seine kluge, geistesgegenwärtige Reaktion bewältigt habe. Dem eigentlichen Schlachten-gemälde fügt der König die kurze Erzählung einer während der Kampfhandlungen vorgefallenen merkwürdigen Begebenheit an:

Il est digne de la majesté de l'Histoire, de rapporter la belle action que fit un Ecuier de l'Electeur dans ce combat: l'Electeur montoit un cheval blanc: Froben son Ecuier, s'aperçut que les Suédois tiroient plus sur ce cheval, qui se distinguoit par sa couleur, que sur les autres: il pria son maître de le troquer contre le sien, sous prétexte que celui de l'Electeur étoit ombrageux; & à peine ce fidele Domestique l'eut-il monté quelque momens, qu'il fut tué & sauva ainsi par sa mort la vie à l'Electeur.³²

Nur scheinbar spielt die episodische Erzählung vom Tod des Stallmeisters Froben innerhalb des historischen Berichts über die Schlacht bei Fehrbellin eine untergeordnete, nebensächliche Rolle. Erst von dieser Episode her wird vielmehr der Sieg über die Schweden als ein Sieg des Feld- und Landesherren, des Großen Kurfürsten lesbar. Denn die Ereignisse, die den Ausgang der Schlacht bestimmen, sprechen keine eindeutige Sprache, ja, sie werfen gar einen Schatten auf das Ansehen der überragenden historischen Persönlichkeit. Entscheidend für den Verlauf der Schlacht war, wie aus König Friedrichs Schilderung hervorgeht, die Insubordination des Landgrafen von Homburg, dem der Vortrab des Brandenburgischen Heeres unterstellt war. Homburgs Mißachtung des kurfürstlichen Befehls, seine Entscheidung, die schwedischen Truppen nicht nur, wie es ihm vorgeschrieben war, zu rekognoszieren, sondern sie überraschend anzugreifen, zwangen Friedrich Wilhelm I., der Darstellung seines königlichen Nachfahren zufolge, zu einem Zeitpunkt und in einer Weise in das Kampfgeschehen einzugreifen, die der zuvor erarbeiteten Strategie gänzlich zuwiderlief. Die Schlacht stand somit nicht mehr im Zeichen des Landesherren, sondern im Zeichen des Landgrafen von Homburg. Auch wenn Friedrich II. sich in seiner narrativen Gestaltung der Ereignisse darum bemüht, die Verantwortung für den siegreichen Ausgang der Schlacht allein seinem Vorfahren zuzuerkennen, der in einer durch den Landgrafen von Homburg verursachten prekären militärtaktischen Situation mit bewundernswertem Scharfblick richtig entschieden habe (»Ferdéric Guillaume, dont le coup d'œil étoit admirable & l'activité étonnante, fit dans l'instant sa disposition«), so haftet dem vorgeblich glanzvollen Sieg doch ein Makel an. Denn die Initiative lag in den Hän-

³¹ Zu den Quellen, deren sich Kleist bei der Abfassung des Dramas bediente, vgl. den Kommentar Hinrich C. Seebas in DKV II, 1161–1175. Siehe dazu aber auch unten, Anm. 39.

³² Friedrich II. König von Preußen, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg, précédés d'un discours préliminaire, & suivis de trois dissertations, sur la religion, les mœurs, le gouvernement du Brandebourg, & d'une quatrième sur les raisons d'établir ou d'abroger les loix*. Nouvelle Edition, revue, corrigée & augmentée. A Berlin et A La Haye chez Jean Néaulme, Libraire. 1751. Avec Privilège de S. M. Prussienne, S. 148.

den des Landgrafen; der Kurfürst war derjenige, der lediglich reagierte. Schlimmer noch: Homburg, der durch seine voreilige Handlung die Grundlage für den preußischen Sieg schuf, tat dies unter offenkundiger Mißachtung des kurfürstlichen Willens.

Es handelt sich bei der Schlacht um Fehrbellin mithin um ein historisches Monument, dessen exemplarischer Wert aufgrund der zweideutigen Umstände erheblich gemindert ist. Der anekdotische Bericht über den Tod des treuen Stallmeisters hat die Funktion, diese Zweideutigkeit zu eliminieren. Der Stallmeister Froben stellt eine Kontrastfigur zum Landgrafen von Homburg dar.³³ Der Opfertod Frobens steht der Insubordination des Prinzen gegenüber. Ein solches Verhalten, so insinuiert der königliche Berichterstatter, die bedingungslose Selbsthingabe, nicht aber das eigenständige, auf persönlichen Ruhm schielende Abweichen vom herrschaftlichen Willen, ist der Soldat, sei es ein Gemeiner, sei es ein Offizier, seinem Landesherrn schuldig. Ein solches Verhalten auch, dies suggeriert die didaktische Drift der Episode, ist die Grundlage für militärischen Erfolg, der durch das selbstherrliche Handeln eines einzelnen nur aufs Spiel gesetzt wird. Ein Landgraf von Homburg muß die Ausnahme bleiben.

Die anekdotische Erzählung leistet jedoch noch mehr als die implizite Anmahnung untätigen Gehorsams; sie ist mehr als ein moralisches Exempel.³⁴ Der Gestalt des Kurfürsten, die in der eigentlichen Schilderung der Schlacht im Schatten des Landgrafen von Homburg steht, wird im anekdotischen Supplement Raum für die – nachgerade visuelle – Entfaltung seiner herrschaftlichen Position gegeben. Der Schimmel steht für die sichtbare, alles andere überstrahlende Präsenz landesherrlicher Macht. Eine – durch den Tod Frobens drastisch veranschaulichte – Aura der Unverletzbarkeit umgibt den Kurfürsten. Er erscheint als einer, der unter dem Schutz der Vorsehung steht, als ein von Gott Erwählter, der zur Landesherrschaft wie kaum ein anderer bestimmt ist. Das marginale anekdotische Geschehen vermittelt somit das, was aus dem historischen Großereignis selbst in fragloser Klarheit hätte hervorgehen sollen. Die Anekdote, die den Randstreifen großer Historie bewohnt, leistet dieser einen wertvollen Dienst. Sie supplementiert die ›Wahrheit‹ geschichtlicher Größe, wo das verwirrende Spiel der Ereignisse und der Einbruch von Kontingenzen die historische Persönlichkeit ins Zwielficht geraten lassen.³⁵ Sie korrigiert den Eindruck komplexer Fülle und zufälliger Verstrickun-

³³ Zum Kontrast zwischen Froben und Homburg vgl. auch den Kommentar von Hinrich C. Seeba in DKV II, 1168.

³⁴ Laut Seeba erschöpft sich die Bedeutung der Anekdote darin, ein moralisches Exempel zu statuieren. Vgl. DKV II, 1166.

³⁵ Volker Weber kommt in seiner Analyse der Anekdoten, die Johann Wilhelm Archenholtz in seine ›Geschichte des Siebenjährigen Krieges in Deutschland‹ (1793) eingefügt hat, zu einem ähnlichen Befund. So vermittelt Archenholtz in seiner Schilderung der Schlacht bei Leuthen den Eindruck eines höchst komplexen Geschehens, das keine klare Ursache für den Sieg der Preußen erkennen läßt. Die der Schlachtbeschreibung angehängten Anekdoten sollen diese Ursache am Beispiel signifikanter Einzelepisoden nachliefern: die außerordentliche Tapferkeit der preußischen Soldaten. Vgl. dazu Weber: Anekdote (wie Anm. 4), S. 69:

gen, den das Ganze des großen Ereignisses hinterläßt, und exemplifiziert anhand des kleinen Ausschnitts das Walten eines souveränen, das Geschehen beherrschenden und sinnstiftenden Willens. Das Abseitige der Anekdote ist einer Geschichtsauffassung wesentlich, welche die Kontingenz des Geschehens in monolithische Blöcke historischer Größe umzuformen sucht.

Es ist bemerkenswert, daß Friedrich II. die anekdotische Geschichte vom Opfertod des Stallmeisters Froben nicht unmittelbar seinem Ahnen, dem Kurfürsten Friedrich I. zu Ehren übermittlelt. Er erzählt sie vielmehr, weil sie der Majestät der Historie (»la majesté de l'Histoire«) würdig erscheint. Der Majestät Friedrich Wilhelms kann sie allein deswegen schon nicht würdig sein, weil dieser keine Majestät war. Der Königstitel wurde den preußischen Landesherrn erst im Jahre 1701 zuerkannt, und diesem Titel haftete zunächst nicht die volle Königswürde an, durfte sich doch der Titelträger lediglich als ein König *in* Preußen, nicht aber als König *von* Preußen bezeichnen. Der Hinweis Friedrichs II. auf die Majestät der Geschichte ist kein bloßer Rückgriff auf eine floskelartige Formulierung. Mit dem Ausdruck »la majesté de l'Histoire« insinuiert Friedrich vielmehr, daß bereits die Taten seines kurfürstlichen Vorfahren die Aufnahme in die große Geschichte der Könige verdient habe. Aus dieser Andeutung des Preußenkönigs spricht somit zum einen eine unterschwellig vorhandene Unsicherheit ob der Legitimität des jüngsthin erst erworbenen preußischen Königstitels. Zum anderen erlaubt sie Rückschlüsse auf die Geschichtsauffassung, die den »Mémoires« zugrunde liegt. Das Attribut der Majestät kommt der Geschichte zu, weil sie eine Geschichte der Majestäten ist. Eingang findet in sie idealiter nur dasjenige, was königliche Größe und Würde besitzt. Eine solche Historie ist in gewisser Weise die Geschichte des Immer-Gleichen. Dem Anspruch der Größe muß derjenige gerecht werden, der sich als historische Gestalt dem Vergessen entringen will. Die Gleichförmigkeit einer Historie, die sich an der vermeintlichen Größe von Personen und Taten orientiert, findet in der dabei implementierten Kategorie der Zeitmessung ihren Niederschlag: Der durch das Gesetz der Erbfolge bestimmte Wechsel der Herrscher und Dynastien skandiert das homogene zeitliche Kontinuum.³⁶ Den solchermaßen nivellierenden Anspruch monumentaler Historie hat Friedrich Nietzsche extrapoliert. Immer, so Nietzsche, wird die monumentale Historie

das Ungleiche annähern, verallgemeinern und endlich gleichsetzen, immer wird sie die Verschiedenheit der Motive und Anlässe abschwächen, um auf Kosten der *causae* die *effectus* monumental, nämlich vorbildlich und nachahmungswürdig, hinzustellen: so dass man sie, weil sie möglichst von den Ursachen absieht, mit geringer Uebertreibung eine Sammlung der »Effecte an sich« nennen könnte, als von Ereignissen, die zu allen Zeiten Effect machen werden. Das, was bei Volksfesten, bei religiösen oder krie-

»Die Zufälligkeit, die in der Schlachtbeschreibung sich andeutet, wird kompensiert durch die Plastizität einer einzelnen heroischen Handlung.«

³⁶ Die natürliche Erbfolge der Herrscher und Dynastien ist, Reinhart Koselleck zufolge, eines der Konstituentien einer »natural gebundenen Chronologie« und somit Ausdruck einer Geschichtsauffassung, die der Historie eine ihr ausschließlich eigene, dem Naturraum enthobene Zeitkategorie noch nicht zubilligt. Vgl. Koselleck: *Historia Magistra Vitae* (wie Anm. 3), S. 58.

gerischen Gedenktagen gefeiert wird, ist eigentlich ein solcher »Effect an sich«: Er ist es, der die Ehrgeizigen nicht schlafen lässt, der den Unternehmenden wie ein Amulet am Herzen liegt, nicht aber der wahrhaft geschichtliche Connexus von Ursachen und Wirkungen, der, vollständig erkannt, nur beweisen würde, dass nie wieder etwas durchaus Gleiches bei dem Würfelspiele der Zukunft und des Zufalls herauskommen würde.³⁷

Die monumentale Historie ist der Raum des immer wiederkehrenden Schauspiels der Größe. Sie ist weniger »Geschichte« als eine additive Anhäufung von Geschichten, deren jede exemplarischen Status besitzt.

Es hat somit den Anschein, als seien Friedrichs »Mémoires« ganz im Geiste jener älteren Form der Historiographie geschrieben, die darauf abzielt, den großen Akteuren der Geschichte ein Denkmal zu setzen. Doch dieser Schein trügt. In der Erstfassung der »Mémoires«, an welcher der König in den Jahren 1746 und 1747 arbeitete und die er abschnittsweise in den Sitzungen der Akademie der Wissenschaften vortrug, war die Froben-Anekdote noch nicht enthalten.³⁸ Sie wurde erst bei einer Überarbeitung des Textes eingefügt, die Friedrich vier Jahre später unternahm.³⁹ An dieser Überarbeitung war Voltaire, der sich seit Juli 1750 in Potsdam

³⁷ Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. III.1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen, Berlin und New York 1972, S. 257f.

³⁸ Zur Entstehungsgeschichte der »Mémoires« vgl. Johann David Erdmann Preuss, Avertissement de l'éditeur. In: Œuvres de Frédéric le Grand, hg. von Johann David Erdmann Preuss, Bd. 1, Berlin 1846, S. XXXV–XXXVIII; Gustav Berthold Volz, Die historischen Werke. In: Die Werke Friedrichs des Großen, Bd. 1: Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg, hg. von Gustav Berthold Volz, Berlin 1913, S. V–XII, hier: S. VII–IX.

³⁹ In dieser Hinsicht gilt es, die Kommentare der geläufigen Kleist-Ausgaben zu korrigieren, die Friedrichs »Mémoires« als eine der Quellen für Kleists Drama »Prinz Friedrich von Homburg« ausweisen. Richard Samuel behauptet in der von ihm besorgten Ausgabe des »Homburg«-Dramas, daß die »Legende vom Opfertod [Frobens] zuerst von Friedrich II. in der Erstausgabe der »Mémoires« formuliert« wurde; in der »zweiten Ausgabe der »Mémoires« (1762), die Friedrich II. selbst verbesserte«, sei sie hingegen »ganz ausgelassen worden«; 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. 186. – Sowohl Helmut Sembdner (SW⁷ I, 950f.) als auch Hinrich Seeba (DKV II, 1168) haben diese Informationen offenkundig ungeprüft von Samuel übernommen. Tatsächlich handelt es sich bei der Ausgabe von 1751 aber nicht um die Erstausgabe der »Mémoires«, sondern um eine »Nouvelle Edition, revue, corrigée & augmentée« (siehe oben, Anm. 32). Die Erstfassung der »Mémoires« war bereits 1748 in den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften publiziert worden (vgl. Preuss, Avertissement de l'éditeur, wie Anm. 38, S. XXXV; G. B. Volz, Die historischen Werke, wie Anm. 38, S. VIII). Auf dieser Publikation basieren diverse Buchausgaben aus den Jahren 1748 bis 1751 (eine davon habe ich einsehen können: Mémoires pour servir à l'Histoire de Brandebourg, De Main de Maître. Imprimé pour la satisfaction du public, o.O. 1751, Exemplar der Universitätsbibliothek Bonn, Signatur PGB 3801^a). In der Erstfassung von 1748 ist die Froben-Anekdote nicht enthalten. Es hat also in der Tat eine Korrektur der Erstfassung durch Friedrich II. gegeben, aber sie fand bereits 1750/51 unter der Beteiligung Voltaires statt, und im Zuge dieser Überarbeitung

aufhielt, maßgeblich beteiligt. Sie diene dem Zweck, die »Mémoires« stärker an den neuen Prinzipien der aufklärerischen Geschichtsschreibung auszurichten und sie zugleich für ein größeres, nicht-akademisches Publikum verständlicher zu gestalten. Die Tatsache, daß Voltaire an der Aufnahme der Anekdote in die historische Darstellung nichts auszusetzen hatte, wenn sie nicht gar auf seine Initiative hin erfolgte, ist signifikant: Sie macht deutlich, daß der Übergang von der Monumentalgeschichtsschreibung zur pragmatischen Historiographie der Aufklärung ein fließender ist – und daß auch die letztere auf die supplementäre »Wahrheit« des Anekdotischen nicht zu verzichten vermag. Das ändert freilich nichts an seinem ambivalenten Status, der auf die aufgeklärten Rezipienten der »Mémoires« verstörend wirken konnte. So verwirft Karl Heinrich Krause, der Verfasser eines unter dem Titel »Mein Vaterland unter den hohenzollerischen Regenten« 1803 publizierten Abrisses preußischer Geschichte, die Froben-Anekdote als »[n]icht hinlänglich begründet und von einem Augenzeugen widersprochen.«⁴⁰ Gleichwohl kann er sich nicht dazu durchringen, sie ganz aus seiner Geschichtsdarstellung auszuschließen. Vielmehr drängt er sie in jene Randposition ab, die der Anekdote seit Prokop und Plutarch zukommt: Er verbannt sie in eine Anmerkung.

IV

Um so auffälliger ist es, daß Heinrich von Kleist, der die Darstellungen Friedrichs wie auch Krauses nachweislich konsultierte, die Anekdote aus ihrer Randstellung herausholt und in das Handlungsgefüge seines Dramas »Prinz Friedrich von Homburg« einbaut.⁴¹ Es ist nach der Funktion dieser Anekdote im Drama Kleist zu fra-

wurde die Froben-Anekdote nicht etwa ausgesondert, sondern allererst in den Text eingefügt! Die Ausgabe von 1762, die Samuel erwähnt, ohne aber den genauen Titel zu nennen, läßt sich nicht mehr eindeutig identifizieren. Ich habe für das Jahr 1762 nur eine Ausgabe der »Mémoires« ausfindig machen können: *Mémoires pour servir à l'histoire de Brandebourg: d'main de maître. Imprimé pour la satisfaction du public*, o.O. 1762. Es handelt sich wohl um einen Nachdruck der Buchausgaben von 1748–51, also gerade nicht um die von Friedrich II. korrigierte und autorisierte Fassung. Es gibt allerdings eine leicht überarbeitete und autorisierte Neuausgabe aus dem Jahr 1767 (laut Preuss – *L'avertissement de l'éditeur*, S. XXXV – »la dernière qui ait été faite sous les yeux de l'Auteur«): *Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg. D'après l'original*, 3 vols., Berlin: Voss 1767. Auch diese Ausgabe habe ich einsehen können (Exemplar der Universitätsbibliothek Bonn, Signatur PGB 3801^b). In ihr ist die Froben-Anekdote enthalten.

⁴⁰ Zitiert nach dem Quellenanhang der von Richard Samuel besorgten Ausgabe des »Homburg«-Dramas: Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*. Ein Schauspiel (wie Anm. 39), S. 218.

⁴¹ Kleist hat vermutlich die 1789 erschienene Ausgabe der Werke Friedrichs II. benutzt. Wie in den vom König autorisierten Ausgaben der »Mémoires« von 1751 und 1767 (siehe Anm. 39) ist die Froben-Anekdote in der 1789er Werkausgabe enthalten. Der Bericht der »Mémoires« über das verfrühte Eingreifen des Landgrafen von Homburg und über den Opfertod Frobens wurde 1804 durch den preußischen Hofhistoriographen Jean Pierre Erman als mit den geschichtlichen Zeugnissen unvereinbar entlarvt. Vgl. dazu Richard Samuel

gen – danach, ob sie ein monumentales Geschichtsbild zu errichten hilft und das Geschichtsereignis als sinnfällig organisierte Struktur erscheinen läßt, oder ob sie im Gegenteil die Einheit des Geschehens unterminiert und das Bild als Trugbild entlarvt.

Das anekdotische Vorkommnis spielt im Drama Kleists mehr als nur eine nebensächliche Rolle. Es nimmt in Gestalt des Berichts, den Graf Sparren vom Kampfgeschehen liefert, einen relativ großen Raum ein (DKV II, 590f., Vs. 639–677). Kurz nach der für die Preußen siegreichen Schlacht bei Fehrbellin überbringt dieser der Kurfürstin, die im falschen Glauben an den Tod ihres Gemahls befangen ist, die erfreuliche Nachricht, daß der Landesherr lebendig und bei bester Gesundheit sei. Um das mißverständliche Gerücht vom Heldentod des Kurfürsten auszuräumen, sieht sich Graf Sparren dazu genötigt, das zwischen dem Landesherrn und seinem Stallmeister Vorgefallene umständlich zu schildern. Er teilt die Froben-Episode mithin nicht allein um ihres anekdotischen Charakters willen mit. Neben den repräsentativen Wert des Anekdotengeschehens tritt seine funktionale Bedeutung im Handlungsgefüge. Die Froben-Episode wird daher, streng genommen, nicht als Anekdote erzählt, sondern aus der Perspektive eines Augenzeugen mit dem unbedingten Anspruch auf die Faktizität des Vermittelten berichtet. Dadurch wird die historiographische Distanz, die Friedrich II. zu dem von ihm geschilderten geschichtlichen Geschehen wahrte, aufgehoben. Das Anekdotische rückt aus dem Bereich des Marginalen heraus, näher an das vermeintliche Zentrum des Geschehens heran. Es ist nicht mehr von den in komplexer Weise ineinander verschlungenen Ereignisfäden unabhängig; es muß seine relative Autonomie, die Freiheit vom Makel kontingenter Verflochtenheit aufgeben – eine Freiheit, welche die Verdichtung zum apotheotischen Monumentalbild allererst ermöglicht. Die Froben-Episode erweist sich bei Kleist als tief in die Ereignistextur verstrickt.

Denn der Bericht des Grafen Sparren steht in einem engen funktionalen Zusammenhang mit einem anderen Bericht, dem Bericht des Rittmeisters Mörner. Mörner, ein Angehöriger der vom Prinzen von Homburg befehligten Kavallerie, hatte kurz vor der Ankunft des Grafen Sparren den Tod des Kurfürsten gemeldet. Auch er sprach mit der Autorität eines Augenzeugen. Bemerkenswerterweise geht aus seinen Ausführungen hervor, daß der vermeintliche Tod des Kurfürsten an dem glücklichen Ausgang der Schlacht keinen geringen Anteil hatte. Homburgs Kavallerie, die – dem Befehl des Kurfürsten zuwiderhandelnd – verfrüht in das Kampfgeschehen eingegriffen hatte, war – so berichtet Mörner – durch eine feindliche »Feldredoute« aufgehalten, ja zersprengt worden (DKV II, 585, Vs. 530). In diesem Moment der drohenden Niederlage hatte Homburg aus der Ferne beobachten können, wie des Kurfürsten Schimmel samt Reiter durch eine schwedische Granate getroffen »in Staub [...] nieder[sank]« (DKV II, 586, Vs. 546). Dieses Ereignis bedeutete für Homburg einen Impuls zu erneutem Handeln: »von Wut gespornt und Rache« (DKV II, 586, Vs. 552) gelang es ihm doch noch, die Feld-

in seiner »Homburg«-Ausgabe (wie Anm. 39), S. 208, sowie Hinrich C. Seeba in DKV II, 1169.

redoute einzunehmen und die Schweden an den Rhyn zu treiben. Die von Graf Sparren übermittelte Froben-Episode enthüllt Homburgs Vorgehen aus Rache als ein Mißverständnis. Es war der Stallmeister, nicht der Kurfürst, der auf dem Schimmel des Landesherrn im Geschoßhagel der Schweden zu Tode kam, und der dadurch das entscheidende, von Rachegefühlen beflügelte Handeln Homburgs auslöste.

Während Kleist einerseits die Froben-Episode in das komplexe Ereignisgefüge integriert, die Anekdote also aus dem Bereich des Marginalen herausdrängt, verleiht er andererseits dem episodischen Geschehen selbst ein im Vergleich zum Quellenmaterial pointierteres Ansehen, hebt also das Anekdotentypische der merkwürdigen Begebenheit hervor. Die anekdotische Geschichte, die Graf Sparren als Augenzeugenbericht übermittelt, besitzt zwei Pointen. Die eine Pointe, der Tod Frobens unmittelbar nach Besteigen des kurfürstlichen Pferdes, ist in den von Friedrich II. und K. H. Krause gestalteten Versionen des Geschehens enthalten. Die zweite Pointe jedoch, das Diktum des Kurfürsten,⁴² die scheinbar wohlmeinende Rede des Herren gegenüber seinem Stallmeister, die dem Tausch der Pferde vorangeht, ist eine Erfindung Kleists. Auf den ersten Blick scheint sich das in einem väterlichen Ton gehaltene Diktum des Kurfürsten in den Rahmen des Glorifizierenden zu fügen, der mit der glanzvollen Erscheinung des todesmutig und in auffälliger Sichtbarkeit an der Spitze seiner Truppen reitenden Landesherrn abgesteckt ist. Bei näherem Hinsehen jedoch werden Inkongruenzen im Anekdotengeschehen erkennbar, Inkongruenzen, die im Diktum des Kurfürsten ihre deutliche Ausprägung finden. Denn die Antwort, die der Kurfürst dem Stallmeister erteilt, da dieser ihn vermittels einer List – unter dem Vorwand, der Schimmel des Landesherrn sei scheu – zum Wechsel des Pferdes bewegen will –

Die Kunst, die Du ihn, Alter, lehren willst,
Wird er, so lang' es Tag ist, schwerlich lernen.
Nimm, bitt' ich, fern ihn, hinter jenen Hügeln,
Wo seines Fehls der Feind nicht achtet, vor! (DKV II, 591, Vs. 667–670)

– diese Antwort ist zweideutig. Bei oberflächlicher Betrachtung scheint es, daß der Kurfürst den Vorwand Frobens nicht durchschaut und seinen Stallmeister anweist, sich den Schimmel noch einmal vorzunehmen, um ihm das Scheuen abzugewöhnen. Es zeigt sich jedoch, daß der Landesherr sehr wohl um die List seines Untergebenen weiß, daß er mit dem »Fehl« nicht das vorgebliche Scheuen, sondern die auffällige Farbe des Pferdes meint, dessen In-Erscheinung-Treten vom Tageslicht abhängig ist. Der Kurfürst verhüllt und verrät zugleich sein überlegenes Wissen. Mit dem Befehl, Froben möge sich den Schimmel noch einmal vornehmen, geht er auf dessen Vorwand ein; mit der zweideutigen Rede von der Kunst, die dieses Pferd, »so lang' es Tag ist, schwerlich lernen« könne, entlarvt er die List. Sein stilles

⁴² Die Ausgestaltung der anekdotischen Pointe zum Diktum geht zum einen auf die von den Humanisten gepflegte Form des Apophthegmas, zum anderen auf die französische Konversations- und Gesellschaftsanekdote Chamfortscher Prägung zurück. Vgl. Schäfer, *Die Anekdote* (wie Anm. 15), S. 9–27.

Lächeln (DKV II, 591, Vs. 666: »still lächelnd« steigt der Kurfürst von seinem Pferd ab) ist gestisches Indiz für dieses zweideutige Wissen.

Warum aber das Zugleich von Zeigen und Verhüllen? Will der Kurfürst damit seine väterliche-überlegene Autorität und väterlich-liebende Fürsorge, Drohung und Anerkennung in einem demonstrieren? Des Landesherrn zwielichtige Überlegenheit wirft einen Schatten auf das auratische Bild seiner Tapferkeit. Der Kurfürst kennt den Hintergedanken des Stallmeisters und willigt dennoch in dessen Vorschlag ein. Wenn aber der Landesherr Frobens Anerbieten akzeptiert, wissend um dessen wahren Beweggrund, so gibt er seinen – im Schimmel versinnbildlichten – symbolischen Tapferkeits- und Gottesgnadenstatus ohne Umschweife auf, einen Status, der für den Ausgang der Schlacht nicht ohne Bedeutung ist und an dessen visueller Ausprägung sich das gesamte preußische Heer, wie der Bericht Mörnerns bezeugt, orientiert. Verdeckt des Kurfürsten Überlegenheit etwa eine menschlich-allzumenschliche Furcht, die nur in der sofortigen Bereitschaft, das Pferd zu wechseln, zum Ausdruck kommt, im oberflächlichen Glanz der Anekdotenerzählung aber verloren geht? Das wahre Motiv des Landesherrn für die umgehende Einwilligung in den Pferdetausch verbleibt in unauflösllichem Dunkel. Es erscheint aber zumindest fragwürdig. Das kann es nur, weil Kleist das Diktum des Kurfürsten in den anekdotischen Bericht überhaupt eingefügt hat. Erst dieses Diktum, das den Kurfürsten als einen Wissenden ausweist, gibt Anlaß zu derartigen Zweifeln.

Einen geradezu unheimlichen Akzent erhält das zweideutige Wissen des Kurfürsten mit Blick auf Frobens Tod. Einmal mehr ist der Motivationszusammenhang opak. Die einzige Verbindung, die der Berichterstatter in typisch Kleistscher Manier zwischen dem Ereignis des Pferdetauschs und dem Tod des Stallmeisters stiftet, ist eine temporale:⁴³ Kaum hat Froben den Schimmel bestiegen, »[s]o reißt [...] / Ihn schon ein Mordblei [...] nieder« (DKV II, 591, Vs. 674f.). Die unmittelbare Folge wird zeitlich, nicht kausal gefaßt. Die den Kurfürsten umgebende und anekdotisch vermittelte Aura der Unverletzbarkeit einerseits, sein zwielichtiges Wissen andererseits suggerieren einen der temporalen Koinzidenz zugrunde liegenden Kausalzusammenhang, ohne ihn in eindeutige Bestimmtheit zu überführen.⁴⁴ Froben, dies insinuiert die Konstellation der Ereignisse, stirbt deshalb, weil

⁴³ Vgl. Joseph Hillis Miller, *Versions of Pygmalion*, Cambridge/Massachusetts und London 1990, S. 127: »A fundamental device of Kleist's stories is to present a series of events in which straightforward causality is suspended or put in question, while at the same time the reader's deeply ingrained habits as an interpreter of stories lead him or her to see the events as a causal chain.«

⁴⁴ Dieser ambivalente Status der Kausalität ist kennzeichnend für die Textsorte des *fait divers*, das sich, wie Michelle Perrot aufzeigt, im 19. Jahrhundert herausbildet und das Genre der Anekdote in dem Moment beerbt, in dem dieses aus der seriösen Geschichtsschreibung verdrängt wird und in die Publizistik einwandert. Vgl. Michelle Perrot, *Fait divers et histoire au XIX^e siècle*. In: *Annales* 38 (1983), S. 911–919. Roland Barthes beschreibt den Status der Kausalität im *fait divers* folgendermaßen: »[O]n pourrait dire que la causalité du fait divers est sans cesse soumise à la tentation de la coïncidence, et qu'inversement, la coïncidence y est sans cesse fascinée par l'ordre de la causalité. Causalité aléatoire, coïncidence ordonnée,

er der Aura herrschaftlicher Größe entbehrt. Mehr noch: Der durch seine souveräne Übersicht und Überlegenheit ausgezeichnete Kurfürst *weiß*, daß sein Stallmeister dem Tode geweiht ist, sobald dieser den Schimmel besteigt. Ohne daß dies explizit gesagt würde, zeichnet sich die Möglichkeit ab, daß Froben nicht nur »ein Opfer seiner Treue« (DKV II, 591, Vs. 676), sondern auch ein Opfer seines Herrn wird, daß das überlegene Wissen des Kurfürsten das Wissen um den bevorstehenden Tod seines Untergebenen einschließt. Die Anekdote, die den Anschein erweckt, eine historische Gestalt zu glorifizieren, den dieser Größe zugrunde liegenden Charakter zu enthüllen und angesichts dessen selbst das teuerste Opfer zu rechtfertigen, erweist sich als abgründig. Unter Kleists Händen wird das historische Standbild zum Vexierbild. Historische Größe verdunkelt sich zu dämonischer Überlegenheit. Das anekdotisch-repräsentative Bild implodiert, es gewährt dem Betrachter keinen Halt mehr. Das stille Lächeln des Kurfürsten ist gerade nicht das versichernde Zeichen fragloser Würde. Diese vieldeutige Geste läßt das Geschehen allererst fragwürdig erscheinen.

Die dämonisch umschattete Größe, wie sie aus der Erzählung des Grafen Sparren hervorgeht, wirft auch auf die von Rittmeister Mörner berichteten Ereignisse ein zweifelhaftes Licht. Die Ausführungen Mörners lassen darauf schließen, daß Frobens Tod und die Bereitschaft des Kurfürsten zum Pferdetausch während der Schlacht auf unwägbar Weise in das Geschehen um den Prinzen von Homburg verstrickt sind. Wäre der Schimmel des Landesherren nicht von einem schwedischen Geschoß niedergestreckt worden, so hätte Homburg seinen voreiligen Sturm auch nicht fortgesetzt und zu einem erfolgreichen Abschluß gebracht. Die Person des Kurfürsten war es demnach, die selbst oder gerade im vermeintlichen Tod als bewegende Kraft gewirkt hat. Das zwielichtige Wissen jedoch, das der Kurfürst gegenüber dem Stallmeister demonstriert, färbt auf diese Vorstellung der bewegenden Kraft ab. Wo beginnt das seltsame Wissen des Kurfürsten; wo hört es auf? Er weiß vielleicht noch sehr viel mehr, als es den Anschein hat. Da er sich in der Gedankenwelt seiner Untertanen so gut auskennt und ihre Listen durchschaut, ist es möglich, daß er die Ruhmsucht Homburgs für seine Zwecke zu nutzen versucht, daß er um die den Ehrgeiz beflügelnde und die Rache befeuernde Wirkung weiß, die sein Tod in der Schlacht auf den Prinzen auszuüben vermöchte. Frobens Tod wäre dann nur eine Inszenierung des Kurfürsten.

c'est à la jonction de ces deux mouvements que se constitue le fait divers: tous deux finissent en effet par recouvrir une zone ambiguë où l'événement est pleinement vécu comme un signe dont le contenu est cependant incertain.« (Roland Barthes: Structure du fait divers. In: Ders.: Essais critiques, Bd. 1, Paris 1964, S. 188–197, hier S. 196f.) Dieses Balancieren auf der Schwelle zwischen Kausalität und Kontingenz ist ein Vermächtnis des Anekdotischen und seiner ambivalenten Supplementarität. Was Barthes über die Struktur des *fait divers* aussagt, läßt sich daher unschwer auf die anekdotische und journalistische Kurzprosa anwenden, die Kleist in den »Berliner Abendblättern« veröffentlicht hat. Ein Paradebeispiel für das Vexierspiel mit den Kategorien der Kausalität und der Koinzidenz markiert die mit »Tagesbegebenheit« überschriebene Blitzschlaggeschichte vom Arbeitsmann Brietz: DKV III, 354. Vgl. dazu auch Christian Moser, Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993, S. 151–162.

Daß er solchen Inszenierungen nicht abgeneigt ist, daß er nicht davor zurückschreckt, das intime Innere seiner Untergebenen auszuforschen, macht die im Schloßgarten zu Fehrbellin spielende Eingangsszene des Dramas deutlich. Der Hinweis auf das überlegene Wissen des Kurfürsten, den die Froben-Episode enthält, setzt den Landesherrn einem Verdacht aus. Hat sich der Kurfürst erst einmal verdächtig gemacht, so finden sich überall Anzeichen, die den Verdacht bestärken, wiewohl der Kleistsche Text auf der denotativen Ebene keinen konkreten Anhaltspunkt bietet, der den Verdacht als begründet erscheinen ließe. Die monumentalgeschichtliche Konzeption personaler Größe wird somit parodiert. Die Aura der Unverletzlichkeit, die den Herrscher von Gottes Gnaden umgibt, ist verwandelt in die Aura eines geheimen, schrankenlosen Wissens. Der Herrscher ist nicht mehr derjenige, der handelt und dessen Größe sich in seinem Tun spiegelt, sondern derjenige, der weiß und durch sein Wissen handeln läßt. Dem dämonisierten Bild historischer Größe korreliert auf paradoxe Weise eine Entwertung der Tat-kategorie. In dem Maße, wie der Kurfürst in den Verdacht gerät, ein Drahtzieher des Schicksals zu sein, treten die Kontingenzen ans Licht, die den Willen der handelnden Subjekte bestimmen. Die ›Tat‹ des Prinzen von Homburg beruht auf Zufälligkeiten. Hätte er nicht – zufällig – den Tod Frobens aus der Ferne in dem Moment wahrgenommen, in dem seine Kavallerie abgeschlagen wurde, und hätte er Froben nicht mit dem Kurfürsten verwechselt, so wäre die ›Tat‹ unterblieben. Homburgs Sieg war ein Versehen. Zufall oder numinoses Wirken einer ominösen Instanz: Diese beiden Alternativen offeriert der Kleistsche Text, um dem historischen Geschehen Verständnis abzugewinnen. Das geschichtliche Ereignis wird dadurch unentscheidbar.

V

Abschließend soll zumindest angedeutet werden, welche politischen Implikationen die von Kleist vollzogene Umgestaltung der aus den ›Mémoires‹ übernommenen Froben-Anekdote enthalten könnte. Es bietet sich an, die verschiedenen Ausgestaltungen dieser Anekdote bei Friedrich II. und bei Kleist auf unterschiedliche Herrschaftstypen zu beziehen. Orientierung bietet dabei die Typologie der Herrschaftsformen, wie sie Max Weber in ›Wirtschaft und Gesellschaft‹ entwickelt hat.⁴⁵ Weber unterscheidet bekanntlich zwischen der traditionellen, der legalen und der charismatischen Herrschaftsform. Die Froben-Anekdote, die Friedrich in den ›Mémoires‹ präsentiert, dient der Legitimierung eines Konzepts traditionaler Herrschaft. Der Kurfürst wird darin weder als ein legalistischer Herrscher dargestellt, der sich dem von ihm selbst erlassenen Gesetz unterwirft, noch als ein charismatischer Führer, der mit dem Herkommen bricht und seine Gefolgschaft zu absolutem Gehorsam gegenüber seinen willkürlichen Anordnungen verpflichtet. Friedrichs Kurfürst verschafft sich vielmehr mittels einer Tat, die der Majestät der Geschichte würdig ist, Zutritt zur je schon bestehenden, dem dynastischen Prinzip

⁴⁵ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, 5., revidierte Auflage, besorgt von Johannes Winkelmann, Tübingen 1976, S. 122–176.

unterworfenen Sphäre der exemplarischen Monumentalhistorie. Die Tatsache, daß Friedrich II. in seiner eigenen politischen Praxis den Versuch unternimmt, mit dem aufgeklärten Absolutismus eine legalistische Herrschaftsform zu instituieren, wirkt sich in der für die Akademie der Wissenschaften bestimmten Erstfassung der »Mémoires« möglicherweise dahingehend aus, daß er die Mitteilung der Froben-Anekdote unterdrückt. Die traditionelle Anekdotenform erscheint ihm offenbar mit dem legalistischen Herrschaftstypus unvereinbar, den er gegenüber dem aufgeklärten Publikum der Akademie zu repräsentieren sucht.

Kleists Version der Froben-Anekdote dient dagegen dem Zweck, eine spezifisch moderne Form charismatischer Herrschaft zu inszenieren. Sie entspricht also weder der Plutarchschen Variante des Anekdotischen, die traditionale Herrschaftsverhältnisse zu stützen geeignet ist, noch der Prokopschen Variante, die das auratische Bild der Herrschaft desavouiert. Kleists Anekdote malt vielmehr das Bild einer auratischen Herrscherfigur, ohne deren exemplarischen Charakter zu enthüllen. Sie zeichnet sich im Gegenteil gerade dadurch aus, daß sie das innere Wesen des Herrschers verhüllt und verrätselt. Kleist Kurfürsten-Figur gründet ihre Herrschaft auf ein überlegenes anthropologisches und psychologisches Wissen – also auf jenes moderne Wissensdispositiv, dessen Entstehung Michel Foucault in »Les mots et les choses«, »Surveiller et punir« und »La volonté de savoir« analysiert.⁴⁶ Doch wo Foucault dieses Wissen an die abstrakten Instanzen und bürokratischen Institutionen des modernen Verwaltungsstaats koppelt, da unternimmt Kleist den Versuch, es in Form einer Herrscherfigur zu verkörpern und zu veranschaulichen. Das Charisma dieses Herrschers beruht auf der Tatsache, daß er den Umfang und die Reichweite seines Wissens zu verbergen versteht. Er erzeugt somit den Eindruck, allwissend und allesdurchdringend zu sein – die zentrale, ihrerseits undurchdringliche Beobachterinstanz einer panoptischen Disziplinarmacht.

Wer die Kleistsche Figur des Kurfürsten auf die charismatische Herrschaftsform bezieht, begibt sich in Opposition zu der Deutung, die Wolf Kittler in seinem Buch »Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie« mit großer Vehemenz vertritt. Kittler argumentiert, daß Kleist den Mythos des charismatischen Führers in seinem »Homburg«-Drama endgültig verabschiedet habe. An seine Stelle trete der Boden der vaterländischen Provinzen – das Vaterland.⁴⁷ Diese Deutung vernachlässigt jedoch die Schlüsselrolle, die der Kurfürst im von Kleist inszenierten Kriegsgeschehen innehat. Kleist versucht gerade deutlich zu machen, daß die den Krieger motivierende Liebe zum Vaterland nur funktionieren kann, wenn sie durch eine charismatische Vater- und Führungsgestalt vermittelt ist, wie sie der Kurfürst verkörpert. Der Kurfürst gibt sich zwar im Laufe des Dramas phasenweise das Ansehen eines legalistischen Herrschers, der sich dem von ihm selbst erlassenen Gesetz unterwirft. Doch bezeichnenderweise gibt der Prinz von Homburg in

⁴⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966; Ders., *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975; Ders.: *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris 1976.

⁴⁷ Vgl. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg i.Br. 1987, S. 262.

genau dieser Phase das unwürdige Bild eines zu Tode Geängstigten ab. Homburg unterstellt sich erst in dem Moment dem Gesetz, in dem der Kurfürst ihm den Eindruck vermittelt, über dem Gesetz sowie außerhalb des Herkommens zu stehen und rein nach Willkür zu herrschen.⁴⁸ Diese Sichtweise wird dem Prinzen durch den Brief des Kurfürsten nahe gelegt, den ihm Natalie überbringt:

Mein Prinz von Homburg, als ich euch gefangen setzte,
Um eures Angriffs, allzufrüh vollbracht,
Da glaubt' ich nichts, als meine Pflicht zu tun;
Auf euren eignen Beifall rechnet' ich.
Meint Ihr, ein Unrecht sei euch widerfahren,
So bitt' ich, sag't mir mit zwei Worten --
Und gleich den Degen schick' ich euch zurück. (DKV II, 620, Vs. 1307–1313)

Der Zweck dieser Nachricht besteht darin, den Prinzen zum Eingeständnis seiner Verfehlung zu bewegen. Sie läßt sich in Form einer einfachen Frage aufschlüsseln: Hat Homburg ein Unrecht erlitten, als er inhaftiert und zum Tode verurteilt wurde? Stellt man die Frage in dieser Form, so kann es darauf nur eine Antwort geben. Sie ist den märkischen Kriegsartikeln – dem Gesetz – zu entnehmen. Homburg selbst läßt daran keinen Zweifel: »Das Kriegrecht mußte auf den Tod erkennen; / So lautet das Gesetz nach dem es richtet« (DKV II, 601, Vs. 870f.). Doch der Kurfürst stellt seine Frage gerade nicht in dieser einfachen Form. Vielmehr wünscht er, die *Meinung* des Prinzen in Erfahrung zu bringen. Seinen Wunsch verknüpft er zudem mit einem Versprechen. Der Kurfürst sagt dem Prinzen von Homburg zu, daß er sich seine Meinung zu eigen machen werde. Sollte der Prinz meinen, ihm sei Unrecht geschehen, so ist er frei. Mit dieser Zusage hebt der Kurfürst die Geltung des Gesetzes auf. Denn würde Homburg tatsächlich darauf beharren, zu unrecht verurteilt worden zu sein, so blieben dem Landesherrn nur zwei Möglichkeiten: Entweder müßte er dem Prinzen gegenüber wortbrüchig werden; er würde also das für die traditionale Herrschaftsform kennzeichnende Treue- und Vertrauensverhältnis zerstören. Oder aber das Gesetz erlitt eine willkürliche Ausnahme; der legalistischen Herrschaft wäre somit die Grundlage entzogen. Nur indem der Kurfürst sich dem Prinzen als derjenige offenbart, der die Macht besitzt, das Gesetz außer Kraft zu setzen und mit den Regeln des Herkommens zu brechen, kann er ihn dazu bewegen, ihm Gehorsam zu leisten. Homburg unterwirft sich letztlich weder dem Gesetz noch der Tradition, sondern der absoluten Willkür einer charismatischen Herrscherfigur.

⁴⁸ Eine ausführliche Analyse der Beziehung des Kurfürsten zum Gesetz präsentiere ich in: *Verfehlte Gefühle* (wie Anm. 44), S. 97–107.

ALEXANDER KOŠENINA

RATLOSE SCHWESTERN
DER MARQUISE VON O....

Rätselhafte Schwangerschaften in populären
Fallgeschichten – von Pitaval bis Spieß

»Die Marquise ist schwanger geworden, und weiß nicht wie, und von wem. Ist das ein Sujet, das in einem Journale für die Kunst eine Stelle verdient? Und welche Details erfordert es, die keuschen Ohren durchaus widrig klingen müssen.« (LS, 235a) Karl August Böttigers empörte Frage, die er dem zweiten Stück des »Phöbus« entgegenhielt, lag auch so manchem anderen Leser der »Marquise von O...« am Herzen. Doch so empfindlich und keusch, wie dieses und eine Reihe weiterer zeitgenössischer Urteile glauben machen, waren die Ohren des Bürgertums keineswegs. Böttiger setzt denn auch nicht bei dem delikaten Fall selbst an, sondern bei dem für den »Phöbus« unpassenden Sujet.¹ Stiltrennung mißachtet, Genre verfehlt – so könnte man sein Votum zuspitzen.

Tatsächlich gibt es längst vor 1800 Publikationsforen, die sich besser auf amourose, anstößige oder bizarre Sujets verstehen als ausgerechnet »Journale für die Kunst«. Vor allem sind sie verglichen mit Organen wie dem »Phöbus« oder den »Horen« weitaus verbreiteter und populärer. Insbesondere spektakuläre Kriminalfälle erfreuen sich seit dem 17. Jahrhundert größter Beliebtheit, noch der überwältigende Erfolg von Kleists »Berliner Abendblättern« verdankt sich in erster Linie der neuen Rubrik von Polizeiberichten. Kleist kannte sich in diesen teils dokumentarischen, teils sensationellen Formen der Gebrauchs- und Unterhaltungsliteratur – im Grenzbereich zwischen Historia und Fabula – wohl besser aus als bisher angenommen.² Ähnlich wie der Zeitschriftenherausgeber Schiller, der zähneknirschend einräumen muß, daß »alle Journale, die Glück gemacht haben«, vor allem »Geisterseher, geheime Chronicken, [...] piquante Erzählungen«, kurz: »das *Bizarre* und *Fremde*« druckten. Schiller rechnet dazu »verdichtete moralische Erzählungen, Sit-

¹ Auch Friedrich v. Gentz wollte die »Marquise von O...« »von einem Kunstjournale ausgeschlossen wissen« (LS 257). Ihm widerspricht energisch Adam Müller, der Herausgeber des »Phöbus«. Seine Widerlegung von mehreren Einwänden beginnt wie folgt: »*Flach* finden Sie diese Marquise von O.? und ich könnte lange nach Worten suchen, um dieses ganz unbegreifliche, an viel weniger vortrefflichen Lesern noch unbegreifliche Urteil zu bezeichnen. Womit hat der Phöbus solche arge Mißhandlungen gerade *von Ihnen* verdient?« (LS 257)

² Vgl. Ingo Breuer, »Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte«. Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2001, S. 196–225.

tengemähle, dramatische Vorstellungen« und hebt beispielsweise auch die »Meissnerische[n] Dialoge« hervor.³ Dabei handelt es sich um eine vielfach aufgelegte Sammlung, vornehmlich von Kriminalfällen, die im Gewand der Unterhaltung das Interesse des Lesers von der Tat auf die Entwicklung der inneren Beweggründe des Täters lenken und damit der juristischen eine psychologische und moralische Perspektive auf das Verbrechen zur Seite stellen.⁴

Außer psychologischen Fallgeschichten⁵ nutzt Kleist populäre Sammlungen von Rechtsfällen oder alte Chroniken als Ideenspender für seine Dramen und Erzählungen.⁶ Zu denken wäre etwa an den Kohlhaas-Stoff aus einer »Märkischen Chronik« (1731) oder die Wiederkehr der vier wahnsinnigen Brüder aus Matthias Claudius' »Wandsbecker Boten« (»Der Besuch im St. Hiob zu **«, 1783) in der »Heiligen Cäcilie«. Auch damit steht Kleist keineswegs allein. Die »Causes célèbres et intéressantes« (20 Bde., 1734–1743) des französischen Juristen François Gayot de Pitaval sind eines der prominentesten Beispiele des seit der Renaissance beliebten Genres der *Histoires tragiques*, also von erzählerischen Schauplätzen tragischer und grausamer Geschichten. Unter vielen, die diese Exempelgeschichten Pitavals systematisch aufsuchen und plündern, sind Schiller und E.T.A. Hoffmann die berühmtesten.⁷ Über ältere Prosabühnen des Tragischen⁸ ist indes bisher viel zu wenig

³ Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 11, Frankfurt a.M. 2002, S. 306 (Schiller an Körner, 12. Juni 1788). Im folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle FA zitiert.

⁴ Vgl. meine Neuauswahl: August Gottlieb Meißner, Ausgewählte Kriminalgeschichten, St. Ingbert 2003, 22004.

⁵ Auf höchst interessante Zusammenhänge zwischen Kleist und den Fallgeschichten aus Karl Philipp Moritz' »Magazin zur Erfahrungsseelenkunde« (das ihm durch den Arzt Georg Wedekind in Mainz bekannt gewesen sein könnte) verweist jetzt Anke Bennholdt-Thomsen, Kleists Standort zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Quellenforschung. In: Kleist – ein moderner Aufklärer? Hg. von Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel, Göttingen 2005, S. 13–40.

⁶ Breuer (Tradition der Novelle und Theatralität, wie Anm. 2, S. 216f., Anm. 69) verweist z.B. auf das von Kleist genutzte »Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen in der Natur, der Kunst und dem Menschenleben«.

⁷ Vgl. Alexander Košenina, »Tiefere Blicke in das Menschenherz«: Schiller und Pitaval. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 55 (2005), S. 383–395. Hoffmanns »Das Fräulein von Scuderi« verarbeitet z.B. Pitavals »Marquise von Brinvillier«, und »Die Marquise de la Pivardiere« benennt sogar im Untertitel die von Richer erweiterten »Causes célèbres« als Quelle.

⁸ Vgl. Alexander Halisch, Barocke Kriminalgeschichtensammlungen. In: *Simpliciana* 21 (1999), S. 105–124. Einige solche Titel des 17. Jahrhunderts sind: François Rossets »Histoires tragiques« (1605), Martin Zeilers »Theatrum tragicum« (1628), Jean Pierre Camus' »Les Spectacles d'horreur« (1630), Georg Philipp Harsdörffers »Grosser Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte« (1649–52), Johann Mercks »Trauer-Schau-Bühne« (1669), Erasmus Franciscis »Hoher Trauer-Saak« (1669), Jean Nicola de Parivals »Sinnreiche/ Kurtzweilige und Traurige Geschichte« (1671), Johann Samuel Adamis »Theatrum Tragicum« (1695), Millettus Hedrusius' »Neu eröffnete Mord- und Trauer-Bühne« (1708–16), Johann Christoph Beers »Neu-eröffneter Trauer-Bühne« (1708–31).

bekannt,⁹ um die gewaltige Wirkung dieser Stofflieferanten auf die deutsche Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts abschätzen zu können. Überzeugend rekonstruiert hat die Forschung bislang nur Kleists Rückgriff auf die damit eng verwandte Fachgattung der *Species facti*, also die komprimierte juristische Geschichtserzählung und Tatbestandsbeschreibung.¹⁰ Kleists komplizierte Syntax und die Verkürzung von Eigennamen auf Initialen konnte man so zwar schlüssig herleiten, als unerschöpfliche Quelle für Einzelmotive hat die Forschung diese Spur bisher aber kaum weiterverfolgt.

Aussichtsreich wäre das allenthalben. Denn vereinzelte Funde können im Detail Kleists poetisches Verfahren belegen, kleinste Versatzstücke aus allen möglichen Quellen in seine Dichtungen zu integrieren. Da ist etwa die Entdeckung einer Zeitungsannonce, die Kleist zu dem höchst couragierten Entschluß seiner Marquise von O..., in eigener Sache zu ermitteln, inspiriert haben könnte: Im September 1800 kolportiert die »Spenerische Zeitung« in Berlin eine kurz zuvor im Londoner »Telegraph« erschienene Anzeige, mit der ein vermöglicher Gentleman eine schwangere junge Witwe für eine eheliche Verbindung suchte und dabei höchste Diskretion zusicherte. Nicht nur die strikte Umkehrung der Verhältnisse in Kleists Novelle läßt an eine raffinierte Verarbeitung dieses Textes denken, sondern daß die »Spenerische Zeitung« in der gleichen Ausgabe zudem über den Bürgerkrieg in St. Domingo berichtet und zwei Tage darauf über ein Hochwasser am chinesischen Fluß Hoango (der dann zum Namensspender in der »Verlobung in St. Domingo« wird).¹¹

Daß Kleists Werke mit zahlreichen Elementen aus der populären Literatur versehen sind, mindert keineswegs ihren höchsten künstlerischen Anspruch. Aus dieser literarischen Technik ergibt sich aber ein komplexes intertextuelles Spiel mit unterschiedlichen Stillagen und Genres. Unerhörte Begebenheiten, wie in der »Marquise von O...«, würden sicher für geringere Verstörung als bei Böttiger und vielen Literaturkritikern sorgen, wenn man vor den Niederungen der Sensations- und Unterhaltungsliteratur nicht zurückscheut. Denn hier ist erlaubt, was reizt und

⁹ Zu dieser Tradition vgl. Ulrike Landfester, Das Recht des Erzählers. Verbrechensdarstellungen zwischen Exekutionsjournalismus und Pitaval-Tradition 1600–1800. In: Literatur, Kriminalität und Rechtskultur im 17. und 18. Jahrhundert, hg. von Uwe Böker, Christoph Houswitschka, Essen 1996, S. 155–183; Alexander Košenina, Recht – gefällig. Frühneuzeitliche Verbrechensdarstellung zwischen Dokumentation und Unterhaltung. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 15 (2005), S. 28–47; Nicolas Pethes, Vom Einzelfall zur Menschheit. Die Fallgeschichte als Medium der Wissenspopularisierung zwischen Recht, Medizin und Literatur. In: Popularisierung und Popularität, hg. von Gereon Blaseio, Hedwig Pompe und Jens Ruchatz, Köln 2005, S. 63–92.

¹⁰ Hans Kiefner, *Species facti*. Geschichtserzählung bei Kleist und in Relationen bei preußischen Kollegialbehörden um 1800. In: KJb 1988/89, S. 13–39; Eckhardt Meyer-Krentler, »Geschichtserzählungen«. Zur »Poetik des Sachverhalts« im juristischen Schrifttums des 18. Jahrhunderts. In: Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920, hg. von Jörg Schönert, Tübingen 1991, S. 117–157.

¹¹ Vgl. diesen Fund von Eberhard Siebert, Zur Herkunft der Zeitungsanzeige in Kleists »Marquise von O...«. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 28 (1991), S. 323–327.

gefällt. Wenn Kleist sich in einer Würzburger Lesebibliothek scheinbar über die Bestände mokiert, weil er statt der Klassiker nur »lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten *mit* Gespenstern, links *ohne* Gespenster« (DKV IV, 121) findet, dann ist diese Empörung sicher zum größten Teil gespielt. Denn er weiß sehr wohl, was da in den Regalen steht und welche Schätze an Bizarrem und Skurrilem darin verborgen sind.

Wilhelm Grimm ist gleichwohl nicht zu widersprechen, wenn er 1810 in der »Zeitung für die elegante Welt« über Kleists Erzählungen behauptet: »Für die Menge sind sie freilich nicht geschrieben, die sich nichts lieber wünscht, als empfindungsselige Liebesgeschichten oder triviale Szenen aus dem häuslichen Leben, mit breiten Reflexionen und moralischen Nutzenwendungen ausgestattet, oder tolle Abenteuerlichkeiten, von einer fieberkranken Phantasie ausgeborn.« (LS 370) All das enthalten sie dennoch, der kaum zu überbietenden Komplexität, Ambiguität und Rätselhaftigkeit zum Trotz. Es ist recht wahrscheinlich, daß etwa die libidinöse Versöhnungsszene zwischen dem Obristen und der Marquise, die von der Mutter zu allem Überfluß durch ein Schlüsselloch beobachtet wird, sich – außer in Rousseaus »Julie ou La Nouvelle Héloïse« – so oder so ähnlich auch in einer erotischen Scharteke der Zeit finden ließe. Ob Kleist mit solchen Einlagen triviale Muster parodieren oder mit diebischer Freude den effektvollen Hasardeur spielen wollte, wäre im Einzelfall zu überlegen.

Dieses von der Forschung vornehm ausgesparte Spiel mit dem *genus humile* kann sich erst aus einer intimeren Kenntnis der unterschätzten sogenannten Trivialliteratur ergeben. Es geht also weniger um eine Neuauflage der Quellenforschung, die Anfang des 20. Jahrhunderts wertvolle Hinweise zusammenbrachte, als um ein besseres Verständnis von Kleists tiefer Verwurzelung in der Popularkultur des 18. Jahrhunderts. Gerade in diesem literarischen Feld findet er – so meine These – viele Darstellungen jener als höchst modern gepriesenen drastischen Grausamkeiten, Gewalttaten, Wahnzustände, Träume, Geistererscheinungen und anderes mehr. Anhand der »Marquise von O...« soll das im folgenden exemplarisch verdeutlicht werden. Gerade eine so heikle Handlung, die einer Zeitgenossin zufolge »kein Frauenzimmer ohne Erröten lesen« kann (LS 261), verfügt hier über zahlreiche Parallelen. Fälle wie die Anekdote aus Montaignes »Essais«, die von einer im betrunkenen Zustand unwissentlich geschwängerten Bäuerin handelt, die durch öffentliche Bekanntmachung den Vater zu ihrem Kind findet (vgl. DKV III, 771), sind typisch für die Gattung der *Histoires tragiques*. Geschichten dieser Art kursieren per Übersetzung und Adaption im Europa der Frühen Neuzeit. Die Novelle »La fuerza de la sangre« (1613) von Cervantes, die man gelegentlich bereits in die Nähe der »Marquise von O...« gerückt hat,¹² erscheint vor Kleist bereits in verschiedenen deutschen Fassungen oder Variationen: Georg Philipp Harsdörffer nimmt sie unter dem Titel »Die Regung deß Geblüts« in seinen »Großen Schauplatz lust- und

¹² Heinrich von Kleist, Die Marquise von O... Die Dichtung und ihre Quellen, mit einem Begleitwort hg. von Alfred Klaar, Berlin [1922], S. 79–95.

lehrreicher Geschichte¹³ auf, Friedrich Adolf Kritzinger erzählt sie als »Leben der spanischen Gräfin von R.« (1761),¹⁴ und August Gottlieb Meißner bringt sie unter dem Titel »Josephine. Nach Cervantes und St. Florian.«¹⁵ Die Geschichte handelt von einer im Zustand der Ohnmacht vergewaltigten und geschwängerten Frau, die später den Tator zufällig wieder entdeckt und vom reuigen Täter geheiratet wird.

Ein anderes Beispiel einer für die »Marquise von O...« einschlägigen Wandergeschichte soll hier etwas ausführlicher betrachtet werden. Es handelt sich um einen im Pitaval publizierten Fall einer für tot gehaltenen jungen Frau, die von einem Novizen bewacht und geschändet wird. Kurz vor der Beerdigung erwacht sie auf wunderbare Weise. Nach neun Monaten bringt sie ein Kind zur Welt und wird schließlich von dem zufällig erneut auftauchenden Mann geheiratet.¹⁶ Diese Geschichte findet sich bereits in einer medizinischen Sammlung von 250 Fällen von Scheintoden von Jacques-Jean Bruhier, betitelt »Dissertation sur l'incertitude des signes de la mort« (1742–45; dt.: »Abhandlung von der Ungewißheit der Kennzeichen des Todes«, 1754). Von da wandert die Geschichte durch die gynäkologische Fachliteratur, um die Frage zu erörtern, ob eine Empfängnis ohne jegliche körperliche Bewegung oder einen Orgasmus möglich ist oder nicht.¹⁷ Gleichzeitig taucht dieses spektakuläre Beispiel (für das es auch Vorläufer in Mythos und Märchen gibt)¹⁸ weiterhin in der populären Sensationsliteratur auf. Im »Berlinischen Archiv der Zeit« vom April 1798 erfährt es weitere Ausschmückungen und rückt dabei in frappierende Nähe zu Kleists Novelle. Der Novize ist hier durch einen bayrischen Kaufmann ersetzt, der in einer Herberge in Ermangelung eines freien Zimmers die Nacht nahe der aufgebahrten Tochter des Hauses zubringen muß. Auch er vergeht sich – der wortreichen Beschreibung zufolge – in einem Taumel aus Sinnlichkeit und anschließendem Schock an der Scheintoten, die rechtzeitig vor der Beerdigung zum Leben erwacht. Bald deuten »gewisse Symptome« auf eine Schwangerschaft, doch das inzwischen verlobte Mädchen »hatte nicht die

¹³ Vgl. Ingo Breuer, *Tragische Topographien. Zur deutschen Novellistik des 17. Jahrhunderts im europäischen Kontext* (Camus, Harsdörffer, Rosset, Zeiller). In: *Topographien. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hg. von Hartmut Böhme, Stuttgart und Weimar 2005 (Germanistische Symposien; Berichtsbände; XXVII). S. 291–312.

¹⁴ Vgl. dazu Barbara Potthast, *Die verdrängte Krise. Studien zum »inferioren« deutschen Roman zwischen 1750 und 1770*, Hamburg 1997, S. 127–130.

¹⁵ August Gottlieb Meißner, *Skizzen*, 11. und 12. Sammlung, Leipzig 1796, S. 3–34.

¹⁶ Vgl. Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...* (wie Anm. 12), S. 99f. Klar konnte den Text im Pitaval nicht identifizieren und druckt ihn deshalb nach einem sexuellen Werk von 1823.

¹⁷ Thomas Laqueur eröffnet mit dieser Geschichte sein viel beachtetes Buch über Sexualität: *Thomas Laqueur, Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge und London 1990, S. 1–3.

¹⁸ Zum einen ist an den Mythos von Thalia zu denken, die von Zeus versteckt wird und die ihm Zwillinge gebiert; zum anderen an Varianten von Giambattista Basiles »Sole, Luna e Talia«, in denen die verwunschene Prinzessin durch Kuß oder Beischlaf aus ihrem todesähnlichen Schlaf erlöst wird. Vgl. Harold Neemann, Art. »Schlafende Schönheit«. In: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 12, Berlin 2005, Sp. 13–19.

leiseste Ahnung von der wahren Ursache«.¹⁹ Sie schwört, »daß sie in ihrem Leben so wenig ihrem Bräutigam als einem andern Manne eine unkeusche Berührung gestattet habe«.²⁰

Mit Blick auf Kleist ist besonders die im Text verhandelte vertrackte Frage nach der Wahrheit bemerkenswert. Der Vater *will* den hinzugezogenen Arzt nicht verstehen, auch für ihn kann nicht sein, was nicht sein darf. Er versucht, der Sache – mit Kleists Lieblingswendung – »auf den Grund zu gehen«; statt aber die Evidenz zu untersuchen, läßt er sich von den mit aller »Wahrheit der Natur« vorgebrachten Unschuldsbeteuerungen der Tochter einnehmen. Er urteilt gegen den Augenschein und leugnet – mit einem »derben Fluch« – die Aussagen des hinzugezogenen Arztes.²¹ Erst die Geburt des Kindes überzeugt den Vater »von der Wahrheit des Gesichts« (also der Vision, der Vorspiegelung). Wie dann der Obrist, gerät er in unbändige Wut und verkündet schließlich, daß die Tochter »unverzüglich sein Haus räumen müsse, und daß der Wagen in einer Stunde vor der Tür sein würde, der sie zu einem weitläufigen Verwandten auf ein benachbartes Dorf bringen sollte«.²²

Als der Kaufmann vier Jahre später nichtsahnend in den gleichen Gasthof einkehrt, erfährt er die ganze *Historia*. Ohne sich zu erkennen zu geben, eilt er am nächsten Tag zu der Tochter hinaus. Hier sorgt ein »geheimer Instinkt der Natur« für eine seltsame Anagnorisis: Das Kind hängt vom ersten Blick an mit unbegreiflicher »Wollust« und »Zärtlichkeit«²³ an dem Gast und sorgt so für dessen Selbstoffenbarung. Umstandsloser, aber kaum weniger rapide als Kleists Graf F..., erklärt sich der Mann, gesteht sein »Vergehen«, löst »das unbegreifliche Rätsel«, das die junge Frau »fast um ihren Verstand gebracht hatte«, führt eine tränenselige Versöhnung der Familie und die Einwilligung in die Hochzeit herbei.²⁴ Trotz der altfränkischen Simplizität, die dem Genre dieser sensationellen Fallgeschichte entspricht, könnten die Parallelen zur »Marquise von O...« kaum augenfälliger sein. Vor allem tragen solche Texte zu jener von Gesa Dane geforderten Kontextualisierung bei, die zum Verständnis der kaum faßbaren Ehe der Marquise mit ihrem Vergewaltiger beitragen könnte.²⁵

Die Verbreitung und Popularität der beiden Publikationen des Falls – erst im Pitaval, dann im »Berlinischen Archiv der Zeit« – rücken sie stärker in Kleists Nähe

¹⁹ Kleist, Die Marquise von O... (wie Anm. 12), S. 139–147, hier S. 142.

²⁰ Kleist, Die Marquise von O... (wie Anm. 12), S. 143.

²¹ Kleist, Die Marquise von O... (wie Anm. 12), S. 142f.

²² Kleist, Die Marquise von O... (wie Anm. 12), S. 143f.

²³ Kleist, Die Marquise von O... (wie Anm. 12), S. 145f.

²⁴ Kleist, Die Marquise von O... (wie Anm. 12), S. 146f. Zur Verbreitung des Motivs vgl. Michaela Fenske, Art. »Nekrophilie«. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 9, Berlin 1999, Sp. 1345–1351; Ines Köhler-Zülch, Art. »Scheintod und »Scheintote Prinzessin«. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 11, Berlin 2004, Sp. 1324–1335.

²⁵ Vgl. Gesa Dane, »Zeter und Mordio«. Vergewaltigung in Literatur und Recht, Göttingen 2005, S. 236f. Der zuvor geäußerte Gedanke an eine ebenso enge wie schalkhafte Anknüpfung Kleists an das Unterhaltungsgenre ließe sich auch mit der Deutung des Schlusses als Parodie verbinden. Vgl. Christine Künzel, Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt a.M. 2003, S. 83–89.

als ältere Versionen dieser pikanten und deshalb offenbar so beliebten Wanderanekdote.²⁶ Früher begegnet sie etwa in Hans Wilhelm Kirchhofs ›Wendumuth‹ (Kassel 1562), einer Schwanksammlung, die bis weit ins 19. Jahrhundert immer wieder in mehreren Bänden erschien.²⁷ Wie in der Tradition der *Histoires tragiques* üblich, sind einzelne Umstände variiert und einem neuen Schauplatz angepaßt. Hier wird die Ziehtochter eines Kölner Gastwirts von einem wüsten Burschen erst in einen Alkoholrausch versetzt und anschließend geschwängert, so »daß sie nichts davon wußte«.²⁸ Der Pflegevater ist auch in dieser Fassung außer sich, glaubt der jungen Mutter aber ihre Unschuld und behält sie schließlich mit dem Kind bei sich. Jahre später taucht der Täter wieder auf und heiratet die Frau. Weitere Überlieferungen dieses Motivs werden sich zweifellos in frühneuzeitlichen Chroniken, Buntbüchern, Sammlungen von Rechtsfällen und Anekdoten sowie deren Übersetzungen in andere europäische Sprachen finden lassen, sofern diese Textgattungen irgendwann ernst genommen und systematisch erschlossen werden.²⁹ Schon Schiller entwirft ein solches Projekt in seiner Vorrede zu einer neuen Ausgabe der ›Merkwürdigen Rechtsfälle‹ von Pitaval (1792): Er fordert hier, »auch von andern Schriftstellern und aus andern Nationen, [...] wichtige Rechtsfälle aufzunehmen, und dadurch allmählig diese Sammlung zu einem vollständigen Magazin für diese Gattung zu erheben«.³⁰

Im folgenden soll ein Fall von rätselhaften Schwangerschaften diskutiert werden, der im Unterschied zu den bisher präsentierten Beispielen überhaupt kein Happy End kennt, nicht einmal ein so brüchiges wie in der ›Marquise von O...‹. Die Gemeinsamkeit zu Kleists Text liegt in der Rechtskritik und in den Versuchen einer kriminalistischen Aufklärung (Kleist) bzw. gerichtlichen Verurteilung (Spieß), was bei literarischen Vergewaltigungsfällen als seltene Ausnahme gilt.³¹ Die kleine

²⁶ Dieses alte Motiv wird noch im 19. Jahrhundert verschiedentlich variiert. Vgl. Richard M. Meyer, Otto Ludwigs ›Maria‹. In: Euphorion 7 (1900), S. 104–112.

²⁷ Vgl. A. Fückel, Ein älteres Seitenstück zu Kleists ›Marquise von O...‹. In: Euphorion 23 (1921), S. 295–298.

²⁸ Textauszug in: Fückel, Ein älteres Seitenstück zu Kleists ›Marquise von O...‹ (wie Anm. 27), S. 296.

²⁹ Vgl. neue Sammlungen regionaler Fallgeschichten, die Ergänzungen und Systematisierungen auf breiter Basis verdienen würden: Mörder, Räuber, Menschenfresser. Einhundert Biographien und Merkwürdigkeiten deutscher Verbrecher des 15. bis 18. Jahrhunderts (Bibliothek des Grauens; 1), hg. von Michael Kirchschrager, Arnstadt 2002; Der spukende Sarg. Wahrhaftige Geschichten von Gespenstern, Poltergeistern und anderen seltsamen Erscheinungen (Bibliothek des Grauens; 2), hg. von Michael Kirchschrager und Lothar Bechler, Arnstadt 2003; Das Thüringische Obscurum. Erschreckliche, scheuderliche & greuliche Geschichten sowie allerlei andere Merkwürdigkeiten aus alten Chroniken, hg. von Michael Kirchschrager und Lothar Bechler, Arnstadt 2003.

³⁰ FA 7, 452.

³¹ Vgl. Gesa Dane, ›Zeter und Mordio‹ (wie Anm. 25), S. 13. Mit Blick auf Kleist hätte es sich gelohnt, die ein Jahr nach der ›Marquise von O...‹ erschienene Erzählung ›Tantchen Rosmarin, oder Alles verkehrt‹ aus der Feder seines Schweizer Freundes Heinrich Zschokke

Kriminalgeschichte, die anders als die vorangehenden Exempel bisher nicht einmal beiläufige Erwähnung in der Kleist-Forschung fand, trägt den Titel »Martin Hause, Bösewicht und Selbstmörder, und erschien 1785 im ersten Bändchen von Christian Heinrich Spieß' »Biographien der Selbstmörder.«³² Bei der Lektüre dieser Sammlung drängen sich Assoziationen zu Kleist häufiger auf. Drastische und für viele Leser anstößige Schilderungen von herumspritzendem Gehirn, etwa in der »Verlobung von St. Domingo« oder dem »Erdbeben in Chili«, begegnen bei Spieß immer wieder.³³

Der Fall von »Martin Hause« aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der auf »vorhandne Akten« (78) zurückgeht, ist in eine Rahmengeschichte aus der Aufklärungszeit eingebettet. Darin geht es um Beschwerden aus der Bevölkerung im Marktflecken M— über die Unzumutbarkeit des lokalen Gefängnisses, weil »der böse Martin hier sein Wesen triebe« (78). Der aufgeklärte Fürst, »menschlich und gütig« (78), wie er ist, läßt die Angelegenheit durch seinen Kommissar W— vor Ort prüfen. Natürlich ist auch W— ein »Menschenfreund« (78), der die Ängste der Bewohner ernst nimmt, wenn er sie auch von ihrem abergläubischen, »falschen Wahne« (79) abzubringen versucht. Da er aber – offenbar im Geiste aktueller Strafrechtsreformen – davon überzeugt ist, daß es falsch wäre, »geringe Verbrechen mit Todesangst« (79) zu bestrafen, untersucht er gut aufklärerisch die Hintergründe eines schädlichen Gerüchts. Demzufolge saß einst ein gewisser Martin in einem engen kleinen Verließ, das als *Séparée* des kommunalen Gefängnisraumes zwar seither ungenutzt blieb, aus dem dieser »Erzbösewicht« (78) des Nachts aber noch immer hervortrete und herumwandle. Auf diesen Eingang im Geschmack der zeitgenössischen Gespenstergeschichte folgt der durch den Ich-Erzähler – »zur Beherzigung aller Richter« (79) – bearbeitete mündliche Bericht des Kommissars über den Fall, wie er sich diesem aus den erhaltenen Akten darstellte.

Durch diesen Vermittlungsschritt hat der Leser es mit einer *Species facti* über lange vergangene Straftaten zu tun, die aus der Perspektive der Gegenwart, also der Spätaufklärung, beurteilt werden. Ähnlich wie in Kriminalgeschichten von Meißner bis Kleist, empört sich der Erzähler gelegentlich aus der Reformperspektive des 18. Jahrhunderts über die unmenschliche Rechtspraxis der fernerer Vergangenheit. Es geht um die Zeit vor der »*Cautio Criminalis Carolina*« (1530), der peinlichen Halsgerichtsordnung Karls V., als die Strafgerichtsbarkeit regional noch sehr unterschiedlich und willkürlich geregelt war. In vorliegendem Beispiel verur-

zu untersuchen. Suschen sinkt nach reichlichem Genuß von Punsch »erschöpft und halb ohnmächtig auf ein altes Ruhebett«, wo sie von einem ihr völlig unbekanntem Baron vergewaltigt und geschwängert wird. Ihre Tante erstreitet aber durch mehrere Prozeßinstanzen die Rechte für Suschen und ihr Kind, am Ende folgt eine glückliche auf die zuvor juristisch erzwungene Ehe. Vgl. Heinrich Zschokke, *Gesammelte Schriften*. Zweite vermehrte Ausgabe, Bd. 10, Aarau 1865, S. 234–322, hier S. 248.

