KLEIST-JAHRBUCH
2008/09

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. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur,
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: martin.roussel@uni-koeln.de
Mitarbeit: Sebastian Goth, Denise Jacobs, Björn Moll

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

ISBN-Nr. 978-3-476-02280-6

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.

© 2009 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/2009

Gedruckt mit Unterstützung der Friedrich Stiftung (Hannover)

INHALT

Vorwort 1

Verleihung des Kleist-Preises 2007

Günter Blamberger: Die Mühen der Ebenen. Dichtung in postheroischen Zeiten. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Wilhelm Genazino am 25. November 2007 in Berlin 5

Ulrich Matthes: Rede auf Wilhelm Genazino zur Verleihung des Kleist-Preises 2007 10

Wilhelm Genazino: Die Flucht in die Ohnmacht. Dankrede zum Kleist-Preis 16

Verleihung des Kleist-Preises 2008

Günter Blamberger: Vom guten Ton. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Max Goldt am 23. November 2008 in Berlin 25

André Schmitz: Grußwort zur Verleihung des Kleist-Preises 2008 an Max Goldt 30

Daniel Kehlmann: »…und hör'n die herrlichste Musik«. Eine Rede auf Max Goldt 33

Max Goldt: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2008 37

Internationale Jahrestagung 2008: ›Kleists Affekte‹

Ute Frevert: Gefühle um 1800. Begriffe und Signaturen 47

Peter-André Alt: Poetische Logik verwickelter Verhältnisse. Kleist und die Register des Bösen 63

Martin Roussel: »Wie zart sie das zarte berühren«. Zur Kunst der Berührung bei Kleist 82

Hans-Jürgen Schings: Über einige Grausamkeiten bei Heinrich von Kleist 115

Anne Fleig: Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen ›Die Familie Schroffenstein‹, ›Der zerbrochne Krug‹ und ›Amphitryon‹..... 138

Kathrin Pahl: Gefühle schmieden. Gefühle sehen. Kleists theatralische Theorie der geschichteten Emotionalität 151

Jan Söffner: Penthesileas Zorn 166

Anja Lemke: »Gemüts-Bewegungen«. Affektzeichen in Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ ... 183

Helmut J. Schneider: Kleists Ehrgeiz und Ruhmsucht ... 202

Yixu Lü und Anthony Stephens: »Gewaltig die Natur im Menschen«. Affekte und Reflexivität der Sprache in Kleists vollendeten Trauerspielen ... 214

Wolfgang Schmidbauer: Kleists Narzissmus ... 232

Abhandlungen und Miszellen

Klaus Müller-Salget: Kleist im Frühjahr 1804. Eine Aufklärung ... 251

Peter Bexte: Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists ... 254

Alexander Weigel: Holthoff. Leben und Werk eines preußischen Beamten ... 267

Fred Bridgham: Die Gedankenfigur des ›Dritten‹ bei Kleist ... 273

Michael Mandelartz: Die korrupte Gesellschaft. Geschichte und Ökonomie in Kleists ›Zerbrochnem Krug‹ ... 303

Michael Neumann: Adel der Tat. Genealogie und Evidenz ... 324

Torsten Hoffmann: Agonale Energie. Kleists ›Die heilige Cäcilie‹ als Gegendarstellung zu Schillers ›Geschichte der Niederlande‹ ... 349

Martin Maurach: Vom Kosmopolitismus zum Nationalismus? Der Freimaurer und Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft 1933–1945, Georg Minde-Pouet, und das Kleist-Bild des Nationalsozialismus ... 373

Siglenverzeichnis ... 391

Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ... 392

Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ... 394

VORWORT

Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien hat die Fördermittel für die Publikation von Jahrbüchern literarischer Gesellschaften gestrichen. Darunter litten und leiden alle Literaturgesellschaften, auch die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, die 2008 nicht beides finanzieren konnte: einen großen internationalen Kongress in Berlin und ein Jahrbuch. Deshalb gibt es, erstmals nach 20 Jahren, wieder einen Doppeljahrgang des ›Kleist-Jahrbuchs‹, der die Vorträge des Kongresses ›Kleists Affekte‹ enthält und einige Abhandlungen und Miszellen, die der Redaktion in den letzten beiden Jahren zur Publikation zugeschickt wurden. Ohne einen großzügigen Zuschuss der Friedrich Stiftung in Velber zur Jahrestagung 2008 hätte dieser Band nicht publiziert werden können. Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft schuldet dafür Herrn Dr. Jürgen G. Brandt und Herrn Dr. Michael Merschmeier großen Dank. Aufgrund des großen Umfangs musste erstmals seit Jahren auf den Rezensionsteil verzichtet werden. Das ist umso schmerzlicher, als gerade in den letzten beiden Jahren wichtige Monographien und vor allem drei große Biographien zu Heinrich von Kleist erschienen sind. Der Vorstand der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft hofft diesen Verlust im nächsten Jahr wieder ausgleichen zu können: Jahrestagung und Jahrbuch 2010 werden sich ganz der Rezeptions- und Forschungsgeschichte Heinrich von Kleists widmen, anlässlich des 50. Jahrestages der Neubegründung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des 25. Jahrestages der Wiederbegründung des Kleist-Preises. Die finanziellen Mittel dafür scheinen dank des Kleist-Gedenkjahres 2011 gesichert, für dessen Gestaltung die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und das Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) in Absprache mit dem Bund und den Ländern Berlin und Brandenburg verantwortlich zeichnen.

Im Namen des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft bitte ich alle Leser des Kleist-Jahrbuches noch einmal nachträglich um Verständnis für das Zusammenbinden der Jahrgänge 2008 und 2009 und verspreche Ihnen eine spannende Lektüre.

Günter Blamberger

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2007

Günter Blamberger

DIE MÜHEN DER EBENEN. DICHTUNG IN POSTHEROISCHEN ZEITEN

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Wilhelm Genazino am 25. November 2007 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
lieber Herr Matthes,
lieber und heute zu ehrender Herr Genazino,

bekanntlich ist der Mensch das einzige Tier, das zum Lieben und vor allem zum Weiterlieben Gespräche braucht. Wenn eine Frau einem Mann beiläufig mitteilt, dass sie seine Stimme nicht mehr hören mag, ist es vorbei mit ihrer Liebe. Davon handelt Wilhelm Genazinos 2007 erschienener Roman ›Mittelmäßiges Heimweh‹, vom Martyrium eines Angestellten von 43 Jahren, der von seiner Frau betrogen und mitleidlos aus der Familie hinausgeworfen wird, einsam durch die Frankfurter Bordellviertel streicht und sich zusammenreißt, wenn er seine kleine Tochter wieder sehen darf. Er füllt den Kühlschrank, kauft Geschenke, geht am Samstagnachmittag in den Zoo und am Sonntagvormittag zum Rummelplatz, dann ist die Besuchszeit vorbei und das Kind auf einer Bahnstation halber Strecke zwischen den Wohnorten von Vater und Mutter wieder abzugeben. Nichts Besonderes und Privates wird hier mitgeteilt, sondern eine Erfahrung, die vielen heute gemeinsam und doch schwer auszuhalten ist. Dem identifikatorischen Lesen entgeht man kaum, man könnte vergessen, dass man in einem Roman und nicht in der Wirklichkeit ist, wäre da nicht das unerhörte Ereignis, mit dem der Roman beginnt. Genazinos Helden bricht das Ohr ab, als wäre es aus Glas, es liegt auf dem Boden einer Kneipe herum, aber niemand macht ein Aufhebens davon, wortwörtlich wie metaphorisch, der Held empfindet keinen Schmerz, es dämmert ihm, ich zitiere, dass er seit »ein paar Minuten in einer Tragödie« lebt, aber das ist ihm eigentlich »nichts Neues«, so geht er einfach nachhause, in sein karges Apartment und findet es – wieder Zitat – durchaus »angemessen«, »daß *einohrige* Menschen in *Ein*-Zimmer-Wohnungen leben.« Das ist schlichter Nonsense, aber dergestalt kippt mit *einem* Satz die Tragödie in eine Komödie um. Wer einen solchen Satz liest, tritt aus der Ordnung der Handlung heraus in die Ordnung der Form, er wird befreit vom

Imperativ, sich in das tragische Geschehen hineinfallen zu lassen, als wäre es ein wirkliches, das erzählte Geschehen mag ein tragisches bleiben, aber der Leser kann eine andere Haltung dazu gewinnen, die Freiheit des Abstandes, der Reflexion. Die Poetik solcher Kipp-Figuren dominiert in der Folge den Roman. Fortwährend verschieben sich die Betrachtungsweisen des Geschehens und damit die Position des Lesers zwischen Identifikation und Reflexion.

Nicht nur die Position des Lesers, auch die des Erzählers, denn der Mann mit dem abgefallenen Ohr ist ein Zwitterwesen, einerseits gebunden an die Misere seines Alltags, andererseits *mit* sich allein, das heißt in der Einsamkeit seines Grübelns über sein Schicksal eigentlich zu zweit, er erzählt sich seine Geschichte und nimmt doch immer wieder von ihr Abstand, als wäre er der Autor eines humoristischen Romans, der viele Vorbilder hat, unter anderem vertraut er auf Jean Paul, der in seiner ›Vorschule der Ästhetik‹ von 1804 bemerkt: »Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch ordentlich nach humoristischer Abspannung.« Folglich definiert Jean Paul den Humor als das »umgekehrt Erhabene«, und das wird auch Genazinos Erzähler zur poetologischen wie therapeutischen Regel. Das Grundkonzept seiner Erzählung ist der Tausch: das eigentlich Große, die Verzweiflung, wird kleiner, das eigentlich Kleine, der Witz, größer gemacht. Humor, das meint, aus dem Lateinischen übersetzt, ja Flüssigkeit, konkret die Körperflüssigkeit. An die antike Humoralpathologie, die Säftelehre, ist zu denken, und an alle Körpersäfte, an Blut, Galle, Speichel, an Tränen des Lachens wie des Weinens. Die ästhetische Konzeption des Humors geht auf eine physiologische zurück, der Humor ist ans Stoffliche gebunden, nach der Auffassung der alten Humoralpathologie hängt die Gestimmtheit eines Menschen vom Gleichgewicht der Säfte ab, und wenn die Säfte stocken und der Saft der schwarzen Galle überhand nimmt, dann wird einer melancholisch. Das erklärt die mehr oder minder intensive Verausgabung von Tränen- und Samenflüssigkeiten in Genazinos Roman, solche Entleerung galt schon in der Antike als erfolgreiche Melancholietherapie, ebenso übrigens wie das Tragen einer Bleikappe. Die schwarze Galle verschuldet angeblich Blähungen, die entweder als Furz hintenaus oder als idée fixe ins Gehirn gehen. Dann kann der Melancholiker, von seiner Einbildungskraft bewegt, schon einmal vom Boden abheben, es sei denn, er hat ein Gegengewicht. Oder man bohrt ein Loch in seinen Kopf, man trepaniert.

Genazinos Erzähler hat ein Loch im Kopf, aus dem auch feinsinnige Imaginationen entweichen, er attestiert sich selbst des öfteren Melancholie und untersucht deren Herkunft. Ist sie nur eine zeitweilige Stimmung angesichts der Vergänglichkeit alles Irdischen, vor allem der Vergänglichkeit der Lebensabschnittspartnerinnen? Oder eine Krankheit, eine depressive Veranlagung? Schließlich kam schon die Mutter des Erzählers morgens schwer aus dem Bett? Oder ist die Melancholie insgeheim der Katalysator seiner Einbildungskraft, die Voraussetzung der erzählerischen Kreativität? Letzeres mag der Leser den Grübeleien des Erzählers hinzufügen, wenn er um die Behauptung der aristotelischen ›Problemata Physica‹ weiß, dass »alle großen Männer Melancholiker« sind, dass der Saft der schwarzen Galle den Einzelnen aus der Masse der Vielen und ihrer durchschnittlichen Gestimmtheit hervorheben kann, aufgrund seiner Temperaturschwankungen, seiner Fähig-

keit, die ganze Skala der Wärme- und Kältegrade zu durchmessen und damit auch die Skala der von den Temperaturen als abhängig gedachten charakterlichen Zustände bis in alle Extreme. Seit Aristoteles gilt die Melancholie unter Kreativen einerseits als Genieausweis, andererseits eignet sie sich besonders für die Gestaltung von Tragödien, für alle grandiosen Formen der Abweichung von der Norm der Vielen, für die Gestaltung von Zweiflern, Rebellen und Verzweifelten. Man denke an Hamlets Klage, dass die Welt aus den Fugen ist, an Fausts verzweifelte Suche nach der Formel, die die Welt im Innersten zusammenhält, an Werthers tödliche Verabsolutierung seiner Liebe zu Lotte. In der Berufung auf die Melancholietradition, in der Spannung zum Absoluten, hätte Genazino unter der Hand wieder einen Knüller hinlegen können. Tradierte Pathosformeln sind selbst in parodistischer Brechung immer eine Faszinationsgarantie. Der Erfolg von Süskinds faustischem Parfumeur legt dafür ein Zeugnis ab. Die Erneuerung der alten Muster impliziert jedoch zugleich eine Detemporalisierung und Genazino verzichtet darauf. Er bleibt hartnäckig in der Gegenwart, von Beginn seines Schreibens an, von der ›Abschaffel-Trilogie‹ der späten 70er Jahre bis heute. Konsequent sucht er dabei nach einem der eigenen Zeit gemäßen Ausdruck. Seiner Diagnose nach befinden wir uns in einem postheroischen Zeitalter und zur beharrlichen Gestaltung der Mittelmäßigkeit gehört im Leben wie im Schreiben die meiste Kraft. Denn einfacher, weil effektvoller ist es, unter dem grandiosen Schicksal transzendentaler Obdachlosigkeit zu leiden als unter mittelmäßigem Heimweh. Alles andere als einfach ist es, sich aus dem falschen Dilemma der Vergangenheit zu lösen, aus dem Zwang, wenn nicht nach der Einheit des Ganzen so doch zumindest nach der Einheit des Ich zu suchen. Wie hält man es in dem Bewusstsein aus, dass man als Individuum nicht unvergleichlich ist, niemals ineffabile werden kann? Wie begründet man sein Leben anders als auf dem gewohnten Widerspruch von Vorstellbarem und Lebbarem? Genazinos Erzähler macht dafür am Ende des Romans ›Mittelmäßiges Heimweh‹ einen Vorschlag: Er definiert sich nicht mehr als »Überwinder«, sondern als »Zerstreuer« und wundert sich anschließend über diesen Einfall. Was er da gesagt habe, habe er eigentlich noch nie gehört. Wieder funktioniert das Tauschprinzip des Humors. En passant wird Unerhörtes mitgeteilt: eine neue Kulturtechnik, die des »Zerstreuers«, den allein der Selbstzwang vom Zwang zum Absoluten und Ineffablen befreit und damit auch vom Geist der Schwere. Der Mann hat am Ende des Romans gelernt, dass die Angelegenheiten eines Lebens fragmentarisch, ohne Beziehung auf einander auftreten und durcheinander laufen, deshalb richtet er sein Denken ebenfalls in der Zerstreuung und fragmentarisch ein und handelt jede einzelne Sache unbekümmert von der anderen wie in getrennten Schubfächern ab. Folglich kann ihm auch die große Sorge um den Erhalt der Liebe seines Kindes nicht mehr einen gegenwärtigen kleinen Genuss zerstören. Wer sich des festen Haltes enthalten kann, darf sich in jedem Sinn zerstreuen. Der Erzähler, der gerade neben einer Schuldenberaterin mit offenherziger Bluse spaziert, führt darüber einen Dialog mit sich selbst:

> Ganz wichtig ist mir, Frau Krammig, ich möchte eine dauerhafte Liebe, verstehen Sie? Ich verstehe sehr gut, sagt Frau Krammig in meinem Kopf, aber trotzdem müssen Sie zunächst eine Frau lieben, die es *wirklich* gibt, das heißt, Sie müssen das mögliche

> Scheitern lieben. Ich bewundere die Aufrichtigkeit und die Intelligenz von Frau Krammig.

Ist es denn richtig, auf die ewige Liebe zu hoffen, fragt der Ohrlose eine Zufallsbekanntschaft, und heraus kommt keine Apotheose des romantischen Liebesaugenblicks als starting point ewigen Glücks, sondern die Verpflichtung auf die Empirie. Intelligenz beweist, wer sein Augenmerk darauf richtet, wie Menschen sich tatsächlich verhalten, statt immer nur darüber zu spekulieren, wie Menschen sich verhalten sollen. So unterscheidet man Moralistik von Moralphilosophie, und die Deutschen neigen bekanntlich eher zu idealistischen Entwürfen als zur empirischen Verhaltensforschung. Das erklärt vielleicht auch den verzögerten Erfolg des Moralisten Genazino und lässt zugleich hoffen, dass das in Deutschland immer schon Unzeitgemäße zeitgemäß wird.

Nach den Mühen der Gebirge also die Mühen der Ebenen? Auch in postheroischen Zeiten bleibt die Dichtung an die Melancholie gebunden, weil Wissen stets nachträglich ist und desillusioniert. Man kann dabei die Einsicht gewinnen, dass Leiden zu mindern, aber nie endgültig aus der Welt zu schaffen ist. Oder die Einsicht, dass statt der Herzensunmittelbarkeit im Umgang miteinander Höflichkeit als anerkannte Heuchelei vorzuziehen ist, als stillschweigende Übereinkunft, gegenseitig die moralisch und intellektuell elende Beschaffenheit von einander zu ignorieren, wodurch diese zu beiderseitigem Vorteil etwas weniger leicht zu Tage kommt. Denn Moralisten wissen, dass Laster Tugenden und Tugenden Laster sind, dass nicht alle Männer und Frauen Romeo und Julia heißen und damit schöne Seelen sind, das Meiste im Leben Schauspielerei ist, aber der Schein manchmal zivilisiert, auch Hochstaplerinnen einem durchaus glückliche Momente schenken können, wie im Roman ›Mittelmäßiges Heimweh‹ eine halbbusige Beischlafdiebin namens Sonja, die beim intensiven Fellationieren manchmal Küsse und Bisse verwechselt als wäre sie eine Kleistsche Amazone. Der ohrlose Liebhaber überlebt das, anders als Kleists Achill. Die geheime Hoffnung aller Moralisten ist, dass diejenigen, die bloß Wohlwollen und Freundlichkeit mimen wollten, dabei wirklich wohlwollend und freundlich werden. Genazino versteht sich auf die Kunst der Desillusionierung, der Enttäuschung, er enttäuscht jedoch auch die Enttäuschung selbst und vertreibt damit zeitweilig die »Unglücksnebel im Kopf«. Heraus kommt eine kleine Glückslehre, eine Eudämonologie. Schopenhauer dürfte sich freuen, dass mit Wilhelm Genazino jetzt ein neuer Schmerztherapeut in Frankfurt am Main wohnt und eine zeitgemäße Technik der moralistischen Zerstreuung entwickelt, in der Erkenntnistheorie und Ästhetik wieder kongruent sind, denn die Kulturtechnik der Zerstreuung meint auch, dass Genazinos mikrologischer Stil im Grunde ein aphoristischer ist. Er hängt am Kleinscheinenden, am Paradoxalen, am Umbiegen und Ablenken von Gedanken, am Ein- und Zerstreuen von Sentenzen. In seinen Romanen fehlen die melancholischen Genies, die Witzableiter, der deutsche Idealismus und die *action*. Wem das nicht gefällt, der ist ein Narr, so jedenfalls Kleist, ich zitiere einen Kleistschen Aphorismus:

> Narr, du prahlst, ich befried'ge dich nicht! Am Mindervollkommnen
> Sich erfreuen, zeigt Geist, nicht am Vortrefflichen, an!

Mit einem Wort: Ulrich Matthes, der Wilhelm Genazino den Kleist-Preis zuerkannt hat, ist kein Narr. Er zeigt und erkennt den Geist, der dem Mindervollkommnen die Langeweile austreibt. Damit bin ich bei den Danksagungen. Die Jury hat Ulrich Matthes dieses Jahr ihr Vertrauen geschenkt, im Wissen um seine wunderbaren Kleist-Interpretationen, jetzt schuldet sie ihm doppelt und dreifach Dank, insofern er sich um den Kleist-Preis selbst verdient gemacht hat. Er ist nämlich der erste, der sich traut, die alte Weimarer Rangordnung wieder herzustellen. Zuerst bekommt man als Autor den Büchner-Preis und danach den Kleist-Preis. Bekanntlich war der Kleist-Preis in der Weimarer Republik der renommierteste aller deutschen Literaturpreise, der Büchner-Preis dagegen ein hessischer Regionalpreis. Er wäre es vielleicht geblieben, wenn die vor allem von deutschen Juden getragene Kleist-Stiftung sich nicht 1932 aufgelöst hätte, in der begründeten Furcht, dass der Kleist-Preis unter nationalsozialistischer Herrschaft zukünftig an Unwürdige fallen könnte. 1985 wurde der Kleist-Preis von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wiederbegründet, die sich glücklich zählen kann, dass die damaligen Fördergeber bis heute dem Kleist-Preis treu geblieben sind. Ich darf also Dank sagen der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und den Behörden für Wissenschaft, Forschung und Kultur der Länder Berlin und Brandenburg. Was die Kunst der Inszenierung von Literaturpreisen angeht, hat der Kleist-Preis den Büchner-Preis längst überflügelt, jedenfalls seitdem Hermann Beil ihn inszeniert. Ihm gilt wie jedes Jahr die Verehrung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wie auch den wunderbaren Schauspielern des Berliner Ensemble. Sehr herzlichen Dank an Ursula Höpfner-Tabori, an Peter Fitz, Michael Rothmann, Martin Schneider, Veit Schubert. Der letzte Dank geht an den Hanser-Verlag, der mitgeholfen hat, dass der Empfang der Kleist-Gesellschaft nach der Preisverleihung nicht allzu ärmlich ausfällt. Die Finanzmittel unserer Gesellschaft sind begrenzt, wir erfüllen zwar noch unsere wissenschaftlichen Hausaufgaben, aber im Hinblick auf das Gedenkjahr 2011, den 200. Todestag Kleists, haben wir hier in Berlin größere Pläne, es fehlt uns an Sponsoren, ich bin für jeden Tipp dankbar, auch nachher beim Empfang in der Kantine des Berliner Ensemble, zu dem ich sie alle herzlich einladen darf. Aber jetzt dürfen wir uns erst einmal auf die Laudatio von Ulrich Matthes freuen.

Ulrich Matthes

REDE AUF WILHELM GENAZINO ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2007[1]

Wie schön wäre es, könnte meine Laudatio ausschließlich aus einer eineinhalbstündigen Lesung aus einem von Wilhelm Genazinos Romanen bestehen. Ich kann mir vorstellen, Sie würden danach begreifen, warum ich Genazino als meinen Kleist-Preisträger bestimmt habe. Zu dieser Tollkühnheit, selbst wenn sie womöglich im Sinne Kleists gewesen wäre, fehlt mir der Mut. Das ist schade, denn ich würde Ihnen gern begreiflich machen, warum ich oft das Gefühl habe, die besondere Aura, die Suggestivität eines Kunstwerks geht bisweilen unter beschreibenden, durchaus gut gemeinten, ja lobenden Worten verloren. Ich fühlte mich in den Wochen und Monaten, die ich über der Laudatio brütete, wie drei Jahrzehnte nicht mehr, zurückversetzt in die stickigen, verqualmten Seminarräume an der FU Berlin in Dahlem, als ich irgendwann während meines Germanistik-Studiums beschloss, nicht mehr Stunde für Stunde den ›Prinzen von Homburg‹ diskutierend auseinanderzunehmen (um ihn, das nebenbei, nie wieder zusammenzusetzen), sondern ihn spielen zu wollen; und, wie ich fand, auf diese Weise dem Geheimnis Kleists, seiner Außerordentlichkeit näher zu sein als mit der oberschlauesten Analyse einzelner Aspekte seines Dramas. Und wenn die Buchpreis-Jury Julia Francks ›Mittagsfrau‹ lobt als »Roman für lange Gespräche«, so halte ich das keineswegs automatisch für ein Kriterium für dessen Qualität. Während ich Genazino lese, halte ich lieber den Mund.

Knapp dreißig Jahre nach meinem abgebrochenen Studium, und auch gerade heute, bin ich sehr froh, dass ich nicht Germanist, Lehrer oder Literatur- oder Theaterkritiker geworden bin, sondern Schauspieler – und Leser nicht aus Profession, sondern aus Vergnügen.

Als mich im Juni Herr Blamberger anrief, die Jury habe mich zu ihrer Vertrauensperson berufen, ging mir zweierlei spontan durch den Kopf: Erstens: Was für eine Ehre! Und zweitens: Genazino! Nach längerem Nachdenken war ich zunächst einmal angesichts des Traras um den Deutschen Buchpreis dem Schicksal dankbar, nicht dem sogenannten Literaturbetrieb anzugehören, mir also nicht Gedanken machen zu müssen über Geschlecht oder Verlagszugehörigkeit eines möglichen Preisträgers noch über das Kriterium, ob und wenn ja welche Preise der Autor /die Autorin bereits erhalten habe (Achtung: Büchner-Preis!). Ich habe, diesem ganzen

[1] Dies war die Vorlage für eine zum Teil frei gehaltene Rede (Anm. d. Red.).

Rummel fern, einfach nur gelesen. Wunderbar. Naturgemäß auch: wiedergelesen. Die Vorschläge der Jury, alles mögliche aus der Longlist für den Buchpreis, nicht zuletzt die jungen und auch nicht mehr ganz so jungen Dramatiker; denn schließlich bin ich ja ein Mensch des Theaters, und die Dramatiker sind als Kleist-Preisträger unterrepräsentiert. Zunehmend schob sich vor meine Lektüre aber der ehemals zweite spontane Impuls: Genazino. Und ich legte dann alles andere beiseite und las ein paar Wochen nur noch ihn, etliche seiner Romane zum wiederholten Male, irgendwann in der Gewissheit, er soll's sein, mein Kleist-Preisträger. Warum nun gerade dieser ohnehin Viel-Geehrte?

> Die Rue St. Denis verläuft parallel zum Boulevard Sébastopol und ist, obwohl schmal und ärmlich, lebendiger und bunter als der Boulevard. Prostituierte stehen in den Hauseingängen und machen die Straße doch nicht zu einer bloßen Hurengasse. Das liegt an den vielen Obstläden, Metzgereien, Bäckereien, Fischgeschäften, Kiosken und dem Betrieb, der zwischen den Ständen herrscht. Die Schaufenster der Konditoreien stehen voll mit kleinen und großen Kuchen, die mit Aprikosen, Kirschen, Rosinen und Trauben bedeckt sind. Sie stehen auf zierlichen, fein geputzten Messingregalen übereinander und nebeneinander, vor jedem ein geduldig gemaltes Preisschild. Mir gefallen die Prostituierten, weil sie etwas öffentlich machen, was jeder Mensch tut: warten. Ich bleibe stehen, schaue mir die Frauen an und komme selbst ins Warten. Ich weiß nicht, worauf ich warte, aber das macht nichts, es gibt immer etwas zu warten.
>
> Mein Bewusstsein ist sofort damit einverstanden, dass ich warte, obwohl es nicht erfährt worauf. Es ist nicht immer ganz leicht, die Unterschiede zu sehen: Unter den Prostituierten sehen viele aus wie spät aufgestandene Hausfrauen, und unter den Hausfrauen gibt es manche, die leicht mit Prostituierten zu verwechseln sind. An den blutenden Hühnern, die in den Schaufenstern der Metzgereien nebeneinander hängen, sind die Köpfe und Fußkrallen nicht entfernt. Auf einem Stück Pappe liegt ein brauner Hund. Er schaut in den Eingang eines verbrannten Nachtlokals. Ein Säugling sitzt reglos in seinem Kinderwagen; er sieht aus, als wüßte er schon alles. Ein Kind sitzt auf einem Treppenabsatz und bohrt die Spitze eines Bleistifts in einen Radiergummi. Es ist wie immer, ich warte umsonst. Ich betrachte einen Mann, der in einem Friseursalon sitzt und sich rasieren läßt. Ich schaue in den Salon und sehe den ruhig nach hinten gelehnten Körper des Mannes; seine Arme und Hände liegen unter einem weißen Tuch, seine Augen sind geschlossen. Ein Arbeiter geht vorüber; er trägt drei Bretter auf seiner linken Schulter. Vier Finger halten die Bretter von oben, der Daumen drückt von unten dagegen. Der Daumen braucht die meiste Kraft; er ist fast weiß vor Anstrengung. Ich folge dem Bauarbeiter, er verläßt die Rue St. Denis durch eine schmale Gasse und gelangt auf den Boulevard Sébastopol. Wie der Mann im Friseursalon schließe ich die Augen für ein paar Sekunden und öffne sie wieder. Der Arbeiter mit den Brettern führt mich aus meiner Verwunderung über das Warten hinaus. Ich warte weiter, aber ich bin nicht mehr darüber erstaunt. So möchte ich immer leben können: als glücklich Enttäuschter, der die Augen schließt und sie wieder öffnet, der die Dinge sieht und arglos die ihnen zugehörenden Wörter denkt: Motorrad, Zeitung, Abfall, Frau, Schuhe, Baum, Balkon, Bus, Licht.

Dies waren zwei Seiten aus ›Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz‹, einem mir besonders ans Herz gewachsenen Roman, und sie enthalten auf wunderbare Weise sehr viel von dem, was ich an Wilhelm Genazinos Prosa als so außerordentlich und preiswürdig empfinde.

Es ist ein besonderer, vermeintlicher Widerspruch, der einen immer wieder, buchstäblich von Satz zu Satz, beim Lesen neugierig macht: Einerseits sind sowohl Sujet als auch Sprache unspektakulär, sozusagen zurückhaltend, als Berliner möchte ich am liebsten sagen: unwichtigtuerisch; andererseits geht von ihr, der Sprache, ein Leuchten, eine Suggestion aus, der ich mich nicht zu entziehen vermag. Es ist auch, subkutan, ein Humor spürbar, der – hier eher melancholisch grundiert – in vielen anderen Passagen deutlich direkter ist. Ich weiß schon, das Wort ›zurückhaltend‹, mit dem ich gerade Genazinos Sprache zu beschreiben versuchte, hat einen leicht hochmütigen Klang, ich meine damit aber diesen ganz besonderen Genazino-Sound, den ich an der FU vor dreißig Jahren womöglich u.a. mit dem Verzicht auf Metaphern oder dem sparsamsten Gebrauch von Adjektiven usw. usf. begründet hätte, dessen suggestive Kraft ich heute aber nicht eigentlich begründen kann. Flapsig könnte ich sagen: Je mikro der Kosmos, desto makro die Fantasie des Lesers… Genazinos Prosa beschreibt gleichzeitig das Fragmentarische, Entkernte unserer Pixel-Existenz, und auf der anderen Seite die enorme Sehnsucht seiner Protagonisten, eben dieses Lebensgefühl zu überwinden. Dies empfinde ich ganz und gar Kleist-nah. Dadurch ist diese Prosa immer ›Menschenanschauung‹, nie Weltanschauung, ja sie ist geradezu antiideologisch und gerade deshalb auch so gut lesbar.

Der Zweifel am Gesehenen, am Erlebten wird quasi immer mitgedacht. Mir fiel da ein Zitat aus einem der Briefe Kleists an seine Schwester ein: »Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblickten, 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 hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört.« Ich möchte dem gegenüberstellen einen Satz aus Genazinos wunderbarem, äußerst anregendem wie anrührenden Essay ›Der gedehnte Blick‹: »Erst jetzt, als erwachsen gewordene Seher, dürfen wir uns fröhlich eingestehen, daß es keine feststehenden Bilder und Bedeutungen von Bildern gibt, sondern eine immerwährende Fluktuation von Sinneinheiten, die unserem inneren Bilderfriedhof punktgenau entspricht.« Das ist nun sozusagen der gedankliche Überbau für eine Beschreibung von Wirklichkeit, deren Zauber und Witz meiner Meinung nach von kaum einem anderen Schriftsteller erreicht wird.

Max Beckmann, der in ›Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz‹ eine heimliche Hauptrolle spielt, hat einmal geschrieben: »Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen, und diese Realität in Malerei zu übersetzen. Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität.«

Ersetzt man »Malerei« durch »Literatur«, ist das ein ganz wunderbares Credo auch für Genazinos Kunst! Nebenbei bemerkt, gilt dies für mich durchaus auch für Theater und Film.

Das ›Darüberhinaus‹ im ganz Konkreten, ganz Realen zu suchen, halte ich für das Verlockendste wie Schwerste gleichermaßen, auch in meiner Arbeit.

Und der Witz? Googlet man Genazino, so wird er gewissermaßen zum Experten für Sonderlinge, die seelisch Schiefen und Krummen, die großen Einsamen, die Außenseiter. In einem seiner Romane heißt es: »Immer noch sind es die abwei-

chenden Menschen, die uns daran erinnern, daß wir zu wenig wissen.« Aufschlussreicher noch ist vielleicht eine andere traurig-komische Passage aus ›Ein Regenschirm für diesen Tag‹:

> Ich stelle mir gern ein gespieltes Verrücktsein vor, das mir helfen soll, unangefochten zu leben. Zuweilen, für Minuten nur, sollte das gespielte Verrücktsein in ein echtes übergehen und meine Distanz zur Wirklichkeit vergrößern. Freilich müßte es mir möglich sein, jederzeit wieder zum Spiel zurückzukehren, sobald mir die echte Verrücktheit zu nahe tritt. Vermutlich wird sich dann zeigen, daß die Menschen erst dann glücklich sein können, wenn sie zwischen gespielter und echter Verrücktheit jederzeit wählen können.
>
> Ohnehin habe ich schon oft beobachtet, daß die Menschen eine natürliche Neigung zur Geisteskrankheit haben. Ich wundere mich, daß nicht viele Personen endlich eingestehen, daß ihre Normalität nur gespielt ist. Auch die Familie, die soeben an mir vorübergeht, ist gemeinschaftlich verrückt. Ein Mann, eine Frau und eine Oma machen sich über ein Kind lustig. Das Kind ist noch klein, es sitzt im Kinderwagen und kann nichts. Es kann den Kopf nicht halten, es kann nicht greifen, es kann den Mund nicht richtig öffnen, es kann nicht schlucken. Jedes Mal, wenn das Kind wieder etwas nicht kann (im Augenblick läuft ihm die Spucke aus dem Mund heraus), kreischen der Mann, die Frau oder die Oma vergnügt auf. Sie bemerken nicht, daß ihr derbes Entzücken für das Kind höhnisch ist, obwohl sie beobachten könnten, daß der unruhig fliehende Blick des Kindes nach einer weit entfernten Zuflucht sucht. Sonderbarerweise finde ich durch die Beobachtung der verrückten Familie wieder in die Realität zurück. Nur das Kind sackt Millimeter für Millimeter tiefer in den Kinderwagen. Ich schließe meine Jacke und gehe nach Hause. Die verrückte Familie entfernt sich kichernd.

Wie sehr oft rückt auch hier der genaue Blick des Autors eine Alltagssituation ins Skurrile. Immer wieder stellt sich dem Leser die Frage »Was ist eigentlich normal?« und wird im selben Moment *ad absurdum* geführt. Abschaffel, wohl die Borderlinigste von Genazinos Figuren, kann man auch lesen als jemanden, der sich entschlossen hat, »ein besonders intensiver Mensch zu sein, der sich auf riskante Selbsterfahrungen einließ.« Er fragt sich, an anderer Stelle: »Durch wieviel Kulissen von Irrtümern mußte man denn hindurchgehen, bis endlich die letzte Wand, das wirkliche tatsächliche Leben, fühlbar wurde?«

Diese Überlegung ist eingebettet in einen durchaus realen Zusammenhang. Der folgende Satz lautet: »Mitten in seine weichen Erinnerungen hinein lief seine Nase.«

Loriot ist da durchaus nahe, und doch ist der Witz Genazinos meist ein melancholischer. Sehr oft in seinen Romanen entsteht der Humor aus dem direkten Gegenüber von Banalität und Reflektion. Genazino selbst zitiert in seinem Essay ›Die komische Empfindung‹ den französischen Philosophen Henri Bergson: »Komisch ist jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Innerstes handelt […]. Wir lachen immer dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert.«

Ich empfinde Genazinos Humor als absolut empathisch. Der eben erwähnte Bergson hält dies für nicht möglich, er sagt: »Die Komik bedarf einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können.« Ich weiß schon, was er meint, natürlich, und doch würde ich am liebsten seitenweise aus der

›Liebesblödigkeit‹ oder dem ›Mittelmäßigen Heimweh‹ vorlesen, um den Gegenbeweis anzutreten!