³² Christian Heinrich Spieß, *Biographien der Selbstmörder*, ausgewählt und hg. von Alexander Košenina, Göttingen 2005, S. 78–84. Im folgenden wird der Text nach dieser Ausgabe mit nachgestellter Seitenzahl zitiert.

³³ Vgl. Spieß, *Biographien der Selbstmörder* (wie Anm. 32), S. 34f., 150, 165 sowie das Nachwort.

teilt der Erzähler beispielsweise in einer Fußnote entschieden die Folter, die eine rasche Aufklärung des Kriminalfalls geradezu verhindert: »Guter Gott, ich danke dir inbrünstig, daß ich in einem Zeitalter lebe, wo Richter der Menschen auch Menschen seyn müssen.« (82) Doch wie kommt es zu solchen Grausamkeiten bei der Strafermittlung, gegen die im Laufe des 18. Jahrhunderts – allen voran von Cesare Beccaria mit seiner Kampfschrift »Dei delitti e delle pene« (1764; »Abhandlung von den Verbrechen und Strafen«, 1766) – in manchen Territorien des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation sehr erfolgreich Front gemacht wird?

Am Beginn steht die Schwangerschaft der unverheirateten siebzehnjährigen Agatha aus L— in der Gerichtsbarkeit von M—. Rechtlich gesehen liegt hier wenigstens der Tatbestand eines außerehelichen Geschlechtsverkehrs vor, der vorangegangen sein mußte. Behandelt wurde diese »einfache Unzucht« als Verbrechen gegen die Sittlichkeit und als Verstoß gegen das Kirchenrecht; war der Kindsvater zudem verheiratet, kam das Delikt des Ehebruchs noch hinzu. Die »weltliche Strafe« rangierte zwischen einer Geldbuße und dem öffentlichen Pranger, ergänzt um »Kirchenstrafen wie täglicher Kirchenbesuch, eine Wallfahrt oder das Stehen vor allem der Frau vor der Kirche, barfußig und mit aufgelöstem Haar sowie einer Rute und Kerze in der Hand.«³⁴ Agatha wird – wie später die selbstbewußte junge Frau in Goethes höchst erstaunlichem Gedicht – »Vor Gericht« (entst. 1776) zitiert, um den Vater ihres Kindes anzugeben. Während die Angeklagte bei Goethe der weltlichen und kirchlichen Autorität aber trotz (»Von wem ich's habe, das sag' ich euch nicht«) und sich auf eine rechtmäßige Verlobung vor der höheren Instanz Gottes beruft (»Und Gott weiß auch davon«),³⁵ den Namen also nicht preisgeben *will*, kennt Agatha den Mann überhaupt nicht und *kann* ihn demgemäß nicht angeben. »Agatha schwur, daß sie keinen Mann erkannt habe« und »weiter nichts zu bekennen wisse« (79). Zu dem unterstellten zusätzlichen Vergehen, den Mann zu verschweigen, um so wenigstens ihn vor der Strafe zu verschonen (denn dieser soll »mit ihr Kirchenbusse thun«), läßt sie aus der Sicht der Justiz also die weitere Schuld eines Meineides auf sich, falls die Aussage sich als unwahr erweisen sollte. Zu der Unzucht kämen also Strafreitelung und eine eidliche Falschaussage.

Da eine Verurteilung zu dieser Zeit aber ein Geständnis voraussetzte, nimmt man Agatha bis zur Niederkunft in Gewahrsam und beschließt dann, »nach der Strenge mit ihr zu verfahren« (79). Bevor es aber zur eigentlichen Folter kommt, äußert der Pfarrer (der das gewaltsam gezeugte Kind taufte!) den Verdacht der »Blutschande« (79), hier ein anachronistischer, weil lutherischer Begriff.³⁶ Er stützt sich auf eine ausgeprägte physiognomische Ähnlichkeit zwischen dem Kind und

³⁴ Richard van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, Bd. 2, München 1992, S. 266.

³⁵ Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, München 1982, Bd. 1, S. 85. Vgl. die rechtsgeschichtlich aufschlußreiche Interpretation von Walter Müller-Seidel, *Balladen und Justizkritik. Zu einem wenig bekannten Gedicht Goethes*. In: *Gedichte und Interpretationen*, hg. von Karl Richter, Stuttgart 1983, Bd. 2, S. 437–450.

³⁶ Vgl. Ekkehard Kaufmann, *Art. »Blutschande«*. In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, hg. von Adalbert Erler und Ekkehard Kaufmann, Bd. 1, Berlin 1971, Sp. 461–463.

Michel, Agathas Vater, und zieht aus dieser vagen Annahme die entschiedene Schlußfolgerung: »sicher ist dieser der Ehrenschänder seiner eigenen Tochter, darum will und wird diese nichts bekennen!« (79) Die Angeklagte wird am folgenden Tag mit dieser Anschuldigung konfrontiert und überrumpelt – da sie körper-sprachlich mit »Erstaunen« und »Stottern« darauf antwortet, nehmen die Richter das »als ein halbes Bekännntniß an« (80). Ottokars zentrale Frage aus der »Familie Schroffenstein« – »Kann ein Vermuthen denn nicht trügen?« (DKV I, 137, Vs. 354) – wäre auch hier am Platze, wird aber von niemandem gestellt.

Die beiden scheinbaren Indizien verdienen eine Erläuterung. Zur Entstehungszeit des Textes, spätestens jedenfalls seit Lavaters »Physiognomischen Fragmenten« (1775–78), taucht die Hervorhebung körperlicher Ähnlichkeiten in der Kindsmordliteratur zunehmend als Rachemotiv oder Beweismittel auf. Meißners »Gefallene« (1779) und »Mörderin« (1779) fürchten sich vor dieser Wiederbegegnung (»Nur bringe nicht die Züge / des Vaters mit zur Welt!«),³⁷ Schillers »Kindermörderin« (1776) wird dadurch sogar zur Tat verleitet (»Tödlichlieulich sprang aus allen Zügen / Des geliebten Schelmen Konterfei«),³⁸ und Wagners »Kindermörderin« (1776) Evchen Humbrecht spricht ihr Kind kurz vor und nach dem Mord mit dem Namen ihres Verführers an, den zu ermorden sie unmittelbar davor angedroht hat (»sing, Gröningseckchen! [...] Da schlaf, Gröningseck!«).³⁹ Das zweite Indiz betrifft die zuweilen trickreiche Geständnismotivierung.⁴⁰ Hier wird die beliebte Taktik angewandt, eine verdächtige Person mit der vermeintlichen Wahrheit zu überraschen und so die Verstellungskunst außer Kraft zu setzen. In einer Fallgeschichte Meißners von 1795 führt dieses Verfahren zum Erfolg: Man überführt so eine Kindsmörderin, während eine andere, zu Unrecht dafür angeklagte Frau auf diese Weise entlastet werden kann. Dieser Versuch wird riskiert, weil »gerade in der Ueberraschung die größte Hofnung von zu entdeckender Wahrheit liege«.⁴¹ Anders als bei Kleists Marquise, die in ihrer Unschuld den von ihrer Mutter als Wahrheitsprobe präsentierten Leopardo als Vater ihres Kindes anzuerkennen bereit ist und so ihre Ahnungslosigkeit beweist, führt diese Technik im Falle von Spieß' Agatha nicht zum gewünschten Erfolg. Ihr Erstaunen wird als »halbes Bekännntniß« (80) mißgedeutet.

³⁷ August Gottlieb Meißners Gedichte »Lied einer Gefallenen« und »Die Mörderin« finden sich in: Matthias Luserke-Jaqui, Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur, Tübingen, Basel 2002, S. 282–285.

³⁸ FA 1, 388 (V. 61f.).

³⁹ Heinrich Leopold Wagner, Die Kindermörderin. Ein Trauerspiel, hg. von Jörg-Ulrich Fechner, Stuttgart 1969, S. 79f.

⁴⁰ 1796 literarisiert Meißner den Fall eines Mörders, der sein anfängliches Geständnis revidiert und selbst durch Folter nicht mehr zum Bekenntnis zu bewegen ist. Ein ihm menschlich begehrender Arzt schleicht sich dann allmählich in sein Vertrauen und erwirkt ein erneutes Geständnis, das zwei heimlich im Nebenraum verborgene Zeugen bestätigen. Vgl. dazu Michael Niehaus: Geständnismotivierung um 1800 als Problem. Eine Kriminalgeschichte von August Gottlieb Meißner. In: Philologie im Netz 28 (2004), S. 53–70.

⁴¹ Meißner, Ausgewählte Kriminalgeschichten (wie Anm. 4), S. 66.

Gestützt wird der falsche Verdacht durch Zeugenaussagen der Nachbarn, die ein besonders inniges und zärtliches Verhältnis des Vaters zu seinen Töchtern (mit denen er zusammen in einer Kammer schläft) zu Protokoll geben. Den Richtern ist all das »Beweis genug, um die Angeklagte durch die Folter zum Bekänntniß zu zwingen.« (80) Natürlich kommt es so zu einem falschen Geständnis, vor dem erbitterte Gegner der Folter wie Friedrich von Spee in seiner »Cautio Criminalis« (1632) oder Cesare Beccaria in »Dei delitti e delle pene« (1764) als naheliegende Konsequenz warnen. Von Spee hält »peinliche Fragen« für »unsicher, gefährlich und irreführend«, weil »viele der Gefolterten, um sich den Qualen der Tortur zu entziehen, ein Verbrechen gestehen, das sie gar nicht begangen haben«;⁴² Beccaria wiederholt das gleiche Argument, betont zudem aber noch prinzipieller, daß »ein Unschuldiger«, also jemand, dessen Schuld nicht eindeutig erwiesen ist, unter gar keinen Umständen gequält werden darf.⁴³ Wie stets bei der Folter geht es auch in Spieß' Geschichte letztlich nicht um die Bestätigung einer Annahme oder die Aufdeckung von einem Geheimnis, sondern – so Wolfgang Sofsky heute – um »die Fiktion, die Grausamkeit sei nur ein Hilfsmittel der Wahrheit und das Opfer sei letztlich selbst verantwortlich für das, was ihm widerfährt.«⁴⁴ Unter zunehmendem Schmerz gibt Agatha also wie erwartet Michel als den Vater ihres Kindes an, stirbt aber innerhalb eines Tages an den Folgen der Tortur – »nach dem juristischen Ausdruck, auf ihr Bekänntniß« (80). Für den Vorwurf der Blutschande, gegen die erst im 15. Jahrhundert unter Einfluß des römischen Rechts vorgegangen wird, kommt Michel zwar mit dem Leben davon, erhält aber die schwersten Ehrenstrafen. Er wird »drey Tage an den Pranger gestellt, bekam dann den Staupenschlag und wurde des Landes verwiesen« (80).⁴⁵

Das Blatt wendet sich, als Agathas jüngerer Schwester Elisabeth, die Michels Güter geerbt hat, das gleiche Schicksal widerfährt. Auch sie gerät auf unerklärliche Weise in andere Umstände. Zeugen berichten, daß der Vater gegen den Landesverweis verstoßen und seine Tochter besucht hat. Er wird ergebnislos gefoltert. Ihm folgt seine schwangere Tochter, was der Text zu einer abschreckenden Darstellung der Folterpraxis nutzt:

Jede ihrer Nerven wurde gespannt, jedes ihrer Glieder verrenkt, tausendfältiger Schmerz wüthete in ihr, und sie schwieg! Als aber Todesangst ihre Sinne schwächte,

⁴² Vgl. Friedrich von Spee, *Cautio Criminalis* oder Rechtliches Bedenken wegen der Hexenprozesse, aus dem Lateinischen übertragen und eingeleitet von Joachim Friedrich Ritter, München 2000, S. 79f.

⁴³ Vgl. Cesare Beccaria, *Über Verbrechen und Strafen*, nach der Ausgabe von 1766 übersetzt und hg. von Wilhelm Alff, Frankfurt a.M. 1988, S. 92–100.

⁴⁴ Wolfgang Sofsky, *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt a.M. 1996, S. 96.

⁴⁵ Vgl. *Strafjustiz in alter Zeit*, hg. von Ch. Hinckeldey, Rothenburg o.d.T. 1980, S. 129: »Waren die Todesstrafe durch Enthaupten, Erhängen, Ertränken und Verbrennen im 16. und 17. Jahrhundert allgemein gebräuchlich, zeigten die Urteile des 17. Jahrhunderts aber auch schon eine weitgehende Milderung an. Prangerstehen, Staupenschlag und Landesverweisung oder längere Freiheitsstrafen wurden dann üblich.« Vgl. zu diesen Strafen Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, München 1985, S. 62–80.

Leben und Tod in ihr kämpften, da preßte die donnernde Frage des Richters ihr ein Ja ab, und ihr Mund schloß sich auf ewig! Tod wurde sie von der Folter genommen, und gleich ihrer Schwester, auf dem Schinderanger begraben. (82)

Das doppelte Bekenntnis beider Töchter gegen ihren Vater bedeutet sein Todesurteil, er wird »zum Feuer verdammt« (82). An dieser Stelle richtet die Geschichte sich erneut gegen die kirchliche Autorität und nimmt so eine dramaturgisch effektvolle Wendung. Wieder ist es der Pfarrer, der in den Prozeß eingreift. Um den Eindruck unter den Bauern, Michel sei unschuldig gestorben, zu zerstreuen, verbürgt er sich auf seinen Tod für die Rechtmäßigkeit des Verfahrens und trinkt den Kelch Gottes darauf. Unmittelbar darauf stirbt der Pfarrer. Die Unschuldsvermutung verwandelt sich in der Bevölkerung in die Gewißheit eines Justizirrtums. Denn so tritt unerwartet ein Gottesurteil in Konkurrenz zur willkürlichen Verurteilung durch den Pfarrer wie zur weltlichen Gerichtsbarkeit und setzt damit Zweifel in den bisherigen Prozeß der Wahrheitsfindung. Auch der Zweikampf gehört zu diesen Ordalen, die in Kleists gleichnamiger Erzählung »die Wahrheit unfehlbar ans Licht bringen« sollen (DKV III, 330). In beiden Fallgeschichten – aus dem 15. Jahrhundert bei Spieß und aus dem 14. Jahrhundert bei Kleist – ist die Pointe, daß die »Kraft göttlicher Satzungen« (DKV III, 336) »wahrhaftig und untrüglich« (DKV III, 338) Streitigkeiten entscheiden soll, vor denen die kriminalistischen Ermittlungsmethoden der Zeit versagen. Einem aus säkularer Perspektive längst als mittelalterlicher Aberglaube verworfenen Mittel wird so mit scharfer Ironie gegen die unvollkommene Rechtspraxis der Zeit ein höherer Aufklärungswert zugeschrieben. Plötzlich soll das Ordal mehr zählen als etwa die auf der Folter erzwungenen Falschaussagen Agathas und Elisabeths oder die »auf die heilige Hostie« beschworene »Wahrhaftigkeit« (DKV III, 339) des Grafen Jakob der Rotbart, die freilich bloß auf Täuschung, Intrige und falsch interpretierten Indizien beruht.

Gleichwohl löst das Ordal in keinem der beiden Fälle das Rätsel, lenkt aber jeweils im letzten Drittel des Textes den Handlungsgang in unerwartete Richtung. Was in Kleists »Zweikampf« in jener Nacht des heiligen Remigius wirklich geschah, ergibt sich erst aus der fragwürdigen Schwangerschaft der Kammerzofe Rosalie: Sie muß sich gegenüber ihrer Mutter erklären und bekennen, daß sie den Grafen Jakob unter der Vortäuschung, Frau Littegarde zu sein, empfing, ihn mit dem gestohlenen Ring ihrer Herrin in diesem falschen Glauben bestärkte, durch dieses Abenteuer aber in andere Umstände geriet. Erst dieser Zufall läßt den durch das Gottesurteil zur eitrigen Verfaulung verurteilten Grafen Jakob seine falsche Anklage gegen Frau Littegarde aufheben und den gedungenen Mord an seinem Bruder gestehen. In Kleists zuvor in den »Berliner Abendblättern« erschienener Anekdote »Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs« führt ein ähnliches Ordal noch prompter und eindeutiger zum öffentlichen Nachweis und zur Bestrafung eines Vergewaltigungsverbrechens: Die auf den ersten Blick unwahrscheinlich wirkende Anklage einer geschändeten Frau erweist sich in dem Augenblick als zutreffend, als ihr Ehemann, der Ritter Hans Courage, seinem Herausforderer »das Schwert in die Brust stieß« (DKV III, 385).

Bei Spieß intensiviert das Zeichen Gottes – der plötzliche Tod des Pfarrers – lediglich die Zweifel und die »weltlichen« Ermittlungsbemühungen in der Bevölkerung, um so den »Glücksmichel« (79) *post mortem* zu entlasten. Der Jäger am Ort, der dem tragisch Hingerichteten besonders nahe stand, grübelt über den Fall und kommt intuitiv auf den Gedanken, daß sein etwas liederlicher Bursche Martin, der immer gern hübschen Mädchen nachstellt, an den Verbrechen beteiligt gewesen sein könnte. Ohne weitere Verdachtsmomente oder gar Indizien bedient er sich der zuvor diskutierten Ausforschungskunst durch unerwarteten Tatvorwurf: »Es ist alles entdeckt, sagte er, alles verrathen! Du bist der Ehrenschränder von Michels Töchtern!« (83) Diesmal ist die riskante Übrumpelung, die leicht zu einer Verleumdungsklage hätte führen können, von Erfolg gekrönt. Martin Hause, der ja schon im Titel und der Rahmengeschichte als »Bösewicht« angekündigt wurde, erscheint sogleich von Furcht und Schrecken überwältigt und gesteht die wiederholte Notzucht beider Töchter.

Martin sagt aus, sich dazu des »—Krauts« bedient zu haben. Der genaue Name wurde in den Akten – wie der Erzähler in einer Fußnote vermerkt – »vermuthlich wegen möglichen Misbrauchs sorgfältig ausgelöscht« (83). Spieß respektive der Erzähler betont dadurch nochmals den Charakter der historisch verbürgten *Species facti*. Hier wird nicht ein Eigenname zum Schutz einer Person durch eine Aposiopese ersetzt, sondern die Bezeichnung eines starken Betäubungsmittels nachträglich im Protokoll »ausgelöscht«, um so sensibles pharmazeutisches Wissen vor möglichen Nachahmern zu schützen. Für das zu einem Destillat konzentrierte Kraut, das der Täter den Mädchen in ihre Milch mischt und sie damit in einen etwa zweistündigen festen Schlaf versetzt, kommen im 15. Jahrhundert vor allem das Bilsenkraut, das Schlafkraut (Tollkirsche) oder Bittersüß in Frage.⁴⁶ Nach der »Carolina«, die in § 119 die Notzucht unter Strafe stellt, hätte Martin Hause damit jedoch kein Verbrechen im juristischen Sinne, sondern lediglich ein Kavaliersdelikt begangen. Die entsprechende Rechtsauffassung an dem betreffenden Schauplatz während des 15. Jahrhunderts ist indes nicht zu ermitteln.

Bis zum »Allgemeinen Landrecht für die Preußischen Staaten« (1794), das in § 1048 erstmals den Beischlaf an einer »unschuldigen Frauensperson« regelt, die zuvor »durch Getränke oder andre Mittel ihrer Sinne beraubt [wurde], um sie zur Wollust zu mißbrauchen«,⁴⁷ »standen der Umstand der Bewußtlosigkeit des Opfers einerseits und die eingetretene Schwangerschaft andererseits gleichermaßen gegen den Tatbestand einer Notzuchtshandlung.«⁴⁸ Bis dahin setzte ein Schuldspruch

⁴⁶ Dem Alchemiehistoriker Prof. Joachim Telle (Heidelberg) danke ich für folgende freundliche Auskunft: »Im 15. Jahrhundert konnte man durchaus wirksam mit Solanazeenzubereitungen narkotisieren/betäuben: man gebrauchte dazu vornehmlich das Bilsenkraut (*Hyoscyamus niger*) und die Tollkirsche (auch: Schlafkraut; *Atropa belladonna*), oder auch Bittersüß (*Solanum dulcamara*).«

⁴⁷ Zitiert nach Gesa Dane, »Zeter und Mordio« (wie Anm. 25), S. 77.

⁴⁸ Dane, »Zeter und Mordio« (wie Anm. 25), S. 90. Vgl. auch Künzel, Vergewaltigungslektüren (wie Anm. 25), S. 32–53; Remigius Bunia, Vorsätzliche Schuldlosigkeit – begnadete Entscheidungen. Rechtsdogmatik und juristische Willenszurechnung in »Der Prinz von Homburg« und »Die Marquise von O...«. In: KJb 2004, S. 42–61.

wegen Vergewaltigung nämlich den Nachweis von Gegenwehr und Hilferufen voraus, zudem galt eine Schwangerschaft ohne Liebeslust für medizinisch unmöglich. Kleists Graf F... würde sich (in Preußen) erst seit dem Preußischen Landrecht der Notzucht schuldig gemacht haben. Dem »Reichsstrafgesetzbuch« von 1871 zufolge wäre hingegen nur der Tatbestand der Nötigung erfüllt, weil er die Ohnmacht der Marquise nicht selbst herbeigeführt hat; nach heutigem Verständnis würde man schließlich von einem Mißbrauch einer widerstandsunfähigen Person und damit von einem schweren Verstoß gegen ihr Recht auf sexuelle Selbstbestimmung ausgehen.⁴⁹

Welchen Gesetzen Martin Hause in der »Gerichtbarkeit M—« (79) letztlich untersteht, ist zwar unklar. Für den Leser des späten 18. Jahrhunderts liegt seine schwere Schuld aber auch unabhängig von juristischen Kodifikationen auf der Hand. Und selbst für das 15. Jahrhundert steht die prekäre Lage des Gerichts außer Frage, denn so eklatante Versäumnisse und Irrtümer der Justiz wurden von der Bevölkerung mit ähnlicher Bitterkeit und Rache beantwortet wie die handwerklich schlechte Arbeit eines Scharfrichters. Martin Hause ist auch vor Gericht in vollem Maße geständig. An dieser Stelle ist der darstellerische Wechsel in die Ich-Perspektive typisch für die zeitgenössische Kriminalerzählung im Zeichen einer *Species facti*. Wie zuvor schon bei den Reden des Pfarrers und Jägers, die zwischen wiedergegebener wörtlicher und einer Art erlebter Rede schwanken (»Wie wenn mein Martin, fiel ihm auf einmal ein [...]«, 83), entfernt sich der Erzähler damit von seiner Rolle eines nüchternen, auf Akten gestützten Berichterstatters. An dieser Stelle gibt er dem Delinquenten seine eigene, authentische Stimme sogar ganz zurück. So mag der Leser noch unmittelbarer das ausdrücklich hervorgehobene Erstaunen der Richter teilen, die sich nun selbst dem Zorn des Volkes ausgesetzt sehen. Einer beschwert sich etwa heftig, »daß ihn viele junge Leute am Abende mit Steinen geworfen und Mörder genannt hätten«. (84)

Offenbar auch zur Besänftigung des tief verletzten öffentlichen »Rechtgefühl[s]« – Kleists Kategorie aus der »Familie Schroffenstein« (DKV I, 130, Vs. 147) paßt hier vorzüglich – greift das Gericht zu drakonischen Maßnahmen. So knüpft die Rahmengeschichte an den Beginn der Erzählung an: Das dort in Frage stehende Martinsloch, in dem »ein Mensch weder stehen, noch sitzen oder liegen konnte«, verdankt seine Entstehung und Benennung eben diesem »Bösewicht« (78). Seine ganze Niedertracht verdichtet sich am Schluß in seinem ebenfalls schon im Titel angekündigten Selbstmord, mit dem er sich feige der »verdienten Strafe« (84) entzieht. Welten liegen zwischen ihm und einem Helden von reuiger Größe wie Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre«, der sich im Augenblick humaner Behandlung und eines Interesses an seiner Tatmotivation der Justiz übergibt und damit die beschädigte Ordnung restituiert. Im Falle von Spieß' Erzählung ist mit der vereitelten Strafe die Balance zwischen Schuld und Sühne nicht wiederhergestellt. Erst die postmortalen Leibesstrafen an Martin und die rituelle Bergung der Überreste von Michel und seinen Töchtern vermögen dieses Gleichgewicht zu schaffen:

⁴⁹ Vgl. Dane, »Zeter und Mordio« (wie Anm. 25), S. 90f.

Die Richter thaten nun alles, um das Volk zu beruhigen, sie räderten den toden Martin, sammelten die Asche des unschuldigen Michels, und gruben die Gebeine seiner Töchter aus. Man beerdigte sie in der Kirche, und so lange die Bewohner von M— noch katholisch waren, verehrten sie die unschuldig Ermordeten als Heilige. (84)

Damit ist der Bericht, den der Erzähler dem ermittelnden Kommissar W— und dessen Aktenstudium verdankt, abgeschlossen. Die (angebliche) Quelle hat also eine wenigstens zweifache Brechung erfahren; die handschriftliche Relation wird zunächst mündlich zusammengefaßt und nachfolgend erzählerisch modelliert, vor allem aber neu arrangiert. Denn eine juristische Fallgeschichte hätte natürlich mit dem Delikt und dem Täter Martin Hause begonnen, statt die Spannung erst allmählich durch die mißglückende juristische Aufklärung aufzubauen. Gleichwohl bleibt der protokollarische Stil der *Species facti* viel stärker erhalten als bei Kleist, der die etwas sperrige juristische Faktenverdichtung anfänglich gekonnt nachahmt, sich durch den schieren Umfang der einbezogenen Nebenumstände und die unbändige Lust am Erzählen, Andeuten oder Verrätseln dann aber immer weiter davon entfernt. Sein poetisches Verfahren wird man aber nur unzureichend verstehen, wenn man potentielle Versatzstücke wie die hier exemplarisch vorgestellten Texte nicht mit ins Kalkül zieht. Nicht ihr Charakter als Quelle steht dabei im Vordergrund, sondern das zugehörige literarische Feld insgesamt: Die sensationellen Stoffe, die Logik der Komposition und das zunehmend geschickte Changieren zwischen Historia und Fabula sind Züge, die Kleist an dieser Art Literatur fasziniert haben dürften.

BERND HAMACHER
GESCHICHTE UND PSYCHOLOGIE
DER MODERNE UM 1800
(SCHILLER, KLEIST, GOETHE)

»Gegensätzliche« Überlegungen
zum »Verbrecher aus Infamie«
und zu »Michael Kohlhaas«¹

Für Mykari

I. »[E]ine Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser«

Spielt Schiller als Erzähler heutzutage noch eine Rolle? Nach dem Jubiläumsjahr 2005 scheint dies ungewisser denn je. Was die Aufmerksamkeit für die unterschiedlichen Gattungen anbelangt, ist die Forschungslage zu Schiller und seinen Zeitgenossen uneinheitlich: Während im Falle Goethes aufs Ganze gesehen die methodisch und inhaltlich innovativsten und avanciertesten Arbeiten seit etlichen Jahren meist zu seinen Prosatexten verfasst werden, und während auch in der jüngeren Kleist-Forschung die Erzählungen gegenüber den Dramen im Unterschied zu früheren Jahren deutlich höher im Kurs stehen, drohen Schillers Erzählungen allmählich endgültig aus dem Kanon der Moderne herauszufallen. Auch die bekannteste unter ihnen, seine im zweiten Heft der »Thalia« 1786 anonym erschiene »wahre Geschichte« »Verbrecher aus Infamie«, 1792 mit kleineren Streichungen und Veränderungen unter dem heute geläufigeren, bedeutungsgleichen Titel »Der Verbrecher aus verlorener Ehre« in die »Kleineren Prosaischen Schriften von Schiller« aufgenommen, scheint nur noch wenige Interpretinnen und Interpreten hinter dem Ofen hervorlocken zu können.² Wenn Schiller als Prosaautor gewürdigt wird, dann – von seinen ästhetisch-philosophischen Schriften abgesehen – inzwischen

¹ Eine erste Fassung dieses Aufsatzes unter dem Titel »Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Schillers Beitrag zur Geschichte und Psychologie der Moderne« wurde am 12. Mai 2005 auf der Internationalen wissenschaftlichen Tagung »Friedrich Schiller aus heutiger Sicht« an der Schlesischen Universität Kattowitz (Polen) vorgetragen.

² Vgl. aber die jüngste gewichtige Ausnahme, den aktuellen Forschungsstand prägnant zusammenfassend: Alexander Košenina, »Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte« (1786) / »Der Verbrecher aus verlorener Ehre« (1792). In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommès, Stuttgart und Weimar 2005, S. 305–311.

sogar eher als Historiker denn als Erzähler. In dem 2003 erschienenen Schiller-Arbeitsbuch von Michael Hofmann etwa erhält zwar Schillers Geschichtsschreibung ein eigenes Kapitel, nicht aber seine erzählende Prosa, die gar nicht behandelt wird.³ Norbert Oellers wiederum bezeichnet die »in ihrer Tendenz eindeutige Erzählung« ›Verbrecher aus Infamie‹ als »nicht ganz gelungen«, eine »rasch hingeworfene Brotarbeit«.⁴ Kann der Erzähler Schiller unter diesen Auspizien überhaupt noch einen Beitrag zur Moderne leisten?

Befragt man den Erzähler des ›Verbrechers aus Infamie‹ selbst, so erhält man abschlägige Antwort. Er scheint mit seinen heutigen Interpreten völlig konform zu gehen. »Es bleibt eine Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser, die alle Möglichkeit einer Vergleichung oder Anwendung abschneidet.«⁵ Diese »Lücke« zwischen dem Studium der Geschichte und dem bürgerlichen Leben verhindere mithin bereits für die zeitgenössische Leserschaft jede Einfühlung in das Schicksal des Protagonisten, und dieser Lücke sehen sich manche heutigen – auch professionellen – Leserinnen und Leser im Verhältnis zu Schiller selbst gegenüber. Auch in diesem Fall scheint es so zu sein, wie der Erzähler konstatiert: als herrsche nämlich zwischen Schillers Affektdarstellung – der »heftigen Gemütsbewegung des handelnden Menschen« – und der »ruhigen Stimmung des Lesers, welchem diese Handlung vorgelegt wird, [...] ein [...] widriger Kontrast«.⁶ Zwar hält der Erzähler ein wirkungsästhetisches Rezept parat: »Der Held muß kalt werden wie der Leser«⁷ – aber hat dieses Rezept von heute aus gesehen vielleicht versagt? Ich möchte anders fragen: Hat der Erzähler das Rezept überhaupt angewandt? Ist der Sonnenwirt Christian Wolf ein ›kalter‹ Held? Zwar wird ein »Sektionsbericht[] des Lasters« annonciert,⁸ also eine Leichenschau – doch wenn der Leser ebenso kalt sein soll wie der Held, so würde das bedeuten, dass auch der Leser tot ist.

Held, Leser und nicht zuletzt auch der Text selbst können unter diesen Voraussetzungen wohl eine Wiederbelebung vertragen. Mein Versuch einer solchen Wiederbelebung wird beim Problem des historischen Subjekts ansetzen und dabei genau das vornehmen, was laut Schillers Erzähler unmöglich ist: eine Vergleichung. Ich kehre also sein Verdikt um und versuche aus dieser Umkehrung eine Leseanweisung zu gewinnen: Der Erzähler behauptet, es gebe eine nicht zu überwindende Lücke zwischen Text und Lektüre und schließt daraus auf die Unmöglichkeit eines Vergleichs. Ich versuche hingegen einen solchen Vergleich und würde dann

³ Michael Hofmann, Schiller. Epoche – Werk – Wirkung, München 2003 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

⁴ Norbert Oellers, Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst, Stuttgart 2004, S. 389f.

⁵ Zitiert wird nach folgender Ausgabe, die den Erstdruck zugrunde legt: Friedrich Schiller, Verbrecher aus Infamie / eine wahre Geschichte. In: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 7: Historische Schriften und Erzählungen II, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M. 2002 (Bibliothek deutscher Klassiker; 179), S. 562–587, hier S. 563.

⁶ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 563.

⁷ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 564.

⁸ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 562.

aus dessen Gelingen auf die Möglichkeit der Überwindung der Lücke schließen. Wenn man so will, ist dieses Verfahren von demjenigen Autor methodisch inspiriert, mit dem ich den Vergleich in erster Linie vornehmen möchte: Heinrich von Kleist, der in seinem ›Allerneuesten Erziehungsplan‹ das »gemeine Gesetz des Widerspruchs« entwickelt, »das uns geneigt macht, uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen« (DKV III, 546). Darüber hinaus erfolgt eine »Vergleichung« mit Goethe, und als »Anwendung« möchte ich im Rahmen dieses Vergleichs eine Einschätzung von Schillers Beitrag zur Geschichte und Psychologie der Moderne versuchen, wie er aus seiner bekanntesten Erzählung ablesbar ist. Diese Neubewertung von Schillers zumeist nicht allzu bedeutend veranschlagtem Beitrag zur modernen Erzählkunst wird zeigen, dass die bereits vorliegenden intertextuellen Untersuchungen zu Schiller und Kleist, die sich vor allem auf Schillers Dramen konzentrieren, das Potenzial dieses fruchtbaren Feldes noch nicht erschöpfen.⁹

Schillers Beitrag zur Moderne besteht zunächst in dem, was seit der Postmoderne schon wieder veraltet zu sein scheint: der Konstitution des Subjekts.¹⁰ Er interessiert sich in seiner Kriminalerzählung weniger für die Taten des Verbrechers und gar nicht für dessen Verurteilung und Hinrichtung, sondern für seine »Seele«,¹¹ das »menschliche Herz«,¹² seine Gedanken und die »Quellen dieser Gedanken«, zugleich mit dieser »unveränderlichen Struktur« aber auch für die »veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmten.«¹³ Konnte dadurch Schillers Erzählung als innovativer Diskussionsbeitrag zur Reform des Strafrechts und des Strafvollzugs gewürdigt werden,¹⁴ so wurde gleichzeitig – etwa von Helmut Koopmann und Peter-André Alt – zu Recht darauf hingewiesen, dass Schillers Anthropologie nicht in heutigem Sinne modern, sondern mit ihren teilweise mechanistischen Anschauungen der Aufklärung verpflichtet sei.¹⁵ Von diesen Anschauungen

⁹ Vgl. Hartmut Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1988/89, S. 198–218; Johannes Endres, Das »depotenzierte« Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist, Würzburg 1996 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; 173), S. 82–195. Einen punktuellen Hinweis auf Schillers Erzählung ›Eine großmüthige Handlung, aus der neusten Geschichte‹ gibt Rolf Selbmann, »Hier endigt die Geschichte«. Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen. In: KJb 2005, S. 233–247, hier S. 238.

¹⁰ Vgl. Claudia Liebrand, »Ich bin der Sonnenwirt.« Subjektkonstitution in Schillers ›Der Verbrecher aus verlorener Ehre‹. In: Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse, hg. von Roland Borgards und Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg 2002, S. 117–129, hier S. 119.

¹¹ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 564.

¹² Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 562.

¹³ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 564 (Hervorhebungen im Original).

¹⁴ Vgl. Thomas Nutz, Vergeltung oder Versöhnung? Strafvollzug und Ehre in Schillers ›Verbrecher aus Infamie‹. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 42 (1998), S. 146–164.

¹⁵ Vgl. Helmut Koopmann, Schillers Erzählungen. In: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 1998, S. 699–710, hier S. 704: »Bei aller relativen Modernität des Erzählens darf

her ist der Bogen zurück zur »Vorrede« der »Räuber« leicht zu schlagen, wo in mechanischer Bildlichkeit vom »ganzen innern Räderwerk« des Lasters sowie von der »Mechanik« des »Lastersystems« gesprochen wird.¹⁶ In der Eingangspartie des »Verbrechers« wird dieselbe Auffassung der »Mechanik der menschlichen Freiheit« und des menschlichen Herzens als eines zusammengesetzten Organs, das der klassifizierenden Analyse zumindest prinzipiell zugänglich sei,¹⁷ vertreten. Aus dem Umstand, dass Schillers erzählerische Produktion sich auf wenige Jahre beschränkte, sollte jedoch nicht vorschnell geschlossen werden, dass die darin verhandelten Positionen nur einer bestimmten, im Zuge des klassischen Werks überwundenen Entwicklungsstufe des Autors zugehörten. So wird leicht übersehen, dass vom »Verbrecher« nicht nur Linien zurück zu den »Räubern«, sondern auch nach vorne zu ziehen sind, etwa zu »Wallenstein«. In der Zwangslage, in der sich der Protagonist im sogenannten »Achsenmonolog« I,4 von »Wallensteins Tod« sieht, kann man eine Anspielung auf den »Verbrecher« sehen:¹⁸

Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt! – (Vs. 152–158)¹⁹

Im »Verbrecher« sieht sich Christian Wolf in ganz ähnlicher Weise als Gefangener seiner Handlungen, wenn er von seinen Skrupeln berichtet, ob er der Räuberbande in den Abgrund folgen solle: »Meine Rechnung war völlig [d.h. abgeschlossen; B.H.], die Zeit der Reue war dahin, mein begangener Mord lag hinter mir aufgetürmt wie ein Fels, und sperrte meine Rückkehr auf ewig.«²⁰ Daraus aber lässt sich folgern, dass die im »Verbrecher« formulierten Positionen und Probleme auf der Tagesordnung auch von Schillers klassischem Werk blieben und er selbst diese Problemformulierungen möglicherweise höher einschätzte als seine heutigen Interpreten. Wie die angekündigten Vergleiche schlaglichtartig zeigen werden, sind in Schillers Erzählung die großen und keineswegs abgeholten Themen und Probleme der Moderne angelegt.

man freilich den aufklärerischen Zug dieser Geschichte nicht übersehen [...]« Vgl. ferner Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, Bd. 1, München 2000, S. 513–517.

¹⁶ Schiller, Werke (wie Anm. 5), Bd. 2: Dramen I, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M. 1988 (Bibliothek deutscher Klassiker; 29), S. 16.

¹⁷ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 562.

¹⁸ Dank an Hartmut Reinhardt (Trier) für den Hinweis.

¹⁹ Schiller, Werke (wie Anm. 5), Bd. 4: Wallenstein, hg. von Frithjof Stock, Frankfurt a.M. 2000 (Bibliothek deutscher Klassiker; 174), S. 160.

²⁰ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 578.

II. *Subjekt und Geschichte*

Dem Problem, wie Subjekt und Geschichte zu vermitteln seien, sah sich nicht nur Schiller in seinen Geschichtsdramen gegenüber, sondern auch Goethe in seinem mit ›Götz‹ beginnenden Versuch einer identifikatorischen Aneignung großer Renaissance-Gestalten. Ein kurzes Beispiel muss genügen: seine kommentierte Übersetzung der Autobiographie des Florentiner Goldschmieds Benvenuto Cellini aus dem Jahre 1803. In der Vita des Renaissance-Künstlers zeigten sich wider Erwarten so viele unverständliche und fremdartige Aspekte, dass Goethe sich gehalten sah, diese in einem separaten geschichtlichen »Anhang« dergestalt hermeneutisch zu erhellen, dass die Wechselwirkungen zwischen »Individuum« und »Jahrhundert« sinnfällig wurden, welche später die historische Konzeption im Vorwort von ›Dichtung und Wahrheit‹ begründeten. Das ästhetisch-historische Bewusstsein, das Goethe nach und nach entwickelte, erwies sich als Voraussetzung für Biographie, Autobiographie und Geschichtsschreibung.²¹ Bei Schiller entstand dieses Bewusstsein, wie bei den meisten seiner Zeitgenossen, aus der Enttäuschung über den Verlauf der Französischen Revolution. Geschichte erschien nicht mehr, wie man in aufklärerischen Perfektibilitätshoffnungen geglaubt hatte, als teleologische Geschichte der Vernunft, sondern als Geschichte der Natur, in der eine Mischung aus blindem Zufall und mechanischer Notwendigkeit herrschte und in der kein Platz mehr zu sein schien für die menschliche Freiheit.²² Die Wurzeln seines historischen Bewusstseins sind bei Schiller indes bereits 1786, also vor der Französischen Revolution, im erzählerischen Ansatz des ›Verbrechers aus Infamie‹ sichtbar, in dem eben nicht nur das Herz seziert, sondern auch geachtet werden soll »auf die Beschaffenheit und Stellung der Dinge welche einen solchen Menschen umgaben«; nicht nur »in der *unveränderlichen* Struktur der menschlichen Seele«, sondern gleichermaßen »in den *veränderlichen* Bedingungen, welche sie von außen bestimmten«,²³ seien die Ursachen für rätselhafte Handlungen zu suchen. Aus der Distanz betrachtet, könnte schon für den Sonnenwirt gelten, was Goethe erst 1811 als neues Programm der (Auto-)Biographie im Vorwort zu ›Dichtung und Wahrheit‹ formulierte:

Hiezu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, in wiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den willigen als unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt daß man wohl sagen kann, ein Jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden seyn.²⁴

²¹ Vgl. zu diesem Komplex insgesamt: Angelika Jacobs, *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*, München 1997.

²² Vgl. Kurt Wölfel, *Friedrich Schiller*, München 2004, S. 86f.

²³ Schiller, *Verbrecher* (wie Anm. 5), S. 564.

²⁴ Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Historisch-kritische Ausgabe, bearbeitet von Siegfried Scheibe, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 1: Text, Berlin [DDR] 1970, S. 11.

Im ›Verbrecher‹ ist die Kontingenz auf knapperem Raum noch stärker betont. Die Erzählung erweist sich als Abfolge von zahlreichen Umständen und Krisenmomenten, von denen aus der Lebenslauf Wolfs – trotz seiner charakterlichen und körperlichen Hypothesen – eine andere Wendung hätte nehmen können. Die Vita des Verbrechers erwächst daraus, dass keiner dieser Momente als Wendung zum Guten genutzt werden kann, sondern ins Gegenteil umschlägt: der frühe Tod des Vaters; die Eifersucht des Jägerburschen Robert; die Verschärfung der Strafjustiz; die Weigerung seiner ehemaligen Mitbürger, ihm nach Verbüßen der Zuchthausstrafe eine Anstellung zu geben, und sei es – nach dem Muster des verlorenen Sohns im Neuen Testament (Lukas 15,11–32) – als Schweinehirt; die Weigerung der Richter, »in die Gemütsverfassung des Beklagten« zu blicken;²⁵ die Zurückweisung durch den Knaben, dem er einen Groschen schenken will; die Nichtbeantwortung seiner Bittschrift und seiner Supplik; die durch den Kriegsausbruch bedingte Verstärkung der Grenzkontrollen; das Misstrauen des Torschreibers; Wolfs Fehleinschätzung der Lage vor dem Amtshaus; die Sackgasse, in die er bei seiner beinahe geglückten Flucht gerät; schließlich die sich nicht erfüllende Hoffnung auf Gnade durch den Fürsten. – In dieser Reihung von Momenten und Umständen, die bei einem je anderen Ausgang eine Wende wenn nicht zum Guten, so doch zum Besseren hätten auslösen können, wird deutlich, dass in der erzählerischen Konstruktion bewusster Nachdruck auf die jeweils schlimmstmögliche Wendung gelegt wird, und zwar so, dass stets ein besserer Ausgang aufscheint, jedoch systematisch verhindert wird. Das aber heißt: Aus den »Umständen«, den »*veränderlichen* Bedingungen« ist keinerlei Hoffnung für das menschliche Leben zu beziehen, und es wäre fahrlässig, darauf zu rechnen, dass sich das blinde Spiel von Zufall und Notwendigkeit auch einmal zu Gunsten statt zu Ungunsten des Individuums auswirken könnte. Die Begründungslast der Freiheit wird dem Menschen allein aufgebürdet, der damit im Normalmaß deutlich überfordert ist. Als Produkt beginnenden historischen Denkens und zur Kompensation der Kontingenz erwächst bereits hier das Bedürfnis nach menschlicher, ja übermenschlicher Größe, ein Bedürfnis, dessen Entstehung im ›Verbrecher aus Infamie‹ rekonstruiert wird, dem Schiller aber insofern auch später nicht nachgibt, als er den Verbrecher und das welthistorische Subjekt nicht kategorial unterscheidet und auch beispielsweise Wallenstein nicht als moralische Größe, sondern als Naturkraft konzipiert, die gegen andere Naturkräfte steht.²⁶

Auch in dieser Problematisierung des Bedürfnisses nach Größe lässt sich Schillers Erzählung mit einem nur wenig später entstandenen Text Goethes vergleichen und kontrastieren, nämlich mit dem 1792 gedruckten (und gemeinhin unterschätzten) Lustspiel ›Der Groß-Cophta‹,²⁷ in dem im Unterschied zum ›Verbrecher‹ nicht

²⁵ Schiller, *Verbrecher* (wie Anm. 5), S. 568.

²⁶ Vgl. Wölfel, *Schiller* (wie Anm. 22), S. 139.

²⁷ Nützliche Dokumente und Materialien zum historischen Kontext der Vorgeschichte der Französischen Revolution (Cagliostro einerseits, die Halsbandaffäre andererseits) bietet außerhalb der kommentierten Gesamtausgaben die Studienausgabe Johann Wolfgang Goethe, *Der Groß-Cophta. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, hg. von Alwin Binder, Stuttgart 1989, bibliographisch ergänzte Ausgabe 1998 (Universal-Bibliothek; 8539).

das Problem der Begründung menschlicher Freiheit, sondern politischer Macht im Zentrum steht. Mit der Krise des Ancien régime und des Gottesgnadentums entsteht in diesem Zentrum ein Vakuum, das die Frage aufwirft, wie politische Macht ohne Religion begründet werden könne. Das Bedürfnis nach Größe bleibt in Goethes Stück trotz der Korruption absolutistischer Herrschaft bestehen und äußert sich im Erfolg der Hochstapeleien des Grafen. Zugleich ist in dieser Hochstapelei des ›Groß-Cophta‹ das für Goethe spätestens seit der Niederlage Napoleons in Russland historisch virulente Konzept des Dämonischen, das aus jenem Vakuum heraus entsteht bzw. dieses füllt, bereits angelegt.²⁸

Goethes ›Groß-Cophta‹ und Schillers ›Verbrecher‹ basieren auf einem historischen Substrat. Selbst ohne Kenntnis des historischen Vorbilds wird jedoch klar, dass die erzählte Geschichte auch bei Schiller gegenüber den historischen Fakten der zugrunde liegenden Biographie Friedrich Schwans zu exemplarischen Zwecken verändert wird.²⁹ Auch wenn also von Faktentreue nicht die Rede sein kann,³⁰ erhebt doch der Untertitel – und zwar der ersten wie der zweiten Fassung – den Anspruch, »eine wahre Geschichte« zu erzählen. Diesem Anspruch will ich mich nun zuwenden.

III. *Wahrheit und Psychologie*

Beim – durchaus epochentypischen und dann auch im deutschen Idealismus folgenreich verhandelten – Problem von Wahrheit und Geschichte geht es nicht einfach darum, dass der Wahrheit im Sinne historischer Faktizität eine höhere ästhetische Wahrheit gegenübergestellt würde, obwohl natürlich richtig ist, was Achim Aurnhammer formuliert: »Dem Exemplarischen hat Schiller die Historie untergeordnet.«³¹ Das Exemplarische aber ist der Lebenslauf des Verbrechers, der sich gerade aus den schlimmsten Umständen am glänzendsten zur moralischen Autonomie und zur sittlichen Freiheit soll erheben können: »Auf dem höchsten Gipfel seiner Verschlimmerung war er dem Guten näher, als er vielleicht vor seinem ersten Fehltritt gewesen war.«³² Dieser Triumph menschlicher Freiheit gegen die völlige Determination durch die historischen Umstände ist die Wahrheit, die die Erzählung plausibel machen will, und sie setzt bei ihren Plausibilisierungsstrategien nicht nur auf die Rhetorik, die den moralischen Glanz umso heller leuchten lassen kann, je tiefer der Verfall gewesen ist. Die Rhetorik spielt, wie immer bei Schiller, auch hier mit, doch er verlässt sich nicht auf sie allein, sondern entwickelt

²⁸ Vgl. Paul Hankamer, *Spiel der Mächte*. Ein Kapitel aus Goethes Leben und Goethes Welt, 2. Auflage, Tübingen und Stuttgart 1947, S. 134.

²⁹ Dies zeigt sich etwa an den Parallelen und Wiederholungen, die in ihrer sich steigernden Abfolge an ein »biblisches Erzählgerüst« erinnern. Achim Aurnhammer, *Engagiertes Erzählen*. ›Der Verbrecher aus verlorener Ehre‹. In: Schiller und die höfische Welt, hg. von A. Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 254–270, hier S. 265.

³⁰ Diesen Umstand unterschätzt der Historiker Otto Dann im Kommentar seiner Ausgabe der Erzählungen Schillers (wie Anm. 5), S. 980f.

³¹ Aurnhammer, *Engagiertes Erzählen* (wie Anm. 29), S. 260.

³² Schiller, *Verbrecher* (wie Anm. 5), S. 582.

ein ganzes Arsenal durchaus moderner Strategien, die die Unwahrscheinlichkeit von Wolfs moralischem Triumph glaubhaft machen sollen und zum Anspruch wissenschaftlichen Erzählens führen.

Dabei erfolgt zunächst der Anschluss an eine der modernsten zeitgenössischen Disziplinen, die Physiologie. Als ausgebildeter Mediziner wusste Schiller um die spektakulären Erfolge, die die moderne empirische Naturforschung auf diesem Felde feiern konnte, und dass es sich dabei noch längere Zeit um eine wissenschaftliche Avantgarde handelte, spiegelt sich in der unter anderem von Goethe mit geführten Diskussion des Problems der Gewinnung von Leichen für die Anatomie wider, die in seinen Roman ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹ Eingang fand.³³ Leichen für die auch von Schiller in seiner Erzählung propagierte Sezierung zu gewinnen war schwierig, sie stellten gewissermaßen ein kostbares symbolisches Kapital dar, das das Prestige der Anatomie und Physiologie erhöhte. Dieses Prestige sollte also nun »analogisch« auf das Gebiet der »Seelenlehre« übertragen werden,³⁴ womit der Psychologie der Status einer empirischen Naturwissenschaft verliehen würde.

Weiterhin wird der Anspruch erhoben, mit dieser Verwissenschaftlichung die Geschichtsschreibung als Disziplin einer Revision zu unterziehen und ihr damit wieder zu einer moralischen Funktion zu verhelfen, die ihr der Erzähler des ›Verbrechers‹ für seine Gegenwart abspricht: Es soll wieder möglich sein, aus der Geschichte zu lernen, sie soll wieder »eine Schule der Bildung« werden.³⁵

Schließlich greift die postulierte Wissenschaftlichkeit von der Darstellung der Psyche auf die Darstellung der Umwelt über: Zur empirischen Psychologie tritt der Anspruch einer Art von empirischer Soziologie.

Mit dieser umfassenden Verwissenschaftlichung ist jedoch das Beglaubigungsprogramm der Erzählung noch längst nicht erschöpft. Als zweiter Komplex kommen die erzählerischen Mittel hinzu, ein Erzählen, das Achim Aurnhammer als »engagiertes Erzählen« bezeichnet hat und das in seiner Fokalisierung von bemerkenswerter Flexibilität ist. Es erfolgt ein gleitender Wechsel von Ich-Erzählung zu Er-Erzählung, womit eine wirkungsvolle Mischung aus Identifikation mit dem Protagonisten und Distanzierung geschaffen wird,³⁶ und selbst die Perspektiven des Gerichts oder des Jägerburschen Robert, um nur diese beiden zu nennen, werden eingenommen.³⁷ Man kann bei dieser modernen Auffächerung der Erzählperspektiven durchaus von einer erzähltechnischen Einlösung des wissenschaftlichen Programms sprechen. Doch auch hierbei lässt es der Erzähler noch nicht bewenden. In dieses wissenschaftlich anmutende moderne Erzählen werden die bereits erwähnten religiösen Bezugnahmen – Stichwort: der verlorene Sohn – einge-

³³ Vgl. Moritz Baßler, Goethe und die Bodysnatcher. Ein Kommentar zum Anatomie-Kapitel in den ›Wanderjahren‹. In: Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Gotthart Wunberg zum 65. Geburtstag, hg. von Moritz Baßler, Christoph Brecht und Dirk Niefanger, Tübingen 1997, S. 181–197.

³⁴ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 562.

³⁵ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 563.

³⁶ Vgl. Aurnhammer, Engagiertes Erzählen (wie Anm. 29), S. 261f.

³⁷ Vgl. Aurnhammer, Engagiertes Erzählen (wie Anm. 29), S. 263f.

spielt,³⁸ die die Wissenschaftlichkeit und Modernität nicht etwa konterkarieren, sondern im Gegenteil auf einer anderen Ebene durch eine alternative Strategie stützen sollen: nicht Wissenschaft *oder* Religion, wie im Zuge ihrer modernen Ausdifferenzierung und der Emanzipation der Naturwissenschaft von der Theologie die Alternative lauten wird, sondern Wissenschaft *und* Religion. Der Leser und die Leserin haben die Wahl, welcher Form der Beglaubigung sie vertrauen wollen – eher der modernen oder eher der traditionellen.

Auf der Figurenebene der Erzählung wird schließlich eine weitere, am Schluss des Textes besonders herausgehobene Strategie eingeführt. Sie wird vom Sonnenwirt an den Amtmann delegiert:

Sie stehen noch einen Schritt von der Ewigkeit, bald – bald brauchen sie Barmherzigkeit bei Gott. Sie werden sie Menschen nicht versagen. – – [...] Schreiben sie es ihrem Fürsten, wie sie mich fanden, und daß ich selbst aus freier Wahl mein Verräter wurde – daß *ihm* Gott einmal gnädig sein werde, wie *er* jetzt mir es sein wird – bitten sie für mich, alter Mann, und lassen sie dann auf ihren Bericht eine Träne fallen: Ich bin der Sonnenwirt.³⁹

Aus der Perspektive und nach der Wirkungsabsicht des Sonnenwirts lässt sich die Träne auf dem Brief an den Fürsten als Bezeugung der Glaubwürdigkeit nicht nur des Berichtes, sondern vor allem der Gefühle des Sonnenwirts, seiner Reue und seiner Besserung interpretieren. Die Körperflüssigkeit soll eine Wahrhaftigkeit herstellen, die der bloßen Schrift nicht zukommt. Analog auf die Ebene des Textes der Erzählung übertragen, hieße das: Wenn dieser von einer Träne benetzt würde – sei es des Erzählers, sei es des Lesers –, dann wäre der Untertitel nach dieser Vorstellung berechtigt, und es handelte sich um »eine wahre Geschichte«.

In der deutschen Literatur gibt es eine Kontrafaktur von Schillers Erzählung, die bekannter ist als ihr Prätext und die ihre kontrastierende Bezugnahme besonders an dieser Schlusszene festmacht: Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas«. Dort ist die Reihenfolge umgekehrt: zuerst fällt die Träne, dann kommt der Gnadenanruf. Auf den eingegangenen Brief, der von der Niederschlagung seiner Klage gegen Wenzel von Tronka berichtet, lässt Kohlhaas »eine Träne [...] fallen« (DKV III, 43).⁴⁰ Später, nach dem Tod seiner Frau, denkt er: »so möge mir Gott nie vergeben, wie ich dem Junker vergebek« (DKV III, 59) Bei Schiller ist die Intention des Gnadenanrufs an den Fürsten klar: »daß *ihm* Gott einmal gnädig sein werde, wie *er* jetzt mir es sein wird« – damit wird in biblischer Anspielung das Talionsprinzip aufgerufen. Im Evangelium des Matthäus heißt es (6,14f.): »Denn wenn ihr den Menschen ihre Übertretungen vergebet, so wird euch euer himmli-

³⁸ Aurnhammer spricht von der »Gegenüberstellung von Gerechtigkeit und Gnade« im »heilsgeschichtliche[n] Bezugsrahmen« der Erzählung, die er insgesamt als »theologische Sozialkritik einer vater- und gnadenlosen Gesellschaft« versteht; Aurnhammer, Engagiertes Erzählen (wie Anm. 29), S. 266f., 270.

³⁹ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 587.

⁴⁰ Vgl. Anthony Stephens, »Eine Träne auf den Brief«. Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel, Freiburg i.Br. 1999 (Rombach Wissenschaften; Reihe Litterae; 64), S. 157–193.

scher Vater auch vergeben. Wenn ihr aber den Menschen nicht vergebet, so wird euch euer Vater eure Übertretungen auch nicht vergeben.« Über das Verständnis des entsprechenden Satzes bei Kleist konnte hingegen die Forschung keine Einigkeit erzielen:⁴¹ »so möge mir Gott nie vergeben, wie ich dem Junker vergebete!« »Vergeben« kann hier im Sinne von »vergelt« gelesen werden, so dass konträre Paraphrasen möglich sind: »Ich hoffe, dass Gott mir meine Taten nicht in gleicher Weise vergilt, wie ich die Taten des Junkers vergelte, oder auch: »Gott möge mir gnädiger sein, als ich es dem Junker gegenüber bin«, aber auch ganz im Gegenteil: »Gott möge mir nie vergeben, falls ich dem Junker vergebete.« Beide konträren Lesarten haben in der Forschung ihre Fürsprecher gefunden, und um eine von ihnen zu Lasten der anderen stützen zu können, müssen Zusatzannahmen eingeführt werden, die nur aus einer – wiederum nicht unumstrittenen – Gesamtinterpretation der Erzählung zu gewinnen sind. Dies ist nun charakteristisch für Kleists erzählerische Verfahrensweise im Unterschied zu derjenigen Schillers, wie in entsprechender Weise auch bei den Tränen konstatiert werden kann: Nach der Intention des Sonnenwirts soll die Träne des unbestechlichen Zeugen, des Amtmanns, für die Wahrheit seiner Erzählung und insbesondere die Glaubwürdigkeit seiner Reue bürgen. Dieser Beglaubigungsvorgang durch die Imprägnierung der Schrift mit Tränen, der bereits hier figurenperspektivisch relativiert ist, wird bei Kleist vollends ins Zwielficht gezogen: In seiner Erzählung ist es nicht der neutrale Vertreter der Obrigkeit, der aufgefordert ist, auf den Bericht »eine Träne fallen« zu lassen und durch diese aktive Handlung gleichsam das amtliche Siegel auf die Schrift zu drücken. Bei Kleist ist es Michael Kohlhaas selbst, der in eigener Sache »eine Träne auf den Brief [...] fallen ließ«. Die Inszenierung des Gefühls – greifbar in der aktivischen Formulierung einer Herbeiführung des Tränenflusses – ist bei Kleist verdeckter als bei Schiller, wo die manipulatorische Absicht des Sonnenwirts offengelegt wird. Damit wird die Interpretation der Träne für den Leser Kleists erschwert, und damit klingt ein Kleist'sches Generalthema an: die stets denkbare körperliche Inszenierung von Gefühlen, die tradierte Zeichendeutungen unsicher und es unmöglich macht, von einem äußeren, körperlichen Indiz zuverlässig auf das Innere, ein zu Grunde liegendes Gefühl, zu schließen.

Versuch einer Herstellung von Eindeutigkeit hier: bei Schiller – gezielte Auflösung von Eindeutigkeiten dort: bei Kleist; auf diese vorläufige Formel lassen sich auch die anderen kontrafaktischen Bezugnahmen des »Michael Kohlhaas« auf den »Verbrecher aus Infamie« bringen. Bei Schiller schreibt Christian Wolf in seiner Bittschrift an den Landesherrn: »Die Zeitrechnung meiner Verbrechen fängt mit dem Urteilspruch an, der mich auf immer um meine Ehre brachte.« Wäre mir damals die Billigkeit minder versagt worden, so würde ich jetzt vielleicht keiner Gnade bedürfen.«⁴² Der entsprechende Irrealis steht bei Kleist bereits im ersten Abschnitt seiner Erzählung. Während die Schuldzuschreibung bei Schiller durch den Betroffenen selbst erfolgt und so die Eindeutigkeit zumindest durch die Sub-

⁴¹ Vgl. Bernd Hamacher, Heinrich von Kleist: »Michael Kohlhaas«. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 2003 (Universal-Bibliothek; 16026), S. 24.

⁴² Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 582f.

ektivität des Standpunkts relativiert wird, ist es bei Kleist der in der Maske des Chronisten auftretende Erzähler, der das Wort hat, so dass man ein eindeutiges auktoriales Urteil erwarten könnte: »die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte« (DKV III, 13). Der Satz kann jedoch in mehrfacher Hinsicht ironisch verstanden werden, da zum einen ohne »Ausschweifung« die Öffentlichkeit ja nie von Kohlhaas erfahren, es also kein »Andenken« und mithin auch keinen Segen gegeben hätte. Gegenläufig zu dieser Auslegung ist indes weder zwingend, dass für den Segen irgendwelche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, noch dass überhaupt, unter welchen Voraussetzungen auch immer, eine Verpflichtung zum Segen bestünde. Die in täterzentrierter Sichtweise vorgenommene erzählerische Ursachenforschung wird aber noch in einer weiteren Hinsicht ironisiert, durch die Erklärung nämlich, Kohlhaas habe in einer Tugend ausgeschweift, was mit dem Konzept »Tugend« semantisch nicht vereinbar ist. »Tugend« ist – nach der aristotelischen Ethik und Affektenlehre – inhaltlich bestimmt als Maß und Mitte zwischen zwei Extremen⁴³ und damit als Gegensatz von »Ausschweifung«. Durch den kontrafaktischen Bezug auf Schiller wird somit von Anfang an die Unzuverlässigkeit der Perspektive und der Wertungen des Erzählers in »Michael Kohlhaas« deutlich.⁴⁴

Die Kontrafaktur lässt sich von diesem Irrealis auf die Erzählung als ganze ausdehnen. »Michael Kohlhaas« hat mit dem »Verbrecher« die kontingente Geschehensabfolge gemein, was unter anderem an der erzählerischen Formel »Es traf sich, daß« ablesbar ist (DKV III, 17 u.ö.), mit der plötzliche, unerwartete oder unwahrscheinliche Wendungen eingeführt werden. Wie durch dieses kontingente, anekdotische Erzählen bei Kleist die Schiller'sche Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung unterlaufen wird, zeigt der in den »Berliner Abendblättern« vom 10. Januar 1811 veröffentlichte Beitrag »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, der schon im Titel auf das Diktum des »Kohlhaas«-Erzählers verweist, dass »die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit« sei (DKV III, 134). Kleists Anekdoten sind einerseits als unverständliche Ereignisse Störungen und Unterbrechungen der Sinnstiftung und der Erzählbarkeit von »Geschichte«, andererseits freilich dienen sie – in ihrer Funktion als generative Kerne von »Geschichten« – als Ausgangspunkte neuer Sinnstiftungen, die allerdings unhintergebar kontingent sind und bleiben und sich nicht teleologisch verrechnen lassen.⁴⁵ Bei

⁴³ Vgl. Friedemann Buddensiek, *mesotês* (Mitte). In: Wörterbuch der antiken Philosophie, hg. von Christoph Horn und Christof Rapp, München 2002, S. 274f.

⁴⁴ Vgl. zur These des »unzuverlässigen Erzählers« bei Kleist: Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003, S. 183.

⁴⁵ Vor dem Hintergrund des Problems einer Integration oder Desintegration von »Anekdote« und »Novelle« hatte sich in jüngerer Zeit eine Forschungskontroverse zwischen Gerhard Neumann und Jochen Schmidt um das Verständnis des Anekdotischen bei Heinrich von Kleist entzündet, die von Joel Finemans Konzeptualisierung der Anekdote im Kontext des »New Historicism« ausging (vgl. Joel Fineman, *The History of the Anecdote. Fiction and Fiction*. In: *The New Historicism*, ed. by Harold Aram Veveser, New York und London 1989, S. 49–76): Während Neumann in mehreren Publikationen (Fineman folgend) »Anekdote« und »Novelle« in Opposition setzte und »Anekdote« als Unterbrechung der historischen

allen drei anekdotischen Ereignissen, die als »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« erzählt werden, ist die Zeugenschaft der Geschehnisse problematisch. In der ersten Anekdote kann der Erzähler zwar berichten, dass er bei einem marschierenden Soldaten ein Loch »mitten durch die Brust« gesehen hat (DKV III, 376), den Schuss selbst hat er aber weder gesehen noch gehört, und auch von anderen Zeugen ist nicht die Rede. Die Ursache des Lochs muss durch die Diagnose eines Arztes erschlossen werden. In der zweiten Anekdote wird der spektakuläre Fall eines Felsbrockens aus einem Steinbruch ans Elbufer erwartet. Der Erzähler begibt sich mit »vielen andern Einwohnern der Stadt [...] täglich Abends nach dem Steinbruch hinaus, um den Moment, da der Block fallen würde, zu erhaschen. Der Block fiel aber in der Mittagsstunde, da wir eben, im Gasthof zu Königstein, an der Tafel saßen« (DKV III, 378). Wieder also wird der entscheidende Vorfall verpasst und muss nun aus den unwahrscheinlichen Folgen rekonstruiert werden. Über den genauen Vorgang können nur Vermutungen angestellt werden. Für das in der dritten Anekdote erzählte Ereignis kann der Erzähler schon aus historischen Gründen nicht zeugen, da es sich »im Freiheitskriege der Niederländer« zugetragen haben soll (DKV III, 379). Die zur Bekräftigung herangezogene Quelle wird ungenau zitiert (vgl. DKV III, 943). In keinem erzählten Fall können die Vorfälle unmittelbar sinnlich wahrgenommen werden, so dass kein sicheres Urteil über ihren Status möglich ist. Die Menschen sind auf Interpretationen, auf Schlussfolgerungen von einer unerklärlichen Wirkung auf eine unbekannte Ursache, angewiesen, und dabei verlassen sie sich auf die ihnen zugänglichen Erkenntnisinstrumente – Medizin im ersten, Physik im zweiten, Philologie im dritten Fall –, die zwar eine Erklärung liefern, welche aber jeweils kontingent ist und zu den letztlich inkommensurabel bleibenden Ereignissen in einem Verhältnis grotesker Unangemessenheit steht.

Wenn daher am Schluss des »Michael Kohlhaas« Leserin und Leser aufgefordert werden, »das Weitere in der Geschichte nach[zul]esen« (DKV III, 142), so führt auch die Befolgung dieser Lektüreeinweisung keineswegs zur Aufklärung über das weitere Schicksal des Kurfürsten, sondern vielmehr zur Entdeckung der historischen Unstimmigkeiten und Anachronismen der Erzählung.⁴⁶ Während es bei Schiller wieder möglich sein soll, aus der Geschichte zu lernen, führt das Studium der Geschichte bei Kleist zu der gegenteiligen Erkenntnis, dass aus der Geschichte nichts zu lernen sei.

Es ließen sich noch mehr Bezugnahmen Kleists auf Schiller dingfest machen. Wenigstens kurz erwähnen möchte ich den Kampf um Anerkennung, Gerechtigkeit und Gnade, der in Abwesenheit des natürlichen Vaters auf den Landesvater

Kontinuität und Störung der Erzählbarkeit von »Geschichte« konzeptualisierte (vgl. z.B. Gerhard Neumann, Anekdote und Novelle. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists [2000]. Wieder in: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Anton Philipp Knittel und Inka Kording, Darmstadt 2003, S. 177–202, hier S. 196), lehnte Schmidt Finemans Konzept der Anekdote völlig ab, weil Anekdoten in »Geschichten« integriert seien; vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 44), S. 248f., Anm. 95. Nach meiner These haben Neumann und Schmidt gleichermaßen Recht und Unrecht.

⁴⁶ Vgl. Hamacher, »Michael Kohlhaas« (wie Anm. 41), S. 50, 55f.

verschoben wird. Michael Kohlhaas setzt wie der Sonnenwirt vergebliche Hoffnungen auf den Landesfürsten: »Der Herr selbst, weiß ich, ist gerecht« (DKV III, 53), so Kohlhaas gegenüber seiner Frau, ein Wissen, das sich in seiner Anspielung auf Psalm 11,7 (»Denn der Herr ist gerecht und hat Gerechtigkeit lieb«) als ebenso trügerisch, ja irreführend erweist wie alle biblischen Bezugnahmen bei Kleist, der nicht nur Schillers wissenschaftliche, sondern auch seine religiöse narrative Beglaubigungsstrategie konterkariert. Die Selbstunterwerfung des Sonnenwirts unter das Gesetz, die ihn selbst zum Gesetzeshüter und -vollstrecker macht, wird von Kleist in seinem Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg« noch einmal aufgenommen und dabei wiederum radikalisiert und zugespitzt, denn Homburg rechnet bei seiner Verherrlichung des Gesetzes gerade nicht mehr mit der zuvor erhofften Begnadigung.⁴⁷

Und schließlich noch einmal das Ende der Erzählungen: Während bei Schiller durch die Aussage des Sonnenwirts vor dem Amtmann der Prozess der Tradierung des Geschehens als Schreibprozess und damit der Konstitution der Erzählung erst in Gang gesetzt wird, verschluckt sich im Verschlingen des Zettels durch Kohlhaas bei Kleist die Erzählung gewissermaßen an sich selbst.

IV. Schiller, Kleist und die Moderne aus heutiger Sicht

Was folgt nun aus dem Befund, dass »Michael Kohlhaas« als kritischer Kommentar und als Kontrafaktur zum »Verbrecher aus Infamie« gelesen werden kann, für die Einschätzung von Schillers Beitrag zur Geschichte und Psychologie der Moderne? Ist Kleist moderner als Schiller, weil er später schreibt und auf ihn antwortet? Nicht nur die populäre Wahrnehmung, auch der Befund der neueren Forschung könnte dafür sprechen. Es handelt sich um zwei konkurrierende Erzählmodelle: Während die der Tradition der Aufklärung entstammende Methode literarischer »Seelenkunde«, Schillers erzählerische Psychologie, nach den Motiven und Antrieben des Verbrechers fragt und dabei den analytischen Blick auch auf den gesellschaftlichen Kontext richtet, laufen alle Erklärungen und Motivationen bei Kleist immer wieder gezielt ins Leere, so dass die Unerklärlichkeit des Geschehens betont wird. Auf das Genre Kriminalerzählung bezogen, könnte man sagen, dass schon vor der Ausbildung der modernen Kriminalpsychologie deren Leistungsfähigkeit bei Schiller und deren Grenzen bei Kleist vor Augen geführt werden. Bei Schiller ist der verstehende Nachvollzug bei der Lektüre das Ziel, bei Kleist verstärkt die Ursachenforschung die Rätselhaftigkeit, anstatt sie aufzulösen. Schillers Erzähler behauptet, es sei auch dem Wissenschaftler zumindest bis zu einem gewissen Grade erlaubt, »analogisch zu schließen«, nämlich von der Mechanik auf die Seelenlehre, und aus dieser Analogisierung Schlüsse für »das sittliche Leben« zu ziehen.⁴⁸ Scheinbar ganz ähnlich spricht Kleist – in dem Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« – von einer »merkwürdige[n] Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen

⁴⁷ Vgl. Liebrand, »Ich bin der Sonnenwirt« (wie Anm. 10), S. 127f.

⁴⁸ Schiller, Verbrecher (wie Anm. 5), S. 562.

Welt« (DKV III, 537) und entwickelt in seinem »Allerneuesten Erziehungsplan« in großem Stil solche analogen Experimente, die dem aus der Elektrizitätslehre gewonnenen »gemeine[n] Gesetz des Widerspruchs« (DKV III, 546) gelten und dann freilich meist in einer Selbstanwendung dieses Gesetzes vom Gegenteil dessen sprechen, was zu demonstrieren sie vorgeben. Beide jedoch, Schiller wie Kleist, entwickeln ihr Erzählverfahren im Anschluss an naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten und können mit dieser zumindest proto- oder pseudo-wissenschaftlichen Verfahrensweise ihr Erzählen als spezifisch modernes zur Geltung bringen. Das von Kleist aufgestellte »gemeine Gesetz des Widerspruchs« herrscht auch bei Schiller, ja er könnte es nachgerade von ihm bezogen haben. Auch Schillers Sonnenwirt steht permanent in agonalen Konstellationen. Seine Subjektivität bemisst sich geradezu nach dem Maß des Schmerzes, das er zu bewältigen hat,⁴⁹ und nach dem Maß seiner Isolierung.⁵⁰ Erst in diesem absoluten Gegensatz gegen die Umwelt wird das Subjekt bei Schiller der Analyse zugänglich, es wird als eigen tümliches moralisches Individuum in diesem Gegensatz überhaupt erst konstituiert. Bei Kleist hingegen läuft dieser Prozess der Subjektkonstitution ins Leere. Es gibt keinen moralischen Kern der Person, der schmerzhaft freigelegt werden müsste oder durch den Schmerz erst entstehen könnte. Was das Subjekt »ist, gilt nur in der jeweiligen agonalen Situation und nicht darüber hinaus. Michael Kohlhaas ist »einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (DKV III, 13) – was in der konkreten Situation jeweils gilt, »hängt davon ab, zu wem er in Widerspruch gerät«, wie Günter Blamberger formuliert.⁵¹

Die moralische Konstitution des Subjekts in einem schmerzhaften Lernprozess hier: bei Schiller – die Einsicht in den Illusionscharakter der Vorstellung eines Identitätskerns der Person dort: bei Kleist. Dies sind die beiden konkurrierenden Antworten auf eine historische Krisensituation, die die entweder heilsgeschichtlich oder aufklärerisch motivierte Hoffnung einer Sinnggebung durch die Geschichte als trügerisch erwiesen hatte. Welche Antwort ist moderner? Zu einer Zeit, in der die postmoderne »Verabschiedung« des Subjekts sich als voreilig erwiesen hat, als Problemanzeige aber bestehen bleibt, scheint es nicht tunlich, einem der beiden Entwürfe die Modernität abzusprechen – und man wird keinen der beiden missen wollen. Beide enden insofern aporetisch, als ihre Protagonisten, Wolf wie Kohlhaas, ihrer Hinrichtung nicht entgehen. Dass dieses scheinbar unausweichliche Ende jeweils das Produkt eines wissenschaftlich inspirierten Erzählprogramms – bzw. der Auseinandersetzung mit ihm – ist, müsste nicht gegen das Erzählen, sondern könnte auch gegen die solcherart entlarvte Wissenschaft sprechen. Grund genug also, über die Moderne und ihre Paradigmen wie auch über die Stellung des Subjekts in der Moderne noch einmal neu nachzudenken, vielleicht auch über die

⁴⁹ Vgl. Gerhard Neumann, Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« – Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers, Stuttgart 1984, S. 433–460, hier S. 460.