Immer wieder las ich im Zusammenhang mit Genazino das Wort ›ironisch‹. Was für ein glitschiges, überbeliebtes Wort! Ich kann es nicht mehr hören! Es kommt mir so vor, als würden dieselben Kritiker auch Kleists ›Amphitryon‹, wäre er eine Neuerscheinung, als ›ironisch funkelnd‹ bezeichnen. Jede Art von Humor, auch der schmerzhafteste, soll offenbar geadelt werden durch dies abgenutzte Wörtlein. –

Stichwort ›Amphitryon‹: Ebenso wie Kleists Figuren sind die Genazinos Staunende und Erschrockene. Alkmenes »Ach« tragen sie alle wie eine Art großen Subtext, als verborgenen Ton mit sich herum.

Und dies halte ich für ganz und gar empathisch, und zwar nicht im Sinne einer betulichen Einfühlungsliteratur, sondern eines oft geradezu grausamen, mikroskopischen Blicks auf einen Menschen und die Situation, in der er sich befindet. Wenn man Genazino liest, stellt sich sehr oft das besondere ›Genazino-Lächeln‹ ein, eine Art gleichzeitiger Berührtheit *und* Distanz, etwa so, wie wenn man eine alte Familienphotographie betrachtet. Man kann vielleicht sagen, es ist ein Lächeln für Menschen, »die mit ihrem Lachen allein sein wollen.« Das ist leider nicht von mir, sondern von Franz Kafka. Ich lese Ihnen mal ein Beispiel vor:

> Abschaffel erinnerte sich, daß ihm vor kurzem bei der Betrachtung der Auslagen eines Musikgeschäftes eingefallen war, wie sehr er als Kind ein bedeutender Sänger, mindestens aber, wenn dies nicht gelänge, ein ebenso bedeutender Musiker hatte werden wollen. Es war ihm wieder eingefallen, als er eine im Vordergrund des Schaufensters gelegene Mundharmonika betrachtet hatte. Den Kopf weit zurückgelehnt, die Stimmen der Kinder im Sommerdunkel hörend, versuchte er zu enträtseln, warum ihm sein kindlicher Größenwunsch heute am Beispiel des allerkleinsten Instruments, einer Mundharmonika, wieder so frisch in den Sinn gekommen war.
>
> Natürlich enträtselte er nichts, im Gegenteil, er vergrößerte die bestehende Unordnung der Einfälle, indem ihm etwas anderes einfiel; vor Tagen war er in einem Café gewesen und hatte in der aufgeschlagenen Speisekarte anstatt EINE PORTION EIS MIT FRÜCHTEN gelesen EINE PORTION EIS ZUM FÜRCHTEN, und eine Kleinangst war aufgetaucht und hatte ihm sogar das Eis verleiden wollen.

Dies ist komisch und berührend zugleich, wenn man weiterlesend erfährt, wie diese »Kleinangst« den Protagonisten in die absurdesten Situationen bringt, aber, noch mal, ironisch finde ich das nicht.

Übrigens – und das ist mir erst vor ein paar Tagen beim Lesen wieder aufgefallen – schreibt Genazino auch unglaublich gut über Sex … Bei ihm heißt es meist »Beischlaf«. Auch hier ist er auf wundersame Weise ganz real, konkret, er beschreibt, immer wieder, den Akt selbst, die Vorbereitungen (oft mühsam und kurios, also auch hier ›wie im Leben‹) und den postkoital sofort wieder einsetzenden Alltag. Alles irgendwie unspektakulär wie ein Schwimmbadbesuch. Meine Damen und Herren, es ist ja noch relativ früh am Morgen, und deshalb verzichte ich jetzt auf ›Stellen‹ …

Wilhelm Genazinos Romane sind außergewöhnlich filmisch, und ich frage mich, warum noch keiner verfilmt worden ist – oder habe ich da eine Bildungs-

lücke? Christian Petzold fällt mir ein – haben Sie ›Yella‹ mit Nina Hoss gesehen? Oder Hans-Christian Schmid, der ›Lichter‹ oder ›Requiem‹ gedreht hat? Mit Hilfe von Genazinos Romanen kann man gewissermaßen die Tugend des ›Zusehen-Könnens‹ weiter, tiefer lernen. So wie einem Kind das ›Zuhören-Können‹ erst mühsam beigebracht werden muss (und viele lernen es ja nie …), so muss man auch das Zusehen-Können lernen. Und ich habe das Gefühl, dass wir Fernbedienungs- und Mausklickmenschen das Zusehen-Können alle ein bisschen verlernt haben. Genazino ist da ein wunderbarer Lehrmeister für die Betrachtung von ›Wirklichkeit‹.

In seinem bisher letzten Roman ›Mittelmäßiges Heimweh‹ heißt es einmal: »Die Wirklichkeit ist langweilig, sinnlos, kompliziert und unergiebig. Nein, korrigiere ich mich, die Wirklichkeit ist interessant, sinnvoll, einfach und ergiebig.«

Jetzt habe ich immer wieder zitiert und versucht zu beschreiben, warum mir Genazino so außerordentlich lieb ist. Bisher habe ich verschwiegen, wen ich für einen besonders nahen Verwandten Genazinos im Geist halte, wohl deshalb, weil es sich ja schließlich um den Kleist-Preis handelt: nämlich Tschechow. Ich probiere gerade am Deutschen Theater ›Onkel Wanja‹, und in den Materialien dazu habe ich etwas besonders Schönes, weil Einfaches gefunden. In einem seiner Briefe schrieb Tschechow, hinter all dem Banalen, das die Figuren seiner Stücke und Erzählungen erlebten, hätten sie eine tiefe Sehnsucht nach dem, was der »das Wichtige« nennen wolle.

Und dieses »Wichtige« leuchtet ebenso aus Genazinos Miniaturen des empathischen Witzes, des komischen Schreckens, des Wartens, des Flüchtigen, des Schmerzes und seiner Überwindung durch Lachen, durch Humor. Insofern beschreibt er unser aller Da-Sein. Und der berühmte Tschechow-Satz »Das Leben ist eine Mohrrübe« hätte, so lese ich seine Romane, auch von Genazino sein können.

In einem Interview bekannte Wilhelm Genazino einmal, seine Lieblingsbeschäftigung sei »unbestimmtes Warten«. Daher, zum Abschluss, der Anfang seines Romans ›Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz‹:

> Draußen, vor dem Fenster, ein Schneegestöber; die Bewegung des Windes ist so stark, daß die Flocken fast waagrecht wie kleine Geschosse vorüberfliegen. Ich sitze im Zimmer und höre Mozarts Klavierkonzert Nr. 21 in C-Dur, eine Verlautbarung am Klavier, fern herüberkommend von einem Mann namens Mozart, der gewußt haben muß, daß Musik den zuhörenden Menschen sammelt und zusammenhält, minutenlang, stundenlang. Draußen Schneegestöber, innen Mozart: So könnte es bleiben. Der zweite Satz ist sentimental, aber dennoch schön, düster, aber nicht verzweifelt, zart, aber nicht weich, schmerzlich, aber gefaßt. Der Wind drückt die Flugbahn der Flocken ein wenig nach oben; es sieht aus, als flöge der Schnee wieder in den Himmel hinauf! An dem Birnbaum im Garten gegenüber ist bis heute eine Birne hängen geblieben; als es Zeit dafür war, ist sie nicht vom Ast gefallen. Die Birne könnte mein Vorbild werden: Auch ich möchte vergessen, worauf ich warte. Jetzt ist sie tiefbraun und fleckig und schwer geworden. Eine Amsel fliegt herbei und läßt sich dicht neben der Birne nieder; sie schaut ein paar Mal umher und stößt dann von oben mit dem Schnabel in sie hinein. Die Birne wackelt, aber sie fällt nicht. Die Amsel fliegt auf und verschwindet.

Lieber Wilhelm Genazino, ich gratuliere Ihnen von Herzen.

Wilhelm Genazino

DIE FLUCHT IN DIE OHNMACHT
Dankrede zum Kleist-Preis

Der 23-jährige Kleist schrieb an seine damals zwanzig Jahre alte Verlobte Wilhelmine von Zenge:

> Mädchen! Wie glücklich wirst Du sein! Und ich! Wie wirst Du an meinem Halse weinen, heiße innige Freudenthränen! Wie wirst Du mir mit Deiner ganzen Seele danken! – Doch still! Noch ist nichts ganz entschieden, aber – der Würfel liegt, und, wenn ich recht sehe, wenn nicht Alles mich täuscht, so stehen die Augen gut. Sei ruhig. In wenigen Tagen kommt ein froher Brief an Dich, ein Brief, Wilhelmine, der – – Doch ich soll ja nicht reden, und so will ich noch schweigen auf diese wenigen Tage. Nur diese gewisse Nachricht will ich Dir mitteilen: ich gehe von hier nicht weiter nach Straßburg, sondern bleibe in Wirzburg. Eher als Du glaubst, bin ich wieder bei Dir in Frankfurt. Küsse mich, Mädchen, denn ich verdiene es.

Hochtönend wohlmeinende Briefe dieser Art hat Kleist sehr oft geschrieben. Misstrauen in ihren Wahrheitsgehalt war damals noch nicht sehr verbreitet. Ein Mann, der solche Sätze schrieb, durfte glauben, dass sein Leben diesen Sätzen folgen würde. Und wenn eine Verlobte Briefe eines solchen Mannes erhielt, durfte die Verlobte annehmen: dem Mann ist es ernst. Die Herzensergießung, wie blumig auch immer, galt damals als Tatsachenroman. Zu Beginn der bürgerlichen Gesellschaft waren die Menschen dankbar, dass sie *überhaupt* über ihre Liebe schreiben durften. Aber Kleists Verlobte war skeptischer, das heißt zurückhaltender, wartender, klüger, als von einer Frau ihrer Zeit erwartet werden durfte. Wilhelmine von Zenge hatte eine einfache, schon damals wirksame Methode der Wahrheitsfindung: sie verglich die Pläne ihres Verlobten mit seinen Handlungen. Wie hatte Kleist doch geschrieben? »Eher als Du glaubst, bin ich wieder bei Dir in Frankfurt«. Tatsächlich kehrte Kleist nicht zurück, sondern reiste auf seine Weise, die der Verlobten ziellos erschienen musste, in Deutschland, Frankreich und der Schweiz umher. Er studierte planlos mal Jura, dann Mathematik, dann die Naturwissenschaften, er drängte in den Staatsdienst und auch wieder nicht, schließlich wollte er Bauer in der Schweiz werden.

Wilhelmine bestürmte ihn, er möge doch bald »in sein Vaterland zurückkehren«, doch Kleist erkannte die Dringlichkeit dieser Bitten nicht oder er ordnete sie anderen Prioritäten unter. Tatsächlich war Kleist in einer Art fliehenden Suche unterwegs, weil er dringend Fingerzeige für seine Biografie suchte. Es gibt Hinweise, dass er von seiner wirren Zukunft als Dichter wusste. Wovon er keine Ah-

nung hatte – und wovon kein Dichter eine Ahnung hat –, war der Zeitpunkt, *wann* sich die Dichterei als handlungssteuerndes Element in seiner Biografie endgültig situieren und *wann* diese sich mit respektablen Werken bemerkbar machen würde. Die Verlobte zog sich innerlich zurück, ließ seltener von sich hören, bis Kleist merkte, Wilhelmine ließ es auf einen Bruch ankommen, der dann auch eintrat. Im Mai 1802 schrieb der nun 25-jährige, jetzt schroff gewordene Kleist an Wilhelmine:

> Ich werde wahrscheinlicher Weise niemals in mein Vaterland zurückkehren. Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz. Es ist nur ein einziger Fall in welchem ich zurückkehre, wenn ich der Erwartung der Menschen, die ich in thörichter Weise durch eine Menge von prahlerischen Schritten gereizt habe, entsprechen kann. Der Fall ist möglich, aber nicht wahrscheinlich. Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterland erscheinen, geschieht es nie. Das ist entschieden, wie die Natur meiner Seele.

Das ist ein merkwürdig vertrackter Brief, der Kleists Konfliktpyramide unverhüllt darstellt. Zurückkehren wird er nur dann, wenn er berühmt geworden ist. Berühmt werden muss er auf jeden Fall, denn er hat mit seinem zukünftigen Ruhm offenbar schon geprahlt. Aus dem Ruhm ist ein unangenehmer sozialer Druck geworden, den er mit seiner Hoffart selbst in die Welt gesetzt hat. Schuld an dieser Verworrenheit trägt indessen Wilhelmine, weil diese nicht versteht, was Ehrgeiz ist. Vermutlich vergiftete das Scheitern der Liebe Kleists Lebensgeschichte viel tiefer, als er je einzuräumen bereit war. Er verwandelte sich in einen jener Menschen, die mit bloßer Willensanstrengung verhindern können (eine Weile jedenfalls), dass eine Katastrophe ihre Innenwelt berührt. Zu einer neuen, mit dem gleichen Überschwang und mit dem gleichen Ernst ausgestatteten Liebesbeziehung ist es in Kleists Leben nicht mehr gekommen. Stattdessen gibt es zwei weitere biografische Einschnitte, von denen ebenfalls starke Erschütterungen zurückblieben. Der erste Komplex liegt zeitlich vor dem Desaster mit Wilhelmine und wirft einen langen Schatten auf dieses. Kleist hat seine stärksten Katastrophen fast noch als Kind erlebt. Er war zehn Jahre alt, als er seinen Vater verlor. Als hätte das nicht schon gereicht, versetzte ihm seine rätselhafte Mutter einen weiteren Schlag. Sie gibt ihn in die Obhut eines Erziehers. Das heißt, sie löst ihn aus dem familiären Zusammenhang heraus. Aus den Quellen ist nicht ersichtlich, was die Mutter zu diesem Schritt veranlasste. Reicht ihre materielle Not als Begründung? Die Majorswitwe hatte sieben Kinder zu versorgen, und obwohl sie nach dem Tod ihres Mannes den König um Hilfe anflehte, erhielt sie keine Rente. Vermutlich war der finanzielle Aspekt nicht ausschlaggebend für die Trennung von ihrem Sohn. Von einer Freundin der Familie wissen wir, dass Kleist »schon seine Kindheit […] verbittert« war, »da seine Erzieher die eigentümliche Organisation des Knaben zu beachten nicht der Mühe wert hielten«. Nach Kleists Tod berichtete C. E. Albanus an Tieck, Kleist sei »ein nicht zu dämpfender Feuergeist« gewesen, »unstet« und »der Exaltion selbst bei Geringfügigkeiten anheimfallend«. Ganz offenkundig neigte Kleist schon als Kind dazu, seine Mitmenschen zu überfordern, genau so, wie er zehn Jahre später seine Verlobte überforderte.

Zu Kleists Begriff von Tapferkeit gehörte, eine Katastrophe auf jeden Fall zu überleben, und zwar auch dann, wenn das Ich dabei zu einem Krüppel seiner selbst zu werden drohte. 1803 nennt sich Kleist (in einem Brief an Schwester Ulrike) einen »unaussprechlichen Menschen«. Das war das Äußerste, was Kleist an Selbstkritik zeitlebens zustande brachte. Heiner Müller nannte Kleist an dieser Stelle (vor siebzehn Jahren) einen »sehr gestörten« Menschen. Mir kommt diese Prädikatisierung unglücklich vor, weil sie Kleist die Alleinschuld an den Ausschreitungen seines Männlichkeitsideals zuschiebt. Jeder, der lebt, wird zum Teilhaber des Entsetzens seiner Zeit, und niemand überlebt die Durchfilterung seines Ichs, ohne einen Teil der objektiven Gewalt als subjektive Gewalt privatisieren zu müssen. Die Gesellschaft wartet immer gerne darauf, dass bei dieser intimen Operation einer verrückt wird, weil ihre eigene immanente Gestörtheit dabei unzensiert öffentlich werden und dabei gleichzeitig besichtigt, toleriert und verurteilt werden darf.

Fünf Jahre nach Kleists Vater starb auch die Mutter. Kleist war jetzt fünfzehn und trat als Gefreiter-Korporal in das Garderegiment Potsdam ein. Er ist jetzt das, was wir heute einen Kindersoldaten nennen. Es ist merkwürdig und schauderhaft, dass das Wort Kindersoldat erst in unserer Gegenwart in unseren Wortschatz eingewandert ist; das Wort kennzeichnet mit rätselhafter Verspätung mehrere Jahrhunderte historischer Gewalt an männlichen Kindern. Es ist ein Zeichen dieser verheimlichten Gewalt, dass Kleist in keinem einzigen seiner vielen Briefe je von seiner Kindheit und Jugend erzählt hat. Es ist, als hätte er die Kindheit und die Adoleszenz mit zusammengebissenen Kiefern ausgehalten. Ein Kindersoldat verhält sich auch zu sich selbst wie ein ranghöherer Militär. Er lebte in einer sich selbst fortzeugenden Stummheit, die er auch später nicht aufgebrochen hat. Dass etwas nicht stimmte mit diesem verstümmelten Leben, zeigte sich 1799, als Kleist, jetzt 22 Jahre alt, die Welt des Militärs überraschend verließ. Auf diese Idee war ein männlicher Angehöriger der Familie Kleist zuvor nicht gekommen. Kleist entstammte einer traditionsreichen Offiziersfamilie, deren Ideale über das allmähliche Hineinwachsen in den Soldatenrock kaum je hinausgekommen sind.

Mit der Abwendung vom Militär vertauschte Kleist die Erwartbarkeit des heißen Todes auf dem Schlachtfeld mit dem schleichenden Tod im frühbürgerlichen Überlebenskampf. Tatsächlich hat er auch diesen nicht gewonnen. Nach dem Abschied vom Militär bis zu seinem Selbstmord lebte er in einer inneren Katastrophenverfassung, die sich besonders in seinen Erzählungen abbildet. Vom Umgang mit meinen eigenen inneren Katastrophen weiß ich, dass wir Katastrophen zum Zeitpunkt ihres Geschehens nicht einmal am heftigsten erleben; viel stärker wirken sie als Einschüchterung von Zukunft. Man kann sagen: einmal eingetretene Katastrophen reifen im Gemüt des Menschen nach – und werden dabei erst richtig monströs. Stets erweist sich, dass es *in* der Katastrophe, ist sie einmal eingetreten, keinen Experten und also auch keinen Ratgeber gibt. Auch der Katastrophenbewanderte kennt sich in ihnen nicht aus. Obwohl sich die Katastrophe in unserem Inneren zuträgt, betrachten wir sie von außen; die versuchte Objektivierung ist vielleicht die größte Katastrophe, die dem Betroffenen nicht aufgeht. Es ist nicht originell, sondern bloß naheliegend, in Kleists Katastrophenszenarien ein

nach außen gestülptes Funktionsgerüst seines dramatischen Ichs zu sehen. Sonderbar bleibt, dass Kleist auf die Darstellung von Innenwelt fast vollständig verzichtet. Das ist insofern rätselhaft, weil auch Kleist bekannt war, dass jede Katastrophe einmal vorübergeht, die Erfahrung mit ihr aber niemals. Nicht einmal auf eine angemessene Reflexion eines zurückliegenden Scheiterns lässt sich Kleist ein. Ist ein Unglück eingetreten, schiebt er gleich das nächste nach. In den Erzählungen fehlen fast vollständig Reflexe der Scham und der Melancholie, an denen es den Protagonisten doch nicht mangeln kann. Vermutlich war Kleist die weiche und konfuse Innenwelt zu unsoldatisch. Seine Figuren arbeiten sich an der äußeren Schale der Ereignisse ab. *Diese* Art der Konfliktbewältigung war auf jeden Fall männlich-ereignisüberwindend. Insofern kann man sagen, Kleist hat auch mit militärischer Disziplin erzählt. Als Leser hat man zuweilen den Eindruck, Kleist selber nimmt den Standpunkt der Katastrophe ein, nicht die Empfindung derer, die sie erleiden. In der Fixierung auf die Äußerlichkeit der Schrecken vernachlässigt Kleist zuweilen sogar die erzählerische Plausibilität.

Die Marquise von O.... mag bis zum Schluss nicht glauben, dass sie eine »unwissende Empfängnis« hinter sich hat.

> Sie entdeckte sich mit völliger Freimütigkeit ihrer Mutter, und sagte, sie wisse nicht, was sie von ihrem Zustand denken solle. Die Mutter, welche so sonderbare Zufälle für die Gesundheit ihrer Tochter äußerst besorgt machten, verlangte, daß die einen Arzt zu Rate ziehe.

Die Marquise kann nicht aufhören, sich über die »unbegreifliche Veränderung ihrer Gestalt« zu wundern, und sucht Aufklärung bei einer Hebamme. Ist es möglich, dass Kleist im Gedränge der Wunderlichkeiten übersehen hat, dass die Marquise ja bereits zweimal entbunden hat und vertraut ist mit dem Zusammenhang zwischen Körperlichkeit und Fortpflanzung und deswegen über die Vorboten der Mutterschaft nicht so staunen kann, wie uns Kleist staunen machen möchte?

Als Erklärung bietet sich an: der Reiz von Kleist Erzählweise liegt in der dramatischen Verkürzung aller Handlungswege. Nur in seiner Schlag-auf-Schlag-Diktion kommt das zustande, was Kleist vor allem interessiert hat: die Freilegung des traumatischen Kerns des menschlichen Existierens. Die Menschen erfahren nicht, mit welchem Ziel sie niedergebeugt und wieder aufgerichtet werden. Sie dürfen über den Wellengang ihres Geschicks nicht nachdenken, weil sie dabei zu viel Zeit verlieren und noch dazu in den Hinterhalt des Unglücks geraten. Das ist der Grund, warum Kleists Figuren kaum reflektieren: sie sitzen im Schleudersitz ihres Glückszwangs, der ihnen Besinnungspausen nicht gönnt. Das Glück am Glück ist ihre Aufschiebbarkeit. Auch wer das Glück verfehlt hat, darf es wieder neu suchen, ohne sich von seinem Scheitern beeinträchtigt zu fühlen.

Hätte Kleist seinen Figuren erlaubt, ihre Lebensziele in Zweifel zu ziehen, das heißt: sich zu ihren Fiktionen zwiespältig zu verhalten und dadurch als Fiktionen zu durchschauen – dann wäre Kleist ein modernen Autor gewesen oder geworden, der er nicht war und seiner historischen Seinslage nach nicht hat sein können.

Hätten Kleists Figuren ihr Scheitern reflektieren können, dann hätten sie sich in den Idiosynkrasien der Moderne einrichten müssen: wie Kleists späterer Be-

wunderer Franz Kafka, von dem noch zu sprechen sein wird. Wir, die unfreiwillig Modernen, haben uns daran gewöhnt, das menschliche Glück im Verhältnis zu unseren Kräften zu relativieren. Oder, wie Freud sagt: Glück ist oft nicht mehr als die Vermeidung von Unglück. Der vormoderne Kleist suchte noch das krasse Gegenteil. Der Drang seiner Figuren zu einem verfügbar handlichen Glück (denken wir an Michael Kohlhaas) – führt zu Entgrenzung und Tod. Kohlhaas bemerkt nicht, dass sich die Aufhebung eines ihm zugefügten Unrechts in ein Trauma verwandelt, das ihn mehr bedroht als das Unrecht selber. Das traumatisch gewordene Handeln setzt immer wieder neu ein, ohne je seinen Anfang zu zeigen. Daher die elliptische Figur des Traumatischen, die fortwährende Umzingelung eines unaussprechlich gewordenen Dramas. Michael Kohlhaas umsegelt den Konfliktkern mit stoischer Dynamik, ohne diesen Kern selbst je zu treffen; und das heißt, ohne ihn als Erfahrung weiter zu bearbeiten, und das meint: ohne ihn durch wiederkehrende Nachsicht mildern zu können.

Der literarische Ausdruck des katastrophischen Gefühls bleibt bei Kleist durchgehend körperlich. Seine Figuren zittern, ihnen steigt »die Röte ins Gesicht«, sie haben Fieberanfälle, sie erleiden Krämpfe – oder sie fallen in Ohnmacht. Die Marquise von O.... fällt dreieinhalb Mal in Ohnmacht; der hoffnungslose Findling erregt nur durch eine Ohnmacht das Mitleid des durchreisenden Güterhändlers Antonio Piachi. Michael Kohlhaas versinkt in einer Ohnmacht, als er erklären soll, »wer er sei«; und sein Gegenspieler, der Junker von Tronka, fällt gar »aus einer Ohnmacht in die andere«, wobei Kleist nicht verrät, wie wir uns eine solche Serie von Ohnmachten technisch denken sollen. Bis heute gilt die Verletzlichkeit des Subjekts als ein privates Geschehen und ist deswegen kaum kommunizierbar. Insofern ist bei Kleist die Ohnmacht ein Versuch der Individuen, dem Sog des Traumatischen durch Öffentlichkeit zu entkommen. Durch eine Ohnmacht sind die Einzelnen gezeichnet, und als Gezeichnete darf man sie auf ihre Ohnmacht, das heißt auf ihre Kränkung ansprechen. Damit haben sie den Kohlhaas'schen Panzer durchbrochen, den Kleist so formuliert hat: »Kohlhaas, der mit keiner Miene, was in seiner Seele vorging, zu erkennen gab«. Die Ohnmacht ist ein bemerkenswerter Versuch des Subjekts, die Knebelung des Innerlichen zu verlassen und sich als ein Ich darzustellen, das von keiner geltenden Ethik, auch nicht der preußischen, diszipliniert werden kann.

Weil die Ohnmacht als erzählerisches Mittel bei Kleist vergleichsweise häufig auftaucht, darf man sie als Zeichen des Aufbegehrens gegen den preußischen Drill verstehen. Das Zeichen ist zu Kleists Lebzeiten nicht verstanden worden; es hatte allenfalls formale Folgen: Der ›Prinz von Homburg‹ durfte in Preußen nicht aufgeführt werden, weil auch in diesem Stück ein Offizier in Ohnmacht fällt.

Zu Lebzeiten Kleists konnten sich selbst kühne Gesellschaftsbeobachter nicht vorstellen, dass der Mensch in der bevorstehenden Moderne faktisch kaum noch in Ohnmacht fallen wird, obgleich es an passenden Anlässen kaum mangelte. Die ohnmächtig umsinkende Salondame wurde ein Stilmoment in Chaplins Stummfilmen, eine Sequenz der Lächerlichkeit, über die sich die Zuschauer zu amüsieren lernten. Dafür verlagerte das moderne Ich das Ohnmachtsgefühl als permanentes Überwältigtsein in die inneren Bezirke. Heute ist die verinnerlichte Ohnmacht zu

einem gewöhnlichen Kulturgefühl von uns allen geworden. Diese brisante Übergangsstelle hat der vermutlich heftigste Kleistverehrer Franz Kafka zu einem wichtigen Moment des eigenen Schaffens gemacht. In einem Brief an seine Verlobte Felice Bauer vom 2. September 1913 zählt er Kleist zu seinen »eigentlichen Blutsverwandten«. Wer die beiden Lebenswerke vergleicht, findet das Geständnis nicht nur einleuchtend, sondern literarhistorisch zwingend. Wir können sagen: Kafka hat die von Kleist nicht ausgeschriebenen Leerräume des Ichs mit passenden Texten neu ausgestattet. Besonders ›Michael Kohlhaas‹, den Kafka »wohl schon zum zehnten Male« gelesen hat, fühlt sich Kafka nahe. Er hat die Erzählung mit »wirklicher Gottesfurcht« gelesen. Michael Kohlhaas – wir erinnern uns – fällt schon deswegen in Ohnmacht, weil er erklären muss, »wer er sei«. Dieses ozeanische Ohnmachtsgefühl musste Kafka mitten ins Herz treffen. Die Scham darüber, dass ein Mensch nicht voraussetzungslos leben und sterben darf, sondern unter allen Umständen ein *bestimmter* Mensch mit einer biographischen Anstrengung sein muss, hat auch Kafka lebenslang beunruhigt. Dabei geht es nicht um die Konstruktion eines möglichst normativen, allgemein wohlgefälligen Lebenslaufs. Die »Gottesfurcht«, von der Kafka spricht, ist die Angst vor dem Zorn der Gottheit. Der Mensch *muss* sich als Versucher des Glücks verausgaben, um vor dem Strafgericht Gottes nicht als schöpfungsunwürdig zu erscheinen. Dieses eschatologische Moment steht sowohl bei Kleist als auch bei Kafka im Zentrum. Bis es soweit ist, dass sich das Leben endgültig als ein gelungenes oder nicht gelungenes darstellt, durchwandert der Einzelne die endlosen Wälder der Scham, die ihn (wie bei Kleist und Kafka) immer wieder neu entblößen. Die Scham des Menschen ist eine unendliche Abfolge nicht erzählbarer Einzelheiten, in deren Verwirrung nicht wir, sondern nur unsere Scham zu Hause ist. Denn niemand schützt Glückszwang vor seiner eigenen Unerbitterlichkeit. Wir können sagen: Kafkas Werk ist der nach innen gewendete, der fortgeschriebene Kleist. Bei Kafka finden wir die Ausformulierungen der Melancholie, die Kleist unter dem herrschenden Tapferkeitsdruck ausgeblendet hat. Die Konstellation KLEIST : KAFKA ist für uns deswegen so ergiebig, weil wir mit ihrer Hilfe begreifen, warum der Melancholiker die repräsentative Figur des 21. Jahrhunderts hat werden können. Kleist war der Herrschaft seiner inneren Moral entkommen, musste sich aber gleichzeitig vor den neuartigen Zugriffen der Gesellschaftsmaschine schützen. Im Augenaufschlag vor dieser doppelten Zumutung erkennen wir uns bis heute wieder.

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2008

Günter Blamberger

VOM GUTEN TON

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Max Goldt am 23. November 2008 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
sehr geehrter Herr Staatssekretär,
lieber Herr Kehlmann,
lieber und heute zu ehrender Herr Goldt,

was ist und wozu wird einer Dichter? Vielleicht, weil er sich dazu entschieden hat, die Welt als Sprache zu sehen. Wirklichkeit ist dann nicht Voraussetzung, sondern Ziel seines Schreibens. Die Sprache ist ihm nicht Mittel, sondern Zweck. Sein Credo heißt: Wer nachlässig mit der Sprache umgeht, verrät einen nachlässigen Umgang mit der Wirklichkeit. Es gibt kaum einen deutschen Dichter, der heute so feinhörig und sicher auf Nachlässigkeiten des Denkens, Fühlens und Urteilens in der Sprache reagiert wie Max Goldt.

Ein Beispiel dafür: ›Adjektive und Eklats‹ überschreibt Goldt einen Tagebucheintrag vom 15. September 2001, der mit der Frage beginnt, ob es richtig sei, die Anschläge auf das World Trade Center als ›feige‹ zu bezeichnen, wie in allen Kommentaren üblich. Erforderten sie nicht Mut? Muss man nicht froh darüber sein, dass die meisten Menschen zu feige sind, solche Attentate zu planen und durchzuführen? Um *political correctness* geht es Goldt in diesen Überlegungen ersichtlich nicht, sondern um Genauigkeit. Um eine Genauigkeit, die nötig ist, wenn man sich sprechend oder schreibend in der Wirklichkeit orientieren will. Dann ist es auch nötig, zwei Anwendungsmöglichkeiten von Sprache zu unterscheiden, die im Englischen mit den Begriffen *emotive meaning* und *reference meaning* voneinander getrennt werden. Übersetzt bedeutet dies: Sprache, die Emotion des Sprechenden vermittelt, und Sprache, die Tatbestände zu bestimmen, zu definieren versucht.

Was hat man von Autoren zu halten, die Emotion und Definition nicht auseinander halten können, wie Günter Grass z.B., der in Sabine Christiansens Talkshow politische korrekte Phrasen von sich gibt, die ihm die »unverblümte Verachtung« seines Gesprächspartners, des BDI-Präsidenten Hans-Olaf Henkel eintragen?

Phrasen von der Qualität, dass »wir die Erde nur von unseren Kindern geliehen hätten«. Goldts Kommentar dazu:

> Ich dachte, das ist nicht gut, wenn die Industriellen intelligenter sind als die Intellektuellen. Etwas später aber dachte ich, richtig schlimm wär's eigentlich, wenn es umgekehrt wäre, und dann dachte ich wiederum, nein, die Intellektuellen sollten doch klüger sein als die Industriellen, und zum vierten schließlich dachte ich, nun reicht's aber mit der Erst-dieses-dann-jenes-Denkerei!

So steht es in Goldts Buch ›Vom Zauber des seitlich dran Vorbeigehens‹, und *en passant* hebt Goldt hier einen Gemeinplatz westdeutscher Intellektueller nach 1945 auf: dass es vor allem die Dichter sind, die die Verantwortung tragen für Werte und Wahrheiten einer Gesellschaft und sich folglich nicht die Dichter vor den Nicht-Dichtern zu rechtfertigen haben, sondern umgekehrt die Nicht-Dichter vor den Dichtern, die Industriellen vor den Intellektuellen. Für Goldt dagegen scheint die Existenz von Dichtern nur gerechtfertigt, wenn sie Sprache als Medium des Denkens verstehen und sie nicht nur als Mittel benutzen, um vorgefertigte Meinungen an den Mann zu bringen. Es genügt nicht, die Autorität eines Dichters von seiner Funktion als Gewissensinstanz der Nation abzuleiten, wie in der Gründergeneration der deutschen Literatur üblich. Von daher begreift sich auch die Verve, mit der Goldts Hausblatt ›Titanic‹ von Anfang an Repräsentanten dieser Gründergeneration wie Böll oder Grass attackiert hat.

Erinnert sei an Hans Traxlers Bild des Dichters Grass mit Schäferhund in der Oktobernummer 1987, zum Gedenken an den 60. Geburtstag eines Dichters, der bedauerlicherweise »bei den Recherchen zu seinem dritten Roman ›Hundejahre‹ auf gewaltsame Weise ums Leben« kam und so zum »James Dean der deutschen Literatur« , zu einer »deutschen Kultfigur« wurde. »Wer weiß« – so Traxler – »was ohne dieses frühe Ende aus Grass geworden wäre«.

Der Nachruf zu Lebzeiten macht klar, dass sich das Konzept der *littérature engagée* für die Autoren der Titanic-Gruppe überlebt hat. In die Reihe der Gewissenshüter der Nation wollen sie nicht eingeordnet werden. Verzicht auf Parteizugehörigkeit bedeutet jedoch nicht Verzicht auf Parteinahme. Verantwortung vor der Sprache, in den Worten von Karl Kraus: »Trockenlegung des Phrasensumpfes«, das ist Goldts Programm. Phrase und Sache sind ihm eins, und je mehr Unbedeutendes oder vermeintlich Bedeutendes zur Sprache kommt, desto mehr wird Erhebliches vergessen. Deshalb kämpft er gegen die Phrasen des Alltags und gerade deshalb erscheint es widersinnig, ihn einen Alltagsliteraten oder Dichterjournalisten zu nennen, wie in den Feuilletons üblich. Goldt redet manchmal wie die meisten, um zu denken wie die wenigsten.

Ein frühes Beispiel, wie Goldt die Phrasen des Alltags zur Kenntlichkeit entstellt, gibt das Lied ›Wissenswertes über Erlangen‹, mit dem er Anfang der 80er Jahre als Musiker bekannt geworden ist. Ich zitiere wahllos eine Strophe: »Jetzt kommen wir zum Marktplatz, im Volksmund auch das Stadtzentrum genannt. Hier steht das Alte Rathaus und das neue Shopping-Zentrum. Hier stehen Vergangenheit und Gegenwart dicht beieinander. Diese Seite Erlangens nimmt sich imposant aus. Und ist sehr interessant.« Goldts monoton dahingeleiertes Heimat-

Lied führt die Anstrengung einer Idiographie ad absurdum. Das Verwechselbare wird als das Einmalige geschildert. Wer diese Stadt zu identifizieren, wer sich mit ihr zu identifizieren sucht, geht notwendig in die Irre. 1982 und heute und nicht nur in Erlangen.