⁵⁰ Vgl. Liebrand, »Ich bin der Sonnenwirt« (wie Anm. 10), S. 125.

⁵¹ Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40, hier S. 29.

in der aktuellen Forschung mit manchmal allzu leichter Hand vollzogene Gleichsetzung von Poesie und Wissen, die die auch von Schiller und Kleist mit ihrer Verknüpfung von Erzählen und Wissenschaft experimentell überspielten Grenzen zwischen Literatur und anderen Wissensformen verwischt.

»Es bleibt eine Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser, die alle Möglichkeit einer Vergleichung oder Anwendung abschneidet«. Die Möglichkeit einer Vergleichung haben wir erprobt – hier, in Subjekt- und Wissenschaftskritik, wäre die Möglichkeit einer Anwendung. Bei Goethe etwa – um ihn zum Schluss noch einmal kurz zu nennen – spricht die Schrift der Tränen im Versuch einer Rückbindung des Körpers an die Natur eine andere Sprache als die Tränen in Schillers und Kleists Erzählungen:

Lasst mich weinen! das ist keine Schande.
Weinende Männer sind gut.
[...]
Lasst mich weinen, Thraenen beleben den Staub.⁵²

Dieses in einem von Goethe unterdrückten Gedicht des »West-östlichen Divans« formulierte Vertrauen auf die Natur – auf ihre Belebung und die Belebung durch sie –, das auch bei Goethe keineswegs immer trägt, fehlt bei Schiller und Kleist völlig. Aber auch der Leser und die Leserin Schillers brauchen sich mit der ihnen vom Erzähler zugeordneten Rolle eines kühlen Wissenschaftlers und einer Analytikerin nicht zufrieden zu geben, denn dieser Erzähler selbst ist im »Verbrecher aus Infamie« nicht nur, wie er vorgibt, »Geschichtschreiber« – zumindest nicht in dem von ihm gemeinten disziplinären und wissenschaftlichen Sinne –, sondern auch »Dichter«.⁵³ Bei der programmatisch intendierten Selbstaufhebung der Literatur zugunsten der Wissenschaft müssen die Leserinnen und Leser nicht mitspielen. Sollten sie daher tatsächlich ebenso kalt und tot sein wie der Sonnenwirt, so wäre es jedenfalls nicht die Schuld Schillers.

⁵² Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde. in 2 Abt., hg. von Friedmar Apel u.a., I. Abt., Bd. 3/1: *West-östlicher Divan*, Teil 1, hg. von Hendrik Birus, Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker; 113), S. 602. Vgl. Gerhard Neumann, »Lasst mich weinen ...« Die Schrift der Tränen in Goethes »West-östlichem Divan«. In: *Oxford German Studies* 15 (1984), S. 48–76.

⁵³ Schiller, *Verbrecher* (wie Anm. 5), S. 564.

ULRICH JOHANNES BEIL
»KENOSIS« DER
IDEALISTISCHEN ÄSTHETIK
Kleists »Über das Marionettentheater«
als Schiller-réécriture

The cyborg is a creature in a post-gender world [...].
The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity.
It is oppositional, utopian, and completely without innocence.
Donna J. Haraway, »A Cyborg Manifesto«

I

»Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte« – mit diesen Worten beginnt Heinrich von Kleists so faszinierende wie ängstliche Prosa »Über das Marionettentheater« von 1810. Und man steht sogleich auch vor den Rätseln dieses Textes: Wer ist das »ich«? Was hat es mit der kalten Jahreszeit auf sich? Welche Rolle spielt die Jahresangabe? Was dieses Datum betrifft, so muss es sich nicht nur um ein Anagramm des Textentstehungsjahres handeln. Wissen wir doch, dass dieses Jahr wie kein zweites einen Bruch in Kleists Biographie bedeutete: Es ist das Jahr der sogenannten »Kant-Krise«, auch das Jahr, in dem sich die Verlobung mit Wilhelmine von Zenge aufzulösen beginnt.¹ Und schließlich: Was bedeutet die Chiffre »M...«?²

Wer sich diesem kleinen Text nach kaum mehr zu zählenden Interpretationsversuchen ein weiteres Mal zuwendet, steht unter verstärktem Rechtfertigungs-

¹ Von 1801 an vollziehe Kleist, so Günter Blumberger, »die Kehrtwende von den idealistischen Hinterwelten zur Empirie. Aus dem theoretischen Optimisten und Moralphilosophen der Jugendzeit wird nach der Kant-Krise ein skeptischer Moralist, der sich nicht mehr dafür interessiert, wie unter Menschen gehandelt werden soll, sondern wie unter Menschen gehandelt wird.« Günter Blumberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 130–146, hier S. 130.

² Vgl. hierzu Paul de Man, Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater«. In: Ders., Allegorien des Lesens (Originalausgabe: Allegories of Reading. Yale 1979), aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233, hier S. 225f. »Wer kann sagen, welche schrecklichen Geheimnisse sich hinter dem harmlosen Buchstaben M verbergen mögen?«

druck. Man betritt ein literaturwissenschaftliches Frontgebiet mit bewegter Geschichte, mit Haupt- und Nebenschauplätzen, auf denen das Pulver noch immer nicht ganz verrauchert ist. Findet sich doch kaum ein Element des Textes, das nicht zu teils erbittertem Streit Anlass gegeben hätte: Egal, ob man die Frage nach der Gattung stellt (handelt es sich um einen Essay, eine Erzählung, einen Traktat oder einen Dialog?), nach der Thematik (kann man diesen Text nun als Kleists Ästhetik/Poetik betrachten und auf seine Werke anwenden oder hat man es eher mit einer Art von Mikro-Anthropologie zu tun, mit einem spielerischen gedanklichen Experiment?), nach der Ernsthaftigkeit (lässt sich die Vorstellung einer »graziösen Marionette« nachvollziehen oder muss man eine Art von höherem Jux unterstellen?), nach den bühnentechnischen, physikalischen, religiösen, *gender*-bezogenen oder geschichtsphilosophischen Implikationen (fügt sich der Text in den Umkreis des romantischen Triadenmodells ein oder spielt er nur mit ihm?) – bei kaum einem dieser Stichworte lässt sich von einem Konsens in der Forschung sprechen. Einigkeit wurde nur auf wenigen, eng umrissenen Gebieten erzielt, etwa in der Hochschätzung von Gestik und Mimik oder in der Annahme, Kleists Text beziehe implizit eine kritische bzw. polemische Position gegenüber der Ifflandschen Theaterpolitik und der Hardenbergschen Zensurbehörde.

Besonders anregend waren in dieser unübersichtlichen Situation, in der sowohl auf spekulativem wie auf hermeneutisch-historischem Weg nicht mehr viel zu holen schien, die Erörterungen dekonstruktivistisch orientierter Interpreten. In deren Lektüren wurde vor allem auf rhetorische Details des Textes sowie auf seine Funktion im klassischen Diskursgefüge aufmerksam gemacht.³ Was in all diesen Debatten zu kurz kam, war der Motor, der den Text hervorgebracht hatte, die Energie, der er sein Zustandekommen verdankte. Im Blick auf Kleists lebenslangen inneren Konflikt mit den Weimarer Klassikern rückte man, wie Katharina Mommsen in ihrer Studie, ganz selbstverständlich Goethe als den Haupttrivales ins Zentrum.⁴ Goethe war es, dem Kleist »Penthesilea« auf den »Knien meines Herzens« dargebracht hatte wie eine Opfergabe einem literarischen Gott.⁵ Auch wenn Katharina Mommsen betont, Kleists Ziel sei es vor allem gewesen, »Goethes Anerkennung im Sturm zu gewinnen, wenn möglich seine Freundschaft, und durch dichterische Erfolge Goethe zu übertreffen«,⁶ so vergisst sie doch nicht, den

³ So fand beispielsweise Paul de Man im Spiel der Marionetten und deren »textuellen Fäden« das Funktionieren der Tropen erklärt, vgl. de Man, Formalisierung (wie Anm. 2), S. 228. Helmut Schneider entdeckte in Kleists Text ein von der klassischen Anthropologie nicht nur abweichendes, sondern ihr entgegengesetztes Körpermodell: Helmut Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, S. 153–175. Schneider geht es u.a. darum, »die Differenz von Körper und Sinn oder Sprache und Körper« herauszuarbeiten, »die im hermeneutischen Einheitsparadigma verdeckt war« (S. 158).

⁴ Katharina Mommsen, Kleists Kampf mit Goethe, Heidelberg 1974.

⁵ Kleist übersendet Goethe am 24. Januar 1808 das erste »Phoebus«-Heft mit dem »Penthesilea«-Fragment und fügt in seinem Begleitbrief hinzu, es sei »auf den »Knien meines Herzens« daß ich damit vor Ihnen erscheine«.

⁶ Mommsen, Kleists Kampf (wie Anm. 4), S. 14.

Dritten in dieses Konkurrenzspiel miteinzubeziehen. Kleist habe gehofft, bemerkt Katharina Mommsen, »den nach Schillers Tod freigewordenen Platz an Goethes Seite einnehmen zu können.«⁷ Wenn Kleist zu Verhältnissen »der Rivalität, des Wettkampfs, des musischen Agons« neigte, und dafür spricht einiges,⁸ so kommt Goethe die Rolle des zu Übertrumpfenden zu, Schiller die des zu Ersetzenden.⁹ Dass es sich immer wieder um einen Prozess der Ersetzung, Verdrängung und des agonalen Vergleichs handelt, bestätigt beispielhaft eine Bemerkung Kleists in einem Brief vom 21. August 1800 an Ulrike, in dem es heißt: »Ich bin begierig ob Wall[enstein] den Carlos bei Dir verdrängen wird« (DKV IV, 81).¹⁰

Was den Text »Über das Marionettentheater« betrifft, so kam man in der Forschung zwar mit einiger Selbstverständlichkeit immer wieder auf Schiller zu sprechen, in den meisten Fällen aber eher en passant, in Form von Einleitungen, Zitaten, Fußnoten oder Parenthesen. Die zentrale Herausforderung, die Schiller durch seine kunst- und literaturtheoretischen Schriften für Kleists einzigen Versuch einer Theorie der Ästhetik darstellte, entbehrt von daher noch immer einer eingehenderen Untersuchung.¹¹ Exemplarisch für diese eher schematische Einbe-

⁷ Mommsen, Kleists Kampf (wie Anm. 4), S. 14.

⁸ Mommsen, Kleists Kampf (wie Anm. 4), S. 14; zu den Zweikämpfen in Kleists Werk, auch zu einer konkreten »Satisfaktions«-Forderung in der Biographie des Autors vgl. Blamberger, Agonalität und Theatralität (wie Anm. 1), bes. S. 132–135. »Wir kennen dieses principium individuationis aus der Kleistschen Biographie mit ihren diskontinuierlichen Bewegungen von Kampfpartner zu Kampfpartner« (S. 134).

⁹ Auf die Probleme dieser teils kritischen, teils identifikatorischen Nähe zu Schiller als dem Meister und Vorbild des jungen Kleist geht Hartmut Reinhardt ein, der sich als einer der wenigen auf die »Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist« begibt: Hartmut Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1988/89, S. 198–218, hier S. 200.

¹⁰ Das Lehrer-Schüler-Verhältnis wird vor allem im Blick auf den Dramatiker Kleist analysiert, von Reinhardt, aber auch von J. Endres, der der Meinung ist, Kleist habe sich »von Schillers vorbildlichen Dramenhelden geradezu magisch angezogen gefühlt«, auch wenn seiner Rezeption »immer schon ein skeptischer Vorbehalt eingeschrieben« gewesen sei: Johannes Endres, Das »depotenzierte« Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist, Würzburg 1996, S. 95. Interessant ist immerhin Reinhardts Beobachtung, dass bei Kleist »Nachahmung« einer »grandiosen Überbietung« zu weichen hatte: Das neue Werk sollte nicht in typischer Epigonalität von »materialer Aufschwellung oder motivischer Forcierung« zeugen, sondern von der »Kunstleistung der Konzentration und der Reduktion«: Reinhardt, Rechtsverwirrung (wie Anm. 9), S. 213f.

¹¹ Von einem Vortrag von Benno von Wiese aus dem Winter 1965/66 abgesehen, der die wichtigsten intertextuellen Verknüpfungen andeutet, bleiben die Verweise in der Folgezeit eher unverbindlich. Der Vortrag wurde veröffentlicht unter dem Titel »Das verlorene und wieder zu findende Paradies: Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller« in: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1967, S. 196–222. Auch Autoren, die Schillerschen Prätexten mehr Aufmerksamkeit widmen als üblich, beschränken sich in der Regel auf einige wenige punktuelle Referenzen. So vergleicht Janina Knab Schillers Tänzerideal Apoll und Niobe mit den Kleistschen Marionetten (Janina Knab, Ästhetik der Anmut. Studien zur »Schönheit der Bewegung« im 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1996, S. 39), Johannes Endres skizziert einen im Namen der Marionetten geführten »Disput mit Schiller« (Endres,

ziehung Schillers ist Paul de Man, der seinen Text mit Schillerzitaten einleitet und Kleists Schrift von der ästhetischen ›Ideologie‹, wie sie sich seiner Ansicht nach in den ›Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen‹ findet, dezidiert abhebt. ›Über das Marionettentheater‹ gehört, de Man zufolge, zu einer Reihe von Texten, die in derselben literarischen Tradition wie Schillers ästhetische Schriften stehen, aber einen alternativen Weg einschlagen und etwas von dem »enthüllen«, was »hinter Schillers Ideologie des Ästhetischen verborgen liegt«. ¹² De Man deutet hier etwas an, was zum Weiterdenken verlockt, was er selber in seinem Text dann aber nicht weiter verfolgt: Wie genau springt Kleist mit Schiller'schen Vorgaben um? Inwiefern erzählt er eine »andere Geschichte«? ¹³ Die Crux der bisherigen Schiller-Kleist-Vergleiche scheint zu sein, dass die klassische, idealistische Ästhetik als eine bekannte Größe vorausgesetzt und Kleists Entwurf dann entsprechend dageengehalten wird. Man vermisst Analysen der kreativen *réécriture*, die hier vorgenommen wird, auch eine Beantwortung der Frage, ob und inwiefern wir von einem *Misreading* sprechen können. Mit anderen Worten: Kleist arbeitet einerseits viel zu bewusst mit den verschiedenen ästhetischen Schriften des Vorgängers, als dass man sich mit sporadischen Hinweisen begnügen dürfte. Und er weicht, andererseits, viel zu gezielt von dessen Intentionen ab, als dass von bloßen Akzentverlagerungen die Rede sein könnte.

II

Rufen wir uns zunächst einige Daten und Hintergründe ins Gedächtnis. Der kleine Text ›Über das Marionettentheater‹ erschien in vier Folgen zwischen dem 12. und dem 15. Dezember 1810 in den von Kleist herausgegebenen ›Berliner Abendblättern‹. Wir erinnern uns: Zwei Männer, der Ich-Erzähler und der erste Tänzer der Oper, Herr C., treffen sich zufällig im Winter 1801 in einem öffentlichen Garten in der Stadt M... Sie führen ein Gespräch über Marionetten, die Kunst des Tan-

Das »depotenzierte« Subjekt, wie Anm. 10, S. 152f.), und Bernhard Greiner führt mit Hinweisen auf Kant und Schiller in die Lektüre des Kleistschen Dialoges ein (Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Falk der Kunst‹, Tübingen 2000, S. 199–202), ohne dass es jeweils zu weitergehenden Schlussfolgerungen käme. Einzig Urs Strässle misst dem Thema größere Bedeutung bei und plädiert dafür, »den Kleistschen Begriff der Grazie vor der Matrix des Schillerschen zu lesen«; Urs Strässle, Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft, Würzburg 2002, S. 183. Im Rahmen seines insgesamt aufschlussreichen Vergleichs einzelner Passagen aus ›Über Anmut und Würde‹ mit dem Kleistschen Dialog verwischt er am Ende allerdings die beobachteten Differenzen wieder, indem er den idealistischen »Subjektmodellen der schönen Seele« das Marionettenprinzip als »strukturidentisch« an die Seite stellt (S. 188).

¹² De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 2), S. 207. Vgl. auch Constantin Behler, der – de Man nachspürend – die »Position des Herrn C...« insgesamt »als ironisierende Zurschaustellung einer solchen ästhetischen Ideologie« auffasst, aber Schiller, ähnlich wie de Man, pauschal zu einem »Paradigma« erklärt: Constantin Behler, »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt«? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. 2 (1992), S. 131–164, hier S. 153.

¹³ De Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 2), S. 207.

zens und der Schauspielerei, das, von geschichtsphilosophischen Parenthesen unterbrochen, immer wieder um das Thema der Grazie kreist. Die Grazie, so erfahren wir, ist ein prekäres Gut; ein geringfügiges Zuviel an Reflexion genügt, und man hat sie für immer verloren. Drei kleine Beispielerzählungen sollen die vor allem von Herrn C. vorgebrachten Thesen bekräftigen: die Erzählung von den Vorteilen und vom Funktionieren der Marionetten; die Erzählung von dem jungen Mann, der auf einen irritierenden Zuruf des Erzählers bei der Nachahmung der Dornauszieher-Statue seine Grazie verliert; und schließlich die Erzählung von jenem fechtenden Bären, der jede Finte seines menschlichen Gegners durchschaut, als ob er seine »Seele darin lesen könnte« (DKV III, 562).

An dieser Stelle seien noch drei für meine Analyse relevante Forschungsschwerpunkte erwähnt:

(1) der theaterpolitische Hintergrund, also der Konflikt mit Iffland und der Hardenbergschen Zensurbehörde, demzufolge Kleist als Redakteur der »Berliner Abendblätter« keine Artikel über das offizielle Theater mehr publizieren durfte. Das Vorhaben, über Marionettentheater zu schreiben, eine als parasitär angesehene und von der Zensur verfolgte Kunstform, rückt das Kleistsche Unternehmen von vornherein in die »unseriöse« Umgebung von Polemik, Parodie und Pamphlet.¹⁴ Im Text wird die »Entgegensetzung von »high« and »low art«,¹⁵ von Hochkultur und »niederer« Theaterpraxis dadurch nachgezeichnet, dass der Erzähler Herrn C., den »erste[n] Tänzer der Oper« und Vertreter der hohen Kunst, nicht nur »mehrere Mal« im verfeimten Marionettentheater antrifft (DKV III, 555), sondern ihn auch noch im Gespräch eine Art Theorie dieses Theaters entwickeln hört. Schon von seiner theaterpolitischen Motivation her trägt der Text also subversive Züge, und es ist eine Überlegung wert, ob jene Ironisierung der »Ideologie theatralischer Repräsentation«, die C. J. Wild herausgearbeitet hat, implizit auch an die Adresse der Weimarer Klassik gerichtet ist.¹⁶

(2) die Diskussion über die nach wie vor offene Gattungsfrage. Auch in dieser Hinsicht unterläuft Kleist die zeittypischen Erwartungen an einen »seriösen« poetologischen oder kunsttheoretischen Essay. Die »gattungsgeschichtliche Verwirrung«, die der Text auslöst,¹⁷ findet ihren Niederschlag in so unterschiedlichen Zuschreibungen wie »Prosadichtung«, »Parabel«, »Aufsatz«, »Schrift«, »Traktat«, »Essay«,

¹⁴ Zu diesem Themenkomplex vgl. vor allem die verschiedenen Arbeiten von Alexander Weigel, darunter: Alexander Weigel, Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« und das »Königliche Nationaltheater«. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1990, S. 263–281; und neuerdings: Christopher J. Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität. In: KJb 2002, S. 109–141.

¹⁵ Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit (wie Anm. 14), S. 113.

¹⁶ Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit (wie Anm. 14), S. 139.

¹⁷ Manfred Durzak, »Über das Marionettentheater« von Heinrich von Kleist. Bemerkungen zur literarischen Form. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1969, S. 308–327, hier S. 309f.

»Studie«, »Satire«, »Feuilleton«, »Gespräch« oder gar »Plauderei«¹⁸ eine Verwirrung, die sich in der Beobachtung stilistischer »Finessen« widerspiegelt, die die Arbeit des Hermeneutikers erschweren wenn nicht verunmöglichen.¹⁹

(3) Ähnlich verhält es sich mit der Vielzahl der Ambiguitäten und Paradoxien, die seit langem beobachtet worden sind, insbesondere von Clemens Heselhaus, Walter Müller-Seidel, Beda Allemann und Bianca Theisen.²⁰ Ich möchte an dieser Stelle nur darauf hinweisen, dass zu den Paradoxien von Gott und Materie, des Organischen und des Anorganischen, des Maschinellen und des Anmutigen neuerdings immer stärker auch das merkwürdige Schwanken zwischen Ernst und Scherz, Philosophie und Slapstick zur Sprache kam.²¹ Insbesondere die geschichtsphilosophischen Einlagen, die man jahrzehntelang als eine Art von romantischer Eschatologie zu deuten gewohnt war, lassen sich nicht mehr ohne die ironischen Zwischentöne lesen, mit denen Kleist sie umgibt.²²

¹⁸ Zu den verschiedenen Bestimmungen vgl. Hella Röper, *Grazie und Bewußtsein bei Heinrich von Kleist: »Über das Marionettentheater«*, Aachen 1990, S. 15f.

¹⁹ Zu solchen Finessen zählt G. Kurz »semantische Zweideutigkeiten, Unstimmigkeiten, Anspielungen, Fragwürdigkeiten, Widersprüchlichkeiten, ausgesparte Informationen, Änderungen von Sprachregistern, eine fragwürdige Erzählerfigur« – alles Momente, die die üblichen Kategorisierungen auf nachhaltige Weise unterlaufen: Gerhard Kurz, »Gott befohlen«. Kleists Dialog »Über das Marionettentheater« und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: *KJb* 1981/82, S. 264–277, hier S. 268. Vgl. auch Beda Allemann, *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch »Über das Marionettentheater«*. In: *KJb* 1981/82, S. 50–65, hier S. 63: »Das Übliche und Erwartete wird bewußt auf den Kopf gestellt«. Auch wenn in den letzten Jahren Autoren wie Laszlo Földényi glaubhaft zu machen versuchten, es handle sich um einen theatralisch inszenierten Dialog platonischer Prägung, die entsprechenden erotischen und ironischen Tendenzen eingeschlossen, so ist man sich doch nach wie vor nicht im Klaren darüber, wie denn nun eigentlich mit der allorts lauernden Karnevalisierung umzugehen sei: László F. Földényi, *Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, »Über das Marionettentheater«*. In: *KJb* 2001, S. 135–147.

²⁰ Clemens Heselhaus, *Das Kleistsche Paradox*. In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1967, S. 112–131; Walter Müller-Seidel, *Vershen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Köln u. Graz 1961; Beda Allemann, *Sinn und Unsinn* (wie Anm. 19), S. 64–65; Bianca Theisen möchte über die vorwiegend inhaltliche Behandlung des Paradoxie-Phänomens in der traditionellen Forschung hinausgehen: »[...] man hat Paradoxie, Widerspruch und Ambivalenz als Thema Kleists erkannt, ohne sie als Strukturierungsprinzip zu analysieren, das gerade auch die Lektüre seiner Texte generiert und steuert«; Bianca Theisen, *Kleists Paradoxien des Lesens*. In: *Heinrich von Kleist: Neue Wege der Forschung*, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 111–130, hier S. 114.

²¹ Vgl. Richard Daunicht, *Heinrich von Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« als Satire betrachtet*. In: *Euphorion* 67 (1973), S. 306–322. Er spricht von »Ironie« (306), »Scherz« (311), »Komik« (310), »Humor« und »Satire« (314). – Allemann erinnert etwa die Bärengeschichte an eine »Münchhauseniade«; Allemann, *Sinn und Unsinn* (wie Anm. 19), S. 58. – Vgl. auch Endres, *Das »depotenzierte« Subjekt* (wie Anm. 10), S. 147–152.

²² Dass der Erzähler auf die holprig vorgebrachte Überlegung des Herrn C., ob das Paradies »vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist« (DKV III, 559), lachen muss, kann man seit B. Allemann und G. Kurz nicht mehr als belanglosen Stileffekt übergehen: Allemann, *Sinn und Unsinn* (wie Anm. 19), S. 62; Kurz, »Gott befohlen« (wie Anm. 19), S. 269:

III

Richten wir das Augenmerk nun auf jene Stellen, an denen Kleist explizit oder implizit Schiller erwidert. Die auffallendsten Parallelen und Durchkreuzungen finden sich, wenn man Kleists Dialog die Schiller'sche Schrift ›Über Anmut und Würde‹ unterlegt.²³ Hier scheint es so, als seien zahlreiche Thesen und Motive des Textes gezielt gegen das von Schiller Gesagte gerichtet. Gleich zu Anfang seiner Schrift betont Schiller, dass bloße »Natur« oder bloßer »Instinkt« noch keine »Grazie« entstehen ließen,²⁴ da diese sonst der »Menschheit« nicht als spezifischer »Ausdruck« diene: »Bewegungen«, heißt es später verdeutlichend, »die bloß der Natur angehören«, können nie diesen »Namen«, den der »Grazie«, »verdienen«.²⁵ Als wolle er Schillers Skizze von der Vertierung des Menschen widersprechen – nur die »Tierheit redet aus dem schwimmenden, ersterbenden Auge, aus dem lüstern geöffneten Munde«²⁶ – erzählt bei Kleist Herr C. die Bären-Episode, in der gerade die traumwandlerische Genialität der Augen des Bären gelobt und sein treffsicherer Instinkt als Musterbeispiel jener »Grazie« gefeiert wird, die desto mehr »hervortritt«, je »dunkler und schwächer« die »Reflexion« erscheint (DKV III, 563). Die Lektüre des Schiller'schen Textes lässt an der strikt anthropologischen Verankerung des Grazie-Begriffs keinen Zweifel: »Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit; die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person bestimmt«.²⁷

Auch wenn Schiller der Anmut gut kantianisch die »moralische Ursache im Gemüt« zu Grunde legt, wenn er sie sowohl der Artifizialität als auch der Natur entgegengesetzt und auf die »Seele«, besonders die »schöne Seele«, als »das bewegende

»Der Erzähler muß auch prompt lachen. Die Formulierung enthält ein »komisches Element [...] wie die vergeblichen Bemühungen des Jünglings.« Noch deutlicher äußert sich Behler: »Das geschichtsphilosophische Dreistadienschema, in dem die idealistische Ästhetik die pädagogische Funktion der Kunst verortet«, werde im »Marionettentheater« »aus den Angeln gehoben und *ad absurdum* geführt«: Behler, *Ideologie der Ästhetik* (wie Anm. 12), S. 164.

²³ Schillers Schriften werden zitiert nach folgender Ausgabe: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, 5 Bände, auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1984. Im Folgenden abgekürzt mit »FSW« und der Bandnummer. Nicht recht nachvollziehbar ist im Blick auf die Fülle an Parallelen und Bezugnahmen Benno von Wieses Bemerkung: »Es ist kaum anzunehmen, daß Kleist bei seiner Schrift an Schillers Aufsatz ›Über Anmut und Würde‹ gedacht hat. Vielleicht kannte er ihn noch nicht einmal; Benno von Wiese, *Eine Studie über den Begriff der Anmut* (wie Anm. 11), S. 211. – Plausibler klingt da schon Gail K. Harts Auffassung: »In many cases, we do not know what Kleist actually read [...] but ›Anmut und Würde‹ and its arguments were available to him and a comparative reading of the two essays strongly suggests that Kleist responded either to the essay itself or to some version of its contents«; Gail K. Hart, *Anmut's Gender: The Marionettentheater and Kleist's Revision of ›Anmut und Würde‹*. In: *Women in German Yearbook* 10 (1995), S. 83–95, hier S. 84.

²⁴ FSW 5, 436f.

²⁵ FSW 5, 447.

²⁶ FSW 5, 462.

²⁷ FSW 5, 446.

Prinzip« bezieht,²⁸ so scheint Kleist in all diesen Punkten die genaue Gegenposition einzunehmen: Gerade der Mensch ist es, der versagt, wenn man Grazie von ihm erwartet, der Aspekt des Ethischen wird von Kleist nicht einmal in Betracht gezogen, und das Artifizielle, das Schiller ausschließt, eröffnet bei Kleist der Grazie ebenso eine Chance wie das »bloß der Natur« gehorchende Tier:²⁹ in Gestalt der Marionette, der Behinderten, die Prothesen tragen, und des fechtenden Bären. So gesehen, klingt Strässles These durchaus plausibel: »Fast möchte es scheinen, als ob der Tänzer C. keine andere Absicht hätte, als Schiller zu widersprechen.«³⁰

Es gilt aber, genauer hinzusehen. Wenn Grazie bei Schiller als etwas Geistiges, das bloß Sinnliche Transzendierendes aufgefasst wird, als »Ausdruck« der Vereinigung von »Sinnlichkeit und Vernunft«, so geht es Kleist nicht schlichtweg um einen Austausch der gegebenen Bedeutung, sondern – zunächst – um ein Ausspielen einer Seite der Schiller'schen Argumentation gegen eine andere.³¹ Liest man »Über das Marionettentheater« und kehrt von dort noch einmal zu »Über Anmut und Würde« zurück, so kommen einem manche Argumentationsgänge seltsam, wenn nicht widersprüchlich vor. Wie soll man es verstehen, wenn Schiller Anmut »in demjenigen« finden möchte, »was bei absichtlichen Bewegungen unabsichtlich, zugleich aber einer moralischen Ursache im Gemüt entsprechend ist«?³² Was soll man davon halten, wenn Schiller »Anmut« erst sorgfältig von bloßer »Natur« separiert, um dann zu behaupten: »Grazie hingegen muß jederzeit Natur, d.i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt darf nie so aussehen, als wenn es *um seine Anmut wüßte*«. ³³ Was denn nun: »sein« oder »scheinen«? Schiller bewegt sich hier auf dem schmalen Grat, der die Anmut der rhetorischen *actio*, dem traditionellen Verständnis entsprechend, von der Anmut als authentischem »Ausdruck« des Subjekts – die neuere Variante – trennt.³⁴ So gerät Schiller in seinem Bemühen, das Gewollte und Absichtliche aus dem Anmutsbegriff zu verbannen, einerseits in die Nähe der Kleistschen Kritik an »Ziererei« (»so wird aus der affektierten Anmut Ziererei«, schreibt er gegen Ende); andererseits tut er alles, um Anmut zum »Ausdruck moralischer Empfindungen« zu erhöhen, zur körperlichen Signatur von »Seele«, »Freiheit« oder »Geist«. ³⁵ Eine weitere Unstimmigkeit ergibt sich (aus der Perspektive des »Marionettentheater«-Textes) aus Schillers Hinweis auf die »Leichtigkeit« als dem »Hauptcharakter der Grazie« und der im Tanz zu

²⁸ FSW 5, 453, 459, 451, 437.

²⁹ FSW 5, 447.

³⁰ Strässle, Die keilförmige Vernunft (wie Anm. 11), S. 186.

³¹ Zu dieser komplexeren Auslegung des Verhältnisses von »Über das Marionettentheater« zu »Über Anmut und Würde« vgl. auch Gail K. Hart, *Anmut's Gender* (wie Anm. 23), S. 84: »I will read »Marionettentheater« as (among other things) a corrective to the earlier essay, a successful revision that overwhelms the precursor not by superior rationality, but rather by its brilliant abuse of rational conventions.«

³² FSW 5, 453.

³³ FSW 5, 450.

³⁴ Vgl. Knab, Ästhetik der Anmut (wie Anm. 11), S. 117–120 und passim.

³⁵ FSW 5, 486, 436f., 447.

überwindenden »Masse« und »Schwerkraft«.³⁶ Es erscheint dann wenig konsequent, wenn Schiller gegen Ende seiner Abhandlung den »affektierten Tänzer« abkanzelt, der »so schwach auf[zutreten« pflegt, »als ob er den Fußboden fürchtete«.³⁷ Wären Kleists »Puppen«, die den »Boden« nur »brauchen«, »um ihn zu streifen« (DKV III, 559), nicht die noch weit radikalere Realisierung des Leichtigkeits-Postulats? Es verstärkt sich der Eindruck, dass es Kleist weniger darum zu tun ist, zu Schiller schlicht und einfach Gegenposition zu beziehen, als vielmehr, Argumente auf ihre Konsequenz hin zu beleuchten, sie, um mit Marx zu sprechen, vom Kopf auf die Füße zu stellen.

Was zur Debatte steht, ist eine subtile Demontage der repräsentativen Struktur des Schiller'schen Grazie-Begriffs. Man könnte auch von einem Akt der Verwörtlichung sprechen. Der Begriff meint dann nicht mehr Bewegung, die etwas Anderes bedeutet und ausdrückt, sondern *Bewegung als solche*, in sich stimmige, ungehemmte, mathematisch exakte Bewegung, aus der auch noch, wie es im Text heißt, »dieser letzte Bruch von Geist« entfernt werden muss, um sie vollkommen zu machen (DKV III, 557). Man hat es mit einem strikt materialistischen Gebrauch des Grazie-Begriffs zu tun, der mehr an La Mettrie und Vaucanson als an Shaftesbury und Winckelmann erinnert.³⁸ Bei La Mettrie erscheint der menschliche Körper als »un horloge, mais immense«,³⁹ in Diderots um 1773 geschriebenen, aber erst 1830 veröffentlichten Dialog »Paradoxe sur le comédien« dient dem Schauspieler die Marionette als Vorbild: »[Le comédien] se renferme dans un grand mannequin d'osier dont il est l'ame; il meut ce mannequin d'une manière effrayante, même pour le poète qui ne se reconnaît plus.«⁴⁰ In seiner Bestimmung der Grazie greift Kleist einerseits auf die Traditionen des französischen Materialismus zurück, wie sie sich schon in Fontenelles »Entretiens sur la pluralité des mondes« vorbereiten und in dem Flötenspieler-Automat von Jacques Vaucanson, den Androiden von Pierre Jacques-Droz und seinem Sohn Henry Louis dann sinnfälligen Ausdruck finden;⁴¹ auch an von Kempelens »Sprachautomat« und seinen (von Poe als Schwindel

³⁶ FSW 5, 461, 451.

³⁷ FSW 5, 487.

³⁸ Vgl. Hart, *Anmut's Gender* (wie Anm. 23), S. 83: »By divorcing *Geist* and *Grazie*, Kleist reduces Schiller's idealism to material terms.«

³⁹ Julien Offray de la Mettrie, *L'homme machine*, Paris 1981, S. 143.

⁴⁰ Diderot, *Œuvres complètes*, Paris 1971, S. 432. Vgl. auch Rüdiger Bubner: »Die Arbeit stammt aus Diderots letzten Jahren; sie ist wahrscheinlich 1773 vollendet worden, aber erst 1830 zur Veröffentlichung gelangt. Kleist kann sie also nicht gekannt haben, obwohl sein Aufsatz über das Marionettentheater literarisch vollkommen dem Genus der *Paradoxe* entspricht«; Rüdiger Bubner, *Philosophisches über Marionetten*. In: *KJb* 1980, S. 73–85, hier S. 82. Die Nähe von Kleists Dialog zu dem von Diderot ist in der Tat frappierend. Eine Urfassung des »Paradoxes« lag allerdings in Diderots Beitrag »Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais« (in: *Correspondance Littéraire* vom 15.10. und 01.11. 1770) vor. Von daher wäre es nicht völlig unmöglich, dass Kleist zentrale Motive des Textes gekannt hat. Vgl. Weigel, *Der Schauspieler als Maschinist* (wie Anm. 14), S. 277.

⁴¹ Vgl. Frank Wittig, *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*, Würzburg 1997, S. 50–54.

durchschauten) ›Schachtürken‹ ist hier zu denken.⁴² Andererseits kehren in Kleists Text auch Vorstellungen wieder, wie wir sie von französischen (und italienischen) Tanz-Theoretikern, Charles Blasis oder Jean-Georges Noverre etwa, kennen.⁴³ In jedem Fall lässt sich die starke Präsenz ›französischer‹ mechanistischer Denkfiguren im Hintergrund des ›Marionettentheaters‹ kaum übersehen, die implizit zur Aushöhlung der Schiller'schen Grazie und ihrer ›deutschen‹ *Commercium mentis et corporis*-Konzeption benutzt werden. Dass selbst im Zusammenhang mit der sogenannten ›Kant-Krise‹ ein französischer Autor, der Kant-Vermittler Charles de Villers, eine maßgebliche Rolle gespielt haben soll, hat kürzlich Uffe Hansen in einem komplizierten Indizienbeweis glaubhaft zu machen versucht.⁴⁴ Es kann dann kaum ein Zufall sein, wenn der einzige explizit genannte Ort des Textes – in der Anekdote von dem jungen Mann, der die Grazie verliert – »Paris« heißt.

Konsequent anti-anthropologisch werden auch alle *gender*-Momente ausgeblendet. An dieser Stelle ist dem über weite Teile hochinformativen Aufsatz von Gail K. Hart mit dem Titel »Anmut's Gender: The ›Marionettentheater‹ and Kleist's Revision of ›Anmut und Würde‹« punktuell zu widersprechen.⁴⁵ Zwar ist es richtig, wenn Hart eine »De-Feminisierung« des Grazie-Begriffs bei Kleist und insgesamt eine »homosoziale« Ausrichtung des Textes beobachtet;⁴⁶ die Protagonisten sind männlich, einer davon ist Tänzer (also von einer dem Homoerotismus traditionell besonders aufgeschlossenen Profession), und auch in den Beispielerzählungen herrscht eine ausgesprochen maskuline Atmosphäre vor. Man wird dies aber im Hinblick auf den Prätext ›Über Anmut und Würde‹ eher als eine Art gezieltes ›degendering‹ auffassen müssen – eine die strikt duale Gender-Konzeption Schillers unterlaufende und dekonstruierende Praxis der *réécriture*. Wenn Schiller ›Anmut‹ zu einer weiblichen Domäne stilisiert, ›Würde‹ zu einer männlichen, wenn er damit ein patriarchales Geschlechtermodell anthropologisch zu verankern versucht, so liegt Kleist daran, diesen unglücklichen Binarismus aufzubrechen. Es wundert

⁴² Vgl. hierzu Wittig, *Maschinenmenschen* (wie Anm. 41); auch: Gunter E. Grimm, ›Elektronische Gehirne‹. Zur literarischen Genese des Androiden. In: *literatur für leser* 2 (1998), S. 73–90.

⁴³ Vgl. Jean-Georges Noverre, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, übersetzt von Johann Christoph Bode und Gotthold Ephraim Lessing. Hamburg und Bremen 1769. Auch wenn Noverre die Marionettenmetapher in kritischer Absicht verwendet, so geht er doch von einem mechanistischen Körperbegriff aus (etwa S. 217). Vgl. zu diesem Zusammenhang auch: Federica La Manna, *Der Tanz der Marionette. ›Über das Marionettentheater‹ Heinrich von Kleists*. In: <http://www.textkritik.de/vigoni/lamanna.htm> (28.09.2005).

⁴⁴ Uffe Hansen, *Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau: Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers*. In: *DVjs* 79 (2005), S. 432–471. Inwiefern auch der Text ›Über das Marionettentheater‹ mit Villers, d.h. mit dessen Kleist möglicherweise bekannten dipsychistischen Spekulationen zu tun hat – der Annahme, dass, etwa im Somnambulismus, eine fundamentale Doppelheit im Menschen zum Ausdruck kommt – kann in diesem Zusammenhang nicht geklärt werden. Uffe jedenfalls behauptet: »Die Nähe zu dem Marionettenaufsatz ist unverkennbar« (S. 467).

⁴⁵ Hart, *Anmut's Gender* (wie Anm. 23).

⁴⁶ Zum Begriff des »Homosozialen« vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985.

dann nicht, wenn er seine Beispiele für ungraziöses Verhalten bevorzugt mit Frauen – wenn auch nicht nur! – ausgestaltet, und wenn er die »Grazie«, die er Frauen zugesteht, an einer Stelle metonymisch-ironisch in »Gunst« verwandelt: Die »Gunst der Frauen« nämlich ist es, die in dem Jungen, der den Dornauszieher imitiert, »die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken« lassen (DKV III, 560f). Auch das Changieren bei der Geschlechtlichkeit des Hauptsubjekts der Grazie – es wechseln *die* Marionette, *die* Puppe und *der* Gliedermann einander ab – bestätigt, dass im Text weniger eine homoerotische Apologie im Vordergrund steht als vielmehr eine das Geschlechtliche neutralisierende Konzeption, die die Grazie gleichsam »dehumanisiert« und Schillers *gender*-Behauptungen als Ideologie entlarvt. Denn es ist unzweifelhaft das Maschinelle, Nicht-Organische, das die Marionette zu einem »Tanz« befähigt, den kein noch so begabter menschlicher Virtuose, »weder er, noch irgend ein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen im Stande wäre« (DKV III, 558).⁴⁷

IV

Eine dem »Bewegungs«-Komplex vergleichbare Literalisierung lässt sich am Beispiel des »Seele«-Begriffs beobachten. Einmal ist bei Kleist, in hervorgehobenem Schrifttyp, vom »Weg der Seele des Tänzers« die Rede (DKV III, 557), als werde hier, so die Suggestion, Schiller zitiert: »Wo also Anmut stattfindet, da ist die Seele das *bewegende* Prinzip [...].«⁴⁸ Wenn bei Schiller die »schöne«, den anthropologischen Dualismus versöhnende »Seele« als Basis des Anmut-Begriffs dient, so imitiert Kleist diesen Gestus. Auch er beansprucht den »Seele«-Begriff im Zusammenhang mit der Grazie, scheinbar angelehnt an die idealistische Tradition, *de facto* aber nur, um ihn gegen eben diese Tradition zu wenden. Denn »der *Weg der Seele*« hat nichts mit der grazilen Bewegung des menschlichen Körpers zu tun, stattdessen mit jener meist geraden, zuweilen elliptischen »Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat«, mit der Tätigkeit des Maschinisten, der sich »in den Schwerpunkt der Marionette versetzt« (DKV III, 557). Bei genauerem Hinsehen erscheint »Seele« nicht nur als eine Art »âme materielle«,⁴⁹ sondern als eine strikt physikalische Bewegungskraft, die nur, wenn sie vom Schwerpunkt der Bewegung ausgeht, Grazie erzeugt (vgl. DKV III, 556f): »Ziererei« entsteht, Herr C. zufolge, »wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung« (DKV III, 559). Den Begriff einer »*vis motrix*« kennen wir von Kepler und Leibniz;⁵⁰ auch Kant verwendet diesen Ausdruck, vor

⁴⁷ Wir können hier auch an Kleists Idee eines »third sex« denken, die Grant P. McAllister Jr. herausgearbeitet hat und die die starken Frauenfiguren in seinem Werk modelliert: »[...] in his writing, he locates this alternative femininity in his female heroines, who represent a destabilizing aesthetic in Idealist philosophy«; Grant Profant McAllister Jr., *Kleist's Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*, New York 2005, S. 3.

⁴⁸ FSW 5, 437 (Hervorh. U.J.B.).

⁴⁹ Vgl. *L'âme matérielle*, hg. von Alain Niderst, Rouen 1969.

⁵⁰ Die »*anima motrix*«, die Aristoteles den Himmelskörpern zuschrieb, wird bei Kepler durch die zentrale »*vis motrix*« (die externe Bewegungskraft der Sonne) ersetzt (»Prodromus

allem in vorkritischen Schriften, um sich dann von ihm zu distanzieren.⁵¹ Während postleibnizianische Philosophen wie Wolff sich die *vis motrix* als eine außerkörperliche Ursache vorstellen, neigt Kant zu der Ansicht, die *vis motrix* habe ihren Ursprung im Körper selbst. Kleists lateinisches Stichwort evoziert die Diskussion zwischen einer empirizistisch-mechanistischen *vis-motrix*-Sicht, derzufolge Körper und Seele über keine gemeinsame Kraft verfügen, und der Sicht des frühen Kant, der grundsätzlich eine essentielle Kraft in Körpern annimmt und so das *commercium animae et corporis* vorbereitet.⁵² Wenn Schiller seinen Lesern erklärt, es sei in »einer schönen Seele«, wo »Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren«, und »Grazie« sei »ihr Ausdruck in der Erscheinung«⁵³ – so wird »Seele« bei Kleist zugleich zitiert und durchgestrichen: Sie wird jeder »schönen«, versöhnenden Bedeutung entkleidet und, unter beständigem Hinweis auf den »Maschinisten« (DKV III, 556f.), auf das nackte materialistische Minimum eines reinen Bewegungsprinzips reduziert.

Es wundert nicht, dass auch Schillers »Spiel«-Begriff, in den »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen« Garant der Synthese von Formtrieb und Stofftrieb, bei Kleist gerade dort eingesetzt (und sogleich ausradiert) wird, wo der Dualismus aufbricht und sich, wie im Fall des jungen Mannes der Dornauszieher-Episode, »ein eisernes Netz[] um das freie *Spiel* seiner Gebärden zu legen« scheint (DKV III, 561; Hervorh. U.J.B.). Während Schiller den Spiel-Begriff in den »Briefen« mit utopischen Energien ausstattet, kommt er hier aus gleichsam sentimentalischer Perspektive ins Blickfeld: als etwas immer schon Vergangenes, das der Kindheit und der Jugend angehört und später, nach dem Sündenfall der Reflexion, zum Verschwinden verurteilt ist. Ähnlich konterkariert Kleist den Schiller'schen Begriff des »Tanzes«. In den »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen« markiert er, neben Schmuck und Spiel, einen wichtigen Schritt innerhalb der Genese der Kultur. Sobald sich der »Spieltrieb« endlich »ganz von innerhalb der Notdurft« losgerissen hat, heißt es dort, wird der »gesetzlose Sprung der Freude [...] zum Tanz, die ungestaltete Geste zu einer anmutigen, harmonischen Gebärdensprache«.⁵⁴ Konkreter äußert sich Schiller in »Über Anmut und Würde« über die Hindernisse für Tänzer und »Tanzmeister«, »welche die *Masse* und *Schwerkraft* dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen«.⁵⁵ Bei Kleist kehrt dieses von Schiller

Dissertationium Cosmographicarum continens Mysterium Cosmographicum, 1596); Leibniz hat diesen Begriff in seinem Werk »Specimen dynamicum pro admirandis naturae legibus circa corporum vires et mutuas actiones detergendis et ad suas causas revocandis (1695) wiederverwendet.

⁵¹ Etwa in »Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte und Beurtheilung der Beweise [...], Königsberg 1746. In: Immanuel Kant, Werke I: Vorkritische Schriften bis 1768, 1, hg. von W. Weischedel, Frankfurt a.M. 1977, S. 7–218, hier S. 29 und passim.

⁵² Vgl. hierzu Andrew Carpenter, Kant's earliest Solution to the Mind/Body Problem, (Diss.) Berkeley 1998.

⁵³ FSW 5, 468f.

⁵⁴ FSW 5, 665f.

⁵⁵ FSW 5, 451. Weiter heißt es: »Er [der Tanzmeister] kann dies nicht anders als nach *Regeln* verrichten, welche den Körper in einer heilsamen Zucht erhalten und, solange die Trägheit widerstrebt, *steif*, d.i. *zwingend* sein und auch so aussehen dürfen. Entläßt er aber den

mit »Zucht« und »Regel« kleingeschriebene Problem karikaturhaft verzerrt wieder, wenn er schreibt: »Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren entrechats und pirouetten, zu Hülfe käme?« Auch wenn Kleist sich mit dem Bild von den »Puppen« und den »Elfen«, die den Boden nur »brauchen«, »um ihn zu *streifen*« (DKV III, 559), deutlich vom »Anmut und Würde«-Autor zu entfernen scheint, so wechselt er doch nur die Gattung. Denn in seiner Elegie »Der Tanz, in der das klassische Ideal des harmonischen Zusammenspiels von Geist und Körper poetisch-metaphorisch vorexerziert wird, präsentiert Schiller verblüffend genau jene Bildwelt, derer Kleist sich hier bedient. Schon in den ersten vier Versen liegen diese Motive auf der Hand: »Siehe, wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare / Drehen, *den Boden berührt kaum* der geflügelte Fuß. / Seh ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes? Schlingen im Mondlicht dort *Elfen* den luftigen Reihn?«⁵⁶ Während Schiller sich in die Apotheose des Geist und Körper im Tanz versöhnenden *homo ludens* hineinsteigert (»Jeder ein Herrscher, *frei*, nur dem eigenen Herzen gehorchet [...]«; »Und die *Ruhe* besteht in der bewegten Gestalt [...]«⁵⁷) kommt Kleist spielverderberisch auf empirische Realitäten zu sprechen: den »Boden«, den wir brauchen, um »zu *ruben*«, uns »von der Anstrengung des Tanzes zu erholen« (DKV III, 559f.). Schiller'sche Vergleiche und Metaphern wie die »Elfen« oder der den Boden kaum berührende »geflügelte Fuß«⁵⁸ werden so von Kleist bereitwillig aufgegriffen, um das humanistische Ideal des seiner selbst mächtigen Menschen auf die Ebene der Marionettenbude herabzustürzen. Die Magie des Tanzes, die Schiller in seiner Elegie beschwört, gelingt bei Kleist ausschließlich organ- und schwerelosen Körpern, die »den Boden« in der Tat nur, »wie die Elfen« brauchen, »um ihn zu *streifen* [...]« (DKV III, 559). Schillers Formel »Wie durch magische Hand«⁵⁹ kürzt Kleist um das »Wie«.

V

Eine noch subtilere Umarbeitung Schiller'scher Vorlagen findet sich im Fall des jungen Mannes und des Bären. Man mag den Eindruck haben, über den kuriosen Bären und seine zweifelhafte Grazie seien im Lauf der vergangenen Jahrzehnte eher zuviele Worte verloren worden als zu wenig. Dieses Thema gewinnt aber noch einmal an Reiz, sobald man sich »Über naive und sentimentalische Dichtung« als weiteren Prätext aus dem essayistischen Werk Schillers vergegenwärtigt. In einer Passage, in der die »naive Denkart« und der entsprechende körperliche »Aus-

Lehrling aus seiner Schule, so muß die Regel bei diesem ihren Dienst schon geleistet haben, daß sie ihn nicht in die Welt zu *begleiten braucht*: kurz, das Werk der Regel muß in Natur übergehen.«

⁵⁶ FSW 1, 237 (Hervorh. U.J.B.).

⁵⁷ FSW 1, 237 (Hervorh. U.J.B.).

⁵⁸ FSW 1, 237.

⁵⁹ FSW 1, 237.

druck« von Schiller als zentrale Elemente der ›Grazie‹ eingeführt werden, begegnen wir als Prototypen dem ›Kind, vor allem aber dem ›Genie‹:

Aus der naiven Denkart fließt notwendigerweise auch ein naiver Ausdruck sowohl in Worten als auch in Bewegungen, und es ist das wichtigste Bestandteil der Grazie. Mit dieser naiven Anmut drückt das Genie seine erhabensten und tiefsten Gedanken aus; es sind Göttersprüche aus dem Mund eines Kindes. Wenn der Schulverstand, immer vor Irrtum bange, seine Worte wie Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik schlägt, hart und steif ist, um ja nicht unbestimmt zu sein, viele Worte macht [...], so gibt das Genie dem seinigen mit einem einzigen glücklichen Pinselstrich einen ewig bestimmten, festen und dennoch ganz freien Umriß. Wenn dort das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd bleibt, so springt hier wie durch innere Notwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor und ist so sehr eins mit demselben, daß selbst unter der körperlichen Hülle der Geist wie entblößt erscheint. Eine solche Art des Ausdrucks, wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet, und wo die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nackend läßt [...] ist es, was man in der Schreibart vorzugsweise genialisch und geistreich nennt.⁶⁰

Das Frappierende ist nun, dass Kleist eine Art respektloser, entmythologisierender ›Übersetzung‹ des ganzen Abschnitts in Angriff nimmt. An die Stelle des Kindes und des Genies tritt als Meister der Naivität der Bär. Dass das Tier für diesen Zweck wenigstens ansatzweise ›humanisiert‹ werden muss, deutet sich in jenem Halbsatz an, in dem die Rede davon ist, dass Herr v. G. das Tier »auf dem Hofe auferziehen ließ« (DKV III, 562). In subkutaner Parallelaktion kommen auch dem Bären in der Folge genialische Züge zu: Wenn das Genie der Umständlichkeit des Schulverstands »mit einem einzigen glücklichen Pinselstrich« eins auswischt, so steht der fechtende Bär dem gestisch in nichts nach. Im Text heißt es: Ungeachtet der Finten des Herrn C. machte er »eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß« – aber noch wo Schiller das Genie auf Grund jener semiotischen Meisterleistung bewundert, derzufolge »das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet«,⁶¹ beweist der Kleist'sche Bär eine durchaus vergleichbare Genialität. Denn auch hier (»Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte«, DKV III, 562) – fallen Zeichen und Bezeichnetes zusammen; im Unterschied zum fechtenden *Homo sapiens* ist der Bär immer schon in der Lage, im Jenseits der Zeichen zu lesen und sich, die Arbeit der Hermeneutik überspringend, die Bedeutung ganz unmittelbar zu erschließen. Der geniale Schreiber wird in den genialen Leser übersetzt; die vollkommene Inspiration in die vollkommene Intuition.

Damit nicht genug. Schillers kleiner Essay ›Über das gegenwärtige deutsche Theater‹ stellt eine noch beeindruckendere Fundgrube für das Misreading dar, das wir bislang beobachtet haben. Dass dieser Prätext, der eine Kritik des französischen Theaters und der Schauspielroutine aus der Perspektive der aufklärerischen Wirkungspoetik unternimmt, oft übergangen wurde, obwohl ihn von Wiese schon in den 60er Jahren erwähnt hat,⁶² verwundert nicht wenig. Die Rede ist hier unter

⁶⁰ FSW 5, 706.

⁶¹ FSW 5, 706.

⁶² Von Wiese, Eine Studie über den Begriff der Anmut (wie Anm. 11), S. 213.

anderem von einem Romeo-Darsteller, der die Anmut seines Spiels schlagartig verliert, als er sich der Blicke der Zuschauer mitten im Spiel bewusst wird:

Ich war einst zugegen, als dieser unglückliche Gedanke: *Man beobachtet mich!* den zärtlichen Romeo mitten aus dem Arm der Entzückung schleuderte: – Es war gerade der Sturz des Nachtwandlers, den ein warnender Zuruf auf gäher Dachspitze schwindelnd packt. – Die verborgene Gefahr war ihm keine – aber der steilen Höhe plötzlicher Anblick warf ihn tödlich herunter.⁶³

Als der Schauspieler erkennt, was ihn *wirklich* umgibt, ist es mit seinem Schauspiel zu Ende. Weiter heißt es, in Formulierungen, die auch im »Marionettentheater« stehen könnten: »Der erschrockene Spieler stand steif und albern – die natürliche Grazie der Bewegung entartete in einer Beugung – als ob er sich eben ein Kleid wollte anmessen lassen [...]«. ⁶⁴ Sogar Kleists »Ellenbogen« – »Sehen sie den jungen F... an [...]: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen« (DKV III, 559) – tritt bei Schiller im Zusammenhang mit verfehlter (ungraziöser) Schauspielkunst auf: »Dem Stolz fehlt das Kopfdrehen auf eine Achsel und das Anstemmen des Ellenbogens selten. Der Zorn sitzt in einer geballten Faust und im Knirschen der Zähne«. ⁶⁵ Was hier nur vom Schauspieler gesagt ist, wird bei Kleist ausdifferenziert. Zwar kritisiert er die »Ziererei« der Mimen, deren Seele sich vom Schwerpunkt entfernt hat, auf verblüffend ähnliche Weise, etwa, wenn er von einer Daphne-Darstellerin sagt: »[S]ie beugt sich, als ob sie brechen wollte« (DKV III, 559). Aber er begnügt sich nicht mit einer Schauspielerkritik, sondern überträgt die Szene ins Paradigmatische. Erzählt wird die Anekdote von dem anmutigen jungen Mann, einem Freund des Ich-Erzählers, der nach dem Bad in seinem Spiegelbild die zuvor in Paris besichtigte Dornauszieher-Statue wiedererkennt. ⁶⁶ Wie Schillers scheiternder Romeo verdankt er der plötzlichen Erkenntnis, beobachtet (oder gar verspottet) zu werden (»er sähe wohl Geister!« provoziert ihn der Ich-Erzähler), seinen nie mehr gutzumachenden Lapsus:

Er fing an, Tage lang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte. (DKV III, 561).

Was Schiller als vorübergehende Schrecksekunde, als höheren Kunstfehler schildert, erscheint im »Marionettentheater«-Text als fundamentaler Sündenfall des Bewusstseins, der die Vertreibung aus dem »Paradies« der anmutig-kindlichen »Unschuld« zur Folge hat. Wenn Schiller an anderer Stelle, nämlich in dem Essay »Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde«, den Sündenfall im Anschluss an Kant emphatisch als »Abfall des Men-

⁶³ FSW 5, 816.

⁶⁴ FSW 5, 816.

⁶⁵ FSW 5, 816.

⁶⁶ Es handelt sich um die als »Dornauszieher« bekannte griechische Bronze-Statuette aus dem ersten Jahrhundert v. Chr.; Napoleon hatte sie 1797 als Kriegsbeute aus dem Konservatorenpalast in Rom nach Paris bringen lassen, wo sie bis 1815 im Louvre zu sehen war.

schen vom Instinkte« rühmt, ja als die »ohne Widerspruch [...] glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte«,⁶⁷ so zeigt Kleist in seiner abgründigen Anekdote, dass eben dieser Sündenfall, sofern man ihn nicht mythisch-überzeitlich, sondern konkret-existential versteht, gerade zum Zerbrechen jenes »klassischen« Grazie-Ideals führen muss, das die Dornauszieher-Statue repräsentiert. Gerhard Neumanns Beobachtung, hier erscheine »das labile Selbst [...] auf des Messers Schneide, vom Blick des andern erschaffen und bedroht zugleich, in griechischen Naturkörper und christliches Sündenbild zersprengt«,⁶⁸ trifft auch insofern zu, als Kleist den »griechischen« (also klassizistischen) Schiller gegen den aufgeklärt »christlich« argumentierenden Schiller ausspielt: Der Verlust des Paradieses erscheint dann als etwas, das tagtäglich – etwa »durch eine bloße Bemerkung, gleichsam vor meinen Augen« (DKV III, 560) – erfahren werden kann und das eben jene Harmonie von Geist und Körper, an die der »griechische« Schiller so inständig glaubt, als Illusion entlarvt. Die anmutige Nachahmung der antiken Statue, die dem jungen Mann zunächst noch gelingt, wird gerade durch die postlapsarische *condition humaine* zur Absurdität – und damit auch die idealistische Vision vom »ganzen«, mit sich selbst versöhnten Menschen. So verwandelt sich der kurzzeitige Anmutsverlust, wie er sich in Schillers »Theater«-Schrift findet, bei Kleist in ein generelles anthropologisches Stigma, von dem kein reflektierendes Subjekt sich je wieder befreien kann. Es handelt sich dann um nichts Geringeres als um die »Unordnungen«, die, »in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet« (DKV III, 560). Erneut lässt sich von einer Verwörtlichung von Tropen sprechen: Schillers Metapher des »Nachtwandlers«, der »tödlich« in die Wirklichkeit herabstürzt, wird als existentielle Signatur ernst genommen. Den jungen Mann, der im Lauf der Zeit jede »Lieblichkeit« verliert, erfasst – stellvertretend für alle, die die Schwelle zum Erwachsensein überschreiten – eine Art Krankheit zum Tode.

Aber das intertextuelle Gewebe zwischen Schiller und Kleist verdichtet sich noch, sobald man die Dornauszieher-Episode vor dem Hintergrund von »Über naive und sentimentalische Dichtung« liest. Wiederum ist es, als unterlaufe Kleist eine große Theorie anekdotisch-literarisch, als prüfe er sie mit einzelnen erzählerischen Nadelspitzen auf ihre Stichhaltigkeit. Schon Schiller nämlich kommt, in seinem Abschnitt über die »Idylle«, auf die Idee, die konventionelle Feststellung »Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies« zu individualisieren, indem er hinzufügt: »[J]a jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldnes Alter, dessen er sich [...] mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert.«⁶⁹ Eben dies ist das Thema der Geschichte von dem »jungen Mann«. Und Schiller fügt, als misstraue er mit einem Mal der optimistischen Sündenfall-These aus »Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde«, einen Satz über die Gefahren der Vernunft hinzu: »Denn für den Menschen, der

⁶⁷ FSW 4, 769.

⁶⁸ 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, hier S. 267.

⁶⁹ FSW 5, 747.

von der Einfachheit der Natur einmal abgewichen und der *gefährlichen Führung seiner Vernunft* überliefert worden ist, ist es von unendlicher Wichtigkeit, die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar wieder anzuschauen und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem treuen *Spiegel* wieder reinigen zu können.«⁷⁰ Wüsste man nicht, dass hier mit dem »Spiegel« – metaphorisch – die Hirtenidylle gemeint ist, von der das Kapitel handelt, könnte man dies für eine etwas abstrakt geratene Antizipation der Kleistschen Episode halten: Der junge Mann erinnert sich durch den Blick in einen ganz konkreten »Spiegel« zugleich an die Pariser Dornauszieher-Skulptur *und* an seine eigene naturhafte Grazie; also dient auch hier, wie bei Schiller, ein (wenn auch imaginiertes) Kunstwerk der Wiedervergegenwärtigung ursprünglicher Natur. Nur stachelt die Tatsache, dass der junge Mann sich dieser »Entdeckung« allzu sicher ist, den Ich-Erzähler dazu an, diese »Sicherheit« zu »prüfen« und »seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen« (DKV III, 561).⁷¹ Einer früheren Stelle Schillers zufolge »erregt es *Lachen*, wenn sich jemand durch Naivität *bloßgibt*,⁷² und genauso geschieht es dann bei Kleist: »[I]ch lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister!« (DKV III, 561) Damit nimmt das Unheil seinen Lauf.

Dies ist aber bekanntlich nicht das letzte Wort zum Thema »Paradies«, bei Kleist wie bei Schiller. In »Über naive und sentimentalische Dichtung« werden nicht nur die Individualisierung des Paradieses, die Gefahr der Reflexion und die Lächerlichkeit, in den Zustand der Naivität zurückkehren zu wollen, präfiguriert, sondern auch die Vorstellung eines dreiphasigen, »kreisförmigen« Geschichtsablaufs. In der frühen Forschung zum »Marionettentheater«-Text spielte sie – wohl wegen ihrer Anklänge an romantische Spekulationen – eine wichtige Rolle. Auf die weitläufige, nicht immer ergiebige Diskussion um den berühmten Satz »Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist«, und das Maß an Ironie, das sich in ihm verbirgt, kann ich hier nicht näher eingehen. Es gilt nur, darauf hinzuweisen, dass Schiller eine solche Struktur bereits grundsätzlich vor Augen hat, wenn er schreibt: Ein »solcher [paradiesischer] Zustand findet nicht bloß vor dem Anfange der Kultur statt, sondern er ist es auch, den die Kultur, wenn sie überall nur eine bestimmte Tendenz haben soll, als ihr letztes Ziel beabsichtigt.«⁷³ Auch das Spiel mit Lokaladverbien wie »vorne« und »hinten« kommt bereits bei Schiller zur Sprache, wenn auch nicht in Zusammenhang mit der originellen Vorstellung von einem »von hinten irgendwie wieder offen[en]« Paradies. Bei ihm heißt es: »Sie [die Idyllen] führen uns also *theoretisch* rückwärts, indem sie uns *praktisch* vorwärts führen und veredeln. Sie stellen unglücklicherweise das Ziel *hinter* uns, dem sie doch *entgegenführen* sollen, und können uns daher bloß das traurige

⁷⁰ FSW 5, 747 (Hervorh. U.J.B.).

⁷¹ Zur »Entdeckung« des jungen Mannes vgl. auch folgende Formulierung aus »Über naive und sentimentalische Dichtung«: »[...] könnte man die Nachahmung des Naiven in den Sitten bis zur höchsten Illusion treiben, so würde die *Entdeckung*, daß es Nachahmung sei, das Gefühl von dem die Rede ist, gänzlich vernichten« (FSW 5, 694).

⁷² FSW 5, 698.

⁷³ FSW 5, 746.

Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen.⁷⁴ Schließlich erinnert auch der Gestus des folgenden vielzitierten Satzes an Schiller, da in ihm das Projekt einer sentimentalischen Rückkehr zum Paradies der Naivität auf absurde und provokative Weise zugespitzt zu sein scheint: »[...] so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein« (DKV III, 563). Gegenüber der ängstlichen Prägnanz dieser Formulierung wirken Schiller'sche Sätze wie verschiedene Anläufe, das Problem wenigstens einigermaßen in den Griff zu bekommen. Zwei Beispiele, von denen das eine die Funktion von Erkenntnis und Vernunft bei der »Rückkehr« thematisiert, das andere den Begriff des Unendlichen: »Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, *auf dem Wege der Vernunft* und der Freiheit, zur Natur zurückführen«. Und: »Wir erblicken *in ihnen* also ewig das, was uns abgeht [...], und dem wir uns, wenn wir es gleich niemals erreichen, doch in einem *unendlichen Fortschritte* zu nähern hoffen dürfen.«⁷⁵

VI

Noch einmal zurück zu »Über das gegenwärtige deutsche Theater«. Dass diese Schrift als Prätext für Kleists Dialog in Anspruch genommen werden kann, bestätigt noch schlagender eine andere als die zitierte Stelle. Da Schiller die Aufmerksamkeit des Theaterpublikums immer wieder von allzu koketten Darstellerinnen okkupiert und fehlgeleitet weiß, fügt er eine Parenthese ein, der man die Verärgerung des Stückeschreibers anmerkt. Die Bemerkung handelt von Marionetten. »Beinahe«, heißt es da, »möchte man den Marionetten wieder das Wort reden und die Maschinisten ermuntern, die Garrickischen Künste in ihre hölzernen Helden zu verpflanzen, so würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, die sich gewöhnlichermaßen in den Inhalt, den Dichter und Spieler dritteilt, von dem letztern zurücktreten und sich mehr auf dem erstern versammeln.«⁷⁶ An diesem dünnen prätextuellen Faden, so scheint es, hängt das gesamte Marionetten-Projekt Kleists. Die Stoßrichtung ist durchaus vergleichbar. Auch Kleist führt das Marionetten-Motiv ein, um »Ziererei«, Koketterie, falsche Grazie im Theater anzuprangern. Während Schiller mit seinem schulmeisterlich-drohenden Konjunktiv aber nur provozieren möchte, nimmt Kleist Schiller wieder einmal ernster und wörtlicher als dieser es sich hätte ausmalen können. Marionetten sind bei Schiller ein wenig verlockendes Gegen-Bild zum verrotteten Zustand der deutschen Dramaturgie, bei Kleist werden sie greifbar und konkret, man wird fast liebevoll über ihre Mechanik, die Mathematik ihrer Ellipsen und die Kunst des Maschinisten in Kenntnis gesetzt. Ein flüchtiger Einfall Schillers wird durchgespielt bis hinein in die absurdesten Konsequenzen: Marionetten fungieren, ebenso wie die Behinderten mit ihren Prothesen und der fechtende Bär, ganz selbstverständlich als Alternative zu

⁷⁴ FSW 5, 747.

⁷⁵ FSW 5, 695f. (Hervorh. U.J.B.).

⁷⁶ FSW 5, 813.

Menschen, die der Sündenfall von Narzissmus und Reflexion für immer der Grazie beraubt hat.

Der übertreibende Bezug auf Schillers Sätze, die ironisch-positiv mit den Marionetten kokettieren, liegt auch deshalb nahe, weil man in den Jahrzehnten vor der Entstehung von Kleists Dialog kaum auf wohlwollende deutschsprachige Äußerungen über Marionetten trifft. Auch Ifflands Stück »Die Marionetten«, das einen willkommenen Anlass für Kleists Aufsatz gegeben haben mag, erweist sich in dieser Hinsicht (man möchte sagen: natürlich) als Fehlanzeige. In der deutschen Theaterkritik galt die Marionette seit Lessings »Hamburgischer Dramaturgie« durchweg als abschreckendes Gegenbild des wahren Schauspielers.⁷⁷ Sieht man von der materialistischen Tradition der Körperbeschreibung ab, die von Descartes über Hobbes und Leibniz zu Holbach, d'Alembert und La Mettrie führt, so hatten Marionetten seit der frühen Aufklärung meist als Sinnbild für die fundamentale Abhängigkeit des Menschen, u.a. von übersinnlichen Mächten, zu dienen. Ein Beispiel hierfür ist Kant, der bemerkt, der »Mensch wäre Marionette, oder ein Vaucansonsches Automat«,⁷⁸ käme ihm nicht die Fähigkeit zum freien Handeln zu; eine Auffassung, deren überwiegend pessimistische Variante man von Goethes »Werther« über Jean Pauls »Menschen sind Maschinen der Engel« bis hin zu Büchners »Dantons Tod« verfolgen kann.⁷⁹ Von daher liegt es nahe, die Bedeutungsaufwertung, die die Marionette bei Kleist erfährt, als Ausnahme von der Regel aufzu-

⁷⁷ Daunicht, »Über das Marionettentheater« als Satire (wie Anm. 21), S. 307f. Zu Ifflands »Marionetten« bemerkt Daunicht im Blick auf Kleist: »Während bei Iffland am Schluß die Überlegenheit der lebenden Schauspieler über die Marionetten herauskommt, durfte man von einem geistreichen Gegener Ifflands eher das Gegenteil, eine Retourkutsche mit einer Spitze also, erwarten: etwa in dem Sinne, daß umgekehrt die Marionetten besser als die Ifflandschen Schauspieler agierten« (S. 309).

⁷⁸ Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft. In: Ders., Werkausgabe, Bd. VII, hg. von Wilhelm Weischedel, 2. Auflage, Frankfurt a.M. 1977, S. 227.

⁷⁹ »Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette«, heißt es in Werthers Brief vom 20. Januar 1772; bei Jean Paul: »Denn es ist [...] kahle, nackte Wahrheit, daß wir Menschen bloße *Maschinen* sind, deren sich höhere Wesen, denen die Erde zum Wohnplatz beschieden worden, bedienen« (Jean Paul, Menschen sind Maschinen der Engel. In: Jean Paul, Sämtliche Werke. Abtlg. II: Jugendwerke und vermischte Schriften. 1. Band, hg. von Norbert Miller. München 1974, S. 1028–1031, hier S. 1028); bei Büchner: »Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst« (Dantons Tod, II, 5). Benno von Wiese (Eine Studie über den Begriff der Anmut, wie Anm. 11, S. 203) erläutert Goethes Einstellung gegenüber Marionetten so: »Anmutig waren sie für Goethe gewiß nicht. Die Marionette diente meist als Beispiel für das Lebloose, Ungraziöse, Seelenlose und Determinierte, und in der Übertragung auf den Menschen wurde auch dieser als ein abhängiges, unfreies, an unsichtbaren Drähten gelenktes Wesen verstanden.« Nicht vergessen sei an dieser Stelle aber auch ein Satz Goethes aus dem einzigen uns erhaltenen Brief an Kleist (vom 1. Februar 1808), mit dem er provokativ zu dem von Kleist erträumten »Theater [...] welches da kommen soll«, Stellung nimmt (und dem Jüngeren einen zusätzlichen Anlass für seinen Dialog bietet): »Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen«.

fassen, da sie den gängigen Anschauungen der Zeitgenossen, insbesondere der Romantiker, zuwiderläuft. E.T.A. Hoffmanns anerkennende Bemerkung über den »Marionettentheater«-Text kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er an seinen literarischen Automaten – etwa Olimpia im »Sandmann« – eher die Abgründe einer seelenlos gewordenen Aufklärung herausarbeitet als ihrer Faszination erliegt.⁸⁰ Äußerungen wie die folgende von Justinus Kerner, die fast zeitgleich mit Kleists Dialog notiert wurde, fallen denkbar selten: »Es ist sonderbar, aber mir wenigstens kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler.«⁸¹

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang noch eine Passage aus Moritz' »Anton Reiser«. Moritz greift auf die bereits erwähnten Zeilen aus dem »Werther« zurück, aber nicht, um mit deren Larmoyanz die eigene zu bestätigen, sondern um mit äußerster Nüchternheit ein Körperbild zu entwerfen, das mit dem der deutschen Klassik auf empfindliche Weise kollidiert: »Die Stelle, wo Werther das Leben mit einem Marionettenspiel vergleicht [...] – erweckte bei Reisern die Erinnerung an ein ähnliches Gefühl, das er oft gehabt hatte, wenn er jemandem die Hand gab. Durch die tägliche Gewohnheit vergißt man am Ende, daß man einen Körper hat, der eben so wohl allen Gesetzen der Zerstörung in der Körperwelt unterworfen ist, als ein Stück Holz, das wir zersägen oder zerschneiden, und daß er sich nach eben den Gesetzen, wie jede andere von Menschen zusammengesetzte körperliche Maschine bewegt.«⁸² Von Kleist her gelesen, werden Menschen sich hier ihrer ursprünglichen »Verwandtschaft« mit Marionetten bewusst, sie verlieren den Hochmut derer, die ihr Fleisch im Geist aufgehoben wännen. Moritz nähert sich damit den Vorstellungen der französischen Materialisten an – aber eben auch Kleists Dekonstruktion des idealistischen *commercium mentis et corporis*, die »Über das Marionettentheater« so fremdartig und anziehend macht.