Im Nonsense den Non-Sense, im Nachsagen der Nichtigkeiten die Nichtigkeiten zu entlarven, ist weder apolitisch noch affirmativ, sondern Widerstand gegen den allmähligen Verlust kultureller Identität. ›Acculturazione‹ hat Pier Paolo Pasolini das einmal genannt. Für Goldt ist Widerstand eine Stilfrage, eine Frage der Unterscheidung von falschem und richtigem Stil. Diese Einschränkung ist konsequent, sie gibt an, wofür ein Dichter wirklich zuständig ist. So interessiert sich Goldt vorzugsweise für den ›Umgang mit Menschen‹, der bekanntlich eine Frage des guten Tons ist, und schlägt vor, darüber nachzudenken, »wie man jemanden etwas fragt, ohne ihn auszufragen, wie man kritisiert, ohne zu schmähen, und ob man genervt sein darf, wenn einem in der U-Bahn der Sitznachbar in die Zeitung schaut.« Kleinscheinendes, scheinbar. Um Gesetze des Takts geht es hier, um die Versöhnung einer allererst zu bestimmenden Konvention mit der Egozentrik des Individuums, um den Entwurf einer Höflichkeitskultur. Das ist die Positivbestimmung von Goldts Schreiben, in der Negation von Alltagsphrasen geht dieses nicht auf.

Laut Hegel beginnt die Eule der Minerva erst in der Dämmerung ihren Flug. Das bedeutet nichts anderes, als dass die Weisheit erst eine Chance hat, wenn sie sich auf das Vergangene zurückbezieht, weil das gegenwärtig Gelebte so schwer zu überblicken ist. Erst das Vergangene gewinnt klare Konturen, d.h. für die Geschichte der Höflichkeit, dass einst fraglos gültige Verhaltensregeln erst reflektiert werden, sobald sie sich nicht mehr von selbst verstehen. Über Ritterlichkeit dachte man nach, als es längst keine Ritter mehr gab. Höflichkeit ist kein Thema der Hofgesellschaft des Mittelalters, sondern ein immer wieder aufgegriffenes Thema späterer Gesellschaften, sobald diese in die Krise kommen und die Gehäuse der Tradition zerfallen. Die gegenwärtige Aktualität von Höflichkeitsdiskursen, an der Goldt teilhat, entspringt folglich nicht einer bloß neumodischen Restaurierung aristokratischer Konventionen als vielmehr der Dynamik von Modernisierungsschüben. Der politische, ökonomische und informationstechnische Zwang zur Globalisierung könnte in ein planetarisches Einerlei münden, wie Goldt es in seinen Reise-Skizzen aus dem In- und Ausland im Überdruss notiert. Nicht nur in Erlangen. Laut Goldts sicherlich exakter Zählung im März 1996 verfügt Hongkong über 91 McDonalds, aber keinen einzigen Burger King, und der Unterschied zwischen Hongkong und Paris sei, dass man in Hongkongs Lokalen sein Wechselgeld nicht auf Blumentopfuntersetzern bekomme.

Den Imperativen der Weltgesellschaft, ihrem Integrationsdruck, ihrer entdifferenzierenden Einfalt setzt Goldt die Höflichkeit als Überlebensbedingung kultureller und sprachlicher Vielfalt entgegen. Höflichkeit als ein distanzschaffendes und zugleich die Eigenheiten fremder Kulturen wie fremder Individuen bewahrendes Vermittlungssystem.

Wenn Menschen die Maske der Höflichkeit aufsetzen, um ihren Egoismus zu verleugnen und damit dem anderen und sich Respekt zu verschaffen, könnten

zuletzt die Tugenden, deren Schein sie nur vorgestellt haben, nach und nach in Gesinnung übergehen. Die Hoffnung heißt, dass der Schein zivilisiert, die Höflichkeit eine doppelte Täuschung ist. Sie täuscht nur vor, bloße Täuschung zu sein, während sie in Wahrheit etwas Echtes bewirkt. Die Verstellung verstellt die Versteller. So hofft es Goldt, wenn er 2002 die Vorzüge eines feinen Teppichs lobt. »Ständig zwingt er zur Selbstbeherrschung. Ich will mich aber gehen lassen«, meckert Freund Felix. Die Antwort darauf heißt:

> Den Teppich habe ich seit Jahren, und schau ihn dir an. Da ist noch nie was draufgekommen, obwohl ich bei mir zu Hause keine Fesseln kenne. Es ist, wie wenn man einen Anzug trägt. Dann bewegt man sich anders, und man bekleckert sich weniger. Am besten, man hat einen weißen Teppich und trägt einen weißen Anzug, je edler, desto besser. Dann passiert wahrscheinlich gar nichts mehr.

Ein Gleichnis von Onkel Max, aber das Onkelhafte ist auch nur Verstellung: Goldt ist im Studium menschlicher Verhaltensformen alles andere als ein biederer Moralphilosoph, sondern eher Empiriker und scheuer Moralist. Er richtet sein Augenmerk darauf, wie unter Menschen tatsächlich gehandelt wird und nicht wie Menschen handeln sollen. Goldts Bücher, häufig aus den Kolumnen der ›Titanic‹ zusammengesetzt, sind moralistische Kompendien, sie sammeln Einzelfälle, bevorzugen offene Formen wie den Essay, den Aphorismus, die Anekdote, die Paradoxe, den Tagebucheintrag, den kleinen Dialog und damit einen Erkenntnismodus, der sich jeder Systembildung verweigert. Moralisten sind keine Idealisten, sondern Skeptiker, und deshalb in Deutschland bisher selten. Lichtenberg, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno gehören dazu. Und Kleist, der – Sie haben es gerade gehört – »mit dem Gefühl des Elends, in welchem dieses Zeitalter darniederliegt«, geschlagen ist und »mit der Einsicht in alle Erbärmlichkeiten, Halbheiten, Unwahrhaftigkeiten und Gleisnereien, von denen es die Folge ist«. Im Unterschied zu Kleist ist Goldt als Moralist nicht zugleich enttäuschter Idealist und stets kampfbereiter Ex-Militär und deshalb gelassener. Beherzigt man Goldts zumeist mit zurückhaltender Kühle vorgetragene Kommunikationsregeln, so muss keiner mehr die Sicherheit der Grazie verlieren. Anders als Penthesilea werden ernsthafte Goldt-Leserinnen zweifellos geschmackssicherer: Sie werden Küsse und Bisse nicht verwechseln und deshalb ihren Geliebten auch nicht mehr unbedingt fressen müssen, um ihn zu verstehen. Das ist tröstlich. Es folgen die Danksagungen.

Daniel Kehlmann in seiner Doppelrolle und Doppelbelastung als Alt-Preisträger und aktuelle Vertrauensperson erweise ich am besten dadurch meine Verehrung, dass ich einen Satz aus seiner wunderbaren Preisrede aus dem Jahr 2006 wiederhole:

> Denn eine Epoche, der Kleist nichts mehr zu sagen hätte, müsste entweder dem unglücklichen Bewusstsein, dem Unbehagen an Entfremdung und Spaltung, in die Erleuchtung entwachsen oder aber zurückgefallen sein in die Barbarei einer nur mehr dem Konsum und der Unterhaltungskunst überantworteten Stumpfheit.

Das könnte ein Leitsatz auch für das Gedenkjahr 2011, für die Erinnerung an Kleists 200. Todestag sein. Auf weitere Leitsätze von Ihnen heute sind wir gespannt, lieber Herr Kehlman. Der Erwartungsdruck ist riesig, aber eines ist klar:

Im Kampf gegen Barbarei und Stumpfheit haben Sie sich mit Goldt einen Bündnispartner unter den Kleist-Preisträgern gesichert.

Der nächste Dank gilt Rüdiger Salat und damit der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, die uns seit Jahren die Gewähr gibt, dass in der Verleih-Urkunde auch ein Scheck von 20.000 Euro zu finden ist. Dafür sorgen mit der gleichen Großzügigkeit der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien und die Länder Berlin und Brandenburg, deren Vertreter ich hier herzlich begrüßen darf: Frau Bienhüls, Herrn Nowak, Frau Dr. Wagner und vor allem den Berliner Staatssekretär für Kultur, André Schmitz, der uns die Ehre der nächsten Rede geben wird. Dankbar bin ich für ein Gespräch mit ihm in diesem Frühjahr, das Mut gemacht hat, weil wir uns einig waren, dass Kleist-Liebhaber auch in Gedenkjahren die Erotik, die Lust am Text, nicht der Bürokratie opfern sollten. Einig waren auch darin, dass die Erinnerung an Kleist als den größten Dichter dieser Stadt und Preußens nur lebendig gehalten werden kann, indem man Fragen in seinen Werken findet, die bis heute nicht aufhören, weh zu tun. Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, die im In- und Ausland Kleist-Liebhaber und Kleist-Experten aus Wissenschaft, Theater, Literatur und Film in großer Zahl versammelt, ist für kulturelle Zerstreuungen nicht zuständig. Sie hat einzig dafür zu sorgen, dass Kleists Werk seinen Beunruhigungswert nicht verliert, auch und gerade in einem Gedenkjahr. Darum bemühen wir uns und sehen ein wenig neidisch, wie Sprechkünstlern das gewissermaßen spielend gelingt. Wie Manfred Karge, Michael Rothmann und Hermann Beil, der außerdem das Wunder geschafft hat, sich von einer Premiere im Badischen gestern Abend trotz Schnee und Eis heute morgen in das Berliner Ensemble zu beamen, aber Wunder sind wir von Ihnen Herr Beil als Regisseur der Kleist-Preis-Inszenierungen seit langem gewohnt.

Dank schulde ich dem Intendanten des Berliner Ensemble Claus Peymann, dass er uns kurzfristig noch den großen Saal bereitgestellt hat, aufgrund der großen Kartennachfrage. Der letzte Dank gilt Alexander Fest, weil er als Verleger für Goldts Bücher verantwortlich zeichnet und mit der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zusammen für einen kleinen Empfang für Ehrengäste und Freunde der Gesellschaft in der Kantine des Berliner Ensemble. Aber soweit sind wir noch nicht. Das Wichtigste kommt jetzt erst. Ich darf das Wort weitergeben an Sie, Herr Staatssekretär.

André Schmitz

GRUßWORT ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2008 AN MAX GOLDT

Sehr geehrter Herr Goldt,
meine sehr geehrten Damen und Herren,

der Kleist-Preis ist einer der renommiertesten Preise Deutschlands mit dem Sie, sehr geehrter Herr Goldt, heute ausgezeichnet werden. Er hat wie sein Namensgeber Heinrich von Kleist eine besondere, eine wohl sehr deutsche Geschichte.

Der Kritiker des Berliner Tageblatts Fritz Engel nennt Heinrich von Kleist in der Sprache seiner Zeit, »den größten Poeten deutscher Zunge, das geborene dramatische Genie unseres Volkes«.

Initiiert und gestiftet im Jahre 1912 neben Fritz Engel auch von Richard Dehmel und einem Kreis illustrer Berliner Persönlichkeiten wie Paul Cassirer, Hugo von Hoffmannsthal, Walter Rathenau oder Max Reinhardt, sollte der Heinrich von Kleist-Preis zum Gedächtnis des Dichters, »poetische Talente durch rechtzeitige Hilfe davor bewahren, im Lebenskampf unterzugehen«.

Deshalb wurden bis 1932 junge, zum Teil noch an den Anfängen ihrer Laufbahn stehende Autorinnen und Autoren nach dem heute noch gültigen System des Auswahlverfahrens durch eine von der Jury vorgeschlagene Vertrauensperson ausgezeichnet. Die Vorschläge zur Vergabe des Preises waren wohlüberlegt, und er trug offensichtlich in den meisten Fällen zum poetischen und dramatischen Schaffen bei: Die Liste der Preisträger liest sich im Nachhinein wie eine Literaturgeschichte der deutschen Avantgarde.

Auf Dehmel folgten in den kommenden Jahren gewichtige, der zeitgenössischen Literatur und Dramatik zugewandte Vertrauensleute, Kritiker, Theaterleute, Autoren: Alfred Eloesser, Heinrich Mann, Alfred Döblin, Hans Henny Jahnn, Bert Brecht, Robert Musil, Hans Henny Jahnn, Anna Seghers und zuletzt 1932 Else Lasker-Schüler und Richard Billinger.

Es war ungewöhnlich und mutig, die Ehrung Kleists durch die Vergabe eines ›literarischen *Jugend*preises‹ zu vollziehen, anstatt bereits anerkannte, schon in den ›Olymp‹ aufgenommene, zeitgenössische Dichter damit zu verbinden!

Nachwuchsförderung ist in der Zeit der Weimarer Republik wohl ein eher seltenes und darum umso riskanteres Unterfangen gewesen, anders als heute, wo doch immerhin etliche staatlich und private Förderprogramme zur Verfügung stehen

und gerade in diesen Jahren viele jüngere Autorinnen und Autoren von Verlagen geradezu umworben werden.

Nach der durch den Nationalsozialismus erzwungenen langen Pause erfolgte erst 1985 die Neustiftung des Preises. Eine Liste mit herausragenden Namen ist seither entstanden – ich nenne nur Herta Müller, Alexander Kluge, Heiner Müller, Hans Joachim Schädlich.

Die Zielsetzung des Preises hat sich seither allerdings stillschweigend gewandelt in einen Preis für bereits Geleistetes, also anerkannte und herausragende literarische Arbeit.

Den Vertrauenspersonen ist es gelungen, mit ihren Vorschlägen signifikante Positionen im deutschen Geistesleben hervorzuheben: sie haben Gespür bewiesen, das man wohl haben muss, um diesen Preis zu vergeben, der gleichzeitig die »Kongenialität Heinrich von Kleists sucht und auch an dessen Leiden erinnert und andere davor bewahren will«.

Dieses Leid ist in der Grabschrift von Friedrich Hebbel eingeschrieben:

> Er war ein Dichter und ein Mann, wie Einer,
> Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen,
> An Kraft sind Wenige ihm zu vergleichen
> An unerhörtem Unglück, glaub ich, Keiner.

Wir hoffen jedoch aufrichtig, dass den Preisträgerinnen und Preisträgern dieses »unerhörte[ ] Unglück« erspart bleiben möge.

Abgesehen davon also sollte der Preis im Sinne Kleists – der das ›Alles, oder Nichts‹ zur Devise seines Lebens machte – gerade *nicht* an die Alteingesessenen des Literaturbetriebs, sondern an die Heimatlosen, Unruhigen und Unbequemen, die im Werden Begriffenen vergeben werden.

Und genau in diesem Sinne hat der diesjährige Vertrauensmann und letztjährige Preisträger Daniel Kehlmann gehandelt, in dem er einen vielseitigen Künstler wie Max Goldt ausgewählt hat.

Diese Entscheidung, den Preis einem im konventionellen, akademischen Literaturbetrieb nicht Angepassten zukommen zu lassen, der – und hier zitiere ich die Jurybegründung – mit seinen witzigen und scharfsinnigen Texten sowie mit seinem ästhetischen Urteilsvermögen an Karl Kraus erinnere, begrüße ich sehr.

Es ist zudem sehr bemerkenswert, dass Sie, lieber Herr Goldt, mit Ihren spektakulären Auftritten und Lesungen stets ein großes Publikum erreichen, das oftmals die etablierten literarischen Institutionen nicht besucht. Die erfolgreiche Verbindung der Literatur mit der Musik in Kultur-Veranstaltungen wird in letzter Zeit häufiger.

Sie haben hier bereits in früheren Jahren mit Ihrer Gruppe ›Foyer des Arts‹ zweifellos Pionierarbeit geleistet. Ihre Kolumnen in der ›Titanic‹ sind legendär und haben dazu beigetragen, dass das Magazin nicht so schnell unterging wie der unglückselige Dampfer.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, zum Schluss meines Grußworts darf ich es nicht versäumen, den Initiatoren, Mittelgebern und Organisatoren sehr

herzlich zu danken. Der ursprünglich als Bürger-Preis von Spenden getragene Preis könnte heute gar nicht mehr vergeben werden, wenn nicht die Stifter wären.

Neben dem Beitrag, den der Bund, das Brandenburgische Kultusministerium und die Kulturverwaltung des Berliner Senats zur Preisverleihung beisteuern, wird ein Teil der Preissumme und der Organisation der Preisverleihungsfeier von der Holtzbrinck-Verlagsgruppe finanziert.

Für dieses vorbildliche kulturelle Engagement, das den Autorinnen und Autoren ganz direkt zu Gute kommt, möchte ich den Stiftern und der Kleist-Gesellschaft ausdrücklich Dank sagen. Wir wissen es alle, wie wichtig es ist, dass von privater Seite die Entstehung von Kunst und Kultur gefördert wird.

Zudem bin ich froh und stolz, dass sich die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft dazu entschlossen hat, den Preis immer in Berlin zu verleihen. Die lange Tradition des in dieser Stadt begründeten, renommierten Kleist-Preises hier fortzuführen, das ist eine sehr große Ehre für die Literaturstadt Berlin, die Heimat für eine immer größer werdende Zahl von Autorinnen und Autoren aus dem In- und Ausland ist!

Vielleicht können wir ja damit – wenn auch zu spät – an Heinrich von Kleist etwas gut machen, der hier nicht gerade die glücklichsten Jahre seines Lebens verbrachte. So wie der ganze Tag heute eine Feier ist, eine Feier in Erinnerung an Heinrich von Kleist, zu seinen Ehren und zur Ehre seiner Nachfahren im Geiste.

So wirft der Kleist-Preis von nun an ein ganz besonderes Licht auch auf das Leben und die künstlerische Arbeit von Max Goldt.

Ich möchte der Laudatio Daniel Kehlmanns natürlich nichts vorweg nehmen, sondern ihm an dieser Stelle nur danken für seine gute, ungewöhnliche Wahl.

Ich möchte Ihnen, verehrter Max Goldt, ganz herzlich im Namen des Berliner Senats zur Verleihung des Kleist-Preises gratulieren.

Daniel Kehlmann

»…UND HÖR'N DIE HERRLICHSTE MUSIK«
Eine Rede auf Max Goldt

Das wird eine langweilige Rede. Nein, keine Koketterie, ich bitte Sie diese Ankündigung ernst zu nehmen. Was bleibt mir auch anderes übrig! Soll ich versuchen, witzig zu sein in Anwesenheit von Max Goldt? Soll ich Sie mit eigenen Pointen traktieren, während Sie mit höflichem Lächeln darauf warten, dass ich endlich das Podium freigebe und ihn herauflasse? Bieten könnte ich natürlich eine Ansprache voller Zitate: die originellsten, klügsten und komischsten Stellen aus dem Goldt'schen Werk, locker verbunden durch einigermaßen elegante Überleitungen. Das würde ich schon hinkriegen, sofort herrschte Heiterkeit, man wäre gespannt, man hinge an meinen Lippen, das haben Goldts Sätze so an sich. Aber Goldt zu loben, nicht ihn zu bestehlen bin ich hier, und darum sehen Sie mich wildentschlossen zu Ernst und Analyse. Schiller wird zitiert, Petronius erwähnt werden, von Thomas Mann und Laurence Sterne, von Karl Kraus und P.G. Wodehouse wird die Rede sein, und beim Heimweg werden Sie sagen: »Ein bisschen langweilig war es und mein Gott, all die Namen, aber er hat sich immerhin Mühe gegeben!«

Auch vom Lachen werde ich sprechen müssen. Ich weiß, das ist heikel, und ich wage es kaum, jetzt in Max Goldts Richtung zu blicken. Er hört dieses Wort gar nicht gerne, es macht ihn ärgerlich, wenn man ihn einen Humoristen nennt, und er hat ja auch recht: Zu oft gilt, in Deutschland, aber auch anderswo, der Umstand, dass etwas lachen macht, ist Indiz für eine gewisse Mittellage des ästhetischen Wertes. Große Kunst, so nehmen nicht ganz urteilsfeste Menschen an, solle trist sein, bedächtig, schwerfällig, und man müsse ihr noch Mühe, Last und Qual der Produktion anmerken; am besten solle sie noch wortreich beklagen, dass sie gar nicht imstande sei, die Wirklichkeit in Worte zu fassen. Max Goldt aber ist dazu imstande, muss man ihm das zum Vorwurf machen? Gelächter, hat er einmal gesagt, sei das am leichtesten zu erzeugende Geräusch, und das stimmt natürlich – aber nur für ihn. Zu erwähnen, dass man bei der Lektüre seiner Bücher so lange und laut lachen kann, dass ausdrücklich davon abzuraten ist, diese im öffentlichen Raum zu unternehmen, kann im Land der traurigen Dichter schon als Abwertung verstanden werden, und nichts wäre gegenüber diesen Wunderwerken an Subtilität, diesen Spiegelkabinetten von Eleganz, Klugheit und feindosiertem Wahnsinn verfehlter. Inzwischen hat sich immerhin herumgesprochen, dass es sich bei Goldt um einen der bedeutendsten deutschen Schriftsteller der Gegenwart handelt, doch ganz dreist möchte ich hinzufügen, dass er darüber hinaus der vielleicht witzigste

ist, der je in dieser Sprache geschrieben hat. Ich weiß, Superlative fordern Widerspruch heraus, aber versuchen Sie es nur, viele andere Namen werden Sie mir nicht nennen können! Und auch im großen Zusammenhang fällt mir außer dem exzentrischen Genie P.G. Wodehouse keiner ein, der sich an komischer Kraft mit ihm vergleichen lässt. Goldt und Wodehouse haben gemeinsam, dass es bei ihnen keine oberflächlichen Scherze gibt, dass es die Sprache selbst ist, aus deren Tiefen die Komik aufsteigt und dass sie aus diesem Grund auch beide kaum übersetzbar sind, aber während Wodehouses inhaltlich doch streng konventionelle Romane keine Rätsel aufgeben, stellt einen der Versuch, das Werk Max Goldts zu analysieren, vor echte Probleme. Will man sich seinen Texten, die man übrigens ebensowenig Kolumnen nennen sollte wie jene von Karl Kraus Zeitungsartikel, wirklich stellen, will man erklären, was sie ausmacht und wie sie funktionieren, so kommt man rasch ins Stottern.

Denn Goldts Literatur ist emphatisch nichtnarrativ. Da bewegen sich keine Charaktere, sondern Gedanken, es gibt keine Handlung, und meist sind da keine anderen Hauptdarsteller als die deutsche Sprache und die frei flottierende Aufmerksamkeit des Autors. Es liegt nahe, dies ein Prinzip der Abschweifungen im Sterne'schen Sinn zu nennen, aber das stimmt nicht recht: Abschweifen kann man nur von einem Hauptthema, zu dem man zurückzukehren plant, und bei Goldt liegt von vorneherein weder dieses Thema, noch auch nur ein solcher Plan vor. Journalisten nennen ihn gerne einen – verzeihen Sie, Herr Goldt, aber das Wort muss fallen – ›Alltagsbeobachter‹, und diese Formulierung verrät in ihrer Hilflosigkeit doch viel über das literarische Projekt Goldts: Beobachter, das soll heißen, dass er genau hinsieht auf Dinge, die wir auch sehen könnten, wenn wir nur ein wenig aufmerksamer wären, etwas klüger, ein bisschen begabter, das Seltsame und im eigentlichen Wortsinn Bemerkenswerte zu erkennen, das uns umgibt. Aber wie er eben kein Abschweifer ist, sondern ein Vertreter denkender Offenheit, so ist er auch kein Beobachter, denn das Bestimmende an ihm ist seine Unzudringlichkeit; er späht Dingen und Leuten nicht nach, er ermächtigt sich ihrer nicht, er ist bloß wie zufällig in der Nähe und nimmt wahr, er geht, wie sein eigener Buchtitel es formuliert, seitlich vorbei. Und Alltag – das bedeutet nur, dass sein Thema *alles*, dass bei ihm nichts von vorneherein ausgeschlossen ist. Nichts ist zu nebensächlich und klein, aber auch nichts zu groß, um Inhalt seiner milden Aufmerksamkeit, Gegenstand seiner scharfen Intelligenz zu werden. Apropos Intelligenz: Max Goldts Texte haben die fürs literarische Gelingen keinesfalls notwendige aber für das Dasein des Lesers sehr hilfreiche Eigenschaft, dass seine Urteile in praktisch allen Fällen stimmen. Seinetwegen achte ich streng darauf, niemals zu früh am Ort der Einladung zu erscheinen, seinetwegen denke ich gar nicht daran, mich bei Vorstellungen welcher Art immer in die erste Reihe zu setzen, und seinetwegen würde ich Mitarbeitern der ›Bild‹-Zeitung nur die Hand geben, wenn ich es gar nicht vermeiden kann. Und ich weiß, dass es vielen so geht. Wie sein Satirikervorfahr Petronius ist Goldt ein *arbiter elegantiarum* des zeitgenössischen Lebens, scheinbar Ästhet, letztlich aber der unaufdringlichste Moralist, der sich und uns die zahlreichen ethischen Minimalentscheidungen bewusst macht, an denen entlang wir

uns zwar nicht durch unseren Alltag, aber durch alle unsere Tage hanteln und für die wir blind waren, bevor sein Blick darauf fiel.

Das soll aber nun alles nicht zu seriös klingen. Man tut Goldt unrecht, man verkleinert seine Leistung, wenn man übergeht, welcher Mut zum Irrsinn und zur Absurdität sich hinter der Ruhe seiner Prosa verbirgt. Wer die perfekte Syntax seiner Sätze liest, wird nicht durch Zufall oft an Thomas Mann erinnert – und tatsächlich ist das einer der wenigen Autoren, zu deren Einfluss sich Goldt bekennt. Bei Goldt wie bei Mann entsteht der Witz aus selbstbewusstem Manierismus, aus einer ironischen Überinstrumentierung des sprachlichen Materials; aber bei Goldt wird dieses Material konfrontiert mit seinem ganz anderen: dem Sprachmüll der Medien, allen Registern von Umgangssprache und Slang, der starren Knappheit der Bildergeschichte.

Die Comics: Ausdrücklich soll hervorgehoben sein, dass er den Preis auch für sie bekommt und dass ein Teil der Würdigung seinem Comicduopartner Stephan Katz gebührt. Sie sind ein zentraler Teil seines Werkes, und hätte er nichts geschaffen als sie, der Kleist-Preis stände ihm immer noch zu. Goldts Zugriff adelt auch hier das scheinbar Unseriöse, und aus der Energie populärer Formen gewinnt seine Kunst eine Kraft und Originalität, wie sie aus den Seminarräumen der Universitäten nie hätte kommen können. Jetzt doch, ausnahmsweise, ein Zitat:

> Schneid mich aus dem Leib der Erde
> Schneid mich raus und wirf mich weit
> Wirf auf dass ich ewig falle
> Fallende, so heißt es doch,
> haben alle Zeit auf Erden
> und hör'n die herrlichste Musik.

Ein Songtext aus Goldts Musikerzeit, aber wer könnte leugnen, dass es sich um große Lyrik handelt? Dass er nicht in einem Gedichtband veröffentlicht wurde, sondern auf einer Langspielplatte, begleitet von Gerd Pasemanns erstaunlich wenig gealtertem Riff, ist nur eine weitere Stärke dieses Autors, dem so einschüchternd wenig von der wohlfeilen Verquältheit deutscher Gegenwartsliteratur anhaftet, dass es viel zu lange gedauert hat, bis offensichtlich wurde, dass er nicht nur zu ihr gehört, sondern geradewegs an ihre Spitze.

Humor, wenn sein Resultat Kunst sein soll, lebt von plötzlicher Erhellung, von einer blitzartig sichtbar werdenden Inkongruenz zwischen der chaotischen Welt und jenem Begriff, auf den die Vernunft sie zu bringen unternimmt: Der ordnende Verstand funktioniert und versagt im selben Moment, nichts ist lustig ohne ein noch so kurzes Aufflackern echter Erkenntnis. In einer perfekten Welt gäbe es nichts zu bemängeln, aber auch nichts zu lachen, doch auch wer sich mitreißen lässt von Ärger oder Trauer, verliert das Potential zum Witz. Der Humorist braucht einen klaren Blick, noch mehr aber braucht er Gelassenheit. Friedrich Schiller unterscheidet zwei Arten der Satire: die strafende und die lachende, also jene, die die Unvollkommenheit des Wirklichen mit Zorn und jene, die sie mit Lächeln wahrnimmt, und nur die zweite ist im wahren und erfüllenden Sinne lustig. »Die strafende Satire erlangt poetische Freiheit, indem sie ins Erhabene

übergeht; die lachende Satire erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand mit Schönheit behandelt.«

Man muss nicht lange überlegen, zu welcher Kategorie Goldt gehört, und in diesem Sinn, nicht in jenem der Fernsehblödler und schreibenden Witzbolde, kann und darf man ihn einen Satiriker nennen. Auch bei ihm geht es um die Kluft zwischen der Welt, wie sie ist, und der Welt, wie sie sein sollte, aber Goldt selbst steht vor dem Abgrund in gelassener Ruhe. Das Wesen der lachenden Satire und damit ihres Schöpfers ist es laut Schiller, »frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.«

Erkennen wir ihn hierin nicht sofort? Und auch die Vermischung von literarischem und menschlichem Urteil, die zu vermeiden wir unaufhörlich in den Germanistikseminaren beschworen wurden, drängt sich wieder einmal auf. Über Ungereimtheiten lachen – das ist nicht nur ein literarisches, es ist ein Lebensziel. Klug und klar durch die Welt gehen, aufmerksam und ohne Groll, begleitet von hellem Witz und einer Intelligenz, die kein Vorurteil duldet und keine Phrase – wer es so weit gebracht hat, der hat es sehr weit gebracht, und wer es noch nicht so weit gebracht hat, muss sich weiter strebend bemühen und tut nicht schlecht daran, währenddessen Max Goldt zu lesen.

Max Goldt

REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2008

Sehr geehrte Damen und Herren,
geschätzte Vorredner,
Majestäten,
Exzellenzen,
Freunde und Präsidenten,
Fremde und Magnifizenzen!

Es gibt ziemlich gute Gründe, manch einen Preis nicht anzunehmen.

Seien es entwürdigende Programmpunkte bei der Verleihungszeremonie, seien es fragwürdige Leute in der Liste der vorherigen Preisträger, schwatzhafte Liedermacher etwa oder sei es auch nur die Befürchtung, dass man durch die Annahme des Preises in ein Establishment einheiratet, aus dessen Würgegriff man sich späterhin nicht mehr befreien kann. Ebenfalls durchaus nicht zur Ehre gereichen Preise, die reine Marketing-Instrumente einer Stadtverwaltung oder der Verlagsbranche sind.

Etwas ganz anderes ist der Kleist-Preis. Der wird weder vom Heilbronn-Marketing noch von Frankfurt an der Oder verliehen und auch nicht von Hamm in Westfalen, welches sich neuerdings ebenfalls als Kleist-Stadt zu fühlen scheint, sondern von einem schicken, spinnenumwobenen, natürlich von schicken Spinnen umwobenen Traditionsgremium.

Wer den Kleist-Preis bekommt, der macht ein Gesicht, als ob er gerade besonders gut gegessen habe, und Leute, die sich auskennen, raunen ihm zu, dass er eigentlich der feinste aller Preise sei, feiner gar noch als jener andere ganz tolle Preis, derjenige, den Insider den B-Preis nennen, der ja eigentlich auch etwas überpolitisiert sei und daher gar nicht so fein, jedenfalls verglichen mit dem Kleist-Preis. Peinliche vorherige Preisträger habe ich zudem beim Kleist-Preis keine gefunden, zumindest keine, deren Peinlichkeit mir bekannt ist. Hermann Essig und Paul Gurk kenne ich gar nicht, ihre Namen klingen auch etwas ausgedacht, genauer gesagt wie von Dr. Erika Fuchs ausgedacht, jedenfalls wenn man sie nebeneinanderstellt. Immerhin kenne ich Agnes Miegel, die Preisträgerin des Jahres 1916. Sie war die Lieblingslyrikerin der Schwiegermutter der Schwester meiner Mutter, und wenn grüne und blaue Liköre gereicht wurde, gab sie gern einige

ostpreußische Verse von Agnes Miegel zum Besten. Hermann Essig und Paul Gurk kenne ich jedoch nicht, was wohl daran liegt, dass ich mich in der Literatur nicht besonders gut auskenne. Von Marcel Reich-Ranicki stammt das Diktum, dass Schriftsteller von Literatur so viel verstehen wie Vögel von der Ornithologie. Ich glaube, das stimmt im Allgemeinen. Es gibt bewundernswerte Ausnahmen von dieser Regel. Daniel Kehlmann ist so eine Ausnahme. Ich bin keine.

Und das, obwohl ich als älteres Kind und jüngerer Jugendlicher regelmäßig die Stadtbüchereien aufsuchte, wofür man damals übrigens noch nicht so schräg angesehen wurde wie Lisa Simpson. Was ich dort mitnahm, war allerdings selten Belletristik, ich lieh mir lieber Sachbücher aus. Wenn nichts anderes vorhanden war, griff ich selbst zu Werken über Orgelbau oder Zinnsoldaten, im Allgemeinen jedoch bevorzugte ich die Biologie, und hier wiederum schätzte ich die Botanik mehr als z.B. die Ornithologie, aus dem sehr praktischen Grunde, dass Pflanzen stehen zu bleiben pflegen, wenn sich ihnen ein prüfendes Auge und eine rupfende Hand nähern.

Mein Berufswunsch im Alter von 14 war Botaniker, genauer gesagt Taxonom, also Artenbestimmer. Meine Biologielehrerin riet mir damals davon ab, weil sie meinte, allmählich seien alle Arten bestimmt. Wenn die Frau wüsste, was heute alles immerfort entdeckt wird. Von den z.B. 1,2 Millionen Pilzarten, deren Existenz vermutet wird, sind erst ein Zehntel beschrieben. Also hätte ich als Taxonom heute allerlei zu tun, bin allerdings nicht unglücklich darüber, dass ich keiner geworden bin, denn wer bezahlt eigentlich einen Taxonomen? Man entdeckt einen neuen Pilz, fotografiert und beschreibt die Art nach dem aktuellen Stand der Kunst, aber wem schickt man dann die Rechnung? Dem Bundespräsidenten vielleicht? Aber was ist, wenn der sagt, Deutschland braucht keinen neuen Pilz, und alle Mahnungen ignoriert?

Es ist gut, kein hungernder Taxonom zu sein. Mein naturwissenschaftliches Interesse ist sowieso stark in den Hintergrund getreten, als ich vor gut dreißig Jahren nach Berlin zog und meinte, ich müsse mich dort irgendwie künstlerisch betätigen. Alles habe ich jedoch nicht vergessen, und noch heute staune ich nicht selten über die biologische Kenntnislosigkeit von Leuten, die man an sich mit gutem Recht als gebildet oder gar intellektuell bezeichnen möchte.

Besonders gern entsinne ich mich daran, wie ich mit einem ausgesprochen scharfsinnigen *homme de lettres* aus traditionsreicher Bildungsbürgerfamilie über einen Friedhof in Litauen spazierte und Folgendes erläutert bekam: Möhren seien Nachtschattengewächse und ihre oberirdischen Teile deshalb giftig.

Ich bin menschlich fast zusammengekracht über so viel Durcheinandergebrachtes in einem kurzem Satz, wahrte jedoch die Fassung und erwiderte: Mein Bester, könnten Sie es vielleicht einrichten, mir lieber etwas über Dante oder Shakespeare zu berichten als über die oberirdischen Teile von Möhren?

Es drängt sich mir auf, an dieser Stelle eine Begebenheit im Hause Walter Kempowskis in Erinnerung zu rufen, die ich bereits in einem anderen Text erwähnt habe, hier aber bestens passt:

Walter Kempowski veranstalte regelmäßig Literaturseminare in seinem Haus, welches über ein großes Fenster verfügte, durch das man in den Garten schauen konnte, in welchem sich, wie eigentlich auf jeder freien Fläche in jeder Stadt und jedem Dorf in Europa, gewisse Mengen Saatkrähen einzufinden pflegten. Vögel, die eigentlich allen Menschen, die sehen oder auch nur hören können, bekannt sein müssten. Trotzdem hätten sich, so Kempowski, regelmäßig Literaturkenner mit der Frage zu Wort gemeldet, was denn da draußen für schwarze Vögel herumsäßen und -flögen.

Vielleicht hat Kempowski anekdotisch übertrieben, aber der von mir vermutete Wahrheitsgehalt der Anekdote stimmt mich etwas traurig. Ich glaube, der Welt wäre gedient, wenn sich die Gebildeten, die auf ihr herumspazierten, etwas weniger für Literatur interessierten und etwas mehr für Ornithologie und alle anderen Naturwissenschaften.

Dass die Menschen bald einen simplen Spatz nicht mehr erkennen und somit zu würdigen wissen, scheint noch eine übertriebene Prophezeiung zu sein, aber die allgegenwärtigsten Pflanzen, den ›Weißen Gänsefuß‹ etwa, die erkennen sie schon lange nicht mehr.

Vor zwei Jahren hat Daniel Kehlmann in seiner Dankesrede zum Kleist-Preis recht beiläufig erwähnt, dass in den Texten von Kleist die Natur nicht vorkomme. Das ist auch mir aufgefallen. Es geht immer nur um Menschen. »Ja und?«, erwidern nun plausibler Weise die Menschen, »was gibt es denn Wichtigeres als uns? Wir sind doch die immer Leidenden! Es geht um uns! Um Mitgefühl, um Solidarität! Soll man etwa mit Saatkrähen oder dem ›Weißen Gänsefuß‹ solidarisch sein?« Ich billige diesen Einwand herzlich.

Auch ich bin ein Mensch und ich mag es, ich fühle mich gut angefasst, wenn ein Anderer sagt, er erkenne meine Sorgen. Aber kennen Sie das von Zarah Leander gesungene Lied ›Ich kann ganz ohne Menschen sein‹? Ich bin kein Misanthrop, sondern lediglich ein alter Öko. Ich will alles: Tiere, Pflanzen und Menschen, und gelegentlich will ich auch mal keine Menschen, zum Beispiel in der Literatur: Eines meiner aufregendsten Leseerlebnisse in meiner späten Jugend war eine von Adalbert Stifter verfasste, etwa vierseitige Beschreibung eines Rosenstocks. Ich war absolut baff und konsterniert, dass ein Mensch in der Lage ist, so etwas aufzuschreiben. So etwas findet sich bei Kleist nicht. Bei mir leider auch nicht. Ist Kleist also der Vater der deutschen Natur-Ignoranz? Wie dumm wäre es, so etwas zu sagen! Kleist vorzuwerfen, in seinen Texten würden nicht genügend Pflanzen und Tiere vorkommen, wäre etwa so impertinent, wie mir vorzuwerfen, ich würde keine Romane schreiben und keine Interviews geben.

Der Künstler ist doch wohl der letzte Souverän, der Einzige, der machen darf und kann, was er will und muss.

Sollte aus meinen letzten Zeilen hervorgeklungen sein, ich würde die Literatur nicht schätzen, so muss ich mich missverständlich ausgedrückt haben. Ich leide bloß seit Jugendjahren an einer Konzentrationsschwäche beim Lesen längerer

literarischer Texte. Selbst wenn mich ein Buch interessiert, und mich interessiert vieles, bekomme ich schnell einen Überdruss an all den vielen Buchstaben und will etwas anderes sehen als Buchstaben. Für solche Aufmerksamkeitsdefizite gibt es heute modische dreiteilige englische Fachbegriffe mit entsprechenden Abkürzungen und man kann Pillen dagegen nehmen. Ehe man sich jedoch tablettenabhängig macht, nur um die ›Strudlhofstiege‹ lesen zu können, sollte man bedenken, dass eine einfach zu bewerkstelligende Alternative zur Tablettensucht in der Nichtlektüre der ›Strudlhofstiege‹ besteht. Es ist zwar schade, dass ich wahrscheinlich nie den ›Mann ohne Eigenschaften‹ lesen werde, aber richtig schlimm ist es doch wohl nicht.

Zumal sich die Konzentrationsschwäche auf Lektüre beschränkt. Ich kann ohne weiteres längeren Musikstücken folgen, auch klassischen, und zeige mich bei Gesprächen nicht übermäßig zerstreut.

Ich gehöre also nicht zu den leider zahlreichen Menschen, die anderen immerfort Fragen stellen, aber nicht zuhören, wenn geantwortet wird.

Warum ich, obwohl ich schlecht lesen kann, begonnen habe zu schreiben, kann ich nicht gut sagen. Weiß nicht – hat sich so ergeben. Spät hat es sich ergeben: Als ich mein erstes Stück Literatur verfasste, das über einen Songtext, ein Gedicht oder einen Sketch hinausging, war ich knapp dreißig.

Ich dachte wohl: Mal sehen, ob es möglich ist, der Neigung meines Temperaments zum Schieben einer ruhigen Kugel für ein, zwei Tage einen Riegel vorzuschieben und dem ständigen Gedankengang, an dem ich mich meist erfreue, selten auch mal leide, einen irgendwie gearteten Prosaklumpen abzutrotzen.

Das Stück hieß ›Zehn hoch achtundfünfzig‹, und es ging darin, soweit ich mich entsinne, ums Universum und um meine Hose. Genaueres kann ich nicht sagen, denn ich würde schwitzen wie nach dem Genuss eines stark gewürzten asiatischen Gerichtes, wenn ich mir den Text noch einmal anschauen müsste.

Was ich danach geschrieben habe: Auch schwer zu sagen, doch glaube ich, unter anderem einen hoffentlich verzeihlichen Hang zur hoffentlich nicht allzu platten Gesellschaftskritik entwickelt zu haben, wobei ich Gesellschaftskritik nie mit System- oder Regierungskritik verwechseln wollte, denn Gesellschaftskritik, die das Grölen von Fußballfans in Bahnhöfen ganz unerwähnt lässt, ist keine.

Neulich fragte mich ein Bibliothekar, der vor einer Lesung einleitende Worte sprechen wollte, ob es unter den folgenden drei Begriffen welche gebe, mit denen ich mich gar nicht identifizieren könne: Satiriker, Kultautor und Kolumnist. Ich erwiderte, unbedingt in diese Reihe gehöre auch der Alltagsbeobachter.

Der Alltag ist eine inzwischen etwas abgenutzte essayistische Kategorie – ich wusste nie genau, was damit eigentlich gemeint ist. Als ich einmal in Definitionslaune war, sagte ich, unter Alltag sei heutzutage wohl so etwas wie die gleichzeitige Abwesenheit von großer Liebe, Weihnachten und Krieg zu verstehen.

Mehr als am Alltag stoße ich mich allerdings am Beobachter: Ein Beobachter ist doch jemand, der auf der Lauer liegt, mit einem Fernrohr oder einer Zeitung

mit Loch drin. Einem Ornithologen oder einem Detektiv wird man zugestehen, dass sie zu beobachten haben, aber ich beobachte nicht gern.

Ich nehme wahr, was geschieht, gucke aber auch gern einmal weg, wenn das Personal des Alltags allzu schnöde meine Wege säumt. Noch nie bin ich irgendwo extra hingegangen, um später darüber schreiben zu können. Man muss doch nicht seine Nase an jeder Schaufensterscheibe plattdrücken, um zu erfahren, was das Leben feilbietet. Wer seine Sinne pflegt und sie nicht mit zuviel Drogen, zuviel Lärm oder zuviel Lektüre malträtiert, dem zeigt sich das Leben von ganz allein.

Nun zum Satiriker. Von jemandem so genannt zu werden, der sich mit der Entwicklungsgeschichte des sehr historischen Begriffs Satire befasst hat, ist gewiss nicht beleidigend.

Ich habe jedoch überwiegend im 20. Jahrhundert gelebt, und in dieser Zeit zeigten sich die Satiriker oftmals als verquälte und bittere Gestalten.

Ich erinnere mich, dass ich als Jugendlicher in der Stadtbücherei einen Band mit Schriftstellerporträts anschaute, worin ich ein Foto eines mürben und sehr enttäuschten älteren Herrn sah. Darunter stand: »Der Satiriker Erich Kästner«. Da dachte ich ungefähr dies: Satiriker zu sein ist offenbar sehr anstrengend und gesundheitsabträglich. Heute weiß ich natürlich, dass es vor allen Dingen täglich 120 Zigaretten waren, die das schlechte Aussehen von Kästner bewirkten.

Ich erinnere mich auch an mehrere Talkshow-Auftritte von Ephraim Kishon, bei denen er sich als frauenfeindlicher Reaktionär präsentierte, der ungefragt mit seinen Millionenauflagen und den vielen Sprachen prahlte, in die seine Bücher übersetzt worden sind. Der einzige Satiriker, den ich persönlich recht gut kannte und schätzte, war Robert Gernhardt, welcher allerdings selbst mit der Bezeichnung Satiriker haderte. Man sollte seinen sehr guten, leider recht wenig bekannten Aufsatz ›Warum ich nicht gern Satiriker bin und mich nur ungern als solchen bezeichnet sehe‹ lesen, um zu verstehen, dass jemand diesen Begriff nicht mag.

Ein weiterer Grund: Satiriker ist heute nicht selten auch ein Etikett, das Gesellschaften ihren Kritikern anheften, um sie in unterhaltsame Bedeutungslosigkeit zu entlassen. »Wer ist denn, der diese scharfe, zutreffende Kritik geäußert hat?«, fragen sie und sagen dann: »Ach ein Satiriker! Na, dann ist es ja was zum Schmunzeln!«

Mit einer anderen Art von Uneinverständnis begegne ich der Bezeichnung Kolumnist. Alfred Hitchcock, nicht der völlig unbekannte Kolumnist Alfred Hitchcock, sondern der gleichnamige Regisseur, wird in Fernsehzeitschriften nach wie vor mit so schauderhaften Attributen wie ›Grusel-Altmeister‹ oder ›Gänsehaut-Spezialist‹ belegt, obwohl er niemals einen Horrorfilm gedreht hat. Schadet dies seiner Reputation als bester Regisseur aller Zeiten? Wohl kaum.

Ebenso wird es vermutlich mir nicht schaden, wenn ich dereinst als Kolumnist bezeichnet ins Grab sinke, obwohl ich nie eine Kolumne geschrieben habe. Kolumnen sind Meinungsbeiträge in journalistischen Medien, deren Autoren sich dadurch auszeichnen, dass sie unverhohlen nach Zustimmung ihrer Leser gieren.

Da ich das nie gemacht und obendrein kaum jemals in einem journalistischen Umfeld veröffentlicht habe, hatte ich gehofft, der Leser würde die Ironie erkennen, als ich mich in den neunziger Jahren hin und wieder spaßeshalber selbst als Kolumnisten bezeichnete. Mein Rat an den rotwangigen Nachwuchs: Mit Understatement sollte man sparen. Es wird oft nicht richtig verstanden.

Kommen wir noch kurz zum Kultautor. Ein Kult müsste sich doch eigentlich in irgendwelchen kultischen Aktionen manifestieren, wie Geheimkongressen in Berghotels oder wenigstens durch die Herausgabe kleiner Zeitschriften. Gäbe es solche Aktionen, hätte ich im Laufe der Jahre davon Wind bekommen müssen. Da war aber nie was.

Die Tatsache, dass einige tausend Leute unabhängig voneinander in ihren Wohnungen sitzen und meine Texte lesen, ist gewiss erfreulich, aber kein Kult.

Ich sage dies mit einer Spur von Wehmut, denn eigentlich würde sich mein kleines Werk zu kultischem Getue recht gut eignen. Wäre ich Kult-Autor, würde mir zumindest irgendjemand einen besseren Wikipedia-Eintrag schreiben. Seit Jahren steht da, ich würde mich dadurch auszeichnen, dass ich häufig die Ironie ironisiere. Wie das wohl geht: Die Ironie ironisieren? Das würde ich gern einmal versuchen, aber würde es nicht langweilig werden, wenn man das häufig tut?

Nun, was ist denn unser Herr Preisträger für einer, wenn er nicht Kultautor und Kolumnist ist und Satiriker *partout* nicht sein will? Dem Finanzamt sagt der Herr Preisträger, er sei Schriftsteller, privat sagt er auch, er sei Dichter, was aber eine heikle Auskunft ist, da in der Alltagssprache sonderbarerweise nur noch Lyriker Dichter genannt werden.

Schriftsteller bin ich also. Eigentlich auch kein richtig toller Beruf. Die Schriftsteller, die ich persönlich kenne, sind zwar beinahe allesamt auskömmliche und ruhigfeine Leute, aber unter den vielen, die ich Gott sei Dank nicht persönlich kenne, sind doch sonderbar elastische Gestalten. Machen alles, was man ihnen sagt.

Es ruft die Zeitung an: »Schreiben Sie mal 800 Zeilen über den Aspirin-Skandal im belgischen Königshaus.« Da sagt der Schriftsteller: »Ja gern, ich ess nur noch schnell meine Nudeln auf, schreibe die Nacht durch und maile noch vor Morgengrauen.«

Ruft das Schiller-Archiv in Marbach an und sagt: »Hey, wir machen hier gerade ein Schiller-Symposion mit ganz vielen Schiller-Experten, wollen Sie nicht auch kommen?« Fährt der Schriftsteller nach Marbach.

Meldet sich das Literarische Colloquium und meint: »Wir haben hier eine Tante aus Afrika zu Gast, führen Sie mit der doch bitte mal eine Podiumsdiskussion über die Beschneidung weiblicher Genitalien.«

Sagt der Schriftsteller: »Mach ich doch glatt.«

Kommt's Fernsehen und sagt: »Für den Interviewbeitrag mit Ihnen brauchen wir noch ein paar Schnittbilder. Gehen Sie doch bitte mal neutral nach rechts blickend in den U-Bahnhof hinein, warten Sie dort bitte zwei Minuten und kommen Sie dann bitte erfreut nach links blickend aus dem U-Bahnhof heraus.«

»Und danach gehen Sie bitte mit besorgtem Gesichtsausdruck fünf Minuten an der Spree entlang.« Der Autor pariert. Und was sieht man folglich drei Wochen später bei ›Titel, Thesen, Temperamente‹? Schriftsteller geht in den U-Bahnhof, Schriftsteller geht an der Spree entlang. Brav!

Glauben heutige Schriftsteller eigentlich, man wird öffentlich ausgepeitscht, wenn man mal Nein sagt? Und können die ihren Arbeitstag nicht selbst gestalten? Ich fürchte bloß, so angesprochen würden sie sich mit dem Hinweis auf das überstrapazierte Wort ›Professionalität‹ rechtfertigen. Wenn sich einer mit diesem Ausdruck rausredet, sollte man sowieso stets nachfragen: Professionalität in Bezug auf welche Profession?

In Bezug auf welche Profession ist es professionell, Rundfunksendern morgens um 8.30 Uhr ein aller Wahrscheinlichkeit nach unbezahltes Live-Telefoninterview über den Zustand der SPD zu gewähren? Doch wohl höchstens in Bezug auf den Beruf eines Mitarbeiters der Telefonauskunft. Jedenfalls scheint mir der heutige Allgemeinschriftsteller eine etwas fremdbestimmte Erscheinung zu sein. Gibt es nicht einen berühmten Kleist-Text namens ›Aus dem Leben der Marionetten‹? Nein, gibt's nicht. Das war bloß eine Fangfrage, ein Wachheits-Test. Der Kleist-Text heißt natürlich ›Über das Marionettentheater‹. Ein nicht minder guter Film von Ingmar Bergmann hingegen heißt ›Aus dem Leben der Marionetten‹, und es geht darin überraschenderweise nicht um deutsche Schriftsteller.

Mit Kleist verbinde ich in meinem Langzeitgedächtnis übrigens weniger den Titel eines berühmten Werkes als einen Farbton und eine Zahl. Auf der dunkelroten 80-Pfennig-Briefmarke der Dauerserie ›Bedeutende Deutsche‹ war Heinrich von Kleist abgebildet. Circa 1966 stand ich als Volksschüler oft vor dem Briefmarken-Schaukasten eines Postamtes und schaute mir die Köpfe der großen Deutschen an. Die Kleist-Marke galt zumindest in den Augen eines Achtjährigen als selten und schwer erreichbar. Der Achtjährige war darüber hinaus der festen Überzeugung, dass die Köpfe innerhalb der Serie nach dem Grad ihrer Bedeutung gestaffelt waren, dass Kleist also acht Mal so wichtig sein müsse wie Albrecht Dürer, welcher den Zehn-Pfennig-Wert zierte.

42 Jahre später, am kalten Ostermontag des Jahres 2008, fragte mich Daniel Kehlmann, gebeugt über eine dampfende Schüssel mit brennend scharfem Mapo Tofu, ob ich etwas dagegen hätte, den Kleist-Preis zu kriegen. »Passt schon«, sagte ich.

Zwischen dem Betrachten des Schaukastens in der Post und dem Mapo-Tofu-Essen mit Daniel Kehlmann bin ich kaum jemals von Kleist gestreift worden. 42 Jahre kein Kleist. Die Frage liegt nahe, ob ich nicht ein schludriges und bildungsfernes Leben geführt habe. In den letzten Monaten habe ich versucht, den falschen Lebensweg durch Kleist-Lektüre und Hörbuchanhörungen zu korrigieren. Was ich las und hörte, gefiel mir. Zu einem konkurrenzfähigen Kleist-Experten, der zu der großen Zahl bereits gehaltener Kleist-Reden eine weitere hätte hinzufügen können, bin ich dadurch nicht geworden, weswegen ich es für angebracht gehalten habe, etwas anderes zu erzählen. Vielen Dank!

INTERNATIONALE JAHRESTAGUNG 2008:

›KLEISTS AFFEKTE‹

Ute Frevert

GEFÜHLE UM 1800
Begriffe und Signaturen

Gefühle um 1800: Das ist einerseits das Reden über sie, der Disput, ob man sie haben solle oder nicht, welche Gefühle gut und welche schlecht seien, wozu sie nützen und wem sie schaden, welches Maß zu beachten sei, wie man die guten erregen könne und die schlechten verbessern, welche Rolle dabei das Theater, die Literatur und die Musik – also die Künste überhaupt – spielen sollen.

Gefühle um 1800: Dazu gehört andererseits die Erfahrung, in einer neuen Welt zu leben, in einer Welt der Revolution und des Krieges. Diese Erfahrung bringt neue Gefühle hervor, oder besser: Sie bringt Gefühle in Menschen hervor, die diese nie zuvor gehabt haben, und sie bringt sie in einer Intensität und Gerichtetheit hervor, die kein Vorbild kennt. Dazu gehörte, im französischen Fall, die kollektive Empörung über politische Zustände, die auf einmal als wandelbar erscheinen; die *grande peur* der Landbewohner und ihre Gewaltexzesse; die Begeisterung für neue Formen und Inhalte von Politik; die emphatische Identifikation mit der neuen Nation, der alle Bürger in Liebe verbunden seien, und der ebenso nachdrückliche Hass auf die Feinde dieser neuen Gesellschaft, seien sie Einheimische oder Fremde. Auch außerhalb Frankreichs schlagen kollektive Emotionen hohe Wellen: in der glühenden Bewunderung oder scharfen Ablehnung des französischen Experiments, in der Hoffnung auf oder Angst vor Ansteckung, in der Ablehnung französischer Herrschaftsexpansion, die sich 1813 zu einer giftigen Melange aus Vaterlandsliebe und Franzosenhass steigert.

Heinrich von Kleist ist mitten drin in dieser neuen Welt emotionaler Politik. Er nimmt 1792, als Fünfzehnjähriger, am Feldzug gegen Frankreich teil und erlebt die militärische Okkupation Preußens 1808 als tiefe Schmach und nationale Schande. Zugleich liest er Kant und Rousseau und träumt von einem natürlichen Leben als Bauer. Er hat romantische Freunde und weiß um das Unter- und Abgründige gutbürgerlicher Existenzen.

Aber hier geht es nicht darum, Kleists Position in dieser neuen Gefühlswelt zu bestimmen. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Gefühlswelt selber, ihre Topographie und ihre Koordinaten. In einem ersten Schritt nähere ich mich dieser Welt durch ihre Begriffe. Welche Worte benutzten Menschen um 1800, wenn sie über Gefühle sprachen? Welche Bedeutungen wohnten diesen Worten inne oder wurden ihnen beigemessen? Wie wurden Gefühle allgemein und bestimmte Gefühle im Besonderen beurteilt und bewertet? Das geschieht unter Rückgriff auf eine doppelt beliebte Quelle: Konversationslexika. Beliebt waren sie unter den Zeitge-

nossen, denen sie das vorhandene Wissen auf allgemeinverständliche Weise nahebrachten. Beliebt sind sie unter Historikern, denn sie erlauben es ihnen, einen breiten Diskursraum aufzuspannen und zu rekonstruieren. Fühlten sich doch die Lexikonautoren bemüßigt, ihre Informationen nicht auf einen Kontext zu beschränken, also etwa nur den philosophischen oder ästhetischen oder medizinischen Deutungsrahmen vorzustellen. Außerdem richteten sie sich nicht nur an ihresgleichen, sondern hatten ein Publikum im Auge, das sich relativ bunt zusammensetzte – aus adligen Lesern, aber auch aus bürgerlichen Beamten, Kaufleuten, Ärzten, Juristen und, *last but not least*, Professoren.[1]

In einem zweiten Schritt beziehe ich dann die quellengestützten Beobachtungen zu den Gefühls-Begriffen auf verschiedene sachliche Unterscheidungen, die in der Zeit um 1800 ausbuchstabiert wurden: auf die Unterscheidung zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit und zwischen Frauen und Männern, Weiblichkeit und Männlichkeit. Indem ich den Zusammenhang zwischen solchen Grunddifferenzen und Gefühlen herstelle, stecke ich den zeitgenössischen Handlungs- und Reflexionsrahmen ab, in dem sich das Nachdenken und Reden über Gefühle vollzog.

I. Gefühls-Begriffe

Steigen wir also zunächst in die Begrifflichkeit der Gefühle um 1800 ein – und machen eine aufregende Entdeckung. Was sich heute unter dem Begriff der Emotion bündelt, war damals ungleich breiter ausdifferenziert. ›Emotion‹: Dieses Wort gab es damals so gut wie gar nicht. Ich habe es das erste Mal in Krugs ›Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften‹ von 1832 gefunden, unter Hinweis auf »Gemüthsbewegungen«, die »das Innere so bewegt[en], dass es meist auch äußerlich hervortritt oder sich in Geberden, Mienen, Tönen etc. offenbart« – deshalb »emovere, herausbewegen«.[2]

Um 1800 spricht man von eben jenen »Gemüthsbewegungen«, aber man spricht auch von anderem: von Affekten, Leidenschaften und Passionen, von Begierden und Neigungen, von Trieben, vom Fühlen und vom Gefühl, vom Gemüt, von Empfindungen und Empfindnissen, von Sensibilität und Sinnen. Alles wird fein voneinander unterschieden. Gibt es Hauptbegriffe? Nein, aber manche Begriffe sind wichtiger als andere. Der Affekt zum Beispiel steht eher am Rande. Wir finden ihn nur selten als eigenes Lemma, meist wird er unter ›Leidenschaft‹ abgehandelt oder unter dem Stichwort der ›Gemüthsbewegung‹.

Das Gefühl ist ebenfalls zweitrangig, vor allem gegenüber dem Gemüt. Allerdings erkennen wir aus der Langzeitperspektive, wie gebieterisch es sich Raum

[1] Vgl. dazu Reinhart Koselleck, Einleitung. In: Geschichtliche Grundbegriffe, hg. von Otto Brunner u.a., Bd. 1, Stuttgart 1972, S. XXIVf.; Utz Haltern, Politische Bildung und bürgerlicher Liberalismus. Zur Rolle des Konversationslexikons in Deutschland. In: Historische Zeitschrift 223 (1976), S. 61–97.

[2] Wilhelm Traugott Krug (Hg.), Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte, Bd. 1, Leipzig 1832, S. 750.

schafft. In Zedlers ›Universal-Lexicon‹ von 1735 hat es noch keinen eigenen Status, sondern wird *en passant* unter ›Fühlen‹ mitbehandelt und dort nur in seiner Bedeutung als taktile Empfindung, also als einer der fünf Sinne, erwähnt.[3] Adelungs Wörterbuch definiert es 1796 bereits als »Vermögen, lebhaft zu empfinden«, und der Brockhaus von 1813 geht noch einen Schritt weiter: Er unterscheidet Empfindung und Gefühl und identifiziert letzteres nicht nur durch eine organische, sondern auch eine »geistige Sensibilität«. Außerdem unterteilt er es, Kant folgend, in ein moralisches, ein ästhetisches und ein logisches Gefühl und geht des längeren und breiteren auf die prekäre Entgegensetzung von Gefühls- und Verstandesmenschen ein. 1813 also ist ›Gefühl‹ gewissermaßen nobilitiert und hat mit Gemüt und Leidenschaft gleichgezogen.[4]

Was steckt dahinter? Zunächst einmal fällt auf, dass der Affekt sukzessive an den Rand des Begriffsspektrums rückt. Bei Zedler in den 1730er Jahren ist die aristotelische Affektenlehre noch präsent. Er spricht von Affekt, Passion und Leidenschaft als ein und derselben Sache, und er unterscheidet auch nicht zwischen ›Begierde‹ und ›Gemütsbewegung‹. Dagegen legt der Anfang des 19. Jahrhunderts erscheinende Brockhaus zunehmend mehr Wert auf die Differenz von Affekt – als kurzzeitigem, »schnell aufwallendem Gefühl« – und Leidenschaft, als »anhaltender, herrschender Begierde«.[5] Diese Differenz geht auf Immanuel Kant zurück, der 1798 in seiner ›Anthropologie‹ Affekt als »Überraschung durch Empfindung« definiert, »wodurch die Fassung des Gemüths (animus sui compos) aufgehoben wird«. Leidenschaft hingegen sei eine »zum Begehrungsvermögen gehörige Gemüthsstimmung«. Während Affekte »unbesonnen« seien und »die Überlegung unmöglich« machen, lasse sich Leidenschaft »Zeit und ist überlegend, so heftig sie auch sein mag, um ihren Zweck zu erreichen«. Kant bemüht ein Naturbild, um den Unterschied einzuprägen: »Der Affect wirkt wie ein Wasser, was den Damm durchbricht; die Leidenschaft wie ein Strom, der sich in seinem Bette immer tiefer eingräbt.«[6]

Erst diese Differenz ermöglicht Hierarchisierung. Die Aufmerksamkeit verschiebt sich – und privilegiert die so verstandenen Leidenschaften gegenüber den so verstandenen Affekten. Das hat im Wesentlichen zwei Gründe. Zum einen sind Leidenschaften langlebiger und gehören zum sozialen Habitus einer Person. Sie werden erworben, gepflegt und kultiviert. Demgegenüber werden Affekte als

---

[3] Vgl. Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Bd. 9, Halle, Leipzig 1735, Sp. 2225ff.

[4] Johann Christoph Adelung (Hg.), Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Bd. 2, Leipzig 1796, S. 477; Conversations-Lexicon oder Hand-Wörterbuch für die gebildeten Stände über die in der gesellschaftlichen Unterhaltung und bei der Lectüre vorkommenden Gegenstände, Namen und Begriffe, Bd. 3, 2. Aufl., Leipzig 1813, S. 89–93.

[5] Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände, Bd. 1, Leipzig [7]1827, S. 107. Die 3. Auflage von 1814 unterschied noch nicht zwischen Affekt und Leidenschaft.

[6] Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Absicht. In: Kant's gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. VII, Berlin 1968, S. 252.

plötzliche, sprunghafte Regungen begriffen, die der gesellschaftlichen Kontrolle und Formung kaum zugänglich sind. Im Gegensatz dazu können Leidenschaften »gedämpffet«, erzogen und modelliert werden. Das macht sie zu einem Stoff der Bildung, der Kultur, auch wenn ein gehöriger Rest »Natur« in Gestalt »angeborne[r] Triebe und Neigungen« bleibe.[7]

Leidenschaften werden zum anderen grundsätzlich positiv bewertet. Dazu trägt nicht zuletzt der auch von Kant konzedierte Umstand bei, dass sie »mit der Vernunft« des handelnden Subjekts »verbunden« seien. Kant geht zwar generell davon aus, dass Leidenschaft »eine Krankheit« sei und überdies »moralisch verwerflich«, weil sie »der Freiheit den größten Abbruch« tue.[8] Darin folgen ihm aber seine Zeitgenossen nur bedingt. Die ersten Auflagen des Brockhaus referieren Kants Position, ohne sie zur Gänze zu teilen. Vielmehr behaupten sie, dass Leidenschaften gerade in Bezug auf Moralität »bei weitem nicht so schädlich sind, als die Affecten, welche stets über die Vernunft den Sieg davon tragen«. »Denn die Erfahrung lehrt, dass ein Mensch, bei welchem z.B. die Jagd zur Leidenschaft geworden ist, unter mehrern gleichzeitigen Vergnügungen dieser den Ausschlag geben kann, ohne dadurch im geringsten seinen höhern Pflichten Abbruch zu thun. Hierbei ist also sicher an keine Schädlichkeit dieser Leidenschaft zu denken, die, wenn übrigens alles gleich ist, sehr erlaubt seyn kann.«[9]

Während Kant sich mit Verve gegen die ›Lobredner‹ der Leidenschaften zur Wehr setzt, finden sich in den Lexika der Zeit differenziertere Meinungen. Für Kant ist der Satz, »dass nie etwas Großes in der Welt ohne heftige Leidenschaften ausgerichtet worden, und die Vorsehung selbst habe sie weislich gleich als Springfedern in die menschliche Natur gepflanzt«, falsch und bösartig. Höchstens einem Dichter könne er verziehen werden, »aber der Philosoph darf diesen Grundsatz nicht an sich kommen lassen«.[10] Das klingt apodiktisch, fast dogmatisch, und in diesem Dogmatismus ängstlich. Es ähnelt auf irritierende Weise jenen Verdammungssprüchen, die christliche Theologen über die Begierden und Leidenschaften der Menschen fällten. Dagegen machen Autoren des 18. Jahrhunderts zunehmend Front. »Ohne Begierden«, heißt es 1733 bei Zedler, »können wir unmöglich in diesem Leben seyn«.[11] 1798, im gleichen Jahr, als Kant seine ›Anthropologie‹ veröffentlicht, kritisiert der Autor eines langen Lexikonartikels über »Leidenschaft« jene »Gottesgelehrten«, die menschliche »Triebe und Begierden« als böse verdammen; allerdings sei »man jetzt schon so klug, sich zu schämen, um solches öffentlich vor weisen Menschen behaupten zu wollen«. Nichtsdestotrotz gebe es

---

[7] Zedler, Universal-Lexicon (wie Anm. 3), Bd. 3, 1733, Sp. 920; Johann Georg Krünitz (Hg.), Ökonomisch-technologische Encyklopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft und der Kunstgeschichte, Bd. 75, Berlin 1798, Art. ›Leidenschaft‹ (umfasst 510 Seiten!), hier S. 27.

[8] Kant, Anthropologie (wie Anm. 6), S. 265–267.

[9] Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für die gebildeten Stände, Bd. 5, 2. Aufl., Leipzig, Altenburg, S. 606. Erst die 7. Auflage von 1827 übernimmt Kants negative Sicht.

[10] Kant, Anthropologie (wie Anm. 6), S. 267.

[11] Zedler, Universal-Lexicon (wie Anm. 3), Bd. 3, 1733, Sp. 920.

> noch dergleichen, die in ihren Lehren behaupten, dass alle Leidenschaften weiter nichts, als überwiegende sinnliche Begierden wären, woher man sie für böse und schädlich halten müsse, weil sie aus undeutlichen und verworrenen Vorstellungen ihren Ursprung nehmen.[12]

Der Autor verwahrt sich scharf gegen eine solche Lesart und hält dagegen: »Die Natur prägt uns keine Irrthümer ein.« Viele »Triebe und Neigungen« seien »angeboren« und »nicht bloß eine Folge der Erziehung oder der Lebensart«. Im Großen und Ganzen gelte: »Die Menschen überhaupt haben von einem Leben ohne Leidenschaften mehr auszustehen, als alles Uebel ist, das die Leidenschaften ihnen verursachen«.[13]

Was wäre, heißt das, das Leben ohne Liebe, ohne Mitleid, ohne Ehr- und Wahrheitsliebe? Was wäre eine Person, ein Individuum, ohne starke Gefühle? Ein Automat (wie Hoffmanns Olimpia), ein Monster, ein Un-Mensch. Das Humanum bedarf der Gefühle: Erst sie machen den Menschen zum Menschen. Reine »Verstandes- oder Vernunftmenschen«, liest man 1832 in Krugs Handwörterbuch, seien »im Leben weniger anziehend« und erscheinen »oft kalt und trocken, oder, wie man sagt, gefühllos«.[14] Erst das ›Gefühlsvermögen‹ (Krug), die Fähigkeit, intensiv zu empfinden und diese Empfindung mitzuteilen, mache den Menschen zu jenem einzigartigen, unverwechselbaren Individuum, um das so viel Reflexion und Räsonnement der Moderne kreisen. Descartes' »Cogito ergo sum«, »je pense donc je suis«, setzt das 18. Jahrhundert die Aussage entgegen: »Je sens donc je suis«, oder, in Herders Diktion: »Ich fühle mich! Ich bin!«[15]

Das ist allerdings nicht als radikale Antithese zum cartesianischen Rationalismus gemeint. Die meisten Autoren, die sich um 1800 in den Diskurs über Gefühle einmischen, legen großen Wert darauf, Gefühle nicht nur als sinnliche, sondern auch als geistige Phänomene zu begreifen. »Das Gefühl«, heißt es 1813 im ›Brockhaus‹, »ist bloß das Eigenthum venünftiger Wesen«. Auch eine klare Differenzierung von »Gefühlsmenschen« und »Verstandes- oder Vernunftmenschen« lehnt der Lexikonautor vehement ab. Gefühle seien oft von »Grundsätzen« nicht zu unterscheiden.[16] Vor allem dann, wenn sie weniger als Affekte und mehr in Richtung Leidenschaften definiert würden, sei der Verstand involviert.

Eben diese Verknüpfung ist von allergrößter Bedeutung für das moderne Projekt des autonomen Individuums. Die Vorstellung von Selbstbestimmung, die so eng mit der Aufklärung verbunden ist und den bürgerlichen Gesellschaftsentwurf

---

[12] Krünitz, Encyklopädie (wie Anm. 7), Bd. 75, Berlin 1798, S. 24.

[13] Krünitz, Encyklopädie (wie Anm. 7), Bd. 75, Berlin 1798, S. 25, 27, 157.

[14] Krug, Handwörterbuch (wie Anm. 2), Bd. 1, Leipzig 1832, S. 144.

[15] Zu »Je sens, donc je suis« (Marquis d'Argens 1746) bzw. »Je sens, donc j'existe« (Bernardin de St. Pierre 1784) s. Sigrid Weigel, Phantombilder zwischen Messen und Deuten. In: Repräsentationen: Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne, hg. von Bettina von Jagow und Florian Steger, Heidelberg 2004, S. 159–198, hier S. 161; Johann Gottfried Herder, Zum Sinn des Gefühls. In: Ders., Schriften zu Philosophie, Literatur und Kunst im Altertum, hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1994, S. 233–242, hier S. 236.