VII

Wie Wolfgang Binder einmal bemerkt hat, konnte Kleist zum idealistischen Denken seiner Zeit »kein Zutrauen« fassen. »Gleichwohl ist er genötigt«, so fährt er fort, »dessen Kategorien samt der dazugehörigen Sprache zu verwenden, weil ihm andere nicht zur Verfügung stehen.«⁸³ Kurt Wölfel betont in diesem Sinne, in der »Marionettentheater«-Schrift kehre beides wieder: »die Negation des Geltungsan-

⁸⁰ Endres, Das »depotenzierte« Subjekt (wie Anm. 10), S. 158.

⁸¹ Brief vom 23.08.1809, zit. von Otto Guntter, Zur schwäbischen Romantik. Zwei Briefe von Kerner an Uhland. In: Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 38 (1937), S. 225–242, hier 232. Vgl. hierzu auch: Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit (wie Anm. 14), S. 136.

⁸² Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, hg., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Ernst-Peter Wieckenberg, München 1987, S. 222. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Hinrich C. Seeba.

⁸³ Wolfgang Binder, Ironischer Idealismus. Kleists unwillige Zeitgenossenschaft. In: Ders., Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur, Zürich und München 1976, S. 311–329, hier S. 311.

spruchs einer herkömmlichen ästhetischen Wahrnehmungsweise und die »Irritation« über diese Negation [...]«. ⁸⁴

Wollte man das *Misreading* Schiller'scher Schriften, das Kleist in »Über das Marionettentheater« so facettenreich exerziert, auf Harold Blooms »Map of Misreading« verorten, so läge eine Lokalisierung unter dem Stichwort der *Kenosis* nahe. Im Bereich der *Kenosis* – ein Begriff, der auf Griechisch »Entleerung« bedeutet – hat man es mit Abwehrformen der Zerstückelung, der Diskontinuität, der Reduktion und der Isolation zu tun, ketzerischen Arten der Wiederholung, zu denen neben der Metonymie auch die Literalisierung, die Verwörtlichung, gehört. ⁸⁵ »Als Abwehrform isoliert die *Kenosis*«, heißt es bei Bloom, »indem sie instinkthafte Impulse aus ihrem Kontext löst und gleichzeitig im Bewußtsein hält, das heißt, indem sie den Vorgänger aus seinem Kontext löst«. ⁸⁶ Kleist löst Schiller in seinem kleinen Kabinettstück aus den versöhnenden Konstruktionen, mit denen er die Dualismen der Kantischen Philosophie zu bändigen versuchte. Er löst ihn aber nicht nur aus seinem spekulativ-idealistischen Kontext und den damit verbundenen Systemzwängen, sondern er löst auch Begriffe aus dem Zusammenhang, in dem sie eine Bedeutung gefunden hatten; er wiederholt sie, um eine Formulierung Blooms zu verwenden, »auf eine »magisch« anmutende Weise [...], die zutiefst durchdrungen ist von dem, was negiert werden soll«. ⁸⁷ Das heißt nichts anderes, als dass die Metonymie der *Kenosis* die vom Vorgänger gegebene »Totalität« in »diskontinuierliche Fragmente« »zerstückelt«. ⁸⁸ Die Rätselhaftigkeit des Kleistschen Textes verdankt sich zu keinem geringen Teil der asystematischen Rekombination von Begriffen, Motiven und Gedanken aus verschiedenen Werken Schillers, Akten anarchischer Fragmentierung, die gerade nicht die Verbindung zum Vorgänger betonen, sondern die Abspaltung, die Differenz. Das Verfahren der Metonymie übernimmt dabei mindestens drei verschiedene Funktionen: Zum einen zielt es auf eine »Desakralisierung« kanonischer Texte wie »Über Anmut und Würde« durch Pathos-Minderung und Ironie (»immer deutlich herabgestimmt im Ton« sagt Bloom) ⁸⁹, zum zweiten betreibt es Wiederholung als Veräußerlichung und Verwörtlichung (»Ersetzen des Dings durch dessen äußeren Aspekt«) ⁹⁰, und zum dritten reduziert es die schon rein quantitativ respektgebietende Sprachmacht des berühmten Vor-

⁸⁴ Kurt Wölfel, Über das Marionettentheater. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 17–42, hier S. 36. Für Wölfel, der den Text als paradoxe poetische Narration liest, stellt Herr C. den advocatus diaboli dar, dem an der Subversion der überlieferten ästhetischen Kategorien liegt, und der Ich-Erzähler den »Wortführer des Herkömmlichen«, dessen Position im Lauf des Textes poetisch verblasst, »mag sie gleich mit ihrem Vorwurf der Paradoxie im Recht sein« (S. 36–38). Den Hinweis auf Wölfels Aufsatz verdanke ich Heinz Schlaffer.

⁸⁵ Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford 1975. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung zitiert: Harold Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens*, aus dem Englischen von Isabella Mayr, Frankfurt a.M. 1997.

⁸⁶ Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens* (wie Anm. 85), S. 96.

⁸⁷ Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens* (wie Anm. 85), S. 130.

⁸⁸ Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens* (wie Anm. 85), S. 130.

⁸⁹ Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens* (wie Anm. 85), S. 129.

⁹⁰ Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens* (wie Anm. 85), S. 129.

gängers auf ein wenige Seiten umfassendes, bewusst »falsch« notierendes »Stenogramm« (»Sprachleere« ersetzt »Sprachfülle«).⁹¹ Kleist verknüpft auf diese Weise Heterogenes, er schneidet einzelne Motive heraus, um sie ganz beim Wort zu nehmen, zu intensivieren, zu karikieren oder zu persiflieren. Einem »Diskurs der Äußerlichkeit« (Helmut J. Schneider)⁹² verpflichtet, lässt Kleist den Welthorizont von Schillers Schriften auf das Minimum einer Jahrmarktsbühne schrumpfen. Er entleert die Fülle ihrer transzendentalen Bedeutungen, bricht die mühsam gestaltete anthropologische Synthese wieder auseinander und ersetzt den »ganzen Menschen« des Idealismus im Namen der Anmut durch Maschinen und Tiere.

Die Ästhetik der Androiden oder virtuellen Kreaturen, die hierbei zum Vorschein kommt, ist die Ästhetik jener Wesen, die die Grazie nicht verlieren können, weil ihnen die Crux des Bewusstseins fehlt. Von Androiden zu sprechen, hat die Forschung bislang kaum gewagt. Bei von Wiese ist vorsichtig davon die Rede, dass die Kleistsche »Puppe in den Bereich der Utopie gehört«,⁹³ und auch Bettina Clausen und Harro Segeberg behelfen sich noch mit lateinischen Umschreibungen: Kleist eröffne mit der Marionette »die Perspektive auf einen *Homo machinarius*, der die Verzerrungen des *Homo sociologicus* lediglich als historisch angelegten Rückgratschaden erkennbar macht. Der *Homo machinarius* behöbe die Störung [...]«. ⁹⁴ Und doch liegt nichts näher als die Vorstellung des maschinellen oder virtuellen Androiden: Aus Kleists Marionetten soll ja »auch dieser letzte Bruch von Geist«, also das regierende Bewusstsein des Maschinisten, eliminiert, ihr »Tanz« soll »gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte« transponiert werden – was nichts anderes heißt, als dass man es potentiell mit sich selbst programmierenden Robotern zu tun hat, mit der Gattung der »Automate[n]«, wie die Romantik sie nannte. Von daher wäre es gar nicht so abwegig, jene »Unglücklichen« mit »mechanischen Beinen«, deren Bewegungen sich in erstaunlicher »Ruhe, Leichtigkeit und Anmut« vollziehen, mit dem Begriff des *Cyborgs* zu charakterisieren, dem Donna Haraway ein Manifest gewidmet hat und den das Critical Art Ensemble im Rahmen seiner posthumanistischen Theorie als »flesh machine« feiert.⁹⁵ Man könnte Kleists

⁹¹ Bloom, Eine Topographie des Fehllesens (wie Anm. 85), S. 98. Vgl. auch Schneider, Dekonstruktion des hermetischen Körpers (wie Anm. 3), S. 158: »Kleist befragt und destruiert den Primat des Inneren über das Äußere, des Geistigen über das Körperliche, des Sinns über die Kontingenz, der Metapher über das Wörtliche, des Signifikats über den Signifikanten – der Seele über den Körper.«

⁹² Die beiden Gesprächspartner engagieren sich, Helmut J. Schneider zufolge, in einem »Diskurs der Äußerlichkeit«, »der in scharfem Kontrast zu jenem geistigen Dialog steht, der den hermeneutischen Herzschlag der klassischen Ästhetik und der Geschichtsphilosophie ausmache« (Schneider, Dekonstruktion des hermetischen Körpers, wie Anm. 3, S. 159).

⁹³ Von Wiese, Eine Studie über den Begriff der Anmut (wie Anm. 11), S. 206.

⁹⁴ Bettina Clausen und Harro Segeberg, Technik und Naturbeherrschung im Konflikt. Zur Entzerrung einiger Bilder, auch über Kleist und Goethe. In: Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze, hg. von Harro Segeberg, Frankfurt a.M. 1987, S. 33–50, hier S. 46.

⁹⁵ Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London 1991; *Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies, and New Eugenic Consciousness*, hg. vom Critical Art Ensemble, London 1998.

Marionette aber auch auf andere Weise dem humanen Körper- und Subjektprinzip entziehen und sie, wie es Ulrike Bergermann versucht hat, mit jenen 3D-Computeranimationen in Verbindung bringen, in denen ein Skelett aus einer hierarchischen Kombination kinematischer Ketten konstruiert wird.⁹⁶ »Die naturgemäße Mechanik des Gliedermannes bei Kleist nimmt«, so folgert Bergermann, »in der Beschreibung, wie deren Glieder funktionieren, die Prinzipien vorweg, die jetzt unter der Bezeichnung ›inverse Kinematik‹ das Gliederspiel der virtuellen Körper berechnen und steuern«.⁹⁷

Gerade indem er Motive der idealistischen Ästhetik verfremdet, gegen den Strich liest, parodiert oder radikalisiert, gelingt es Kleist, ihre Grenzen in Richtung Moderne und Avantgarde zu überschreiten. Es gelingt ihm zudem, jenem bedenklichen deutschen Kulturmuster zu entkommen, in dem Tiefe gegen Oberfläche, Organismus gegen Mechanismus, Enthusiasmus gegen Kalkül und Kultur gegen Zivilisation ausgespielt wird.⁹⁸ So sehr er dieses Kulturmuster in seinen Briefen aus Paris noch strapaziert, im »Marionettentheater« schlägt er sich, wie G. Blamberger gezeigt hat, deutlich auf die ›französische‹ Seite, und »Grazie« wird zugunsten einer an den »gentiluomo« Castigliones erinnernden »Verhaltenslehre der Kälte« von idealistischen Reminiszenzen wie »Eigentümlichkeit, Originalität, Authentizität, Moralität« befreit.⁹⁹ Der Text scheint uns in diesem Sinne den Blick auf imaginäre Obsessionen der Moderne ermöglichen zu wollen, ohne ihnen seinerseits im Sinne einer Apologie zu verfallen: die Obsession des perfekten Maschinenmenschen, die, vorbereitet durch Romantik und Futurismus, durch die Hollywoodpro-

⁹⁶ »Die virtuelle Marilyn Monroe (schon qua realem Vorbild konnotiert mit Verführung, Sinnlichkeit, Unschuld, Macht und Tod) soll bald selbständig ohne Maschinist ein eigenes unvorhersagbares Verhalten entwickeln (bereits jetzt findet sie ›autonom‹ aus einem Labyrinth heraus, nachdem schon 1993 publik gemacht wurde, Monroe gleiche zu 80% der echten und solle in 2–3 Jahren nicht mehr zu unterscheiden sein)«: Nadja Magnenat-Thalmann, zit. nach: Ulrike Bergermann, *Bewegung und Geschlecht in Kleists Marionettentheater* und in Bildern von Virtueller Realität. In: »www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/ r_08_8.htm#23«.

⁹⁷ Bergermann, *Bewegung und Geschlecht* (wie Anm. 96): »Der Begriff Bewegung«, so betont Bergermann, »ist [...] mit verschiedenen historischen und geschlechtsspezifischen Konzepten verbunden. Diese sind lesbar z.B. in einem Text des Schriftstellers Heinrich von Kleist über das Marionettentheater oder in Beschreibungen vom Gebrauch einer VR-Installation. Im Vergleich dieser Texte wird deutlich, in welchen Wechselbezügen Kunst/Medien und Subjektbegriffe oder Konzeptionen von Weiblichkeit stehen, wie sie sich mit den technischen Apparaturen verändern – und wo sie alte Muster restituieren. Vielleicht war Kleists Geschlechterbild fortschrittlicher als die der bisherigen VR-Entwürfe, und vielleicht ist im Blick auf VR-Anwendungen ein verschobener Bewegungsbegriff nötig«.

⁹⁸ Dieses Muster hat Raimar Zons neuerdings mit dem Antisemitismus in Verbindung gebracht: Raimar Zons, *Die Zeit des Menschen: Zur Kritik des Posthumanismus*, Frankfurt a.M. 2001, S. 89–92. Ob man die »Marionetten«-Schrift strikt auf ein »Programm« wie »Dehumanisierung« festlegen sollte, auf einen »Zarathustra« avant la lettre, erscheint allerdings fraglich (vgl. Schneider, *Dekonstruktion des hermetischen Körpers*, wie Anm. 3, S. 167).

⁹⁹ 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. 273–282, hier S. 281.

duktionen der vergangenen Jahrzehnte flimmert; die Obsession der Tierwerdung des Menschen, wie wir sie von Kafka und der Science-Fiction-Literatur kennen (Deleuze/Guattari sprachen von »Bärwerden« in Kleists Text);¹⁰⁰ und schließlich die Obsession eines hypertechnokratisch gesteuerten Paradieses, das nur nach einer erneuten Kostprobe vom Baum der Erkenntnis seine Tore öffnet.

Dass im Schatten dieser Imaginationen auch eine selbstreflexive Kontur erkennbar wird, eine gleichsam marionettengemäße Poetologie, kann abschließend nur angedeutet werden.¹⁰¹ Die Art, in der Kleist Schillers Prätexte umarbeitet, ließe sich als durchgehend performativer, nicht mehr mimetisch-nachvollziehender Schreibakt charakterisieren: als ein Akt, der konventionelle Begriffe konstruktivistisch um- und neudefiniert und sich so vom Ideal des natürlich-organischen Textmodells ein für alle Mal verabschiedet.¹⁰² *Kenosis* hätte dann auch mit der Aushöhlung überlieferter Verbindlichkeiten und Vermittlungsmodelle zu tun. Vor allem die irritierende Kluft zwischen These und Beispielerzählung ist es, die dieses per-

¹⁰⁰ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus*. Aus dem Franz. von G. Rieke und R. Voullié (Orig.: *Mille plateaux*. Paris 1980), Berlin 1992, S. 365.

¹⁰¹ Auch in diesem Punkt stritten sich die Gelehrten: Während man im Rahmen des hermeneutischen Paradigmas Motive wie die »Marionette«, die maschinelle »Grazie« und die Bewegung aus einem »Schwerpunkt« entweder in den Dramen zu verifizieren (Böckmann, Janz) oder dem Text jede poetologische Relevanz rundweg abzustreiten versuchte (Kanzog), kam es mit Paul de Man und der dekonstruktivistischen Wende zu weit fruchtbareren Ansätzen, den Text (auch) als Reflexion über bestimmte Schreib- und Leseformen zu verstehen. In diesem Sinne erkennt Helmut Schneider dem Text durchaus eine historische und poetologische »Schlüsselfunktion« zu: »Nur ist er dies nicht mehr als fiktional verkleidete theoretische *Aussage*, sondern als eine sehr gezielte poetisch-rhetorische *Auseinandersetzung*, eine veritable *Auseinandernahme* von Grundannahmen der zeitgenössischen Ästhetik, deren Paradoxien so hervorgetrieben werden.« Vgl. Paul Böckmann, Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater«. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1967, S. 40–52; Rolf-Peter Janz, Die Marionette als Zeugin der Anklage. Zu Kleists Abhandlung »Über das Marionettentheater«. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 31–51; Klaus Kanzog, Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« – wirklich eine Poetik? In: Poetik und Geschichte: Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag, hg. von Dieter Borchmeyer, Tübingen 1989, S. 348–362; de Man, *Ästhetische Formalisierung* (wie Anm. 2); Schneider, *Dekonstruktion des hermetischen Körpers* (wie Anm. 3), S. 156.

¹⁰² So betont Janz (Janz, *Die Marionette als Zeugin der Anklage*, wie Anm. 101, S. 41), »daß Kleists Schrift [...] mit Entschiedenheit für die Autonomie der Kunst votiert hat«. Schneiders origineller Vorschlag, die Marionette als ganz konkrete Schiller-Parodie aufzufassen, seine Annahme, »daß Kleists Vorstellung der anmutigen Marionette dieser idealistischen Idee einer Natur, die an der verborgenen Leine [...] der Vernunft geführt wird, das parodierende Gegenbild liefern sollte« (Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers*, wie Anm. 3, S. 157) scheint mir zu weit zu gehen: In der Marionette käme nur das geistig-körperliche »Klappern«, das sich hinter dem idealistischen *commercium* verbirgt, zum Vorschein, sie wäre also nur eine Art Entstellung des dekonstruierten Vorbilds, nicht Andeutung einer Alternative. Dies liefe auf eine starke Reduktion, eine allzu große Abhängigkeit vom Vorgänger hinaus; denn der ganze Text zielt doch immer wieder auf die Differenz der humanen und der transhumanen Grazie.

formative Verfahren ans Tageslicht bringt¹⁰³, findet sich hier doch alles andere als ein »commercium« – im Sinne des common sense – zwischen dem, was das Beispiel bezeugen soll und dem Beispiel selbst, oder, Schillerisch gesprochen, zwischen »Geist« und »Körper« der jeweiligen Anekdote. Die rhetorischen Konventionen, mit denen der Übergang vom einen zum anderen so scheinbar selbstverständlich gestaltet wird, gleichen eher den Fäden des Maschinisten, der das, was da zappelt, nach seiner Laune bewegt, als einer wie auch immer »natürlichen«, prästabilierten Harmonie. Der Maschinist wiederum gleicht einem Autor, der, statt seine persuasiven Qualitäten hinter einer mimetischen Maske zu verbergen, seine LeserInnen mit Kurbeln und Schwerpunkten provoziert – der die Mechanismen seiner Arbeit eben dort offenlegt, wo man es nicht erwartet.

Im Hinblick auf die Beziehung zu Kleists allgegenwärtigem Vorgänger Schiller könnte man nicht zuletzt an eine Marionette denken, die die Fäden von sich aus kappt – die jedenfalls nicht mehr von der Kunstfertigkeit eines externen Maschinisten (oder eines Weimarer Dramatikers) abhängt. Man glaubt sich dann in einem Baudelaire'schen *paradis artificiel* wiederzufinden, in dessen anorganischem Winter es so kühl ist wie in dem »Winter 1801 in M...«, mit dem der Dialog »Über das Marionettentheater« beginnt.¹⁰⁴

¹⁰³ Auf diese Kluft kommt in ganz grundsätzlicher Weise Paul de Man zu sprechen: »Doch kann je ein Beispiel wahrhaft einem allgemeinen Satz entsprechen? Ist nicht seine Besonderheit, der es die Illusion seiner Verständlichkeit verdankt, notwendig ein Betrug an der allgemeinen Wahrheit, die sie stützen und darstellen soll?« (de Man, *Ästhetische Formalisierung*, wie Anm. 2, S. 218). »Unüberzeugend« fand schon G. Kurz alle drei Beispiel-erzählungen (Kurz, »Gott befohlen«, wie Anm. 19, S. 268–271). Zu Kleists Beispielen vgl. auch Bernhard Greiner: »Alle drei Beispielgeschichten suggerieren dabei einen sicheren Schritt von der Beispielgeschichte zum behaupteten allgemeinen Satz, während bei näherem Zusehen immer »eine andere Geschichte« erzählt wird, von der nur behauptet wird, daß man »leicht begreifen werde, wie sie hierhergehört.« (Greiner, *Experimente zum »Fall« der Kunst*, wie Anm. 11, S. 215).

¹⁰⁴ Damit kommen noch einmal jene »tradierte[n] Verhaltenslehren der Kälte und Weltklugheit« ins Spiel, die Günter Blamberger, der hinter Kleists »Grazie«-Begriff auch Castigliones »Libro del cortegiano« vermutet, in verschiedenen Kleistschen Essays ausfindig gemacht hat: Blamberger, *Agonalität und Theatralität* (wie Anm. 1), S. 142 und Blamberger, *Ars et Mars* (wie Anm. 99), S. 281.

GERHARD OBERLIN

DER ERZÄHLER ALS AMATEUR

Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists »Bettelweib von Locarno«¹

»[...] diese Geschichte ist von der Art,
daß man sie nicht glaubt!« (SW⁷ II, S. 279)

I. *Risse in der Erzähwelt*

Das »Bettelweib von Locarno« erschien erstmals am 11. Oktober 1810 im 10. Blatt der »Berliner Abendblätter«. In Kleists kürzester Geschichte aus wenig mehr als 1000 Worten, deren Verbindungslinien u.a. zu Hebels »Merkwürdige[r] Gespenstergeschichte«, Shakespeares »Hamlet« und insgesamt zur deutschen Volksmythologie dargestellt wurden,² wird im deutlich überanstrengten, ja ironisierten Schema der aitiologischen Sagen eine Art Chaosphänomen vorgeführt, das gewissermaßen mit einem marginalen Schmetterlingsflügelschlag in einem Weltteil beginnt und mit einem Taifun in einem anderen endet.³

Die zahlreichen Risse in der Hermetik der Erzähwelt (oder die künstlich erzeugte Patina) – Pastor und Leroy haben sie dargestellt und etwas ratlos mit einem

¹ Umfangreiche literaturpsychologische Untersuchungen zu Kleists Novellen der Jahre 1810/11 in: Gerhard Oberlin, *Modernität und Bewusstsein. Heinrich von Kleists letzte Erzählungen* (in Vorbereitung, erscheint 2007).

² Vgl. Heinz Rölleke, *Der Hund und das »Gespenst« in Kleists Novelle »Das Bettelweib von Locarno« und anderwärts*. In: *Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag*, hg. von Jörg Sader und Anette Wörner, Würzburg 2002, S. 75–79.

³ Diesen Bezug zur Chaostheorie sehen Mary Howard und ich unabhängig voneinander, jedoch möchte ich es bei einem metaphorischen *tertium* belassen. Howard unternimmt den Versuch, Prinzipien der Chaostheorie auf die Erzählung anzuwenden und kommt zu dem Schluss: »Thus in »Das Bettelweib von Locarno« the principles of non-linear dynamics shape the composition of the plot and the delineation of the characters, predominantly the marquis.« – Mary Howard, *Chaos and Consequence in Heinrich von Kleist's »Das Bettelweib von Locarno«*. In: *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*, hg. von Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin, Tübingen 2000, S. 355–363, hier S. 360.

»fassungslosen Erzähler[]« begründet⁴ – zeigen eben diesen Erzähler eher in der Pose eines schlechten Münchhausen als im Besitz narrativer Potenz und Glaubwürdigkeit. Er gleicht jenem Offizier aus Kleists Anekdotentriptychon »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«,⁵ der von sich beteuert, dass er seinen Geschichten »zwar selbst vollkommenen Glauben beimesse, gleichwohl aber Gefahr liefe, für einen Windbeutel gehalten zu werden, wenn [er] sie erzählen wollte« (SW⁷ II, S. 277). Zu »Kleists Nachlässigkeit bei allem, was keine Folge hat«,⁶ wie noch Emil Staiger diese »Kunstspannen« einschätzte, gehört u.a. die vermeintliche Unfähigkeit des Autors, einem Marchese eine Marchesa bzw. einer Marquise ausnahmslos einen Marquis zuzuordnen (das Zahlenverhältnis Marchese zu Marquis ist stattdessen 8:1). Doch »Kleist« wusste natürlich um die richtigen Formen, wie er in der »Marquise von O...« bewiesen hatte. Aus solcher Uneinheitlichkeit, wie Pastor/Leroy in Anlehnung an Schulz⁷ z.B. ein Indiz für ein »Ehezerwürfnis« oder gar »die allgemeine Brüchigkeit« zu konstruieren, scheint mir daher ganz unnötig.⁸ Etwas reeller schon die These von Jürgens: »Der »Fehler« des Erzählers, der offensichtlich die fremdsprachigen Adelstitel nicht auseinanderhalten kann, erfüllt die gleiche Funktion wie die Positionierung der Handlung in das politisch umstrittene Grenzgebiet zwischen Oberitalien und der Schweiz.«⁹

II. Narratives »understatement« und iteratives Erzählen

Angesichts solcher und anderer »Inkohärenzen« kommt man m.E. nicht daran vorbei, in dem »Unvermögen eines von Kleist gesetzten Erzählers, bestimmte Vorfälle erzählend zu bewältigen«,¹⁰ ein fabriziertes, stilecht auskomponiertes »understatement« zu vermuten. Damit wäre eine zweite (theoretische) Erzählinstanz anzunehmen, die sich zur ersten wie das Original zur Kopie oder wie der Fachmann zum Amateur verhält. Mit dieser Annahme eines Amateurerzählers kommt auch die zuweilen belächelte Beobachtung von Maass, die Erzählung habe »den Cha-

⁴ Eckart Pastor und Robert Leroy, Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists »Bettelweib von Locarno«. In: *Etudes Germaniques* 34 (1979), S. 164–175, hier S. 175.

⁵ BA, Nr. 10 (1811).

⁶ Emil Staiger, *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert* [1948], Zürich 1961, S. 108. – Eine Kritik der Staiger'schen Interpretation geben: Siegfried J. Schmidt, *Interpretationsanalyse von E. Staiger: Heinrich von Kleist: »Das Bettelweib von Locarno«*. In: *Interpretationsanalysen. Argumentationsstrukturen in literaturwissenschaftlichen Interpretationen*, hg. von Walther Kindt und Siegfried J. Schmidt, München 1976, S. 93–104. Außerdem: Christian Grawe, Kleists »Das Bettelweib von Locarno: Eine Geschichte, die »eines tieferen ideellen Gehalts entbehrt«? In: *Ders., Sprache im Prosawerk*, Bonn 1974.

⁷ Gerhard Schulz, Kleists »Bettelweib von Locarno« – eine Ehegeschichte? In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974), S. 431–440.

⁸ Pastor und Leroy, Die Brüchigkeit als Erzählprinzip (wie Anm. 4), S. 173.

⁹ Dirk Jürgens, »... und nach Zusammenraffung einiger Sachen«. Kleists »Bettelweib von Locarno«. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung*, Berlin 2001, S. 149–162, hier S. 156f.

¹⁰ Pastor und Leroy, Die Brüchigkeit als Erzählprinzip (wie Anm. 4), S. 173.

rakter des gruselfreundlichen Spinnstubenklatsches¹¹ zu späten Ehren. Allerdings ist sie dort Endpunkt einer literaturkritischen Wertung statt Ausgangspunkt einer hermeneutischen Würdigung wie übrigens auch bei Koch, der in einer anderen Erzählung Kleists, der ›Verlobung‹, »stofflich wie stilistisch etwas Anfängerhaftes¹² beobachtete. Wird dagegen die Fabel wie hier im Rahmen einer doppelbödigen Erzählkonstruktion beleuchtet, kommt ein Modell der deprivierenden Überlieferung und Vulgarisierung zum Vorschein, vielleicht generell ein Modell der Kolportage, wenn nicht gar der literarischen Rezeption überhaupt. Ein solches Modell trifft sich mit dem Befund Bernd Fischers, der in dem »bis zum Formelhaften gestrafften Zitat der Gespenstergeschichte [...] die ironische Unterminierung des aktuellen literarischen Paradigmas« und ein Zugeständnis (des Erzählers) an die »Rezeptionserwartungen und Lieblingsdeutungen des Lesers¹³ sieht.

Die Annahme eines »ursprünglichen« Erzählers scheint mir sinnvoll, weil zwischen Autor und Novelle in diesem Fall eine Ebene sein muss, auf der eine gedachte ›blueprint‹-Fassung als ästhetische Kontrastfolie anzusetzen ist. Gegen sie sticht dann das Fehlerhafte (oder die künstliche Patina) ironisch ab. Wenn es eine ›imperfekte‹ Erzählung gibt, sollte es ein ›perfektes‹ Pendant zumindest als theoretische Option geben. Dass hier ein parodistischer Bezug zur modischen Sammlung von mündlich überliefertem Volksgut vorliegt, wie es 1806 in ›Des Knaben Wunderhorn‹ – Clemens Brentano und Achim von Arnim waren Beiträger der ›Abendblätter‹ – oder 1812 in den ersten Band der Grimm'schen ›Kinder- und Hausmärchen‹ mündete, ist naheliegend, so wie Kleist dann ja auch in der ›Cäcilien-Novelle die Kunstlegenden der Berliner Romantik travestiert. Romantisches und sozialgeschichtliches Zeitkolorit findet sich unbestreitbar darin, natürlich auch in der suggerierten Parteinahme für die alte Bettlerin, die zum Repertoire des Märchens gehört.¹⁴

Würdigt man die Geschichte vom Bettelweib als journalistisches Stück der ›Abendblätter‹, so lässt sich sogar auch ein »gemeinsame[r] Quellgrund von Volkskunst und der Geschichte der Zeitung¹⁵ ausmachen. Wäre nicht die Vorliebe für die sperrige Hypotaxe, die Staiger treffend mit Kleists dramatischen Suspensionsstrategien erklärte, dann müsste man angesichts der »Schauermär, wie sie die Bänkelsänger vorzutragen lieben¹⁶ von einem naiven Volkston sprechen. Ein deut-

¹¹ Joachim Maass, Kleist. Die Fackel Preußens. Eine Lebensgeschichte, Wien und München 1957, S. 333.

¹² Friedrich Koch, Heinrich von Kleist: Bewusstsein und Wirklichkeit, Stuttgart 1958, S. 81.

¹³ Bernd Fischer, Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists, München 1988, S. 86.

¹⁴ Jochen Schmidt hat auf die analoge Bettlerepisode in Goethes gleichzeitig entstandenen ›Wahlverwandtschaften‹ hingewiesen, Ulrike Landfester auf die Erzählungen einer alten Bettlerin in Bettine von Arnims ›Armenbuch‹ von 1844/45. – Vgl. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 258; Ulrike Landfester, ›Das Bettelweib von Locarno‹. In: Kleists Erzählungen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 141–154, hier S. 151f.

¹⁵ Landfester, ›Bettelweib‹ (wie Anm. 14), S. 152.

¹⁶ Staiger, Meisterwerke (wie Anm. 6), S. 117.

licher Hinweis darauf ist neben »dem außerordentlich konzentrierten Vorkommen von Unebenheiten«¹⁷ die abschließende Wiederholung der Überschrift »das Bettelweib von Locarno« (46)¹⁸ als formalisierte Figurenbezeichnung. Dass die Absicht, »der Erzählung eine schöne Rundung zu geben [...] um den Preis eines erheblichen Bruchs in der inneren Konsequenz der Perspektive [erreicht wird]«,¹⁹ ist aufgefallen, aber bisher nicht zufriedenstellend erklärt worden. Hier spätestens erkennt man die Amateurattitüde in der gleichsam vom Wieder- und Wiedererzählen ausgeleiteten Suade der Erzählsprache, ein Sachverhalt, der die Annahme eines virtuellen »Mustererzählers« unterstützt.

Ähnliches gilt vom schematischen Gebrauch der Triadenstruktur als mechanisch angewandtes, stereotypes Erzählmittel, das keine logische Stringenz aufweist. Allerdings spielt hier auch die konsequente Steigerungsdrematik eine entscheidende Rolle, der Kleist als Dramendichter stets verbunden ist. Grawe hat sie am Kriterium des »seelischen Zerfalls des Grafen«²⁰ nachgewiesen. Die abschließende Katastrophe wird ja durch eine dreischrittige, fast unmerkliche Eskalation eingeleitet. Die Handlung spannt sich dabei als steiler, asymmetrischer Bogen zwischen einem unscheinbaren Alltagsereignis und einem opernhafte Untergangsbild, auf das auch der geschulte Leser oder besser *Hörer* – denn der Text nähert sich in seiner Inkohärenz der Form der mündlichen Erzähltradition – nicht vorbereitet ist. Daher ist eine dramatische Anbahnung nötig, wie sie ja auch den »Hörgewohnheiten« entspricht. Da aber die »Anfänge vom Ende« bei Kleist gewöhnlich in den ganz »normalen« Kulturgewohnheiten und Lebensvollzügen liegen, die von um so mehr Konfliktpotential künden, je mehr sie der bürgerlichen Oberfläche angepasst sind, hat diese Anbahnung eine mimetische Ausdrucksdimension und fällt deshalb mit deutlicheren Redundanz- als Steigerungsmerkmalen eher minimalistisch aus. Indem der (psychische) Konflikt als Bestandteil der Normalität erscheint, wird zwischen Autor und Leser Schritt für Schritt eine Art Verschwörungspakt besiegelt, die dem Konfliktsymptom Unauffälligkeit und heimliches Fortbestehen verschafft, so dass es als »Standard« firmieren kann. In diesem Pakt der Verschwiegenheit verkümmern nicht nur die Diagnose- und Heilungsinstrumente, sondern mit ihr gehen präventionsfeindliche Tabus einher, die die Risse in den Fundamenten der bürgerlichen Wertordnung und Wahrnehmungspraxis erst recht vor Entdeckung und Sanierung schützen. Die »Reflexarmut« des Zuhörers bleibt genau so lange gewahrt, bis der Anlauf zum abschließenden Schock gerade noch groß genug ist für den Sprung »Im Medium des gebrochenen Erzählens« wird dann weniger »eine unfassbare Wirklichkeit gegeben, wie sie erst ein Jahrhundert später wieder mit Kafka in der Literatur auftauchen sollte«,²¹ als ein Stück Wirklichkeit mit den Augen eines vermeintlich Blinden geschaut. Da es sich um psychische

¹⁷ Pastor und Leroy, Die Brüchigkeit als Erzählprinzip (wie Anm. 4), S. 173.

¹⁸ Seitenzahlen im Text nach: Heinrich von Kleist, »Die Verlobung in St. Domingo«. »Das Bettelweib von Locarno«. »Der Findling«. Erzählungen, Anm. von Christine Ruhrberg, Stuttgart 2002.

¹⁹ Pastor und Leroy, Die Brüchigkeit als Erzählprinzip (wie Anm. 4), S. 172.

²⁰ Grawe, »Bettelweib« (wie Anm. 6), S. 92f.

²¹ Pastor und Leroy, Die Brüchigkeit als Erzählprinzip (wie Anm. 4), S. 175.

Wirklichkeit handelt, besteht die vorgebliche Blindheit in der Schattentrübung des Erzählerbewusstseins, das ein forciertes Durchschnittsbewusstsein ist und scheinbar jenem des Marchese gleicht.

Der Erzähler wird damit als potentielle Figur seiner eigenen Erzählung identifizierbar, ein möglicher Icherzähler, der in einem wirren Geschehensstrom zu schwimmen scheint. Das qualifiziert ihn zwar zum möglichen Augenzeugen der geschilderten Ereignisse, doch angesichts der vielen Ungereimtheiten und Widersprüche auch zum »Fasler«, zum Schwadronneur. Aber wer achtet auf Widersprüche, wenn das Erzählte ohnehin dem Augenschein und dem gesunden Menschenverstand widerspricht? Dass der »Leser sich nirgends gefesselt, aber stets aufs höchste gespannt [findet]«,²² liegt gewiss nicht nur am Aufschub des Grässlichen, das sich ja früh genug anbaut, auch nicht allein am Hinhalten der Auflösung, die wiederum ein Rätsel und damit einen weiteren Aufschub enthält, sondern an dem Gefühl, dass hier bei aller Unwirklichkeit doch etwas Wirkliches vonstatten geht. Nicht nur bleibt die Bühne leer bis zuletzt, auch der Vorhang bleibt offen. Der Erzähler steht dabei »mit dem Rücken zum Publikum«, wie Wolfgang Kayser treffend bemerkte. »Er steht im Banne [des Geschehenen]: er besitzt keine Überlegenheit über die Figuren, wie wir es von Fielding und Wieland her kennen.«²³ Spätestens nach Schluss der Vorstellung betritt dann auch der Leser seinen eigenen Innenraum.

III. *Etwas im Nichts*

Der Leser steht zu Beginn der kleinen Novelle ähnlich wie in der »Verlobung« vor einem »Test«. Hier geht es jedoch weniger darum, dass er sich in der kritischen Distanz zu den Wertungen des Erzählers bewährt (die es zweifellos gibt), sondern es geht um die Frage, was denn hier so sonderbar und gar katastrophenträchtig sei, dass es vom Erzähler für erzählenswert befunden wurde. Da wird »eine alte kranke Frau, die sich bettelnd vor der Tür eingefunden hatte, von der Hausfrau aus Mitleiden« aufgenommen und vom Marchese, »der, bei der Rückkehr von der Jagd, zufällig in das Zimmer trat, wo er seine Büchse abzusetzen pflegte [...] unwillig« (43) hinter den Ofen gejagt.

Man fragt sich: was ist daran Besonderes? Dass die Alte auf den barschen Befehl hin beim Aufstehen mit der Krücke ausrutscht und dabei zu Tode kommt, scheint nicht die Schuld des herrischen Marchese zu sein, über dessen Charakter man so wenig erfährt wie über seine Ehe mit der Marquise,²⁴ sondern eine unglückliche Folge ihrer Gebrechlichkeit. Soll das dann trotzdem mehr sein als ein

²² Staiger, Meisterwerke (wie Anm. 6), S. 109.

²³ Wolfgang Kayser, Kleist als Erzähler. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967, S. 230–243, hier S. 232, 236.

²⁴ Über die Qualität dieser Literaturehe wurde spekuliert. Ich selbst halte das für keinen vertiefenswerten Aspekt, da die Beziehung zwischen dem Marquis und der Marquise als solche nicht im Fokus der Erzählung liegt und allein schon deshalb reduziert wirken muss. Ob hier tatsächlich eine gewisse Beziehungsarmut oder gar, wie Gerhard Schulz (1974) meinte, ein Zerwürfnis zum Ausdruck kommt, bezweifle ich.

bedauerlicher Unfall? Jedenfalls rechnet man hier nicht mit einer echten Verwicklung, geschweige denn Entwicklung zur Katastrophe hin, wie sie sich in der Zerstörung des Schlosses und dem Feuertod des Marchese dann zuträgt. Eine moralische Botschaft scheint im dramatischen Ende auch nicht enthalten, da ja, wie Fontane sagt, »das begangene Unrecht viel zu klein ist«, jedenfalls »ein leichtes Vergehen«,²⁵ wenn nicht gar überhaupt keines: »[...] and indeed few of us, even today, would condemn a man who, on entering an apartment customarily available for his use at home to find a local indigent in possession, might exert his authority over the terrain in a vexed manner (unwillig)«. ²⁶ Insgesamt sieht es in der Tat so aus, »als sei hier alles oder gar nichts der Erklärung bedürftig«. ²⁷

Kleist zeigt also offensichtlich auf etwas, aber der Leser – das beweist auch die Rezeptionsgeschichte – sieht es nicht oder will es nicht sehen, zumindest nicht sogleich, weil er in seiner perspektivischen Gebundenheit Teil des Versuchs wird, statt unvoreingenommener Beobachter zu sein. Die Erzähler-Leser-Distanz scheint durch eine unsichtbare Kulturbrücke aus der Vergangenheit aufgehoben, die auf beiden Seiten ein einvernehmliches »Übersehen« bewirkt. Das ostentative Missverhältnis zwischen Ursache und Wirkung, – »a conspicuously unequal relation«²⁸ – erzeugt zwar ein gewisses Verstehensvakuum und mit ihm einen Erklärungssog, aber gleichzeitig ebensoviel Ratlosigkeit, die hier indes zum Genre der Gespenstergeschichte zu gehören scheint und daher immer wieder mit Nonchalance übergangen werden kann.

Jedenfalls sind viele Interpreten über »die ungeheuerliche Unverhältnismäßigkeit zwischen dem Anstoß des Geschehens und seinen katastrophalen Folgen«²⁹ wortlos hinweggegangen und zeigten wenig Lust, das Rätsel zu lösen. Das gilt auch für Mary Howard, die ausdrücklich mit der Absicht antritt, dieses Rätsel zu lösen. Ihre Erklärung erschöpft sich im versuchten Nachweis der formalen Chaosgesetze in der Erzählkomposition. Sie kommt dann zu dem interessanten Schluss, dass es einen irgend sinnvollen Zusammenhang zwischen »Ursache« und »Wirkung« gar nicht gebe bzw. dass der »Sinn« durch die Chaonentwicklung als solche substituiert werde: »The event [the ghostly visitation, Vf.] is removed from any due correspondence between a single cause and ensuing effects, especially the story's apocalyptic denouement, it obeys obscure norms [...]«. ³⁰

In letzter Zeit ist vermehrt versucht worden, aus der Not der Deutungsverlegenheit eine Tugend zu machen. Dabei wurde der Mangel an Oberflächenkausalität mit einer »Poetik der verweigerten Kausalität«³¹ erklärt oder mit der »poetologischen Selbstreflexion, in der Kleists Text die Möglichkeiten und Grenzen sprachli-

²⁵ Staiger, *Meisterwerke* (wie Anm. 6), S. 115.

²⁶ Howard, *Chaos and Consequence* (wie Anm. 3), S. 356.

²⁷ Staiger, *Meisterwerke* (wie Anm. 6), S. 103.

²⁸ Howard, *Chaos and Consequence* (wie Anm. 3), S. 356.

²⁹ Reinhard Heinritz, *Kleists Erzähltexte*, Erlangen 1983, S. 123–126, hier S. 125.

³⁰ Howard, *Chaos and Consequence* (wie Anm. 3), S. 358f.

³¹ Michael Wirth, *Heinrich von Kleist. Die Abkehr vom Ursprung. Studien zu einer Poetik der verweigerten Kausalität* (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur, 1278), Bern u.a. 1992.

cher Versinnlichung solchen [kausalen] Zusammenhanges ausmisst.«³² Jürgen Schröders faux-pas von der »einsigen Logik, die da keinen Faden im Netz zu ziehen versäumt«, wie denn überhaupt die »Teile mit schärfster Logik gefügt und aufeinander bezogen« seien,³³ ist inzwischen von Hans Zeller korrigiert worden.³⁴

IV. Der Spuk als heuristisches Enigma

All dies kann als symptomatischer Verlauf der Rezeptionsgeschichte gelten und lässt den Verdacht aufkommen, dass Kleists Rechnung aufgeht. Denn in dieser Geschichte wird ja nicht behaglich erzählt, sondern nüchtern experimentiert, wodurch die Gespenstergeschichte, selber ein Stereotyp, aus der Gemeinde der Okkultisten exkommuniziert und gründlich psychologisiert wird. Die widerwilligen Spukzeugen der *dramatis personae*, die, wie Heinz Rölleke formuliert, »in doppeltem Wortsinn daran glauben«³⁵ müssen, scheinen den »Test« hinter sich und nicht bestanden zu haben. Indem sie sich daran versuchen, ein »Etwas« (den Spuk) mit einem »Nichts« gleichzusetzen, scheitern sie eben daran, dass ihnen dieses »Nichts« zu einem numinosen »Etwas« wird. Jean Paul fasste das Problem psychologisch: »[N]icht das gemeine physische Wunder, sondern das Glauben daran malt das Nachtstück der Geisterwelt.«³⁶ Bei alledem aber verzweifelt »der rabiante Wille zu geschlossenen Sinnzusammenhängen, ohne den das Unbegreifliche nie zur Katastrophe würde«,³⁷ nicht an sich selbst, sondern am Sinnkriterium, d.h. an der Weigerung des Bewusstseins, in dem vermeintlich Übersinnlichen einen andern als einen paranormalen Sinn auszumachen.

Staigers Feststellung, »dass von Tiefsinn hier nicht wohl die Rede sein kann«,³⁸ bezeugt auf der Rezeptionsebene gerade diesen unterlassenen Quantensprung auf eine andere, ironischerweise gerade »tiefere« Sinnebene. Auch wenn es scheinen mag, dass Kleist »die psychologische Ebene überspringt«,³⁹ so ist es doch, als wolle er dieses programmatische »Starren ins Leere« für die tiefenpsychologische Betrachtung nutzbar machen, gewissermaßen eine heuristische Vorübung in Psychologie, zu der die Konfrontation mit sozialer Gewalt und ihren psychischen Folgen gehört. Jochen Schmidt deutet sie als gleichsam epochale Gegenüberstellung mit der »Furie des eigenen Verschwindens«. Hierin stelle Kleist eine »psychohistorische Diagnose, insofern die innere Verfassung einer Gesellschaftsschicht zum Vorschein kommt, die sich selbst überlebt hat«. Die Fixierung des Marchese auf den

³² Landfester, »Bettelweib« (wie Anm. 14), S. 143.

³³ Jürgen Schröder, »Das Bettelweib von Locarno«. Zum Gespenstischen in den Novellen Heinrich von Kleists. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 17 (1967), S. 193–207, hier S. 194, 198.

³⁴ Hans Zeller, Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation. In: Kjb 1994, S. 83–103, hier S. 97.

³⁵ Rölleke, Der Hund und das »Gespenst« (wie Anm. 2), S. 76.

³⁶ Jean Paul, Sämtliche Werke, Bd. 11, Weimar 1935, S. 35.

³⁷ Staiger, Meisterwerke (wie Anm. 6), S. 115.

³⁸ Staiger, Meisterwerke (wie Anm. 6), S. 103.

³⁹ Grawe, »Bettelweib« (wie Anm. 6), S. 95.

Spuk spiegele den »psychischen Durchbruch jenseits der erkennbaren Kausalzusammenhänge«. In den sukzessiven Gespenstererscheinungen sehe man die »perniziöse Eigendynamik« eines Wiederholungszwangs wirken, der letztlich »auf eine obsessive Verfallenheit an das Vergangene« hindeute.⁴⁰

Die insistierende Demonstration des Unsichtbaren hat dadurch, dass sie nicht nur vor versammeltem Publikum (sozusagen im Hörsaal), sondern vor den Augen der Figuren geschieht, nicht nur Methode, sondern sie ist auch *Inhalt* der Geschichte. Sie findet anlässlich des wiederholten mitternächtlichen Spuks statt. Etwas Unsichtbares tritt auf, beim letzten Mal betritt ein »jemand« die leere Bühne,

[...] den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht; und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich plötzlich, die Ohren spitzend, vom Boden empor, und knurrend und bellend, grad als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen weicht er aus. (45)

Nur der Hund reagiert anscheinend auch *visuell* auf die Erscheinung, von der man aufgrund der Geräuschkulisse annehmen muss, sie sei mit der einstigen Bettlerin identisch. Suggestiert wird ein Wiedergängerphänomen, wie es in Sagenzählungen, vor allem in der romantischen *Gothic Novel* beliebt war, dort allerdings zumeist mit edlem Standesprädikat. Grawe hat auf die fast wörtliche Übereinstimmung einer Szene mit Ann Radcliffs 1794 erschienenem Roman »The Mysteries of Udolpho« hingewiesen.⁴¹ Bei Kleist markiert das Gespenst das untere Ende der sozialen Hierarchie, durchaus ein »Skandal«,⁴² wie man Jürgens beipflichten muss, erhält doch der Marchese mit ihm einen überlegenen Gegenspieler, der ihn, noch dazu ohne sein Wissen, kompromittiert, ja lächerlich macht. Das Schlussbild des mit dem Degen fuchtelnden Schlossherrn legt dies nahe. Die wirtschaftliche Deklassierung des italienischen Adligen scheint dabei eine Voraussetzung für den okkulten Auftritt der Bettlerin zu sein, jedenfalls kann der ruinöse Spuk erst aus Anlass des unumgänglichen Schlossverkaufs entdeckt werden.⁴³

Indem nun der Hund vor der dubiosen Erscheinung zurückweicht, scheint er das Phantasma erst recht als Fakt zu würdigen. Das selbst nach ausreichend Be-

⁴⁰ Schmidt, *Die Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 14), S. 258ff.

⁴¹ Zwei weitere Beispiele für damalige »Bestseller« der »Gothic Novel« sind Horace Walpoles »The Castle of Otrando« (1764) oder, noch näher zu Kleist: Matthew Gregory Lewis' »Ambrosio, Or the Monk« (1795).

⁴² Jürgens, »Bettelweib« (wie Anm. 9), S. 154.

⁴³ Nicht ohne weiteres mit der Chronologie der Ereignisse vereinbar ist Landfesters Feststellung, es erweise sich hier, »dass »Krieg und Misswachs« (43) nicht nur das Vagabundendasein des Bettelweibs bedingen, sondern auch den Marchese in den Sog einer Entwicklung geraten lassen, in deren Verlauf sich das ökonomische Prinzip des Landadels in den Ruin wirtschaftet«. Der Auftritt des Bettelweibs geht dem Ruin immerhin um »mehrere Jahre« (43) voraus. Was sich aber in der Tat erweist, ist die soziale Gewalt, die Bettler erzeugt und an der der Marquis wie der Adel insgesamt beteiligt ist. Landfesters Hinweise auf die Folgen der preußischen Wirtschaftsreformen ab 1807 dokumentieren »das Elend des ohnehin von den Bedarfsdefiziten am stärksten betroffenen vierten Standes«, für den Kleist hier in »zensursicher« kodierter Form Partei ergreift; Landfester, »Bettelweib« (wie Anm. 14), S. 145.

zeugungen noch Bezweifelbare wird jetzt zur Unumstößlichkeit, »der Spuk wider alle Vernunft, bestätigt von der Kreatur, dem Hund, der hier zuständiger ist als angestrengtester Menschenverstand«. ⁴⁴ Die Episode suggeriert: Erst in dem Augenblick, wo die akustische Sinnestäuschung durch die visuelle Zeugschaft eines unparteiischen Vertreters einer nicht-menschlichen Art ausgeschlossen ist, kann Faktizität bescheinigt werden, auch wenn noch keinerlei Erklärung oder Einsicht bereit liegt. Als unbestechlicher Zeuge lässt also zum Befremden des Lesers ausgerechnet ein (topologisch etablierter) Hund, der doch traditionell eine Nase für Gespenster hat, ⁴⁵ keinen Irrtum, keine Verharmlosung, keine Theorie der taktischen Verschwörung und komplizierten Verheimlichung mehr zu, und das, nachdem der Spuk ja bereits von zwei »Außenstehenden« dem Florentiner und dem Diener ohnehin schon bestätigt worden ist. Erst nach dieser letzten Verifikation, derer es eigentlich, so scheint es, gar nicht bedurft hätte, die aber die menschliche Wahrnehmungsproblematik vollends schonungslos decouviert, kann die Katastrophe ihren Lauf nehmen. In ihr erst erweist sich der Spuk schließlich als tragisch ungeöstes heuristisches Enigma.

Der objektive Punkt der »Einsicht« will sich also vorderhand aus dem menschlichen Gesichtskreis hinausschieben und ruft nach einem forcierten intellektuellen Quantensprung zur Wahrnehmung der Zusammenhänge. Da man einem Hund keinen Subjektstatus und bei seinem hochentwickelten Witterungsvermögen keinen »Irrtum« zuerkennen kann, ist er ungeachtet seiner kreatürlichen Minderwertigkeit in der Menschenwelt reine, sozusagen mechanische Objektivität, wie sie einem physikalischen Anzeigerät eignet. In dieser Eigenschaft ist er aber gleichzeitig (und ironischerweise) auch reine Seele, die wiederum menschliche Seeleninhalte, so darf man im Umkehrschluss folgern, in den Rang von Objekten erhebt und somit ein entlarvendes Licht auf den Menschen wirft. Erst im geschliffenen Spiegel seiner animalischen Wahrnehmung jedenfalls nimmt der Marchese seinen Realitätsverlust wahr, der das objektiv fortwirkende Leiden der Alten vor ihm verbergen hilft, allerdings ohne dass er sich auf seine Panik einen Reim machen kann. Die Nase des Hundes stößt ihn sozusagen auf sein Unbewusstes, jedoch bewirkt das noch keine versöhnliche Integration verdrängter Bewusstseinsinhalte, sondern, der kopflosen Reaktion nach zu schließen, bereits eine verzweifelte Kapitulation vor der Paranoia und der damit einhergehenden Spaltung. Der Spuk ist Fakt, aber der Marchese sieht ihn nicht. Das macht ihn zu einem Problem der Innenwelt, vor dem er nicht davonlaufen kann. Das Schloss muss brennen, weil er nicht aus seiner Haut schlüpfen kann. So verbrennt er darin auch selbst.

So wie das Unsichtbare sich in den Augen des Hundes zu materialisieren scheint, so vollzieht dann auch der Autor an dieser Stelle das Ungeheuerliche, das nicht so sehr im Gespenst selbst als in der Perzeptions- und Bewusstseinsproblematik des Täters besteht, sozusagen sprachphysikalisch in der Syntax. Mitten im Fluss unterbricht er den Satz und schließt eine Inversion an, welche die Rück-

⁴⁴ Staiger, *Meisterwerke* (wie Anm. 6), S. 115. vgl. hierzu auch Howard, *Chaos and Consequence* (wie Anm. 3), S. 356.

⁴⁵ Vgl. Rölleke, *Der Hund und das »Gespenst«* (wie Anm. 2).

wärtsbewegung des Hundes nachahmt: »[...] rückwärts gegen den Ofen weicht er aus« (45). Der Anakoluth markiert als gewaltsames Signal die Schnittstelle, wo das einstige (suggerierte) Unterlassungsverbrechen und mit ihm der Einbruch einer anderen, in die Empirie verschleppten Seelenwirklichkeit beginnt, ein surreales Moment, das hier nicht nur dramatischen Ausdruck, sondern in der chiastischen Kreuzfigur auch syntaktische Konkretion erfährt.⁴⁶

V. *Geschichte der Geschichte*

Aufbauend auf einer Arbeit von Helga Kraft⁴⁷ hat Kevin Hilliard beobachtet, dass die ursprüngliche Begebenheit, die zum Tod der Alten führt, in den drei Beschreibungen der akustischen Phänomene jeweils nur zur Hälfte wiedergegeben wird.⁴⁸ Der ganze erste Teil der Sequenz (nicht der mittlere, wie Kraft schreibt), der im Ausgleiten mit den Krücken besteht, bleibt ausgespart. Das ist die Episode, die den eigentlichen Unfall beschreibt, die den Marchese also am wenigsten schuldig spricht. Dagegen zeigt der gespensterhaft ausagierte Teil diesen im Licht eines menschlichen Ignoramus, wenn nicht erbarmungslosen Unterlassungssadisten, der, wenn er noch im Raum anwesend ist (was nicht gesagt, aber doch suggeriert wird), mitleidlos zuschaut, wie die nach dem Sturz schwerverletzte Frau befehlsgemäß »zwar noch mit unsäglich Mühe aufstand und quer, wie es vorgeschrieben war, über das Zimmer ging, hinter den Ofen aber, unter Stöhnen und Ächzen, niedersank und verschied« (43). Egon Werlich wies als erster auf die unterlassene Hilfeleistung als eigentliche moralische Schuld des Marchese hin.⁴⁹ Ob man dem zustimmt oder nicht, die moralische Option der Schuld steht im Raum und ist Teil des literarischen Laborversuchs, der den Leser mit einbezieht.

Dass ausgerechnet dieser Teil wiederholt zum Szenario eines Spuks wird oder zumindest das Zeug dazu hat (denn was hier genau stattfindet, wissen wir ja wiederum nicht mit letzter Gewissheit), kann freilich kein Zufall sein. Das Gespenst erscheint hier einerseits ganz traditionell zum Zweck der Schuldkonfronta-

⁴⁶ Seltsamerweise hat selbst Emil Staiger an einschlägiger Stelle (Meisterwerke, S. 109f.) dieses Detail in seiner Stilanalyse übersehen. Indes bestätigt es als mimetisch konkretisiertes Auflösungsmoment dessen Theorie von der andrängenden Finalität der dramatischen Syntax und Erzählform. Denn wie der Hund den vernünftigen Menschenverstand durch sein Verhalten Lügen straft und damit die Ordnung der Dinge auf den Kopf zu stellen scheint, so wird die herkömmliche Satzlogik durch spiegelsymmetrische Umkehrung gebrochen, wobei das entstehende syntaktische Strukturkreuz an das beschädigte »Kreuz« (43) der Bettlerin erinnern mag. In der Störung der Sprachlogik erhält der »jäh zurückgewiesene Geist, der nun mit seiner Klarheit, seiner Schärfe, seiner Logik machtlos, irr, in eisiger Helle haust« (116) sein stilistisches Fanal.

⁴⁷ Helga W. Kraft, *Erhörtes und Unerhörtes. Die Welt des Klanges bei Heinrich von Kleist*, München 1976, S. 99f.

⁴⁸ Kevin Hilliard, »Rittergeschichte mit Gespenst«: *The Narration of the Subconscious in Kleist's »Das Bettelweib von Locarno«*. In: *German Life and Letters* 64 (1991), S. 281–290, hier S. 281.

⁴⁹ Egon Werlich, *Kleists »Bettelweib von Locarno«. Versuch einer Aufwertung des Gehalts*. In: *Wirkendes Wort* 15 (1965), S. 239–257, hier S. 145f.

tion (etwa wie in Shakespeares ›Julius Caesar‹); andererseits offenbart es sich aber gerade nicht dem Bewusstsein des Protagonisten, dessen betroffene, schließlich panische Reaktion so dem Leser zur (seelenärztlichen) Beurteilung und Empathie überlassen bleiben. Dieser nämlich weiß als einziger um die mögliche Verbindung zwischen dem Tod der Bettlerin und den mitternächtlichen Phänomenen und nimmt daher sozusagen mit einem gewissen Vorsprung am ›Gesamtbewusstsein der Erzählung teil. ›What he [the Marchese] does not know, neither the narrator nor the ghost will say, for they are both modelled on the Marchese's defective consciousness‹.⁵⁰

Der Erklärungssog, der durch dieses Wissensgefälle zwischen Erzähler/Leser und Figur zustandekommt, macht die ostentative Konfrontation mit immer dem gleichen Mysterium nur desto mehr zur diagnostischen Lösungsaufgabe, die durch die scheinbar eindeutige Reaktion des Tieres noch unterstrichen wird. ›Der Hund, den man von der Kette losgelassen hatte‹ (45), beweist sozusagen als letzter am Symptom der noch immer fragmentarischen Wahrnehmung den psychischen Abstand der Figuren vom Ursprungsgeschehen. Erst mit diesem ironischen ›Beweis‹ wird so auch offenbar, dass das in deren Wertmaßstab ›kleine‹ Ereignis von damals gerade durch seine Bagatellisierung bzw. seinen öffentlichen Bagatellstatus große Folgen hatte, ja dass es ein Ereignis war, in welchem sich im banalen Sadismus eine psychosoziale Konfliktsituation und mit dieser ein Stück Sozialgeschichte verstecken konnte, darunter die ›feudale Herrschaftspraxis, dargestellt am Verhalten des Marchese gegenüber der Bettlerin‹.⁵¹

Die ›Wiederkehr des Verdrängten‹ in der Geistererscheinung sollte also weniger individuell auf die ›Unfähigkeit der Protagonisten, das anonyme Bettelweib zu erinnern und die von ihr hinterlassenen Lautzeichen der eigenen Geschichte zu integrieren‹, zurückgeführt werden, als vielmehr auf einen im Kollektivbewusstsein verankerten ethischen Wahrnehmungsmangel. Der ›Erinnerungsverlust‹,⁵² wie Landfester das nennt, ist wesentlich ein kultureller. Auch Christian Moser unterstreicht angesichts der Verhaltenstypik: ›Die Vergeßlichkeit des Marchese ist jedoch kein individuelles Versagen.‹ Für ihn liegt die eigentliche Gewalt, die Kleist in dieser Erzählung demonstriert, in der Möglichkeit der Abstraktion fremden Leidens, durch die Herrschaft erst möglich würde. Mit ihr gehe eine Entkörperlichung des Opfers einher, die zur Leugnung der verursachten Leiden beitrage. Damit sei auch eine Auslöschung des Körperbildes verbunden: ›Diese Form der Amnesie befällt, so scheint es, vorrangig Personen von Stand: Für den Körper des Unständischen gibt es kein Bild, mithin auch kein Erinnerungsbild.‹⁵³

⁵⁰ Hilliard, Rittergeschichte mit Gespenst (wie Anm. 48), S. 284.

⁵¹ Jürgens, ›Bettelweib‹ (wie Anm. 9), S. 157.

⁵² Landfester, ›Bettelweib‹ (wie Anm. 14), S. 156, 152.

⁵³ Christian Moser, Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993, S. 191.

VI. Kultur und Wahrnehmung

Erst im evokativen Horizont der erzählten Unwahrscheinlichkeit erscheint zur Erschütterung aller Sinne (auch des Lesers) also buchstäblich *wahr*, was an einer alten Frau wirklich geschehen konnte und an ihrem Leiden exemplifiziert werden sollte: das Vergessen, das buchstäbliche Wegsehen und Verdrängen und schließlich das Sehen ohne Wahrnehmung, das bewusstseinszensierte Sehen also, und zwar nicht als individuelles, sondern als kollektives Fehlverhalten, das freilich hier explizit nur der Marchese an den Tag legt. Die spukhafte Nachgeschichte bewirkt den typisch Kleist'schen Vergrößerungseffekt, der dazu zwingt, das scheinbar Normale mit anderen Augen zu sehen und plötzlich als tabu-sensible Kulturangelegenheit zu erkennen. Mit der damit verbundenen Offenbarung enthüllt sich dann auch der eskalierende Wirkungszusammenhang, der zum Tod der Bettlerin führte und der bisher ignoriert werden konnte: eine, wenn man so will, weitere Geschichte in der Geschichte, die nicht erzählt ist. Ja es enthüllen sich in der Möglichkeit der Leidensignoranz all diejenigen Faktoren, die, angefangen vom sozialen Fakt des *underdog* – der pejorative Ausdruck »Bettelweib« statt Bettlerin unterstreicht die unbewusste Deklassierung durch den Erzähler⁵⁴ – nacheinander die symptomatischen Störungen im Verhalten und im Seelenzustand der Menschen und damit das Drama selbst und das Drama als Bestandteil der Kultur hervorbrachten – gleich ein ganzes Bündel von Geschichten! Man könnte sogar noch weitergehen und den Vorfall im Mikrokosmos der Menschenwelt analog zu Shakespeare als Geschehen betrachten, das sich – man denke an »Macbeth« – auf die prästabilisierte Harmonie des Kosmos als des Naturganzen auswirkt. Ironisch im Spiegel eines Hundes erwiese sich so *sub specie aeternitatis* die moribunde Verfassung der Kultur, die Opfer und Täter solcher Charakteristik erzeugt. Kleists anekdotische Kurznovelle ist, so gesehen, eine Geschichte der Geschichte.

VII. Betteln um Seele

Hätte der Autor der Katastrophe nicht den Dreischritt vorausgehen lassen, der dazu dienen soll, die Geistererscheinung einer »kaltblütigen Prüfung« (44) zu unterziehen, wären die Folgen der letztendlichen Evidenz kaum zu verstehen, als da sind: die Marquise flieht ohne ihren Mann in Panik aus dem Schloss – der Marchese zündet das Schloss inzwischen »an allen vier Ecken« (45) an – die Marquise schickt Leute hinein ihn zu retten – der Marchese verbrennt in den Flammen. Erst in diesem empirischen Dreischritt nämlich, dem ja bereits die Verifikation des verstörten Kaufinteressenten vorausgeht, der in dem oberen Zimmer genächtigt hat, wird der lange Weg von innen nach außen, vom Unbewussten zum Vorbewussten nachvollziehbar. Das volle Bewusstsein wird nicht erreicht. »He [the Marchese] preserves the »memory« on an unconscious, psychosomatic level.«⁵⁵

⁵⁴ Jürgens, »Bettelweib« (wie Anm. 9), S. 155, Anm. 16.

⁵⁵ Hilliard, Rittergeschichte mit Gespenst (wie Anm. 48), S. 285.

Der Andrang des Unbewussten an der Schwelle des Bewusstseins ist indes von der ersten Reaktionsbeschreibung an evident, wo es heißt, der Marchese »lachte den Ritter mit erkünstelter Heiterkeit aus« (44). Nachdem der »florentinische] Ritter«, der »mitten in der Nacht, verstört und bleich« (43) von dem Spuk als erster berichtete, seine Kaufabsichten aufgegeben hat, verbringt der Marchese unter dem Druck seiner Wirtschaftsmisere drei aufeinanderfolgende Nächte in dem Zimmer, wo es, »zur Mitternachtsstunde, umgehe«. Dies geschieht nicht, wie Hilliard annimmt, erst geraume Zeit nach der erstmaligen Entdeckung der Geistererscheinung, sondern *expressis verbis* von »der nächsten Nacht« an.⁵⁶ Dass ihm in diesem vermeintlichen Zeitraum das Spukereignis bereits zum zweitenmal berichtet werde, lässt sich im Übrigen gleichfalls vom Text her nicht unterstützen.

An dieser Stelle beobachtet man jedoch ein merkwürdiges Missverhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit. Zwar mag es angehen, dass sich im Zeitraum eines Tages »das Gerücht [unter dem Hausgesinde] erhob«, doch scheint es kaum glaubwürdig, dass schon zwischen der erstmalig belegten Geistererscheinung und »der nächsten Nacht« der »Vorfall [...] außerordentliches Aufsehen machte« und gleich »mehrere Käufer ab[schreckte]«. Indem eine Zeitmarke vergessen scheint, auf die sich das Adverbial »in der nächsten Nacht« konkret beziehen könnte, erweckt der Erzähler den Eindruck, er eile mit seinem Bewusstsein voraus. Ich lese die kleine Unstimmigkeit als Textsignal, in dem sich die Durchlässigkeit des Wachbewusstseins bzw. die Mehrschichtigkeit des Bewusstseins ankündigt und damit eine surreale Textlogik konstituiert. Es ist, als sei hier das Kleist'sche »zugleich« am Werk, in dem Synchronie und Kausalität einander paradox zuwiderlaufen können. »Das Adverb »zugleich« bringt alles durcheinander. Immer dort, wo Kleist es in seinen Erzählungen einsetzt, ist etwas los, und mit keinem anderen Wort wird so sehr Beunruhigung signalisiert wie mit diesem.«⁵⁷ Das geschieht wohlgernekt just (und ironischerweise) an der Stelle, wo der Marchese beschließt, die Gerüchte in einer gleichsam wissenschaftlichen Beweisaufnahme »mit einem entscheidenden Verfahren niederzuschlagen« (44). Zu dieser Formulierung beobachtet Hilliard: »The language of legal proceedings as a metaphor for the processes of reason suggests that the Marchese sees himself as applying particularly strict standards of evidence.«⁵⁸

Ist er bei diesem »Versuch«, dessen Forschungsgegenstand er selbst ist – eine Aporie, welche von seiner »lack[ing] tolerance for the irrational« mitbedingt ist –, in der ersten Nacht noch allein, »als er in der Tat, mit dem Schlage der Geisterstunde, das unbegreifliche Geräusch wahrnahm«, so gesellt sich ihm in der nächsten seine Frau »samt einem treuen Bedienten« hinzu. Zu dritt hören sie »in der Tat [...] dasselbe unbegreifliche, gespensterartige Geräusch«. War der Marchese von dem Bericht des Ritters anfangs lediglich »erschrocken, er wusste selbst nicht recht warum«, nach der ersten Nacht aber bereits »erschüttert«, so ergreift ihn jetzt

⁵⁶ Hilliard, Rittergeschichte mit Gespenst (wie Anm. 48), S. 284.

⁵⁷ Walter Müller-Seidel, Nachwort. In: Heinrich von Kleist [1984]. Sämtliche Erzählungen und andere Prosa, Stuttgart 2004, S. 355–378, hier S. 359f.

⁵⁸ Hilliard, Rittergeschichte mit Gespenst (wie Anm. 48), S. 286.

– die Steigerung ist unüberhörbar – »Entsetzen« (44). Dennoch – und man fragt sich, weshalb es überhaupt noch eines weiteren »Ortstermins« bedarf; hier wird dann in der Tat der Wiederholungszwang offensichtlich – verbringen sie eine dritte Nacht in dem Zimmer. Diesmal »fand sich zufällig der Haushund [...] vor der Tür desselben ein [...] etwas Drittes, Lebendiges«, heißt es verräterisch, kam dazu. Nunmehr findet sich auch die dritte und längste Beschreibung der Geistererscheinung, vorerst ohne das »(es war,) als ob« der beiden vorigen Male: »[...] jemand«, heißt es bestimmt, »hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor«, gerade wie auch der Hund sich »hebt«, die physikalische Beschaffenheit des Immateriellen suggerierend. Die Reaktion ist diesmal die heftigste von allen, weil der Hund die Erscheinung optisch konkretisiert.

Ingesamt muss dieser Weg, dazu bestimmt, »der Sache auf den Grund zu kommen« (45), lang sein, damit die Bewusstseinsferne der abgespaltenen Selbstaspekte der Protagonisten erkennbar wird. Es ist auch die Entfernung zwischen zwei durch horizontale und vertikale Spaltung⁵⁹ getrennte Hemisphären der Persönlichkeit, die zurückzulegen ist, also nicht nur über die innere Distanz zwischen Ignorieren/Verdrängen und Wahrhaben, sondern zusätzlich über topische Ebenen, die einen Bewusstseinsprung nötig machen: auf der einen Seite das emotionsstumme, von aller Leidens- und Mitleidsfähigkeit klinisch gereinigte Ich, das sich vom Unbewussten abgeschieden und kaum »etwas [...] Lebendiges« hat; auf der anderen Seite das tatsächlich leidende, vom vitalen Mangel ausgezehrt Selbstfragment, das die Attribute der Fremdheit trägt und gelernt hat, sich projektiv nach außen zu stellen und in anderen zu bekämpfen.

Die an Krücken gehende Bettlerin repräsentiert so die äußere Entsprechung, das *alter ego* dieses Fragments: der allegorische »Wiedergänger« des ins Unbewusste abgespaltenen erniedrigten Selbst. Ihre Diskriminierung entspricht also der Unterdrückung der psychischen Selbstrepräsentanz. Der Beitrag zu ihrem Tod ist der sadistische Vollzug des inneren (masochistischen) Sterbens, das sich wiederum an ihrer gespensterhaften Kontinuität auch noch »mehrere Jahre nachher, da der Marchese, durch Krieg und Misswachs, in bedenkliche Vermögensumstände geraten war« (43), erfüllt. Da der wirtschaftliche Misserfolg die bisherige Lebensstrategie Lügen straft, lässt die äußere Verschlechterung der Umstände auch die Charakterpanzerung mürbe werden, die das Innere vor dem Bewusstsein verbergen half. Das neue Sein, so möchte man hier mit einem revidierten Karl Marx sagen, bestimmt mit dem Bewusstsein auch die Inhalte des neuen Unbewussten. Das Offenbarwerden des seelischen Ruins ist an den materiellen Untergang geknüpft, ein Zusammenhang, der die Rolle des Güterbesitzes erhellt, zumal es sich in diesem Fall um ein »Schloss« und damit wohl auch eine Wehranlage handelt.

Dass die Konfrontation mit diesem Teil der Persönlichkeit auch über eine lange Strecke noch nicht zu einem wirklichen Begriff und damit zur Erkenntnis der

⁵⁹ Ich übernehme hier das Kohut'sche Spaltungskonzept, das von »horizontaler Spaltung« im Fall der Verdrängung (dichotomer Bewusstseinsbereich) und von »vertikaler Spaltung« bei Spaltprodukten des Selbst im Entwicklungsprozess (nicht-dichotomischer Bewusstseinssektor) ausgeht; Heinz Kohut, *Die Heilung des Selbst*, Frankfurt a.M. 1981, S. 154f., 222f.

Spaltung führen kann, zeigt Kleist eben in jenem dreimaligen Anlauf, nach dem die Erscheinung noch immer nicht beim wachen Bewusstsein ankommt.

So ist auch die dreimalige Konfrontation mit dem unerklärlichen Geräusch weder Bewußtwerdung individueller Schuld noch Begreifen des sozialen Falles, sondern bezeichnet den sich zuspitzenden Kampf des Marchese mit dem unsichtbaren Prinzip des Zusammenbruchs seiner gesellschaftlichen Stellung.⁶⁰

VIII. *Allegorien des Selbst*

Der Hund als Vertreter der animalischen Welt unterstreicht die tiefe Wesenhaftigkeit des Unbewussten in dessen Eigenschaft sowohl als Antriebs-/Triebspähre und Fundus zerstörerischer Energien wie auch als »Gedächtnis der Erniedrigungen. Er steht für die Authentizität des genuin Eigenen als des depravierten Selbstkerns, der sich im Schattenbereich des Bewusstseins verbirgt, dort, wo er, um mit C.G. Jung zu sprechen, die dominante Maske (*persona*) nicht anfährt. Indem dieser Selbstaspekt sich im psychologischen Lügentest dreimal behauptet (wenn auch nicht als solcher verrät), ist an seiner Tatsache nicht mehr zu rütteln, und der Makel des Subversiven fällt nicht mehr auf das außen Unterdrückte, das als realer Spuk eruptiert, sondern auf den Unterdrücker, dem die gehante Wahrheit die Besinnung und nebenbei alle Hoffnung auf eine wirtschaftliche Genesung raubt. Nun entladen sich alle der Spaltung innewohnenden Destruktionsenergien auf einmal und richten sich auf das Selbst. »Die Geisterproben des Marchese«, so Fischer in einer an Kafka gemahnenden Formulierung, »steigern sich dabei zur Selbstinquisition gegen die zu verteidigende Instanz.«⁶¹ Der Jäger, so könnte man sagen – denn im Jägersein erfüllt sich der psychische wie gesellschaftliche Dominanzanspruch des Marquis – jagt sich jetzt selbst, wobei er den Hund als Helfer hat, der nur das Opfer, die Beute, nicht den Täter wittert. Ohne die Psychodynamik der Gewalt im Einzelnen bestimmen zu können, hat Gerhard Gönner hier richtig das Moment des »Bösen« ins Spiel gebracht, das dem Sadismus innewohnt: »Es entbehrt nicht einer inneren Logik, wenn die Willkür des Schloßherren später als dämonische Gewalt gegen seine innere Ruhe zurückkehrt und ihn in den Wahnsinn und Tod treibt.«⁶²

Kaum überraschend also, dass bei dem Marchese Zerstörung und Selbstzerstörung Hand in Hand gehen, während die Marquise (die an dem Spuk als Frau geringeren Anteil hat, da sie seinerzeit »Mitleiden« erwies) »mit sträubenden Haaren, aus dem Zimmer [stürzt]«. Der Marchese, der wie Shakespeares Hamlet »wer da? ruft, und da ihm niemand antwortet, gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut«, will Seh- und Tastsinn nicht zusammenbringen – oder glaubt noch immer seinen eigenen Augen nicht zu trauen, die ihm allerdings den Feind jetzt nicht mehr außen, sondern innen anzeigen. Außen »zu sehen ist da

⁶⁰ Fischer, *Ironische Metaphysik* (wie Anm. 13), S. 89.