[16] Conversations-Lexicon (wie Anm. 9), Bd. 3, ²1813, S. 90f.

anleitet, scheint schwer vereinbar mit der Idee kreatürlicher Affekte oder Triebe, die vom Menschen Besitz ergreifen und sein Denken und Handeln determinieren. Selbst wenn die Existenz von »Naturtrieben« nicht geleugnet wird und auch Affekte als »Naturanlage« gelten, kommt doch alles darauf an, diese »Natur« so zu beeinflussen und zu kultivieren, dass sie sich einem Handeln nach selbst definierten »Grundsätzen« nicht widersetzt, sondern ihm möglichst zuarbeitet.[17]

Auch Gefühle und Leidenschaften werden folglich dem aufgeklärt-bürgerlichen Bildungsprogramm unterworfen, das um 1800 Konturen annimmt. Vor allem die Künste, Literatur, Theater und Musik, spielen dabei eine aktive und gestaltende Rolle. Zugleich aber sehen sie sich mit dem Anspruch konfrontiert, alles Künstliche und Aufgesetzte zu vermeiden. Gefühle stellt man sich nicht als Artefakte vor, als etwas artifiziell Erzeugtes im Sinne antiker Rhetorik oder frühmoderner Verhaltenskunst.[18] Gefühle haben authentisch zu sein, keine rasch auswechselbaren Masken. Sie kommen aus dem Innersten, aus der Seele.[19]

Wie aber stellt man fest, ob Gefühle authentisch und echt sind? Wie unterscheidet man die Maske, den Schein von der Substanz? Diese Frage rührt an ein Grundproblem bürgerlicher Subjektivität – und an das Fundament bürgerlicher Adelskritik. Wenn der Adel ein Stand ist, der angeblich in der Maske lebt, dessen Gefühle auf Täuschung beruhen, strebt das bürgerliche Individuum nach Eigentlichkeit und Aufrichtigkeit. Aber wie erkennt man sie, wie drückt man sie aus, wie teilt man sie mit? Kann man dem Ausdruck trauen? André Gide hat auf den performativen Widerspruch aufmerksam gemacht, wonach man nicht gleichzeitig aufrichtig sein und scheinen könne.[20] Alle Gesten und Habitusformen, mit denen man bestimmte Gefühle zum Ausdruck bringt, verfallen zwangsläufig dem Verdacht der Inszeniertheit. Selbst somatische Regungen wie Tränen oder Erröten sind darüber nicht erhaben. »Es giebt Leute«, heißt es 1803 in einer Wochenschrift, »die bei jeder Gelegenheit in empfindsame Tiraden, wohl gar in

[17] Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, hg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber, T. 2, Leipzig 1819, S. 135f.

[18] Zur aristotelischen Rhetorik vgl. Christof Rapp, Kunstgemäß erzeugte Affekte in Aristoteles' ›Rhetorik‹. In: Tugenden und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance, hg. von Joachim Poeschke u.a., Münster 2002, S. 9–20. Zu barocken Techniken der Gefühlserzeugung vgl. Doris Kolesch, Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt a.M. 2006; Catherine Newmark, Passion – Affekt – Gefühl: Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant, Hamburg 2008.

[19] Hierin liegt die Pointe von Herders vielzitiertem »Ich fühle mich! Ich bin!« Herder stellt sich vor, »wie ein blinder Philosoph sich eine Welt denken würde« und beginnt mit dem berühmten Satz, den er wie folgt interpretiert: »Ich glaube, dass es für einen Blinden möglich ist, den ganzen Körper in seinem Gebäude auf Kräfte der Seele zu reduzieren«; Herder, Sinn des Gefühls (wie Anm. 15), S. 236. – Zur Erwartung von Authentizität bzw. Aufrichtigkeit, d.h. zur Übereinstimmung von ausgedrückten und wirklichen Gefühlen vgl. Lionel Trilling, Das Ende der Aufrichtigkeit, Frankfurt a.M. 1989; Claudia Benthien und Steffen Martus, Einleitung: Aufrichtigkeit – Zum historischen Stellenwert einer Verhaltenskategorie. In: Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert, hg. von Claudia Benthien und Steffen Martus, Tübingen 2006, S. 1–16.

[20] Vgl. Trilling, Ende (wie Anm. 19), S. 71.

Thränen ausbrechen, und die dennoch von Jedermann für hartherzig gehalten werden, und es auch wirklich sind. Es giebt Andere, die keine Worte finden können, wo sie auf einen rührenden Gegenstand stoßen, deren Auge nie in der Gesellschaft von einer Thräne blitzt, und deren weichem Herzen gleichwohl Jedermann mit Achtung Gerechtigkeit widerfahren lässt.«[21]

Tränen also, die das »weinende Saeculum« in so großer Zahl hervorbringt,[22] dürfen nicht umstandslos als Ausweis wahrer Gefühle betrachtet werden; sie können auch Schau sein, Maske, Maskerade. Das weiche Herz, das echte Gefühl: Es offenbart sich in einem komplexen Arrangement, das »nicht bloß durch Worte« strukturiert ist, sondern auch »durch Anstand, Blicke, Accentuation der Rede und Modulation der Stimme«, durch »eine Miene« oder die »Art«, wie jemand »zuhört« und »betrachtet«.[23]

Hier wird ein anderes Problem des bürgerlichen Subjektivitätsentwurfs deutlich: Wie lässt er sich vergesellschaften? Wie ist Gesellschaft überhaupt möglich? Kann man sie sich vorstellen als Versammlung mit sich selbst identischer Individuen, die alle auf dem Standpunkt der Eigentlichkeit und Aufrichtigkeit beharren? Bedarf Gesellschaft nicht gewisser Distanzierungsformen, um zu funktionieren? Müssen Individuen nicht voreinander geschützt werden, um ihre Subjektivität erleben und ausleben zu können? Wenn jeder dem anderen in aller Aufrichtigkeit seine Meinung sagt, kann das zu groben Verletzungen und Kränkungen führen. Und wenn eine Person sich in ihrer Eigentlichkeit vor anderen entblößt, macht sie sich in höchstem Maße verwundbar. Wie ist soziale Kommunikation unter solchen Umständen denkbar? Braucht es nicht einen gemeinsamen Code, bestimmte Umgangs- und Höflichkeitsregeln, um Menschen aufeinander loszulassen? Schon Goethe lässt seinen Wilhelm Meister dozieren:

> In einer Gesellschaft, in der man sich nicht verstellt, in welcher jedes nur seinem Sinne folgt, kann Anmut und Zufriedenheit nicht lange wohnen, und wo man sich immer verstellt, dahin kommen sie gar nicht. Es ist also nicht übel getan, wir geben uns die Verstellung gleich von Anfang zu und sind nachher unter der Maske so aufrichtig, als wir wollen.[24]

Verstellung als Maske der Aufrichtigkeit: Hier spricht Goethe eine Kardinaltugend der »guten Gesellschaft« an, die er, der ›milde Aristokrat‹ (Eckermann), als adlig-bürgerliche Mischform begreift. Je kultivierter diese Gesellschaft sei, desto mehr befleißige sie sich höflicher Formen – wobei »höflich« kein Synonym von »höfisch« ist. Gerade unter Freunden seien solche Formen, sei »die indirekte Weise« unerlässlich.

---

[21] Garlieb Merkel (Hg.), Ernst und Scherz, Berlin 1803, S. 107. Zit. in: Krünitz, Encyklopädie (wie Anm. 7), Bd. 188, 1846, S. 7.

[22] Das weinende Saeculum. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Heidelberg 1983; vgl. dazu Anne Vincent-Buffault, The History of Tears. Sensibility and Sentimentality in France, London 1991.

[23] Merkel, Ernst und Scherz (wie Anm. 21), S. 107.

[24] Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. VII, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München [11]1982, S. 118.

> Zu meinem Diener sage ich gerade zu: Hans, zieh mir die Stiefel aus! Das versteht er. Bin ich aber mit einem Freunde, und ich wünsche von ihm diesen Dienst, so kann ich mich nicht so direkt ausdrücken, sondern ich muß auf eine anmutige, freundliche Wendung sinnen, wodurch ich ihn zu diesem Liebesdienst bewege.[25]

Höflichkeit ist keine Lüge, wie der grobe Baccalaureus meint.[26] Sie ist auch keine Täuschung, hinter der sich die wahren Absichten und Gefühle verstecken. Sie ist Ver-Stellung als Distanznahme, und nur aus dieser Distanz heraus ist Annäherung möglich und Geselligkeit genussreich.[27] Wie sie funktioniert, erläutert Freiherr Adolph von Knigge 1788 in seinem Bestseller ›Über den Umgang mit Menschen‹:

> [S]ich nach den Temperamenten, Einsichten und Neigungen der Menschen zu richten, ohne falsch zu sein; sich ungezwungen in den Ton jeder Gesellschaft stimmen zu können, ohne weder Eigentümlichkeit des Charakters zu verlieren, noch sich zu niedriger Schmeichelei herabzulassen.

Was Knigge vorschwebt und wozu er »Jünglinge« erziehen möchte, ist die freie, selbstbewusste Persönlichkeit, die sich auf ihr Gegenüber mit Sympathie einlässt, ohne ihm zu nahe zu treten. Dabei hält der adlige Freiherr gleichermaßen Distanz zum gekünstelten »Hofmann« und zum »blöden«, »schüchternen« Bürger.[28]

Knigges Benimmbuch fußt auf einer Moral- und Pflichtenlehre, die den Menschen als soziales und kommunikatives Wesen ansieht. Er habe aber nicht nur Pflichten gegen andere, sondern auch gegen sich selbst: Bevor er Umgang mit anderen pflege, müsse er zunächst »sein eigenes Ich kultivier[en]«. Dazu gehöre die »Sorge für die Gesundheit« von Leib und Seele, wobei es auf die richtige Mischung von Spannung und Entspannung ankomme. »Wer sein Gemüt ohne Unterlaß dem Sturme der Leidenschaften preisgibt«, sei bald ausgelaugt und abgestumpft. Besser sei es, »eine immer gleiche, heitere Stirne« zu zeigen: »Nichts ist reizender und liebenswürdiger, als eine gewisse, frohe, muntre Gemütsart, die aus der Quelle eines […] nicht von heftigen Leidenschaften in Tumult gesetzten Herzens hervorströmt.«[29]

Hier formuliert Knigge eine Ansicht, die er mit den meisten seiner (schreibenden) Zeitgenossen teilt. So wichtig Gefühl und Gemüt für die Persönlichkeit eines Menschen sind, so gefährlich können Leidenschaften sein, wenn sie außer Rand und Band geraten, Sturm und Tumult hervorrufen. Deshalb sei es die Pflicht des über sich selbst aufgeklärten Individuums, seine Leidenschaften zu kennen und so

---

[25] Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (9.7.1827), hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1994, S. 270.

[26] Das meint zwar der »grobe« Baccalaureus in ›Faust‹ II (»Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist«), trifft aber nicht den zeitgenössischen Diskurs; Goethes Werke (wie Anm. 24); Bd. III, S. 208. Vgl. dazu Harald Weinrich, Lügt man im Deutschen, wenn man höflich ist?, Mannheim 1986. Zum Verhältnis von Aufrichtigkeit und Höflichkeit vgl. Jean-Michel Besnier, Politesse et sincérité, Paris 1994.

[27] Vgl. Erving Goffman, Interaction Ritual, Harmondsworth 1972, v.a. S. 5–95 (»On Face-Work«; »The Nature of Deference and Demeanor«).

[28] Adolph Freiherr von Knigge, Über den Umgang mit Menschen, hg. von Gert Ueding, Frankfurt a.M. 1982, hier S. 23f., 34, 36, 61.

[29] Adolph Freiherr von Knigge, Umgang (wie Anm. 28), S. 82f., 45.

zu meistern, dass sie weder dem eigenen Glück noch dem der anderen im Wege stünden.

In diesem Zusammenhang finden das Konzept der ›Gemütsruhe‹ und sein Gegenbild, der Exzess, ihren Ort. Als ideal gilt weithin eine Balance der Gefühle, ein Gleichmaß im Unterschied zum Übermaß. Alles Exzessive, Übertriebene und zur Dominanz Neigende scheint verwerflich und dem Ziel der Autonomie hinderlich. Ein Mensch, der sich von seinen Affekten, Gefühlen, Leidenschaften beherrschen lässt, macht sich verdächtig und widerspricht der Norm der selbstbestimmten Persönlichkeit. Auch die Lexikonautoren warnen deshalb beredt und beständig vor dem Exzess: Zu viel Ehrliebe, heißt es 1798, könne sich in Ehrgeiz und Ehrbegierde verwandeln und wirke sich dann sehr unangenehm auf alle Beteiligten aus. Das gelte in noch höherem Maße für jene Leidenschaften, die schon in moderater Form Schwierigkeiten bereiten: Zorn, Argwohn, Geschlechtslust, Tollkühnheit, Furcht und Schrecken, Traurigkeit und Verzweiflung. Sie bedürfen »einer öffentlichen Aufsicht« und konsequenter Erziehung. Hier zeigt sich ein Autor uneingeschränkt optimistisch:

> Keine Leidenschaft lässt sich, weder bey einzelnen Menschen, noch bey dem großen Haufen, denken, welche nicht von einer andern, inzwischen schlafenden, aber leicht aufzuweckenden Leidenschaft zu bekämpfen wäre […]. Gewisse Schicksale, besondere Zufälle, verbesserter Unterricht, können sogar in einem Menschenalter, ein Volk […] sich selbst unkennbar machen.[30]

Als Beispiel für solche ›Schicksale‹ und ›Zufälle‹ nennt der Autor die Hochflut der Trauerspiele. Sie rühren »fühlende Herzen« zur Verzweiflung und machen aus einem männlich starken Volk ein weibisch schwaches. Richtig verstanden könnten Theater und Literatur aber auch eine positive und wichtige Rolle bei der Erziehung der Gefühle spielen. Nur müsse endlich Schluss sein mit den »Werken der Empfindsamkeitsapostel«, die die »hoffnungsvolle Jugend« vergifteten, ihre »Denkungsart verderbten« und ihre »öffentlichen Verrichtungen« behinderten.[31]

Hinter dem Bild der ›schlafenden Leidenschaft‹ verbirgt sich die Vorstellung, dass Menschen mit Leidenschaften und Gefühlen ausgestattet sind, die in ihrer Seele schlummern. Ob sie aufgeweckt werden, liegt an äußeren Umständen, nicht zuletzt an ›verbessertem Unterricht‹. Bei aller ›Natürlichkeit‹ der Gefühle bedarf es also ihrer kulturellen Formung, Bildung, Perfektionierung. Auch das ist Teil des modernen Konzepts des Individuums: die Perspektive seiner steten Vervollkommnung, der Arbeit an sich selbst, mit Unterstützung anderer (Eltern, Freunde, Lehrer, Ratgeber à la Knigge).

II. Gesellschaftliche Signaturen

Wie nun verhält sich das, was die Lexikon-Einträge zu Tage fördern, zu den sozialen, kulturellen und politischen Signaturen der Zeit um 1800? Was bedeutet die

[30] Krünitz, Encyklopädie (wie Anm. 7), Bd. 75, Berlin 1798, S. 468.
[31] Krünitz, Encyklopädie (wie Anm. 7), Bd. 75, Berlin 1798, S. 480, 367ff.

Nobilitierung der Gefühle samt ihrer Naturalisierung und Kultivierung für eine Gesellschaft, die ihre ständische Gliederung zunehmend als problematisch begreift und nach Verbürgerlichung strebt?

Niklas Luhmann hat schon vor dreißig Jahren auf den Zusammenhang aufmerksam gemacht, der zwischen dem Umbau des Gesellschaftssystems und dessen Semantik besteht. Der Übergang von stratifikatorischer zu funktionaler Differenzierung, so seine These, wird von »Veränderungen in der Ideen- und Begriffswelt« vorbereitet, begleitet und plausibilisiert.[32] Ähnliches liest man bei Reinhart Koselleck, wenn er im Vorwort zum großangelegten Lexikon der ›Geschichtlichen Grundbegriffe‹ schreibt, Sprache sei sowohl Faktor als auch Indikator ›geschichtlicher Bewegung‹. Gerade der »Umwandlungsprozeß der Moderne«, also die berühmte ›Sattelzeit‹ zwischen 1750 und 1850, biete dafür eindrucksvolles Anschauungsmaterial. In den umfangreichen Lexikon-Artikeln über die soziale und politische Sprache jener Zeit kommen allerdings Gefühls-Begriffe nicht vor. Offenbar gehen die Herausgeber davon aus, dass sie keine »Strukturen und große[n] Ereigniszusammenhänge« erschließen können.[33] Demgegenüber zeigt sich Luhmann sensibler für solche Bezüge. Er identifiziert Individualisierung als ein zentrales Phänomen des Transformationsprozesses, dem er die immer stärkere Differenzierung von Person und Umwelt zuordnet. Mit der Steigerung sozialer Komplexität wachse zugleich der persönliche Bedarf nach »Nahwelt«. Damit sei die Bedingung intimer Kommunikation geschaffen, die sich des symbolischen Codes der Liebe bediene. »Der Code ermutigt, entsprechende Gefühle zu bilden.«[34]

Ohne hier auf konkrete Gefühle – wie Liebe, Hass, Zorn – näher einzugehen, können wir mit Luhmann vermuten, dass Gefühle generell im ›Umwandlungsprozess der Moderne‹ (Koselleck) zugleich wichtiger und problematischer werden. Nicht nur in seinen ›Intimbeziehungen‹ thematisiert und reflektiert das Individuum seine Gefühle. Auch in der Kommunikation mit der sozialen Umwelt spielen letztere eine wachsende Rolle. Das hat zum einen damit zu tun, dass das Individuum danach trachtet, auch komplexe, undurchschaubare ›Weltmöglichkeiten‹ (Luhmann) in Nahwelt zu übersetzen und damit verstehbar werden zu lassen. Zum anderen aber macht es die Erfahrung, dass soziale Kommunikation mit Fremden – und der Fremde ist die zentrale Figur der neuen, immer komplexeren und differenzierteren Welt – auf dem gezielten Einsatz von Gefühlen beruht, ohne die sie nicht erfolgreich wäre.

Im Hintergrund dieser Erfahrung steht das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, wie es von den bürgerlichen ›Meisterdenkern‹ um 1800 entworfen wurde. Bei aller Aufmerksamkeit für das Ich, für seine Freiheit, Selbstbestimmtheit und Unverwechselbarkeit – vor allem, aber nicht nur in den ästhetischen Diskur-

---

[32] Niklas Luhmann, Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 7.

[33] Reinhart Koselleck, Einleitung. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. von Otto Brunner u.a., Bd. 1, Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII, hier S. XIVf., XIX.

[34] Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M. 1982, S. 9, 16f.

sen der Zeit – gab es ein mindestens eben so starkes Interesse daran, die Beziehungen dieses Ichs zu anderen Ichs und damit die Möglichkeit von Gesellschaft zu denken. Der bürgerliche Gesellschaftsentwurf, der seit dem 18. Jahrhundert breit und intensiv diskutiert wurde, baute auf der Vorstellung des autonomen Individuums auf und suchte nach Wegen, dessen Freiheit zu schützen, ohne es allfälliger Vereinzelung und Isolierung preiszugeben. Seine Legitimation fand er in dem, was Kant die »ungesellige Geselligkeit der Menschen« nannte: ihren Hang, »in Gesellschaft zu treten«, obwohl diese Gesellschaft ihre Autonomie einschränke. Dahinter stand der Plan der Natur, dass der Mensch der Geselligkeit bedürfe, um seine Anlagen voll zu entwickeln. Nur indem er auf den Widerstand und die Konkurrenz seiner »Mitgenossen« treffe, überwinde er den »Hang zur Faulheit«, mobilisiere all seine Kräfte und wetteifere um Rang, Ehre und Einfluß. Die bürgerliche Gesellschaft war mithin ein Instrument, um die »höchste Absicht der Natur, nämlich die Entwicklung aller ihrer Anlagen, in der Menschheit« zu realisieren. Das gelinge dort am besten, wo die größte Freiheit (und damit die größte Konkurrenz) bestehe bei »genauster Bestimmung und Sicherung der Grenzen dieser Freiheit« durch »unwiderstehliche Gewalt«.

Das Menschenbild dieses geschichtsphilosophisch begründeten Gesellschaftsentwurfs ist aufschlußreich und hat mit dem Hobbes'schen Diktum vom Menschen als seinesgleichen Wolf nichts zu tun. Für Kant ist der Mensch im Urzustand eher Schaf als Wolf – gutmütig, faul, harmoniesüchtig. »Die Natur« aber hat anderes, Größeres mit ihm vor, sie treibt ihn zur Zwietracht, zur Mühe und Arbeit. »Ehrsucht, Herrschsucht, Habsucht«: Solche »selbstsüchtigen Anmaßungen« seien es letztlich, die den Menschen aus seinem langweiligen und zum Stillstand verurteilten »arkadischen Schäferleben« herauslösten. Selbstsucht sei somit nicht verwerflich, sondern im Gegenteil wichtiges Handlungsmotiv, Triebfeder fortschreitender Entwicklung. Aber sie finde ihre Grenzen in der Freiheit (und Selbstsucht) der anderen, der »Mitgenossen«. Die bürgerliche Gesellschaft stelle den Rahmen, die Institutionen, die Regeln bereit, die eine friedliche Aushandlung dieser Grenzziehungen ermögliche.[35]

Damit entpuppte sich diese Gesellschaft zugleich als ein Laboratorium der Gefühle und ›Anmaßungen‹, als ein Raum, in dem Gefühle auf- und aneinander stießen, Bestätigung oder Abwehr erfuhren, sich entfalten konnten oder zurückziehen mussten. Es galt, Maß zu nehmen und die eigenen Gefühle mit denen anderer abzugleichen und zu vermitteln. Unter der Maßgabe bürgerlicher Gleichheit war der Freiheitsraum des persönlichen Egoismus beschränkt. Reine, ungeschminkte Selbstsucht machte nicht ›liebenswürdig‹ (Kant). Ohne ein Mindestmaß von Liebenswürdigkeit aber sah sich soziale Kommunikation zum Scheitern verurteilt. Wodurch man sich jemandem liebenswürdig machte, wie viel Distanz und Nähe das erforderte, wie viel Selbstpreisgabe und Empathie – über diese Fragen wurde um 1800 intensiv nachgedacht und gestritten. Hieraus bezog der anfangs vorge-

[35] Immanuel Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (1784). In: Kant's gesammelte Schriften (wie Anm. 6), Bd. VIII, Berlin 1968, S. 15–32, v.a. S. 20–22.

stellte Diskurs über Gefühle und Leidenschaften seine eigentliche Energie und Relevanz.

Denn Gefühle waren mitnichten nur ein Mittel der Subjektwerdung. Sie setzten Menschen miteinander in Beziehung, wirkten verbindend, unter Umständen auch trennend. »Die Gesellschaft«, hieß es im Journal ›Ernst und Scherz‹ zu Beginn des 19. Jahrhunderts,

> ist ein Handelsverkehr, der nur deshalb Allen angenehm ist, weil Jeder zu Markte zu bringen sucht, was allen Andern fehlt. Der gewöhnlichste und am schwersten auszuführende Anspruch ist der auf tiefes Gefühl, oder wohl gar auf Enthusiasmus. Leidenschaftliche Seelen und gefühlvolle Herzen haben Mittel sich zu erklären und zu rühren, die der kalte Verstand nicht zu errathen, noch weniger aber nachzuahmen vermag.[36]

Gefühle zu haben, auszudrücken und zu kultivieren galt folglich als ein probates Mittel, um soziale Bande zu stiften – sichtbar im Freundschaftskult, in der Empfindsamkeitsbewegung, aber auch in den philanthropischen Gesellschaften sowie in den Vereinen, die für die Abschaffung der Sklaverei kämpften. Gerade das Mit-Gefühl, die Fähigkeit zur Anteilnahme und zum Mitleiden, erlebte Ende des 18. Jahrhunderts einen wahren Höhenflug – als Ausweis der eigenen Humanität und als Bedingung der Möglichkeit von Gesellschaft.[37]

Damit sind wir bei einer zweiten Basisunterscheidung, die für die in Entstehung begriffene bürgerliche Gesellschaft um 1800 wichtig war: die zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Die Mitglieder, die Bürger dieser Gesellschaft lebten, so schien es zumindest, zwei Leben, ein öffentliches und ein privates. Im Unterschied zum *ancien régime* gewann das öffentliche Leben zunehmend an Gewicht und Umfang. *Sociabilité*, der gesellige Umgang, die gesellschaftliche Assoziation Gleichgesinnter und Gleichgestimmter, entwickelte sich zu einer grundlegenden Institution bürgerlicher Öffentlichkeit.

Über deren politische Rolle, ihr Verhältnis zum Staat ist viel geschrieben worden. Hier sei vor allem Reinhart Kosellecks These von der Moralisierung der Politik in Erinnerung gebracht. Die bürgerliche Öffentlichkeit, so sein Argument, habe unter dem vom absolutistischen Staat gewährten Schirm der Sicherheit Politik durch Utopie ersetzt und der Moral, der Unterscheidung von Gut und Böse unterworfen. Sie habe damit das Private, in dem diese Kategorien Gültigkeit besäßen, gewissermaßen entgrenzt – mit weitreichenden Folgen für die Moralisierung des Politischen und die Politisierung der Moral.[38]

Man muss Kosellecks Aufklärungskritik nicht in jedem Punkt folgen. Die Moralisierung der öffentlichen Sphäre jedoch ist eine auch von Jürgen Habermas

---

[36] Zit. in Krünitz, Encyklopädie (wie Anm. 7), Bd. 188, Berlin 1846, S. 7.

[37] Vgl. Hans-Jürgen Schings, Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980; Thomas L. Haskell, Capitalism and the Origins of the Humanitarian Sensibility. In: American Historical Review 90 (1985), S. 339–361 und 547–566.

[38] Vgl. Reinhart Koselleck, Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Freiburg i.Br. 1959, passim.

geteilte Beobachtung.[39] Im Gefolge der Moral, und das ist hier das Wichtige, halten die Gefühle Einzug. Politik wird emotionalisiert, in doppeltem Sinn: Sie wird zur Leidenschaft der Vielen, die daran teilhaben wollen, und sie generiert selber starke Gefühle. Auch wenn wir um 1800 noch weit entfernt sind von der Ära des politischen Massenmarktes und seinen emotionalen Erregungs-Strategien, gewinnen wir einen ersten Eindruck davon, wozu solche Strategien gut sind und wohin sie führen.

Die Französische Revolution ging, wie anfangs erwähnt, einher mit einer großangelegten politischen Mobilisierung, in deren Verlauf Emotionen in ungekannter Intensität freigesetzt und eingesetzt wurden. Angst, Empörung, aber auch Glück und Freude waren starke Handlungsmotive, die viele Menschen in Bewegung setzten. In Festen, Liedern, aber auch in der materiellen Alltagskultur, von der Kleidung bis zur Teekanne, wurden diese Gefühle ritualisiert und inszenatorisch aufbereitet.[40] Die selbsterklärte Nation feierte sich als Volk von Brüdern. *Fraternité* sollte die Bürger zusammenbinden, als sozialer und emotionaler Kitt wirken. Der Begriff stammte, wie so viele Begriffe der politischen Sprache, aus der Familie, aus der privaten Sphäre.[41] Brüder, das schwang darin mit, lieben und helfen einander – solange sie nicht um die Gunst des mächtigen Vaters konkurrieren müssen. In dem Moment, in dem der Vater enthauptet wird, verwandeln sie sich aus unmündigen, gehorsamen Kindern in selbstbewusste Geschwister, männlich, gleich und frei – und gleichwohl solidarisch verbunden.[42]

Die Familienmetapher lässt aufhorchen. Sie war nicht unbedingt originell; schon in der Frühen Neuzeit war vom Landesvater, vom *pater patriae* die Rede gewesen. Die Emanzipation der Söhne aber brachte etwas Neues, nie Dagewesenes. Ihre Beziehung wurde neu definiert: antihierarchisch, horizontal und auch demokratisch. Zugleich haftete ihr etwas Konspiratives, Aufmüpfiges an: Die Ermordung des Vaters schuf eine verschworene Gemeinschaft, die sich ihres Zusammenhalts, ihrer Bindung immer wieder versichern musste. *Fraternité* und Nationalismus: Das waren zwei Seiten der gleichen Medaille. Starke positive Gefühle füreinander gingen Hand in Hand mit abgrundtiefem Misstrauen gegenüber denjenigen, die außerhalb dieser Gemeinschaft standen – seien es die Franzosen des ersten und zweiten Standes, oder, noch virulenter, alle Nicht-Franzosen, die nicht mit Frankreich »fraternisieren« wollten.[43]

---

[39] Vgl. Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1962; Thomas McCarthy, Practical Discourse: On the Relation of Morality to Politics. In: Habermas and the Public Sphere, hg. von Craig Calhoun, Cambridge/Mass. 1992, S. 51–72.

[40] Vgl. Leora Auslander, Cultural Revolutions: The Politics of Everyday Life in Britain, North America, and France, Oxford 2008.

[41] Vgl. Wolfgang Schieder, Brüderlichkeit. In: Geschichtliche Grundbegriffe (wie Anm. 33), Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 552–581.

[42] Vgl. Lynn Hunt, The Family Romance of the French Revolution, Berkeley 1993.

[43] Zit nach: Schieder, Brüderlichkeit (wie Anm. 41), S. 566. Vgl. dazu auch Bernd Schönemann, Volk, Nation. In: Geschichtliche Grundbegriffe (wie Anm. 33), Bd. 7, Stuttgart 1992, v.a. S. 324f.

Auch in einer nichtrevolutionären Gesellschaft wie Kleists Preußen ließ sich die Übertragung privater oder familiärer Gefühle auf die öffentliche Sphäre beobachten. In Friedrich Schillers Gedichtfragment von 1797 ›Deutsche Größe‹ deutete sich an, was sich zehn Jahre später, unter dem Eindruck der Napoleonischen Kriege, zu einer ›Meinungsmobilisierung‹ großen Stils entwickelte. Schillers Frage lautete: »Darf der Deutsche in diesem Augenblicke, wo er ruhmlos aus seinem tränenvollen Kriege geht, wo zwei übermütige Völker ihren Fuß auf seinen Nacken setzen und der Sieger sein Geschick bestimmt – darf er sich fühlen?« Seine Antwort: Ja, er darf. Trotz politischer und militärischer Dominanz Frankreichs (und Großbritanniens) dürfe der Deutsche »mit Selbstgefühl auftreten«, er müsse nicht in Schutt und Asche gehen, sondern könne »sich seines Namens rühmen und freun«.[44] »Sich fühlen«: Diese reflexive Wendung war damals weit verbreitet und hatte ihren festen Platz in den Individualitätsdiskursen des 18. Jahrhunderts. Hier aber wurde sie als Ausdruck kollektiver Identität eingeführt: ›Der Deutsche‹ oder auch: ›die deutsche Nation‹ dürfe sich fühlen und sein bzw. ihr ›Haupt erheben‹.

Ein solches kollektives ›Selbstgefühl‹ lag 1797 noch in weiter Ferne. Erst nach der dramatischen Niederlage 1806/07 entstanden in Preußen, unter beständigem Trommeln begabter Propagandisten wie Ernst Moritz Arndt, patriotische Gefühle, die sogar den König verblüfften – und irritierten. Denn obwohl seine Rolle als Landesvater unangetastet blieb, war die emanzipatorische Tendenz der bürgerlichen Vaterlandsliebe unverkennbar. Hier fanden sich Bürger im emotionalen Gleichklang als ›Volksfamilie‹ zusammen: in der Liebe zum gemeinsamen Vaterland (nicht unbedingt zum Landesvater), im Hass gegen diejenigen, die dieses Vaterland demütigten und unterwarfen.[45] In der militärischen Mobilisierung 1813 – die Kleist nicht mehr erlebte, aber mit seiner ›Herrmannsschlacht‹ vorbereitete – gewannen Liebe und Hass eine Wucht und Handlungsorientierung, die auch politisch folgenreich sein sollte. Der König fühlte sich bemüßigt, verfassungsmäßige Garantien bürgerlicher Partizipation und Mitsprache zu versprechen. Dieses Versprechen hielt er zwar nicht, es blieb aber im Raum und im Erwartungshorizont der Zeitgenossen stehen.

Die starken ›öffentlichen‹ – und kollektiv geteilten – Gefühle, die hier evoziert und verbreitet wurden, spiegeln also einerseits die Ausweitung und den Bedeutungszuwachs der öffentlichen Sphäre. Sie machen andererseits deutlich, dass diese Sphäre gerade durch ihre emotionale Infektion und Infusion eng an den Raum des Privaten und Familiären zurückgebunden blieb. Die rigide Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit, die der bürgerliche Gesellschaftsentwurf vorgeblich anstrebte, erwies sich daher als poröser als bisher angenommen.

---

[44] Friedrich Schiller, Deutsche Größe. In: Schillers Werke in fünf Bänden, Bd. 1, Berlin 1967, S. 198.

[45] Vgl. Karen Hagemann, »Mannlicher Muth und Teutsche Ehre«: Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Preußens, Paderborn 2002. Dort findet sich auch der Ausdruck »Meinungsmobilisierung« (S. 105) aus dem vorhergehenden Absatz.

An dieser Stelle kommt die dritte Basisdifferenz ins Spiel, die jener Entwurf setzte: die zwischen Männern und Frauen, zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit. Es war eine Differenz, die den bürgerlichen Meisterdenkern als fundamental und unhintergehbar galt. Wie groß und kantig sie sein sollte, war allerdings um 1800 noch unentschieden. Ebenso wie Öffentlichkeit und Privatheit noch nicht scharf voneinander getrennt waren – was sich in Einrichtungen wie dem halböffentlichen Salon spiegelte –, zeigten auch die Rollen und ›Bestimmungen‹ der Geschlechter noch nicht jene straffe Polarität, die ihnen das 19. Jahrhundert zuschrieb. Zwar war Frauen die aktive Teilnahme an politischen Diskursen und Praktiken verwehrt. Das hieß jedoch keineswegs, dass sie ausschließlich auf die Familie als Privatsphäre verwiesen waren. Sie konnten Vereine gründen (und taten das auch), gehörten Lesegesellschaften an und erwarben sich als »Stifter der besseren Gesellschaft« (Schleiermacher) einen legendären Ruf.[46]

Gerade im Bereich der Gefühle war es nicht einfach, eine belastbare Geschlechterdifferenz einzuziehen. Wenn Gefühle Ausweis der Humanität und Individualität waren und als solche einen hohen Aufmerksamkeitswert besaßen, ließen sie sich schwerlich nach Männlein und Weiblein scheiden. Zwar bestand allgemeiner Konsens darüber, dass Frauen gemeinhin ein »zarteres Gefühl« besaßen als Männer.[47] Jedoch sprach man auch Männern Gefühle nicht rundherum ab, weder faktisch noch normativ. Die Kritiker der Empfindsamkeit wiesen stets darauf hin, dass das, was sie als Schwäche und übertriebene ›Empfindeley‹ geißelten, nicht nur junge Frauen, sondern auch junge Männer heimsuchte. Darüber hinaus lobte selbst Kant 1798 die »Empfindsamkeit« als »ein Vermögen und eine Stärke, den Zustand sowohl der Lust als Unlust zuzulassen« und zwischen beiden zu wählen, je nach Umstand und Gegenüber. Empfindsam sei jemand, der sich auf die Gefühle anderer einlassen könne, ohne sich von ihnen überwältigen zu lassen. Das sei »männlich« und tatkräftig. Wer sich dagegen »blos leidend afficiren« lasse und »thatleer« an den Gefühlen anderer teilnehme, handele »läppisch und kindisch«.[48]

Notabene: Kant kontrastierte hier »männlich« und »kindisch«, nicht männlich und weiblich. Denn seine Maxime galt für beide Geschlechter: Sie durften Gefühle haben, ihnen aber nicht die Oberherrschaft über ihr Tun und Lassen einräumen. Vielmehr kam alles darauf an, sie in vernünftiges, zielgerichtetes Handeln zu überführen. Ähnlich hieß es 1819 in einer ›Enzyklopädie‹: »Die Vernunft kann und soll die Affecten nicht ausrotten, aber sie fodert als Pflicht, und wir vermögen es folglich, uns auch im Affect zu *fassen*, und ihn nicht zum Meister über uns werden zu lassen.«[49] Wir – das war ›der Mensch‹, männlich und weiblich.

Das hieß allerdings nicht, dass ›Affekte‹ – als ›Naturanlagen‹ – und Pflichten zwischen Frauen und Männern gleich verteilt waren. Das ›Damen-Conversations-

---

46 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Versuch einer Theorie des geselligen Betragens. In: Ders., Philosophische Schriften, hg. von Jan Rachold, Berlin 1984, S. 39–64, hier S. 57.

47 So Joachim Heinrich Campe 1785, zit. in: Lothar Pikulik, Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland, Göttingen 1984, S. 221.

48 Kant, Anthropologie (wie Anm. 6), S. 235f.

49 Allgemeine Encyclopädie (wie Anm. 17), S. 136.

Lexikon‹ von 1835 notierte: »Das weibliche Gefühl ist, ganz entsprechend der Bestimmung des Weibes durch die Natur, reger und feiner als das männliche. Empfänglichkeit, Reizbarkeit, Mitleid, Geduld und edle Schwäche sind die Quellen des weiblichen Gefühles.« Selbst wenn beide Geschlechter grundsätzlich die gleichen Gefühle und Leidenschaften hätten, führe die »verschiedene Lebensweise« zu unterschiedlichen Neigungen und Ausprägungen. Frauen, so die zeitgenössische These, fühlten »anders« als Männer, weniger zerstörerisch, eben »reger und feiner«.[50] Zudem legten ihnen ihre »Lebensweise« und »Bestimmung« bestimmte Gefühle näher als andere: Scham zum Beispiel rangierte im emotionalen Lexikon der Weiblichkeit an sehr viel höherer Stelle als in dem der Männlichkeit. Umgekehrt durften Männer Zorn empfinden und ausdrücken, während er Frauen – sofern sie denn bürgerlich und gebildet waren – schlecht zu Gesicht stand.

Um 1800 ging man folglich mitnichten davon aus, dass Männer rational seien und Frauen emotional. Fast war es umgekehrt: Männer wurden als leidenschaftlich und affektgeladen wahrgenommen; sie neigten, wie der Frühliberale Carl Welcker 1838 im ›Staats-Lexikon‹ meinte, zu »Zorn, Rechtstrotz und Unduldsamkeit«. Frauen dagegen galten als weicher und sanfter, als empfind- und duldsamer.[51] Ob Männer zudem besser als Frauen in der Lage waren, ihre Affekte und Leidenschaften zu bändigen und in überlegtes, strategisches Handeln zu überführen, war umstritten. Zumindest bedurften sie dabei tatkräftiger Hilfe und erzieherischer Aufsicht. Die ›bürgerliche Verbesserung der Männer‹ – ein Buch unter diesem Titel wurde zwar nie geschrieben. Aber der phänomenale Erfolg von Knigges Umgangs-Buch (das sich primär an Männer richtete) sowie die zahlreichen Ratgeber und Handbücher des ›Guten Tons‹, die im 19. Jahrhundert erschienen, füllten diese Lücke.[52] Sie legten den Platz fest, den Gefühle in der sozialen Kommunikation zwischen Männern und Frauen, aber auch darüber hinaus, besetzten. Sie sozialisierten einen individuellen Habitus, der, um noch einmal aus ›Ernst und Scherz‹ zu zitieren, Gefühle durch »Anstand, Blicke, Accentuation der Rede und Modulation der Stimme« zum Ausdruck brachte.[53] Und sie arbeiteten daran mit, Gefühle als kommunikativen Code aufzuwerten, der sich in allen Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft ausbreitete. Das heißt nicht, dass er sich überall gleich und mit gleicher Geschwindigkeit ausbreitete. Und es heißt ebenso wenig, dass diese Ausbreitung nur in einer Richtung verlief und nicht zu stoppen war. Dennoch hat der ›Umwandlungsprozeß der Moderne‹, den Kleist selber miterlebte, Gefühle irreversibel auf die gesellschaftliche Tagesordnung der modernen Zeit gesetzt. Davon sind sie bis heute nicht verschwunden.

---

[50] Damen-Conversations-Lexikon, hg. von Carl Herloßsohn, Bd. 3, Leipzig 1835, S. 400; Bd. 4, Leipzig 1835, S. 343; Bd. 6, Leipzig 1836, S. 321f.

[51] Carl Welcker, Art. ›Geschlechtsverhältnisse‹. In: Staats-Lexikon, Bd. 6, Altona 1838, S. 629–665, Hier 640f.

[52] Vgl. Ulrike Döcker, Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken, Frankfurt a.M. 1994.

[53] Garlieb Merkel (Hg.), Ernst und Scherz, Berlin 1803, S. 107. Zit. in: Krünitz, Encyklopädie (wie Anm. 7), Bd. 188, 1846, S. 7.

Peter-André Alt

POETISCHE LOGIK VERWICKELTER VERHÄLTNISSE.
Kleist und die Register des Bösen

I. Annäherung an Kleists Begriff des Bösen

In seiner Schrift ›Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft‹ (1793) problematisiert Kant die Möglichkeit der Bestimmung einer Identität des Bösen jenseits individueller Absichten und Handlungsformen.[1] Für Kant existiert keine objektivierbare ›Natur‹ des Bösen, wie sie die Theologie aus dem Mythos des Sündenfalls herleitet, sondern einzig ein Zusammenhang dieses Begriffs mit dem der individuellen Freiheit. Das Böse ist wie das Gute ein Produkt menschlicher Natur und folglich über den Willen kontrollierbar. Es geht auf Maximen zurück, die sich durch Handlungen manifestieren, ohne per se mit ihnen zusammenzufallen. Daher beruht es nicht auf der Kontingenz unseres Tuns, die als solche dem Erfahrungswissen zugänglich ist, vielmehr auf einer Regel, die die »Willkür«, wie Kant sagt, »für den Gebrauch ihrer Freiheit macht«.[2] Im Gegensatz zur empirischen Beobachtung der zufälligen Wirkungen, die das Böse auslöst, bietet seine transzendentale Herleitung Gelegenheit zur näheren Festlegung der normativen Prinzipien, die seine Zweckmäßigkeit begründet. Kant erläutert diese apriorische Definition nicht mehr im Sinne eines dualistisch organisierten metaphysischen Wertsystems, sondern verankert die binäre Struktur der beiden Begriffe (an der er grundsätzlich festhält) im Inneren des Menschen. Gut und Böse erweisen sich als Produkte der menschlichen Lizenz zur Freiheit, aus der je spezifische Handlungen folgen, die sie im positiven oder negativen Sinne nutzen.

Kant stellt im Rahmen einer, wie er es formuliert, ›disjunktiven‹ Hypothese fest, dass der Mensch von Natur gleichermaßen gut und böse sei.[3] Diese Annahme verlangt den Verzicht auf Bestimmungen des Bösen anhand seiner je kontingenten oder okkasionellen Wirkungen im Rahmen spontaner, rein affektgesteuerter Handlungen; sie beansprucht statt dessen die Überzeugung, dass das Böse durch

[1] Immanuel Kant, Werke in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1977, Bd. 8, S. 666ff. Zu den Zumutungen von Kants Ethik vgl. Slavoj Žižek, Immanuel Kant als Theoretiker des Bösen. In: Das Böse. Jenseits von Absichten und Tätern oder: Ist der Teufel ins System ausgewandert?, hg. von Florian Rötzer, Göttingen 1995, S. 132–151.

[2] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 667.

[3] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 668.

einen spezifischen Gebrauch der Freiheit – nämlich durch Manipulation der ihr zugrunde liegenden Maximen – geschaffen werde.[4] Innerhalb dieses Systems der Naturanlagen existiert für Kant keine Mehrdeutigkeit oder Polyvalenz der Kategorien. Da niemand in seinem konkreten, auf Maximen zurückgehenden Handeln zugleich gut und böse sein könne, gelte stets nur einer der beiden Begriffe. Das Aufscheinen einer bösen Maxime zerstöre notwendig auch den Rest des moralischen Ordnungsgefüges[5] – eine Aussage, die Kant in seiner ›Anthropologie‹ von 1798 zur Verärgerung mancher Leser nochmals mit dem erweiterten Hinweis auf die »bösgeartete« Naturanlage des Menschen verband.[6] Die »pathologische Seite«[7], die Kants Lehre, wie Schiller fand, am Menschen allzu deutlich hervorkehrte, schließt drei unterschiedlich definierte Ursachen des Bösen ein. Es sind dieses die »Gebrechlichkeit« in der Anwendung moralischer Maximen (Inkonsequenz bzw. Zurückweichen vor klarer moralischer Prioritätensetzung), die »Unlauterkeit« (Tendenz zur Vermischung sittlicher und unsittlicher Handlungsantriebe) und die internalisierte »Bösartigkeit« (als »Verderbtheit« des Herzens durch amoralische Willkür).[8] Gemeinsam bleibt den genannten Erscheinungsformen laut Kant, dass sie jeweils auf eine naturhafte Prädisposition des Menschen zurückgehen, insofern sie nicht okkasionell und kontingent, sondern in allgemeinen Maximen – als Prinzipien des Handelns – verankert sind.

Kleist hat 1801, im Jahr seiner näheren Beschäftigung mit Kant, offenkundig auch den Religionsaufsatz gelesen (einen direkten Beleg lässt seine Korrespondenz ebenso vermissen wie andere explizite Hinweise auf Kants Schriften[9]). In einem aus Paris an Wilhelmine von Zenge geschriebenen Brief vom 15. August 1801 reflektiert er, ohne dass er seine Quelle preisgibt, seine Lektüreeindrücke. Kleists Einschätzung weicht dabei in einem sehr grundsätzlichen Punkt von Kant ab. Er geht, nach einer längeren Tirade gegen die vermeintliche Dekadenz der französi-

---

[4] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 668.

[5] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 672.

[6] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 684.

[7] In einem Brief an Goethe vom 21. Dezember 1798 schreibt Schiller nach seiner Lektüre der ›Anthropologie‹ Kants: »Es ist immer noch etwas in ihm, was einen, wie bei Luthern, an einen Mönch erinnert, der sich zwar sein Kloster geöfnet hat, aber die Spuren deßelben nicht ganz vertilgen konnte«; Schillers Werke, Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, seit 1992 im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach a.N., hg. von Norbert Oellers, Weimar 1943ff., Bd. 30 (Briefwechsel. 1.11.1798–31.12.1800, hg. von Lieselotte Blumenthal, Weimar 1961), S. 15.

[8] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 677.

[9] Für die ältere Forschung vgl. Ernst Cassirer, Heinrich von Kleist und die kantische Philosophie, Berlin 1919 (Hypothese, dass Kleist Fichtes ›Bestimmung des Menschen‹ gelesen habe); Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation, Köln 1954, S. 54ff. (zum Einfluss der ›Kritik der Urteilskraft‹); vgl. aus dem Kreis neuerer Arbeiten Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst, Tübingen, Basel 2000, S. 5ff. (schließt an Muth an); Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 53f. (Forschungsbericht); Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 105f. (Hinweis auf Kants ›Anthropologie‹).

schen Zivilgesellschaft, zunächst von der Frage aus, was der Begriff des bösen Handelns genau bezeichne. Eine Bestimmung über sein Gegenstück, die Kategorie der moralischen Überzeugung, lehnt Kleist ab, da diese, wie er ausführt, je nach historischem oder kulturellem Hintergrund variiere. »Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten u mit Andacht ißt er ihn auf – Wenn die Überzeugung solche Thaten rechtfertigen kann, darf man ihr trauen?« (DKV IV, 261) Die Relativität der moralischen Urteile, die durch geschichtliche und kulturelle Differenzierung gegeben ist, stellt auch die Geltung eines einzigen, in sich unbedingten Begriffs des Bösen, wie ihn Kant lanciert, in Frage. »Was heißt das auch, etwas Böses thun, der Wirkung nach? Was ist *böse*? *Absolut böse*? Tausendfältig verknüpft u verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, u oft die schlechteste erzeugt die beßten –« (DKV IV, 261). Mit dieser Antwort steht Kleist in klarem Gegensatz zu Kant, der von der Unteilbarkeit des Begriffs des Bösen ausgeht. Kant hatte es explizit als »angeboren« (damit natürlich) und als »radikal« (also von der Wurzel her gegeben) beschrieben.[10] Kleist setzt dagegen die Nachträglichkeit und Teilbarkeit des Bösen, das in wechselnden Mischungen und Verhältnissen (»[t]ausendfältig verknüpft u verschlungen«; DKV IV, 261) auftreten könne. Diese Festlegung bedeutet eine wesentliche Differenz gegenüber Kant; zwar widerspricht Kleist seiner Phänomenologie nicht explizit, doch definiert er den Begriff des Bösen keineswegs über das Unbedingte seiner naturhaften Disposition und genealogischen Unteilbarkeit, sondern über die Relationen, die er mit anderen Kategorien eingehen kann. Damit wird der Terminus des Bösen in eine weiche Systematik integriert, die einer Herleitung aus der Freiheit der menschlichen Maximen, wie sie Kant versucht, klar widerspricht. Der Schwerpunkt der von Kleist formulierten Bestimmung liegt in der Frage nach der Wirkung, die das Böse zeitigt, und den Handlungen, die es evoziert. Der Aspekt der Prinzipienfundierung, der für Kants transzendentalphilosophische Methodik vorrangig war, spielt dagegen keine Rolle. Seine relativierende Bestimmung des Bösen macht ernst mit der Konsequenz seines Krisenbriefs vom 22. März 1801, in dem er die Suche nach einer absoluten Wahrheit für ein zum Scheitern verurteiltes Ziel erklärt (DKV IV, 205).[11]

Zwar argumentiert Kleist im Grundsätzlichen gegen Kants Definition des Bösen, jedoch gewinnt dessen Phänomenologie des Begriffs, wie sich zeigen lässt, in seinem literarischen Werk eigenes Gewicht. In Kleists Texten begegnen uns Beispiele für Kants drei Varianten des Bösen – Manifestationen eines Übels, deren Ursachen entweder in der ›Gebrechlichkeit‹ des Menschen (im Sinne der widerstandslosen Nachordnung ethischer Gesetze), seiner ›Unlauterkeit‹ (im Sinne der Kontamination moralischer Antriebe durch unmoralische Nebenmotive) oder seiner ›Bösartigkeit‹ (im Sinne des vorsätzlichen Willens zum Missbrauch einer

[10] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 680f.

[11] Man muss allerdings bedenken, dass Kant durch seine Typologie, in der das Böse mehrfach als ein inkonsequent verfolgtes Gutes bestimmt wird, bereits einen wesentlichen Beitrag zur Relativierung des Begriffs leistet. Aufgefangen findet sich eine derartige Relativierung bei ihm durch die apriorische Methodik der Definition des Bösen, die von erfahrungsgestützten Perspektiven, wie sie die Literatur einnimmt, absieht.

sittlichen Maxime) liegen. Zur ersten Gruppe gehören Gewalttaten und Verbrechen, die weder aus juristischer noch aus moralischer Sicht gerechtfertigt werden können, aber nicht auf Vorsatz, sondern auf Willensschwäche oder Kontrollverlust zurückgehen. Hier wäre Penthesileas Tötung Achills zu nennen, die im Zeichen der Absenz geschieht, Adams Fehltritt im ›Zerbrochnen Krug‹, ferner die Vergewaltigung der Marquise durch den Grafen F., aber auch Homburgs Befehlsverweigerung, die unter militärrechtlichem Aspekt ein schweres Vergehen darstellt, im konkreten Fall jedoch, wie man weiß, auf Unkenntnis der taktischen Vorgaben aufgrund temporärer Unzurechnungsfähigkeit zurückgeht. Die zweite Gruppe bilden Handlungen, die zwar moralisch fundiert, in ihren Nebenmotiven aber unlauter oder in ihren Wirkungen verwerflich sind. Besonders signifikant für Kleists Ausformung dieses Typus scheinen Fälle, in denen ein Höchstmaß an affektiver Erregung mit einem Maximum an kaltem Willen zum Bösen verbunden ist: die Racheexzesse Ruperts in der ›Familie Schroffenstein‹, der kollektive Totschlag am Ende des ›Erdbeben in Chili‹, Gustavs Schuss auf Toni im Finale der ›Verlobung in St. Domingo‹, Piachis brutale Vergeltung im ›Findling‹. Nicht zuletzt bietet Kleist uns Exempel für eine auf Maximen gestützte Handlungsweise im Zeichen des Bösen, darunter den Rachefeldzug des Michael Kohlhaas, der zwar vom Affekt der Kränkung ausgelöst wird, aber in seiner inneren Folgerichtigkeit die unbedingte Bereitschaft zur moralischen Grenzverletzung dokumentiert, die vorsätzliche Zerstörungswut der niederländischen Bilderstürmer in der ›Heiligen Cäcilie‹, die kalte, zielgerichtete Sexualgier des ›Findlings‹ Nicolo, die Heimtücke des Mörders Rotbart im ›Zweikampf‹ oder die hinterhältigen Manöver Kunigundes aus dem ›Käthchen von Heilbronn‹, die der Vorbereitung eines Verbrechens ohne Spuren zu dienen haben.

Im Folgenden sollen die von Kant entwickelten drei Formen des Bösen auf einzelne Texte Kleists übertragen werden. Den Gegenstand der näheren Analyse bilden ›Die Familie Schroffenstein‹ (1803), ›Der zerbrochne Krug‹ (1806/08) und ›Der Findling‹ (1811). Wenn sich so verschiedene Gattungen wie Tragödie, Komödie und Novelle in ihren denkbar klassischen Ausprägungen – geschult an Aristoteles, dem römischen Typenlustspiel und Boccacchio – der Untersuchung empfehlen, so demonstriert das, dass die Phänomenologie des Bösen bei Kleist in divergierenden Genreformen zutage treten kann. Auf diesem Wege lässt sich ein literarisches Verfahren rekonstruieren, das Kants Modell zwar berührt, aber an entscheidenden Punkten modifiziert. Wo Kant von einer klaren semantischen Ordnung des Guten und des Bösen ausgeht, steht das zweiwertige, differenzlogische System bei Kleist generell in Frage. In seiner Welt existieren – in Anlehnung an Odysseus' Formulierung aus der ›Penthesilea‹ – nicht »Kraft« und »Widerstand« (DKV II, Vs. 112), sondern Formen des Dritten, das weder das eine noch das andere, vielmehr das Prinzip der Differenz selbst ist. Gerade dieses Ausscheren aus der binären Logik erlaubt es Kleist, seine eigene Hypothese, dass das Böse stets relativ sei, in seinen Texten auf ebenso befremdliche wie beunruhigende Weise fortzuschreiben.

II. Das Böse aus ›Unlauterkeit‹: ›Familie Schroffenstein‹ (1803)

Argwohn und Verdacht, genährt durch den ins Unheil umschlagenden Erbvertrag als juristische Form der Besiegelung des Sündenfalls, zeugen in Kleists erstem Trauerspiel mit der emergierenden Folgerichtigkeit eines antiken Fluchs stets neue Interventionen und Freveltaten fort. Am Beginn der Kette böser Taten steht unschwer erkennbar das »Mißtraun« (vgl. DKV I, Vs. 29) als »schwarze Sucht der Seele«, für dessen ›krankes Auge‹ »[a]lles, auch das Schuldlos-Reine« die »Tracht der Hölle« (DKV I, Vs. 515–517) anzieht. Dem Misstrauen – ein auf Rousseaus ›Discours sur l'inégalité‹ (1755) verweisender Topos[12] –, entspringen Fehldeutungen, die ihrerseits falsche Verdächtigungen und, aus ihnen hervorgehend, zerstörerische Leidenschaften wie Hass oder Rachgier als Triebfedern gewalttätiger Handlungen provozieren. Die Sprache wird zum ersten Medium dieser Gewalt, ehe sie sich in Taten Bahn bricht; Sätze wie Ruperts »Würge / Sie betend« (DKV I, Vs. 39f.) oder Jeronimus' »ein schlechtes Leben / Ist kaum der Mühe wert, es zu verlängern« (DKV I, Vs. 667f.) offenbaren einen fließenden Übergang zwischen Rhetorik und Aktion. Wo immer hier Verbrechen verübt werden, geschieht es im Zeichen eines falschen Bewusstseins der Vergeltung: Der Bote Aldöbern wird erschlagen, weil man in Warwand glaubt, das Haus Rossitz habe vor Jahren den Sohn des Hauses vergiftet, der Vermittler Jeronimus muss sterben, da Rupert ihn für den Hintermann Warwandscher Usurpationsabsichten hält, Johann schickt man in dem Moment den Pfeil, als man glaubt, er habe Agnes zu erstechen gesucht; noch der irregeleitete Doppelmord am Ende ist ein Totschlag im Zeichen des wahnhaften Verdachts, die Kinder des Nachbarhauses schmiedeten finstere Pläne, um selbst die Macht an sich zu reißen. Wenn die Väter am Ende ihre grässlichen Taten förmlich vergessen, so ist das ein letztes Indiz für den Affekttaumel, in dem sie gehandelt haben: »Warum denn hätt' ich sie gemordet?« (DKV I, Vs. 2524) fragt Rupert; »Mich hat ein großer Sturm gefaßt« (DKV I, Vs. 2578), weiß Sylvester nach der Tat. Die Quintessenz dieser Verwirrung der Gefühle, die im Totschlag aus »Versehen« (DKV I, Vs. 2705) kulminiert, fasst Sylvester bereits in einem frühen Gespräch mit Jeronimus zusammen: »Ich bin Dir wohl ein Rätsel? / Nicht wahr? Nun tröste Dich, Gott ist es mir« (DKV I, Vs. 1213f.).

In der ›Familie Schroffenstein‹ werden die bösen Taten – Verleumdung, Rache, Totschlag – nicht nach kalter Planung, sondern im Bann entfesselter Affekte verübt. Von Leidenschaften getrieben ist der finstere Rupert ebenso wie die misstrauische Gertrude, der eifersüchtige Johann und der stets gewaltbereite Santing. Am Ende packt die Macht der Affekte sogar die zunächst Vernünftigen: auch Sylvester schwört Rache, obgleich er sich anfänglich der Logik von Argwohn und Gewalt

[12] Jean-Jacques Rousseau, Discours sur l'inégalité / Über die Ungleichheit (1755). In: Schriften zur Kulturkritik, Französisch-Deutsch, eingeleitet, übersetzt und hg. von Kurt Weigand, Hamburg 1983, bes. S. 110ff.: »Es gibt vielleicht keinen wohlhabenden Menschen, dem nicht habgierige Erben, und oft die eigenen Kinder, insgeheim den Tod wünschten« (S. 111). Zum Einfluss Rousseaus auf die Tragödie vgl. immer noch Hinrich C. Seeba, Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists ›Familie Schroffenstein‹. In: DVjs 44 (1970), S. 64–101.

entziehen konnte. Raserei und Kontrollverlust, kalter Hass und hitzige Entschlossenheit können in der ›Familie Schroffenstein‹ gleichermaßen den Ursprung des Bösen und seiner exzessartigen Handlungsketten bilden. Die schwarze Anthropologie, die Kleists erstes Drama vorführt, zeigt uns Menschen, die Entsetzliches tun, weil sie aus sich selbst gefallen sind. Dass ihre Seele als »verschloßner Brief« (DKV I, Vs. 1281) vor ihm liege, nachdem er zuvor in ihr habe lesen können, beklagt Ottokar gegenüber Agnes. Selbst hier, wo die Idylle einer idealisierten Liebeshandlung gegen das Misstrauen der Familienpolitik aufgeboten wird, verdirbt der Verdacht die Unschuld der Beziehungen. Schiller spricht in seinem Essay ›Ueber die ästhetische Erziehung‹ (1795) davon, dass die Seele des um falsche Würde – »Gravität« – bemühten Menschen ein »versiegelter Brief« sei.[13] Kleist nimmt dieses Bild auf, verleiht ihm jedoch eine besondere agonale Konsequenz; in seinem Drama markiert die wechselseitige Undurchsichtigkeit der Individuen, die nicht aus kalter Verstellungskunst, sondern aus den Schwankungen der Affekte resultiert, den Ausgangspunkt für die Eskalation böser Taten.

Den Akteuren der ›Familie Schroffenstein‹ fehlt die Klarheit der Erkenntnis, sowohl im Hinblick auf das eigene Ich als auch in Bezug auf Gott. Dass am Ende ein Blinder – der Graf Sylvius – und eine abergläubische alte Frau den Figuren den Weg zur Einsicht bahnen müssen, ist signifikant (und beleuchtet Kleists früh entwickelte Affinität zur Technik tragischer Ironisierung). Im Himmelsprolog aus Goethes ›Faust‹, der um 1800, also kurz vor Kleists Trauerspiel entstand, stellt der Herr in Aussicht, seinen Diener »bald in die Klarheit« zu führen.[14] Die Instanz der *claritas*, die nach scholastischem Verständnis seelische Reinheit und intellektuelle Ordnung gleichermaßen bezeichnet, ist bei Kleist ausgefallen. Weder Selbst- noch Fremderkenntnis, weder Geistesgegenwart noch Affektkontrolle, weder Ichbeherrschung noch Gottvertrauen scheint seinen *dramatis personae* zuverlässig gegeben. Das Böse, das dabei entsteht, bildet kein Absolutum, sondern den Ausfluss ambivalenter Affektlagen. »Eines Teufels Antlitz sah / Mich aus der Welle an« (DKV I, Vs. 2229f.), erklärt Rupert, als er sich auf dem Weg zur Ermordung Ottokars befindet. Das Teuflische ist keine objektive Kraft, die im Inneren des Menschen unwiderruflich verwurzelt bleibt. Es bildet eine Spiegelung seines Gesichts an der Oberfläche des Wassers, wie sie hier – in deutlicher Kontrafaktur des Narziss-Mythos – beschrieben wird. Kleists Trauerspiel zeigt das Böse nicht als Produkt einer radikalen – qua Geburt naturgegebenen – Anlage, vielmehr als Resultat fehlender Erkenntnis von Ego und Alter. Nur konsequent ist es, wenn Himmel und Hölle, wie in den Fieberphantasien Johanns, durcheinandergeraten, so dass das »Wahre und das Falsche« (DKV I, Vs. 1656) kaum recht unterschieden werden können. Die ›Hexe‹ Barnabe, die Ottokar zufolge niemandem »Böses« (DKV I, Vs. 2137) tut, ist das Beispiel für eine Ordnung, in der die großen Leitdifferenzen

[13] Schillers Werke (wie Anm. 7), Bd. 20, S. 308. Vgl. dazu auch Dieter Borchmeyer, ›Der ganze Mensch ist wie ein versiegelter Brief‹. Schillers Kritik und Apologie der »Hofkunst«. In: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 460–475.

[14] Johann Wolfgang Goethe, Faust. Text und Kommentare. 2 Bde., hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a.M. 1999, Bd. I, S. 27 (Vs. 309).

aufgelöst zu sein scheinen. Von Schicksal ist, anders als in vergleichbaren Trauerspielen der Zeit – Tiecks ›Genoveva‹ (1799), Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ (1801) oder August Wilhelm Schlegels ›Ion‹ (1803) – bloß beiläufig, an zwei Stellen, die Rede.[15]

Inmitten der hier zu konstatierenden Aufhebung der Oppositionen muss irren, wer glaubt, er kenne den Unterschied zwischen Gut und Böse. Dass gerade Rupert, der vom Hass zerfressen scheint, mit vermeintlich eindeutigen Zuordnungen schnell bei der Hand ist, besitzt eine eigene Evidenz. »List der Hölle, von dem Bösesten / Der Teufel ausgeheckt« (DKV I, Vs. 1768f.), nennt er ausgerechnet die ernstgemeinten Friedensangebote Sylvesters. Agnes, die Unschuld und Arglosigkeit verkörpert, bezichtigt er, sie habe ihm »viel Böses« zugefügt – eine Fehldeutung, die von Santing umstandslos korrigiert wird (»Das Mädchen selber hat / Nichts Böses Dir getan«; DKV I, Vs. 2522f.). Jegliche Form einer selbstgewissen Deutung der Verhältnisse erweist sich als verhängnisvoller Irrtum. »Es gab uns Gott«, so erklärt Ottokar, »das seltne Glück, daß wir / Der Feinde Schar leichtfaßlich, unzweideutig, / Wie eine runde Zahl erkennen« (DKV I, Vs. 127–129).[16] Weder sind die Feinde »leichtfaßlich« noch lassen sie sich wie eine »runde Zahl« überschauen. Die Vergleiche aus der Welt der Logik, die Ottokar hier anzieht, führen in den Abgrund, denn sie suggerieren dort Klarheit, wo die Nacht der Hybris herrscht.[17]

Wenn Eustache Ruperts Plan, das Glück Ottokars und Agnes' zu zertrümmern, »für einen Teufel fast zu boshaft« (DKV I, Vs. 2011) nennt, demonstriert dieser Befund die Konsequenz, die sich aus der Dekonstruktion der Differenz von Gut und Böse herschreibt. Beide Begriffe sind nicht klar zu trennen, weil sie in sich keine eindeutigen Qualitäten ausbilden, die objektiv beschreibbar wären. Das Teuflische repräsentiert kein Unbedingtes, vielmehr lässt es sich in seinen Exzessen immer wieder steigern und *ad infinitum* überbieten. Das Böse ist nicht über die Differenz zum Guten definiert, sondern bezeichnet, da es keine Identität besitzt, die Differenz selbst. Mit solchen Diagnosen relativiert Kleists Trauerspiel Kants Kardinalbestimmung des Bösen im Sinne der Aussagen seines bereits zitierten Briefs an Wilhelmine von Zenge vom 15. August 1801. Wo »die Dinge der Welt« sich als »[t]ausendfältig verknüpft u verschlungen« (DKV IV, 261) erweisen, kann auch das Böse nicht mehr eindeutig ausgewiesen werden. Die ›Familie Schroffenstein‹ beleuchtet genau diese Konstellation, indem sie am Bösen die Auflösung differenzlogischer Verhältnisse aufzeigt.

Kants Religionsaufsatz hatte einen der drei Typen des Bösen auf die ›Unlauterkeit‹ der Handlungsintentionen zurückgeführt, auf eine Gemengelage, in der inte-

---

[15] DKV I, Vs. 1249f.; DKV I, Vs. 1499f.; vgl. den Kommentar des Herausgebers Hinrich C. Seeba, DKV I, 585. – Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ führt den Begriff des Schicksals dagegen an zwanzig Stellen an.

[16] Zu solchen Fehlschlüssen vgl. Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 9), S. 147.

[17] Diese Dimension hat bereits die ältere Forschung erkannt; vgl. Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, Köln, Wien ^{3}1971 (zuerst 1961), S. 89ff.; Peter Szondi, Versuch über das Tragische (1961). In: Schriften I, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a.M. 1978, S. 247–253.

gere Ziele mit unredlichen Antrieben verbunden sind. Das Böse entsteht laut Kant durch eine Motivation, die »nicht rein moralisch ist«, insofern sie moralische Zwecke auf sinistren Wegen verfolgt oder beim Erreichen eines solchen Zwecks affektive Unterströmungen freisetzt, die das Ziel selbst verunreinigen.[18] Der Rigorismus dieser Bestimmung, der an die gegen die britische *Moral-sense*-Philosophie (Fergusons und Hutchesons) ins Feld geführte Differenzierung von Sittlichkeit und Affekt in der ›Kritik der praktischen Vernunft‹[19] anschließt, wird von Kleists Figuren in modifizierter Form repräsentiert. ›Unlauter‹ ist ihr Handeln nur insofern, als ihnen zwar moralische Inhalte geläufig, die Grundlagen ihrer inneren Distinktion und Ausgestaltung aber abhanden gekommen sind. Diese Grundlagen können nur auf Prinzipien, nicht jedoch auf »gutherzigem Instinkt«[20] beruhen, da sie ansonsten dem Zufall anheimgegeben und nicht mehr als Vernunftmaximen zu betrachten wären. Integer im Sinne der Wahrung familiärer Sicherheiten, des Schutzes für Frau und Kinder wirken die Verhaltensweisen Ruperts und Sylvesters zumindest am Anfang. Es wäre falsch, hier von einer apriorischen Destruktion des Guten durch das Böse zu sprechen. Die ›Unlauterkeit‹ ihres Tuns entsteht jedoch durch die fatale Verschlingung von Gegensätzen und die daraus resultierende Unmöglichkeit, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Gutem und Bösem fehlt eine klare Identität, die es erlaubt, ihm jenseits einer okkasionellen Bestimmung konzise Merkmale zu verleihen. Kleists Figuren haben keine Chance zum moralischen Handeln, weil sie, anders als Kants Diagnose es vorsah, in einer Welt agieren, deren Differenzierungen kollabiert sind.

Im Sinne dieser Entdifferenzierung trifft auf Kleists Drama zu, was Derrida über Artaud geschrieben hat:

> Das Theater der Grausamkeit verjagt Gott von der Bühne. Es stellt keinen neuen atheistischen Diskurs auf die Bühne, es gibt dem Atheismus nicht das Wort, es gibt den theatralischen Raum keiner philosophischen Logik anheim, die zu unserem größten Überdruß noch einmal den Tod Gottes verkündete. Die theatralische Praxis der Grausamkeit ist es, die in ihrer Handlung und in ihrer Struktur einen nicht-theologischen Raum bewohnt oder vielmehr erzeugt.[21]

Kleists erstes Trauerspiel setzt ein Theater ohne Gott in Szene,[22] das die philosophische Logik suspendiert, indem es ihre binären Differenzen aufhebt. Zum Theater der Grausamkeit avanciert es nicht, weil es das Böse im Ensemble seiner es ermöglichenden Affekte zeigt, sondern durch die Konsequenz, mit der es die Grundlosigkeit eines Übels offenbart, das seine binäre semantische Strukturierung

---

[18] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 680f.

[19] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 7, S. 151. (Moralisches Handeln wird abgekoppelt von der Evokation von Glücksempfindungen, die den Akt der praktischen Vernunftausübung verunreinigen würden.)

[20] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 678.

[21] Jacques Derrida, Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders., Die Schrift und die Differenz, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 1976, S. 351–379, hier S. 355.

[22] Die besondere Theatralität des Textes wird am Schluss durch die Formel »Der Vorhang fällt« hervorgehoben, mit der Kleist in anderen Dramen nicht arbeitet.

verloren hat. Damit nimmt Kleists erstes Drama auch die Ordnung der Repräsentation ins Visier, die bei Kant noch selbstverständlich galt. Die Operationen der Sprache und die daran geknüpfte Verweisungsökonomie der Zeichen sind so unzuverlässig geworden, dass man ihnen nicht mehr trauen darf. Wer in der ›Familie Schroffenstein‹ vom Bösen spricht, kann das Böse oder das Gute meinen. Am Ende bleibt es ein »Kunststück« (DKV I, Vs. 2725)[23], aus der Tasche gespielt von einer alten Hexe, das die zuvor diagnostizierte Krise der Begriffe besiegelt. »Drehen freilich«, so hatte Gertrud erkannt, »Läßt Alles sich. –« (DKV I, Vs. 1171f.)[24] Für die Konfliktlage, die Kleists Tragödie vorführt, existiert keine feste kategoriale Bewertungsperspektive mehr, die Frontbildungen und Kollisionen eindeutig zu bewerten erlaubt. Das Resultat ist eine Verwicklung der Verhältnisse, aus der sich weder die alte Moral noch das alte Übel im Medium der Sprache unbeschadet retten lassen.[25]

III. Das Böse aus ›Gebrechlichkeit‹: ›Der zerbrochne Krug‹ (1806/1808)

Kleists Komödie ›Der zerbrochne Krug‹ wird bekanntlich durchzogen von zahlreichen metapoetischen Kommentaren, die das Geschehen reflektieren und ihren Charakter als Fallgeschichte – als Drama von Sturz und Sünde – beleuchten. Schon Adams erster Satz fasst die gesamte Essenz des Lustspiels zusammen, wenn er seine Anlage zum Fehltritt beschreibt: »Gestrauchelt bin ich hier, und jeder trägt / Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst« (DKV I, Vs. 5f.). Folgerichtig doppeldeutig ist denn auch die Prognose des Dorfrichters: »Doch wenn ihrs heraus bekommt, bin ich ein Schuft« (DKV I, Vs. 1092).[26] Das meint zunächst nur die Befragung des tatverdächtigen Ruprecht, bezieht sich aber auch auf den weiteren Verfahrensgang, der den Vorsitzenden als Schuldigen entlarven wird. Ähnlich antizipierend gerät der Topos, den Adam wenig später anführt: »Mir träumt', es hätt' ein Kläger mich ergriffen, / Und schleppte vor den Richtstuhl mich« (DKV I, Vs. 269f.).[27] Lichts doppelsinniger Kommentar, Adams vermeintlicher Morgensturz sei der »erste Adamsfall, / Den ihr aus einem Bett hinaus getan«

[23] Zur Travestie des Kunstbegriffs am Schluss vgl. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 70f.

[24] Vgl. dazu Peter-André Alt, Das »pathologische Interesse«. Kleists dramatisches Konzept. In: Kleist – ein moderner Aufklärer?, hg. von Marie Haller-Nevermann und Dieter Rehwinkel, Göttingen 2005, S. 77–100, hier S. 82.

[25] Das entspricht Derridas Aussage über Artauds Theaterkonzept, derzufolge sein Theater den Rhythmen des »Lebens« vor dem Ursprung der sprachlichen Repräsentation nachgebildet sei; Derrida, Theater der Grausamkeit (wie Anm. 21), S. 353.