⁶¹ Fischer, *Ironische Metaphysik* (wie Anm. 13), S. 89.

⁶² Gerhard Gönner, *Von »zerspaltenen Herzen« und der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*, Stuttgart 1989, S. 51.

nichts, und vor der Gewalt des unbegriffenen Ruins erweist die Gewalt des Dagens ihre antiquarische Lächerlichkeit und wird zur wahnsinnigen Karikatur ihrer selbst.⁶³ »Dass der paranoide Spiegelfechter« nunmehr den »Zusammenbruch des Subjekts«⁶⁴ bedeute, scheint mir zuzutreffen, wenn man darunter das Aussetzen der Ichorganisation und die Kapitulation der (bürgerlichen) Vernunft versteht. Das von ihm »an allen vier Ecken« angezündete Schloss wird ihm zum Scheitern, nachdem es ihm, »von Entsetzen überreizt« und »müde seines Lebens« (45), zwar unmöglich ist, »dem Vorfall irgendeine gleichgültige und zufällige Ursache, die sich entdecken lassen müsse, unterzuschieben«, statt dessen aber wohl doch gelingt, unbewusst »der Sache auf den Grund zu kommen« (44f.). Die Frage »wer da?« also, da sie subjektiv ohne Antwort bleibt, fällt auf den Fragenden zurück, der sie nunmehr mit allem, was er *ist*, beantwortet. Die so erzwungene Selbstkonfrontation schließt gerade auch die sozialen Verhältnisse mit ein, da sie der Wurzelgrund der Typenidentität eines »Marchese« sind. Nunmehr »erscheint« auch der Spuk in seiner kollektiven Natur dem Leser: »[...] a ghost that originates not in some specific sin, as moralizing readers would have it, but in the structure of things, in that Given which is Property«.⁶⁵

Am Ende – auch das ein Beleg für das *alter-ego*-Verhältnis zur Bettlerin – liegen seine Knochen, »von den Landleuten zusammengetragen«, an der Seite der Alten, und zwar »in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen« (46), als seien es die Überreste ein und derselben Person.⁶⁶ So fallen Opfer und Täter ineins, denn auch der Täter erweist sich als Opfer. Die sterblichen Überreste stehen für die Zerbrechlichkeit all dessen, was den Namen Leben verdient, und künden in dieser Eigenschaft von einer langen Geschichte der Unterdrückung menschlicher Emotionalität, die eben damit auch eine Geschichte der Unterdrückbarkeit und der anthropologischen Wesensverknennung ist. Der Weg zurück zur Wahrheit seiner Person ist dem Marchese nur über den spukhaft wiederkehrenden Leidensweg der Bettlerin, die ihm die Konfrontation mit seiner eigenen Schwäche erlaubt, und in der Folge dann über seine eigene Leiche möglich. Das Opfer in sich selbst: die dem Bewusstsein aufgeopferte Substanz der Seele findet er also nur über das Opfer der Bettlerin.

⁶³ Fischer, *Ironische Metaphysik* (wie Anm. 13), S. 89.

⁶⁴ Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall der Kunst‹*, Tübingen und Basel 2000, S. 318.

⁶⁵ Lynne Tatlock und Joseph Loewenstein, *Wer Da? The Displaced ›Bettelweib von Locarno‹*. In: *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 61–75, hier S. 74.

⁶⁶ Wenn Pastor und Leroy monieren, die »Landleute« könnten ja kaum »um den Zusammenhang zwischen dem Bettelweib, dem Spuk und dem Tod des Marchese« gewusst haben, so ist zu entgegnen, dass das für die Einrichtung dieses Bildes auch nicht nötig ist. Die »Landleute« könnten ja einfach Knochen gesammelt und in jenem »Winkel« abgelegt haben. Der eigentliche »faux-pas« an dieser Stelle besteht darin, dass das »Massengrab« sich in einem »Zimmer« (46) befindet, das doch wie das ganze Schloss in »Schutt und Trümmern« (43) liegt, wobei das (ehemalige) Zimmer sich *nota bene* in einem der oberen Geschosse befand. – Pastor und Leroy, *Die Brüchigkeit als Erzählprinzip* (wie Anm. 4), S. 172.

Im letzten Offenbarungseid fällt seine Lebenskonstruktion als die eines Jägers in sich zusammen, in welcher Eigenschaft er wie beiläufig dem Leser vorgestellt wurde, wodurch seine Vitalität von Anfang an auf den Tod fixiert, ja durch den Tod erkaufte erschien. Gleichzeitig macht dieses identitätsrelevante Jägersein den agonalen Status seiner Psyche deutlich, die den Kampf mit sich selbst im äußeren Lebensvollzug inszeniert. Auch das Ende der Spaltung, die Lösung des Konflikts ist damit an den Tod gebunden, der wiederum zur tragischen »Brücke zum Leben« wird. Im Inferno der letzten Szene triumphiert somit letztlich doch das Leben, was die erotisch-regenerative Signifikanz der Feuersymbolik geradezu »klassisch« im Sinne der Freud'schen »Traumarbeit« unterstreicht.⁶⁷

IX. *Schutz und Trutz als Widerspruch*

In diesem masochistischen Triumph inszeniert Kleist jedoch über das individuelle Schicksal hinaus den Bankrott einer Welt, die sich durch den Gegensatz von Schlössern und Bettlern hervortut, die auf Petrefakte setzt, welche dem Leben in seiner Verletzlichkeit überlegen scheinen und doch dem raschen Zerfall, »Krieg und Misswachs« (43), ausgesetzt sind. Mehrere ausgezeichnete Interpretationen haben sich auf diesen Aspekt konzentriert und mit dem Problem der gleichsam systematisch veramten preußischen Landbevölkerung zur Zeit Kleists in Zusammenhang gebracht.⁶⁸ Es ist kein Zufall, wenn eine solche Welt sich in ihrer Unerlöslichkeit nur das purifizierende Inferno, die alles verzehrende Emotionalität in der Verschmelzung vorstellen kann. Nicht umsonst flieht die Marquise diese archaische Austragung von Sehnsüchten, zu der sie als seine Frau nicht beitragen kann und will, während der Marchese darin umkommt. Und nicht umsonst ist der von Reuß und Staengle vor einigen Jahren in der Berliner/Brandenburger Ausgabe in sein Recht gesetzte Originalsatz der Ausgabe letzter Hand von 1811, der diese Flucht beschreibt, ein perfekter Ausdruck von Hast, bei der die physische Bewegung bekanntlich von der des vorauseilenden Bewusstseins überholt wird. Während dieses sich schon draußen weiß und »das Schloss ringsum in Flammen aufgehen [sieht]«, ist das motorische Vehikel (der Flucht) noch nicht einmal »aus dem Thore herausgerasselt« – ein Beispiel für eine traumverwandte Stilform der Surrealität, in der sich erzählerische Ubiquität und Simultaneität in der Überlagerung von Innen- und Außenschau sowie der Synchronie von sukzessiven Schritten abbildet:⁶⁹ »Aber ehe sie noch einige Sachen zusammengepackt und nach Zusam-

⁶⁷ Jürgens zieht eine interessante (unfreiwillige) motivgeschichtliche Parallele zu Jung-Stillings 1778 erschienenem Roman »Heinrich Stillings Jünglingsjahre«, in dem die Feuersymbolik in Annas Geschichte von der alten Frau ebenfalls als emotionelles Signal eingesetzt ist. – Jürgens, »Bettelweib« (wie Anm. 9), S. 153f.

⁶⁸ Landfester, »Bettelweib« (wie Anm. 14); Tatlock und Loewenstein, The Displaced »Bettelweib« (wie Anm. 65).

⁶⁹ Für Pastor und Leroy gehört Surrealität nicht erwähnenswertenmaßen zu den Stilmerkmalen der Erzählung, obwohl doch schon die Geschichte als solche einen surrealen Gegenstand hat. Dirk Jürgens stellt einen ironischen Zusammenhang zwischen den von Erich Schmidt, Müller-Salget und Sembdner vorgenommenen Konjekturen zur vermeintlichen Glättung

menraffung einiger Sachen aus dem Thore herausgerasselt, sieht sie schon das Schloss ringsum in Flammen aufgehen«.70

Die Perspektive auf das »ringsum« brennende Schloss ist logischerweise eine Vogelperspektive, doch könnte man die Bildtotale nötigenfalls noch aus der (erhöhten) Distanzperspektive rechtfertigen. Dazu müsste allerdings nach der Bildlogik der Weg zum »Thore« bereits im Freien verlaufen, also etwa eine Auffahrt, Parkallee oder dergleichen. Es war indes nicht dies, woran die Forschung Anstoß nahm, sondern eher das logistische Moment des Packens. Dabei ist es satzlogisch doch offensichtlich so, dass es der Marquise gerade noch möglich war, »einige[] Sachen« zusammenzuraffen (nicht aber säuberlich zu packen), bevor sie sich in den Wagen setzte und davonfuhr.

Das Anfang und Ende verklammernde Bild des physischen Ruins ist ein *memento mori* der besonderen Art: Nur im Modell psychischer Dialektik und psycho-mechanischer Abwehr lässt sich verstehen, weshalb ein solch kleines Ereignis so große Wellen schlägt und weshalb die »Jagd« (43) auf die eigene Schwäche zur Tötung anderer und letztlich zur Selbsttötung führt; weshalb letztlich die Herrschaft eine verkappte Knechtschaft ist und die massiven Mauern (des Tagbewusstseins) vor den Angriffen von innen nicht schützen. »The Marchese's castle, like the citadel in »Die Marquise von O...«, is a symbol of consciousness thus defended and penetrated«.71 In ihrer Bestimmung, dereinst »in Schutt und Trümmern« zu fallen – die narrative Vorwegnahme des Endes im ersten Satz unterstreicht dies –, enthüllen diese Mauern ihre wahre Konsistenz und stellen sich so als das naturgemäß fragile Produkt eines Sicherheitswahns dar, wie er sich im Anklammern an Macht- und Wertgüter und im Glauben an die eigene Immunität, ja Unsterblichkeit ausdrückt. Erst der Fetisch – die »Büchse« im Gegensatz zur »Krücke«, das »Schloss« im Gegensatz zu dem Ort der Bettlerin »vor der Tür« (43) – führt zur Illusion von Schutz und Sicherheit, die mit Paranoia einhergeht und so ein brisantes Potential existentieller Beunruhigung ergibt.72 Es ist nicht das moralisch

solcher angeblichen Brüche und der »Geisterschere« (als »logische Brüchigkeit« der Erzählung) her und resümiert richtig: »[...] dann müssten wir im Fall des »Bettelweibs« ja die gesamte Erzählung »konjizieren« [...]« – Jürgens, »Bettelweib« (wie Anm. 9), S. 150.

⁷⁰ BKA II/5, S. 15. – Zur Problematik der Konjekturen im Falle dieses Satzes: Jürgens, »Bettelweib« (wie Anm. 9), S. 149f.

⁷¹ Hilliard, Rittergeschichte mit Gespenst (wie Anm. 48), S. 288.

⁷² Was Problematik und Motivik betrifft, so liegen auch hier Kleist und Kafka in der Gestaltung dieser Bezüge eng beieinander. Auch Edgar Allan Poe hat die Korrelationen zwischen Wohlstand und Paranoia am Beispiel seines – *nota bene!* – »Prince Prospero« in der Erzählung »The Masque of the Red Death« in einem unübertrefflichen Modell gezeigt. Es ist gewiss kein Zufall, dass auch in jenem Text von einem Schloss die Rede ist, dessen Mauern die Grenzlinie darstellen zwischen Sicherheit innen (»security«) und dem Tod außen, die Grenzlinie der Zivilisation: »This was an extensive and magnificent structure, the creation of the prince's own eccentric yet august taste. A strong and lofty wall girdled it in.« Außerhalb dieser Mauern lauern – prinzipiell, daher die Eigennamen – »Darkness and Decay and the Red Death«; innerhalb gibt es zur Feier der vermeintlichen Sicherheit Lustbarkeiten ohne Ende. Bei Poe sind sie als Exzesse des verfeinerten Geschmacks markiert und münden schließlich in jenen Maskenball, auf dem der Tod als reine, körperlose Maske-

»schlechte Gewissen«⁷³, das sich im Spuk der ruhelosen Wiedergängerin bzw. im »Entsetzen« des Zeugen ausdrückt – »for both the ghost and the Marchese's conscience remain deaf and dumb«⁷⁴ –, sondern es ist diese Beunruhigung, die angesichts der wahnwitzig polarisierten Verhältnisse im Wahn der Sicherheit und Stärke verborgen liegt und deren psychologische Ursache die Unterdrückung des Selbst ist. »Die Schuld [des Marquese] liegt außer ihm, in der Struktur und historischen Entwicklung der Ständegesellschaft, und eben deshalb kann er seinen Sturz nicht schuldhaft erfahren, muß er ihm unheimlich bleiben.«⁷⁵

Liest man die Gespenstererscheinungen als psychische Ereignisse, wie ich das angesichts der Erzählkonstruktion, insbesondere der Suspensions- bzw. Vorenthaltungstechnik für einzig sinnvoll halte, muss man mit dem Einwand rechnen, dass doch in der Geschichte nicht nur der Marchese, sondern noch drei weitere Personen und schließlich sogar noch der Hund das Phänomen bezeugten. Abgesehen aber von der ohnedies konstatierten kollektiven Bedeutungsdimension, geht gerade dieses Gegenargument von einer realistischen Kommunikationsabsicht aus, sprich von einem Erzähler, der daran glaubt, was er erzählt, und andere an diesem Glauben teilhaben lassen will. Ich habe hier nicht umsonst die Annahme einer »gedoppelten« Erzählsituation vorgeschlagen, in welcher der Erzähler selbst potenzieller Teil der Fiktion ist und also eine weitere (theoretische) Erzählinstanz über sich hat, die sich dieser Fiktion bedient. Roland Reuß hat dies im Zusammenhang der »Verlobung« treffend auf die Formel des »vermeintlich naiven Erzählens« gebracht und in ein Bild des Films gekleidet: »Der Kameramann wird [...] von nun an mitgefilmt, und die Szene samt Requisiten sagt etwas über seine Arbeit.« In einer solchen narrativen Konstruktion ist eine Erzählabsicht angelegt, die das Erzählte über eine scheinbar »amateurhafte« Darstellungsperspektive zum »Testfall« des Lesers machen will, bei dem dieser die Wahrnehmungsproblematik an sich selbst erfahren und nach Erklärungen suchen soll. In diesem Sinne könnte man von einer »Koinzidenz von Leser und Erzähler« sprechen.⁷⁶

Die übergeordnete Erzählinstanz stellt also eine Versuchsanordnung bereit, bei welcher gewissermaßen die Distanz zwischen zwei entgegengesetzten Spannungszuständen durch einen Lichtbogen (als die auflösende Erklärung) überbrückt werden soll. Das Spannungsgefälle zwischen den beiden Polen stellt dabei der »rationale Abstand« zwischen dem Vorfall mit der Bettlerin und dem suizidalen Feuertod des Marchese dar, wobei die Erklärung/Deutung die Geistererscheinung umfassen muss. Innerhalb dieser Versuchsanordnung stehen alle Erzählmomente einschließlich der fiktiven Erzählsituation im Dienste des »Tests«, so dass freilich auch die Be-

rade (als reine Immaterialität) seine alle dahinraffende Aufwartung macht; Edgar Allan Poe, *Six Great Stories. Meistererzählungen*, München 2001, S. 136, 150. Vgl. Gerhard Oberlin, *Die Grenzen der Zivilisation. Franz Kafkas Erzählungen »Beim Bau der chinesischen Mauer« und »Ein altes Blatt«*. In: *Orbis Litterarum* 60 (2005), S. 1–19.

⁷³ Jürgens, »Bettelweib« (wie Anm. 9), S. 153.

⁷⁴ Hilliard, Rittergeschichte mit Gespenst (wie Anm. 48), S. 282.

⁷⁵ Fischer, *Ironische Metaphysik* (wie Anm. 13), S. 89.

⁷⁶ Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: *Berliner/Brandenburger Kleist-Blätter*, Basel und Frankfurt a.M. 1988, S. 36.

zeugungen anderer Figuren nicht als »realistische« Aussagen zu werten sind. Auch sie sind der surrealistischen Gesamtaussage untergeordnet. Insbesondere sollen sie keinen Zweifel daran lassen, dass surreale, also psychische Bewusstseinsphänomene überhaupt möglich sind, so dass der Leser nicht auf andere als sozial- oder tiefenpsychologische Argumente ausweichen kann. Nunmehr muss er entweder am Geisteszustand des Erzählers oder aber am *Zustand des Geistes selbst* (seines eigenen inbegriffen) zweifeln, der im »Gesamtbewusstsein« der Erzählung repräsentiert ist und der also gut und gern kollektiv-pathologischer Prägung sein kann. Melden sich Zweifel an ersterem, so wird er dem Erzähler zugutehalten, dass er keineswegs den Anschein erweckt, widerspruchsfrei erzählen zu wollen, d.h. gar nicht mit dem Anspruch einer Gewährsperson auftritt, sich also auch schwerlich desavouieren kann. Allein die Nonchalance des Amateurerzählers erweckt so Zweifel an der physischen Wirklichkeit der Geistererscheinung und beschwört die Frage nach der in der Geschichte enthaltenen Bewusstseinsproblematik herauf, ohne dass ein Konfessionsstreit um die Möglichkeit der Existenz des Okkulten nötig wäre. Der *Zustand des Geistes* rückt so allein deshalb in den Blick, weil sich an ihm, das Wortspiel sei erlaubt, die *Geister* nicht scheiden müssen.

Surrealität begegnet hier also sowohl in der Erzählsituation als auch im inhaltlichen Gegenstand der Spukvorfälle. Darüber hinaus habe ich einige fabrizierte Widerspruchsmomente als surrealistische Stilmittel aufgezeigt, in denen sich die Präsenz eines narrativen Subjektbewusstseins bemerkbar macht. Das Surreale wird auch hier an der Beteiligung des Unbewussten erkennbar und damit an ihrer psychischen Dimensionalität. Dass dieses rezeptionsgeschichtlich erst so spät zu Tage tritt, mag an Kleists Anspruch liegen, jegliche Momente der Rede – das sind in seinem Verständnis die Mittel der Sprache an sich, also der Form – »möglichst *verschwinden* zu machen«, wie er im »Brief eines Dichters an einen anderen« schreibt. Dort macht der »Dichter«, gegen die romantische »Schule« gewandt, für sich ein Arbeitsverfahren geltend, das dazu verhilft, »daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte [Form] ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst« (SW⁷ II, S. 348). Einem Interpreten, der annimmt, dass »die Fabel eines tieferen ideellen Gehalts entbehrt«⁷⁷ oder dass es sich hier lediglich um »Kleist's self-referential discourse«⁷⁸ handelt, hätte dieser »Dichter«, dem man doch die Stimme Kleists unterstellen darf, vielleicht Grund gegeben zur »Besorgnis, daß darin ganz falsche [...] Reize enthalten sind, und daß [s]ein Gemüt, durch den Wortklang oder den Versbau, ganz und gar von dem, worauf es mir eigentlich ankam, abgezogen worden ist« (SW⁷ II, S. 348).

⁷⁷ Staiger, Meisterwerke (wie Anm. 6), S. 104.

⁷⁸ Howard, Chaos and Consequence (wie Anm. 3), S. 361.

MICHAEL MANDELARTZ
VON DER TUGENDLEHRE
ZUR LASTERSCHULE

Die sogenannte ›Kantkrise‹
und Fichtes ›Wissenschaftslehre‹

Wer sich heute noch mit der sogenannten ›Kantkrise‹ beschäftigt, gerät leicht in den Verdacht, nicht auf der Höhe der Zeit zu sein. Schließlich sind in den letzten hundert Jahren die verschiedensten Texte vorgeschlagen worden, an deren Lektüre sich Kleists Auflösung seiner Verlobung und die Flucht aus der Beamten- und Gelehrtenlaufbahn angeschlossen haben sollen. Zwei volle Bücher und zahlreiche Aufsätze wurden publiziert, ohne daß ein Text zweifelsfrei hätte dingfest gemacht werden können. Schon nach Georg Minde-Pouets trockenem Kommentar von 1905 zu Kleists Formulierung von der »neueren sogenannten Kantischen Philosophie« – »Die Kritik der reinen Vernunft«¹ – werden die Vorschläge zurückhalten-der. Ernst Cassirer versieht seine These mit einem Fragezeichen,² nach Kreutzer besagt die »an sich wichtige« Frage nach der Schrift, die die ›Kantkrise‹ auslöste, »doch nicht viel über Kleists geistige Entwicklung«,³ später geht es nur noch um mehr oder weniger plausible Vorschläge⁴ oder um »denkbare Philosophen«,⁵ und schließlich wird aus der ›Kantkrise‹ eine »inszenierte Scheinkrise«.⁶ Dieser Schlußpunkt nach einem Jahrhundert Diskussion ist jedoch zweifelhaft. Die Wissenschaften und die Wahrheitsfrage werden auch im dichterischen Werk Kleists noch zu deutlich verhandelt, als daß sie einfach beiseitegeschoben werden könnten. Man

¹ Heinrich von Kleists Werke, Bd. 5: Briefe, bearbeitet von Georg Minde-Pouet, Leipzig und Wien o.J. (1905), S. 460 (Anm. zu S. 204).

² Vgl. Ernst Cassirer, Gesammelte Werke, Hamburg 2003, Bd. 9, S. 398.

³ Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968, S. 27.

⁴ Vgl. Ulrich Gall, Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zu Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften, Bonn 1977, S. 9.

⁵ Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Falk der Kunst‹, Tübingen und Basel 2000, S. 1. Vgl. auch Anm. 16.

⁶ Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 15. Ähnlich vermutet schon Johannes Hoffmeister, Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrichs von Kleists. In: DVjs 33 (1959), S. 574–587, der Brief vom März 1801 sei nur ein Vorwand gewesen, um sich der Verpflichtung zu entziehen, ein Amt zu übernehmen.

wird vielmehr eher umgekehrt vermuten, daß die Unlösbarkeit der Fragen nach der Wahrheit und dem richtigen Leben in Wissenschaft und Philosophie die Wendung zur schriftstellerischen Laufbahn zumindest mit ausgelöst haben.

Im folgenden wird die These Cassirers, Fichtes 1800 erschienene Schrift ›Die Bestimmung des Menschen‹ habe die ›Kantkrise‹ ausgelöst, in stark modifizierter Form noch einmal vertreten. Seit 1919, als Cassirers Aufsatz erstmals erschien, wird die Fichte-These stets in Auseinandersetzung mit Cassirer, nicht mit Fichtes Text diskutiert. Die beiden bis heute einflußreichsten Arbeiten von Muth und Gall⁷ führen Fichte nicht einmal im Literaturverzeichnis auf. Jedem Kleistkenner werden aber die Parallelen sofort auffallen, wenn er die ›Bestimmung des Menschen‹ durcharbeitet. Cassirers These wurde wohl deswegen von der Forschung nicht angenommen, weil er Kleist unter erkenntnistheoretischem Gesichtspunkt gelesen hat. Kleist aber geht es – wie Gall herausgearbeitet hat – nicht primär um erkenntnistheoretische, sondern um moralphilosophische Fragen. Diese werden im *dritten* Buch von Fichtes ›Die Bestimmung des Menschen‹ verhandelt, das Cassirer explizit aus seinen Überlegungen ausschließt.⁸ Die Argumente Muths und Galls treffen daher zwar nicht den Kern der These, es sei Fichte gewesen, der die ›Kantkrise‹ auslöste, sondern nur die spezifische Deutung durch Cassirer – sie sorgten aber dennoch dafür, daß die Fichtethese in der Germanistik kaum noch ernsthaft diskutiert wurde. Cassirers Aufsatz und seine Rezeption behinderten auf diese Weise eher die sachgerechte Analyse der Querbeziehungen zwischen Fichte und Kleist anstatt sie zu befördern.

I. Die Quellenfrage

Kleist verließ im April 1799 den Armeedienst und nahm das Studium an der Universität Frankfurt (Oder) auf. Im Frühjahr 1800 verlobte er sich mit Wilhelmine von Zenge, deren Eltern forderten, daß er vor der Heirat ein Amt übernehme. Kleist erwägt, Gelehrter oder Beamter zu werden, doch schon gegen Ende des Jahres zweifelt er, ob er überhaupt für ein Amt geeignet sei. Am 22. März 1801 schließlich verknüpft er die Ablehnung eines Amtes mit Überlegungen zur »neueren sogenannten Kantischen Philosophie« (DKV IV, 205). Mitte April reist er nach Paris, schlägt Wilhelmine im Oktober vor, sich in der Schweiz als Landwirte anzusiedeln, macht im Dezember die Verbindung davon abhängig, daß sie ihm (der weiterhin kein Amt anzubieten hat) »mit *Fröhlichkeit* u[nd] *Heiterkeit*« (DKV IV, 285) in die Schweiz folge und reist dann über Basel nach Bern. Bis zur endgültigen Trennung im Mai 1802 beantwortet er ihre Briefe nicht mehr, zur selben Zeit arbeitet er schon an mehreren Dramen. Soviel scheint also klar, daß der Brief vom 22. März 1801 den Höhepunkt einer Krise bezeichnet, die vom bürgerlichen Leben zunächst in ein »Wanderleben« und dann, auf dem Umweg über die Beam-

⁷ Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation, Köln 1954; Gall, Philosophie bei Heinrich von Kleist (wie Anm. 4).

⁸ Vgl. Cassirer, Gesammelte Werke (wie Anm. 2), Bd. 9, S. 405f.

tenlaufbahn, endgültig in die schriftstellerische Laufbahn mündet. Wie die Voraussetzungen der Krise aussahen, wird eine genauere Analyse des Briefes zeigen.

Die entsprechende Passage besteht aus vier Absätzen. Der erste stellt im Rückblick Kleists früheren Glauben dar, daß die »Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung wäre« (DKV IV, 204). »Wahrheit u[nd] Bildung« (DKV IV, 204) seien die höchsten Güter auf Erden, denn »den Schatz von Wahrheiten, den wir hier sammeln, [könnten wir] auch dort einst brauchen«. Es ist dies das teleologische Prinzip der Philosophie von Leibniz, das Kleist schon früh durch Wieland vermittelt wurde.⁹ Im zweiten Absatz heißt es dann, Kleist sei durch die Begegnung »mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie« (DKV IV, 205) tief und schmerzhaft erschüttert worden. Der dritte Absatz bringt zur Erklärung einen Vergleich:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – u[nd] alles Bestreben, ein Eigenthum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich – (DKV IV, 205)

Der vierte Absatz zieht schließlich die Schlußfolgerung für Kleist:

Ach, Wilhelmine, wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen Andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – (DKV IV, 205)

Wir beginnen mit der Frage, woher die »grünen Gläser« stammen. Es sind drei Momente, die Kleists Bild vom einfachen Aufsetzen einer farbigen Brille unterscheiden: Zum einen werden die Gläser nicht *vor* die Augen gesetzt, sondern *ersetzen* sie; zum anderen tragen *alle* Menschen grüne Gläser statt der Augen, und zum dritten stehen sie metaphorisch für das *Erkenntnisvermögen* und machen daher die *Wahrheitsfrage* unentscheidbar. Nach diesen Kriterien kommen die beiden Kandidaten, die bisher als Kleists Quelle vorgeschlagen wurden, kaum in Betracht.

⁹ Kleist verlegt die Begegnung mit Wielands »Sympathien« im Brief an A. v. Werdeck vom 28.7.1801 (DKV IV, 250) weit zurück auf seinen Aufenthalt am Rhein (1793), tatsächlich waren sie ihm aber noch so weit präsent, daß er einzelne Bilder daraus entnahm. Am 10. (und 11.) Oktober 1800 entwickelt er im Brief an Wilhelmine ein Idealbild der Mutter und schließt an: »O lege den Gedanken wie einen diamantenen Schild um Deine Brust: *ich bin zu einer Mutter geboren!*« (DKV IV, 141). Bei Wieland heißt es: »Mache dich stark, und lege um diese allzu zarte Brust, wie einen diamantnen Schild, den großen Gedanken: *Ich bin für die Ewigkeit geschaffen!*«; Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke. Supplemente*, Bd. 3, Leipzig 1798, Reprint Hamburg 1984, Bd. XIII, S. 163. – Im »Amphitryon« taucht der »diamantene Schild« dann als »Diadem des Labdakus« wieder auf, das Alkmene »zum Angedenken / Des Siegs [...] um ihren Busen tragen« (DKV I, 394) soll.

Einer ist Klingers 1796 anonym erschienener Roman ›Der Kettenträger‹, den Kleist kurz zuvor gelesen hatte. Darin ist die Rede von der Aufsplitterung der Wahrheit in die verschiedenen Religionen: »Vielleicht weil jeder glaubt, er habe den größten Splitter der Wahrheit in seinem Systeme; *sein* Glas, wodurch er, zum Beispiel, alle Gegenstände grün sieht, sey das untrügliche.«¹⁰ Die Menschen sehen hier durch Gläser *verschiedener* Farbe, darunter auch grüne, können ihre Deutungen daher prinzipiell vergleichen und die Gläser schließlich ablegen.

Der zweite Kandidat sind die ›Kosmologischen Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntnis‹ (1791) von Christian Ernst Wünsch, bei dem Kleist in Frankfurt gemeinsam mit den Geschwistern Zenge und seiner Schwester Ulrike Privatvorlesungen genommen hatte. Sie waren Kleist also gut bekannt. Allerdings ist dort nur von der Betrachtung der Sonne durch ein geschwärztes Glas und verschiedener Gegenstände durch farbige Gläser die Rede, darunter auch wieder grüne.¹¹

Als dritter Kandidat wird hier Fichtes ›Gerichtliche Verantwortungsschrift gegen die Anklage des Atheismus‹ eingeführt, die im Mai 1799¹² erschien. Im April hatte sich Kleist an der Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt (Oder) eingeschrieben. Der neueste Skandal um Meinungs- und Gewissensfreiheit, der die Errungenschaften der Aufklärung in Frage stellte und mit Fichtes Demission endete, war wohl auch an der Universität Frankfurt Tagesthema. Die Aufmerksamkeit des Publikums hatte Fichte schon im Januar 1799 mit der ›Appellation gegen die Anklage des Atheismus‹ erregt, und der frischgebackene Student der Philosophie wird es kaum versäumt haben, sich zu unterrichten, zumal der Weimarer Hof und sein Minister Johann Wolfgang Goethe in den Atheismusstreit verwickelt waren.

Das Bild vom farbigen Glas steht im Zusammenhang des Nachweises, daß Gott nicht körperlich sei. Die Argumentation läuft kurzgefaßt folgendermaßen: Alles Denken ist Schematisieren, d.h. Konstruieren, Bilden oder Begrenzen des Unbestimmten. Im Schematisieren bildet sich das Denken seine Stoffe oder Schemata. Nun gibt es aber zwei Arten von Schemata: *Handeln* und *ausgedehnten Stoff*. Handeln heißt hier: einen ersten, ursprünglichen Grund für eine Folge von Ereignissen setzen; es ist spontan, steht außerhalb der Reihe von Ursachen und Folgen und ist *übersinnlich*, während der ausgedehnte Stoff *sinnlich* ist und *innerhalb* der Kausalreihe steht. Fichte spricht auch von ›intellektueller‹ und ›sinnlicher Anschauung‹. Die intellektuelle Anschauung, das spontane Handeln, macht unser Wesen als Mensch aus, indem es zugleich das moralische Handeln und die Prinzipien des Denkens begründet. Es ist aber auch der Grund der *sinnlichen* Anschauung. Diese entsteht dann, wenn wir das spontane Handeln – also uns selbst – »durch unser

¹⁰ Zit. nach dem Kommentar in DKV IV, 719f.

¹¹ Vgl. wiederum den Kommentar in DKV IV, 720 und generell zu Wünsch: Muth, Kleist und Kant (wie Anm. 7), S. 43–49.

¹² Vgl. das Vorwort der Hg. in: Johann Gottlieb Fichte, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. von Reinhard Lauth, Erich Fuchs und Hans Gliwitzky, Stuttgart und Bad Cannstatt 1962ff. (im folgenden: Fichte GA), Bd. I,6, S. 8.

sinnliches Vorstellungsvermögen: Einbildungskraft genannt«,¹³ auffassen. Die sinnliche Anschauung von Objekten geht also nach Fichte vom ursprünglich spontanen Akt des Denkens aus und ergreift *Etwas*, indem sie *sich selbst* durch die (sinnliche) Einbildungskraft hindurch anschaut. Alles, was uns als Gegenstand gegenübersteht, sind wir selbst; aber insofern wir unser Handeln als Gegenstände wahrnehmen, muß es zuerst das niedere, sinnliche Vorstellungsvermögen passieren, um zum höheren, spontanen Denken zu gelangen. Bei diesem Durchgang wird es gemäß der sinnlichen Anschauung räumlich und zeitlich modifiziert und erscheint daher als *Gegen*-stände. An diesem Punkt heißt es dann:

Was wir erblicken, ist immer das erste [spontanes Handeln]; das Instrument, gleichsam das gefärbte Glas, durch welches hindurch wir unter gewissen Bedingungen es allein erblicken können, ist die Einbildungskraft; und in diesem gefärbten Glase verändert es seine Gestalt, und wird zum zweiten [zum ausgedehnten Stoff]. (Fichte SW V, 260)

Hier tragen *alle* Menschen die Gläser, sie stehen für das spezifische Erkenntnisvermögen der Einbildungskraft, und sie sitzen nicht *vor* den Augen, sondern ersetzen sie bzw. sind genau genommen als Vermögen der raum-zeitlichen Anschauung nicht lokalisierbar. Zudem klärt die Passage Kleists Formulierung auf, daß das gläserne Auge etwas zu den Dingen »hinzuthut« – nämlich die Ordnungen von Raum und Zeit. Daher auch Kleists Richtigstellung im Folgebrief an Wilhelmine, er habe sich »des Auges in [s]einem Briefe als eines *erklärenden* Beispiels bedient« (DKV IV, 210). Daß Fichtes Gläser ganz allgemein gefärbt und nicht grün sind, deutet auf die Lektüre des »Kettenträgers« zurück, von der her Kleist die spezielle Farbe noch gegenwärtig gewesen sein mag. Die Struktur des Bildes aber hat er wohl von Fichte.¹⁴

Zu Beginn des Studiums in Frankfurt wird Kleist also die »Verteidigungsschrift« gelesen haben. Zur Zeit der Kantkrise lag die Lektüre dann allerdings schon fast zwei Jahre zurück. Im März 1801 wird es einen Anlaß gegeben haben, sich zu

¹³ Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke, hg. von Immanuel Hermann von Fichte, Berlin 1845/46, Bd. V, S. 260. Im folgenden zitiert als: Fichte SW.

¹⁴ Fichte übernahm das Bild vom gefärbten Glas wohl von Kant, der schon 1766 im »Geisterseher« »metaphysische Gläser« der Philosophen einführt, die das Verhältnis zwischen *dieser* und *jener* Welt verrücken, denn »die anschauende Kenntniß der andern Welt [kann] allhier nur erlangt werden, indem man etwas von demjenigen Verstande einbüßt, welchen man für die gegenwärtige nöthig hat.« Immanuel Kant, Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902ff., Bd. II, S. 341. – Kant meint mit »Gläser« im Zusammenhang der Rede von dieser und jener Welt natürlich Teleskope. Daran anschließend dürfte auch Fichte bei den Worten »Instrument« und »Glas« eher an ein Teleskop als an gläserne Augen gedacht haben, er ersetzt aber den Kontext von *dieser* und *jener* Welt durch den von *intellektueller* und *sinnlicher* Anschauung, so daß der Leser nicht mehr ohne weiteres »Teleskop« assoziiert. Kleist, dem Kants »Geisterseher« kaum präsent gewesen sein wird, versteht daher Fichtes »Glas« nun als gläsernes Auge. Der Ursprung des berühmten Bildes von den »grünen Gläsern« liegt zuletzt in einem bloßen Mißverständnis. – Müller-Salget schließt im Kommentar eine Adaption von den Kandidaten für die Kantkrise etwas vorschnell aus: »Ein solches Bild findet sich weder bei Kant noch bei Fichte oder Reinhold [...]« (DKV IV, 719).

erinnern oder das Buch wiederzulesen. Wir kommen damit zu der Frage, welche Schrift die sogenannte »Kantkrise« ausgelöst hat. Auch hier hat die Forschung mehrere Kandidaten ausgemacht.¹⁵ Die Rede war von Kants »Kritik der reinen Vernunft« (1781/1787; Minde-Pouet), von der »Kritik der Urteilskraft« (1790; Muth, Greiner¹⁶), von Karl Leonhard Reinholds »Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens« (1789; Gall), von Fichtes »Die Bestimmung des Menschen« (1800; Cassirer) und »Sonnenklarem Bericht ...« (1801; Scott). Nun spricht Kleist von der »neueren sogenannten Kantischen Philosophie«. Die Argumentation Cassirers, daß das Attribut »sogenannt« die Werke Kants und das Attribut »neuer« alle Werke ausschließt, die längere Zeit vor dem Krisenbrief an Wilhelmine erschienen,¹⁷ kann kaum als entkräftet gelten. Danach kämen von den bisherigen Vorschlägen nur die beiden Werke Fichtes in Betracht. Muth argumentiert dagegen, Kleist habe im (deutlich kürzer gefaßten) Parallelbrief an Ulrike nicht von der »sogenannten«, sondern nur von der »Kantischen« Philosophie gesprochen, und Wilhelmine habe die Formulierung auch nicht mit Bezug auf Fichte verstanden.¹⁸ Gall zufolge konnte 1801 mit »Kantische Philosophie« nicht Fichte gemeint sein, weil Kant schon 1799 Fichtes Wissenschaftslehre in der »Allgemeinen Litteratur-Zeitung« als »ein gänzlich unhaltbares System« bezeichnet hatte.¹⁹ Ein Blick auf Fichtes Titel und Vorworte zum »Sonnenklaren Bericht an das größere Publikum über das eigentliche Wesen der neuern Philosophie...« [!] und zur »Bestimmung des Menschen« macht jedoch klar, daß er sich selbst durchaus noch innerhalb des Kantischen Systems verortete, ja daß seine Philosophie in Berlin um 1800 unter dem Titel »neuere sogenannte Kantische Philosophie« kursierte. So lautet der erste Satz der »Bestimmung des Menschen« (1800):

Was ausser der Schule brauchbar ist von der *neueren Philosophie*, sollte den Inhalt dieser Schrift ausmachen, vorgetragen in derjenigen Ordnung, in der es sich dem kunstlosen Nachdenken entwickeln müsste. (Fichte SW II, 167; Hervorh. M.M.)

¹⁵ Vgl. dazu auch den Kommentar in DKV IV, 550f.

¹⁶ Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 5), S. 3, lehnt eine »fragwürdige Spurensuche« mit dem Argument ab, Kleist habe sich »Vorgegebenes stets grundlegend umwandelnd angeeignet« (S. 3), und unterlegt dem Text in der Folge ohne weitere Diskussion Kants »Kritik der Urteilskraft«. Die Schlußfolgerung aus dem Argument müßte lauten, die Texte aus sich selbst oder allenfalls aus einem vagen »Horizont der Zeit« zu verstehen. Dies ist zwar immer möglich; die Interpretation bleibt dann aber notwendig vager als eine solche, die die Bezugstexte zu bestimmen in der Lage ist, die der Autor sich »umwandelnd angeeignet« hat. Wird der Text dennoch auf der Grundlage einer *bestimmten* Folie interpretiert (wie bei Greiner die »Kritik der Urteilskraft«), so bleibt die Wahl beliebig und kann durch jede andere ersetzt werden, die denselben Dienst tut (aber zu anderen Ergebnissen führt). Um zu einer begründeten und möglichst spezifischen Auslegung zu kommen, bleibt es also immer wünschenswert, den Diskurshorizont des Autors so genau wie möglich zu bestimmen.

¹⁷ Vgl. Cassirer, Gesammelte Werke (wie Anm. 2), Bd. IX, S. 396f.

¹⁸ Muth, Kleist und Kant (wie Anm. 7), S. 11. Vgl. den Brief an Ulrike vom 23. März 1801 (DKV IV, 207).

¹⁹ Gall, Philosophie (wie Anm. 4), S. 111. Vgl. auch Kants »Erklärung in Beziehung auf Fichtes Wissenschaftslehre« vom 7. August 1799 in: Kant, Gesammelte Schriften (wie Anm. 14), Bd. XII, S. 370f.

In der Vorrede zum ›Sonnenklaren Bericht...‹ (1801) heißt es:

Gewisse Freunde des transcendenten Idealismus, oder auch des Systems der Wissenschaftslehre, haben diesem Systeme den Namen der *neuesten Philosophie* beigelegt. [...] ich nehme hier *das Kantische und das neueste [System]* für Eins [...]. (Fichte SW II, 323, 325; Hervorh. M.M.)

Und in der Einleitung:

Ich habe hier keine der anderen [Philosophien] zu vertheidigen, ich rede nur von der meinigen, von der *sogenannten neuesten*. (Fichte SW II, 334; Hervorh. M.M.)

Diesen Zitaten zufolge benutzte Kleist mit der »neueren sogenannten Kantischen Philosophie« einfach den *terminus technicus* für Fichtes Wissenschaftslehre. Das zweite Zitat legt zudem nahe, daß Fichte den Terminus nicht selbst geprägt, sondern aus dem philosophischen Diskurs um 1800 aufgegriffen hat.²⁰ Es spielt mithin keine Rolle, ob Kleist alle zitierten Passagen gelesen hat. Er wies sich mit dieser Formulierung einfach gegenüber Wilhelmine als Insider im gelehrten Berliner Diskurs aus. Ob sie das verstand oder nicht, ist demgegenüber unerheblich.

Allerdings ist es aus Gründen der Datierung sehr unwahrscheinlich, daß Kleist den ›Sonnenklaren Bericht ...‹ vor der Abfassung des Krisenbriefes an Wilhelmine zu Gesicht bekommen hat. Wahrscheinlich las er immerhin die Ankündigung des Werkes und damit auch den Titel »neuere Philosophie« im ›Allgemeinen Bücher-Verzeichniß für die Ostermesse 1801, denn er beabsichtigte, die Leipziger Buchmesse 1801 zu besuchen.²¹ Die Anfang März 1800 erschienene²² ›Bestimmung des

²⁰ Aller Wahrscheinlichkeit nach aus Friedrich Heinrich Jacobis Schrift ›Jacobi an Fichte«. In: Ders., Werke, hg. von Friedrich Roth und Friedrich Köppen, Darmstadt 1976, Bd. 3 (Nachdruck der Ausg. Leipzig 1816, zuerst 1799), in dem Jacobi Fichte eingangs als »den wahren Messias der speculativen Vernunft, den Sohn der Verheißung einer *durchaus* reinen, *in* und *durch* sich selbst bestehenden Philosophie« (S. 9f.) begrüßt und Kant zum »Königsberger Täufer« (S. 13) degradiert. Später heißt es mit Bezug auf ein Gleichnis für Fichtes Wissenschaftslehre: »Sollte dieses Gleichniß so unpassend seyn, daß es in seinem Erfinder [= Jacobi] einen groben Mißverständnis [der Philosophie Fichtes] offenbar verriethe, so wüßte ich alsdann nicht, wie die neue Philosophie [Fichtes] wirklich eine *neue*, und nicht bloß ein veränderter Vortrag der alten *irgend einen Dualismus so oder anders zum Grunde legenden* Philosophie [Kants] seyn wollte; sie wäre dann keine wahrhaft und aufrichtig immanente, keine Philosophie aus *Einem Stück*« (S. 26). – Fichte bezieht sich daraufhin häufig auf Jacobi, u. a. eben mit dem neuen Titel der Wissenschaftslehre: »neues, bzw. neueste Philosophie«, der wohl auch im Sinne von »Neues Testament« zu verstehen ist.

²¹ Douglas F. S. Scott, Heinrich von Kleist's Kant Crisis. In: The Modern Language Review XLII (1952), S. 474–484, führt mit den oben gegebenen Zitaten und »the delay of communications at that time« (S. 478) den ›Sonnenklaren Bericht ...‹ als Kandidaten für die »Kantkrise« ein. Im Vorwort der Hg. zur Fichte GA I,7, 169 heißt es dagegen: »Ende März 1801 war das Werk bis auf ›die Aushängebogen der Vorrede, u. des Beschlusses« schon ausgedruckt in Fichtes Hand. [...] Im ›Allgemeinen Bücher-Verzeichniß für die Ostermesse 1801 in Leipzig findet sich dann das Erscheinen des ›Sonnenklaren Berichts ...‹ angezeigt. Am 29. April sendet Fichte ein Exemplar an Gottlieb Ernst Mehmel, den Redakteur der ›Litteratur-Zeitung [...]«. Der Brief an Wilhelmine ist auf den 22. März datiert, Kleist wird den ›Sonnenklaren Bericht« also kaum zuvor gelesen haben. Das spricht aber nur dafür, daß von der ›Wissenschaftslehre« in Berlin unter dem Titel »neuere sogenannte Kantische Philo-

Menschen« konnte er jedenfalls ohne weiteres im Laufe des Jahres erstanden und durchgearbeitet haben.

II. *Glück, Wahrheit und Bildung*

Die äußeren Gründe sprechen also dafür, daß die sogenannte »Kantkrise« durch Fichtes »Bestimmung des Menschen« ausgelöst wurde. Ernst Cassirers Hinweis von 1919 wurde wohl deshalb nicht weiterverfolgt, weil er sich zu ausschließlich auf die erkenntnistheoretische Fragestellung konzentrierte, die Fichte in den zwei ersten Büchern unter den Titeln »Zweifel« und »Wissen« entwickelt. Sie enden mit dem skeptischen Resultat, daß es weder ein Sein noch ein Ich gibt, sondern nur bedeutungs- und zwecklose Vorstellungen bzw. Bilder. Cassirer wäre jedoch entgegenzuhalten, daß Kleist durch die erkenntnistheoretische Skepsis nicht oder jedenfalls nicht wesentlich getroffen wurde, weil er den Begriff der »Wahrheit« primär nicht erkenntnistheoretisch, sondern in moralphilosophischem Zusammenhang verwendet. Wie sollte man sich auch mit Bezug auf Erkenntnis von Objekten Kleists Vorstellung denken, »daß wir den Schatz von Wahrheiten, den wir hier sammelten, auch dort einst brauchen könnten«, zumal diese Vorstellung eine »eigne Religion« (DKV IV, 204) sein sollte? Die Ausdrücke »Schatz von Wahrheiten« und »Bildung« sind zwar *auch* auf Erkenntnis als Wissenschaft bezogen – Kleist wollte schließlich Gelehrter werden –, aber im Zentrum steht die Überzeugung, daß die *moralische* Bildung schrittweise vorangeht, daß jeder Schritt als solcher *erkannt* und deshalb als »Wahrheit« dem »Schatz« zugeschlagen werden kann, den wir für die jenseitige Welt sammeln. Es handelt sich damit um *zwei* Themenkomplexe: zum einen um die Überzeugung, daß uns die hier gesammelten Schätze *dort* zugute kommen, und zum anderen um die Erkennbarkeit der moralischen Schätze *schon hier*, um ihren Wahrheitsgehalt. Beide Überzeugungen werden im dritten Buch von Fichtes »Bestimmung des Menschen« unter dem Titel »Glauben« verhandelt, und beide werden – jedenfalls nach Kleists Maßstäben von Gewißheit – zertrümmert.

Wir wenden uns zunächst der Sammlung moralischer Schätze für die jenseitige Welt zu. Der Ausgangspunkt des dritten Fichteschen Buches liegt in der Erkenntnis, daß sowohl die Dinge als auch das Ich bloße Vorstellungen, bloße Bilder »ohne Bedeutung und ohne Zweck« (Fichte SW II, 246) sind. Das Ich gibt sich mit diesem Resultat jedoch nicht zufrieden und sucht nach einem Weg, seinen Vorstellungen doch noch Realität zu geben. Es findet ihn schließlich in dem bloßen *Glauben*, daß schon seine Willensakte Realität bewirken. Darauf baut dann das gesamte dritte Buch auf. Willensakte und Handlungen haben aber nach Fichte zwei Seiten: zum einen den *materiellen Gehalt* der Handlung, und zum anderen ihre *Absicht*. Der materielle Gehalt bleibt in den kausalen Zusammenhang *dieser* Welt verstrickt, die Absicht, der »gute Wille« oder das Gewissen aber wird zum »Band für

sophie« die Rede war. Zu Kleists Absicht, nach seiner Abreise aus Berlin (15.4.) die Leipziger Buchmesse zu besuchen, vgl. den Brief an Wilhelmine von 21.5.1801 (DKV IV, 223).

²² Vgl. das Vorwort des Hg. zur Fichte GA I,6, 152.

lebendige Geister« (Fichte SW II, 281f.). Daher stehen wir »im Mittelpuncte zweier gerade entgegengesetzter Welten, einer sichtbaren, in der die That, einer unsichtbaren und schlechthin unbegreiflichen, in der der Wille entscheidet; ich bin eine der Urkräfte für beide Welten. Mein Wille ist es, der beide umfasst« (Fichte SW II, 283). Fichte kommt dann zu der Schlußfolgerung, die auch Kleist im Brief an Wilhelmine zieht: Unsere Moralität ist ewig, und ihre Wirkungen werden daher über den Tod hinaus in einer anderen Welt wirksam bleiben:

Und nun erscheint das gegenwärtige Leben nicht mehr als unnütz und vergeblich; dazu, und nur allein dazu, um diesen festen Grund in einem künftigen Leben zu gewinnen, ist es uns gegeben, und allein vermittelt dieses Grundes hängt es mit unserem ganzen ewigen Daseyn zusammen. (Fichte SW II, 287)

Das künftige Leben wird dann »auf ein drittes Leben hinweisen« (Fichte SW II, 287) usw., so daß sich aus unserem Handeln *hier* eine Folge immer vollkommenerer Welten *dort* ergibt. Fichtes Ich ist sich »des Erfolges sicher, indem da keine fremdartige Macht meinem Willen entgegensteht« (Fichte SW II, 282f.). Für Kleist aber dürfte der entscheidende Punkt gewesen sein, daß die gesamte Konstruktion nur *im Glauben* wurzelt, sein Anspruch auf Gewißheit und Objektivität daher nicht erfüllt wird. Wir können also festhalten, daß Fichte zwar Kleists Grundsatz der Sammlung moralischer Schätze für die jenseitige Welt bestätigt, aber so, daß er für Kleist verloren sein mußte.

Wir kommen zum zweiten Punkt, dem Wahrheitsgehalt oder der Erkennbarkeit der moralischen Schätze schon in *dieser* Welt. Sie ist für Kleist Voraussetzung für die Sicherheit, sich in diesem *und* für ein anderes Leben vervollkommen zu können. Wenn wir nicht sicher beurteilen können, ob unsere Handlungen überhaupt *gut* sind, und das heißt hier, ob sie gute Folgen haben (Max Weber würde von »Verantwortungsethik« sprechen), dann ist es unmöglich, einen Schatz moralischer Handlungen anzusammeln.

Nun ist der *letzte* Zweck, den Kleist 1799 in einem Brief an Christian Ernst Martini benennt, nicht Wahrheit oder Bildung, sondern Glück, oder terminologisch genauer: Glückseligkeit, die notwendig an Moralität geknüpft ist: »Der Tugend folgt die Belohnung, dem Laster die Strafe« (DKV IV, 24). Kleist besteht in der Nachfolge Leibnizens und Wolffs²³ darauf, daß der Tugend das Glück schon *in dieser Welt* folgt. Da wir über äußere Ereignisse keine Gewalt haben, muß es sich

²³ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, Von der Glückseligkeit. In: Ders.: Philosophische Schriften, hg. von Hans Heinz Holz, Herbert Herring und Wolf von Engelhardt, Frankfurt a.M. 1986ff., Bd. 1, S. 398: »[...] weilen jedem seine Werke nachfolgen und alles weislich so eingerichtet, daß durch eine natürliche Folge das Böse sich selbst strafet und das Gute zur Vollkommenheit, mithin zur Glückseligkeit dienet.« Ähnlich Christian Wolff, Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit, 4. Auflage, Frankfurt a.M. und Leipzig 1733, Reprint Hildesheim 1996, S. 43f., §§ 68–70. – Freilich heißt es auch noch in Fichtes Schrift »Ueber den Grund unseres Glaubens an eine göttliche Weltregierung« (1798), an die sich der Atheismusstreit anschloß, »dass jede wahrhaft gute Handlung gelingt, jede böse sicher mislingt, und dass denen, die nur das Gute recht lieben, alle Dinge zum Besten dienen müssen«; Fichte SW V, 188, vgl. auch S. 184.

unabhängig von der äußeren Welt bloß aus der Moralität des Subjekts ergeben. Und das geht so:

Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse, die – um es Ihnen mit Einem Zuge darzustellen – in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eignen Wesens liegen. Diese Genüsse, die Zufriedenheit unsrer selbst, das Bewußtsein guter Handlungen, das Gefühl unserer durch alle Augenblicke unsres Lebens, vielleicht gegen tausend Anfechtungen und Verführungen standhaft behaupteten Würde sind fähig, unter allen äußern Umständen des Lebens, selbst unter den scheinbar traurigsten, ein sicheres, tiefgefühltes, unzerstörbares Glück zu gründen. [...] In dieser Ueberzeugung darf ich gestehen, daß ich mit einiger, ja großer Gewißheit einer fröhlichen und glücklichen Zukunft entgegen sehe. In mir und durch mich vergnügt, o, mein Freund! wo kann der Blitz des Schicksals mich Glücklichen treffen, wenn ich es fest im Innersten meiner Seele bewahre? (DKV IV, 24, 34)

Glückseligkeit entsteht in der Selbstaffektion des Subjekts bei Betrachtung der eigenen Moralität, aus moralischer Autonomie im eigentlichsten Sinne. In dieser Klarheit wird Kleist den Gedanken am ehesten wiederum bei Leibniz oder Wolff²⁴ gefunden haben, vielleicht auch bei Rousseau,²⁵ weniger wahrscheinlich bei Wieland. Dessen ›Sympathien‹, die Kleist selbst als frühe Quelle für den Gedanken von der Vervollkommnung als Zweck der Schöpfung nennt, und das von der Forschung namhaft gemachte 16. Buch des ›Agathon‹ thematisieren zwar die Vervollkommnung, auch das Delphische ›Erkenne dich selbst‹, nicht aber die Selbstaffektion als Quelle des Zusammenfallens von Tugend und Glück. Im Allgemeinen findet sich die Verknüpfung von Tugend und Glück aber schon bei Aristoteles.²⁶ Es handelt sich um einen in der europäischen Tradition tiefverwurzelten Gedanken.

Jedenfalls ist die Anschauung seiner selbst als moralisches Wesen im Jahre 1799 für Kleist die *Garantie* des Glücks. Es bleibt bei diesem Modell allerdings noch

²⁴ Leibniz, Glückseligkeit (wie Anm. 23), S. 394: »Derowegen ist nötig, daß man zwar Freude, aber in solchen Dingen suche, dadurch wir zu beständiger Freude gelangen. Und weil jede Freude nichts anders ist als die Vergnügung, so die Seele an ihr selbst hat, so müssen wir solche Freudenmittel suchen, dadurch die Seele nicht anderwärts folglich verschlimmert und geschwächt, sondern durchaus verbessert und in ihrem ganzen Wesen erhöht werde.« Und S. 396: »Ist also allein die Freude, so der Vernunft entspringet, diejenige, so zur Glückseligkeit leitet.« Wolff, Thun und Lassen (wie Anm. 23), S. 34, § 49: »Wer von einer Vollkommenheit zu der anderen unverhindert fortschreitet, und die Unvollkommenheit meidet, dabei aber auch darauf acht hat, der hat eine anschauende Erkenntniß der Vollkommenheit. Weil nun die anschauende Erkenntniß der Vollkommenheit Lust oder Vergnügen gebietet; so hat er ein beständiges Vergnügen. Und demnach ist das höchste Gut oder die Seeligkeit des Menschen mit einem beständigen Vergnügen verknüpffet.«

²⁵ In den ›Träumereien eines einsamen Spaziergängers‹ heißt es: »Ich werde mein Unglück, meine Verfolger, meine Schmach vergessen, wenn ich an den Lohn, den mein Herz verdient hat, denke.« Jean-Jacques Rousseau, Schriften, hg. von Henning Ritter, Frankfurt a.M. u.a. 1981, Bd. 2, S. 644. – Kleist verspricht Wilhelmine die ›Sämtlichen Werke‹ Rousseaus zum Geschenk. Vgl. dazu den Brief vom 22.03.1801 (DKV IV, 203).

²⁶ Vgl. Aristoteles, Nikomachische Ethik, übersetzt von Franz Dirlmeier, Frankfurt a.M. 1957, S. 38 (I/11): »[...] entscheidend für das echte Glück ist die Verwirklichung sittlicher Vollkommenheit, während das Gegenteil zum Unglück führt.«

offen, auf welche Weise wir unsere Seele betrachten und über die Moralität ihrer Handlungen urteilen können; die Seele ist ja nicht wie ein äußerer Gegenstand der objektiven Beurteilung zugänglich. Zwei Jahre später, im Krisenbrief an Wilhelmine, hat Kleist das Modell daher präzisiert: Wir schauen nicht direkt die Seele, sondern die *Wirkung* ihrer Handlungen an. Moralische Handlungen verbessern die Realität und lassen sich daher in ihren Wirkungen anschauen. In diesem Sinne ist Kleists Pädagogik zu verstehen, der er seine Verlobte unterwarf. Sie in den Schritten zur Vervollkommnung zu beobachten, garantierte ihm selbst seine Moralität als Erzieher und zugleich die Wirksamkeit der Moral, d. h. die Vervollkommnung der Welt – und seinen Selbstgenuß:

[...] Du hast mir einen Brief geschrieben, den ich in aller Hinsicht fast den *liebsten* nennen möchte – Es war mir fast als müßte ich stolz darauf sein; *denn*, sagte ich zu mir selbst, wenn W. Gefühl sich so verfeinert, ihr Verstand sich so berichtigt, ihre Sprache sich so veredelt hat, wer ist daran – – wem hat sie es zu – – – Kurz, ich konnte mir den Genuß nicht verweigern, den Brief, sobald ich ihn gelesen hatte, Carl zu überreichen, welches ich noch nie gethan habe – Ich küsse die Hand die ihn schrieb, u das Herz, das ihn dictirte. (DKV IV, 201)

In Wilhelmines Bildungsfortschritten realisiert sich Kleists Moralität. In jedem ihrer gebildeten Briefe schaut er seine eigene Tugend an, schwarz auf weiß und objektiv. Das Glück läßt sich in Umlauf bringen und weiter steigern, indem man das Zeugnis weitergibt. Der Freund Carl steht für die Öffentlichkeit, die Kleist noch über die Selbstanschauung im Brief hinaus seine Moralität und Wilhelmines Bildungsfortschritte von außen bestätigt. Hier sind der ›Schatz von Wahrheiten‹ und die ›Bildung‹ vereinigt: Jeder Brief, jedes Zeugnis von Wilhelmines Bildungsfortschritten wird von Kleist auf seine Wahrheit hin geprüft, wobei das Urteil Carls faktisch eingeholt oder gedanklich vorweggenommen wird. Anschließend wird das Dokument, sofern der Befund positiv ausfällt, Kleists ›Schatz von Wahrheiten‹ zugeschlagen, und umgekehrt wird der wachsende Schatz Kleist zur Vermehrung eigener Bildungsfortschritte antreiben. Es handelt sich um eine korrekt geführte Buchhaltung des moralischen Aufschwungs Kleists, Wilhelmines und Carls. Die Tugend ist das *Kapital*, das sich im *Umlauf* vermehrt und so alle drei vervollkommnet und glücklich macht. Denn, so Kleist weiter, das Herz ist »das seltsame Eigentum [...], welches man sich nur rauben lassen darf, wenn es Zinsen tragen soll« (DKV IV, 202).²⁷ – Hier haben wir die Tugend, die sich schon *in dieser*

²⁷ Sachlich ist der *Gegensatz* von Herz und Geld natürlich falsch, denn auch das Geld vermehrt sich erst dann, wenn man es sich – indem man es anlegt – von der Bank »rauben« läßt. Gespartes Geld, das dem Umlauf entzogen wird, trägt keine Zinsen, sowenig wie die Tugend, die man nicht in Umlauf bringt – was Kleist an anderer Stelle durchaus auch so sieht. Vgl. den Brief vom 18.11.1800 (DKV IV, 162): »Also von heute an muß Du jeden Spatziergang bedauern oder vielmehr bereuen, der Dich nicht wenigstens um 1 Gedanken bereichert hätte; u wenn gar ein ganzer Tag ohne solche *moralische Revenüen* vergeht, u wenn gar ganze Wochen ohne solche Einkünfte verstreichen, – dann – dann – – Ja, mein liebes Minchen, *ein* Capital müssen wir haben, u wenn es kein *Geld* ist, so muß es *Bildung* sein, denn mit dem *Körper* können wir wohl darben, aber mit dem *Geiste* müssen wir es niemals, niemals – u wovon wollen wir leben, wenn wir nicht bei Zeiten sammeln?«

Welt als Glück bezahlt macht – und mit der kleinen Öffentlichkeit Carls winkt schon der Ruhm, auf den Kleist später so viel Wert legte.²⁸

Nun beruht die Wahrheit, die Kleist glaubt sammeln zu können, auf empirischen Tatsachen. Eben diese empirisch überprüfbare Objektivität begründet die Sicherheit, mit der er seinen Lohn schon hier erwartet. Doch dazu ist Fichtes Antwort in der »Bestimmung des Menschen« völlig klar: Den Schatz des guten Willens sammeln wir nur für die *jenseitige* Welt; welche Folgen unsere Handlungen *in dieser Welt* haben, ist völlig unabsehbar, weil wir endliche Wesen sind, die kausale Kette der Ereignisse aber unendlich ist.

Bedarf es nichts weiter, als das Beste zu wollen, damit es geschehe? O, die meisten guten Entschliessungen gehen für diese Welt völlig verloren, und andere scheinen sogar dem Zwecke entgegenzuwirken, den man sich bei ihnen vorsetzte. Dagegen führen sehr oft die verächtlichsten Leidenschaften der Menschen, ihre Laster und ihre Unthaten, das Bessere sicherer herbei, als die Bemühungen des Rechtschaffenen, der nie Böses thun will, damit Gutes daraus erfolge [...].« (Fichte SW II, 279)

Während Kleist sich noch auf gut Leibnizsche Weise einen graduellen Übergang von der verworrenen Sinnlichkeit zur Klarheit moralischer Begriffe und mithin von dieser zu jener Welt denkt, der ihm garantieren soll, daß die Moralität sich schon hier auszahlt, ergibt sich aus Fichtes Aufspaltung des Handelns in seinen materiellen Gehalt und seine Absicht, daß es zwischen der Welt der Empirie und der Welt der Ideen eben *keinen* kausalen Zusammenhang gibt. Eben deswegen kann das Gute unversehens in Böses umschlagen und das Böse in Gutes, woraus Kleist später die Schlußfolgerungen etwa im »Michael Kohlhaas, einem »der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (DKV III, 13), oder in der »*Lasterschule*« des »Allerneuesten Erziehungsplans« zieht.²⁹

Niemand kann nach Fichte die realen Folgen seiner Handlungen abschätzen oder auch nur unterscheiden, was *in dieser Welt* »gut« und was »böse« hinsichtlich seiner realen Folgen ist. Damit ist Kleists *Wahrheit* umgestürzt, die Buchhaltung *nicht* korrekt, und die gesammelten Briefe Wilhelmines, in die er ein Jahr seines Lebens investiert hatte, sind *nichts mehr wert*, weder in dieser noch in jener Welt. Sein »einziges, [...] höchstes Ziel ist gesunken«. – Warum sollte er sie noch heiraten? Schließlich hatte er, wie ein Brief an Ulrike nahelegt, keineswegs aus Neigung

²⁸ Aus Thun schreibt er am 20.5.1802 an W. von Zenge: »Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterlande erscheinen, geschieht es nie. Das ist entschieden, wie die Natur meiner Seele« (DKV IV, 308); am 26.10.1803 an Ulrike: »Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin« (DKV IV, 321).

²⁹ DVK III, 550. Der »Allerneueste Erziehungsplan« schließt sehr direkt an Fichtes »Bestimmung des Menschen« an, in der das Leben als »Prüfungs- und Bildungs-Anstalt«, als »Schule zur Ewigkeit« bestimmt wird. Da jedoch die Folgen des Handelns nicht absehbar sind, schlagen Gut und Böse ineinander um, ja scheinen »sogar die Leidenschaften und Laster der Menschen zur Erreichung des Besseren mitzuwirken« (Fichte SW I, 307, 306). Kleist brauchte die nahe beieinander stehenden Stellen nur zusammenzuziehen, um zum Vorschlag einer »*Lasterschule*« zu kommen.

um ihre Hand angehalten,³⁰ sondern aus dem Willen heraus, sich an jemandem zu vervollkommen und sein Glück in der Mitteilung zu sichern. Das »Schiff [s]eines Glückes«, auf das Wilhelmine ihre »feste Zuversicht« setzen sollte, damit er »mit Freudigkeit u Heiterkeit [s]einem Ziele entgegen gehen« (20.8.1800, DKV IV, 77f.) konnte, war schon gescheitert, bevor ihre Zuversicht auf die Probe gestellt wurde. Die anschließende Flucht nach Paris, die Übersiedlung in die Schweiz, der spärlicher und fordernder werdende Briefwechsel waren dann nur noch Rückzugsgefechte bis zum endgültigen Bruch im Mai 1802.

Die Wucht, mit der Kleist von der Fichtelektüre getroffen wurde, erklärt sich aus zwei Gründen. Zum einen knüpft Fichte an dieselbe philosophische Tradition an, an der sich auch Kleist gebildet hatte. Der Bruch zwischen der Aufklärungsphilosophie und dem deutschen Idealismus erscheint uns zweihundert Jahre später wesentlich größer als den Zeitgenossen, weil die Autoren der Aufklärung – Leibniz, Wolff, Baumgarten – heute kaum noch gelesen werden. In Kleists früherem Weltbild aber gehörten Sätze zum philosophischen Grundwissen, die uns heute als typisch Fichtesche Sätze erscheinen, wie etwa die Rede vom »Setzen der Dinge außer uns« oder von der Gewißheit des Ichs als Maß *aller* Gewißheit.³¹

Wichtiger noch als Fichtes Kontinuität mit der Aufklärung wird gewesen sein, daß Kleist schon *vor* der Kantkrise ganz entscheidend durch Fichte geprägt wurde. Aus der »Verantwortungsschrift« stammt nicht nur das Bild von den grünen Gläsern, Fichte erinnert seine jungen Leser auch an die Notwendigkeit, sich einen *Lebensplan* zu entwerfen. Kleists Forderung nach dem Entwurf eines solchen Planes im Brief an Ulrike vom Mai 1799 wird für gewöhnlich auf die Lektüre von Wielands »Agathon« zurückgeführt;³² dort wird der Begriff aber von Hippias eingeführt, der die Glückseligkeit ausschließlich in die Bedürfnisbefriedigung, sinnliches Vergnügen und Schmerzfreiheit setzt. Der Mensch ist nach Hippias *bloß* Natur und erreicht Vollkommenheit, indem er seine Natur befriedigt. Vollkommener Wesen mag es geben, *für uns* sind sie aber »eben so viel als ob sie gar nicht wären.« Den Lebensplan sollten wir nicht auf solche Schimären, sondern »auf das grün-

³⁰ Brief an Ulrike vom 12.11.1799 (DKV IV, 47): »Die einzige Gesellschaft, die ich täglich sehe, ist Zengen's [...]. Dazu kommt, daß es mir auch zuweilen gelingt, recht froh in dieser Gesellschaft zu sein; denn sie besteht aus lauter guten Menschen, u es herrscht darin viele Eintracht, und das Äußerste von Zwanglosigkeit. Die älteste Zengen, Minette, hat sogar einen feineren Sinn, der für schönere Eindrücke zuweilen [!] empfänglich ist; wenigstens bin ich zufrieden, wenn sie mich zuweilen mit Interesse anhört, ob ich gleich nicht viel von ihr wieder erfahre.« Wilhelmine war danach der optimale Partner für Kleists Projekt: intellektuell kaum entwickelt, aber nicht völlig unempfänglich, so daß Kleist sich selbst an und mit ihr vervollkommen konnte.

³¹ Vgl. etwa Christian Wolff, Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, Halle 1751, Reprint Hildesheim 1997, Cap. 1, § 4, S. 3, und Fichte, Grundlage des Naturrechts, Fichte SW (wie Anm. 13), Bd. III, S. 3 zum Verhältnis von Gewißheit und Selbstbewußtsein; Wolff, Cap. 1, § 45, S. 23f. und Fichte, Die Bestimmung des Menschen, Fichte SW II, 239 zum Setzen der Dinge außer uns; oben Anm. 13 zu Glück und Unglück als Folge von Tugend und Laster. – Fichte selbst hat insbesondere Leibniz durchweg positiv beurteilt. Vgl. etwa Fichte SW I, 20: »Der unsterbliche Leibnitz«.

³² Vgl. den Kommentar in DKV IV, 602.

den, was wir kennen und wissen.«³³ Sein Begriff des Lebensplanes steht dem auf Vervollkommnung, auch mit Blick auf jenseitige Welten, gerichteten Kleists geradezu entgegen. Fichte führt ihn dagegen in Übereinstimmung mit Kleists Forderung ein, er solle die »erste Handlung der Selbständigkeit eines Menschen« (DKV IV, 38) sein:

Es ist denn doch wohl zu erwarten, dass ein nicht ganz Unverständiger sich, so wie er nur aus dem Jünglingsalter heraustritt, einen Plan für sein Leben entwirft. Einen solchen Plan habe ich längst entworfen. (Fichte SW V, 293)

Die Wieland-Lektüre lag wohl schon länger zurück, während Kleist die ›Verantwortungsschrift‹ unmittelbar vor Abfassung des Briefes an Ulrike las.³⁴ Ohne einen solchen äußeren Anstoß scheint es befremdlich, daß er sich so vehement für den Entwurf von Lebensplänen einsetzt, obwohl er noch zwei Monate früher im Brief an Martini die Forderung seines Vormunds, »ein Mündel müsse sich für einen festen Lebensplan, für ein festes Ziel« bestimmen, der »goldne[n] Abhängigkeit von der Herrschaft der Vernunft« (DKV IV, 33) entgegenstehen sieht. Der frühere Widerspruch Kleists gegen Lebenspläne ergibt sich aus deren Einführung durch den Epikuräer Hippias in Wielands ›Agathon‹. Durch die Fichte-Lektüre erfährt der Begriff dann aber eine völlige Umwertung. Wenn die ›Verantwortungsschrift‹ aber solch einschneidende Konsequenzen hatte, wird Kleist in den folgenden Jahren Fichtes Publikationstätigkeit aufmerksam verfolgt haben.

Mit einiger Sicherheit läßt sich vorläufig nur sagen, daß er schon 1799 außer der ›Verantwortungsschrift‹ auch das ›System der Sittenlehre‹ (1798) durchgearbeitet hatte, aus dem er u. a. die Grundlagen für seine Darstellung des Geschlechterverhältnisses übernahm. Beide Schriften gehören jedoch nicht zur theoretischen Philosophie und behandeln den *Kern* der Wissenschaftslehre, den unaufhebbaren Gegensatz von empirischer und idealer Welt, nur am Rande. So konnte Kleist seine Lesefrüchte aus Fichtes Werken bis Ende 1800 mehr oder weniger bruchlos an die Lektüre Wielands, der Aufklärungsphilosophie, wohl auch der ›Anthropologie‹ Kants³⁵ anschließen, und sich »so nach u nach eine eigne Religion« (DKV IV, 204) bilden. Mit der Unvereinbarkeit von transzendentalen Idealismus und Aufklärungsphilosophie wurde er erst konfrontiert, *nachdem* er sich Fichte schon anvertraut hatte, im Januar 1801³⁶ mit der ›Bestimmung des Menschen‹. Diese Schrift bestätigte *und* widerlegte sein Weltbild. Er konnte Fichtes Philosophie nicht zurückweisen, weil es seine eigene war, er konnte sie bei seinen Ansprüchen an »Consequenz, Zusammenhang, u Einheit in seinem Betragen« (DKV IV, 39) aber auch nicht akzeptieren, ohne seinen bisherigen Lebensplan aufzugeben. Und dies tat er dann.

³³ Christoph Martin Wieland, Geschichte des Agathon (Ausg. von 1794), München 1983, S. 89. Vgl. auch III. Buch, Kap. 3 passim.

³⁴ Zur Datierung vgl. oben S. 127 und Anm. 12.

³⁵ Dazu Cassirer, Gesammelte Werke (wie Anm. 2), Bd. IX, S. 392.

³⁶ Aus Dresden schreibt Kleist am 4.5.1801 (DKV IV, 222): »Ach, könnte ich vier Monate aus meinem Leben zurücknehmen!« Der Beginn der ›Kantkrise‹ wäre damit wohl auf den Januar zu datieren.

III. Fichtes ›3ter Cours der W. L. 1804‹

Es wird daher nicht abwegig sein zu vermuten, daß Kleist nach seiner Rückkehr nach Berlin im Juni 1804 in der Ankündigung von Fichtes öffentlichen Vorträgen zur Wissenschaftslehre eine Chance sah, Klarheit über sich selbst zu gewinnen. Die ersten beiden Vorlesungsreihen (Januar bis März und April bis Juni 1804) waren bereits gehalten, die dritte (November und Dezember) ließ Fichte im Oktober in mehreren Berliner Zeitungen ankündigen.³⁷ Die Herausgeber der Gesamtausgabe nennen für den 3. Cours 16 sichere und drei wahrscheinliche Hörer.³⁸ Eine Gesamtzahl wird nicht genannt, doch wird man, weil Fichtes Vorträge beliebt waren, kaum weniger als beim 2. Cours annehmen, deren Zahl mit über 40 angegeben wird.³⁹ Kleists Name wird nicht genannt, zwei Gründe machen seine Teilnahme aber wahrscheinlich.⁴⁰

Erstens zählen einige der Hörer zu Kleists Bekanntenkreis seit dem Jahreswechsel 1804/05. Die Bekanntschaft mit Varnhagen von Ense und Chamisso geht schon auf Kleists Besuche im Haus Philippine Cohens zurück, die im Sommer 1804 einsetzten. In seinen ›Denkwürdigkeiten‹ (1843) schreibt Varnhagen, er und Chamisso seien 1804 »jeden Tag im Cohenschen Hause« gewesen; Kleist sei »von Brockes und [Alexander Graf zur] Lippe empfohlen« (LS 132) worden. Ein Stammbucheintrag Kleists ist auf den 11. August 1804 datiert. Chamisso und Varnhagen gehörten zu Fichtes »engverbundenen Freunden«, und letzterer hatte am 1. Cours der Wissenschaftslehre im Februar und März 1804 teilgenommen.⁴¹ Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er Kleist und Chamisso, der zu den sicheren Teilnehmern zählt, auf den 3. Cours aufmerksam machte. Teilgenommen haben aber insbesondere Altenstein, der sich seit Dezember 1804 für Kleist verwendet und im Januar 1805 sein Vorgesetzter wird, sowie wahrscheinlich Schrötter, der nach einem Brief Kleists an Altenstein vom 13.5.1805 ebenfalls unter die ›Gönner‹ Kleists im preußischen Beamtenapparat zählt.⁴² Das enge Verhältnis zu Altenstein könnte sich immerhin aus dem gemeinsamen Besuch der Fichteschen Vorträge ergeben haben. Dafür spricht, daß Briefe Kleists an Altenstein Formulierungen

³⁷ Vgl. Fichte GA II,7, Vorwort der Hg. zum 3. Cours, S. 295f.

³⁸ Fichte GA II,7, 297.

³⁹ Fichte GA II,7, 52. Immanuel Hermann von Fichte spricht in der Biographie des Vaters von der »immer steigende[n] Aufmerksamkeit« für die Vorträge (Johann Gottlieb Fichte's Leben und literarischer Briefwechsel. Leipzig 21862, S. 351).

⁴⁰ Die Aufzeichnungen Fichtes zum 3. Cours wurden erstmals 1989 in der Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie publiziert. Es handelt sich dabei nur um Zusammenfassungen von etwa 2 Seiten pro Vorlesung, von denen ein beträchtlicher Teil fehlt. Aushilfsweise beziehe ich mich daher auf den 2. Cours, der von Fichtes Sohn bereits 1845/46 unter dem Titel ›Die Wissenschaftslehre. Vorgetragen im Jahre 1804‹ in Fichte SW X, 87–314 publiziert wurde.

⁴¹ Vgl. Fichte, Fichte's Leben (wie Anm. 39), S. 350 sowie das (unvollständige) Teilnehmerverzeichnis zum 1. Cours in Fichte GA II,7, 54.

⁴² Zur Teilnahme Chamissos, Altensteins und Schrötters am 3. Cours vgl. Fichte GA II,7, 296f. Altenstein »bekannte sich dem Sohne gegenüber späterhin noch ausdrücklich als Fichte's Schüler«. Fichte: Fichte's Leben (wie Anm. 39), S. 352.

enthalten, die auf einen gemeinsamen Fichteschen Bildungshorizont schließen lassen. Insbesondere solche Anspielungen, die sich *ausschließlich* auf Fichtes (erst posthum publizierte) Vorträge beziehen, machen Kleists Teilnahme wahrscheinlich. Nun schreibt er am 4.8.1806:

O es muß noch etwas Anderes geben, als Liebe, Ruhm, Glück & [usw.], x, y, z, wovon unsre Seelen nichts träumen. Nur darum ist dieses Gewimmel von Erscheinungen angeordnet, damit der Mensch an keiner *hafte*. Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht: es ist ein bloß unbegriffener! (DKV IV, 358, Hervorh. M.M.; ganz ähnlich an Rühle, DKV IV, 361)

Das Sich-Erheben über die Erscheinungen gehört zu den Grundgedanken der Wissenschaftslehre. Die Möglichkeit dazu erweist sie »aus einer tiefern Bestimmung des Wissens, dem *Haften* über dem bloßen, toten Ist und der einfachen Existentialform gegenüber« (2. Cours, Fichte SW X, 249; Hervorh. M.M.). Der »unbegriffene Geist« bezieht sich auf Fichtes Polemik gegen die »Maxime der Schwäche oder der Trägheit« Kants, »man müsse irgendwo stille stehen, und könne nicht weiter«. Die Maxime der Wissenschaftslehre sei dagegen, »schlechthin nichts Unbegreifliches zugeben, und Nichts unbegriffen zu lassen« (2. Cours, Fichte SW X, 104). *Ausschließlich* in den Vorträgen von 1804 findet sich die Formulierung »x, y, z«, und zwar im Sinne von Erscheinungen als Resultat der Spaltung des Absoluten. Im Unterschied zu Kant, der zwar die Einheit von Sein und Denken eingesehen habe, dieses Wissen aber bloß aus dem Faktum herleite, verfare die Wissenschaftslehre genetisch, d. h. sie vereine das Absolute und das Faktische im stehend-beweglichen Auge des Philosophen. Dies ermöglicht ihr, sich über die Fakten zu erheben:

Was ist W.L. [Wissenschaftslehre]. – Ist diese Frage beantwortet: keineswegs; es geht nur soweit, daß sie wie die Kantische Transscendentalismus sey.– <von> diesem muß sie nun doch wieder näher unterschieden werden; das also werden wir folgende Stunde zu erwarten haben./

– <Man> setze eine Philosophie die zwar die Einheit des S[eins] u D[enken] vollkommen einsieht, aber in einer Spaltung des x, y, z. behangen bleibt, so ist diese nicht vollendet.

(Dergl. ist nun historisch die Kantische.)

Worin fehlt es ihr nun? Sie hat mit ihrem x. u. z. u. y. ganz recht; aber sie kann nicht erweisen. Ihr Wissen und ihre Evidenz ist *faktisch*, keineswegs *genetisch*. . Eben das *stehende*, u. zugleich *bewegliche Auge* ist das des Philosophen [auf dem Standpunkt der Wissenschaftslehre, M. M.]–. Eben so hat er [Kant, M. M.] auch die andere Verbindung zwischen S[ein] u D.[enken] keineswegs *genetisch* eingesehen, sondern nur *faktisch* erfaßt; durch *faktisch[e]* Evidenz. (3. Cours, Fichte GA II,7, 306)

Das »x, y, z« scheint zu den stehenden Redewendungen Fichtes gehört zu haben, die sich leicht merken ließen.⁴³ Auf das »Auge des Philosophen« (eine Zentralmetapher Fichtes) bezieht sich Kleist im Brief an Altenstein vom 13.05.1805: »Denn es kommt überall nicht auf den Gegenstand, sondern auf das Auge an, das

⁴³ Es wird insbes. in den ersten Vorlesungen genannt; vgl. Fichte GA II,7, 303–314.

ihn betrachtet, und unter den Sinnen eines Denkers wird alles zum Stoff« (DKV IV, 339).

Zweitens arbeitet Fichte die Spaltung des Ich in den Vorträgen von 1804 erstmals in einer Weise aus, die es nahelegt, daß sie Kleist den Anstoß zur Bearbeitung der Identitätsproblematik etwa im ›Amphitryon‹ gaben, zumal sich ein tragikomischer Aspekt angesichts der Vielfältigkeit und schwankenden Abzählbarkeit der ›Iche‹, wie Fichte gerne sagt, kaum ableugnen läßt.

Setzen wir uns nochmals herein, u. nehmen die Sache streng. Das absolut auf sich selber als Princip stehende Wissen zerschlägt sich [in] V[orkonstruktion] u. N.[achkonstruktion] als *I c b.* absolute, unzertrennlich von seinem Seyn. wir erhalten daher zwei Ich: schlechthin unzertrennlich, die ewig bleiben was sie sind in diesem Verhältnisse. Dieses sich durchdringend, dieses:–. dieses aber sich *durchdringend, als sich durchdringend* – objective, schlechthin nur von u. durch sich selbst: also, *Wissen* objective. – u. *Wissen von diesem Wissen*[.] [...]

Das Ich setzt sich, *als frei sich setzend*, als Prinzip pp. ist die klarste, u. geschmeidigste Formel. Recht gezählt sind hier drei Ich: 1.) das oberste sich setzende als aktuell freies Princip 2). das in diesem gesetzte aktuell freie sich setzende als. 3). das in diesem wiederum *gesetzte Princip*. . Offenbar sind alle 3. Eins u. dasselbe Ich, als *gemeinsames Princip*, wie denn diese Einheit gedungen worden, u nur durch diese absolut immanente Einheit das Ich zu Stande gekommen. (3. Cours, Fichte GA II,7, 323 und 327)

Es darf damit wohl als gesichert gelten, daß *erstens* Kleist zumindest Fichtes ›Verantwortungsschrift‹ unmittelbar nach ihrem Erscheinen im Jahre 1799 zu Beginn des Studiums in Frankfurt (Oder) las, wahrscheinlich auch das ›System der Sittenlehre‹, *zweitens* die Fichte-Lektüre bis zum Jahreswechsel 1800/01 noch nicht in einen Widerspruch zur Leibniz-Wolffischen Philosophie der Vervollkommnung trat, *drittens* Fichtes ›Die Bestimmung des Menschen‹ die sogenannte ›Kantkrise‹ auslöste, und *viertens* Kleists Interesse an Fichtes transzendentalen Idealismus bis zur Königsberger Zeit anhielt und ihn u.a. bewog, die Berliner Vorträge der Wissenschaftslehre im Winter 1804 zu besuchen. Über sieben Jahre mit all ihren Krisen, einschließlich des Bruchs mit Wilhelmine und der Entscheidung vom August 1806, sich als Schriftsteller zu etablieren,⁴⁴ hatte Kleist seine Überzeugungen an Fichte ausgebildet. Sein Werk ist daher nicht nur voll von Parallelen und Anspielungen, sondern, obschon er später ein eher ironisches Verhältnis zur Philosophie gewonnen zu haben scheint,⁴⁵ strukturell von Fichtes ›Wissenschaftslehre‹ geprägt. Ohne Übertreibung läßt sich wohl sagen, daß die Bedeutung Fichtes für Kleist derjenigen Kants für Schiller gleichkommt. Die Folgerungen für die Interpretation des Werks werden noch zu ziehen sein.

⁴⁴ Brief an Rühle von Lilienstern vom 31.08.1806, DKV IV, 361: »Nun wieder zurück zum Leben! So lange das dauert, werd ich jetzt Trauerspiele und Lustspiele machen«.

⁴⁵ Vgl. etwa die ›Betrachtungen über den Weltlauf‹ und den ›Brief eines Malers an seinen Sohn‹ (DKV III, 542, 544).

MICHAEL NEUMANN

»UND SEHN, OB UNS DER ZUFALL
ETWAS BEUT«

Kleists Kasuistik der Ermächtigung
im Drama »Die Hermannsschlacht«

»Da muss sich eben erst der Himmel näher an die Erde bringen.«
J. G. Fichte, »Alte und neue Welt«

I. »... ein Laut des Himmels«. Die Rhetorik des Unbedingten

Der »Zufall«, auf den sich im titelgebenden Zitat die Hoffnung der Protagonisten Hermann und Eginhardt richtet, ist ein »Zufall« der Inszenierung; er wird in Kleists Drama »Die Hermannsschlacht« an einer Stelle aufgerufen,¹ die für den weiteren Verlauf von entscheidender Bedeutung ist. Der »Zufall« nämlich generiert die passenden Rahmenbedingungen jener Fallgeschichte, die am Ende des Dramas die Konstituierung »Von der Germania heiligem Grund« (Vs. 2629) selbst vorführt.² Das wäre an sich wenig bemerkenswert, weil die funktionale Bestimmung des »Zufall[s]« seit jeher Poetik und Narratologie immanent ist, um die jeweils beschriebenen oder erzählten Dinge mit der Bezeugung oder Erzeugung von Sinn zu koppeln;³ es wird aber dort interessant, wo das Ziel des Dramas darin liegt, die Rezeption seiner Effekte mit der Wirklichkeit kurzzuschließen, wo also Aufführungspraxis und Wirklichkeitswahrnehmung ineins fallen sollen. Der Kon-

¹ Heinrich von Kleists »Die Hermannsschlacht« wird im Folgenden zitiert nach SW⁷ I, 533–628 mit Angabe der Verse in Klammern.

² Zumindest im Blick auf »Die Hermannsschlacht« ist also Manfred Schneiders grundlegenden Überlegungen zu widersprechen, die über »Kleists Kriegstheater« festhalten, daß die »Dramaturgie des anderen Schauplatzes [...] Fälle einer unberechenbaren, aller empirischen Regelung sich entziehenden Unwahrscheinlichkeit« hervorbringe; Manfred Schneider, Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater. In: KJb 2000, S. 104–119, hier S. 105. Clausewitz' Begriff des »Kriegstheaters« gibt ja bereits dem Namen nach eine entscheidende Bestimmung der Wahrscheinlichkeit.

³ Zur kulturellen Produktivität des Verhältnisses von »Zufall« und »Notwendigkeit« vgl. Erich Köhler, Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit, Frankfurt a.M. 1993; Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1979, S. 158–175; Die Künste des Zufalls, hg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann, Frankfurt a.M. 1999.

figuration des Dramas ist es dann aufgegeben, die Konfiguration der Wirklichkeit nicht nur abzubilden, sondern vielmehr noch sie hervorzubringen; die Exemplarität des Dramas erschließt den Raum der Gegenwart, indem es eine Perspektive auf denselben eröffnet, die die Beherrschbarkeit von Geschichte suggeriert: Der Text wird zum Formationsraum einer Sicht auf die Gegenwart, deren Überwindung er verspricht. Er übernimmt dadurch semantisch jene Aufladung, die im Übergang vom Exemplum zur Fallgeschichte als Kontinuum einer Heilserwartung kenntlich wird.⁴ Schillers Mannheimer Vortrag ›Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?‹ hat die entsprechenden Positionen im Blick aufs Medium Theater bekanntlich pointiert ausformuliert:

Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchem von dem denkenden bessern Teil des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderer Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. [...] Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten – wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte – mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.⁵

Es ist in epistemologischer Hinsicht kaum zu überschätzen, daß das Medium der historischen Fallstudie ›Hermannsschlacht‹ das Theater ist; im Vollzug dieses Textes realisiert sich nämlich ein Anspruch, der über die Bühne hinausweist und die Frage nach den Geltungsbedingungen des Textes der Geschichte überantwortet. Deren Gegebenheiten – die Besetzung durch römische bzw. französische Truppen – gilt es sowohl im Drama wie auch in der Wirklichkeit zu überwinden; die Fallstudie ›Hermannsschlacht‹ will dazu Anleitung und Vollzug in einem sein: »[D]ieses Stück«, schreibt Kleist am 20. April 1809 in einem Brief, sei »einzig und allein auf diesen Augenblick [seiner Aufführung] berechnet.«⁶ Der »Grund« »der Germania« liegt indes zunächst auf dem Theater, das einer eigenen Logik folgt; er eröffnet aber dadurch eine Möglichkeit, die seit der frühen Neuzeit in der Metapher des *Theatrum mundi* das Weltverständnis strukturiert und gegebenenfalls eine Wissensordnung begründet,⁷ die zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen einer begrenzten und einer unendlichen Perspektive, zwischen Poetik und Rezeption, schließlich zwischen der

⁴ Zur strukturellen Kopplung von Heilserwartung und Narratologie vgl. *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, hg. von Klaus E. Müller und Jörn Rüsen, Reinbek 1997.

⁵ Friedrich Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* In: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, hg. von Wolfgang Riedel, München 2004, S. 818–831, hier S. 828, 830.

⁶ An Heinrich Joseph von Collin, 20.4.1809. In: *SW7 II*, 823f., hier S. 824. Zu Kleists Kenntnis und poetologischer Applikation der Wahrscheinlichkeitsrechnung vgl. Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen 2002, S. 418–438; sowie Hans-Christian von Hermann, *Bewegliche Heere. Zur Kalkulation des Irregulären bei Kleist und Clausewitz*. In: *KJb* 1998, S. 227–243.

⁷ Allgemein dazu: Ralf Konersmann, *Welttheater als Daseinsmetapher*. In: Ders., *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt a.M. 1994, S. 84–168.

Konstruktion idealer Fallbedingungen und dem Vollzug des Falles selbst differenziert.⁸ Das Ergebnis des Experiments mit Perspektiven und Affekten,⁹ das aus der fallweisen Korrelation von Setzung und Gesetz resultiert, ist, wie gesagt, die im Kampf geeinte »Nation«,¹⁰ und es wird zu fragen sein, welchen Status die Referenz einer unendlichen Perspektive um 1800 besitzt, was mithin der eigentliche Ort der Dispositionen Kleists ist. Zugleich soll die Aufmerksamkeit jenen Denkfiguren gelten, die das Drama der »Nation« als Ausschlußverfahren erscheinen läßt, welches das Spiel mit den Elementen der »Kultur« in den Dienst der »Natur« selbst stellt.

Die titelgebende Bemerkung Hermanns, »Und sehn ob uns der Zufall etwas beut« (Vs. 1527), markiert einen Wendepunkt des Dramas, weil sie zeigt, wie die Bedingungen des Experiments im Text thematisiert werden; sie führt die machtpolitisch indizierte Unterscheidung verschiedener Wissenshorizonte in ihrer vollen Virulenz vor, indem sie jene Doppeldeutigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit herstellt, die der Realpräsenz des Absoluten im Horizont einer Heilserwartung wohl immer eignet. Denn die Hoffnung auf einen »Zufall« kann nur formulieren, wer mit ihm »[r]echnet«. Der Szene, um die es im folgenden insbesondere gehen soll, steht eine Äußerung Hermanns voran, die von seinem Vertrauten Eginhardt sogleich in jenen Kontext gerückt wird, der durch die Kategorie des »Zufall[s]« notwendig ins »Spiel« kommt:

HERMANN. [...] Es braucht der Tat, nicht der Verschwörungen.

Den Widder laß sich zeigen, mit der Glocke,

So folgen, glaub mir, alle anderen.

EGINHARDT. So mög der Himmel dein Beginnen krönen! (Vs. 1515–1518)

Die Verschiebung zwischen den beiden Protagonisten offenbart zugleich eine Hierarchie, ein Wissensgefälle, das zu den Voraussetzungen der Transformation zählt, die eine Setzung ins Gesetz überführt.¹¹ Denn während Hermann durch die

⁸ Vgl. einführend Erika Fischer-Lichte, *Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption*. In: *KJb* 2000, S. 25–37.

⁹ Zu den theaterhistorischen Hintergründen im 18. Jahrhundert vgl. *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen 1999 (*Das achtzehnte Jahrhundert, Supplementa: Bd. 5*).

¹⁰ Wolf Kittler hat die militärhistorische Relevanz des Dramas im Blick auf die Figur des Partisanen und im Kontext der militärischen Reformen und Theorien Scharnhorsts, Gneisenaus und Clausewitz erwiesen: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg i.Br. 1987, S. 218–255; vgl. auch ders., *Kleist und Clausewitz*. In: *KJb* 1998, S. 62–79, hier besonders S. 79. – Es gilt hier, wie auch im Blick auf Manfred Schneiders Arbeiten, was Schneider selbst einmal bündig zusammenfaßte: »Die Sache ist einmal entdeckt, und sie verdient weitere Aufmerksamkeit«; Manfred Schneider, *Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater*. In: *KJb* 1998, S. 209–226.

¹¹ Dazu die grundlegenden Überlegungen von Dieter Mersch: *Das Ereignis der Setzung*. In: *Performativität und Ereignis*, hg. von Christian Horn u.a., Tübingen und Basel 2003, S. 41–56.

»Tat« ein Zeichen setzen will, das »alle[n] anderen« die Vermutung eines göttlichen Ursprungs nahelegt, unternimmt Eginhardt die Verortung und zugleich auch Beglaubigung der »Tat« im Absoluten; er verweist auf den »Himmel«, der zur Metapher der Identität von höherer Ordnung und irdischem Vollzug in der Aufführung der »Nation« wird. »Tat« und »Beginnen« stehen am Anfang einer Ermächtigung, die ihre Legitimation im »Himmel« selbst finden soll. In dieser Abfolge begründet sich die Exemplarizität eines Dramas, das den »Zufall« als Inszenierungsfall ausweist, um in der Fallstudie die Möglichkeiten des Übergangs von der Selbstermächtigung zur Geschichtsmächtigkeit zu diskutieren. Zurück zur Szene:

HERMANN. Horch! Still!
EGINHARDT. Was gibt's?
HERMANN. Rief man nicht dort Gewalt?
EGINHARDT. Nein, mein erlauchter Herr! Ich hörte nichts,
Es war die Wache, die die Stunden rief.
HERMANN. Verflucht sei diese Zucht mir der Kohorten!
Ich stecke, wenn sich niemand rührt,
Die ganze Teutoburg an allen Ecken an!
EGINHARDT. Nun, nun! Es wird sich wohl ein Frevel finden.
HERMANN. Komm, laß uns heimlich durch die Gassen schleichen,
Und sehn, ob uns der Zufall etwas beut. (Vs. 1519–1527)

Unmittelbar nach dem Präludium, das Erwartung und »Tat« schon miteinander verknüpft, betritt der »Zufall«, Fortuna, die Bühne; es ist ein Mädchen, Hally,¹² das vergewaltigt wurde und daraufhin von dessen Vater Teuthold, dem »Schmied der Waffen«, wie es durchaus doppelsinnig heißt, erstochen wird. »Die Jungfrau, die geschändete«, wird schließlich auf einen Befehl Hermanns hin und nach biblischem Vorbild im »Buch der Richter« in funfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe« zerteilt und an die »funfzehn Stämme der Germaner« (Vs. 1611f.) geschickt:

HERMANN. Komm, Eginhardt! Jetzt hab ich nichts mehr
An diesem Ort zu tun! Germanien lodert:
Laß uns den Varus jetzt, den Stifter dieser Greuel,
im Teutoburger Walde suchen! (Vs. 1623–1626)

Soweit die Eckpunkte der Szene. Entscheidend im Blick auf die Handlungsmotivation, die der Fall freisetzen soll, ist indes der Versuch, den Experimentalraum der Bühne ebenso als Ort wie als Vorbild der Geschichte auszuweisen. Das Spiel mit den Affekten führt »den Leib Germaniens«, in den »Die ganze Brut [...] / Sich eingefilzt, wie ein Insektenschwarm« (Vs. 1681f.), einer Katharsis zu,¹³ die

¹² Zu den Implikationen dieser Vergewaltigung vgl. den inspirierenden Aufsatz von Christine Künzel, *Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists »Hermannsschlacht«*. In: *KJb* 2003, S. 165–183. Allerdings mit einer entscheidenden Einschränkung, die die Schlußfolgerungen betrifft: Von einer Kritik der Kriegspropaganda und Gewaltretorik seitens Kleists zu sprechen scheint angesichts der affirmativen Tendenz des Dramas kaum möglich.

¹³ Zur weiteren Geschichte der semantischen Implikationen der Gegenüberstellung von reinem »Leib« und »Insektenschwarm« vgl. Sarah Jansen, »Schädlinge«. *Geschichte eines*

den Raum der Bühne in die Welt schlechthin verwandelt. Um 1800 aber ist die säkularisierte Geschichte kaum mehr der Ort göttlicher Interventionen, so daß die Frage nach dem ›Deus ex machina‹, der auf dem Welttheater den »Zufall« begründen konnte und der Handlung jeweils die finale Wende gab, eine andere Antwort verlangt. Zumindest dann, wenn das Drama seinem Anspruch gerecht werden möchte. Die Problematik erhellt ein Satz aus einer Studie Kants, die – und daher rührt gegebenenfalls ihre Signifikanz – aus Anlaß der Preisfrage nach den »wirklichen Fortschritten, die die Metaphysik seit Leibnizens und Wolffs Zeiten in Deutschland gemacht hat«, entstand: »Der Satz«, schreibt Kant in seinen Randbemerkungen, »[a]lles Zufällige hat eine Ursache, sollte so lauten: Alles, was nur bedingterweise existieren kann, hat eine Ursache.«¹⁴ Kleists Lösung einer Schwelensituation, die die »Ursache« mehr und mehr zu einem Problem der Immanenz werden läßt, ohne aufs Attribut des Göttlichen verzichten zu wollen (oder aus Gründen der Legitimation verzichten zu können), besteht in einer Zweideutigkeit, die die Semantik herrschaftlichen Handelns konsequent sakralisiert; sie werden zur Signatur einer Handlungsfolge, die ›Herrschaft und Heil‹ (Jan Assmann) in einem auserwählten Ich vereint.¹⁵ Im Drama ist es dementsprechend durchaus unbestimmt, ob nicht Hermann selbst in die Vergewaltigung involviert war; Kleist jedenfalls streut mehrere zweideutige Textsignale, die die vordergründige Abwesenheit Hermanns in der entscheidenden Szene in eine unsichtbare Präsenz verwandeln. Man kann in Fichtes ›Versuch einer Kritik‹ aller Offenbarung geradezu die entsprechenden poetologischen Maßgaben finden: »Offenbarung« solle, so Fichte, »[...] nur Aufmerksamkeit begründen. [...] [U]nd dazu (um es theoretisch möglich zu denken, denn um es moralisch möglich zu finden, [...]) gehört weiter nichts, als dass wir keine natürliche Ursache dieser Erscheinung *sehen*. [...] Wen fasst nun dieses Wir in sich? Offenbar diejenigen, und nur sie, welche in dem Plane der zu erregenden Aufmerksamkeit befasst sind.«¹⁶

Die Vergewaltigung erfolgt, wie erwähnt, unmittelbar nach Hermanns Äußerung, »heimlich durch die Gassen schleichen« zu wollen; sie korrespondiert

wissenschaftlichen und politischen Konstrukts 1840–1920, Frankfurt a.M. und New York 2003; sowie allgemein zur metaphorischen Verbindung von Leibmetaphern und Gesellschaftsbildern Susanne Lüdemann, *Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären*, München 2004, besonders S. 23–46.

¹⁴ Immanuel Kant, Über die von der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin für das Jahr 1791 ausgesetzte Preisfrage: Welches sind die wirklichen Fortschritte, die die Metaphysik seit Leibnizens und Wolffs Zeiten in Deutschland gemacht hat? In: Ders., *Schriften zur Metaphysik und Logik 2*, Frankfurt a.M. 1996 (Werkausgabe, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. VI), S. 583–676, hier S. 672.

¹⁵ Jan Assmann, *Herrschaft und Heil. Politische Theologie in Altägypten, Israel und Europa*, Frankfurt a.M. 2000.

¹⁶ Johann Gottlieb Fichte, *Versuch einer Kritik aller Offenbarung [1792]*. In: *Fichtes Werke*, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. V: *Zur Religionsphilosophie*, Berlin 1971, S. 10–174, hier S. 110f. (Hervorh. M.N.). Zur kulturwissenschaftlichen Perspektivierung der Kategorie ›Aufmerksamkeit‹ vgl. *Aufmerksamkeiten*, hg. von Aleida Assmann, München 2001 (*Archäologie der literarischen Kommunikation*).

mit der Erwartung des »Zufall[s]« und wird im Auflauf, den die »Tat« hervorruft, durch einen Wortwechsel ihres eindeutigen Ursprungs entledigt:

EIN MANN [...]. Habt ihr gesehn? Den jungen Römerhauptmann,
Der plötzlich, mit dem Federbusch, erschien?
EIN ANDERER. Nein, Freund! Von wo?
EIN DRITTER. Was tat er?
DER MANN. Was er tat?
Drei'n dieser geilen apenninschen Hunden,
Als man die Tat ihm meldete,
Hat er das Herz gleich mit dem Schwert durchbohrt! (Vs. 1535–1540)

Die Frage nach dem Woher des »jungen Römerhauptmann[s]« bleibt ebenso unbeantwortet wie die Frage nach dem Tun eines »Häuflein[s] wackrer Leute«, die Eginhardt zuvor auf Hermanns Bitte hin »in Römerkleidern [...] ver mummt« auf Varus' Spuren schickte: »Laß sie, ich bitte dich, auf allen Straßen, / Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern: Wenn sies geschickt vollziehn, will ich sie lohnen!« (Vs. 945–954)¹⁷ Man muß Hermanns Nachfrage, die sich auf das Wissen über die Vergewaltigung richtet, vor diesem Hintergrund sehen:

HERMANN. Was gibts?
DER ERSTE CHERUSKER. Was! Fragst Du noch? Du weißt von nichts?
HERMANN. Nichts, meine Freunde! ich komm aus meinem Zelte. [...]
DER ZWEITE CHERUSKER [...]. Eine ganze Meute
Von geilen Römern, die den Platz durchschweifete,
Hat bei der Dämmerung schamlos eben jetzt –
HERMANN [...]. Still, Selmar, still! Die Luft, du weißt, hat Ohren.
– Ein Römerhaufen? (Vs. 1581–1586)

Zur Erinnerung: Die letzte Aussage Hermanns vor der »Tat« lautete, gemeinsam mit Eginhardt »heimlich durch die Gassen schleichen« zu wollen, jetzt sagt Hermann, er komme »aus [d]em Zelte« und wisse von nichts. Zwischen beiden Auftritten geschieht der »Zufall«, dessen Gelingen Eginhardt dem »Himmel« anheimgestellt hatte.¹⁸ Fichtes »Offenbarung« vollzieht sich im Raum der Doppeldeutigkeit; sie bleibt aber eindeutig genug, um dem Publikum, das an dieser Stelle mehr weiß als das Personal des Dramas, »welche[s] in dem Plane der zu erregenden Aufmerksamkeit befasst [ist]« –, die Inszenierung als Anwendungsfall zu empfehlen. Darüberhinaus schneidet die insofern geradezu notwendige Hinrichtung der Beteiligten durch den »jungen Römerhauptmann« und die Ermordung des Opfers

¹⁷ Schon um dieser programmatischen Doppeldeutigkeit willen ist die umstandslose Feststellung von Mathieu Carrière unzutreffend: »Das Kommando [das »Häuflein wackrer Leute«, M.N.] operiert sehr erfolgreich. Einer der falschen römischen Soldaten vergewaltigt ein germanisches Mädchen.« Mathieu Carrière, für eine Literatur des Krieges, Kleist, Basel und Frankfurt a.M. 1981, S. 55.

¹⁸ Vgl. auch die Schlußfolgerung, die Christian Moser aus seiner Lektüre von Kleists »Allerneuesten Erziehungsplan« (SW⁷ II, 329–335) zieht: »Ordnung geht aus dem Zufall hervor, doch dieser Zufall steht im Zeichen kontingenter Gewalt«; Christian Moser, *Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montesquieu*. In: KJb 2000, S. 3–32, hier S. 32.

durch dessen Vater den Weg zu jeglicher Zeugenschaft ab. Die Möglichkeit, aus dem Opfer ein Symbol werden zu lassen,¹⁹ ist dadurch allererst gegeben; sie ruht der Überschreibung der tatsächlichen Geschichte auf, die, darauf wird Nietzsche hinweisen, nur dann Handlungsenergien freisetzt, wenn sie in eine »mythische Fiction« überführt wird: die entstehende »monumentalische Historie« zeichne sich, so Nietzsche in seinen »Unzeitgemässen Betrachtungen«, dadurch aus, daß sie, anders als der »historische Sinn«, »auf Kosten der causae die effectus monumental, nämlich vorbildlich und nachahmungswürdig, hin[stellt]: so dass man [die monumentalische Historie], weil sie möglichst von den Ursachen absieht, mit geringer Uebertreibung eine Sammlung der »Effecte an sich« nennen könnte [...]«

Das, was bei Volksfesten, bei religiösen oder kriegerischen Gedenktagen gefeiert wird, ist eigentlich ein solcher »Effect an sich«: er ist es, der die Ehrgeizigen nicht schlafen lässt, der den Unternehmenden wie ein Amulet am Herzen liegt, nicht aber der wahrhaft geschichtliche Connexus von Ursachen und Wirkungen, der, vollständig erkannt, nur beweisen würde, dass nie wieder etwas Gleiches bei dem Würfelspiele der Zukunft und des Zufalls herauskommen würde. [...] Regiert also die monumentalische Betrachtung des Vergangenen über die anderen Betrachtungsarten, ich meine über die antiquarische und kritische, so leidet die Vergangenheit selbst Schaden: ganz grosse Theile derselben werden vergessen, verachtet, und fließen fort wie eine graue ununterbrochene Fluth, und nur einzelne geschmückte Facta heben sich als Inseln heraus: an den seltenen Personen, die überhaupt sichtbar werden, fällt etwas Unnatürliches, Wunderbares in die Augen, gleichsam die goldene Hüfte, welche die Schüler des Pythagoras an ihrem Meister erkennen wollten. Die monumentale Historie täuscht durch Analogien: sie reizt mit verführerischen Aehnlichkeiten den Muthigen zur Verwegenheit, den Begeisterten zum Fanatismus, und denkt man sich gar diese Historie in den Händen und Köpfen der begabten Egoisten und der schwärmerischen Bösewichter, so werden Reiche zerstört, Fürsten ermordet, Kriege und Revolutionen angestiftet und die Zahl der geschichtlichen »Effecte an sich«, dass heisst der Wirkungen ohne zureichende Ursachen, von Neuem vermehrt.²⁰

Die Exemplarizität des Falls der »Hermannsschlacht« entsteht in dieser Bewegung, in einer Transformation zugunsten der »Effecte an sich«. Allerdings ist Kleists Drama keineswegs ein Stück für »Volksfeste« oder »Gedenktage«, vielmehr formuliert es in seiner Doppelung von Anleitung und Vollzug analytische Einsichten in die Theatralik der Macht, die Nietzsches Beobachtungen antizipieren; die Pointe besteht darin, daß Kleist diese Beobachtungen und Denkfiguren als Instrumente ausstellt und zugleich instrumentell mit ihnen verfährt. Daß das im Interesse einer Ermächtigung liegt, die die Unterscheidung hierarchisch getrennter Wissenshorizonte zwangsläufig voraussetzt, ist offensichtlich: »Still, Selmar, still! Die Luft, du weißt, hat Ohren.« Das Wissen von der »Tat« wird zurückgehalten; es erhält einen exklusiven Charakter, um schließlich den »Effect« der Veröffentlichung fürs Publi-

¹⁹ Vgl. zum Zusammenhang von »Kultus und Opfer« Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Zweiter Teil: *Das mythische Denken*, Darmstadt 1987, S. 262–277, besonders S. 270f.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Zweites Stück: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874). In: Ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. I, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, S. 259–262.

kum zu steigern. »Verwegenheit« und »Fanatismus« erhalten dadurch das entscheidende Moment ihrer Berechenbarkeit; sie werden zum »Effect« einer »monumentale[n] Historie, deren Herstellung im Drama transparent wird. Als Herr und Autor der »Effecte« ist Hermann zugleich schneller als die Fama, die ansonsten für die Streuung der »Aufmerksamkeit« verantwortlich zeichnet;²¹ Hermann tilgt die Möglichkeit diverser Quellen des Wissens und der Geschichte, um »Tat« und »Beginnen« in seiner Person zu vereinen.²² Die an die »Freunde« gerichtete Bemerkung, daß er von nichts wisse, zeigt also vor allem eines: daß dem Kalkül der Ermächtigung auch die »Freunde«, die »in dem Plane der zu erregenden Aufmerksamkeit befasst sind«, zum Opfer fallen müssen. Jene Einschränkung, die Fichte in einer geradezu prophetischen Geste in Parenthese setzte, verrät denn auch, warum die exemplarische Anordnung, die Kleist vorführt, bei seinen Zeitgenossen wenig Verständnis fand: »[U]nd dazu (um es theoretisch möglich zu denken, denn um es moralisch möglich zu finden, [...]) gehört weiter nichts, als dass wir keine natürliche Ursache dieser Erscheinung sehen.« Hermanns Maskenspiel mochte niemand zumal nach dem Jahrhundert der Erziehung »moralisch möglich« finden;²³ der einsame Techniker der Macht war zu weit entfernt von jenen konventionellen Bildern, die etwa Klopstock und Johann Elias Schlegel von einem Helden gaben, der im Kampf gegen die Franzosen Vorbild sein sollte.²⁴

Dem Drama ist dieser Zwiespalt freilich bewußt; er wird gleichsam als notwendiges Übel vorgeführt, dessen Legitimation sich vom utopischen Ende her ergibt: Nachdem Hermann sich mit Eginhardt »heimlich«, wie es heißt, besprochen hat, wendet er sich an den Vater des vergewaltigten und ermordeten Mädchens; er wird von einem Cherusker vorgestellt:

DER ZWEITE CHERUSKER. Hermann, dein Rächer ists, der vor dir steht.
TEUTHOLD. Hermann, mein Rächer, sagt ihr? – Kann er Rom,
Das Drachennest, vom Erdenrund vertilgen?
HERMANN. Ich kanns und wills! Hör an, was ich dir sage.
TEUTHOLD [...]. Was für ein Laut des Himmels traf mein Ohr? (Vs. 1600–1604)

Es ist abermals der »Himmel« mit dem Hermanns Unterfangen assoziiert wird; die Referenz des Absoluten wird mit der »Tat« verbunden, um für Hermanns Motivation jenen letzten Grund zu gewinnen, den die avancierte zeitgenössische Philosophie schon nicht mehr im Göttlichen, sondern vielmehr im Ich situiert.²⁵ Hermanns Ermächtigung, die am Anfang der »Nation« steht, rückt geradezu in der Wahrnehmung »alle[r] anderen« an die Position des »Himmels«. In dieser Übertra-

²¹ Zur Fama vgl. den kulturhistorischen Überblick von Hans-Jörg Neubauer, *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*, Berlin 1998.

²² Vgl. dazu auch Caroline Pross, *Verschobene Anfänge. Bruch und Begründung in Kleists »Hermannsschlacht«, Arnims »Die Vertreibung der Spanier« und Brentanos »Viktoria und ihre Geschwister«*. In: *KJb* 2003, S. 150–164.

²³ Vgl. Kleist, *Allerneuesten Erziehungsplan* (wie Anm. 18), S. 333: »In der Tat! – – Dieser Philosoph könnte das Jahrhundert um seinen ganzen Ruhm bringen«.

²⁴ Vgl. dazu Gesa von Essen, *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998.

²⁵ Vgl. Dieter Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt a.M. 1967.

gung gewinnen die »moralisch [un]möglich[en]« Handlungen eine Übereinstimmung mit der »allgemeinen Idee«; sie erscheinen als jene »List der Vernunft«, von der Hegel treffend schrieb, daß sie sich »unangegriffen und unbeschädigt im Hintergrund hält«:

Es ist das Besondere, das sich aneinander abkämpft und wovon ein Teil zugrunde gerichtet wird. Nicht die allgemeine Idee ist es, welche sich in Gegensatz und Kampf, welche sich in Gefahr begibt; sie hält sich unangegriffen und unbeschädigt im Hintergrund. Das ist die *List der Vernunft* zu nennen, daß sie die Leidenschaften für sich wirken läßt, wobei das, durch was sie sich in Existenz setzt, einbüßt und Schaden leidet. Denn es ist die Erscheinung, von der ein Teil nichtig, ein Teil affirmativ ist. Das Partikuläre ist meistens zu gering gegen das Allgemeine, die Individuen werden aufgeopfert und preisgegeben. Die Idee bezahlt den Tribut des Daseins und der Vergänglichkeit nicht aus sich, sondern aus den Leidenschaften der Individuen.²⁶

Hermann selbst ist der Mittler zwischen »Besondere[m]« und »Allgemeine[m]«; er hat an beiden Kategorien teil, und er weiß, daß er selbst Instrument eines Ursprungs ist; er inszeniert eine Geschichte eindeutiger Ursprünge und Feindschaften,²⁷ um das »Ende der Geschichte« in seinem Sinn, oder besser: im Sinn der »allgemeine[n] Idee« herbeizuführen: »Ganz Teutoburg«, heißt es im vorletzten Auftritt, »siehst du in Schutt und Asche! / HERMANN. Mag sein! Wir bauen uns ein schönres auf« (Vs. 2564f.). Das Heilige oder die Attribute des Göttlichen werden in diesem Projekt zu Elementen einer Rhetorik der Macht, die auf die »Effecte« der Mobilisierung von »Verwegenheit« und »Fanatismus« zielt; sie entrücken die »Tat« ins Zwielficht der Oszillation zwischen Bedingtem und Unbedingtem, um die Herrschaft über die Protagonisten der Geschichte zu befestigen. Daß darin eine Nähe zu jenen Techniken der Macht vorliegt, die Machiavelli einem idealen Fürsten anrät, ist bereits bemerkt worden;²⁸ sie kann mit einem Aufsatz Adam Müllers illustriert werden, der das utopische Ende, von dem bereits die Rede ging, im Rekurs auf Machiavelli in einer signifikanten Wendung als »die göttlichen Werke der Politik« benannt hat:

[...] aber wenn physische und moralische Macht, das was den Menschen angeht und was die Bestie, nach Machiavelli, verbunden, alles in einen Canal geleitet, alles in ein Haupt concentrirt ist, dann ist das höchste Problem aller Politik gelöst.²⁹

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte, Frankfurt a.M. 1999 (Werke, Bd. 12), S. 49. Zur historischen Verortung vgl. Heinz Dieter Kittsteiner, Listen der Vernunft. Motive geschichtsphilosophischen Denkens, Frankfurt a.M. 1998, S. 7–42.

²⁷ Zur Kategorie der »Feindschaft« vgl. Feindschaft, hg. von Medardus Brehl und Kristin Platt, München 2003 (Genozid und Gedächtnis).

²⁸ Dazu ausführlich: Gesa von Essen, Römer und Germanen im Spiel der Masken. In: KJb 1999, S. 41–52.

²⁹ Adam Müller, Ueber Machiavell. In: Adam Müllers vermischte Schriften über Staat, Philosophie und die Kunst. Erster Theil, Wien 1812, S. 43–55, hier S. 53f. Vgl. zu Müller Ethel Matala de Mazza, Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik, Freiburg i.Br. 1999, S. 265–339.

II. »Den schönen Tod der Helden sterben ...«. *Figuren der Mobilisierung*

Als Hermann zu Beginn des Dramas einem Boten seinen Plan erläutert, »um [diesen] in den Stand zu setzen, / Sogleich jedwedem Irrtum zu begegnen, / Der etwa nicht von mir berechnet wäre« (Vs. 721–723), offenbart sich der »Römerhaß« als offener Posten; die Voraussetzungen dafür, daß »diese[r] Plan [...] die Kraft nun des Gesetzes« annimmt (Vs. 826–828), liegen in jenem »Römerhaß«, der dann vom »Zufall« freigesetzt wird. Aus der Zweideutigkeit des »Zufall[s]« wird kenntlich, daß die Machbarkeit der Geschichte ihren Ausgang von einem Subjekt nimmt, dessen Selbstermächtigung in der Rhetorik des Unbedingten verschwindet. Andernfalls würde die Frage der Legitimation die Formierung des Widerstands hintertreiben. Wo die »List« war, erscheint der »Laut des Himmels«. Die Zufälligkeit des »Zufall[s]« bestimmt sich dadurch allein in der Perspektive, die man auf das Ereignis hat; einerseits ist es das auslösende Moment für »Verwegenheit« und »Fanatismus«, andererseits eine Frage des Kalküls. Die Fixierung auf »Irrtum« und »Zufall«, die beide als Probleme der »[B]erechn[ung]« erscheinen, zeigt einen Zugriff auf die Geschichte, der der »Kunst des Kriegs« (Vs. 295) verpflichtet ist. Im »Ersten Theil« des »hinterlassenen Werks« ›Vom Kriege‹ hält Carl von Clausewitz fest, daß in der »unvollkommenen Einsicht des Falles« ein Grund liege, »welcher den kriegerischen Akt zum Stehen bringen kann«:

Was also die Natur des konkreten Falles an sich schon erfordert, einen Wahrscheinlichkeitskalkül nach den gegebenen Verhältnissen, dazu läßt der mehr oder wenige langsame Verlauf des kriegerischen Aktes mehr oder weniger Zeit. [...] Wir sehen hieraus, wie sehr die objektive Natur des Krieges ihn zu einem Wahrscheinlichkeitskalkül macht; nun bedarf es nur noch eines einzigen Elementes um ihn zum Spiel zu machen, und dieses Element entbehrt er gewiss nicht; es ist der Zufall.³⁰

Die ›Hermannsschlacht‹ will sowohl »Wahrscheinlichkeitskalkül nach den gegebenen Verhältnissen« als auch »Spiel« sein. Um aber den utopischen Horizont nicht aus den Augen zu verlieren, setzt sie in der Verbindung des »konkreten Falles« mit den inszenatorischen Erfordernissen seiner Lösung den »Zufall« ins Zwielficht einer Intervention des »Himmel[s]«. Das Resultat der Mobilisierung ist dann gleichsam angewandte Geschichtsphilosophie: Im zweiten Abschnitt des ›Streits der Fakultäten‹, der sich mit der (für Fallstudien sehr interessanten) Auseinandersetzung der juristischen Fakultät mit der philosophischen befaßt, geht Kant der Frage nach, »[o]b das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschreiten zum besseren sei?«³¹ Kants Argumentation führt über die mythisch aufgeladene Metapher des »Leitfadens« zur Theorie des »Geschichtszeichens«; sie hebt insbesondere auf den »Standpunkt« des Betrachters ab und entwickelt in der Kategorie der »un-

³⁰ Vom Kriege. Hinterlassenes Werk des Generals Carl von Clausewitz, Erster Theil. Berlin 1832, S. 22f.

³¹ Immanuel Kant, Der Streit der Fakultäten. In: Ders., Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1, Frankfurt a.M. 1996 (Werkausgabe, Bd. XI, hg. von Wilhelm Weischedel), S. 265–393, hier S. 351–368.

geselligen Geselligkeit« ein Kriterium, daß das »Fortschreiten« motivieren könne.³² Aufschlußreich für den vorliegenden Zusammenhang ist indes eine lapidare Bemerkung Kants, die er an den Anfang seiner Überlegungen stellt: »Wie ist aber eine Geschichte a priori möglich? – Antwort: wenn der Wahrsager die Begebenheiten selber macht und veranstaltet, die er zum voraus verkündigt.« »Die Fälle, die eine Vorhersagung enthalten können, sind drei«, schreibt Kant weiter,

[...] [d]as menschliche Geschlecht ist entweder im kontinuierlichen Rückgange zum Ärgeren, oder im beständigen Fortgange zum Besseren in seiner moralischen Bestimmung, oder im ewigen Stillstande auf der jetzigen Stufe seines sittlichen Werts unter den Gliedern der Schöpfung (mit welchem die ewige Umdrehung im Kreise um denselben Punkt einerlei ist). Die erste Behauptung kann man den moralischen Terrorismus [...] nennen.

Zur »terroristischen Vorstellungsart der Menschheitsgeschichte« führt Kant folgendes aus:

Der Verfall ins Ärgere kann im menschlichen Geschlechte nicht beständig fortwährend sein; denn bei einem gewissen Grade desselben würde es sich selbst aufreiben. Daher beim Anwachs großer, wie Berge sich auftürmender Greuelthaten und ihnen angemessenen Übel gesagt wird: nun kann es nicht mehr ärger werden: der jüngste Tag ist vor der Tür, und der fromme Schwärmer träumt nun schon von der Wiederbringung aller Dinge, und einer erneuerten Welt, nachdem diese im Feuer untergegangen ist.³³

Bezieht man die »terroristische Vorstellungsart«, die hier in zweifacher Hinsicht – in theatralischer wie imaginärer – zu gelten scheint, auf die Möglichkeit einer »Geschichte a priori« zurück, so wird deutlich, daß in Kleists Literatur die Denkfiguren aufklärerischer Geschichtsphilosophie als Instrumente der Ermächtigung begegnen.³⁴ Zieht man Kants Formulierung aus der »Kritik der Urteilskraft« hinzu, wonach in der Rhetorik die »Maschinen der Überredung« gegeben seien,³⁵ so zeigen sich die zwei maßgeblichen Kriterien der Kleistschen Kasuistik. Kleists Hermann inszeniert die Voraussetzungen, die »Greuelthaten und ihnen angemessenen Übel«, um den zweiten Teil der »Vorstellungsart«, den Traum »von der Wiederbringung aller Dinge, und einer erneuerten Welt« als notwendigen Schluß aus der historischen Situation erscheinen zu lassen. Im Agieren des Helden findet sich dadurch das Verfahren des Dramas selbst wieder. Der Fall der »terroristischen Vorstel-

³² Zur Relevanz des »Geschichtszeichens« für eine zeitgenössische anthropologische Konzeptualisierung der Literatur, insbesondere bei Schiller und Kleist, vgl. Michael Neumann, »Labyrinth des Luxus«. Kleist und die Mode. In: KJb 2005, S. 248–266.

³³ Kant: Streit der Fakultäten (wie Anm. 31), S. 351ff.

³⁴ Es geht mir also im folgenden keineswegs um eine Kant-Exegese, vielmehr möchte ich zeigen, wie die Überlegungen Kleists zeitgenössische Denkfiguren assimilieren, um sie in Instrumente eines Ziels umzuwandeln, das von den Intentionen der aufklärerischen Philosophie weit entfernt ist. Wenn man so will, kann man hier eine dialektische Kippfigur erkennen: Die Entzauberung des Heiligen entbirgt zugleich die Möglichkeit seiner bewußten Inszenierung.

³⁵ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1995 (Werkausgabe, Bd. X, hg. von Wilhelm Weischedel), S. 266f.

lungsart« ist mithin in der Poetik der »Hermannsschlacht« gegeben; sie zeigt, wie der »Wahrsager die Begebenheiten selber macht und veranstaltet, die er zum voraus verkündigt«. Das Theater ist nicht nur der Ort der Vorführung des Falls, es ist vielmehr das Modell für dessen Vollzug. Ebenso, wie es den Zuschauer durch das Spiel mit Affekten konditioniert, geht Hermann bei der Inszenierung von »Feindschaft« und »Römerhaß« vor. Das *Theatrum mundi* gerät dadurch zum Modell politischer Herrschaft. In einer gleichsam emblematischen Szene wird dieses Verfahren vorgeführt:

HERMANN. Ei Thuschen! Sieh! Mein Stern! Was bringst du mir? [...]
THUSNELDA. Ei nun! Die Römer, sagt man, ziehen ein;
Die muß Arminius' Frau doch auch begrüßen.
HERMANN. Gewiß, gewiß! So wills die Artigkeit.
Doch weit sind sie im Felde noch;
Komm her und laß den Zug heran uns plaudern! [...]
THUSNELDA [...]. Der Sybarit! Sieh da! Mit seinen Polstern!
Schämst du dich nicht? – Wer traf die Anstalt hier? [...]
HERMANN. Ja, Kind! Die Zeiten, weißt du, sind entartet. –
Holla, schafft Wein mir her, ihr Knaben,
Damit der Perserschach vollkommen sei! (Vs. 956–966)

Die Figur ist bekannt: In der Dekadenz soll sichtbar werden, was als Zeitenwende untergründig arbeitet; im Horizont der Apokalypse verlieren sich Sitte und Moral: »Die Zeiten, weißt du, sind entartet.« Der »Wahrsager [macht] die Begebenheiten selber«, und das Drama fügt den Figuren der Mobilisierung eine weitere hinzu, nämlich die Identität von Behauptung und Wahrnehmung. Die Rhetorik alttestamentarischer Denkfiguren schließt die Lücke zwischen Fall und Effekt; sie generiert für den historischen Fall eine Modellhaftigkeit, die es ermöglicht, an der Geschichte zu zeigen, was die Zukunft bringen soll.³⁶ Die rhetorische Verwendung alttestamentarischer Figuren ist es mithin, die die Exemplarizität der »Hermannsschlacht« als Modellfall der Konstituierung »Von der Germania heiligem Grund« allererst herstellt; sie öffnet das historische Geschehen auf einen Sinnhorizont hin, der das Ende des Dramas als Aufforderung an die Gegenwart des preußisch-französischen Krieges entläßt: Geschichte soll sich wiederholen, und zwar in einem Schema, das den Ausgang als Wiedergeburt antizipiert: »Das Vaterland«, heißt es, »muß einen Herrscher haben, / Und weil die Krone sonst, zur Zeit der grauen Väter, / Bei deinem Stamme rühmlich war: / Auf deine Scheitel falle sie zurück!« (Vs. 2581–2584) Die Revolte wird zur Rückkehr; ihr Versprechen liegt mithin in einer Größe, die ans verlorene Paradies anschließt. Der »Herrscher« selbst ist es dann, der die Hoffnung auf seine Inthronisation an eine alttestamentarische Denkfigur zurückbindet:

³⁶ Zur Bedeutung der Rhetorik in diesem Kontext vgl. auch Johann Gottlieb Fichte, Anwendung der Beredsamkeit für den gegenwärtigen Krieg. In: Fichtes Werke, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. VII: Zu Politik, Moral und Philosophie der Geschichte, Berlin 1971, S. 505–508.

HERMANN [...]. Kurz, wollt ihr, wie ich schon einmal euch sagte,
Zusammenraffen Weib und Kind,
Und auf der Weser rechtes Ufer bringen,
Geschirre, goldn' und silberne, die ihr
Besitzt, schmelzen, Perlen und Juwelen
Verkaufen oder sie verpfänden,
Verheeren eure Fluren, eure Herden
Erschlagen, eure Plätze niederbrennen,
So bin ich euer Mann – : (Vs. 374–382)

Es ist dies die biblische Bonum-durch-malum-Figur, die ebenso auf Moses' Marsch durch die Wüste wie auf die Kreuzigung Christi rekurrierende Gewinnung des Guten im Durchgang durchs Schlechte, deren Applikation im Mobilisierungsdrama »Hermannsschlacht« die Immanenz des Absoluten in der Zeit beweisen will. Dieses Absolute ist das »Gesetz«, das Hermann sich gibt: »Platz unter Trümmern« heißt die Regieanweisung in einer der letzten Szenen und Hermanns entsprechender Kommentar wurde bereits zitiert: »Mag sein! Wir bauen uns ein schönres auf« (Vs. 2565). Um abermals Kant anzuführen, dessen textanalytische Einsichten in die biblische Erzählung innerhalb der Kleistschen Poetik in einen utopischen Horizont gerückt werden und darin als rhetorische Mittel erscheinen, die die Figuren der Stiftung von Gemeinschaft, nicht aber deren theologische Bedeutung voraussetzen: »Der biblische Glaube«, schreibt Kant, »ist ein messianischer Geschichtsglaube [...]«. ³⁷ In Fichtes »Reden an die deutsche Nation« (1808) heißt es, daß die »Nation« nur dadurch »von der falschen Richtung, die sie ergriffen, [zurückzubringen sei]«, indem »[...] man ihr in dem Spiegel jener ihrer Jugendträume ihren wahren Hang und ihre wahre Bestimmung [zeigt], bis unter diesen Betrachtungen sich ihr die Kraft entfalte, diese ihre Bestimmung mächtig zu ergreifen. Möchte diese Aufforderung etwas dazu beitragen, das recht bald ein dazu ausgerüsteter deutscher Mann diese vorläufige Aufgabe löse!« ³⁸ Kleists Hermann ist dieser »deutsche Mann«; in ihm manifestiert sich jener »messianische Geschichtsglaube«, der »Spiegel« und »Bestimmung« im historischen Drama fixiert.

III. »Die Lektion ist gut.« Eine »Theorie der Kriegskunst« und die »Quelle« des »Nationalrechts«

Im Gegensatz zu vorangegangenen Historikern und Theoretikern des Krieges legt Carl von Clausewitz in seinem reichlich zwei Jahrzehnte nach Kleists Drama publizierten Werk »Vom Kriege« einen besonderen Wert auf die Bedeutung der »moralischen Größen«; er zählt sie innerhalb seiner umfassenden »Theorie der Kriegskunst« zu den wichtigsten Gegenständen des Krieges. Unter »moralischen Größen« versteht Clausewitz unter anderen den »Volksgeist des Heeres«, den er durch die Begriffe »Enthusiasmus, fanatischer Eifer, Glaube, Meinung« charakterisiert. ³⁹

³⁷ Kant: Streit der Fakultäten (wie Anm. 31), S. 331.

³⁸ Fichte, Reden an die deutsche Nation (1807/08). In: Fichtes Werke, Bd. VII (wie Anm. 36), S. 358.

³⁹ Clausewitz: Vom Kriege (wie Anm. 30), S. 210f.

Es ist unschwer zu erkennen, daß der Theoretiker des Krieges an dieser Stelle Kategorien einbringt, deren Bedeutung durch Kleists »Hermannsschlacht« bereits erwiesen sind. Kleists Text will mithin jene »Theorie der Kriegskunst« sein, die auf die Situation der Niederlage Preußens antwortet.⁴⁰ Die Bestimmung, die Clausewitz schließlich dem »Werth der moralischen Größen« gibt, zeigt jene Parameter zur Beeinflussung des »Volksgest[es]«, die Kleist in seiner historischen Fallstudie entwickelt hatte:

Am besten wird der Werth der moralischen Größen überhaupt bewiesen und ihr oft unglaublicher Einfluß gezeigt: durch die Geschichte; und dies ist der edelste und gediegenste Nahrungsstoff, den der Geist des Feldherrn aus ihr zieht. – Dabei ist zu bemerken, daß Demonstrationen und kritische Untersuchungen und gelehrte Abhandlungen es weniger sind, als Empfindungen, Totaleindrücke und einzelne sprühende Geistesfunken, die die Weisheitskörner absetzen, welche die Seele befruchten sollen.⁴¹

Tatsächlich besteht der »Nahrungsstoff, den der Geist des Feldherrn« aus dem Drama ziehen kann, in einer Aufführung der Denkfiguren und Mobilisierungstheoreme, die zum Arsenal der Moderne selbst zählen werden. Kleists Radikalität in der Bearbeitung und Zuspitzung der Geschichte kondensiert aus dem bekannten Stoff eine »Theorie der Kriegskunst«, die den historischen Fall in eine Blaupause für die Gegenwart transformiert. Eine der entscheidenden Signaturen dieser Übertragung besteht in der Ausweitung des Krieges, in der Totalisierung einer Situation, die aus der Niederlage heraus das Feld der Kombattanten erweitert und in den Begriff der »Nation« überführt. Deren Formierung im Sinne jenes »Volksgestes«, auf den Clausewitz abheben wird, zeigen zwei weitere entscheidende Szenen: In einer, zu Beginn der Schlacht, wird Septimius, ein römischer Anführer, der sich ergeben mußte, hingerichtet:

HERMANN. Und laßt sein Blut, das erste, gleich
Des Vaterlandes dürrn Boden trinken! [...]
SEPTIMIUS. Wie, du Barbar! Mein Blut? Das wirst du nicht –!
HERMANN. Warum nicht?
SEPTIMIUS [...]. – Weil ich dein Gefangner bin!
An deine Siegerpflicht erinnr' ich dich!
HERMANN [...]. An Pflicht und Recht! Sieh da, so wahr ich lebe!
Er hat das Buch vom Cicero gelesen.
Was müßt ich tun, sag an, nach diesem Werk?
SEPTIMIUS. Nach diesem Werk? Armsel'ger Spötter, du!
Mein Haupt, das wehrlos vor dir steht,
Soll deiner Rache heilig sein;
Also gebeut dir das Gefühl des Rechts,
In deines Busen Blättern aufgeschrieben!
HERMANN [...]. Du weißt was Recht ist, du verfluchter Bube,
Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
Um uns zu unterdrücken?
Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,
Und schlagt ihn tot!

⁴⁰ Vgl. Kittler: Die Geburt des Partisanen (wie Anm. 10), S. 218–255.

⁴¹ Clausewitz: Vom Kriege (wie Anm. 30), S. 212f.

SEPTIMIUS. Führt mich hinweg! – hier unterlieg ich,
weil ich mit Helden würdig nichts zu tun! [...]
Von Hunden in Germanien zerrissen:
Das wird die Inschrift meines Grabmahls sein! (Vs. 2203–2226)

Das »Recht« zumal zwischen kriegsführenden Parteien wird als Institut der Mächtigen denunziert; es erscheint als Instrument der Überlegenen, denen in »asymmetrischen Kriegen« (Herfried Münkler) nur begegnen kann, wer sich über den Text des »Recht[s]« hinwegsetzt, weil er in ihm die Grammatik kultureller Hierarchien identifiziert. Der Akt der Anerkennung der »Gefühl[e] des Rechts« würde diese Hierarchien bestätigen; er würde den Krieg einer Ordnung unterwerfen, die der eindeutigen »Natur der Feindschaft« durch die doppeldeutige »Kultur der Schrift« zu begegnen sucht. Eine dritte Instanz aber findet in diesem Gegeneinander keine Anerkennung; in der Evokation affektiver Energien durch »Empfindungen, Totalindrücke« bedeutete sie ein Moment von Ungewißheit und Zerstreuung, das dem »Endzweck« abträglich ist. Die zweite Szene endet ebenfalls mit einer Hinrichtung, sie spielt am Ende der Schlacht, nach dem Sieg. Einer der abtrünnigen Germanenfürsten, Aristan, wird Hermann vorgeführt:

HERMANN [...]. Du hattest, du Unseliger, vielleicht
Den Ruf, den ich den deutschen Völkern,
Am Tag der Schlacht erlassen, nicht gelesen?
ARISTAN [...]. Ich las, mich dünkt, ein Blatt von deiner Hand,
Das für Germanien in den Kampf mich rief!
Jedoch was galt Germanien mir?
Der Fürst bin ich der Ubier,
Beherrscher eines freien Staats,
In Fug und Recht, mich jedem, wer es sei,
Und also auch dem Varus zu verbinden!
HERMANN. Ich weiß, Aristan. Diese Denkart kenn ich.
Du bist imstand und treibst mich in die Enge,
Fragst, wo und wann Germanien gewesen? [...]
Doch jetzo, ich versichre dich, jetzt wirst du
Mich schnell begreifen, wie ich es gemeint:
Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm nieder! [...]
MARBOD [...]. Die Lektion ist gut. [...]
ARISTAN. Hört mich, ihr Brüder –!
HERMANN. Führet ihn hinweg!
Was kann er sagen, das ich nicht schon weiß? (Vs. 2601–2623)

Hermanns »Blatt« stiftet anders als »das Buch vom Cicero« das »Gesetz«; es schafft durch die Maßnahme einer politischen Inklusion, die die »deutschen Völker« zusammenfaßt, eine strikte Trennung von Freund und Feind. Durch die Überführung des Heterogenen ins Homogene, das seinen Ursprung in Hermann selbst hat, gelingt es, die Bestimmung von Freund und Feind als existentielle Bestimmung auszuweisen. Jene Elemente, die die Homogenität des gesetzten »Recht[s]« durch heterogene Bedeutungen bedrohen, werden der Vernichtung preisgegeben, um die Formierung des »Leib[es] der Germania« von jeder Irritation zu befreien: »Dies führt auf den Begriff des wahren Krieges: des Volkskrieges«, heißt es in

einem Entwurf Fichtes. Denn »im Kriege und durch gemeinschaftliches Durchkämpfen desselben wird ein Volk zum Volke. Wer den gegenwärtigen Krieg nicht mitführen wird, wird durch kein Decret dem deutschen Volke einverleibt werden können.«⁴² Am Ende des Dramas gilt kein anderes »Recht« als jenes, welches die Inszenierung in seiner Genese vorführt – das »Recht« der »Nation«:

HERMANN. [...] Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen,
Damit vorerst der Römer keiner
Von der Germania heiligem Grund entschlüpfe:
Und dann – nach Rom selbst mutig aufzubrechen!
Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!
Denn eh doch, seh ich ein, erschwingt der Kreis der Welt
Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
Als bis das Raubnest ganz zerstört,
Und nichts, als eine schwarze Fahne,
Von seinem öden Trümmerhaufen weht! (Vs. 2627–2636)

Aus der Setzung des Ursprungs wird an diesem Punkt ein historischer Auftrag, der ins Erbe der »Nation« eingeschrieben ist; die »mythische Fiction« wird gleichsam zur Ursprungserzählung, die immer wieder aufgerufen werden kann, um die Einheit der »Germania« angesichts des Feindes zu beschwören. Kontingenz verschwindet in dem Augenblick aus dem historischen Verlauf, in dem sich »ein dazu ausgerüsteter deutscher Mann« zu deren Ursache macht. Die heroische Geste stellt die Selbstermächtigung dem Vergessen anheim, weil sie die Vergangenheit im Mythos verschwinden läßt und die Zukunft mit einem Versprechen auflädt. Das neue »Recht«, das Hermanns »Blatt« begründete, erfährt dadurch eine Verstetigung, die über die Zeit hinausweist und zumindest solange währt, solange die neue Raumordnung vor und nach aller Geschichte noch nicht hergestellt ist. Adam Müllers Bemerkung über das Verhältnis von römischem und vaterländischem Recht greift diese Figur in einer nahezu identischen Bewegung auf:

Die Schule des Römischen Rechtes bleibt die wesentliche Vorbereitung auch der Preussischen Staatsmänner, aber nicht, um darin zu lernen, was in Preussen Rechtens ist: historisch, lebendig durchaus mit Beziehung auf die Römisch-Imperatorische Welt – die gerade, weil sie unsern nationalen Zuständen diametral entgegensteht, weil sie die geborne, gründliche und ewige Feindin der Nationalität und des Zustandes ist, den wir begehren – muß das Römische Recht erlernt werden; unendliche Kunstgriffe des kalten rechnenden Verstandes, vielfältige Gewandtheit ist in diesem Studium zu gewinnen; und überhaupt es ist ja alte, Deutsche, tausendjährige Sitte, von Rom selbst zu lernen, wie man Rom überwindet. Aber wenn diese Kunst, gleichsam den Teufel abzuwehren, erlernt ist, dann muß der eigentliche Gottesdienst des Vaterländischen, des Nationalrechts, anfangen. Eingehend in die Acten der Zeit und in die früheren Weltumstände des vaterländischen Staates, muß man die Gesetze lebendig an der Quelle schöpfen: man muß sie als lebendige und positive Wesen begreifen lernen, und

⁴² Johann Gottlieb Fichte, Aus dem Entwurf zu einer politischen Schrift im Frühlinge 1813. In: Fichtes Werke, Bd. VII (wie Anm. 36), S. 546–589, hier S. 550f.

nicht in der unwürdigen bisherigen Manier bloß als Abweichungen vom Römischen Rechte.⁴³

Kleists Kasuistik entwickelt auch diesen Aspekt; neben die »Theorie der Kriegskunst« tritt das »Nationalrecht«, oder besser: Beide werden aus einer identischen »Quelle« geschöpft,⁴⁴ die durch die entsprechenden rhetorischen und dramaturgischen Operationen allererst zur »Quelle« wird. »Die Elemente der Staatskunst« Adam Müllers, deren Dresdner Vortrag Kleist beiwohnte, setzen ausdrücklich auf diese Operationen und fordern sie von der »Kunst« ein:

Wir reden jetzt von Zeiten, wo die Religion, oder die Idee der Menschheit, noch Eins war – nicht etwa künstlich verbunden, sondern von Natur Eins – mit dem Staate, oder der Idee der bürgerlichen Gesellschaft. Die Israeliten nannten die Obrigkeiten der Aegypter Götter. Da wir nun glauben und beweisen, daß jene natürliche Vereinigung des Geistigen und des Physischen, oder des menschlichen mit dem bürgerlichen Leben das einzige Problem aller Staatskunst sey; daß alle gegenwärtig in die Irre umherlaufende Philanthropie, Humanität und geistige Cultur wieder eingefangen und gezähmt und dem Staat unterworfen werden müsse: so behaupten wir damit, daß das Wesentliche am Staate, jene uralte natürliche Vereinigung des Staates und der Religion, durch eine erhabene Kunst wieder herzustellen sey, und daß diese Kunst nothwendig zur Ausübung kommen müsse, wenn nicht alle gegenwärtigen Halbstaaten untergehen sollen.⁴⁵

Kleists Interesse an »jene[r] uralte[n] natürliche[n] Vereinigung« führt zu einem Szenario, dessen Koordinaten der Staats- und Völkerrechtler Carl Schmitt reichlich hundert Jahre später im Begriff des »Ausnahmezustands« zusammenfaßt: dem »Aktionskommissar«, schreibt Schmitt über Führungsstrukturen während der »Belagerung« in seinem Buch »Die Diktatur« (1921), ist alles erlaubt, »was zur Erreichung eines Zweckes nach Lage der Sache erforderlich ist«. Sein Handeln ist eine »von rechtlichen Rücksichten befreite, aber im Dienste eines Zweckes stehende Tathandlung. Diese ist in ihrer effektiven Tatsächlichkeit, also in ihrem Kern, einer Rechtsförmigkeit nicht zugänglich.«⁴⁶ Und an anderer Stelle:

Man kann einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit umgrenzen, um sie im übrigen für die ungehemmte Aktion eines Aktionskommissars freizumachen. In gewissem Sinn ist das der allgemeine Gedanke eines jenseits der Linie, beyond the line. Die Statue der Freiheit wird für einen bestimmten Moment mit einem Schleier umhüllt. Wird der Schleier wieder abgenommen, dann tritt – praktischerweise durch eine

⁴³ Adam Müller, Ueber König Friedrich II und die Natur, Würde und Bestimmung der Preussischen Monarchie. Öffentliche Vorlesungen, gehalten zu Berlin im Winter 1810, Berlin 1810, S. 333f.

⁴⁴ Vgl. auch Kleist, Über die Rettung von Österreich. In: SW⁷ II, S. 380–382, besonders S. 381 (»Von der Quelle der Nationalkraft«).

⁴⁵ Adam Müller, Die Elemente der Staatskunst. Oeffentliche Vorlesungen. Zweiter Theil, Berlin 1809, S. 7f.

⁴⁶ Carl Schmitt, Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf (1921), Berlin 1978, S. 201f. Vgl. zu den »Konsequenzen im 20. Jahrhundert« auch Kittler, Die Geburt des Partisanen (wie Anm. 10), S. 325–404. Von einer »spontane[n] Empörung von Hermanns Germanen« zu sprechen (S. 345), geht freilich ganz und gar fehl.

Indemnitätserklärung vermittelt – der Normalzustand mit allen Rechtsgarantien wieder ein.⁴⁷

Als Hally, das vergewaltigte Mädchen, auftritt und sich jemand nach ihrem Namen erkundigt, heißt es, »Fragt nicht, ihr Leute, / Werft einen Schleier über die Person!« (Vs. 1548f.) Das Opfer betrifft Sichtbarkeit und Name zugunsten einer Vermittlung von Zukunft und Heilsversprechen im Symbol. Ernst Cassirers Beobachtung, »daß das Opfer in jedem Falle darauf gerichtet sei, zwischen der Welt des »Heiligen« und des »Profanen« eine Verbindung herzustellen«, gilt auch hier, ebenso die Schlußfolgerung, die für Kleists »Jungfrau« und Schmitts »Freiheit« zutrifft: Als »Verbindung« und »Mittelglied einer geweihten Sache« werden sie »im Lauf der heiligen Handlung vernichtet«.⁴⁸ Unter dem »Schleier« verschwindet, was gerade in der Abwesenheit der Zeugen zum Zeugnis einer Evidenz avanciert, in der »Zufall«, »Tat« und »Effect« zusammentreten und in der »effektiven Tatsächlichkeit« der »Offenbarung« den Raum für jenen Prozeß eröffnen, an dessen Ende eine »Grazie« stehen soll,⁴⁹ die auf der »natürliche[n] Vereinigung des Geistigen und des Physischen« aufruhet, wie Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« zeigt:

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.⁵⁰

Es ist diese Bestimmung, die für jene »Tat« Hermanns gilt, die die Genese »Von der Germania heiligem Grund« ins Werk setzt. Im »Leib« der »Germania« verwirklicht »Gott« jenen »Gliedermann« aufs Neue, dessen Versprechen im Ende »von der Geschichte der Welt« liegt. Um abermals Cassirer zu zitieren:

Die elementare Form, in der der Gegensatz zwischen Gott und Mensch und die Überwindung dieses Gegensatzes gefaßt werden kann, besteht darin, daß beides, die Trennung und die Wiederherstellung der Gemeinschaft, nach der Analogie bestimmter physischer Grundverhältnisse genommen wird. Und es genügt nicht, hier von blo-

⁴⁷ Carl Schmitt, Die staatsrechtliche Bedeutung der Notverordnung, insbesondere ihre Rechtsgültigkeit (1931). In: Ders., Verfassungsrechtliche Aufsätze aus den Jahren 1924–1954. Materialien zu einer Verfassungslehre, Berlin 1958, S. 261.

⁴⁸ Cassirer: Philosophie (wie Anm. 19), S. 270.

⁴⁹ Vgl. dazu Neumann: »Labyrinth des Luxus« (wie Anm. 32).