[26] David Wellbery kennzeichnet zu Recht die »Figur der Verdoppelung« als entscheidendes Merkmal des Textes, ohne allerdings deren Einbindung in Kleists Dekonstruktion der Differenzlogik zu berücksichtigen (David E. Wellbery, Der zerbrochne Krug. In: Kleists Dramen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 1–32, hier S. 15).

[27] Zur Traummetaphorik bei Kleist vgl. Peter-André Alt, Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2002, S. 257f.

(DKV I, Vs. 62f.),[28] ist in gewisser Hinsicht auch ein Satz über die dem biblischen Mythos kontrafaktische Vorgeschichte, in der der Dorfrichter von Eve aus dem Paradies der Schlafkammer vertrieben wurde, ehe er dort zur Sache kommen konnte. Walters Frage: »Wird man's hören? / Was ist dem Krug geschehn?« (DKV I, Vs. 722f.) steht wie ein Motto über dem gesamten Lustspiel, das mit dem Zerbrechen des *corpus delicti* nicht zuletzt die Virginität Eves verhandelt (»Die Nacht von gestern birgt ein anderes / Verbrechen noch, als bloß die Krugverwüstung«; DKV I, Vs. 1306, ahnt Frau Marthe). Dass Kleists Komödie die Winkelzüge des Bösen und deren Entlarvung auf gleichermaßen irritierende Weise zur Darstellung bringt, verrät der wiederum mehrsinnige Kommentar Adams: »Ein Schwank ist's etwa, der zur Nacht geboren, / Des Tags vorwitz'gen Lichtstrahl scheut« (DKV I, Vs. 154f.).[29] »Greuel, vor dem die Sonne sich birgt!« (DKV III, 414) – mit dieser Formel hatte ein ›Phöbus‹-Epigramm Kleists 1808 den sophokleischen ›König Oidipus‹ charakterisiert. Adams Wendung bezeichnet das komische Komplement zur attischen Tragödie, ein Spiel, dessen Enthüllungen gleichfalls dunkle Seiten der menschlichen Seele zutage fördern.

Sämtliche der hier zitierten Sätze reflektieren den Lauf der Komödie und mit ihm das literarische Programm des Satyrspiels, das ihm zugrunde liegt. Sie formulieren nicht nur, was geschieht, sondern berühren auch die Ebene der Poetik selbst, indem sie offenbaren, wie die Komödie über den Sündenfall und dessen Folgen strukturell disponiert ist. Ihre Zweideutigkeit, ihr Allusionscharakter und der mehrfach gebrochene Sinn ihrer Aussagen tragen metaleptische Züge, insofern sie die Logik des Spiels beleuchten, das hier entfaltet wird. Durch sie klingt die Stimme des Autors hindurch, der seinen Text zum Schauplatz einer Kriseninszenierung werden lässt, bei der neben dem Sturz des Richters generell die Leistung von Zentralbegriffen wie Wahrheit und Erkenntnis zur Debatte steht. Nicht zuletzt übernehmen sie die Funktion, die doppelte Bedeutung des zerbrochenen Krugs als *corpus delicti* und Sinnbild des Sündenfalls anzuzeigen. Die metaleptischen Kommentare, die das Drama durchziehen, offenbaren, dass die Geschichte vom schuldigen Richter auch eine zweideutig gewordene Aufklärung und deren schwieriges Verhältnis zum Bösen decouvriert. Die doppelte Rede des Textes, der mit der Sache häufig auch sich selbst reflektiert, erschließt eine epistemische Ebene, auf der die Leistung binärer Differenzierungen verhandelt wird. Das Böse, das hier zur Sprache kommt, ist gerade nicht das Element einer dualistischen Ordnung, sondern eingewoben in ein zweideutiges Spiel der »Verdoppelung und Repetition«, das schon David Wellbery als leitendes Strukturmerkmal des ›Zerbrochnen Krugs‹ identifiziert hat.[30]

---

[28] Zu solchen sprachlichen Kontrafakturen vgl. Wellbery, Der zerbrochne Krug (wie Anm. 26), S. 19.

[29] Dass dieser »Schwank« das »Spiel der Geschlechterdifferenz« thematisiere, wie Wellbery, Der zerbrochne Krug (wie Anm. 26), S. 30 anmerkt, mag zwar zutreffen, erfasst jedoch keineswegs die gesamte Reichweite der auch das Verhältnis von Gut und Böse beleuchtenden metapoetischen Perspektive.

[30] Wellbery, Der zerbrochne Krug (wie Anm. 26), S. 15.

In Kleists Komödie findet Kants Kategorie der Gebrechlichkeit im mehrfachen Sinne Anwendung. Der Krug ist als Allegorie der Virginität, aber auch – vermittelt durch Adams Fall – als generelle Chiffre für die Fragilität menschlicher Moralprinzipien zu deuten.[31] Das Böse, das in der nachgerade aufdringlich eingesetzten Sündenfall-Topik des Stücks zur Sprache kommt, bildet das Produkt der Labilität menschlichen Willens. »Wollen«, schreibt Kant nicht ohne süffisanten Unterton zum Zweck der Erläuterung dieses Typus, »habe ich wohl, aber das Vollbringen fehlt, d.i. ich nehme das Gute (das Gesetz) in die Maxime meiner Willkür auf; aber dieses, welches objektiv in der Idee (in *thesi*) eine unüberwindliche Triebfeder ist, ist subjektiv (in *hypothesi*), wenn die Maxime befolgt werden soll, die schwächere (in Vergleichung mit der Neigung).«[32] Die Schwäche des moralischen Willens ist der Ursprung des Bösen – so lautet Kants Diagnose. In Kleists Komödie könnte dieser Befund seine Bestätigung finden, wenn man Adams Geschichte als Sündenfall des Triebs (Ernst Bloch spricht von »Vor-Fall«[33]), als Exempel der sinnlichen Selbstvergessenheit mit den Folgen von Verschleierung und detektivischer Entlarvung deutete. Das ist in der Vergangenheit mehrfach unternommen worden, bleibt aber nur die halbe Wahrheit.[34]

Im ›Zerbrochnen Krug‹ wird immer wieder auf das Leitmotiv der Blindheit verwiesen, das die Komödie nach Kleists eigener Aussage in travestierender Verkehrung an den Ödipus-Mythos als, wie Bloch es nannte, »Urstoff des Detektorischen« bindet.[35] Programmatisch wirkt hier Marthes Klageruf: »Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr« (DKV I, Vs. 646).[36] Das Nicht-Sehen ist jedoch, anders als in der ›Familie Schroffenstein‹, kein Ergebnis subjektiver Verblendung, sondern – gerade im Fall Adams – Ausdruck von Verschleierungsabsichten und Vertuschungsmanövern. Man könnte mit Wolfgang Schadewaldt von einem »Willen zur Lüge«[37] sprechen, der den Teufel, wie es Adam selbst formuliert, in den »Gerichtshof« (DKV I, Vs. 1785) einziehen und dort sein Unwesen treiben lässt. Das Böse offenbart sich als vorgeschützte Ahnungslosigkeit, als vorgetäuschter Erkenntnismangel; Adam simuliert ein Nicht-Wissen über das eigene Wissen,

---

[31] Vgl. schon Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 85f.; ferner Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 73.

[32] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 677.

[33] Ernst Bloch, Philosophische Ansichten des Detektivromans. In: ders., Verfremdungen I, Frankfurt a.M. 1962, S. 37–62, hier S. 54.

[34] So Wolfgang Schadewaldt, Der ›Zerbrochene [!] Krug‹ von Heinrich von Kleist und Sophokles' ›König Ödipus‹. In: ders., Hellas und Hesperien, Zürich, Stuttgart 1960, S. 843–850; Peter Michelsen, Die Lügen Adams und Eves Fall. In: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel, hg. von Herbert Anton, Bernhard Gajek und Peter Pfaff, Heidelberg 1977, S. 268–304, bes. S. 299f.; Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 9), S. 197.

[35] Vgl. DKV I, 259; Bloch, Philosophische Ansichten des Detektivromans (wie Anm. 33), S. 53.

[36] Marthes Aussage über die Ansichten des Krugs, den sie präsentiert, lässt sich auch als Diktum über Zeugen und Richter lesen, die im Huisumer Amt aufeinander treffen.

[37] Schadewaldt, Der ›Zerbrochene Krug‹ von Heinrich von Kleist und Sophokles' ›König Ödipus‹ (wie Anm. 34), S. 846.

das dem berühmten sokratischen Erkenntnisprinzip vom Wissen über das eigene Nicht-Wissen diametral entgegensteht. Das entscheidende Element dieser Haltung ist die Willkür, die sich in Adams vorsätzlich leichtfertigem Umgang mit den Normen des Rechts besonders deutlich manifestiert: »Befehlen Ew. Gnaden den Prozeß / Nach den Formalitäten, oder so, / Wie er in Huisum üblich ist, zu halten?« (DKV I, Vs. 566–568) Und, wenig später: »Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen« (DKV I, Vs. 635).[38] Wenn nach einer Definition Foucaults aufklärerische Praxis durch die Homogenität, Systematik und Allgemeingültigkeit ihres Wissens bestimmt ist, dann operiert Adam als Anti-Aufklärer, der die Kontingenz aller Normen zur Grundlage seines Entscheidungshandelns macht.[39]

Die Korruption des Rechts, die sich in Adams Rede vollzieht, ist das deutlichste Resultat der Negation des Wissens, wie sie in der Doppelrolle des schuldigen Richters angelegt scheint. Indem Adam das, was er weiß, verschleiert, handelt er aus dem Kalkül des Betrügers, der ungestraft davonkommen möchte. Dabei beschädigt er aber auch die Ordnung des Wissens selbst, indem er deren Elemente so manipuliert, dass ihre Eindeutigkeit zerstört wird. Zwar ist er der »Sündenbock« (DKV I, Vs. 1538) und womöglich selbst »der Teufel« (DKV I, Vs. 1820), der am Ende durch seine Widersacher zur Strecke gebracht wird, doch ändert das nichts an der Erschütterung des Vertrauens in Recht und Wahrheit, die seine dissimulatorischen Übungen erzeugen. Der »Traum vom ausgehunzten Richter« (DKV I, Vs. 283), als den Lichts metapoetischer Kommentar das Geschehen apostrophiert, mündet in ein Erwachen, das keineswegs den Sieg der aufgeklärten Vernunft über die Zurüstungen des Bösen bedeutet. Die Komödie des Wissens und Nicht-Wissens, die Kleist in Szene setzt, ist mit einer Dekonstruktion der Unterscheidung zwischen Gut und Böse verbunden, wie man ihr auch in der ›Familie Schroffenstein‹ begegnen konnte. Am Ende steht nicht die Autonomie von Himmel und Hölle, sondern die Travestie des Rechts im Unrecht. Die verzerrende Verdoppelung, die ein rhetorisches Grundmuster des Textes ausmacht, manifestiert sich in solchen Formen des verfremdenden Spiels mit den Ordnungen der Differenz.

Kant hatte betont, dass es kaum ausreiche, das Böse allein auf die Ansprüche der Affekte zurückzuführen.[40] Böse werde der Mensch, wo er »die Triebfeder der Selbstliebe und ihre Neigungen zur Bedingung der Befolgung des moralischen Gesetzes macht«.[41] Laut Kant ist es der Egoismus, der die gänzliche Kontamination moralischer Prinzipien bewirkt, weil er ihre Reinheit zersetzt. Überträgt man Kants Bestimmung auf Kleists Komödie, so wird deutlich, dass diese, ähnlich wie die ›Familie Schroffenstein‹, die Grundmuster einer binären Codierung von Gut

[38] Vgl. auch: »mir wär's vollkommen recht, / Wenn sie es alle beid' gewesen wären« (DKV I, Vs. 1089f.). Dazu der luzide Kommentar Seebas in DKV I, 798, ferner Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 99ff. (spricht vom »Spielwissen«).

[39] Michel Foucault, Was ist Aufklärung? In: Dits et Écrits. Schriften in vier Bänden, hg. von Daniel Defert und François Ewald, aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt a.M. 2005, Bd. IV, S. 687–707, hier S. 705ff.

[40] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 683.

[41] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 685.

und Böse unterläuft. Der Fall des Richters Adam bestätigt nur auf den ersten Blick die Dichotomie von *bonum* und *malum*, bekräftigt bloß scheinbar die Existenz des Teufels in Menschengestalt und die verheerende Macht des Triebs als Variante seines eingefleischten Egoismus. Sämtliche dieser Befunde erschließen lediglich die Oberfläche des Textes, nicht aber seine Tiefenstruktur; hier, unterhalb der topischen Darstellung des Bösen als Manifestation von Trieb, Gier und Selbstsucht, zeigt sich die eigentliche Quintessenz der Komödie in der Zerstörung der dichotomischen Ordnungen, die es traditionell erlauben, von Gut und Böse zu sprechen. Adams Versteckspiel mit seinem zweideutigen Rat für die Parteien, seiner doppelten Verteidigungsrede, der metaleptischen Rhetorik und der unfreiwilligen Ironie seiner immer häufiger scheiternden Vertuschungsmanöver setzt ein Drama der dekonstruierten Wahrheiten in Szene.[42] Der Sieg der in Licht und Walter repräsentierten analytischen Vernunft erfolgt nur über Umwege, keinesfalls als großer Triumph der Aufklärung, sondern durchmischt mit unlauteren Motiven wie Eigennutz und Ehrgeiz. Die Tatsache, dass ausgerechnet der Sekretär Licht die Nachfolge Adams antreten darf, trägt durchaus ambivalente Züge. Novalis' Märchen von Eros und Fabel im ›Heinrich von Ofterdingen‹ wird den »Schreiber« an die Spitze einer »traurigen« Verschwörung gegen die Poesie stellen;[43] auch die Revolte der Vernunft wider die Subversion, die Kleists Komödie zeigt, wäre nur um den Preis der Verzerrung als Kampf der Wahrheit gegen das Böse zu bezeichnen – allzu zwielichtig erscheinen ihre Akteure, allzu sinister ihre Ziele. Gerade weil der Weg, der zur Entlarvung Adams führt, verworren und zufällig anmutet, kann von einem Triumph schwerlich die Rede sein. Der Prozess, den das Drama abrollen lässt, sei, hat Hinrich C. Seeba formuliert, »so unordentlich wie die Registratur, wo die Braunschweiger Wurst in Vormundschaftsakten eingewickelt liegt« (DKV I, 803). Die aus der Façon geratene Form der Gerichtsverhandlung bildet letzthin nur den Spiegel für die Verwerfungen und Beben im Gefüge der Wahrheit, die Kleists Komödie wie ein Seismograph anzeigt.

»Mein Seel, ihr Herrn, die Sache scheint mir ernsthaft« (DKV I, Vs. 1742). Adams Schlussfolgerung, bezogen auf den Teufelsaberglauben der Nachbarin, bildet einen jener zahlreichen Sätze der Komödie, die sich als metapoetischer Kommentar lesen lassen. Kleists ›Zerbrochner Krug‹ ist im Sinne dieser metaleptischen Intervention seines Autors, der hier durch die Stimme des sündigen Richters spricht, eine ›ernsthafte Sache‹, bei der das Wissen über die Wahrheit auf dem Spiel steht. Die berühmten Sätze aus dem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 klingen hier nach: »Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint« (DKV IV, 205). Als Komödie der Dekonstruktion, die Wissen und Nicht-Wissen zum Objekt der Travestie macht, bietet der ›Zerbrochne Krug‹ die Probe auf das Exempel

[42] Dass Adams Rede aufgrund ihrer Zweideutigkeit fiktionalen Mustern gehorcht, hat schon Michelsen, Die Lügen Adams und Eves Fall (wie Anm. 35), S. 300 mit einleuchtenden Argumenten aufgewiesen.

[43] Novalis, Werke. Tagebücher und Briefe, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München 1978–1987, Bd. 1, S. 349.

einer Wahrheit, deren Substrat zwischen rhetorischer Prätention und taktischer Suggestion, Zitat und seriösem Anspruch zerrieben wurde. Auch die Session von Utrecht, wo Frau Marthe vorzusprechen ankündigt, um Recht zu erhalten, dürfte sie kaum wiederherstellen. Der Krug bleibt zerbrochen, und die Scherben lassen sich so wenig zusammensetzen, wie der Weg zum Paradies noch offen ist.

IV. Das Böse aus ›Bösartigkeit‹: ›Der Findling‹ (1811)

Bernhard Greiner nennt die Novelle ›Der Findling‹ zu Recht eine »Studie über das Böse«,[44] Günter Oesterle bezeichnet sie als »Experimentalanordnung«,[45] in der die Radikalität der menschlichen Sünde auf dem Prüfstand stehe. Zu Beginn der Erzählung wird der Findling Nicolo, der spätere Adoptivsohn des Kaufmanns Piachi, noch mit dem Begriff der »Unschuld« (DKV III, 265) charakterisiert, doch zeichnet sich rasch ab, dass er nichts anderes als ein Unheilsbringer ist. Bereits die erste Wirkung, die von Nicolo ausgeht, erweist sich als verheerend, denn er steckt Piachis Sohn mit einer »pestartige[n] Krankheit« (DKV III, 265) an, der dieser erliegt, indessen er selbst sie überlebt. In der Kutsche, auf dem Heimweg, sitzt er stumm, mit »gedankenvoll scheuen Blicken« (DKV III, 267), jedoch ohne Mitleid für die Trauer seines Ziehvaters, dessen Tränen er, nüsseknackend und laut kauend, ignoriert. Der Junge weist eine Physiognomie von einer »etwas starren Schönheit« (DKV III, 266) auf, mit Gesichtszügen, die »ernst und klug« (DKV III, 266), dabei undurchsichtig und gelegentlich maskenhaft wirken. Nicolo handelt fortan, obgleich er früh die Merkmale erotischer Affizierbarkeit aufweist, im Zeichen einer unbedingten Kälte. Auch dort, wo ihn Leidenschaften überwältigen, bleibt er äußerlich unbewegt. Zwar ›glüht‹ er vor Begierde, Elvire zu besitzen, doch trifft er Vorsorge, dass seine Umgebung seine Absichten nicht durchschaut. Das Gesicht der bösen Lust, die ihn beherrscht, ist von den Zeichen der Unnahbarkeit bestimmt.

Mit großer Präzision beschreibt Kleists Erzählung die explosive Mixtur der Affekte, die Nicolo antreiben. Heftige Begierde (befeuert durch die irrtümliche Annahme erwiderter Zuneigung) und gekränktes Ehrgefühl (nach der öffentlichen Demütigung durch Piachi) veranlassen ihn zum Handeln. »Beschämung, Wollust und Rache« (DKV III, 279) bilden, so hören wir, die Motive für seinen Versuch, Elvire zu vergewaltigen. Im Arrangement der nächtlichen Szenerie, die Nicolo, durch Piachi entdeckt, vor der ohnmächtigen Elvire zeigt, wird sichtbar, dass Kleists Erzählung narrative Strukturen der *gothic novel* verarbeitet. Die gesamte Sequenz erinnert an eine Schlüsselsituation aus Lewis' ›The Monk‹ (1797), in der der vom Teufel verführte Mönch Ambrosio die junge Antonia zu vergewaltigen sucht, aber von ihrer Mutter Elvira im entscheidenden Moment gestört wird.[46] Es dürfte kaum zufällig sein, dass die Mutter, die Ambrosio wenig später als unwill-

[44] Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 351.

[45] Günter Oesterle, Der Findling. In: Kleists Erzählungen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 157–180, hier S. 167.

[46] Matthew Lewis, The Monk (1796), Oxford, New York 1995, S. 262f.

kommene Zeugin töten wird, genauso heißt wie Nicolos Opfer bei Kleist. Aber nicht nur die Szenerie der Entlarvung und die Namensanalogie, sondern auch die affektive Gemengelage, die Lewis schildert, bezeugt intertextuelle Verwandtschaften. Schon bei Lewis begegnen uns Begierde (»impulse of desire«), Kränkung (»stings of disappointment«) und Scham (»the shame of detection«) als gemischte Motive, die Schändung und Mord veranlassen.[47] Dass Kleist Lewis' Roman, den Friedrich von Oertel bereits 1797/98 ins Deutsche übersetzte, tatsächlich kannte, ist nicht auszuschließen, zumal auch für den Fall des ›Erdbeben in Chili‹, wie Peter K. Jansen zeigen konnte, offenkundige Bezüge belegt werden können;[48] definitiv nachweisbar bleibt, dass sich Lewis, der an deutscher Literatur außerordentlich interessiert war, umgekehrt durch Kleists ›Familie Schroffenstein‹ zu seiner Erzählung ›Mistrust, or Blanche and Osbright‹ (1808) hat inspirieren lassen.[49]

Die eigentliche Peripetie der Novelle wird durch den Umstand eingeleitet, dass Nicolos Physiognomie der des jungen Colino gleicht, der zwölf Jahre zuvor die junge Elvire aus den Flammen ihres brennenden Hauses gerettet hatte, an den Folgen seines Einsatzes aber weitere 36 Monate später nach qualvollem Siechtum gestorben war. Anhand seines Bildes, vor dem Elvire eine ritualisierte Andacht zu halten pflegt, erkennt Nicolo selbst die »auffallende Ähnlichkeit« (DKV III, 275), die ihn mit dem Toten verbindet. Die Tatsache, dass der barmherzige Retter Colino, der als Märtyrer für Elvire stirbt, und ihr späterer Vergewaltiger Nicolo einander so gleichen wie die anagrammatisch korrespondierenden Buchstaben ihrer Vornamen, steht in deutlichem Widerspruch zu den Grundsätzen der aufgeklärten, von Lavater begründeten Physiognomik.[50] Deren Prinzipien schlossen die Vorstellung ein, dass eine Analogie zwischen Gesichtbildung und Moral bestehe, die eine Konstellation wie die in Kleists Erzählung geschilderte unmöglich machte. Menschen von derart unterschiedlichem Charakter wie Colino und Nicolo konnten nach dem Verständnis der Lavaterschen Lehre niemals identisch anmutende Züge besitzen. Goethe betont 1774 in seinem eigenen Beitrag zu Lavaters Physiognomik, dass deren methodisches Credo nicht auf die Bestätigung älterer Prädestinationstheorien hinauslaufe, sondern die Formbarkeit des Gesichts durch innere Anlagen berücksichtige: »Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein, und staffiert sie aus nach seinem Bilde.«[51] Kant hielt die Physiognomik zwar nicht für eine Wissenschaft,

---

47 Lewis, The Monk (wie Anm. 46), S. 264.

48 Peter K. Jansen, ›Monk Lewis‹ und Heinrich von Kleist. In: KJb 1984, S. 25–54.

49 Vgl. Jansen, ›Monk Lewis‹ und Heinrich von Kleist (wie Anm. 48), S. 28; Seeba, in DKV I, 584.

50 Darauf verweist auch der Kommentar von Müller-Salget, DKV III, 866f.

51 Johann Wolfgang Goethe, [Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten]. In: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 in 33 Bänden, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u.a., München 1985–1998, Bd. 1.2, S. 456–489, hier S. 458. – Zur Fortwirkung der Physiognomik im literarischen Zusammenhang vgl. etwa Lessings ›Nathan der Weise‹ (Werke, hg. von Herbert G.

weil ihre theoretische Basis zu schmal war, billigte ihr aber den Status eines stabilen Erfahrungswissens zu. In der ›Anthropologie‹, die Kleist fraglos kannte, nennt er sie ein empirisches System der Bewertung, »wo die Menschengestalt im allgemeinen, nach ihren Varietäten, deren jede auf eine besondere innere Eigenschaft des Menschen im Inneren hindeuten soll, der Beurteilung ausgesetzt wird.«[52] Für die aufgeklärte Anthropologie, die mit Lavater von der Analogie zwischen Affekt bzw. Moral und Gesichtsbildung ausgeht, wäre die Korrespondenz zwischen den Zügen des Retters und jenen des Findlings undenkbar gewesen. Kleists Erzählung folgt an diesem Punkt ihrer eigenen Logik, indem sie durch die physiognomische Ähnlichkeit der beiden Antipoden Colino und Nicolo die Gemeinsamkeit des Guten und des Bösen akzentuiert.

Wo Colino als Retter Elvires auftritt, erscheint Nicolo als ihr Mörder, denn kurz nach seinem von Piachi knapp verhinderten Vergewaltigungsversuch stirbt sie »an den Folgen eines hitzigen Fiebers, das ihr jener Vorfall zugezogen hatte« (DKV III, 281). Gegen die Koinzidenz der Physiognomie steht somit der radikale Gegensatz der Taten; die Verheißung der Identität, die in der Ähnlichkeit der Züge angedeutet wird, findet sich durch die Differenz der Charaktere dementiert. Kleists Interesse gilt nicht den Motiven für Nicolos Tun; wer hier, wie Jürgen Schröder, die rationalen (und das heißt für die Interpreten: sozialen) Ursachen einer psychischen Deformation erforschen möchte, geht an der Anlage des Textes vorbei.[53] ›Der Findling‹ erfüllt nicht den üblichen Zweck jener Kriminalnovellen, die Peter Sloterdijk »zu den moralischen Lüftungs- und Ventilationseinrichtungen einer Kultur«[54] gezählt hat. Seiner Struktur nach bietet er keine Fallgeschichte über die Psychologie des Bösen, sondern eine Versuchsanordnung, in der die abgründige Inkommensurabilität des Individuums vor Augen treten soll.[55] Vernünftig erklärbar scheint hier nichts; weder Nicolos fatale Undankbarkeit gegenüber seinem Ziehvater noch dessen finstere Racheaktion mit ihrer unerhörten, an den Schluss des ›Erdbeben in Chili‹ erinnernden Gewalteruption lassen sich mit letzter Konsequenz kausal aus den vorangehenden Ereignissen ableiten.[56] Wilhelm Grimm nannte den ›Findling‹ in einer Rezension, die sechs Wochen vor Kleists Selbstmord in der ›Zeitung für die elegante Welt‹ erschien, ein »düstres, grausenhaftes Gemälde wilder Leidenschaft und schändlicher Bosheit« (LS 502). Was Hans-Jürgen

Göpfert u.a., München 1970–1979, Bd. II, S. 231; I,5, Vs. 705f.) und Schillers ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹ (wie Anm. 7) Bd. 4, S. 11 (Personenverzeichnis).

52 Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 639.

53 Jürgen Schröder, Kleists Novelle ›Der Findling‹. Ein Plädoyer für Nicolo. In: KJb 1985, S. 109–127; ähnlich Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 9), S. 297f.; vgl. auch ders., Kommentar zum ›Findling‹. In: DKV III, 867ff.

54 Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt a.M. 2003 (zuerst 1983), S. 556f.

55 So schon Oesterle, Der Findling (wie Anm. 45), S. 167. Vgl. ferner Hans Richard Brittnacher, Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a.M. 1994, S. 84 (aus Anlass einer Analyse des ›Bettelweibs‹).

56 Zu pointiert scheint mir die Feststellung Jochen Schmidts, Heinrich von Kleist (wie Anm. 31), S. 266f., dass die Figuren der Erzählung wie Marionetten handelten.

Schings als »Höllenpunkt« des Kleistschen Erzählens bezeichnet hat, wird hier exemplarisch: ein narratives Verfahren, das sich um eine psychologische Motivierung des Geschehens nicht kümmert, dafür aber an den Mischverhältnissen interessiert ist, die Gut und Böse in den verworrenen Handlungen des Menschen eingehen.[57]

Befremdliche Kontaminationen von Gut und Böse treten auch in anderen Erzählungen Kleists zutage. Zu erinnern ist an die ›Marquise von O.…‹, die mit ihrem berühmten Schluss-Satz die doppelte Identität des Grafen als »Engel« und »Teufel« einschärft. Beide Attributierungen gelten für ihn, verweisen sie doch auf die Rettung und die Vergewaltigung der Marquise. Der Text vereinigt hier auf eine Person, was der ›Findling‹ zunächst auf zwei Figuren verteilt: die Koinzidenz äußerster Selbstlosigkeit und extremer Brutalität.[58] Dass im ›Findling‹ gerade die physiognomische Ähnlichkeit den Retter und den Vergewaltiger zusammenführt, rückt die Erzählungen am Ende wieder aneinander; in beiden Fällen bilden Superiorität und Inferiorität des Charakters keine Gegensätze, sondern eine bedrückende Einheit. Einen vergleichbaren Befund liefert die Exposition des ›Michael Kohlhaas‹, die ihren Protagonisten bekanntlich einen »der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (DKV III, 13) nennt.[59] Durch die syntaktisch ungewöhnliche Umstellung des »zugleich« wird die widerspruchsvolle Kohärenz der beiden einander opponierenden Attribute zusätzlich unterstrichen. Ähnlich wie ›Der Findling‹ lebt die ›Kohlhaas‹-Erzählung aus einer *coincidentia oppositorum*, die hier allerdings nicht durch die Zeichen der Physiognomie, sondern, wie im Fall des Grafen aus der ›Marquise von O.…‹, über die in der Person versammelten unterschiedlichen Eigenschaften hergestellt wird.

›Der Findling‹ erzählt eine Geschichte vom Ende der Aufklärung, über das Scheitern einer rational begründbaren praktischen Ethik, die der späte Foucault als das entscheidende Kennzeichen der Epoche des Lichts und ihrer moralischen Programmatik aufgefasst hat.[60] In seiner Inkommensurabilität ist das Böse, das die Novelle zeigt, begrifflich nicht zu definieren; es lässt sich nicht erklären, sondern nur narrativ darstellen.[61] Böse wird der Mensch laut Kant, wie erinnerlich, dort, wo »er die Triebfeder der Selbstliebe und ihre Neigungen zur Bedingung der Befolgung des moralischen Gesetzes macht«.[62] Diese Tendenz zur Vertauschung von

---

[57] Hans-Jürgen Schings, Der Höllenpunkt. Zum Erzählen Kleists. In: Kleist – ein moderner Aufklärer? (wie Anm. 24), S. 41–59, bes. S. 50ff. (mit pointierter Kritik an Schröder).

[58] Vgl. dazu kurz schon Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 360.

[59] Das ›Phöbus‹-Fragment von 1808 benutzt hier noch die – weitaus spannungsärmere – Formulierung »einer der außerordentlichsten und fürchterlichsten Menschen seiner Zeit« (DKV III, 12).

[60] Foucault, Was ist Aufklärung? (Wie Anm. 39), S. 705f.

[61] Den Bezug zum Brief hat auch Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 362 im Auge.

[62] Kant, Werke (wie Anm. 1), Bd. 8, S. 685. Auf Kant und dessen von den Diagnosen der Erzählung abweichende Bestimmungen verweist Oesterle, Der Findling (wie Anm. 45), S. 177f., ohne jedoch die relativierende Position der Novelle im Hinblick auf die Logik der Differenz von Gut und Böse überzeugend zu klären.

sittlichen und egoistischen Prinzipien bestimmt wesentlich das Handeln Nicolos, am Ende aber auch die Rache Piachis. Das Skandalon der Novelle besteht allerdings nicht nur in der Schonungslosigkeit, mit der unter Verzicht auf eine stringente kausale Motivierung von diesem Handeln erzählt wird. Ihre Provokationskraft gewinnt sie, ähnlich wie schon die ›Familie Schroffenstein‹, durch die Kontamination moralischer und unmoralischer Maximen, die es ihr erlaubt, Unschuld und Hass, Arglosigkeit und Verbrechen nebeneinander zu stellen. Kleist bekräftigt damit erneut die Aussagen seines Briefes vom 15. August 1801, der die Relativität des Bösen betont und seine Geltung als radikales Prinzip, abweichend von Kant, bestritten hatte.[63] Gerade im Hinblick auf die Aufhebung und Negation der gängigen binären Differenzierungen leistet seine Novelle einen Beitrag zu jener semantischen Neubestimmung des Bösen, deren Wirksamkeit Karl Heinz Bohrer für eine entscheidende Leistung der modernen Literatur hält.[64]

V. Resümee

Das Böse ist bei Kleist Objekt eines epistemischen Experiments, in dem es weder als Baustein psychologischer Motivierung noch als Bestandteil metaphysischer Arrangements erscheint. Im Vordergrund stehen die gemischten Verhältnisse, die das Böse mit den Regulativen der Moral und den Prinzipien der Vernunft eingeht. Seine eigentlichen Zeichen sind die menschlichen Handlungsweisen, die es freisetzt; in seinem Brief an Wilhelmine von Zenge vom August 1801 hatte Kleist kaum zufällig der Frage nach den Wirkungen des Bösen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Als literarischer Beobachter interessiert er sich für Szenerien und Situationen, in denen solche Wirkungen, evoziert durch Affekte aller Art, als Manifestationen des Bösen zutage treten. Zu den dunklen Leidenschaften, die Treibsätze des Bösen bilden, gehören Hass und Ehrgeiz, Gier und Wollust, Argwohn und Wut. Sie lassen sich jedoch nicht nur als Auslöser übler Taten, sondern zugleich als deren konstitutive Elemente betrachten. Durchmischt und versetzt mit zerstörerischen Affekten ist das Böse, das aus der moralischen Selbstvergessenheit resultiert, ebenso wie jenes, das der Subreption sittlicher Motive und der Willkür des Normverstoßes zugrunde liegt. Anders als Kant hat Kleist dabei nicht die Opposition der Leitbegriffe, sondern die permanente Interdependenz ihrer Be-

[63] Unzutreffend hier m.E. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 362, der den ›Findling‹ als Beispiel für die Darstellung des »absolut Bösen« auffasst und damit für eine die eigene Briefäußerung negierende Bestätigung der Position Kants geltend macht (der freilich nicht vom absolut, sondern vom »radikal« Bösen spricht).

[64] Karl Heinz Bohrer, Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie, München 2004, S. 29. Bohrer hält diese Operation für die spezifisch literarische Umsetzung der Phantasmen des Bösen, für eine Adaption des als böse Vorgestellten im Text, vermeidet jedoch – nach kurzen Hinweisen auf Poe und Flaubert – eine vertiefende Strukturanalyse, die das poetische Verfahren durchsichtig macht.

gründungszusammenhänge im Auge: das Böse ist das Produkt verwickelter oder, mit Luhmann, paradoxer Verhältnisse.[65]

Die im Zeichen Kants begonnene Auseinandersetzung mit dem Bösen mündet bei Kleist in eine Dekonstruktion differenzlogischer Begriffsordnungen. An den Platz der transzendentalen Herleitung des Bösen in Kants Religionsschrift, die zwar erkenntniskritisch bleibt, dabei aber das System der binären Logik nicht grundsätzlich in Frage stellt, setzt Kleist ein Verfahren, das die Begriffe selbst zum Tanzen bringt. Seine Ästhetik des Bösen siedelt sich jenseits der regulativen Termini an, die Kant für das Gebiet der moralischen Prinzipien zu reklamieren suchte.[66] Das Böse lässt sich inmitten der ›verschlungenen Dinge der Welt‹ nicht klar lokalisieren; sein Skandalon liegt für Kleist auf der Ebene einer Inkommensurabilität, die auch psychologische, philosophische oder theologische Systeme kaum auflösen können. Im Ausmessen dieser ›schmutzigen‹ Begriffsgeschichte des Bösen jenseits rationaler Logik finden seine Texte ihren selbst wieder epistemischen Grund.

---

[65] Niklas Luhmann, Ethik als Reflexionstheorie der Moral. In: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1989, Bd. III, S. 358–447, hier S. 408f.

[66] Vgl. Luhmann, Ethik als Reflexionstheorie der Moral (wie Anm. 65), S. 366ff. Luhmann zeigt sehr einleuchtend, wie sich die moralische Praxis seit der Antike wesentlich über eine Ethik der Anerkennung im Rahmen binärer Ordnungen entfaltete: als Programm der Sicherung fremder Interessen, der Unterdrückung egoistischer Antriebe, der Sublimierung brennenden Ehrgeizes. Voraussetzung für diesen Modus moralischer Selbstmodellierung ist das Funktionieren zweiwertiger Differenzierungen, die die Gegensätze zwischen Selbst- und Fremdreferenz erst konstituieren, welche ihrerseits die Bedingung ethischer Praxis bilden.