⁵⁰ Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater. In: SW⁷ II, 338–345, hier S. 345.

ber Analogie zu sprechen, sondern diese schlägt, gemäß einem Grundzug des mythischen Denkens, überall in wirkliche Identität um.⁵¹

Kleists Wiederholung alttestamentarischer Figuren im Mobilisierungsdrama bringt gerade in der Wiederholung ein Ritual hervor,⁵² das einer semantischen Umbesetzung dient; sein Sinn nämlich wird auf die »Nation« gelenkt. »Wie mag der Raum aussehen«, fragt Manfred Schneider in seinem grundlegenden Aufsatz »Die Welt im Ausnahmezustand«, »den derjenige durchmißt, der – wie Herr C. aus dem »Marionettentheater« sagt – wieder von hinten ins Paradies eindringen möchte?« Und Schneider fügt hinzu:

Das Paradies lag für lange Zeit im Osten [...]. Wer mit Herrn C's antimessianischer Spekulation die Reise um die Welt machen wollte, um das Paradies von hinten zu erreichen, um wieder von vorn zu beginnen, der müßte nach Westen gehen.⁵³

Es ist diese Richtung, die Hermann seinem »Gliedermann« vorschreibt und die er zugleich einschlägt; sie führt ins Zentrum der Moderne:

HERMANN. [...] Und dann – nach Rom selbst mutig aufzubrechen!
Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!
Denn eh doch, seh ich ein, erschwingt der Kreis der Welt
Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
Als bis das Raubnest ganz zerstört,
Und nichts, als eine schwarze Fahne,
Von seinem öden Trümmerhaufen weht! (Vs. 2630–2636)

Das Bild, das er von Rom bzw. Paris gibt, zeigt auch die Signatur des Neubeginns nach der Apokalypse: »Mag sein! Wir bauen uns ein schönres auf« (Vs. 2565). Der Weg zur »Quelle«, der »Nation« und »Recht« gleichermaßen entspringen, führt durchs Zentrum der Moderne hindurch; die Exzesse der Gewalt erhalten in diesem Horizont das Ansehen notwendiger Schritte, die die »Kunst« vorführen muß, um »das Wesentliche am Staate, jene uralte natürliche Vereinigung des Staates und der Religion« zu restituieren. Im Zentrum der neuen Schöpfung aber steht Hermann. In Vergessenheit muß indes notwendig geraten, wo dieser Fall seinen Ausgang nahm: auf dem Theater. Dort, wo sich Interventionsmöglichkeiten eröffnen, die der faktischen Geschichte fehlen, sind schließlich alle Akteure vereint, die der Bewegung des Dramas folgen. Die »Greul des fessellosen Krieges« (Vs. 1484) und die Homogenität des »Leib[es] der Germania« sind aufeinander angewiesen; sie erscheinen als zwei Seiten einer Medaille, die im Medium des Theaters die Machbarkeit der Geschichte verbürgen soll. Die Interventionsmöglichkeiten auf der Bühne, die noch in der Metapher des *Theatrum mundi* die Wendung zum besseren und zum »letzte[n] Kapitel von der Geschichte« einem göttlichen Eingriff überließen, generieren in der Moderne den Erwartungshorizont einer politi-

⁵¹ Cassirer, Philosophie (wie Anm. 19), S. 271. Cassirer nennt als »Grundverhältnisse« u. a. »Geschlechtsakt« (Hally) und »Prostitution« (Thusnelda).

⁵² Zu den begrifflichen Implikationen vgl. Wolfgang Braungart, Ritual und Literatur, Tübingen 1996 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; Bd. 53), S. 74–84.

⁵³ Schneider, Die Welt im Ausnahmezustand (wie Anm. 2), S. 119.

schen »Tat«,⁵⁴ die Unübersichtlichkeit und gegenläufige Interessen im homogenen Raum der »Nation« vereint.

⁵⁴ »Was im Raum der vorhistorischen Geschichtsauffassung von Fortuna geleistet wurde, wird in der Moderne zur Ideologie, die in dem Maß zu immer neuen Manipulationen nötigt, als sie im Gewande unverrückbarer Gesetzmäßigkeit auftritt«; Koselleck: *Vergangene Zukunft* (wie Anm. 3), S. 175.

NIELS WERBER

KLEISTS »SENDUNG
DES DRITTEN REICHS«

Zur Rezeption von Heinrich von Kleists
»Hermannsschlacht« im Nationalsozialismus

I. *Kleists Mythos und die NS-Philologie*

1936 findet in Bochum eine »Kleist-Festwoche« statt. Unter der Schirmherrschaft von »Reichsleiter Alfred Rosenberg« spielt das Bochumer Schauspielhaus, Intendant ist Dr. Saladin Schmitt. »Das wichtigste und heiligste Vermächtnis, das uns Kleist hinterlassen hat, ist der Anspruch, den Lebensinteressen des gesamten Volkes zu dienen«, schreibt der Präsident der Reichstheaterkammer und Ministerialrat im Propagandaministerium in seinem Geleitwort zur Festschrift.¹ Schmitt fällt nicht zufällig die Ehre zu, dieses Vermächtnis zu »vermitteln«, hat er doch bereits als Leiter und Regisseur des Deutschen Theaters (seit 1916) im besetzten Brüssel dem Reich eine Stimme gegeben.² In Bochum hat er dann seit 1919 ununterbrochen daran erinnert, daß die Weimarer Republik weder Deutschland noch die Deutschen repräsentiere und in einer Reihe von Herrscherdramen autokratische Formen der Souveränität zelebriert.³ Theater, so erläutert Schmitt 1925 sein Programm der »Vermittlung«, sei dafür zuständig, jeder Generation aufs Neue den Zusammenhang des deutschen »Kulturguts« mit den »mystischen Tiefen des Blutursprungs« und ihrer »Bindung mit dem Volksganzen« zu verinnerlichen.⁴ Ganz wie sein Namensvetter⁵ vertritt Saladin Schmitt in seinen Inszenierungen ein auf der Dezision begründetes Modell der Souveränität, das polemisch gegen die demokratischen Verfahren der Republik gesetzt wird.⁶ Mit dem Hinweis auf die politische Dimension des germanischen »Blutes« ist Saladin Schmitt Carl Schmitt so-

¹ Festschrift zur Kleist-Woche, hg. von Walther Thomas und der Stadtverwaltung Bochum, Leipzig und Bochum 1936, S. 2.

² Jörg Wiesel, *Zwischen König und Konstitution. Der Körper der Monarchie vor dem Gesetz des Theaters*, Wien 2001, S. 266.

³ Vgl. Wiesel, *Zwischen König und Konstitution* (wie Anm. 2), S. 264f.

⁴ Wiesel, *Zwischen König und Konstitution* (wie Anm. 2), S. 264.

⁵ Carl Schmitt, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus* (1926), Berlin 1985.

⁶ Vgl. Schmitt, *Die geistesgeschichtliche Lage* (wie Anm. 5), S. 265f.

gar einen Schritt voraus, der völkisch-rassistische Elemente erst nach der Machtergreifung in seine Lehre des Politischen einbaut.

Kein Wunder: Schmitts »Bochumer Stil«, der »Führung« und »Volksgemeinschaft« als zentrale politische Begriffe vorführt, hat außerordentlichen Erfolg in der NS-Epoche.⁷ Das »Bochumer Modell« wird nur ein Jahr nach der Festwoche »als Apotheose der nationalsozialistischen Idee von Theater(-Diktatur)« gefeiert.⁸ Der Mitbegründer und Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft, Prof. Dr. Georg Minde-Pouet, konstatiert in seinem Geleittext zur Festwoche, Kleist sei »der erste und größte Dichter im neuen Deutschland, in dem zugleich der nationalpolitische Wille mächtig war.«⁹ In mehreren »Kundgebungen« für »Volk und Jugend« wird die »dichterisch-politische« Sendung dann eingeübt; etwa in einer chorartigen »Rezitation aus [...] dem »Katechismus der Deutschen.«¹⁰

Über diese »Gleichschaltung« Kleists wird man sich nicht allzusehr wundern, auffällig ist aber, daß in den vielen, oft auch durchaus philologisch informierten Abhandlungen jeder Bezug auf die sogenannte »Kant-Krise« um 1801 fehlt.¹¹ Statt dessen gilt 1806 als Krisenjahr.¹² Aus diesem Jahr, das den »Reichsverrat« der süd- und westdeutschen Fürsten erlebt, das Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und die vernichtende Niederlage Preußens bei Jena und Auerstedt, sei Kleist als »Deutscher« und »Kultursoldat der Nation« hervorgegangen.¹³ Gerade in der »Hermannsschlacht« habe Kleist »seine Deutschen [...] in ihrer Zersplitterung, in ihrer Unfähigkeit zur Unterordnung des Einzelnen unter die allgemeine Forderung der Zeit« und in ihrer »Schwäche« für alles »Fremdländische« gezeigt, zugleich aber vorgeführt, daß das »Heil nur von einem rücksichtslosen Realpolitiker« kommen konnte, der das geltende Recht bricht um höheres Recht zu schaffen.¹⁴ Damit habe sich Kleist als »sicherer Führer« erwiesen, der dem »deutschen Volk« aus der politischen Zersplitterung seinen »Weg« in die völkische Schicksalsgemeinschaft gewiesen habe.¹⁵ In der Perspektive der NS-Philologie gilt die »Hermannsschlacht« als Gründungstext eines *geopolitisch* verstandenen *Reichs* eines *biopolitisch* definierten *Volks*, dessen soziale Ordnung auf dem Schema Führung und Gefolgschaft basiert. Ein Volk, ein Reich, ein Führer. Die »Forderung

⁷ Schmitt, Die geistesgeschichtliche Lage (wie Anm. 5), S. 272.

⁸ Schmitt, Die geistesgeschichtliche Lage (wie Anm. 5), S. 273.

⁹ Georg Minde-Pouet, Kleists Vermächtnis. In: Festschrift zur Kleist-Woche (wie Anm. 1), S. 6–8, hier S. 8.

¹⁰ Josef Buchhorn, Kleist der Deutsche. In: Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 17 (1937), S. 22–31, hier S. 24. Buchhorn ist Gauamtsleiter für Presse und Kultur des Gaues Kurmark.

¹¹ Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation, Köln 1954.

¹² Ernst Leopold Stahl, Kleists Weg und Werke. In: Festschrift zur Kleist-Woche (wie Anm. 1), S. 17–20, hier S. 18.

¹³ Stahl, Kleists Weg und Werke (wie Anm. 12), S. 18, 20.

¹⁴ Hermanns Verhältnis zum Kriegsrecht und Carl Schmitt, Der Führer schützt das Recht (1934). In: Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar – Genf – Versailles. 1923–1939, Berlin 1994, S. 227–232.

¹⁵ Minde-Pouet, Kleists Vermächtnis (wie Anm. 9), S. 8.

der Blut- und Bodenechtheit« von Reich und Volk habe Kleist in der deutschen Literatur zuerst erhoben.¹⁶

Dieser propagandistische Befund kommt quasi ohne Lektüre der Texte aus. Es werden nur isolierte Sätze zitiert – das Berliner Tageblatt vom 23.11.1936 etwa berichtet, auf einer Festveranstaltung zu Ehren Kleists habe man dessen »Vermächtnis« in zwei Zitaten zusammengefaßt: 1. »Schlagt ihn tot! Das Weltgericht fragt nach euren Gründen nicht ...«; 2. »In den Staub mit allen Feinden Brandenburgs ...«.¹⁷ Sind die Sätze zitiert und als »Sendung des Dritten Reichs« identifiziert,¹⁸ wird versichert, Kleists »Wort« sei »uns heute Befehl!«¹⁹ Die Kleist-Deutungen der Feste und Feiern zitieren meist nicht viel mehr, denn es geht um die Vermittlung einer Botschaft, nicht um die Analyse eines »ganzen Werks«. Die nationalsozialistische Kleist-Philologie ignoriert die Grenzen der Gattung und der Medien und sprengt die Geschlossenheit des autonomen Kunstwerks auf.

Karl Justus Obenauer geht 1936 davon aus, daß »vor 1933« überhaupt nicht verstanden werden konnte, was Kleist »nach 1806« geschrieben habe.²⁰ Daß der tiefe Sinn dieser Werke nun aber von der Germanistik des Neuen Reiches geborgen werden könne, sei der Tatsache zu verdanken, daß Kleist mit ihnen einen »Mythos« gestiftet habe. »Heinrich von Kleist gehört zu den ganz wenigen, die in diesem Sinne einen Mythos haben: er ist, 125 Jahre nach seinem Tode, erst voll gegenwärtig!« Auf seinem »Weg zu Volk, Staat und Vaterland« sei Kleist »jetzt erst« angekommen.²¹ Kleists Werk sei voll vom »Pulsieren eines werdenden Mythos«, schreibt Eugen Sauer 1934. Der morbide, zerfahrene, psychopathologische, wahn-sinnige »Kleist von gestern ist tot«, der »mythoskundende« Kleist »von heute und morgen« werde aber jetzt als eine dem Nationalsozialismus »wesenverwandte« Gestalt geborgen. Sauer fährt fort:

Ein neuer Mythos wird und muß erstehen. Kein Reich kann leben ohne sakrale Zentralidee. Die kommenden Deutschen, die im Banne dieses Mythos aufwachsen, werden fähig sein, die revolutionäre Persönlichkeit eines Heinrich von Kleist in ihrer lebendigen Geschlossenheit zu rekonstruieren [...]. Der Träger dieses Mythos wird Herr und Diener in einem sein!²²

Schmitts Theater hat diesen Mythos auf die Bühne gebracht. Zumal die »Hermannsschlacht« soll zum Gründungsmythos des Dritten Reichs werden. Wie Sauer

¹⁶ Dr. Stang, Reichsamtseiter der NS-Kulturgemeinde in Königsberg. In: Königsberger Allgemeine Zeitung, 2.12.1934. Wieder abgedruckt in: Rolf Busch, Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890–1945. Eine ideologiekritische Untersuchung, Frankfurt a.M. 1974, Anhang, Nr. 254.

¹⁷ Busch, Kleist-Rezeption 1890–1945 (wie Anm. 16), Anhang, Nr. 263.

¹⁸ Buchhorn, Kleist der Deutsche (wie Anm. 10), S. 24.

¹⁹ Werner Kuhnt, Des Preußen Kleists Bekenntnis zum Volk und zur Persönlichkeit. In: Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft, Heft 18 (1938), S. 1–8, hier S. 6, 8.

²⁰ So auf einem Vortrag am 17. November 1936 auf der »Kleist-Festwoche«. Karl Justus Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland. In: Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft, Heft 17 (1937), S. 59–73, hier S. 60, 70.

²¹ Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 59.

²² Busch, Kleist-Rezeption 1890–1945 (wie Anm. 16), Anhang, Nr. 338.

lehnt auch Obenauer alle diesen Zurichtungen im Wege stehenden »vergangenen Kleistdeutungen« als »fehlgeschlagene wissenschaftliche Bemühungen« ab, insbesondere die Versuche einer verstehenden »geistesgeschichtlichen« oder biographisch-psychologischen Einordnung. Die Kant-Krise spielt daher nicht die geringste Rolle, denn es geht um die existentielle, aller Geistesgeschichte und Individualität enthobene Beziehung des Dichters zu seinem Volk. »Diese Kleistdeutungen sind heute vergessen. Sie sind unvereinbar mit unserer Zeit. Uns ist Kleist der größte politische Dichter des Jahrhunderts.«²³ Als politischer Dichter habe er »die öffentlichste aller Kunstformen« gewählt und das »politische Drama« über alles »eng Private« oder unverbindlich »allgemein Menschliche« hinausgeführt.²⁴ Die Krise von 1806 habe Kleist – anders als der Weimarer Klassik und der literarischen Romantik – gelehrt, die Grenzen autonomer Poesie (»artistisch-romantischer Formalismus«) zu überschreiten und den Graben zwischen hoher und niederer Kultur (»volksfremder humanistischer Bildungshochmut«) zuzuschütten,²⁵ um Dichter einer »politischen Gemeinschaft« zu werden,²⁶ die ihn jetzt, 1936, erst verstanden habe, weil sie jetzt erst wahrhaftig existiere.²⁷ Es wird nicht ausgesprochen, aber die NS-Philologie entdeckt in Kleist einen Avantgardisten.

Was im Dezember 1808, als die Abschriften der »Hermannsschlacht« zu zirkulieren begannen, und im Jahre 1809, als kein Theater bereit war, das Stück zu geben, kaum jemand verstanden habe und Kleist dazu gebracht habe, sich als machtlosen Sänger des Vaterlandes zu imaginieren, könne jetzt deutlich formuliert werden: In der »Hermannsschlacht« ginge es »um ein vor dem Feind sich zusammenschließendes Großdeutschland.«²⁸ Daß dies aber nun erkannt werden könne, sei Kleists »Mythos« zu verdanken, der das »Wesen« seiner politischen Dramatik ebenso lange aufbewahrt und transportiert habe, bis es sich nun deshalb »enthüll[e]«,²⁹ weil der Mythos endlich seine eigenen Verstehensbedingungen geschaffen habe. Kleists Mythos wird so zum Mythos des 20. Jahrhunderts, Alfred Rosenberg selbst hat diese Deutung als Schirmherr der Festwoche abgesegnet und Kleist 1934 zum Dichter des nationalsozialistischen »Staatsaufbaus« erklärt.³⁰

Die Kleist-Deutungen dieser Zeit betonen Differenzen zur Romantik, die seit Carl Schmitts Abhandlung unter politischen Gesichtspunkten als haltlos, occasionalistisch und beliebig gelten.³¹ In der »Politischen Romantik« findet man Hinweise darauf, was den Souverän um den Kopf und das Politische um den Begriff gebracht habe. Die Romantik habe die klassischen Unterscheidungen von Freund und Feind, ja die Fähigkeit zur *Unterscheidung* überhaupt und damit die Möglichkeit der *Entscheidung* durch eine Ästhetisierung aller Differenzen zersetzt. Was immer

²³ Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 60f.

²⁴ Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 61f.

²⁵ Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 71.

²⁶ Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 68f.

²⁷ Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 73.

²⁸ Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 68.

²⁹ Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 59.

³⁰ Busch, Kleist-Rezeption 1890–1945 (wie Anm. 16), Anhang, Nr. 338., S. 242.

³¹ Carl Schmitt, Politische Romantik (1925), Berlin 1991.

passieren möge, innerhalb des romantischen Diskurses habe es keine *bestimmten* Konsequenzen mehr, sondern erzeuge bestenfalls Interesse. Selbst der Krieg sei nur noch ein Grenzfall spannender Unterhaltung. »Jetzt erst kann alles zum Anlaß für alles werden und wird alles Kommende, alle Folge in einer abenteuerlichen Weise unberechenbar«, schreibt Schmitt; was folgt, folgt nicht aufgrund gewisser Gesetze (causa), sondern nach Maßgabe ästhetischer Plots. Kleist wird im Nationalsozialismus entsprechend nicht im Kontext einer romantischen Ästhetik gelesen, sondern als »politischer Dichter«, der eine »neue Ordnung« stiften wollte.

Wenn man den Deizisionismus seiner Protagonisten loben will,³² dann kann Kleist also kein Romantiker sein. Dennoch stammt der verwendete Mythos-Begriff aus der Romantik. Wenn Obenauer Kleists Mythos als Medium einer Gemeinschaft versteht, die Schichtdifferenzen und Systemunterschiede aufhebt, dann kann er sich auf strukturell ähnliche Überlegungen der Romantik beziehen, die den Mythos als ein Medium der Vermittlung ansieht, das jeden Diskurs »exoterisch« und »populär« macht und Systemdifferenzierungen überwindet.³³ Während die Moderne von einer Kluft zwischen Eliten und Volk geprägt werde, erwartet Friedrich Schlegel von der kommenden Epoche ein »populäres Medium« für den Brückenschlag zur »Masse«.³⁴ Dies Medium findet er in einer künstlichen, »neuen Mythologie«,³⁵ deren Funktion es wäre, die in Spezialdiskurse und Funktionssysteme ausdifferenzierte und in Eliten und Massen zerfallende Gesellschaft zu reintegrieren.³⁶ Der soziale Körper, der dieser Mythologie entspräche, ist das Volk. Der Mythos soll den in Formulare und Funktionsrollen zerfallenen Menschen der Moderne zum ganzen Menschen reintegrieren und eine unverbundene Menge von Personen in ein Volk verschmelzen. Mythische »Popularität« ist für Novalis deshalb ein »Ideal«, weil »ächte Popularität« eine bloße Summe von Individuen zum »Volk« vereint.³⁷ Kunst und Poesie sollten diese Neue Mythologie auf den Weg bringen, da sind sich Schelling, Hölderlin und Schlegel einig. »Dann herrscht ewige Einheit unter uns. [...] Dann erst erwartet uns gleiche Ausbildung aller Kräfte, des Einzelnen sowohl als aller Individuen«.³⁸

Die Germanistik des Dritten Reiches geht nun davon aus, Kleists Werk habe diese Aufgabe gelöst und einen Mythos gestiftet, der nach 125 Jahren tatsächlich

³² Busch, Kleist-Rezeption 1890–1945 (wie Anm. 16), S. 208f.

³³ Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie (1797). In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 1, hg. von Ernst Behler, München, Paderborn und Wien 1958, S. 205–368, hier S. 351.

³⁴ Friedrich Schlegel, Über die Unverständlichkeit (1800). In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, hg. von Ernst Behler, München u.a. 1958, S. 362–372, hier S. 364.

³⁵ Vgl. Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie (1800). In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, (wie Anm. 34), S. 284–351.

³⁶ Gerhard Plumpe, Ästhetische Kommunikation der Moderne. Bd. 1, Opladen 1993, S. 169ff.

³⁷ Novalis, Blütenstaub (1797/98). In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2, hg. von Hans-Joachim Mähl, Darmstadt 1999, S. 225–285, hier S. 252, 247.

³⁸ Friedrich Hölderlin, Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (1795/1796). In: Ders., Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe, Bd. 4, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1946–1962, S. 309–311, hier S. 311.

»ewige Einheit unter uns« gestiftet und die vereinzelt Individuen zum »Volk« vereint habe. Der Gründungstext dieses Mythos sei die »Hermannsschlacht«. Dieses »politische Drama« habe nicht nur die Frage gestellt, was Deutschland und wer Deutscher sei, sondern auch die Antwort gegeben: »ein Deutschland«, »boden- und blutverbunden«.³⁹ Das Kunststück, alle Widersprüche zwischen einem romantischen Mythosbegriff und einer antiromantischen Kleist-Rezeption aufzuheben, bringt 1938 Alfred Hoppe fertig in seiner Bonner Dissertation über »Die Staatsauffassung Heinrich von Kleists«.⁴⁰ Seine Überlegungen beginnen ganz Schmittianisch: »Dichtung« sei »dann politisch«,

1. wenn ihr eine Staatsauffassung zugrunde liegt, z.B. wenn volkhafter Staatsauffassung und volkhafter Dichtung einander begegnen;
2. wenn diese Staatsauffassung gegenüber einer privaten Sphäre den Sieg behält;
3. wenn Staatsauffassung gegen Staatsauffassung steht, d.h. wenn der echte öffentliche Feind erkannt wird. Die Bedingungen werden erkenntlich an dem Handeln von Staatsträgern, das von einem politischen Nomos her geschieht.⁴¹

Indem Hermann den »wirklichen Feind« erkennt⁴² und eine Assoziation von Menschen dazu bringt, diesen Feind zu bekriegen, gibt er Germanien einen Nomos, der bei Schmitt nach 1933 eine geopolitische wie biopolitische Dimension hat und für eine völkische Großraumordnung steht.⁴³ Hermann ist insofern ein Staatsgründer, als er im Ausnahmezustand eine vorher unorganisierte Menge von Stämmen und Fürsten zu einem Staatsvolk eint, dessen Souverän Hermann nur deshalb ist, weil er den »echten öffentlichen Feind« erkannt hat. Anders würde ihm seine Armee, so erläutern ihm die Heerführer Winfried und Egbert, »mutig [...] den Dienst [verweigern]« (Vs. 2142).⁴⁴ Daß Hermann aber eben die Entscheidung fällt, die sein Volk begehrt, aber selbst nicht zu fällen vermag, deutet Hoppe als Indiz einer »mythischen« Verbundenheit von Führer und Gefolgschaft. »In dem gefährlichen Momente der Entscheidung«, erläutert Hermann, sei die »ungeheure Wahrheit anzuschauen« (Vs. 348f.). Bekanntlich erweist sich der, der die »Entscheidung über den maßgebenden Fall, auch wenn das der Ausnahmefall ist«, fällt, als wahrer Souverän einer politischen Gruppierung,⁴⁵ und diese »Wahrheit« wird eben erst sichtbar im Moment der Entscheidung. Alfred Hoppe folgert aus Schmitts dezisionistischer Definition:

Hermann ist in echtem Sinne ein Führer, und das bedeutet in einem besonders eigentümlichen Sinne, daß ihm eine Gefolgschaft zugeordnet ist. So werden in der Hermannsschlacht die auftretenden Gesamtheiten politisch als Volksstämme in ihren

³⁹ Buchhorn, Kleist der Deutsche (wie Anm. 10), S. 23.

⁴⁰ Busch, Kleist-Rezeption 1890–1945 (wie Anm. 16), S. 89.

⁴¹ Alfred Hoppe, Die Staatsauffassung Heinrich von Kleists, Diss. Bonn 1938, S. 19.

⁴² Vgl. Carl Schmitt, Theorie des Partisanen (1963), Berlin 1992.

⁴³ Vgl. Carl Schmitt, Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte (1941), Berlin 1991. Carl Schmitt, Großraum gegen Universalismus (1939). In: Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar – Genf – Versailles. 1923–1939, Berlin 1994, S. 335–343.

⁴⁴ Kleists »Hermannsschlacht« im Folgenden nach DKV II (Versangaben in Klammern).

⁴⁵ Carl Schmitt, Der Begriff des Politischen (1931), Berlin 1991, S. 39.

Führen, zuletzt als Volk in Hermann. Damit ist auch die Art der Verknüpfung von Führer und Gefolgschaft gegeben in dem gleichen Volkstum. Hermann ist der aus dem Volk, der Rasse herausgewachsene Heros, der die politische Norm gibt. Durch ihn wird somit aus einer Anzahl von Stämmen das Volk, aus dem Volke der Staat.⁴⁶

In seiner Monographie über »Heinrich von Kleist und die geschichtliche Welt, die 1940 in Berlin erscheint, schreibt auch Fritz Martini, Hermann habe dem germanischen Volk im Kampf gegen seine Feinde das Gesetz gegeben und sich so als wahrer »Führer« der »völkischen Gemeinschaft« erwiesen. Die »Staatsauffassung« Kleists sei eine »mythische«, deren »Sinn und Gesetz« heute erkannt werde. In der »Tat«, so Martini ganz auf der dezisionistischen Linie Schmitts und Hoppes, erweise sich Kleists Held als Schöpfer einer »geschlossenen Kriegs- und Volksgemeinschaft«.⁴⁷ In seiner Abhandlung über den »Hüter der Verfassung« erklärt Schmitt, der Staat finde seine Raison in der Effizienz, mit der er »eine Situation schafft, in welcher überhaupt erst Normen gelten können, weil der Staat der Ursache aller Unordnung und Bürgerkriege, dem Kampf um das normativ Richtige, ein Ende macht.«⁴⁸ Hermann beendet den Bürgerkrieg (»Es soll kein deutsches Blut, / An diesem Tag, von deutschen Händen fließen«, Vs. 2273f.), gibt der germanischen Union seinen Feind (»Varus und die Kohorten, sag ich dir; / Das ist der Feind«, Vs. 2286f.) und schafft zugleich die Voraussetzung dafür, daß Normen gelten können und »der gesamten Fürsten Rat« die Geschäfte übernehmen kann (Vs. 2591). Wenn der Rat der Fürsten tagt, wäre der Ausnahmezustand beendet und der Souverän als Staat konstituiert.

Die explizit den »nationalsozialistischen Interpreten« entgegengehaltene dekonstruktivistische Lektüre der »Hermannsschlacht«, die eine Selbstdekonstruktion der Mythen im Text nachzuweisen sucht und insbesondere darauf hinweist, daß Hermann an der Schlacht gar nicht teilgenommen und sie schon gar nicht gewonnen habe, so daß bereits der Titel der »Hermannsschlacht« ironisch zu verstehen sei,⁴⁹ verkennt, daß es diesen Interpreten gar nicht auf den Sieg Hermanns ankommt, sondern auf seine Rolle beim »Staatsaufbau«. Die Reichsgermanistik kann auf Kleists Gedichte »An Franz den Ersten, Kaiser von Österreich« und »An den Erzherzog Carl aus dem Jahre 1809« verweisen, in dem es überhaupt nicht um den Sieg in einer Schlacht geht (»Nicht der Sieg ists, den der Deutsche fodert [...]«, DKV III, 436), sondern um die Konstitution Deutschlands im Krieg gegen den wirklichen Feind. Der Mythos Kleists, der Volk und Reich gestiftet habe, ist aus der Sicht der völkischen Germanistik ein geopolitischer und biopolitischer Mythos. »Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wurzeln tausendästig, einer Eiche gleich, in den Boden der Zeit eingreifen«, »eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne erdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll«, beschwört Kleist die geopolitische und biopolitische

⁴⁶ Hoppe, Die Staatsauffassung Heinrich von Kleists (wie Anm. 41), S. 52.

⁴⁷ Busch, Kleist-Rezeption 1890–1945 (wie Anm. 16), Anhang, Nr. 298.

⁴⁸ Carl Schmitt, Der Hüter der Verfassung (1931), Berlin 1985, S. 76.

⁴⁹ Vgl. den Kommentar zur Hermannsschlacht in: DKV II, 1102ff.

Dimension Deutschlands.⁵⁰ Daß hier die Schlagworte »Blut« und »Boden« fallen, erleichtert es der Reichsphilologie gewiß, Kleist zum »Schöpfer und Seher« des Dritten Reiches zu stilisieren.⁵¹

Ich möchte nun nicht versuchen, die »Hermannsschlacht« gegen diese formelhaften politischen Zurichtungen als subversives Stück zu lesen oder als Drama der Sinnverweigerung zu dekonstruieren, sondern zwei Thesen der Nazi-Germanistik einen Moment ernst nehmen, daß nämlich erstens nicht die Kant-Krise des Jahres 1801 entscheidend für das Verständnis der späten Schriften Kleists sei, sondern die »Katastrophe von 1806«, und daß zweitens die im Umfeld der »Hermannsschlacht« entstandenen Schriften ein geo- und biopolitisches Programm auflegten, das es doch erst einmal freizulegen gilt, bevor man es als reaktionär und chauvinistisch brandmarkt oder in eine Schleife selbstreferentieller Spielereien umschreibt. Vorschläge etwa Müller-Seidels, die »Hermannsschlacht« erst gar nicht »in das dichterische Werk« einzubeziehen,⁵² dem eine Werkausgabe tatsächlich gefolgt ist,⁵³ oder es als »rasch heruntergeschriebenes Tendenzstück« und »mit Abstand schwächstes Stück Kleists« zu marginalisieren, wie Beda Allemann es in seinem Kleist-Buch hält,⁵⁴ verschiebt das Problem dieses Werks nur, löst es aber nicht. Ich möchte dagegen die »Hermannsschlacht« als Gründungsmythos von Volk und Reich lesen und den Hinweisen der Nazi-Philologie auf die geo- und biopolitische Dimension des Textes nachgehen. Immerhin, folgt man Kleist, wohnen »Germanias Kinder« zwischen Main und Elbe, Donau und Oder, Rhein und Mittelmeer, Riesengebirge und Alpen, Ost- und Nordsee. Ihre Gemeinschaft als »Deutsche«, die dieses Territorium exklusiv bewohnen, wird durch ihr »Marsenblut« gestiftet.⁵⁵ Genau um diesen Zusammenhang von Raum und Blut geht es auch in der »Hermannsschlacht«. Ich vermute, daß die Literatur hier *geopolitische Evidenzen* schafft, die der gleichzeitigen politischen Semantik *überhaupt nicht zur Verfügung stehen, später aber aufgegriffen und modifiziert werden*. Denn die Nationalisierung und Politisierung des Raums, die geo- wie biopolitische Auffassung des Volks, totaler Krieg und Vernichtungskrieg, totale Mobilmachung und absolute Feindschaft sind zunächst einmal literarische Konzepte, nicht aber Widerspiegelungen oder Abbildungen irgendeiner politischen oder gesellschaftlichen Realität der Jahre 1808–1811. »Kleists Dramen« seien »Kriegsmaschinen«, stellt Josef Nadler 1927 mit Recht fest.⁵⁶ Daß aber Kleist die Programmatik der preußischen Reformen Stein oder Gneisenau einfach nur angewandt habe, wie Richard Samuel in den 1960er Jahren nach-

⁵⁰ Heinrich von Kleist, Was gilt es in diesem Kriege? In: DKV III, 477–479, hier S. 478f.

⁵¹ Buchhorn, Kleist der Deutsche (wie Anm. 10), S. 25.

⁵² Vgl. Christiane Schreiber, »Was sind das für Zeiten!« Heinrich von Kleist und die preußischen Reformen, hg. von Ruth Schmidt-Wiegand, Frankfurt a.M. u.a. 1991, S. 179.

⁵³ Heinrich von Kleist, Schriften in zwei Bänden, Berlin und Weimar 1985.

⁵⁴ Beda Allemann, Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell, Bielefeld 2005, S. 227.

⁵⁵ Heinrich von Kleist, Germania an ihre Kinder / Germanias Aufruf an ihre Kinder. In: DKV III, 426–433, hier S. 426f.

⁵⁶ Ostdeutsche Blätter, Nov. 1927 (NR 469).

zuweisen suchte,⁵⁷ oder daß umgekehrt die Reformen die Lehren der »Hermannsschlacht« gezogen hätten, wie Wolf Kittler behauptet, halte ich gleichermaßen für verfehlt. Gewiß spielt der »kleine Krieg« in der »Hermannsschlacht« eine wichtige Rolle, aber der Partisan, der in Wolf Kittlers Deutung im Zentrum steht, gründet keinen Staat. Kittlers These, daß Kleists Werk nur ein einziges Thema habe, »die Reorganisation der preußischen Armee«, ist entschieden forciert und ignoriert all jene Passagen der »Hermannsschlacht«, die nicht auf die Organisation des Heers und die Entwicklung einer neuen Militärstrategie zielen, sondern darauf, den Deutschen ein Reich zu geben.

Von »Volksstaat«, »Gemeinschaft« oder auch »volksgenössischem Dasein in der Gemeinschaft« könne im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhundert noch gar nicht die Rede sein, wendet 1943 der Berliner Professor Reinhard Höhn in einem Sammelband zum Thema »Reich. Volksordnung. Lebensraum« gegen entsprechende Versuche opportunistischer Historiker und Staatswissenschaftler ein, die preußischen Reformen um Scharnhorst und Stein in die Vorgeschichte des Nationalsozialismus einzuschreiben.⁵⁸ Die Begriffe von Nation und Vaterland meinten, so argumentiert Höhn, im Kontext der Reformbemühungen nach 1806 etwas völlig anderes als Volk und Reich im Nationalsozialismus (S. 175f). Diese Einschätzung macht die Rolle Kleists freilich um so gewichtiger, denn die »Hermannsschlacht« verdichtet nicht einfach die »politischen Konzepte der Männer um Stein, Altenstein, Hardenberg, Gneisenau und Scharnhorst«, um sich zum Sprachrohr einer preußischen »Revolution von oben« zu machen,⁵⁹ sondern schafft Voraussetzungen für einen im Jahre 1808 noch unerhörten politischen Diskurs bzw. für jenen Mythos, den die Festredner der Kleist-Wochen als »Mythus des 20. Jahrhunderts« feiern.⁶⁰

II. *Wo ist Deutschland?*

In Kleists »Katechismus der Deutschen« aus dem Jahre 1809 handelt das erste Kapitel »Von Deutschland überhaupt«. Dies ist allein deshalb interessant, weil es in diesem Jahr »Deutschland überhaupt« überhaupt nicht gibt.⁶¹ Deutschland ist 1809 keine politische Größe, sondern allenfalls eine kulturelle.⁶² Kleist versucht aber im Jahre 1809 eine exemplarische Antwort auf eine nicht von irgendeiner

⁵⁷ Kleist habe Steins Denkschriften »zur Anwendung« gebracht. Richard Samuel, Kleists »Hermannsschlacht« und der Freiherr von Stein. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 5 (1961), S. 64–101, hier S. 72. Und wenn nicht Stein, dann Gneisenau (vgl. S. 73).

⁵⁸ Reinhard Höhn, Der Kampf der Frontsoldaten von 1813 um das politische Vermächtnis der Freiheitskriege. In: Reich. Volksordnung. Lebensraum. Zeitschrift für völkische Verfassung und Verwaltung 1943, Heft V, S. 167–218, hier S. 170, Anm. 1.

⁵⁹ Vgl. Schreiber, »Was sind das für Zeiten!« (wie Anm. 52), S. 290, 29.

⁶⁰ Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts (1930), München 1935, S. 206, 699.

⁶¹ Vgl. für einen kurzen Überblick: Karl Otmar Freiherr von Aretin, Vom Deutschen Reich zum Deutschen Bund, Göttingen 1980.

⁶² Vgl. Freiherr von Aretin, Vom Deutschen Reich zum Deutschen Bund (wie Anm. 61), S. 10. Daß er hier Verse Schillers »von 1806« zitiert, ist seltsam, da Schiller am 9. Mai 1805 verstorben ist und den Zusammenbruch des Reichs nicht erlebt hat.

Wirklichkeit, sondern von der ›Hermannsschlacht‹ gestellte Frage zu geben. In seinen ›Katechismus‹ lernen wir:

Frage. Sprich, Kind, wer bist du?

Antwort. Ich bin ein Deutscher.

Fr. Ein Deutscher? Du scherzest. Du bist in Meißen geboren, und das Land, dem Meißen angehört, heißt Sachsen!

Antwort. Ich bin in Meißen geboren und das Land, dem Meißen angehört, heißt Sachsen; aber mein Vaterland, das Land dem Sachsen angehört, ist Deutschland, und dein Sohn, mein Vater, ist ein Deutscher.

Fr. Du träumst! Ich kenne kein Land, dem Sachsen angehört, es müßte denn das rheinische Bundesland sein. Wo find' ich es, dies Deutschland, von dem du sprichst, und wo liegt es? (DKV III, 479f.)

Die Frage zitiert die Szene der ›Hermannsschlacht‹, in der Hermann Aristan auf die Frage, »wo und wann Germanien [gewesen] sei? / Ob im Mond und zu der Riesen Zeiten?« eine Antwort gibt, die Marbod und Wolf als eine gute »Lektion« bezeichnen (DKV II, 445, Vs. 2613f., 2620). Aristan werde ihn »schnell begreifen, wie [...] es gemeint; / Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm nieder.« Die Lektion besteht in seiner Exekution, begriffen wird die Lehre vom ganzen Heer. Fust kommentiert: »Was gilts, er weiß jetzt, wo Germanien liegt«: Germanien ist dort, wo Aristans Kopf hinfällt, es ist der blutgetränkte Boden. Die Antwort des katechisierten Sohnes fällt freilich anders aus:

Antwort. Hier, mein Vater. – Verwirre mich nicht.

Fr. Wo?

Antwort. Auf der Karte.

Fr. Ja, auf der Karte! (DKV III, 480)⁶³

Deutschland existiert nur noch *auf der Karte*, militärisch ist es geschlagen, politisch zertrümmert. Aus dem Geist der Geographie soll es politisch wiedergeboren werden. Im zweiten Kapitel handelt Kleist »Von der Liebe zum Vaterlande« mit der Konsequenz Fichtescher Tautologien:

Fr. Du liebst dein Vaterland, nicht wahr, mein Sohn?

Antwort. Ja, mein Vater; das tu ich.

Fr. Warum liebst du es?

Antwort. Weil es mein Vaterland ist. [...]

Fr. Warum also liebst du Deutschland?

Antwort. Mein Vater, ich habe es dir schon gesagt!

Fr. Du hättest es mir schon gesagt?

Antwort. Weil es mein Vaterland ist. (DKV III, 480f.)

Das neue Reich, das aus den Trümmern entstehen soll, denkt Kleist als kulturell, sprachlich, historisch, vor allem aber im Medium des Bluts und des Raums vereinte *Gemeinschaft*. Als »eine Gemeinschaft, [...] die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll«.⁶⁴ Ohne diese Gemeinschaft

⁶³ Heinrich von Kleist, Katechismus der Deutschen, abgefasst nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte (DKV III, 479–491).

⁶⁴ Kleist, Was gilt es in diesem Kriege? (wie Anm. 50), S. 479.

gebe es keine Deutschen, sollte sie je enden, dann nur im Tod aller Deutschen, denn solange es Deutsche gebe, bildeten sie eben diese Gemeinschaft. Wer aber ist Deutscher im Sinne dieser tautologischen Schleife? Zur deutschen Gemeinschaft gehört nach Kleists Definition derjenige, der für das Dasein dieser Gemeinschaft sein Leben geben würde. *Sterben für das Reich*, deutsche Autoren werden mit dieser Formel immer wieder ihre Leser katechisieren.⁶⁵

Der Wille jedoch, den »schönen Tod der Helden [zu] sterben« (Vs. 360), reicht nicht aus gegen römische Linientruppen, es sei denn man will Szenen sehen wie in den ersten 15 Minuten des Hollywood-Films »Gladiator«. »Darum insistiert Kleist«, schreibt Wolf Kittler,

[...] auf den Gegebenheiten des deutschen Bodens, den Wäldern, Sümpfen, Bergen und Gestrüppen, in denen sich die Haufen der Germanen leicht bewegen und orientieren können, während sie den für die offene Feldschlacht bestens gerüsteten französischen Divisionen zur tödlichen Falle werden müssen.⁶⁶

Der Partisan ist in der Defensive und daher »authochthon«.⁶⁷ Er nutzt in besonderer Weise die ihm vertrauten Verhältnisse seiner Heimat, die ihn versteckt, ernährt und unterstützt. »Erdgeboren« sei Herrmanns »Beschwörung« des deutschen Volkes zu »blutrünstigem Haß gegen seinen Verdränger«, kommentiert einer der Autoren des Kleist-Jahrbuchs von 1937.⁶⁸ Hier klingt der »tellurische Charakter« des Partisanen an, von dem Schmitt spricht, nach »Tellus«, einer Göttin, die griechisch Terra heißen würde.⁶⁹ Aus dem Blut, was sie vergießt, steigen »Furien« und »Giganten« hervor, berichtet Hederichs »Mythologisches Lexikon«.⁷⁰ Wer die Heimat verletzt, wird mit ungewöhnlichen Feinden zu rechnen haben, mit Partisanen. So weit, so gut. Mit welchen Mitteln Hermann die Stämme Germaniens zum totalen Krieg gegen die Franzosen mobilisiert, hat Kittler ausführlich vorgeführt. Mir kommt es dagegen auf Kleists Frage an, die er 1809 so formuliert: »Was gilt es in diesem Kriege?« Seine Antwort lautet: »Eine Gemeinschaft gilt es«,⁷¹ was eben auch so viel heißt wie: daß es diese Gemeinschaft noch nicht gibt, der Krieg soll sie erst hervorbringen.

III. Deutschland als geo- und biopolitischer Begriff

Die geopolitisch wie kollektivsymbolisch hochsuggestive »Wacht am Rhein«, die ein paar Kriege später Cherusker und Sueven gemeinsam auf ihrem Vormarsch nach Westen singen, rückt in der letzten Szene des letzten Aktes in greifbare Nähe.

⁶⁵ Vgl. nur Arnolt Bronnen, O.S., Berlin 1929, S. 319–321.

⁶⁶ Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987, S. 232.

⁶⁷ Schmitt, Theorie des Partisanen (wie Anm. 42), S. 26f.

⁶⁸ Zit. nach Buchhorn, Kleist der Deutsche (wie Anm. 10), S. 27.

⁶⁹ Schmitt, Theorie des Partisanen (wie Anm. 42), S. 26.

⁷⁰ Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Sp. 2310. Auf diese Giganten, nämlich bei Döblin, kommen wir noch zurück.

⁷¹ Kleist, Was gilt es in diesem Kriege? (wie Anm. 50), S. 477f.

»Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen, / Damit vorerst der Römer keiner / Von der Germania heil'gen Grund entschlüpfe« (Vs. 2627–2629), ruft Hermann nach siegreicher Schlacht. Der »Germania heiliger Grund«? Deutschland hatte bis dahin nur »apolitische Konturen [...] *auf nicht näher bestimmtem Territorium*«.72 Den Deutschen, die allenfalls eine gemeinsame Sprache teilen, was zudem durchaus umstritten ist,⁷³ sei, so Goethe, »nichts daran gelegen, zusammen zu bleiben, aber doch, für sich zu bleiben«.74 Die deutschen Stämme, die noch die Weimarer Verfassung aufzählt, existierten einfach nebeneinander her. Goethe hat 1795 vermutet, die »deutsche Nation« werde allein von »ihrer geographischen Lage [...] eng zusammengehalten«, indessen »ihre politische sie zerstückelt.«⁷⁵ Geographie und Politik arbeiten hier noch gegeneinander, statt zur Geopolitik zur verschmelzen. Bereits Fichte setzt den Zufällen der Grenzziehungen durch Heiraten, Erbschaften oder Eroberungen im dynastischen Dispositiv eine Reichsgrenze entgegen, die »sichtbar von der Natur bestimmt [ist, eine] politische Grenze zu bilden«, deren Umfang »durch große Flüsse, Meere, unzugängliche Gebirge [...] abgesondert ist«.76 Das zerstückelte Reich, so Fichte weiter, strebe gleichsam »immer dunkel auf die Erwerbung [seiner] natürlichen Grenzen«. Deutschland hat um 1800 also keine politische, aber eine geographische Einheit⁷⁷. Kleist zieht daraus die geopolitischen Konsequenzen und leitet aus der Lage den politischen Auftrag ab: Zwischen Main und Elbe, Donau und Oder, Rhein und Mittelmeer, Riesengebirge und Alpen, Ost- und Nordsee wohnen Germanias Kinder,⁷⁸ »unbesiegt Marsenblut / Enkel der Kohortenstürmer / Römerüberwinderbrut!« Germanien wird bei Kleist zum geopolitischen und biopolitischen Begriff. In der »Hermannsschlacht« reicht Germanien von der Ems bis zur Donau, von der Weichsel bis zum Rhein, und es umfaßt »fünfzehn Stämme der Germaner«, blutsverwandt und zur Nation geprägt durch ihren Lebensraum. In die »natürlichen« Grenzen des Reichs müssen die Deutschen allerdings erst noch »vorrücken«, und sei es im »Krieg«.79 Deutschland als geographischer Raum, von dem Goethe spricht, wartet sozusagen nur auf das einrückende Volk. In seinen »Reden an die deutsche Nation« beschwört Fichte genau wie Kleist die germanischen Ahnen – und den deutschen Raum:

Es vereinigen sich mit diesen Reden und beschwören euch eure Vorfahren. Denket, dass [sie] mit ihrem Blute erkämpft haben die *Unabhängigkeit der Berge, Ebenen und*

⁷² Frank Böckelmann, *Deutsche Einfalt*, München 1999, S. 88.

⁷³ Siehe Hans Grimm, *Volk ohne Raum* (1926), Lippoldsberg 1991, S. 677.

⁷⁴ Zit. nach Böckelmann, *Deutsche Einfalt* (wie Anm. 72), S. 88.

⁷⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Literarischer Sansculottismus* (1795). In: Ders.: *Berliner Ausgabe*, Bd. 17, hg. von Siegfried Seidel, Berlin 1970, S. 320–326, hier S. 323.

⁷⁶ Johann Gottlieb Fichte, *Der Geschlossene Handelsstaat* (1800). In: Ders.: *Ausgewählte politische Schriften*, Frankfurt a.M. 1977, S. 59–167, hier S. 140.

⁷⁷ Fichte, *Der Geschlossene Handelsstaat* (wie Anm. 76), S. 141.

⁷⁸ Kleist, *Germania an ihre Kinder / Germanias Aufruf* (wie Anm. 55), S. 426f.

⁷⁹ Fichte, *Der Geschlossene Handelsstaat* (wie Anm. 75), S. 142.

*Ströme, welche unter euch den Fremden zur Beute geworden sind. Sie rufen euch zur Vertretet uns.*⁸⁰

Daß er geopolitisch versiert ist, läßt Fichte nicht unerwähnt: »Auch uns ist die gesamte Oberfläche der Erde recht wohl bekannt, und alle die Völker, die auf derselben leben.«⁸¹ Die deutsche Erde läßt Fichte die Deutschen »rufen« zum Krieg gegen den Feind. Die Stimme dieses Blutes nennt Rosenberg *Mythus*, und das Ergebnis des von Kleist gestifteten Mythos von Volk und Reich heißt dann für die Nazi-Philologie »Großdeutschland.«⁸²

Kleist rief in Essays, Dramen und Gedichten dazu auf, jeden Franzosen diesseits des Rheins mit dem zu erschlagen, was gerade zur Hand sei. Noch den geschlagenen Römern will Hermann nachsetzen, »damit vorerst der Römer keiner / Von der Germania heil'gem Grund entschlüpfe« (Vs. 2628f.). Der intensive Haß gegen die Römer eint die Germanen. Die von Römern geschändete Jungfrau wird von ihrem eigenen Vater erschlagen und dann auf Hermanns Befehl in 15 Stücke zerlegt, die er mit Boten allen 15 Stämmen Germaniens zusenden läßt (Vs. 1611–1615). Ein zerstückeltes Mädchen wird so zum Symbol des zerstückelten Deutschlands und zum Gründungsmythos eines einigen Reiches. Hermann ist zufrieden. »Germanien lodert!« (Vs. 1624) Der äußerste, für die Freund-Feind-Gruppierung notwendige »Intensitätsgrad einer Assoziation oder Dissoziation von Menschen« ist erreicht.⁸³ Diese Gruppierung ist immer existentiell »am Ernstfall orientiert«. Dies macht sie »souverän«, und dies heißt für Schmitt, daß sie über Krieg und Frieden, über Freund und Feind entscheidet.⁸⁴ Was sich hier durch die souveräne Orientierung am Ernstfall konstituiert, nennt Hermann Germanien und Kleist Deutschland. Diese Konstitution geht über eine »Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie« weit hinaus. Dies macht die Hinrichtung Aristans überaus deutlich, der als Verbündeter des Varus und mit seiner Frage »was galt Germanien mir?« sich gegen den Souverän stellt und auf dessen Befehl als Hochverräter umgehend standrechtlich hingerichtet wird. Bis zur Herstellung von Ruhe, Sicherheit und Ordnung auf dem Reichsgebiet, das heißt bis zur Herstellung einer normalen Situation, in der dann der »Fürsten Rat[] entscheiden« kann, in der man »Stimmen sammeln« kann und die »Druiden Wodan opfern«, bis dahin gebietet Hermann

⁸⁰ Johann Gottlieb Fichte, Reden an die deutsche Nation (1807/08). In: Ders.: Werke, Bd. 7, Berlin 1845, S. 381.

⁸¹ Fichte, Reden an die deutsche Nation (wie Anm. 80), S. 499.

⁸² Obenauer, Kleists Weg zu Volk, Staat und Vaterland (wie Anm. 20), S. 68.

⁸³ Schmitt, Der Begriff des Politischen (wie Anm. 45), S. 38. Der Kontext ist interessant und liest sich wie eine Generalisierung von Hermanns Propaganda, die alle kulturellen oder religiösen Differenzen aufgreift und zur Unterscheidung von Freund und Feind ausbaut. »Die reale Freund-Feindgruppierung ist seinsmäßig so stark, daß der nichtpolitische Gegensatz in demselben Augenblick, in dem er diese Gruppierung bewirkt, seine bisherigen »rein« religiösen, »rein« wirtschaftlichen, »rein« kulturellen Kriterien und Motive zurückstellt und den völlig neuen und, von jenem »rein« religiösen oder »rein« wirtschaftlichen und anderen »reinen« Ausgangspunkt gesehen, oft sehr inkonsequenten und »irrationalen« Bedingungen und Folgerungen der nunmehr politischen Situation unterworfen wird« (S. 39).

⁸⁴ Schmitt, Der Begriff des Politischen (wie Anm. 45), S. 39.

»als Regent und führ[t] das Heer« (Vs. 2590–2594) mit allen Vollmachten des Ausnahmezustands. In allen von Hermann verfügten Hinrichtungen und außerordentlichen Maßnahmen, die gängiges Recht verletzen, ist er weitaus mehr als ein Partisan. Hermann erweist sich im Sinne Schmitts als Souverän eines Deutschen Reiches. Giorgio Agamben hat gezeigt, daß Massenvernichtungen und massenhafte Exklusion integrale Teile dieser Souveränitätstheorie darstellen.⁸⁵ Die Römer werden nicht mehr als Menschen und Feinde behandelt, sondern als Unmenschen, die nicht bekämpft, sondern vernichtet werden müssen.⁸⁶ Thusnelda läßt den Legaten Roms von einer Bärin zerfleischen (DKV II, 543). Gefangene und wehrlose Römer werden im Ausnahmezustand der Reichsgründung auf Hermanns Befehl mit Keulen erschlagen, und über ihre völkerrechtlichen Appelle an seine Pflichten als Sieger hat er nur Spott übrig. Septimius, der kapituliert und Hermann selbst sein Schwert aushändigt, wird »Von Hunden in Germanien zerrissen«. Das deutsche Heer schreit dazu aus voller Kehle: »Hurra! Hurra! Der Normentag bricht an!« (Vs. 2225–2227) Ventidius, Septimius und Aristan sind *homines sacri* und stehen für jene ganze fremdrassige »Mordbrut«, die jenseits allen Rechts von Hermanns Heer noch vertilgt werden soll, erst auf »der Germania heiligem Grund«, dann im »Kreis der Welt« (Vs. 2629–2633).

Die Partisanenthese Kittlers kommt auch hier an ihre Grenze, denn die »raumhaft evidente« Feindschaft des Partisanen verdankt laut Schmitt ihr Recht der »Defensive«.⁸⁷ Auch für Clausewitz war der Volkskrieg ganz selbstverständlich ein Defensivkrieg. Dem »tellurischen Charakter« des Partisanen, der auf eigenem Terrain seine Heimat verteidigt, entspringt auch die »gesteigerte Intensität« seines »Engagements«.⁸⁸ Daß alle Preußen, Kombattanten in Uniform wie auch zivile Nicht-Kombattanten, Männer und Frauen, im *Landsturmedikt* Preußens oder Hermanns zu Partisanen gegen Napoleon erklärt werden, ist eine Entgrenzung des Krieges, die nur auf eigenem Boden zu rechtfertigen ist und auch nur dort Aussicht auf Erfolg hat. Hermann allerdings ruft nach dem Sieg nicht etwa erdgebundene Partisanen, sondern das von ihm geführte Heer der Germanen auf, nunmehr »nach Rom selbst mutig aufzubrechen!« Dort werde man eine schwarze Fahne auf rauchenden Trümmern wehen lassen (letzte Szene). Der Defensivkrieg des Partisanen schlägt bereits bei Kleist um in einen Eroberungs- und Vernichtungskrieg. Der gerade geschaffene Staat macht sogleich mobil. »Der Staat«, schreibt Fichte im Jahre 1812, müsse »um seines teuersten Zweckes willen [...] immer streben, um sich herum zu erobern, und sich zu vergrößern: keine Gelegenheit, wo er es mit Sicherheit tun kann, ungenützt vorüberstreichen lassen«.⁸⁹ Bereits der Gründungsmythos des Reichs enthält eine Anweisung zum Eroberungskrieg.

⁸⁵ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002; Giorgio Agamben, *Ausnahmezustand*, Frankfurt a.M. 2004.

⁸⁶ Schmitt, *Theorie des Partisanen* (wie Anm. 42), S. 95.

⁸⁷ Schmitt, *Theorie des Partisanen* (wie Anm. 42), S. 26.

⁸⁸ Schmitt, *Theorie des Partisanen* (wie Anm. 42), S. 26.

⁸⁹ Johann Gottlieb Fichte, *Das System der Rechtslehre* (1812). In: *Ausgewählte politische Schriften*, Frankfurt a.M. 1977, S. 217–355, hier S. 351.

GERHART PICKERODT

›MEIN CHERUBIM UND SERAPH‹

Engelsbilder bei Heinrich von Kleist

Man könnte versucht sein, Kleists Engelsbilder als Wunschfiguren seines eigenen Selbst zu verstehen, besäßen sie nur Merkmale einer besonderen Identität, die sich als different gegenüber der ihres Autors bestimmen ließen. Tatsächlich sind sie flüchtige Erscheinungen, Phantasmata,¹ Bilder mit zweifelhaftem poetischem Realitätsgehalt. Sie nehmen Elemente auf aus der antiken und der christlichen Mythologie, doch lassen sie sich weder hier noch dort in eindeutiger Weise verorten. Sie tragen biblische Namen wie »Cherub« oder »Seraph« bzw. diese beiden zusammen, ohne dass doch solche Namen mehr wären als Allusionen, die sich eher dem fremden Klang verdanken als einer eigenen Besonderheit. Will man also fragen, was diese Engelsbilder *sind*, will man sie substantiell ergründen, so geht man notwendig fehl, weil sie einer solchen Substanz ermangeln. Statt dessen kommt man ihnen, so scheint es, näher, wenn man nach ihren Funktionen fragt, danach, was sie bewirken oder allegorisch repräsentieren.²

Als Allegorien kommen die Engelsbilder ohne fixe Identitätsmerkmale aus. Sie bedürfen lediglich eines Zeichens, welches auf ihre Rolle und Funktion verweist, beispielsweise des Fittichs oder Flügels, die für Schutz bzw. Mobilität stehen. Derartige Funktionsverweise lassen sich anhand konkreter Textstellen erweitern und spezifizieren. Allemal jedoch ist negativ von Bedeutung, dass die Engel nicht einer raumzeitlich bestimmten, kausallogisch regulierten Welt angehören, einer Welt, die bei Kleist stets das Glück verweigert und die des ganz anderen bedarf, um eine Wendung des Geschicks zu ermöglichen. Indessen ist da kein christlicher Gott, als dessen Boten die Engel fungieren würden. Sie sind überhaupt keine Boten, vielmehr autonom agierende Erscheinungen.

¹ Jacques Derrida erinnert daran, dass »Phantasma« im Griechischen auch *Gespens* bedeutet. Jacques Derrida, Marx & Sons, Frankfurt a.M. 2004, S. 54.

² Ihre direkte und mittelbare Funktionsbestimmung im Hinblick auf den Tod und dessen Überwindung lassen eine ironische Behandlung der Engelsbilder durch Kleist kaum denkbar erscheinen, zumal die Engel nicht als theologische Konstrukte, sondern als Allegorien der Alterität in Szene gesetzt werden. Aber selbst wenn man die Engel als mit Ironie durchsetzte Bilder betrachten wollte, würde das allenfalls auf eine gewisse Skepsis Kleists gegenüber ihrer Funktionsmacht hindeuten, zumal poetische Bilder gegenüber der Gewalt der Lebensverhältnisse stets nur eine »gespenstische« Kraft besitzen.

Gleichwohl sind die Zusammenhänge zu untersuchen, innerhalb deren die Engel wirken. Beinahe stets nämlich ist es der Tod, in dessen Nähe die Engel ihre Schutz- und Bewahrungsfunktion erfüllen, oder der, als seine Kehrseite, die lebensjenseitige Existenz in Engelsingestalt ermöglicht. Von Engeln vor dem Tod bewahrt zu werden, um das irdische Glück doch noch zu finden, oder nach dem Tod zu Engeln zu mutieren, dies sind die gegensätzlichen Perspektiven, deren Gemeinsamkeit in der Negation der schlechten Lebensimmanenz besteht.

Von diesem Punkt aus lässt sich die textorientierte Untersuchung beginnen. Zu Kleists ›Urerfahrungen‹ mit Engeln gehört die Wahrnehmung des Bildes von Simon Vouet, »Sterbende heilige Magdalena«, in der Kirche St. Loup, von der er in einem Brief an Marie von Kleist aus Châlons sur Marne vom Juni 1807³ berichtet. Friedmar Apel hat diese Bildwahrnehmung aufgegriffen und sie als die einer »Grenzsituation zwischen Erotik und Tod« gedeutet.⁴ Allerdings scheint das sinnlich-erotische Moment in Kleists Sicht extrem ästhetisiert zu sein:

Wie zart sie [die Engel, G.P.] das zarte berühren; mit den äußersten Spitzen ihrer rosenroten Finger nur das liebliche Wesen, das der Hand des Schicksals jetzt entflohen ist. Und einen Blick aus sterbenden Augen wirft sie auf sie, als ob sie in Gefilde unendlicher Seligkeit hinaussähe: Ich habe nie etwas Rührenderes und Erhebenderes gesehen.⁵

Die Erotik der Engelsberührung ist ästhetisiert und spiritualisiert zugleich, ihr antwortet der Blick der Sterbenden, der die Engel nur trifft, um durch sie hindurch »in Gefilde unendlicher Seligkeit« hinauszusehen, deren Medium die Engel in diaphaner Weise darstellen. Die Szene ist die einer Todesbegegnung zwischen einer vom Irdischen Befreiten (»der Hand des Schicksals jetzt entflohen«) und den von den aufnehmenden Engeln eröffneten »Gefilde[n] unendlicher Seligkeit«. Apel verweist zu Recht darauf, dass Kleists Wahrnehmung »kaum mit einer christlichen Seligkeitsvorstellung zur Deckung zu bringen ist.«⁶ »Seligkeit« vermittelt dem Betrachter die Bilderfahrung selbst, das Kunstwerk: »Denn nicht das, was dem Sinn dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist das Kunstwerk« (SW⁷ II, 783). Die Engel, so ließe sich schließen, repräsentieren die Bilderfahrung: Was sie der sterbenden Magdalena durch die sanfte Berührung vermitteln, erfährt der Betrachter durch das Bild. Von nun an sind die Engel für Kleist Erinnerungszeichen jener Bilderfahrung vom Sterben der heiligen Magdalena. Der Inhalt dieser Bilderfahrung entspricht allerdings durchaus nicht der jüdisch-christlichen Tradition: »Werden doch sogar nach einer talmudischen Legende die Engel – neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen – geschaffen, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuhören und in Nichts zu

³ Brief 106 an Marie von Kleist, SW⁷ II, 781–783.

⁴ Friedmar Apel, *Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel*, Frankfurt a.M. und Leipzig 2001, S. 62.

⁵ SW⁷ II, 783. Alle folgenden Kleist-Zitate nach dieser Ausgabe mit Versangaben in Klammern.

⁶ Apel, *Himmelssehnsucht* (wie Anm. 4), S. 62.

vergehen«.⁷ Kleists Engel hingegen singen nicht, schon gar nicht vor Gott, sie sind vielmehr zumeist stumme Erscheinungen. Weder singend und auch nur selten sprechend, darf an ihrer poetischen Realexistenz durchaus gezweifelt werden, ist doch die Erscheinung etwa des Cherub im »Käthchen von Heilbronn« (III,14) nicht einmal durch eine Repräsentanz im Figurenverzeichnis des Stücks gesichert. Kleists Engel sind wandelnde Allegorien von Alterität: Sie sind frei von jeglicher Erdschwere – ohne deswegen körperlose Geister zu sein –, Traumfiguren, Beschützer und Vermittler, frei insbesondere von den Kausalbeziehungen, welche das irdische Leben regulieren.

Der Cherub im »Käthchen« erscheint und wird in einer Szenenanweisung umrissen, und er ist doch zugleich nur eine Als-Ob-Figur, ein Phantasma, welches in die Handlungslücke einer Katastrophe getreten ist, die in der zusammenstürzenden Burg Thurneck ihre sichtbare Manifestation gefunden hat.

In der jüdisch-christlichen Tradition gilt der Cherub als Wächterinstanz, insbesondere vor dem geschlossenen Tor des Paradieses, welches, in christlicher Perspektive, mit der Geburt des Messias seinen Eingang wieder freigegeben hat. »Der Cherub steht nicht mehr dafür«,⁸ heißt es im Weihnachtsgesang der christlichen Gemeinde; das Paradies hat seine Pforte ein andermal geöffnet, und der Wächterengel darf sich neuen, anderen Aufgaben widmen, wenn er durch die Geburt des Gottessohns nicht gänzlich obsolet geworden und in den Bereich von Legende und Poesie verdrängt worden ist.⁹

Auch Kleist sieht den Engel im räumlich-architektonischen Konnex eines Portals, des Portals der zusammenstürzenden Burg Thurneck, und der Cherub steht somit im Zusammenhang einer Katastrophe, vor deren tödlicher Wirkung er die Titelheldin bewahrt: ein rettender Wundertäter also, kein Türhüter vor der Glückseligkeit. Die Szenenanweisung zu III,14 lautet:

Käthchen tritt rasch, mit einer Papierrolle, durch ein großes Portal, das stehen geblieben ist, auf; hinter ihr ein Cherub in der Gestalt eines Jünglings, von Licht umflossen, blondlockig, Fittiche an den Schultern und einen Palmenzweig in der Hand. (SW⁷ I, 497)

Offenbar steht die androgyn konnotierte Lichtgestalt des Cherub mit dem Rücken zur Katastrophe, vergleichbar mit Walter Benjamins Engel der Geschichte, abgewendet also von dieser, ausgestattet indessen mit den Epitheta der abendländischen Engelstradition und ihrer Ikonographie, insbesondere den Flügeln und dem

⁷ Walter Benjamin, Ankündigung der Zeitschrift: *Angelus Novus*. In: Ders., *Gesammelte Schriften* II,1, hg.von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, S. 246.

Vgl. dazu auch Gershom Scholem, *Walter Benjamin und seine Engel*. In: Ders., *Walter Benjamin und seine Engel*, Frankfurt a.M. 1983, S. 35–72.

⁸ »Heut schleußt er wieder auf die Tür / zum schönen Paradeis; / der Cherub steht nicht mehr dafür. / Gott sei Lob, Ehr und Preis!« (Nikolaus Herman, 1560, zitiert nach: *Evangelisches Kirchengesangbuch*, Hannover und Göttingen 1967, Nr. 21, S. 58).

⁹ Als Wächter-Engel hat der Cherub Eingang in die klassische Literatur gefunden: »Wie Gottes Cherub vor dem Paradies / Steht Herzog Alba vor dem Thron« (Friedrich Schiller, *Don Karlos*, Vs. 879–880).

Palmzweig.¹⁰ Seine Gestalt wird offenbar von Käthchen wahrgenommen, obwohl er hinter ihr steht, denn »so wie sie aus dem Portal ist, kehrt sie sich, und stürzt vor ihm nieder« (SW⁷ I, 497). Wenn sie nun, am Boden liegend, ausruft: »Schirmt mich, ihr Himmlischen! Was widerfährt mir?« (Vs. 1888), so hat sich ihre Bitte bereits erfüllt. Der Cherub »schirmt« sie sowohl nach hinten, gegen die Feuerkatastrophe, wie auch nach vorn in die Szene hinein, gegen eine Gesellschaft, die sie in den beinahe sicheren Tod hat laufen lassen. Des Cherubs Gebärde (»berührt ihr Haupt mit der Spitze des Palmenzweigs, und verschwindet«; nach Vs. 1888) bestätigt seine Schirm- und Schutzfunktion Käthchen gegenüber, indem er ihr Frieden schenkt. Die Erscheinung des Cherub ist hinsichtlich ihres dramatischen Realitätsgehalts durchaus ambivalent. Einerseits wird er offenbar nur von Käthchen wahrgenommen, verdankt sich also ihrer imaginativen Kraft, da die Mitspieler ihn nicht zu bemerken scheinen. Andererseits ist seine Existenz durch die Szenenanweisungen verbürgt, und das bedeutet, dass auch die Zuschauer seiner ansichtig werden und sie mit Käthchen mehr sehen dürfen als die Mitspieler. Wenn also der Cherub als Phantasma der visionären Einbildungskraft Käthchens entspringt, so geht doch seine Erscheinung gleichsam in die Szene über und vergegenständlicht sich dort, bzw. der Zuschauer gerät in den Bann des visionären Vermögens der Titelheldin und sieht mit ihren Augen, was der dargestellten Gesellschaft verschlossen bleibt.

Sieht man zunächst von der dem romantischen Engelsbild verpflichteten, androgynen Blondlockigkeit des Cherub ab, so sind es vor allem die Lichtgestalt und die »Fittiche«, welche ihn auszeichnen, während der »Palmzweig« auf die Friedensfunktion der himmlischen Erscheinung verweist. »Von Licht umflossen« ist der Cherub weder aufgrund der brennenden Burg hinter ihm, noch dringt Licht aus seinem Innern auf seine äußere Gestalt. Sein Licht stammt vielmehr aus metaphysischen oder zumindest doch kosmischen Sphären, solchen, die für Kleist als Alternativen zur sozialen Welt mythologisch und theatralisch bedeutungsvoll waren.

Allerdings bedarf das Auftreten des Cherubs des Hinweises, dass es aus dramaturgischer Perspektive die innerdramatisch unmotivierte Rettung Käthchens wundersam zu begründen hat. Der Engel schließt die Lücke innerhalb der Logik des dramatischen Vollzugs. Besäße er diese Funktion indessen nicht, so müsste er als gänzlich überflüssig gelten, repräsentiert er doch in der Sicht Kleists überhaupt, also nicht nur an dieser Stelle, das A-Logische einer oberhalb der Erfahrungswirklichkeit und unterhalb der Grenze des Bewusstseins angesiedelten Macht.

In der Szene III,14 des »Käthchen von Heilbronn« tritt der Cherub einmalig aus der Traumsphäre des Protagonistenpaars in die real-imaginäre Existenz einer stummen, jedoch zeichenhaft sich gebärdenden Erscheinung. Neben dem Licht, das er aus seiner Herkunftssphäre in die theatralische Szene überführt, dürfen die »Fittiche« als sein wesentliches Charakteristikum gelten. Fittiche unterscheiden sich insofern von Flügeln, als sie nicht lediglich dem Fliegen dienen, sondern ebenso

¹⁰ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, These IX. In: Ders., Gesammelte Schriften I.I, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1973, S. 697f.

eine Schutzfunktion aufweisen. Jemanden »unter seine Fittiche nehmen« bedeutet, ihn schützend von der Welt abzugrenzen, ihn in seinen Machtbereich aufzunehmen. Dieser Schutzfunktion entspricht zum anderen seine Rolle als Traumgestalt. Im Traum der Silvesternacht geleitet ein Engel den todkranken Grafen Wetter von Strahl in die Schlafkammer des ebenfalls träumenden Käthchen, zeigt ihm ein »Mal« auf ihrem Nacken und erklärt sie darüber hinaus zur »Kaisertochter«.

Die Geschichte wird in II,9 von Brigitte, der Haushälterin im gräflichen Schloss, just Kunigunde berichtet, die sich als eigennützige und kriminell versierte Gegenspielerin Käthchens erweisen wird. Brigitte berichtet nicht nur von der Szenerie der Silvesternacht, den Nächten zuvor, als der Graf sterbensbereit an eine neue Geburt durch den Tod glaubte und von einem Engel heimgesucht wurde, der ihm die Hinführung zu Käthchen ankündigte. Sie berichtet auch vom Dialog des Grafen mit seiner Mutter, und sie berichtet insbesondere vom Scheintod des Grafen in jener Silvesternacht, eben zu dem Zeitpunkt, als er im Traum bzw. in seinem todgleichen Zustand in Käthchens Kammer geführt wurde. Seine, des Grafen, Erlebnisse erzählt dieser nach seinem Erwachen selbst in Anwesenheit Brigittes, die nun des Grafen Erzählung einschließlich seines Traumdialogs mit Käthchen wiedergibt.

Kunigunde und der Zuschauer erfahren das Geschehen jener Nacht sowie der Vorgeschichte also in mehrfacher Brechung, deren eine Ebene die Erzählung des Grafen von der Erscheinung Käthchens und seine Wiedergabe des Dialogs in teils wörtlicher Rede bildet, während die andere, sekundäre, durch die Zeugenschaft Brigittes vermittelt wird.

Der Modus des Erzählens des Erzählten und des eingeschlossenen Dialogs in diesem verleiht dem Engelsgeschehen eine überaus mittelbare Präsenz, zumal die Erzählung als »die wunderlichste Geschichte von der Welt« (SW⁷ I, 469) von dritter Seite noch einmal distanziert wird. Es ist also die märchenhafte Wundergeschichte von der Todkrankheit, dem Quasi-Tod, der Traumwandlung, der keuschen Liebesbegegnung und der Errettung des Grafen, alles bewirkt durch den Engel, dessen Existenz in vielfacher Weise an die Fieberphantasien des Grafen rückgebunden ist. Doch korrespondiert das Fieber des Grafen und sein Körperausdruck (»mit glutrotem Antlitz«) in prägnanter Weise mit dem Erscheinungsbild des geträumten Mädchens (»vom Purpur der Freude über und über schimmernd«), so dass die naturkausale Deutung – das Fieber erzeugt die Visionen – konterkariert wird durch den Inhalt der Vision, in der derselbe Körperausdruck (»Purpur«) an die Gemütsregung des Mädchens gebunden erscheint.

Kleist möchte die »wunderlichste Geschichte« in einer Weise präsentieren, die ihren Realgehalt als in mehrfacher Weise deutbar zu erkennen gibt. Bereits in der Darstellungsform überlagern sich direkte und indirekte Erzählweise sowie die wörtlich wiedergegebenen Dialogpassagen. Die Präsentationsform schillert demnach zwischen Brechungen, Indirektheit des Erzählens und authentisch erscheinenden Elementen des Zitats bzw. des Zeugenberichts. Auf der gegenständlichen Ebene lässt sich der Fieberphantasie eine wundersame Traumbegegnung als Deutungsgrund gegenüberstellen, eine romantisch-märchenhafte Traumrealität, die später auch dadurch ihre Beglaubigung findet, dass sie intersubjektiv verbürgt ist.

In der sogenannten Holunderbuschszene (IV,2) nämlich gelangt Graf Wetter, angeleitet durch die Wachraum-Rede Käthchens, seinerseits zur Erinnerung an den Silvesternacht-Traum, den er zwischenzeitlich offenbar aus seinem Gedächtnis verdrängt hatte. Aus Käthchens Rede erfährt er: »Ein Cherubim, mein hoher Herr, war bei dir, / Mit Flügeln, weiß wie Schnee, auf beiden Schultern, / Und Licht – o Herr! das funkelte! das glänzte! – / Der führt, an seiner Hand, dich zu mir ein« (Vs. 2118–2121). Auch in der Szene III,14 erscheint der Cherub »von Licht umflossen«, während die »Fittiche« dort – als Zeichen schützender Kraft – hier zu »Flügeln« variiert sind, kommt es in der Erinnerung Käthchens doch darauf an, dass der Engel in einem imaginären Flug die Distanz zwischen Schloss Wetter und Heilbronn, mit dem todkranken Grafen im Gefolge, hat überwinden können.

Die Erinnerung, die Käthchen dem Grafen nun präsentiert, ist in einem nicht geringeren Maße erotisch besetzt als ihr Gegenstand, die nächtliche Szene, als der Graf sich dem schlafenden Käthchen näherte. Und der Engel repräsentiert eine eigentümliche Mischung aus keuscher, geradezu esoterisch besetzter Reinheit und den traumhaft-unbewussten erotischen Wünschen der beiden Partner, die in der Erinnerung an das Geträumte nun erstmals auch physisch einander nahe kommen. Der Ort des Geschehens ist nämlich eine Art Liebes-Laube, gebildet durch den »Holunderstrauch«, an dessen »Zweigen [...] man ein Hemdchen und ein paar Strümpfe usw. zum Trocknen aufgehängt« (SW⁷ I, 503) sieht. In dieser diskreten, nichtsdestotrotz überaus deutlichen Art verweist Kleist auf die Nacktheit Käthchens, die lediglich ein Tuch um den Hals trägt, welches ihr, um das »Mal« dort zu erkennen, der Graf abreißt. Zuvor hatte es in einer Szenenanweisung bereits geheißen: »Er läßt sich auf Knieen vor ihr nieder und legt seine beiden Arme sanft um ihren Leib« (SW⁷ I, 504).

Die Szene, die den Grafen zur Erinnerung an die Ur-Szene der Begegnung zurückführt, zum Erkennen des Mädchens als seiner von höheren Mächten ihm bestimmten Geliebten, ist im manifesten Sinn gewiss keine Liebesszene, in welcher der Graf sich gleich dem russischen Grafen in der »Marquise von O...« der Schlafenden sexuell bemächtigte. Zu deutlich nämlich ist die erotische Begegnung noch überformt von der Spiritualität des Cherub-Bildes, das in Käthchens aktualisierter Silvesternacht-Erinnerung mit dem des Grafen beinahe verschmilzt. Gleichwohl ist die Szene eine verschlüsselte, codierte Liebesszene, ist sie doch dem mittelalterlichen Tristan-Isolde-Modell des verborgenen Liebesaktes in einer Grotte, vor der ein Wächter steht – hier der Knecht Gottschalk – nachgebildet.¹¹

Des Grafen Erinnerung an die Details der Silvesternacht-Begegnung vollzieht sich nicht im Liebesakt, wohl aber in dessen Metaphorik, d.h. im Zeichen der erotischen Wiederbegegnung, die gerade das »Hemdchen« Käthchens in der Silvesternacht wie auch im gegenwärtigen Erinnerungsvollzug eine entscheidende Rolle spielen lässt. Das »Hemdchen« trug Käthchen beim Erwachen in der Silvesternacht als Signal, an dem die aktuelle Erinnerung sich festmacht, und das »Hemdchen« hängt nun, von ihr abgelegt, zum Trocknen am Strauch, nachdem sich

¹¹ Gottfried von Strassburg, *Tristan und Isold*, hg. von Friedrich Ranke, 6. Auflage, Berlin 1962, S. 209ff., Vs. 16679–17307.

Käthchen in der Szene zuvor geweigert hatte, vor Gottschalk ihr Gewand auch nur bis an den Knöchel zu schürzen.

Das getragene und abgelegte »Hemdchen« ist – wie auch die Traumrede und das Körpermal – Medium der Erinnerung, indessen der Cherub die Rolle des sakral überformten Eros spielt, androgyn gezeichnet, wie stets in der christlichen Tradition die Engelsikone gestaltet war,¹² um sie von eindeutigen sexuellen Zuschreibungen zu distanzieren. Doch auch die antike Eros-Erscheinung war geflügelt, in der Spätantike charakterisiert durch »kleine und rundliche, in jeder Hinsicht flatterhafte Kinder«.¹³ Der Cherub im »Käthchen von Heilbronn« ist zwar fern von derartigen niedlichen Zuschreibungen, er lässt sich jedoch als Traum- und Erinnerungsfigur bestimmen, in der sich diverse Funktionen und zeichenhafte Signale überlagern. Herausragend ist die Funktion des Engels als einer Macht, die im beiderseitigen Wunschtraum der Protagonisten die Liebe zueinander erweckt (verdrängt allerdings seitens des Grafen), indem er sie an einem erotisch besetzten Ort, der Schlafkammer Käthchens, zusammenführt. Als geflügelter Eros trägt der Cherub aber zugleich Zeichenelemente des christlich gefärbten Schutzengels und somit auch die von Keuschheit und Reinheit. Erotische Annäherung wird in der Holunderbusch-Liebeslaube zwar möglich, aber sie verbleibt, trotz Nacktheit und physischer Berührung, beinahe gänzlich im Status des Als-Ob, der Metapher, und konkretisiert sich nicht zum Sexualakt, da selbst die Berührung des nackten Mädchen-Körpers durch den Grafen esoterisch überformt ist und der mystische Zug der Neubegegnung im Lichte der Traumerinnerung über die Unmittelbarkeit des Sexus dominiert.

Die glänzende Farblosigkeit der Lichtgestalt des Engels signalisiert seine metaphysische Herkunft, während doch andererseits die rote Gesichtsfärbung des Paares auf physisches Blut als dessen Lebens- und Erregungselement verweist. Es ist, als würden sakrale und physische Sphäre in der Begegnung des Engels mit dem irdischen Paar verschmelzen.

Indem nun der Cherub als Initiations- und Öffnungsfigur weltlicher Liebe (»Der führt, an seiner Hand, dich zu mir ein«) fungiert und gleichwohl in seiner eigenen Erscheinung diaphane Als-Ob-Körperhaftigkeit, reines Licht, leuchtendes Scheinen repräsentiert, tritt er auf als ätherisches Liebessymbol und somit als Gegenbild zur interessegeleiteten, patchworkartig aus unterschiedlichen Körper-Ersatz-Elementen zusammengesetzten Kunigunde, die als Giftmischerin ohnehin das Böse repräsentiert. Kunigundes »falsche« Körperlichkeit bildet die Folie für den esoterischen Eros des Engels.

1808, im selben Jahr, als im »Phöbus« Fragmente aus den Anfangsakten des »Käthchen von Heilbronn« publiziert werden, erscheint in dieser Zeitschrift auch Kleists kurze Verserzählung »Der Engel am Grabe des Herrn«.

¹² Marie-Christine Leitgeb, Eros/Amor. In: Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon, hg. von Lutz Wälder, Leipzig 2003, S. 86–93.

¹³ Irène Aghion, Claire Barbillon, François Lissarague, Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, übers. und bearb. von Klaus Fräbke, Stuttgart 2000, S. 115.

Erzählt wird von der Verwahrung des Grabes Christi durch einen »Granitblock« (I,10) und Hüter, sowie vom Besuch der »drei Marien«, die den Stein »hinweggewälzt« und die Hüter »Wie Tote« im Staub liegend finden, während vor dem Grab ein Engel sitzt:

Und auf dem Rande saß, das Flügelpaar noch regend,
Ein Engel, wie der Blitz erscheint,
Und sein Gewand so weiß wie junger Schnee. (SW⁷ I, S. 10)

Der Engel als Grabhüter sowie als erster Evangelist wird im Folgenden »Cherub« genannt. Er fordert die Frauen »in seiner hehren Milde« auf, die Botschaft von der Auferstehung Christi den Jüngern zu übermitteln. Der Grabwächter-Engel, dessen herausragendes Zeichen auch hier das Unschuldsweiß (»wie junger Schnee«) seines Gewandes ist, gilt als Mittler, als sakraler Repräsentant überweltlicher Kräfte (»Blitz«) sowie als Vermittler der frohen Botschaft. Was den Cherub neben seinem Erscheinungsbild so überdeutlich mit der Silvesternacht-Erscheinung aus »Käthchen von Heilbronn« verbindet, ist die Auferstehungsbotschaft.¹⁴ Graf Wetter, der im Fieber phantasierte, sprach von seinem Tod:

BRIGITTE. [...] er scheidet gern, sprach er, von hinnen; das Mädchen, das fähig wäre, ihn zu lieben, sei nicht vorhanden; Leben aber ohne Liebe sei Tod; die Welt nennt er ein Grab, und das Grab eine Wiege, und meinte, er würde nun erst geboren werden. (SW⁷ I, 469, Vs. 1159–1163)

Die Sukzession von Welt, Lieblosigkeit, Tod, Grab, Wiege, Geburt signalisiert zwar nicht die christliche Auferstehungsidee, da die Fieberrede des Grafen ohne ausdrücklichen Bezug auf die metaphysische Sphäre bleibt, doch ist die weltimmanente Wiedergeburtphantasie in den barocken Paradoxien von Leben = Tod und Grab = Wiege in deutlicher Weise präsent. Aber auch der Engel der Verserzählung verzichtet auf einen expliziten Verweis auf die bevorstehende Himmelfahrt des Herrn, so dass der Schluss möglich wird, es handele sich auch hier lediglich um das Phantasma einer Neu- bzw. Wiedergeburt aus dem Grab heraus, ohne dass die christliche Erlösungsidee dabei eine tragende Rolle spielt.

Wenn dem so ist, müsste die Frage nach dem Ort des Engels, konkreter: des Cherubs als der traditionell himmlischen Wächterfigur gestellt werden, die doch im Christentum als Mittler zwischen Welt und göttlichem Reich fungierte. Kleists Verserzählung vom »Engel am Grabe des Herrn« lässt den Engel zu den »wie Lei-

¹⁴ Nach der politischen Deutung Friedmar Apels handelt es sich hier bei Kleist indessen nicht um Auferstehung: »Und es ist natürlich nicht Auferstehung, sondern Aufstand, wozu der Engel die im Staub gedemütigten Deutschen auffordert«; Apel, *Himmelssehnsucht* (wie Anm. 4), S. 57. Problematisch an dieser Deutung ist nur, dass die Frauen beim Anblick der Englerscheinung zu Boden gestürzt sind, nicht aufgrund innerweltlicher Umstände, die sich politisch interpretieren ließen. – Auch für Klaus Müller-Salget ist der Text »in Wahrheit ein getarntes politisches Gedicht, in dem es vordergründig um die Auferstehung Christi, versteckt aber um die »Auferstehung« Deutschlands geht«; Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 2002, S. 93. Welche Rolle im politischen Diskurs spielte aber der Engel, verträte er am Ende Kleist selbst? Mit dem Erscheinungsbild des Engels wäre indessen die Selbstrepräsentation Kleists kaum in Übereinstimmung zu bringen.

chen, selbst, getroffen« »zu Boden hin« gestürzten Marien, die sich »wie Staub« fühlten, »Und meinten, gleich im Glanze zu vergehen«, so reden:

Fürchtet nicht!
Ihr suchtet Jesum, den Gekreuzigten –
Der aber ist nicht hier, er ist erstanden:
Kommt her, und schaut die öde Stätte an (SW⁷ I, 10f.).

Festzuhalten ist hier ein eigentümliches Missverhältnis zwischen dem Glanz, der überwältigenden Erscheinung des Engels einerseits, welche die Frauen zu Boden wirft, und seiner doch trivialen Rede andererseits, die das Wunder der Auferstehung zunächst in eine Abwesenheitsformel kleidet, bevor, gleichsam nur erläuternd, die klassische Wendung »er ist erstanden« wie eine Floskel beigefügt wird. Zu einer intensiven, authentischen Beglaubigung der Auferstehung im christlichen oder auch im politischen Sinn ist der Engel des doch so sprachmächtigen Autors Kleist offenbar nicht fähig oder willens.¹⁵

Zu folgern ist, dass die Engelserscheinung, ihr Bild, der Glanz der Reinheit, den sie verbreitet, ein weitaus höheres Gewicht besitzt als ihre sakrale Mittlerfunktion. Das eigentliche Wunder des Textes liegt in der Überwältigungsfunktion der erhabenen Cherubs-Erscheinung, in ihrer Gebärde, nicht in ihrer theologischen bzw. politischen Semantik, welche in der Rede des Engels gänzlich marginalisiert ist: »Der aber ist nicht hier [...]«. Kleists Interesse also substituiert den theologischen Inhalt durch eine in ihren wesentlichen Zügen inhaltsleere Erscheinung, die, nicht nur hier, als wunderbares Phänomen fungiert, insofern es ihr kraft ihres leuchtenden Glanzes gelingt, die raumzeitlichen Koordinaten und die Gesetze der innerweltlichen Logik außer Kraft zu setzen und allein durch sich selbst die Frauen zu überwältigen.

Je nach Genre des Textes tritt der Engel als Traumidol auf oder als theologisches Substitut, stets jedoch beglaubigt sich seine Erscheinung zunächst selbst, indem er nicht für andere Inhalte zeugt, sondern seine abstrakte Identität als Engel zeichenhaft dokumentiert. Die große Valenz, welche der Engel für Kleists Werk besitzt, rührt insbesondere daher, dass seine Erscheinung gleichsam absolut steht, seine Bildlichkeit präsent wird ohne eine ihr entsprechende Bedeutung, während in der Sprache doch Signifikant und Signifikat vielfach auseinanderklaffen.

Des Engels Kraft besteht eben darin, dass er als eine Ikone auftritt, im Hinblick auf die Wunsch und Einlösung als ungeschieden imaginiert werden können. So ist im Cherub der Wunsch, tot zu sein und das Grab für ein neues, anderes Leben zu verlassen, sowohl ausgedrückt wie eingelöst, er ist als Wunsch sanktioniert und zugleich auch verwirklicht, wiewohl zunächst nur im Traum, der indessen als Vorschein dramatischer Realität fungiert und das Figurenpaar des »Käthchen« zur Liebesgemeinschaft geradezu verpflichtet.

Während im »Käthchen von Heilbronn« sowie in »Der Engel am Grabe des Herrn« der Engel als für-sich-seiende Erscheinung bestimmt ist, die eigenmächtig

¹⁵ Der Text des Engels folgt dem des biblischen Auferstehungsberichts in Matthäus 28,6. Dort allerdings ist der Lakonismus ein Element des epischen Zusammenhangs.

in ein Geschehen eingreift, träumt sich der Prinz von Homburg in seiner Todesvision selbst als Engel:

DER PRINZ VON HOMBURG. Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir. (SW⁷ I, 707, Vs. 1830–1839)

Der Prinz imaginiert sich als Toten und zugleich als geflügelten Engel, genauer: als einen, der zum Engel mutiert, der das Leben als einst gelebtes in zunehmender Entfernung hinter sich lässt, sich der Unsterblichkeit nähernd, die mit dem »Glanz der tausendfachen Sonne« assoziiert ist, als reines Licht also ohne Konturen und Substanz. Todeswunsch, Unsterblichkeitsphantasie und Engelperscheinung sind in *einem* Bild verschmolzen, zu *einer* Vision des Prinzen, dem die physischen Augen verbunden sind und der die »Trommeln des Totenmarsches« zu hören gezwungen ist.

Ein zum Tode Verurteilter und von aller visuellen Erfahrung Abgeschnittener wertet das Urteil im Vollzug seiner Scheinhinrichtung positiv um, sieht sich im »Glanz« der Unsterblichkeit, nachdem er allen weltlichen Glanz eingebüßt und überwunden hat. Als Engel ist er selbst zum Mittler zwischen Leben und Unsterblichkeit geworden, und als solcher, d.h. als Wunsch-Imago, vereinigt er den Todeswunsch mit dessen Einlösung, bewegt er sich doch mit eigenen Flügeln auf die Unsterblichkeit zu, feiert also seine Auferstehung, indem er den physischen Tod zwar voraussetzt, ihn jedoch aus der positiven Vision des Verlassens der Welt verbannt. Die Lebenswelt selbst versinkt in Farb- und Formlosigkeit, und in grandioser Paradoxie geht dem, der sich auf die Unsterblichkeit zubewegt, »alles Leben unter«, hebt sich ihm auf. Nebel und Glanz scheiden sich wie Elemente in einem chemischen Prozess.

Was den Prinzen im vermeintlichen Sterben an das Leben dennoch bindet, wird von Kleist in höchster Diskretion und Zartheit aufgerufen. Es ist dem erhabenen »Glanz der tausendfachen Sonne« gegenüber ein geringfügiger nächtlicher Blumenduft, den der Prinz als den der »Nachtviole« wahrzunehmen meint, während sein Begleiter ihn korrigiert und den Duft als den von »Levkojn und Nelken« bestimmt. Da dem Prinzen im Drama nicht Tod und Unsterblichkeit zudedacht sind, vielmehr nur deren Vision als Kompensation seines weltlichen Unglücks und einer folterhaften Scheinhinrichtung, muss er sinnlich an das diesseitige Leben gebunden bleiben. Nur der Scheintod in Gestalt einer Ohnmacht wird ihn ereilen. Solche Ohnmacht ist als Zustand das Gegenbild des geflügelten Todesengels, der sich aus eigener Kraft vom Leben entfernt. Den Prinzen hingegen erweckt paradoxerweise Kanonendonner. Statt als Getöteter in überirdischen Räumen sich der Unsterblichkeit zuzubewegen, wird er in künftigen Schlachten selbst wieder töten.

Erstmals also imaginiert sich hier eine dramatis persona selbst als Engel, nachdem der Prinz kurz zuvor noch den Segen für den Kurfürsten erfleht hatte: »Den, von dem Thron der Wolken, Seraphin / Auf Heldenhäupter jauchzend niederschütten« (SW⁷ I, 705, Vs. 1796–1797).

Hier sind die Engel, als »Seraphin« spezifiziert und dennoch nicht charakterisiert, pluralisch als Segensspender noch der Welt von ihrem majestätischem Wolkenort zugekehrt, während der Prinz als Engel sich von der Welt entfernt und dabei die Wahrnehmungsfähigkeit irdischer Phänomene, in wachsender Distanz zu ihnen, im Fluge verliert. Dramatisch wird (nach der Schein-Exekution) die Engelsvision überwunden durch die tatsächliche Wiedererweckung des Prinzen. Tod und Unsterblichkeit im weiten Raum des Universums werden zusammengezogen, umgewendet und physisch sanktioniert zur militärischen Zeremonie, welche das Ende des Dramas – als glückliches? – okkupiert. Kanonendonner vertreibt die Engels-Imago, der Kriegslärm die kosmische Vision.

Auf solche Weise soll der Träumer Friedrich zur Realitätstauglichkeit erzogen werden, denn wo würde das Realitätsprinzip deutlicher dominieren als in der Schlacht? Dem Autor Kleist, selber in tiefen Depressionen befangen, gelingt es, Todesvision und Engelsmetamorphose noch einmal dramatisch zu überwinden, zugunsten eines Lebens allerdings, das bis in die Schlusszene hinein mit Herrschaftsgebärden, Vernichtung und Tod assoziiert ist.

Das Funktionsverhältnis von Tod, Engel und Wiedergeburt erscheint in anderer Weise variiert in der Erzählung »Der Zweikampf«. Das Liebespaar Littegarde und Friedrich befindet sich bereits auf dem Scheiterhaufen, um bei lebendigem Leibe verbrannt zu werden, als der sterbende Sünder seine Untat gesteht und damit das Paar rettet. Der Kaiser, seinerseits eben noch zum Vollzug der barbarischen Tat bereit, interpretiert das Geschehen so:

»Nun, jedes Haar auf eurem Haupt bewacht ein Engel!« rief er, da Littegarde, mit halb offener Brust und entfesselten Haaren, an der Hand Herrn Friedrichs, ihres Freundes, dessen Kniee selbst, unter dem Gefühl dieser wunderbaren Rettung, wankten, durch den Kreis des in Ehrfurcht und Erstaunen ausweichenden Volks, zu ihm herantrat. (SW⁷ II, 259f.)

Dass hier, wie der Kaiser meint, ein Schutzengel waltete, erscheint angesichts der Tatsache, dass die Rettung lediglich durch das Geständnis des sterbenden Sünders bedingt war, von subtiler Ironie. Auch hier jedoch scheint es sich um eine Rettung zu handeln, die einer Wiedergeburt gleicht, da Littegarde »bereits in den Armen ihrer Mutter in Ohnmacht lag« (SW⁷ II, 259). Auch der vom Kaiser als Schutzengel Gedeutete trug demnach Züge eines Todesengels, und Rettung vorm gewaltsamen Sterben scheint es nur um den Preis des Todes zu geben, wenn dieser hier auch lediglich als Scheintod der Ohnmacht erlitten wird. »Ehrfurcht und Erstaunen« des Volkes zeigen immerhin eine sakrale Aura an, die das Paar nach seiner Wiedergeburt umgibt.

In der »Marquise von O...« erweist sich, so die Deutung der Marquise, der russische Graf F... insbesondere deswegen als Teufel, weil er ihr »bei seiner ersten Erscheinung[] wie ein Engel vorgekommen« (SW⁷ II, 143) war. Der Graf trägt inso-

fern teuflische Züge, als er, in seiner Rolle als Schutzengel der Marquise, diese in ihrer Ohnmacht vergewaltigt hat. Die Ambiguität der Engel-Teufel-Figur zeigt auch hier ein Funktionsverhältnis an. Die Eigenschaft eines Engels bedingt, dass der Graf nicht als trivialer Verbrecher gelten kann, sondern als negative Verkehrung des Engels, dämonisch aufgewertet zum Teufel. Doch nicht nur der Graf, sondern auch die Marquise selbst erscheint, in den Augen ihres Vaters, als ambigues Doppelwesen: einerseits als listige Heuchlerin mit der »Schamlosigkeit einer Hündin«, und im gleichen Atemzug ruft der Vater aus: »Solch eine Miene! Zwei solche Augen! Ein Cherub hat sie nicht treuer!« (SW⁷ II, 132)

Für den Vater ist demnach die Physiognomie des Engels die Kehrseite der Verworfenheit, ohne dass er auch nur den Versuch unternähme, den Widerspruch aufzulösen. Für ihn in seiner Radikalität der Beurteilung existieren nur englische Reinheit und tierische Schamlosigkeit, keine Zwischentöne, d.h. es fehlt der Mensch, den er selbst in seiner Schwäche, insbesondere im Verhältnis zu seiner Tochter, nur allzu deutlich repräsentiert.¹⁶ Anders verhält es sich in den Augen der Mutter, nachdem sie die Tochter auf die Probe gestellt hat. Die Mutter beschuldigt sich selbst, »dass meine verderbte Seele an solche Unschuld nicht, als von der du umstrahlt bist, glauben konntex«, während sie nun die Tochter als »o du Reinere als Engel sind« zu glorifizieren vermag.

Mutter und Tochter bilden auf solche Weise ebenfalls ein ambivalentes Doppelwesen. Die Reinheit der Tochter, welche die von Engeln übertrifft – die Mutter neigt zu hyperbolischen Übertreibungen – zeigt sich umso intensiver, als der Mutter ihre eigene Seele »verderbt« erscheint. Das Engelswesen bestimmt sich durch den extremen Gegensatz, der entweder in derselben Figur bemerkt wird oder doch zwischen nahen Verwandten. Das Negative hat das Positive zur Bedingung wie auch vice versa, so dass es sich weniger um moralisch motivierte Entgegensetzungen zu handeln scheint als um algebraische, die sich in Kleists Manier durch Plus- und Minuszeichen symbolisieren lassen.¹⁷

Es geht bei der Bestimmung der Relation von Engelsreinheit und Verderbtheit also um ein Verhältnis von Kräften, in dem das Positive das Negative mittels dessen eigener Kraft zu überwinden vermag. Wie der Teufel daher den Engel als Gegensatz zur Bedingung hat, so setzt umgekehrt der Engel die Existenz des Teufels voraus: Es gibt bei Kleist keine Engel »an sich«. Sie existieren immer nur als Kehrseite von Empirisch-Negativem. Die rettende Kraft des russischen Grafen, die ihn der Marquise als Engel erscheinen lässt, hat zu ihrer Kehrseite, dass er der Ohnmächtigen Gewalt antut, weswegen sie ihn später als Teufel wahrnimmt. Deutlicher als irgend anders in Kleists Werk bezeugt sich in der »Marquise von

¹⁶ Auch das Vater-Tochter-Verhältnis präsentiert sich als doppeldeutiges, insofern in der Versöhnungsszene zwischen ihnen das sakrale Moment einer Pietà-Figuration mit durchaus erotischen Zügen gepaart ist. Offen bleibt, ob der Vater den Cherub küsst oder die Tochter (vgl. SW⁷ II, 138).

¹⁷ »Denn wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das + und – der Algebra zusammen, und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht« (Brief an Heinrich Joseph von Collin vom 8.12.1808, SW⁷ II, 818).

O...« das Verhältnis von Engel und Teufel als dialektisches: Der Engel fungiert als Negation des Negativen.

Am Ende der Erzählung wird nochmals auf die situations- und handlungsbedingt unterschiedlich bewertete Sexualität des Grafen verwiesen: »Eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten« (SW⁷ II, 143), d.h. im nunmehr legitimen und beiderseits sanktionierten Eheverhältnis haben sich Sexualität, Zeugungskraft, Schwangerschaft und Geburt aus ihrem negativen Bewertungssystem gelöst. Der Graf ist wiederum zur Wunschfigur der Marquise geworden, er ist als Figuration der Wünsche (Macht, Kraft, Schutz) mit deren Einlösung verschmolzen, insofern die sozialen Konstellationen die Rückverwandlung des Teufels zum pater familias, zum die Familie schützenden und erweiternden, oben- und lustbringenden »Engel« ermöglichen.

Wenn in der »Marquise von O...« Engel und Teufel einander in der Figur des Grafen gegenüberstehen, so handelt es sich doch nur um *ein* Wesen, welches beide Seiten als Gegensätze in sich trägt. Die positive Konnotation des Engelswesens ist, auch wenn der Engel nicht, wie hier beim Grafen, in *einer* Figur als Kehrseite des Teufels erscheint, stets gebunden an die erfahrene Negativität von Krankheit, Schwermut, Bedrohung und Tod. Engel sind bei Kleist, wie immer sie auftreten oder imaginiert werden, Negationen des Negativen, das sie gleichsam aus sich gebiert: Als Glücks- und Unsterblichkeitsphantasien verweisen sie auf erfahrenes Unglück zurück, dem sie geschuldet sind.

Als Kleist im November 1811 seinen Selbstmord plante,¹⁸ hatte er sich einen Todesengel beigelegt, der selber sterben musste, damit beide in die Unsterblichkeit eingehen könnten. In einem kurz vor dem Tod geschriebenen Prosa-Dithyrambus auf Henriette Vogel erscheint diese als Verkörperung aller denkbaren Wünsche Kleists, darüber hinaus als Figuration seiner gesamten Lebenswelt. Henriette (»mein Jettchen«) ist nicht nur Inkorporation von Liebe und Leben (»mein liebes süßes Leben«), sondern auch Allegorie von Wunschfiguren wie »Taufe meiner Kinder, mein Trauerspiel, mein Nachruhm«. Wenn Kleist Henriette als »mein zweites besseres Ich« apostrophiert, so wird hier eine Projektionsgestalt ansichtig, die Kleist von sich absplattet, um sie mit allem – Realem und Imaginärem – zu besetzen, was ihm hinsichtlich seiner selbst positiv von Bedeutung ist, ohne es leben zu können.

Am Ende des Textes rückt Henriette ein in metaphysische Bereiche, bleibt jedoch ihm, Kleist, zugewandt und darf daher als Medium zwischen ihm und einer transzendenten Sphäre gelten: »[...] o, Himmelstöchterchen, mein Gotteskind, meine Fürsprecherin und Fürbitterin, mein Schutzengel, mein Cherubim und Seraph, wie lieb ich Dich! –« (SW⁷ I, 46).

Es ist, als hätte Kleist hier alle Engelserscheinungen und -funktionen aus seinen Werken versammelt, um sie derjenigen anzudichten, mit der er sterben will. Aufgrund der Engelszeichen, die Henriette zugeschrieben werden, äußert sich auch

¹⁸ Zur Geschichte von Kleists Selbstmordplänen und den ihnen zugehörigen personalen Substitutionen vgl. Daniel Devreese, »Bis es für dich ein Glück sein wird, zu wissen«. Heinrich von Kleists Todesspuren. In: Heilbronner Kleist-Blätter 8 (2000), S. 17–49.

die Liebe in deutlich spiritueller Weise. Ihre Eigenart lässt sich prägnant dadurch verdeutlichen, dass man sie mit Penthesileas Einverleibung des Geliebten vergleicht. Während Penthesilea mit dem Geliebten physisch eins zu werden hofft, indem sie ihn isst, wird Henriette von Kleist abgesondert, um als Projektionsfigur seiner Ich-Wünsche zu dienen. Während Penthesilea die unaufhebbare Distanz zu überwinden strebt,¹⁹ die zwischen ihr und Achill besteht, insofern ihnen der Liebesvollzug versagt ist, rückt Kleist Henriette von sich weg, um in ihr sein »zweites besseres Ich« retten zu können. Die Engelswesen, die sie verkörpert, sind Mittler zwischen schlechterem und besserem Ich, zwischen physischer Existenz und metaphysischer Andersartigkeit. Die Kommunion, für die Henriette als Mittlerin ausersehen ist, dient Kleists Verwandlung zur Erlösung. Das »Himmelstöchterchen« und »Gotteskind« entspringt nicht einer sentimentalen Anwendung Kleists, jedoch auch nicht einem trivialen christlichen Glauben, der ihn angesichts des nahen Todes eingeholt hätte und demzufolge die Menschen Gottes Kinder heißen. Es handelt sich vielmehr um den Versuch, Henriette dort zu situieren, wo die Trennung der Ich-Sphären als bereits gelungene imaginiert werden kann. Sein »Weib«, seine »Hochzeit«, die »Taufe meiner Kinder«, all das, was sich in Kleists Leben nicht zugetragen hat, ist sie allegorisch, indem sie als dem realen Leben bereits entrückt vorgestellt wird. Sie ist das Phantasma einer Wunschfigur, doch darf sie nicht leben, damit sie als Derealisierte die Wünsche in ungeschiedener Reinheit zu repräsentieren vermag; als allegorische Imago.

Henriette Vogel leidet als reale Person an einer unheilbaren Krankheit. Sie *will* mit Kleist sterben, denn es bleibt ihr kein Weg im Leben. Kleists Liebe zu ihr ist also die zu einem Todesengel in doppeltem Sinn: die Liebe zu einer Sterbenden und die Liebe zu einer, die von ihm getötet werden will. Ein Todesengel ist sie aber auch in dem Sinn, dass ihr Tod mit seinem eigenen verschwistert ist. Tötet er sie, so auch sich selbst, ihr Tod ist auch für ihn todbringend, und als Todesengel fliegt sie ihm voraus.

Als Allegorie des von ihm nicht Gelebten kann Henriette im gemeinsamen Tod sowie als Engelsfigur die Grenze zu seinem anderen, besseren Ich in idealischer Weise überwinden. In den Abschiedsbriefen finden Kleists Wünsche in Gestalt von Todesphantasien ihren widersprüchlich-berebten Ausdruck.

»Du wirst begreifen«, schreibt Kleist an Marie von Kleist, »daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinab zu stürzen« (SW⁷ II, 885). Im Gegensatz zur Idee des Sich-Erhebens in kosmische Räume, wie sie der Prinz von Homburg entwickelte, ist die Vorstellung des Sich-Stürzens in einen Abgrund eher traditionell bestimmt. Ihre klassische Version ist der Sturz des Empedokles in den Ätna. Gänzlich unerhört hingegen ist die paradoxe Rede von der »jauchzenden Sorge«, die das Glück des Gelingens mit dem möglichen Unglück des Misslingens aufs Engste zusammenschließt. Die

¹⁹ Eine »Penthesilea«-Debatte kann an dieser Stelle nicht geführt werden. Eine Revision der geradezu unermesslichen Interpretationsflut dieses Dramas würde exemplarisch eine Geschichte literaturwissenschaftlicher Bewusstseinsbildung in den vergangenen zwanzig Jahren repräsentieren.

Sorge gilt dabei nicht dem Phänomen des Todes selbst, sondern dass er verfehlt werden könnte, während das »Jauchzen« das Glücksempfinden des Sterbens vorwegnimmt. Von Engeln ist bei solchen Todes-Abstürzen nicht die Rede, da ihre Vorstellung stets verbunden ist mit dem Flug in die Weite kosmischer Räume. Bereits im nächsten Brief, an Sophie Müller gerichtet, werden die Engelsbilder jedoch aus literarischen Entwürfen in die eigene Todeserwartung übertragen:

Wir, unsererseits, wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden. (SW⁷ II, 886)

Während der Cherub im »Käthchen von Heilbronn« als zwar gegenrationale, wohl aber lebensimmanente Traumfigur erschien, die das Paar der Helden zueinander führte und über ihr Schicksal wachte, stehen nun die verachteten »Freuden dieser Welt« den »himmlischen Fluren und Sonnen« sowie deren Lichteffekten (»Schimmer«) strikt antithetisch gegenüber. Während hier jedoch die Lebensimmanenz in einer Weise verneint wird, als geschähe die Verneinung aufgrund einer bewussten Entscheidung für die kosmische Existenz von Engeln, deklariert Kleist im Abschiedsbrief an die Schwester Ulrike: »die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war« (SW⁷ II, 887). Die positive Vision von den Toten als Engeln »mit langen Flügeln an den Schultern« wird hier in ihrem Bedingungsverhältnis greifbar: Sie steht als Kompensation der aussichtslosen negativen Welterfahrung gegenüber, die insbesondere als verzweifelte Ich-Erfahrung zu denken ist. Die Funktion als Kompensation impliziert jedoch keineswegs eine Abwertung der weltüberwindenden Engels-Existenz. Die Engelsvisionen sind einerseits Ausdruck des physisch-psychischen Leidens am Leben, sie sind andererseits aber auch Ausdruck einer spezifischen Todeslust, wie sie bereits in den Todes- und Unsterblichkeitsentwürfen des Prinzen von Homburg ihren Ausdruck gefunden hatte.

Sterben und zu neuem, anderem Leben auferstehen ist eine Wunsch-Phantasie, die weit hinter die Genese des Christentums in den jüdisch-palästinensischen Mythos zurückreicht.²⁰

Daher spricht Kleist vom »Triumphgesang, den meine Seele in diesem Augenblick des Todes anstimmt [...]« (SW⁷ II, 884), als wäre nun der Sieg errungen über die Negativität eines Lebens in Bedrängnissen und Versagungen. Das Bild vom Engelspaar mit den langen Flügeln in kosmischen Räumen – ein Bild, wie es sich in der Malerei eines Salvador Dali wiederfinden könnte, ein Bild also des Surrealismus im wörtlichen Sinn – fasst mehrere Elemente zusammen: Bewegungsfreiheit, Bedürfnislosigkeit, Ziellosigkeit (»umherwandeln«), also die Aufhebung aller Zweck-Mittel-Verhältnisse des gelebten Lebens, erhabenen Glanz von Gestirnen, der auf die Engelskörper fällt, Unendlichkeit des Raumes und Zeitlosigkeit, Entgrenzung und zwillingsartige Verdoppelung des einzelnen Körpers, kurz, ein

²⁰ Die alttestamentarische Präfiguration des christlichen Osterfestes im Mythos von Tammuz lässt Thomas Mann in seinem Roman »Joseph und seine Brüder« Joseph an Benjamin vermitteln. (Der junge Joseph, Drittes Hauptstück: Joseph und Benjamin, Der Adonishain, Stockholmer Gesamtausgabe, Joseph und seine Brüder, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1959, S. 440–459).

Jenseits zur erfahrenen Realität des unglücklichen Lebens, ein Jenseits allerdings, dessen Züge ausschließlich aufgrund der ihnen innewohnenden Negationen noch einen Hauch von Konkretion bewahren.

Auch die Engelsbilder als die Seelen der Toten erscheinen nicht gänzlich körperlos, insofern sie ja ikonographisch gewisse besondere Elemente aufweisen. Gleichwohl haftet ihnen ein physisches »Als-Ob« an, welches sie diaphan erscheinen lässt und die Konkretion von taktilen Empfindungen ausschließt. Engel sind keine auferstandenen Körper, die sich im Paradies umtun, sondern sie sind Bild-Begriffe der Auferstehung, Allegorien. Flügel etwa sind Zeichen der unbeschränkten Bewegungsfähigkeit, nicht jedoch Instrumente des Fluges. So sind denn die Engel imaginärer Schein und keine Erscheinungen, so dauerhaft Kleists Phantasie an ihnen auch festgehalten hat.

Keineswegs nun lassen sich die Engel deuten als Zeichen eines christlichen Glaubens ihres Urhebers. Engel sind keine Gottesboten, keine Mittler zu Gott, wenngleich »Himmelstöchterchen« und »Gotteskind« derartige Assoziationen nahe legen mögen. Heißen sie auch Cherub und Seraph, so sind diese Namen doch mythische Allusionen ohne theologisches Substrat. Nicht einmal beziehen sich die Namen auf Besonderungen innerhalb der Engelswelt. Sie scheinen nach dem Klang gewählt zu sein statt aus semantischen Erwägungen. Funktional verweisen die Engel lediglich auf sich selbst als Beschützer menschlicher Schwäche und Ohnmacht bzw. auf den Übergang des Menschen in eine andere Welt. Als Wunschfiguren des Traums sind sie Visionen der Wünsche selbst und damit zugleich auch Phantasmata von deren Einlösung.

Kleists Engel sind immer dann gegenwärtig, wenn es keine Hoffnung mehr gibt, dass sich die Verhältnisse realiter zum Guten wenden könnten. Sie repräsentieren die Wünsche angesichts einer Hoffnungslosigkeit, gegen die rational nicht mehr opponiert werden kann. So verhält es sich mit den Engeln wie mit der Kleist'schen Komödie gegenüber ihren tragischen Sujets: Sie behaupten ein positives Finale angesichts einer unabwendbaren Katastrophe. Zu retten sind der zerbrochene Dorfrichter Adam oder der um seine Identität gebrachte Amphitryon nur durch die Wahl des Genres, nicht aufgrund dramatischer Logik. Das Genre vertritt also die Funktion des Dennoch von Positivität, des Engels, der die Helden (oder am Ende auch Kleist selbst) angesichts der Katastrophe vor dieser bewahrt, wenn denn die Vision des Anderen den verübten Selbstmord zu bewältigen vermag. Der Engel etwa, der das Käthchen vor dem Tod oder dem Penthesilea-Schicksal schützt, entspringt dem Wollen und Wünschen des Autors, der seine Heldin gerettet wissen will, ohne doch die fragwürdige Komödienform hier zur Geltung bringen zu können. Und Alkmenes vieldeutiges »Ach!« am Ende des »Amphitryon« gilt nicht nur dem ihr verkündeten göttlichen Sohn und der Trauer darüber, dass Jupiter sie verlässt, sondern gleichermaßen auch ihrem Autor, der das zwiespältig-positive Ende wie ein Cherub erzwungen hat, der über die widrigen Verhältnisse trotz deren dramatischer Unaufhebbarkeit mit gleichsam außerirdischer Macht obsiegt.²¹

²¹ Der Vergleich zwischen den Funktionen der Engel und dem Komödien-Genre ließe

In seinem eigenen Leben und Sterben konnte Kleist zwar auf von ihm entworfene literarische Modelle zurückgreifen, doch ließen sich die realen Umstände am Wannsee nicht zur Komödie umdeuten. Den Engel allerdings vermochte er mit Henriette Vogel zu imaginieren, welche für ihn die Rollen des Cherub und des Seraphim zugleich zu spielen hatte, während es eines Engels als Grabhüter nicht bedurfte, weil beide Tote in Engelsgestalt aufzuerstehen gedachten.

Kleists prosaische Anweisungen an die Hinterbliebenen zwecks Ordnung der Hinterlassenschaften wurden in dieser Form möglich, weil die Trennung von Irdischem und Kosmischem, von realer Welt und Engelsgestalt als Bildidee bereits vollzogen war. Schon vor den tödlichen Schüssen war die Seligkeit gewonnen, wenngleich nicht die christliche. »Ach, ich versichre Dich, ich bin ganz selig« (SW⁷ II, 887), schreibt Kleist in den letzten Stunden an Marie von Kleist. Da empfindet er sich wohl bereits als Engel »mit langen Flügeln an den Schultern« (SW⁷ II, 886).

Visionär hat Kleist, während er die Abschiedsbriefe verfasste, sein »Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat«, bereits »durch den herrlichsten und wollüstigsten aller Tode« (SW⁷ II, 887) überwunden. Todes- und Auferstehungselgen gelten dem zum Sterben Bereiten als Wunschfiguren gleich, ist es doch für ihn der Tod selbst, der das lustbesetzte Andere repräsentiert und die Metamorphose zum Engel ermöglicht. Leibliche Auferstehung in einem neuen Paradies und in Gemeinschaft mit anderen Erlösten gehörte wohl nicht zu Kleists Wünschen.

sich dahingehend erweitern, dass man die autonom agierenden Engelsfiguren als Allegorien des poetischen Prinzips selbst und seiner wirklichkeitsüberwindenden Macht deutete. Wie die Dichtung nämlich haben die Engel Teil an der Materialität des Lebendigen und überschreiten – überfliegen – doch zugleich, wie diese, die Grenzen der raum-zeitlichen Wirklichkeit.

REZENSIONEN

KLAUS MÜLLER-SALGET

BEDA ALLEMANN'S ›GUISKARD‹

Ein dramaturgisches Modell und Ansätze zu einer
Theorie der kognitiven Leistung von Literatur¹

Der 1991 verstorbene Bonner Germanist Beda Allemann hat eine nicht abgeschlossene Untersuchung zu Kleists Dramatik hinterlassen, manches davon noch im Entwurfsstadium befindlich, anderes in mehreren Varianten vorliegend, woraus sich erklärt, dass sein Schüler Eckart Oehlenschläger nach gewissenhafter Sichtung und Wertung das nun vorliegende Buch erst 14 Jahre nach Allemanns Tod hat publizieren können. Allemann selbst, der mit dem Erreichten nie zufrieden gewesen ist, hätte ihm dafür wahrscheinlich wenig Dank gewusst; die Kleist-Forschung aber muss dankbar sein für ein höchst anregendes und tiefeschürfendes Opus, dessen erster Teil, die grundlegende Einleitung sowie Einzelanalysen aller Dramen Kleists umfassend, »vollständig ausgearbeitet im Nachlaß« vorlag (Oehlenschläger, S. 425), während vom zweiten Teil, auf den Allemann immer wieder als den eigentlich wichtigeren verweist, nur Vereinzelt, teilweise noch hypothetisch formuliertes publiziert werden konnte. Der Eindruck drängt sich auf, dass es Allemann mit diesem Buch, an dem er über Jahrzehnte gearbeitet hat, ähnlich ergangen ist wie Kleist mit dem ›Robert Guiskard‹: Die Texte des zweiten Teils zeigen den Verfasser auf dem Weg zu einer allgemeinen Literaturtheorie, die sich aber nicht recht fügen will.

Das dramaturgische Modell Kleists, wie es in der Einleitung vorgestellt wird, ist das der »potenzierten Antizipation«: Kleists Helden folgen in für ihre Umwelt befremdlicher Fixierung einem vorausentworfenen Ziel, das ihnen ein Traum, eine Vision eingegeben hat und an dem sie unbeirrbar festhalten. Das leuchtet hinsichtlich der Dramen ›Penthesilea‹, ›Das Käthchen von Heilbronn‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹ unmittelbar ein (bedarf, was den ›Homburg‹ angeht, freilich der Modifikation).

In einem Unterkapitel arbeitet Allemann den Unterschied von Kleists Verfahren zur allbekanntesten Antizipationstechnik im Drama überhaupt heraus und kommt zu dem Schluss: »Der Kleistsche Held wird dadurch zum potenziert dramatischen Helden, daß die dramatische Form selbst, in ihrer Zielgerichtetheit, zur Substanz seiner Bühnenrolle wird« (S. 34): Er wird zur Verkörperung der Antizipation.

¹ Über: Beda Allemann, Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell. Aus dem Nachlaß hg. von Eckart Oehlenschläger, Bielefeld: Aisthesis 2005, 429 S.

Aus der Fixiertheit der Helden folgt, scheinbar paradoxerweise, »ein geradezu stationäres Aufbauprinzip« (S. 36): Einzig auf ihr Ziel ausgerichtet, haben sie »keinen Spielraum mehr. Sie können sich nicht mehr entwickeln – weder im figurenpsychologischen noch in einem weiteren dramaturgischen Sinn« (S. 36). Das trifft zu für das »Käthchen von Heilbronn«, bedarf hinsichtlich der anderen Dramen wiederum der Modifikation (wie weiter unten ausgeführt), und das nicht nur bezüglich des Cheruskers Hermann und des nach ihm benannten Dramas, die Allemann mit Recht als Ausnahmen einstuft. Als klarsten Ausdruck des letztlich Stationären im »Handeln« dieser Helden führt Allemann jenen Botenbericht an, der Penthesileas immer erneutes, unbelehrbares Anrennen gegen eine Felswand schildert, oberhalb derer der gestürzte Achill liegt (»Penthesilea«, Vs. 306–330).² Das insofern stationäre Heldendrama bedarf hiernach der Ergänzung durch ein von den anderen Personen getragenes Handlungs-drama; darum »besteht jedes Kleistsche Drama strukturanalytisch betrachtet aus zwei Dramen, die einander überlagern« (S. 37). Der »Guiskard« sei wohl an der nicht gelingenden »gegenseitigen Integration der beiden Dramen« gescheitert (S. 37).

Die der Einleitung folgenden Analysen der acht Dramen Kleists dienen nicht nur dem Nachweis des behaupteten dramaturgischen Modells, sondern enthalten eine Fülle interpretatorischer An- und Einsichten, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

Zunächst betrachtet Allemann Ansätze zur Antizipation in Kleists frühen Dramen, in der »Familie Schroffenstein« (die Stilisierung der Agnes Schroffenstein zum »Ebenbild der Mutter Gottes« in Vs. 1267 bzw. zu einer antiken Göttin durch Ottokar und Johannes sowie beider Fixierung auf sie; auch die Evokation der Hochzeitsnacht in der Kleidertausch-Szene) und im »Robert Guiskard« (Guiskards auf eine innere Gewissheit deutende Behauptung, mit seiner – angeblichen – Unversehrbarkeit habe es »Sein eigenes Bewenden«, Vs. 479f.). Im »Zerbrochenen Krug« entdeckt Allemann eine Kleistsche Antizipation nicht so sehr im Schrecktraum des Richters Adam (Vs. 269–273), einem konventionell eingesetzten Mittel, sondern in Eves verstocktem Schweigen während der Gerichtsverhandlung oder vielmehr in ihrem dies begründenden fundamentalen Misstrauen gegenüber der Obrigkeit, wie es nur im »Variant« klar zum Ausdruck kommt. Der »Variant« sei daher, obzwar bühnenuntauglich, von Kleists dramaturgischem Modell her notwendig.

Erfüllt sei das Modell im »Amphitryon«, insofern Alkmene sich den monatelang abwesenden Gatten schon »ins Göttliche verzeichnet« (Vs. 1191) geträumt (Vs. 931) und zugegebenermaßen bei ihren Gebeten zu Jupiter in Wahrheit Amphitryon gemeint habe (Vs. 1443–1453). Darum würden Amphitryon und der Gott ihr zu *einer* Person, die zu unterscheiden ihr grundsätzlich unmöglich sei. So ganz stimmt das nicht, denn in II,5 lässt sie sich ja zu der Annahme bewegen, Jupiter selbst habe sie in der vergangenen Nacht besucht (Vs. 1335–1414); nur auf den Gedanken, der vor ihr Stehende sei wiederum nicht Amphitryon, sondern der Gott, kommt sie nicht. – Was die Integration von Handlungs- und stationärem

² Kleists Werke werden zitiert nach SW⁷ (mit Versangaben in Klammern).

Drama betrifft, so verweist Allemann einerseits auf die dem Molièreschen Vorbild folgende Handlungsführung, andererseits auf die eingefügte ›stationäre‹ »Gipfelszene« (S. 136 u.ö.) II,5, die ja in der Tat die Unbeirrbarkeit von Alkmenes Liebe zu Amphitryon und ihre Weigerung, dem Gott den Vorzug zu geben, aufs klarste vor Augen stellt.

In der ›Penthesilea‹ entspricht dem natürlich der 15. Auftritt, das lange Gespräch zwischen der Amazonenkönigin und dem scheinbar besiegten Achill, in dem beide einander ihre Liebe gestehen. Gegen Allemanns im Ganzen bravouröse Interpretation des Dramas müssen zwei Einwände erhoben werden. Der eine betrifft seine Polemik gegen die »konventionelle« ›Penthesilea-Deutung, die den »Konflikt zwischen Staatsgesetz und privatem Liebesverlangen der Heldin« für die Katastrophe verantwortlich mache (S. 156) und die Tragödie »primär als Staatsdrama« auffasse (S. 189). In seiner Widerlegung tut Allemann eben das, was er den Gegnern vorwirft, indem »nur die scheinbar ins eigne Konzept passenden Stücke herausgegriffen werden« (S. 162). Die (von Kleist ja eigens erfundene) der Vermeidung personaler Liebe dienende Vorschrift, dass die Amazonen sich im Kampf keinen bestimmten Gegner aussuchen dürfen, versucht Allemann zu relativieren: Schon die sterbende Otrere habe Penthesilea ja an »den Peliden« verwiesen (Vs. 2138), und von einem Verstoß gegen das Gesetz sei da (im 15. Auftritt) nicht die Rede (das Gegenteil ist der Fall). Vor allem deutet Allemann die therapeutisch gemeinte Lobrede der Oberpriesterin, mit der sie die erstarrte Königin ins Leben zurückrufen will (Vs. 2273–2278), allen Ernstes und insistierend als »radikale Kehrtwendung« (S. 160): die Oberpriesterin schwenke »schließlich bedingungslos und eindeutig auf die Linie der Heldin ein« (S. 163). Das tut sie eben nicht, wie ihre weiteren Äußerungen in diesem letzten Auftritt zeigen (vor allem Vs. 2979f.). Und warum sollte Penthesilea sich am Ende ausdrücklich vom »Gesetz der Frau« lossagen (Vs. 3012), wenn es so ambivalent und unterschiedlich auslegbar wäre, wie Allemann behauptet?

Das Amazonengesetz behält für die anderen durchaus seine Verbindlichkeit; allerdings wird das Stück damit noch nicht zum »Staatsdrama«. Es ist eine Liebestragödie, und hier ist der zweite Einwand gegen Allemanns Deutung anzumelden. Er spricht zwar öfter von Penthesileas Liebe, vermeidet es aber, den entscheidenden Augenblick zu benennen. Dass Penthesileas Herz »Vom giftigsten der Pfeile Amors [...] getroffen« sei (Vs. 1075f.), ist ihm bloßes Hören-Sagen, ein on-dit (S. 157, 186 u.ö.). Das stimmt für die angezogene Stelle, aber Penthesilea sagt es im Gespräch mit Achill doch selbst, wenn sie ihre erste Begegnung rekapituliert:

Im Augenblick, Pelid, erriet ich es,
Von wo mir das Gefühl im Busen rauschte;
Der Gott der Liebe hatte mich ereilt. (Vs. 2217–2219)

Allemann bricht seine Zitation dieses Passus genau vor diesen Versen ab (S. 170), und er tut das offenbar unter Systemzwang: Der Kleistsche Held ist ja angeblich entwicklungslos (s.o.), verfolgt kompromisslos ein antizipiertes Ziel, und Penthesilea muss folglich an der Undurchführbarkeit ihrer Antizipation scheitern. Diese bestand in dem Ziel, den größten Griechenhelden zu besiegen ihn als (*sit venia*

verbo!) Samenspende (vgl. Vs. 2071–2073) nach Themiscyra zu bringen und ihn nach erfolgreicher Begattung wieder zu entlassen. Von großer Bewunderung war die Rede, nicht aber von Liebe. Allemann betont die Widersprüchlichkeit des Gebots, sich den Bräutigam im Kampf erobern zu sollen (S. 167, 421 u.ö.), weil es ihm darum geht, Penthesilea an der Nicht-Realisierbarkeit ihrer Antizipation zugrunde gehen zu lassen (S. 175). Dass das grundsätzlich so unrealisierbar nicht ist, haben Prothoe und andere Amazonen bewiesen (5. Auftritt), und auch Penthesilea wäre es ja fast gelungen, den Achill zu fangen (2. und 3. Auftritt). Inzwischen ist es aber Liebe, was sie für ihn empfindet, und *das* macht ihre Situation aussichtslos. Schon im 9. Auftritt will sie Hunde, Feuerbrände, Elefanten und Sichelwagen auf den Geliebten hetzen, klagt:

Ists meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht
Um sein Gefühl [!] mich kämpfend muß bewerben? (Vs. 1187f.)

und:

Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt. (Vs. 1253)

Am Schluss ist es eben dieses Gefühl der verschmähten, ihrem Verständnis nach auch noch verhöhten Liebe, das sie ihre Gräueltat begehen lässt.

Achill ist ja inzwischen, vom Blick der scheinbar sterbenden Penthesilea getroffen, selbst ein Liebender geworden (Vs. 1131ff.), aber die Ausweglosigkeit dieser Liebe, ihre (im Wortverstande) Ortlosigkeit wird in aller Schärfe deutlich, wenn im 17. Auftritt sie ihn nach Themiscyra, er sie nach Phtia ruft. Seine spätere Idee, ihr als Besiegter nach Themiscyra zu folgen, in der Hoffnung, sie dann doch noch in Phtia zu seiner Königin machen zu können (Vs. 2474–2482), darf getrost utopisch genannt werden.

Kurz: Es kommt etwas *hinzu* zu Penthesileas ursprünglicher Antizipation, und sollte man nicht (Allemann weiterführend) von einer nochmals potenzierten Antizipation durch die Liebe sprechen können? Einer solchen freilich, die *dann* notwendig in die Katastrophe führt.

Im »Käthchen von Heilbronn« ist die Macht des antizipierten Glücks unverkennbar, scheint sogar verdoppelt auf Grund des gleichzeitigen Silvesternacht-Traums, wenngleich der Graf sich dann nicht auf Käthchen fixiert, sondern auf den Titel »Kaisertochter«. Das gehört zu den parodistischen bis selbstparodistischen Elementen, die auch Allemann betont. Das stationäre Heldendrama kulminiert hier, entsprechend den »Gipfelszenen« im »Amphitryon« und in der »Penthesilea«, in der Befragung Käthchens unter dem Holunderbusch. Allemann hält fest, »daß Kleists Antizipationsbilder von jetzt an [...] eine eindeutige Festlegung auf somnambule Phänomene erfahren« (S. 199).

Von dergleichen ausgenommen ist natürlich die »Hermannsschlacht«, die als ein »in die Zeit eingreifendes« Tendenzstück konzipiert war und deren Held mit den von ihren Antizipationen beherrschten anderen Protagonisten Kleists nur wenig gemeinsam hat. Zwar wirkt auch er, mit seinem fanatischen Vernichtungswillen gegenüber den Römern und mit seiner Vorstellung von einem germanischen Großreich, befremdend auf seine Umgebung, aber er wird nicht von einer Vision

getrieben, sondern weiß genau, wie seine »politische Zielprojektion« (S. 423) zu verwirklichen ist. Dem Stück fehlt das In- und Gegeneinander von stationärem und Handlungs-drama, also die nach Allemann eigentliche Leistung von Kleists Dramaturgie. – Das (letztlich tragische) Gegenspiel um Thusnelda, die Allemann abschätzig ein »Germanenweibchen« nennt (S. 222), nimmt er nicht ernst, verfehlt damit wohl doch eine Dimension des Stücks, über die nach Claus Peymanns Bochumer Inszenierung wenigstens diskutiert werden sollte.

Der Zielpunkt von Kleists Dramatik und von Allemanns Analysen ist ›Prinz Friedrich von Homburg‹. Allemann hebt hervor, dass in der Eingangsszene erstmals die *Entstehung* einer Antizipation (mit der Folge der Fixierung des Prinzen auf Ruhm und Natalie) auf der Bühne vorgeführt (nicht an späterer Stelle erzählt) wird, und das Schlussbild deutet er als Zurückführung des Handlungs-dramas »in das stationäre Drama der potenzierten Antizipation« (S. 304), da der Konflikt um die Befehlsübertretung des Prinzen sich als letztlich unlösbar erwiesen habe; der Unterschied zum Anfang liege darin, dass die Szene jetzt in Gegenwart der Offiziere, in der Öffentlichkeit, stattfindet, was der Schluss-Szene den Charakter einer neuen Exposition verleihe (S. 304). – Wenn es an anderer Stelle heißt, am Schluss mache die Gemeinschaft sich die Antizipation des Helden zu eigen (S. 334), wird die Behauptung, der Grundkonflikt sei unlösbar (so auch noch einmal auf S. 332), wohl doch frag-würdig.

Problematisch von Allemanns Konzeption des (›stationären‹) Kleist'schen Helden her ist die Frage nach einer etwaigen Entwicklung des Prinzen, die negativ beantwortet wird: »Der Kurfürst und der Prinz sind, jeder auf seine Weise, ebenso unbelehrbar wie alle Helden sämtlicher Kleistscher Dramen« (S. 235). Zwar gesteht Allemann zu, dass der Prinz in der Todesfurchtszene seine antizipatorische Gewissheit vorübergehend verliert (S. 271), aber er überspielt das schnell mit der Feststellung, dass Homburg diesen Zustand dadurch überwindet, dass er den (freiwilligen) Sühnetod zur Verherrlichung des Kriegsgesetzes als »die andere Möglichkeit der antizipatorischen Verwirklichung« begreift, als die andere Möglichkeit, Unsterblichkeit zu gewinnen (S. 271). Das trifft zu, bedeutet aber doch eine gewaltige Umorientierung (die ihm auch durch den Brief des Kurfürsten überhaupt erst ermöglicht wird) und den Verzicht auf Natalie.

Sehr zu begrüßen ist es, dass Allemann die wichtige Rolle Nataliens ins rechte Licht setzt, die von manchen Kleist-Interpreten kaum wahrgenommen worden ist, obgleich die Prinzessin in diesem Stück nicht nur die Liebe, sondern auch den gesunden Menschenverstand repräsentiert. Ihre dramaturgische Notwendigkeit begründet Allemann damit, dass Kleist mit dem Kurfürsten erstmals einen ernstzunehmenden Gegenspieler des Helden geschaffen habe, was einen weiteren Mit- und Gegenspieler notwendig mache, damit es nicht zur Tragödie komme. Richtig gesehen ist auch, dass der Prinz und der Kurfürst nicht nur um den Ruhm wetteifern, sondern auch, als Liebhaber und Vormund, um Natalie kämpfen, was Allemann als »ein sehr typisches Lustspielmotiv« einstuft (S. 247). Auch die Befehlsmaßnahme der Prinzessin, die ihr Regiment, angeblich auf Befehl des Kurfürsten, nach Fehrbellin zurückbeordert (Vs. 1391–1394), nennt er darum, unter formalen Gesichtspunkten, eine »Lustspielintrige« (S. 286 u.ö.). *Inhaltlich* beurteilt er diese

Eigenmächtigkeit und das Stillschweigen des Kurfürsten (V,5) noch sehr viel schärfer, als (z.B.) ich es getan habe.³ Er spricht von Hochverrat und Majestätsverbrechen und meint, eigentlich müsste der Kurfürst, wäre er konsequent, die Prinzessin umgehend standrechtlich erschießen lassen; mit der Tolerierung ihres Verhaltens begehe er einen Willkürakt, dem er nur noch, als Rechtsbruch, die Zerreißung des Todesurteils folgen lassen könne (S. 256). Das ist sicherlich übertrieben, trifft aber etwas Richtiges:⁴ Indem der Kurfürst Nataliens Befehlsanmaßung stillschweigend toleriert, ihr nicht einmal einen Verweis erteilt oder sie ihres Postens als Chef(in) des Dragonerregiments enthebt, handelt er inkonsequent, – wohl aus besserer Einsicht, die er der »Schule dieser Tage« (Vs. 1822) verdankt. – Im Übrigen muss, gegen Allemann, festgehalten werden, dass der Kurfürst offenbar schon vor dem Auftritt der Offiziere, nachdem er den Brief des Prinzen gelesen hat, das Todesurteil kassieren will (V,4).

Gleichwohl bleibt hier manches in der Schwebe. Über Allemanns Behauptung, in der Konfrontation zwischen dem Kurfürsten und den Offizieren führten die Argumente sich gegenseitig ad absurdum (S. 265), kann man streiten. Mit Recht aber weist er darauf hin, dass gerade in diesem Stück vieles unausgesprochen bleibe (S. 233f.), und in einem Abschnitt des zweiten Teils setzt er dazu an, aus einer Äußerung Kleists über Rühle (»er hat die ganze Finesse, die den Dichter ausmacht, und kann auch das sagen, was er *nicht* sagt«)⁵ eine Theorie der spezifisch poetischen Reflexion zu entwickeln (S. 330f.).

Von diesem zweiten Teil hat Oehlenschläger das ausgewählt, was ihm publikationsfähig schien: ein großes Kapitel »Mythos – antik und modern«, das freilich im Versuchsstadium stehen geblieben ist, »eher noch Züge eines Selbstgesprächs trägt« (Oehlenschläger, S. 428), und verschiedene Texte vom Beginn der achtziger Jahre (allerdings mit handschriftlichen Verbesserungen). Ein solcher Befund stellt den Kritiker vor Probleme, und darum beschränke ich mich darauf, einige Grundzüge dieser Texte zu referieren.

³ Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 275.

⁴ Renate Just hat in ihrer rechtshistorischen Untersuchung (Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg«, Göttingen 1993) gegen solche Interpretationen ins Feld geführt, »daß Prinzessin Natalie als Frau nicht Täterin eines militärstrafrechtlichen Delikts sein kann, da sie nicht Angehörige des kurbrandenburgischen Heeres ist.« (S. 153) – Zum einen fragt sich, textimmanent, ob die Prinzessin als »Chef eines Dragonerregiments« (SW⁷ I, 630) nicht doch gewissen militärischen Regeln unterworfen ist, zum anderen, grundsätzlich, ob ein Drama sich tatsächlich auf rechtshistorische Fakten muss festnageln lassen. Dass auch der Insubordinationsprozess gegen den Prinzen historisch nicht möglich gewesen wäre, teilt Renate Just an anderer Stelle mit (S. 52). Und immerhin hat Ludwig Tieck schon 1821 in seinem Aufsatz über das Drama die Alternative zum Verhalten des Kurfürsten, nämlich »Natalien auch vor ein Kriegsgericht [zu] ziehn«, beim Namen genannt (Ludwig Tieck, Über die bevorstehende Aufführung des Prinzen von Homburg von Heinrich von Kleist, auf der Dresdener Bühne. In: Abend-Zeitung, Dresden, Nr. 288 vom 1.12.1821, hier zitiert nach Allemann, S. 255). – Von der inneren Logik der Bühnenhandlung her muss die Nicht-Reaktion des Kurfürsten jedenfalls verwundern.

⁵ SW⁷ II, 757: Brief an Pful von Juli 1805.

Das Kapitel »Mythos – antik und modern« handelt »von der mythischen Qualität und der mythologischen Thematik im dramatischen Œuvre Kleists« (S. 363) und unternimmt einen nochmaligen Gang durch alle Dramen unter diesem Aspekt. Einem noch punktuellen und kontaminierenden Gebrauch mythologischer Muster in den frühen Stücken (z.B. Adam und Eve / Oedipus im ›Zerbrochnen Krug‹) folgen eine Modernisierung des Mythos im ›Amphitryon‹ (Hinüberspielen Jupiters ins Pantheistische bis Christliche), dann, als Gegenbewegung, mit der ›Penthesilea‹ der entschiedene Vorstoß in »die archaische Dimension des Mythischen« (S. 397). Im Anschluss an Friedrich Schlegels Forderung nach einer »Neuen Mythologie« erwägt Allemann, die parapsychologischen Elemente im ›Käthchen von Heilbronn‹ und in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ in eben diesem Sinne auszulegen, und meint, Kleist habe die klassische Mythologie wie die Neue Mythologie der außersinnlichen Wahrnehmung gleichermaßen in den Dienst seines leitenden poetologischen Interesses gestellt: »spezifisches Befremden auszulösen im Dienste der poetischen Verfremdung des alltäglichen Weltverständnisses« (S. 410).

Von hierher versucht Allemann in den anderen Texten des zweiten Teils »eine Exploration der im strengen Sinne kognitiven Leistung von Literatur und Dichtung« zu unternehmen.⁶ Vorausgesetzt wird, »daß die literarisch-poetische Verfahrensweise selber als ein Weg (methodos) der Erkenntnis begriffen ist, als eine Art und Weise von *cognitio*« (S. 324). Das literarische Werk habe noch eine Dimension jenseits von Inhalt und Form, nämlich die der Thematisierung bzw. der literarisch-poetischen Reflexion (S. 329). Es gehe um »jene konstruktiven Spannungen [...], die mit der Transposition und Potenzierung der Thematik verbunden sind und das poetische zu einem reflexiven Verfahren besonderer Art machen« (S. 330). An anderer Stelle heißt es bündiger (aber wohl auch kürzer greifend): »Dichtung ist nicht das Produkt ihrer Ideologie, sondern verwirklicht sich in deren Problematisierung« (S. 354). – Wenn ich recht sehe, hat Allemanns Problem darin bestanden, die besondere Form literarisch-poetischer Erkenntnis, vermittelt durch Inhalt *und* Form, aber über Inhalt und Form hinausgehend, auch mit den Mitteln herkömmlicher Ästhetik nicht fassbar, stringent begrifflich zu explizieren.

Zweifellos gibt dieses Buch, gerade seines fragmentarischen Charakters wegen, zahlreiche Anstöße für die Kleist-Forschung. Das vorgestellte Modell scheint grundsätzlich stimmig, ist jedenfalls ein nützliches heuristisches Instrument, wie sich auch an den Erzählungen Kleists hätte zeigen lassen, die Allemann in einem Unterkapitel seiner Einleitung etwas stiefmütterlich behandelt. Dass in den Erzählungen die Antizipation nicht von Träumen oder Visionen ausgeht und dass es sich teilweise um antizipatorische Fixierungen aus der Vergangenheit handelt (S. 42), ist zutreffend, aber der Ersatz der Visionen durch Geschehnisse ändert nur wenig am Verhalten der Protagonisten.

Ganz auf die Vergangenheit fixiert ist Elvire Piachi im ›Findling‹ (Rettungstat und Sterben Colinos), und hier wären auch die (mutmaßliche) Wiedergängerei des Bettelweibs und das über Jahrzehnte sich wiederholende zwanghafte Absingen des

⁶ Allemann, S. 426f., Anm. 3: eine vom Editor mitgeteilte Notiz Allemanns vom Juli 1990.

»Gloria« in der »Cäcilien«-Legende« anzuführen. Komplizierter liegen die Dinge in der »Verlobung in San Domingo«. Auch hier gibt es, wie Allemann bemerkt, Fixierungen aus der Vergangenheit, und zwar gleich zwei: zum einen die Erinnerung an Mariane (die mitverantwortlich ist für Gustavs Hinneigung zu der ihr angeblich ähnlichen Toni), zum anderen die Erzählung von der »pestkranken Negerin«, die Gustavs tödliches Misstrauen mitbewirkt. Zu bedenken ist aber auch die (antizipatorische) Wirkung beider Erzählungen auf Toni, die sich von ihrer früheren Funktion als Lockvogel lossagt und Mariane zum Vorbild für ihre halsbrecherische Rettungsaktion nimmt.⁷ Im »Zweikampf« liegt entgegen Allemanns Meinung (S. 49) ebenfalls keine rein zukunftsorientierte Antizipation vor, denn Friedrich von Trota kennt Littegarde seit langem und ist deshalb von ihrer Unschuld überzeugt, an welcher Überzeugung er dann allerdings mit dem Wagnis des Zweikampfs und über dessen scheinbar negativen Ausgang hinaus eisern festhält. Für den »Kohlhaas« hat Allemann selbst die antizipierende Auswirkung des dem Protagonisten angetanen Unrechts (die bedingungslose Verfolgung des/der Schuldigen) dargestellt (S. 50), seltsamerweise aber »Die Marquise von O...« fast unerwähnt gelassen, obwohl diese Erzählung am deutlichsten seinem dramaturgischen Modell folgt, wenn man nämlich das Augenmerk nicht auf die Titelheldin, sondern auf den Grafen F... richtet: Offenkundig hat der Graf sich vom ersten Augenblick an in die Marquise verliebt und tut dann unbeirrbar alles, um sie zu gewinnen (nachdem er sie, zynisch gesprochen, »antizipatorisch« vergewaltigt hat). »Sein heftiger, auf einen Punkt hintreibender Wille« (SW⁷ II, 114) entspricht genau (wenn auch zivilisatorisch gemäßigt) dem bedingungslosen Wollen Penthesileas.

Einen Sonderfall stellt in diesem Zusammenhang »Das Erdbeben in Chili« dar, insofern die Antizipation den Akteuren, zumindest am Anfang, kaum bewusst sein dürfte. Die Liebesnacht im Klostergarten, auch das Einsetzen der Wehen auf den Stufen der Kathedrale nehmen eben jene Einheit von Natur und Religion vorweg, die dann im Mittelteil der Novelle, im scheinbaren »Tal von Eden« (SW⁷ II, 149), verwirklicht scheint, insbesondere im Bild der unter dem Granatapfelbaum ruhenden Liebenden mit ihrem »Bastard«, das einer »Ruhe auf der Flucht« der Heiligen Familie nachempfunden ist (vgl. SW⁷ II, 150). Nur diese Fixiertheit auf das Einssein von Natürlichkeit und Religiosität erklärt den Entschluss der sonst so besonnenen Josephe, am Dankgottesdienst teilzunehmen, der diese Antizipation aufs grausamste widerlegt.

Zusammenfassend: Wir haben es mit einem Buch zu tun, das an manchen Stellen zum Widerspruch herausfordert, von seiner Grundkonzeption her aber ein neues Licht auf Kleists Werke wirft und zum Weiterdenken anregt.

⁷ SW⁷ II, 187: »[...] und sie frohlockte bei dem Gedanken, in dieser zu seiner Rettung angeordneten Unternehmung zu sterben«.

SIGLENVERZEICHNIS

- BA Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Berlin 1810f. – Verschiedene Reprint-Ausgaben. – Zitiert mit Angabe des Blatts bzw. der Nummer für das 1. bzw. 2. Quartal.
- BKA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988ff. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.
- DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1991ff. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.
- KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart. – Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.
- LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter. Erweiterte Neuauflage 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 Neuauflage, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

- PD DR. ULRICH JOHANNES BEIL, Universität Zürich, Nationaler Forschungsschwerpunkt »Mediality«, Rämistr. 69, CH–8006 Zürich
- PROF. DR. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln
- DR. INGO BREUER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln
- PROF. DR. SABINE DOERING, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fakultät III, Germanistik, D–26122 Oldenburg
- PROF. JÜRGEN FLIMM, c/o Salzburger Festspiele, Hofstallgasse 1, A–5020 Salzburg
- PD DR. BERND HAMACHER, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Goethe-Wörterbuch, Arbeitsstelle Hamburg, Von-Melle-Park 6, D–20146 Hamburg
- GERT JONKE, c/o Jung & Jung – Verlag für Literatur und Kunst, Hubert-Sattler-Gasse 1, A–5020 Salzburg
- PROF. DR. ALEXANDER KOŠENINA, University of Bristol, Department of German, 21 Woodland Road, GB–Bristol BS8 1TE
- PROF. DR. MICHAEL MANDELARTZ, Meiji University, Faculty of Arts and Letters, Kanda Surugadai 1-1, Chiyoda-ku, 101-8301 Tokyo, Japan
- PD DR. CHRISTIAN MOSER, Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1, D–53113 Bonn
- PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A–6020 Innsbruck
- DR. MICHAEL NEUMANN, Technische Universität Dresden, Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften, Institut für Germanistik, D–01062 Dresden
- DR. GERHARD OBERLIN, Steinacherstraße 140, CH–8820 Wädenswil
- PROF. DR. GERHARD PICKERODT, Wundtstraße 58/60, D–14057 Berlin
- PROF. DR. NIELS WERBER, Droysenstr. 2, App 31, D–10629 Berlin

HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT

Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist eine internationale literarisch-wissenschaftliche Vereinigung. Ihre Aufgabe besteht, wie in Paragraph 2 ihrer Satzung festgelegt, darin, »das Werk und Leben Kleists durch wissenschaftliche Tagungen und Veröffentlichungen zu erschließen und die in der Gegenwart fortwirkenden Einflüsse seiner Dichtung durch künstlerische, insbesondere literarische Veranstaltungen für eine breitere Öffentlichkeit zu fördern«.

Die Gesellschaft verfolgt ausschließlich und unmittelbar kulturelle und wissenschaftliche Zwecke im Sinne der steuerrechtlichen Bestimmungen über Gemeinnützigkeit. Vom Finanzamt für Körperschaften in Berlin wird sie seit dem 11. 07. 1980 als gemeinnützig anerkannt. Spenden und Beiträge sind somit steuerlich abzugsfähig.

Die Mitgliedschaft wird erworben durch Anmeldung beim Vorstand, Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch den Schatzmeister. Beitrittserklärungen können an eine der unten genannten Anschriften gerichtet werden. Der Jahresbeitrag beträgt zur Zeit € 32,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 16,-.

Die Mitglieder erhalten die jährlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft – in der Regel das Jahrbuch – kostenlos.

Präsident: Prof. Dr. Günter Blamberger, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln.

Stellvertreterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, D-12165 Berlin.

Schatzmeister: Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck.

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022 (BLZ 100 700 24).

Homepage: *www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de*

Diskussionsforum: *forum.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de*