Martin Roussel

»WIE ZART SIE DAS ZARTE BERÜHREN«

Zur Kunst der Berührung bei Kleist[1]

Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!
Charles Baudelaire

I. Söhne der heiligen Wunde

»[O]hne die Trennung von Wörtern und Dingen«, schreibt der Rechtshistoriker und Religionswissenschaftler Pierre Legendre, kann es »kein menschliches Leben geben«; es braucht »die Leere zwischen den Buchstaben […], damit es Wörter gibt«, und die Sprache, die die Welt neu erfindet, denn sie »ist dem Menschen sein Spiegel.«[2] Wie als Erlösungsbild hierzu kreist das Christentum um den menschgewordenen Gott, um die Wunde Jesu und das Bild, wie der Krieger mit der Lanze in die Seite des toten Christus sticht, wie der ungläubige Thomas in eben diese Wunde fasst und gläubig wird. »Die Christen«, folgert Legendre, »sind die Söhne der heiligen Wunde, doch kennen sie nicht mehr als die übrige Menschheit den letzten Sinn dessen, was sie sagen.«[3] Die »Leere und Trennung« der Menschen beglaubigt das Christentum mit dem Heiligen, mit der Unberührbarkeit der Berührung im Wort der Heiligen Schrift, das diese Berührung, indem es sie bis an den Jüngsten Tag aufschiebt, in Aussicht stellt. Das Wort ist deshalb als diese Grenze

[1] Mein Dank für seine kritische Lektüre gilt – einmal mehr – Anthony Stephens.

[2] Pierre Legendre, Die Fabrikation des abendländischen Menschen. Zwei Essays, aus dem Französischen von Andreas Mayer, Wien 1999, S. 17.

[3] Legendre, Die Fabrikation des abendländischen Menschen (wie Anm. 2), S. 14. Die neutestamentarische Grundszene der Auferstehung ließe sich als Ergründung der Abwesenheit des Vaters lesen – Jesus Christus als fleischgewordene Möglichkeit der Berührbarkeit des Unberührbaren: »Schließlich bedeutet, wenn Jesus sagt, er gehe ›zum Vater‹, dass er *fortgeht*, und zwar absolut: Der ›Vater‹ […] ist niemand anders als der Abwesende, der Zurückgezogene, ›meinen Brüdern‹ genau entgegengesetzt« (Jean-Luc Nancy, Noli me tangere, aus dem Französischen von Christoph Dittrich, Zürich 2008, S. 24). – Eine solche Perspektive (eine ›Dekonstruktion des Christentums‹) steht weniger im Zeichen einer ›Rückkehr der Religion‹, sondern deutet die Indizien einer »Kultur des ›Todes GOTTES‹« in der Folge von Nietzsches Kulturdiagnostik (Jean-Luc Nancy, Dekonstruktion des Christentums, aus dem Französischen von Esther von der Osten, Zürich 2008, S. 9).

und Hoffnung so wichtig, und man kann angesichts dessen, was beim ewigen Leben auf dem Spiel steht, mit Legendre die Beobachtung anfügen: »Dort, wo die Menschen nicht mehr das Wort ertragen können, erscheint das Massaker wieder auf der Bildfläche.«[4] In der Distanz nur leben wir, und erst von diesem Befund aus wird die Absolutheit des christlichen Horizonts einsichtig, dass allein die Gnade Gottes den adamitisch gefallenen Menschen heiligen könne, wie Augustinus in seiner Gnadenlehre mit aller Konsequenz erkannt hat. – Mit diesem Verhältnis von Distanz, Leben und Tod, mit den Fragen von Berührung und Unberührbarkeit als der Heiligung der Berührung bin ich bei meinem Thema angekommen.[5]

Distanz – Unberührbarkeit – scheint das Verhältnis Kleists zu anderen Menschen bestimmt zu haben. Doch durchziehen sein Werk – die Briefe ebenso wie die Novellen, vor allem aber die Dramen – Szenen des Berührens, die nicht nur Reflexionsmomente zu einer Theorie der Berührung zu lesen geben, sondern auf den Zusammenhang von Berührung und Unberührbarkeit verweisen. Die Berührung setzt im Unterschied zu anderen sinnlichen Erfahrungen wie insbesondere dem Gesichtssinn keine Distanz voraus, sondern konstituiert als Erfahrung der körperlichen Grenze Form, mithin Differenz schlechthin. Zu berühren impliziert eine Selbst- in Differenz zur Fremderfahrung, und es ist diese Aporie der Unberührbarkeit als Reflexionsmoment der Berührung, das die Affektstruktur der Rührung, des Ergriffenseins instruiert. Mir geht es dabei um zweierlei: einerseits um eine Einordnung Kleists in eine Geschichte der Aporie des Berühr- oder Tastsinnes, wie er seit Aristoteles die Anthropologie der Sinne bestimmt, und andererseits um Kleists affektuös besetztes, oft als narzisstisch charakterisiertes Kunstverständnis, das aus der Unberührbarkeit der Berührung Rührung ableitet. Ich begreife diese Spannung als konstitutiv und integral für sein Werk, zumindest für das, was ich seine ›Berührstücke‹ nennen würde. Schließlich untersuche ich – in ethologischer Ausrichtung auf Handlungssteuerungen von Kleists Schreiben – die zentrale Bedeutung, die dem Berühren in Kleists letzten Briefen zukommt; das Berühren bereitet hier jene Szene, in der die Distanz zusammenbricht, die Kleists Schreiben durchzieht. – Mich interessieren die Modelle und Beschreibungen Kleists, die Nähe und Distanz im Schreiben betreffen – die Berührung *im* Werk und die Distanz *zum* Werk – und in dieser auf das Berühren rückgeführten Modellierung Kleists die Ethologie seines avisierten Todes – als Reflexion des Zusammenhangs von Handeln, Tod und Berührung – strukturieren.

---

[4] Legendre, Die Fabrikation des abendländischen Menschen (wie Anm. 2), S. 17.

[5] Im Christentum – gewissermaßen zugleich Religion wie Philosophie der Religion – ginge es demzufolge um eine Besinnung des Heiligen auf die Sinnlichkeit, des Unberührbaren auf die Berührung, den Sinn. »Die Worte ›göttlich‹ oder ›heilig‹ könnten womöglich niemals etwas anderes bezeichnet haben als eben diese Passivität oder diese Passion, die jede Art von Sinn einführt: sinnig, sensibel oder sinnlich«; Nancy, Noli me tangere (wie Anm. 3), S. 11. Nancy, dem ich mich in Grundzügen verpflichtet fühle, sieht in der gleichnishaften Sprache der Bibel einen Entzug der Wahrheit des Sinnlichen/Heiligen, für die das »Musterbeispiel« das »Auftauchen« ist, »in dem sich ein Verschwinden vollzieht«: jene *Noli-me-tangere*-Szene, und dass zu diesem Weg »die ganze moderne Literatur möglicherweise ein wesentliches Verhältnis unterhält«; Nancy, Noli me tangere (wie Anm. 3), S. 17, 13.

II. Unberührbar I

Die Situation Heinrich von Kleists im Sommer 1807 erinnert an den berühmten Monolog Hamlets am Ende des 2. Aktes, wo Hamlet den geheimen Wirkungsmechanismus des Schauspiels entdeckt, der in der Affektkontrolle – als einem Distanzspiel – begründet liegt. Die Tränen des Schauspielers wirken gerade deshalb, beobachtet Hamlet, weil der Schauspieler sie zu kontrollieren versteht und der Zuschauer weiß, dass sie »um nichts« fließen: »Um Hekuba!«,[6] ruft Hamlet in seinem Monolog aus, und mit diesem Namen für ›Nichts‹ wird das Schauspiel zur Heimat Hamlets, der hieraus schließlich auch die Möglichkeit ableiten wird, in sein eigenes, ihm fremd gewordenes Schicksal einzugreifen: das Schauspiel als Indikator der Wahrheit, um Schuld und Unschuld am Mord seines Vaters zu erweisen.

Dies kann man glauben, jedenfalls wenn man ein Brieffragment Kleists liest, das mit großer Sicherheit an seine Kusine Marie adressiert gewesen ist.[7] In Châlons-sur-Marne sitzt Kleist in Kriegsgefangenschaft und inszeniert seine Isoliertheit denen gegenüber, die ihm nahe stehen oder ihn unterstützen – neben Marie spricht er von seiner Schwester Ulrike, dazu erwähnt er den Kriegsminister Ferdinand von Angern –, deren Nähe er doch nur zulässt, weil sie fern in Berlin sind und ihm nur sehr mittelbar helfen können.[8] Paradoxerweise ist es diese Mittelbarkeit, die Kleist in seiner Abgeschiedenheit in eine Spannung versetzt, ihn von dem letzten Ausweg (Selbstmord) aus dem Leben abhält – als sei ›Interesse‹ eigentlich das, von wo aus sein Leben sich bestimmte, nicht sein unmittelbares Selbstgefühl, sondern eine exzentrisch im Leben gehaltene Existenz: »Wenn sich niemand für mich intereßirte, weder Sie, noch U.. noch A. so bliebe mir noch ein Ausweg übrig« (DKV IV, 378; gemeint sind Ulrike und Angern), weiß Kleist, als hinge die Entscheidung gegen den Tod nicht von ihm ab.[9] Und selbst dieses Interesse stellt er noch in Frage, als könne es keine Hilfe geben: »Was soll jetzt aus meiner Sache werden, da wie ich höre auch U… B⟨e⟩rlin verlaßen wird nachdem A. es längst verlaßen hat. Sie sehen, d⟨a⟩ß alle Ihre Bemühungen für mich gänzlich überflüßig gewesen sind« (DKV IV, 378). Was soll aus Kleists ›Sache‹ werden, wenn alle Bemühungen vergeblich bleiben und vielleicht vergeblich bleiben müssen, denn

---

[6] William Shakespeare, Hamlet. In: Ders., Sämtliche Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, Heidelberg 1953, Bd. 3, S. 518 (II,2).

[7] Die Adressatin ist indirekt erschließbar; vgl. den Kommentar in DKV IV, 886, und ausführlich: Klaus Müller-Salget, Heinrich, Marie und Ulrike von Kleist. Zur Datierung und Deutung der Briefe vom Herbst 1811. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 113 (1994), S. 543–553.

[8] Die Schritte von Angerns, Kleist und seinen Mitgefangenen Ehrenberg freizubekommen, sind durch entsprechende ministerielle Briefe quellengeschichtlich belegt, vgl. Sigismund Rahmer, Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Nach neuen Quellenforschungen, Berlin 1909, S. 94–99.

[9] »Die Abhängigkeit eines zufällig bestimmbaren Willens aber von Prinzipien der Vernunft heißt ein *Interesse*« (Immanuel Kant, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, hg. von Karl Vorländer, Hamburg [7]1994, S. 33). Sich selbst verortet Kleist damit als *kontingent* (»*zufällig* bestimmbaren Willens«) und abhängig von einer Vernunft, die ihn nur *mittelbar tangiert*. ›Interesse‹ ließe sich somit übersetzen als ›Berührungsangst‹.

Kleist begründet die Hoffnungslosigkeit mit diesem Krieg, »den vielleicht gar nicht mal ein Friede beendigen wird!« (DKV IV, 378) Was für ein Krieg kann hiermit gemeint sein, der im Frieden nicht zu Ende geht, wenn nicht ein ›innerer‹ Krieg der Völker oder der Seele – der Krieg als Metapher für gefühlte Hoffnungslosigkeit, das Gefühl damit aber das, was die Hoffnungslosigkeit erhält.[10]

Dies schreibt Kleist, als wisse er schon, was kommen und nicht helfen würde, dass er wenige Wochen später entlassen würde, ohne, dem Krieg entronnen, den Frieden gefunden zu haben.[11] So hoffnungslos kann die äußere Lage also gar nicht gewesen sein, und so liegt es nah, in dieser ›Sache‹ eine Schauspielerei verborgen zu sehen, die Kleist geradewegs aus Shakespeares Drama genommen zu haben scheint, nicht als klage er um seine ausweglose Sache, sondern als suche er die Ausweglosigkeit.[12] Die Welt enthüllt sich als Schauspiel – das ist ihre Wahrheit.

---

[10] Im Gefühl hat die ältere Kleist-Forschung lange Zeit Kleists Zentralbegriff ausmachen wollen, folgte in dessen Apologetik aber wohl nur den Wunschstrategien Kleistscher Texte: »sein Schicksal waren zutiefst nicht Menschen und Dinge *außer* ihm, das war sein *eigenes* Herz«; Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist, Berlin 1929 (Neue Forschungen; 3), S. 208. »Gefühlsgewissheit, so hat man geglaubt, sei Kleists Option gegen die Irritationen durch Reflexion und Bewußtsein, und hat dabei den Horizont skeptischer Argumentationen übersehen, in den Kleist Gewissheit und Zweifel als eine seiner zentralen Leitdifferenzen einträgt« (Bianca Theisen, Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus. In: KJb 1999, S. 87–108, hier S. 88). Christian Moser betont entsprechend die Autosuggestivität von Kleists ›Gefühl‹, so etwa am Beispiel eines Briefes von Rühle von Lilienstern: »Denn die Schriftzüge […] werden, in der Auto-suggestion einer taktilen Begegnung, gefühlt. Der Versuch, sich in der Lektüre des von Rühle verfaßten Briefes den anderen begreiflich zu machen, gipfelt in der fragilen Illusion des Begriffenwerdens, in der Täuschung«; Christian Moser, Verfehlte Gefühle. Wissen, Begehren, Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 94), S. 11. Moser schlussfolgert: »Das Kleistische Gefühl ist […] in die Problematik von Irrtum und Schuld […] verstrickt; es ist nicht der Ausweg aus dieser Verstrickung« (S. 1). Daran anschließend soll das Berühren zwischen Begehren (zu berühren) und (ent-)täuschender Dissoziierung im Folgenden als selbstaffektuöses Moment von Kleists Kreativität beschrieben werden. Die Vorstellung der Berührung tritt bei Kleist an die Stelle der Berührung, der Preis des simulativ heilen Gefühls ist seine Nicht-Mitteilbarkeit – dies aber ist die Erzählung von Kleists Selbstaffektion, sozusagen (um auf eine der ethologischen Zentralmetaphern Kleists, das Duell, anzuspielen) *touché* durch sich selbst, indem die Berührung verklärter Wunsch – Projektion der Kunst – wird. Kleist selbst ist dem Duell immer ausgewichen, auch die Duellforderung an den Regierungsrat Friedrich von Raumer im Brief vom 22. Februar 1811 hat primär strategischen Wert. Nach Raumers Erinnerung habe Kleist, als sei er »zu *allem induziert worden*«, ohne das Duell, also ein *touché*, jemals selbst riskieren zu wollen, »an zu weinen [gefangen]« (LS 483): »Das *Berührt*-Sein des Subjekts […] bedeutet […] Verletzt-, Gebrochen-Sein in seiner Integrität, getroffen, wie man ›touché‹ sein kann in einem Duell«; Jacques Derrida, Berühren, Jean-Luc Nancy (*Le toucher, Jean-Luc Nancy*), übersetzt aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Berlin 2007, S. 372f., Anm. 1.

[11] Am 13. Juli traf der Entlassungsbefehl ein (vgl. den Kommentar in DKV IV, 885).

[12] Weniger dramatisch gewendet: »he was – almost miraculously – removed from the scene of conflict [in Königsberg] and physically transported to a realm where he no longer found himself confronted with day-to-day pressures, with the need to reconcile ›Brotgewerb‹ [sic]« (Hilda M. Brown, Kleist and the Tragic Ideal. A Study of *Penthesilea* and its

Anders als Hamlet, für den das Schauspiel die Welt auf die Probe stellt, wird das Schauspiel für Kleist als Schauspiel zum einzigen Indiz, das ihn die Welt noch etwas angeht. Kleists Sache ist die Welt als Schauspiel, und das Modell hierfür ist Hamlet:[13] »Wenn ich die Zeitungen gelesen habe«, schreibt er, »und jetzt mit einem Herzen voll Kummer die Feder wieder ergreife, so frage ich mich, wie Hamlet den Schauspieler, was mir Hekuba sei?« (DKV IV, 378) Die Zeitungen bringen Nachrichten von der Welt, die keine guten sein können, während Kleist in der Rolle Hamlets zur Feder greift, um ergriffen darüber zu sein, was ihm Hekuba, was ihm die Welt denn noch sein könne. Das Schauspiel ist ihm jedoch ein wirkliches, weil es ihm die Welt entrückt, oder, in den Worten Joseph von Eichendorffs in seiner ›Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands‹: »er trauert nicht ›um Hekuba‹«, sein »Schmerz und sein Groll sind wahr und wohlbegründet«.[14] Die Welt ist nicht mehr die wirkliche Hamlets, sondern tritt unberührbar zurück hinter Kleists Zeitungslektüre, die ihn in der Distanz umso inniger beschäftigt. Lektüre ist – wie das Schreiben – ein Modus, die Welt nicht zu finden, und nichts könnte mehr an die Welt binden. An Marie schreibt er: »Sie haben mich immer in der Zurükgezogenheit meiner Lebensart für isolirt von der Welt gehalten, und doch ist vielleicht niemand inniger damit verbunden als ich« (DKV IV, 378). – Diese seltsame Hamlet'sche Grenzfigur, mit der die Welt in der Ausgrenzung als unberührbare umso wirkmächtiger zurückkehrt, ist im Kern eine ästhetische, die im System der Sinne auf denjenigen zurückzuführen ist, der die Erfahrung der Grenze ist: das Berühren, Fühlen, Tasten, und die Distanz zur Berührung, die Weltfremdheit, ist deshalb für Kleist eine Affektfigur der innigen Bindung an die Welt, der Ergriffenheit und Rührung.[15]

Relationship to Kleist's Personal and Literary Development 1806–1808, Bern, Frankfurt a.M., Las Vegas 1977, S. 10f.).

[13] ›Shakespeare‹ kann bei Kleist *en gros* als Vorbild skeptizistischer Epistemologie und Ethologie betrachtet werden, mit der »Kleist die Interpunktion verschiedener Wirklichkeitsebenen mit Fiktionsmarkierungen und Rahmenwechseln durchspielt und auch für den Leser zweifelhaft werden läßt«; Theisen, Der Bewunderer des Shakespeare (wie Anm. 10), S. 100.

[14] Joseph von Eichendorff, Kleist. In: Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation, hg. von Peter Goldammer, Berlin, Weimar 1976, S. 69–80, hier S. 78.

[15] Diese Rückführung bedingt das selbstaffektuöse Moment (angerührt zu sein), das in der Distanzierung – als Geste der Literarisierung – liegt: »Ja, anrühren, manchmal denke ich, daß das Denken / ehe Du ›siehst‹ oder ›hörst‹ […], oder daß Sehen und Hören darauf hinauskommt, anzurühren auf Distanz – sehr alter Gedanke« (Jacques Derrida, Telepathie, Berlin 1982, S. 17). Schreiben als Weltbezug in Distanz verrät hierin einen ›telepathischen‹ Zug, ein Ineins von Nähe und Distanz, von Berühren und Unberührbarkeit. – Das selbstinszenatorische Moment von ›Rührung‹ als Abstraktum zur ›(Be-)Rührung‹ lässt sich bei Kleist etwa anhand einer Stelle aus der ›Verlobung in St. Domingo‹ nachweisen (DKV III, 239), wo Gustav Toni, »da ihre Tränen in unendlichen Ergießungen auf das Bettkissen niederflossen, in seine Arme [schloss]«, dabei »von Rührung selber ergriffen« ist – die Berührung löst Rührung aus –, wobei er gerade nicht weiß, was passiert ist: »was er ihr zu Leide getan«. So weiß er nichts von der Berührung, jenem »Taumel wunderbar verwirrter Sinne«, und ist gerührt, während sie, »ohne sich zu rühren, in ihre Arme gedrückt, auf den verwirrten Kissen des Bettes dalag«, »wie eine Leblose«. Gustavs Rührung gilt »unter tausend Liebkosungen«, während er sie gar »seine liebe Braut« nennt, einer Scheintoten, und genau diese

III. *Noli me tangere*

In seinem Brief an Marie erzählt Kleist von einem Bild, das er in einer Kirche gesehen habe,[16] ein Gemälde »von der schönsten Erfindung die man sich denken kann« (DKV IV, 379), und seine Bildbeschreibungen enthalten Zentrales zu einer Theorie des Berührens wie auch der Unberührbarkeit und ihrer Wirkung.

Es ist dies ein nur scheinbar harmloser Satz, der ›Erfindung‹, ›Wahrnehmung‹ und das ›Denken‹ zusammenschreibt im Superlativ »schönsten«. Es geht mithin nicht um die Sinneswahrnehmung des Schönen, sondern um deren Grenze, die Sinnlichkeit der Sinne und wie sie zu denken sei. Das aber sei eigentlich das Kunstwerk: »Denn nicht das was den Sinnen dargestellt ist, sondern das was das Gemüth, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist das Kunstwerk« (DKV IV, 379).[17] Kleist verwendet ›Erfindung‹ wohl im Sinne von ›Komposition‹, zielt jedoch auf die allgemeine Anlage des Bildes, die aus der visuellen Wahrnehmung heraus beschreibbar wird. Für Kleist zeigt das Gemälde die Szene einer Berührung, die man zweifellos auf seine voranstehenden ästhetischen Überlegungen beziehen darf. Hingewiesen sei auf die eigentümliche Spannung, die zwischen der Distanz des Betrachters (die im eigentlichen Sinne das Kunstwerk ausmache) und ausgerechnet dieser Szene des Berührens auftritt (was auf eine gewisse Unberührbarkeit dieser Szene im Betrachter hindeutet), so dass zumindest implizit eine Verdoppelung in Kleists Bildbeschreibung hineinspielt, die das Kunstwerk – und es fällt auf, das Kleist für seine ästhetischen Bemerkungen ein Gemälde wählt – in eine Spannung zu seinem eigenen Schreiben versetzt. In dieser Hinsicht beschreibt Kleist, über das Bild hinweggehend (»schlecht gezeichnet zwar«; DKV IV, 379), primär seine eigene Rührung, die er aus der Berührung im Bild evident gemacht sieht, und so die vorgebliche Wirkungsästhetik in eine produktive Szene der Distanz verlagert. Den Satz »was das Gemüth […] sich denkt, ist das Kunstwerk« kann man in diesem Sinn als Hinweis auf die Eigenlogik des Schreibens lesen, das von der Evidenzkraft des Bildes ausgehend die Distanz des denkenden ›Gemüths‹ feststellt – und das wäre das Kunstwerk. Das Gemälde erscheint als Projektionsfläche für den eigenen Diskurs (und kaum zufällig wird man hierüber die Diffe-

---

Unerreichbarkeit oder: in der Folge Unberührbarkeit Tonis setzt die folgende Handlung als Komplott gegen Gustav in Szene. Ergriffenheit oder Rührung ist eine Affektfigur der Unberührbarkeit.

16 Es handelt sich um die Kirche St. Loup in Châlons »fünfte Kapelle im rechten Seitenschiff«; Jochen Bertheau, Die heilige Cäcilie in Châlons. In: Heilbronner Kleist-Blätter 19 (2007), S. 72–103, hier S. 88.

17 Kunsttheoretisch lässt sich hieraus zunächst und mit Blick auf die Literatur folgern: »Kleist ermutigt den Leser in seiner Autonomie«; Peter Gebhardt, Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists. In: Euphorion 77 (1983), S. 483–493, hier S. 484. Zu Kleists Ästhetik gilt: »[A]bgesehen von dem vielstrapazierten Text ›Über das Marionettentheater‹« ist man »auf nur wenige fragmentarische, weitläufig verstreute und zudem meist in einen fiktionalen Kontext gestellte Äußerungen Kleists zu diesem Thema verwiesen« (Bettina Schulte, Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen, Zürich 1988, S. 225).

renz von Bild und Schrift verhandeln können, worauf ich am Ende meines Aufsatzes zurückkommen werde):[18]

> Es sind ein Paar geflügelte Engel, die aus den Wohnungen himmlischer Freude niederschweben um eine Seele zu empfangen Sie liegt mit Bläße des Todes übergossen auf den Knien, der Leib sterbend in die Arme der Engel zurükgesunken. Wie zart sie das zarte berühren. Mit den äußersten Spitzen ihrer rosenrothen Finger nur das liebliche Wesen, das der Hand des Schiksals jetzt entflohen ist. Und einen Blik aus sterbenden Augen wirft sie auf sie, als ob sie in Gefilde unendlicher Seligkeit hinaussähe: Ich habe nie etwas Rührenderes und Erhebenderes gesehen. (DKV IV, 379f.)

Ich unterstreiche die für eine implizite Theorie des Berührens relevanten Stellen: Geflügelte Engel schweben aus dem Himmel herab; dass die Engel geflügelt sind, mag sich von selbst verstehen, akzentuiert hier aber ihre unterschiedene Körperlichkeit, die sie zu graziösen Mittlern zwischen Himmel und Erde macht.[19] Die *Seele* liegt »mit Bläße des Todes übergossen auf den Knien«. Körper oder Leib und Seele sind eines – die Sterbende ist Allegorie der Seele – und auch nicht; der Leib übergibt die Seele sterbend an die Engel; die Seele sinkt leiblich zu Boden, um in die Arme der Engel zu entschweben. Die Aporie, die im Moment dieses Berührens erfasst wird, tritt hervor: Die Grenze im Berühren konstituiert einen Chiasmus, der Seele und Leib auseinanderführt, ohne sein Zentrum preiszugeben. »Wie zart sie

[18] »From the perspective of Kleist's whole work, with all its contradictions and modulations of negativity, it is ironic that the example he chooses to define ›das Kunstwerk‹ as such is so unlike most of his own productions«, bemerkt Anthony Stephens, On Structures in Kleist. In: A Companion to the Works of Heinrich von Kleist, hg. von Bernd Fischer, Rochester, NY 2003, S. 63–79, hier S. 67. Stephens' Stichwort ›Ironie‹ erscheint mir aus zwei Gründen als unpassend (obgleich Stephens' insgesamt zuzustimmen ist, dass Kleist harmonischen Vorstellungen mit einer durchaus ironisch zu nennenden destruktiven Tendenz begegnet): Erstens wäre bereits das Gemälde in seiner thematisch in Szene gesetzten Spannung zwischen Himmel und Erde, Engeln und Körpern, Seligkeit und Tod im Kontext einer Dekonstruktion des Christentums zu verhandeln; zweitens geht Kleist – und genau das sagt seine ›Wirkungsästhetik‹ – aus von einer Distanz zwischen Gemälde-Sujet (Berührung) und seiner Wahrnehmung (über das Sehen vermittelte Gerührtheit), die als Differenz in seine eigenen beschreibenden Worte eingetragen ist. M.a.W. wäre eine Vergleichbarkeit des Gemäldes mit Kleists Schriften zuallererst vor dem Hintergrund von Kleists Auslegung des Gemäldes gegeben, was wiederum nahe legt, nicht das Bild als Vor-Bild anzusehen, sondern sein Thema als Incitament des Schreibens und seiner Brüchigkeit, die in dieser Vor-Bildlichkeit und der hieraus abgeleiteten Abwesenheit des Berührens in der Reflexion von Gerührtheit ihr Movens fände.

[19] Der Bezug der Engel zu Kleists Christusfiguren – Christus als Mittler zwischen Himmlischem und Irdischem *par excellence* genommen – erforderte eigene Studien. Nimmt man beispielsweise die Christus-Figuration in der Figur Penthesileas, so könnte man zumindest von einer Zuspitzung der Körper- und Leidensthematik sprechen, die das Erlösungsmoment ins Imaginäre rückt – wenn nicht negiert, wie es Albrecht Sieck in seiner 1976er Studie erörtert hat: Penthesilea als (Nietzsches ›Antichrist‹ präzedierend) »Gegenbild zu Christi« (Albrecht Sieck, Kleists ›Penthesilea‹. Versuch einer neuen Interpretation, Bonn 1976, S. 321); vgl. etwa: »Da schreitet sie heran, / Bekränzt mit Nesseln, die Entsetzliche, / Dem dürren Reif des Hag'dorns eingewebt, / An Lorbeer-Schmuckes statt« (DKV II, Vs. 2704–2707).

das zarte berühren« ist der und dieser zentrale Satz. Mit »sie« sind die Engel gemeint; »das zarte« ist eine seltsame Wendung, die an die schon zu Kleists Zeit stark veraltete Koseform ›das Zart‹ im Sinne von ›Geliebte‹ oder ›Geliebter‹ erinnert, wie sie aus einem altdeutschen Passionsspiel belegt ist, wo es heißt: »Jesus, mein auserwelter sun und zart«.[20] Auch ein elliptisches Verständnis ist denkbar; zu ergänzen wäre etwa »Wesen«, wie es im folgenden Satz – »das liebliche Wesen« – verwendet wird. In jedem Fall sind Subjekt und Objekt in diesem Satz ganz in die Berührung zurückgenommen, die durch das »Wie«, die Art und Weise, schon als Ausruf der Rührung kenntlich gemacht wird. Die »äußersten Spitzen ihrer rosenrothen Finger« betonen das Moment des Flüchtigen und Vorsichtigen, das Fingerspitzengefühl, das »jetzt« schon, wie es heißt, nicht mehr existent sein kann, jedoch auf der Unterschiedenheit von Leib und Seele im Tod bzw. im Berühren insistiert.[21]

Erst jetzt kommt der Blick und mit ihm die Distanz ins Spiel, die die Szene wieder ins Gemälde zurückspiegelt, wo »sie auf sie«, die Sterbende auf die Engel, blickt, sagt jedenfalls Kleist, während der Blick Maria Magdalenas deutlich an den Engeln vorbei – unvermittelt – nach oben gerichtet ist. Der Blick in die himmlische Welt der Engel ist für »sie«, das »liebliche Wesen«, nur die Möglichkeit der Seligkeit und Unendlichkeit, die in den Engeln paradoxerweise *verkörpert* ist. Der

---

[20] Hg. von J.E. Wackernell, Graz 1897. Zit. nach Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch (im Folgenden DWB), 16 Bde., Leipzig 1854–1954, Bd. 31, Sp. 291. – ›Zartheit‹ weist bei Kleist eine Affinität zur ›Seele‹ und zum ›Tod‹ bzw. zur ›Erlösung‹ auf, vgl. etwa in ›Die Familie Schroffenstein‹ (DKV I, Vs. 325f.), in der ›Penthesilea‹ (DKV II, Vs. 1139–1141), in ›Das Käthchen von Heilbronn‹ (DKV II, 325), ›Die Marquise von O....‹ (DKV III, 185f.), ›Der Findling‹ (DKV III, 280), ›Der Zweikampf‹ (DKV III, 334), ›Die beiden Tauben‹ (DKV III, 410), ›Schreiben aus Berlin‹ (DKV III, 575), im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 20. Mai 1802 (DKV IV, 308), und auch Henriette Vogel gebraucht das Adjektiv zweimal in Bezug auf Kleist in der ›Todeslitanei‹ (DKV IV, 520).

[21] Es mag hier keine zufällige Bemerkung sein, dass die Engel zwar die ganze leibliche Schwere dieser ›Seele‹ (die, ohne dass es bei Kleist zwingend hervorginge, natürlich weiblich ist) tragen, das Bild Simon Vouets jedoch eine Berührung der Finger zeigt, die Kleist noch einmal zur Zartheit zuspitzt: Eine Hand umfasst den sterbenden Körper, die andere liegt mehr bei der grazilen Hand, als dass sie sie emporhebte, als wäre dies der Punkt, von dem aus die Seele entschwebte. Die eingeknickten Knie indizieren ein Doppeltes: eine Ikonographie der Sterblichkeit wie der Gottzugewandtheit, deren Zusammengehörigkeit implizit Hegels Gegen-Diktum herbeizitieren lässt: »es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 140). – Die Bildkomposition rückt die Figur des Kreuzes hervor, von der Schulter des linken Engels über die nackte Brust bis zu den Fingerspitzen der Sterbenden und von den Schultern des rechten Engels über die nackte Brust den Arm hinab, der sich im Dunklen verliert. Die beiden Arme der Sterbenden weisen dabei deutlich eine unterschiedene Tendenz auf: der eine sinkt sterbend hinab ins Dunkle (parallel hierzu: ein massiv wirkendes englisches Bein, fest auf dem Boden aufgesetzt), der andere schwebt auf halber Höhe (eng im Arm und den Fingern eines Engels). Das Kreuz beschreibt so einen ungleichen Chiasmus des Leib-Seele-Problems. Vgl. die unmittelbar folgenden Erläuterungen im Haupttext. Zu Abbildungen des Vouet-Gemäldes vgl. Anm. 24.

Blick (Maria Magdalenas in den Himmel; des Betrachters aus der Distanz) verfehlt diese Körperlichkeit in der Verdoppelung des Kunstwerks. Der Blick auf das Gemälde spitzt die Aporie der Berührung zu, indem er in der Berührung der Körper (die Sterbende und die Engel) die Berührung mit der Seele und Seligkeit in einen fernen Horizont stellt, ein Gefilde, »als ob« es zu berühren wäre. In dieser Unwirklichkeit erst stellt sich Gerührtheit ein, das Abstraktum des Berührens, dessen Bild in den sich mit der Seele erhebenden Engeln zu *sehen* ist, nicht aber zu *berühren*. Die Berührung in ihrer Unberührbarkeit nur zu sehen, bedeutet für Kleist Rührung. Deren Komposition als Ausblick in »Gefilde unendlicher Seligkeit« stellt sich in der Rührung als Dekomposition des Betrachters dar, der sich selbst affektuös definiert: nicht sterbend, nicht selig, sondern ergriffen von diesem Zwiespalt. Damit aber steht im Fokus der Kunstüberlegungen nicht eine eigentliche Wirkungsästhetik, sondern die entzogene Ästhetik der Berührung bzw. die Berührung als ästhetische Szene der Kunst. Das Bild repräsentiert, was im Schreiben als Affekt der Rührung durch die visuelle Repräsentanz des Berührens präsentiert wird. Die Repräsentation des Berührens deutet Kleist als unberührbare Schwelle zwischen Vergänglichkeit und Seligkeit, als doppelte Bewegung des Niedersinkens und Aufsteigens, ohne das beides doch schon auseinandergetreten wäre. Dieses Nichtauseinandergetretensein, diese Nichtberührbarkeit rührt Kleist zutiefst und – Kleist doppelt seine Gefühlsbeschreibung – erhebt ihn, als kehre die Szene des Berührens abstrakt in seiner Gefühlsästhetik wieder.[22]

Vermutlich stammt das Gemälde von Simon Vouet[23] und wird unter verschiedenen Titeln mit Maria Magdalena in Verbindung gebracht.[24] Eine wohl kleinere

[22] Gerade die christologischen Motive in dieser Gefühlsästhetik verweisen auf eine Affekt- und Handlungsstruktur mehr als auf eine Kultur der Innerlichkeit. ›Rührung‹ als Abstraktum zu ›rühren‹, ›bewegen‹ meint bei Kleist – deutlich belegt etwa in der ›Verlobung in St. Domingo‹ – so viel wie »von Rührung selber ergriffen« (DKV III, 239), also ein In-der-Bewegung-Ergriffensein: Das Selbst begreift sich in kontingenter Bewegung, im Kontrollverlust. ›Ergriffenheit‹ als Moment der ›Rührung‹ bezeichnet damit die reflexive Überschreitung der Grenze von Innen und Außen, wo das Ich mit der Welt in Berührung tritt. Weil die Welt aber in Bewegung ist, die Glieder rührt und die Seele zerstreut, findet Kleist in ihr keinen Ort, und weil Kleist in seinen Betrachtungen über die Welt seine eigene Haltlosigkeit spiegelt, ist er, indem er sich zerstreut, ergriffen: Gerührt zeigt sich Kleist in der Nicht-Berührung, angesichts der Möglichkeit einer Berührung, die Seligkeit verspräche, und eben diese Möglichkeit bleibt ihm als Möglichkeit verwehrt. Diese Art von negativ abgewendeter Theologie macht den Kern von Kleists Wirkungsästhetik aus. Ergriffen ist Kleist deshalb nur davon, was ihn selbst nicht betrifft, ihm verwehrt bleibt wie die Berührung von Engeln.

[23] Dass es sich hierbei um »eine[n] Maler aus der Schule seines Lieblings Raffael« handelt; Gebhardt, Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists (wie Anm. 17), S. 483, ist nicht zu belegen: Vouets barocker Realismus war von Caravaggio beeinflusst, nicht unmittelbar von der Renaissance. – Für diesen Hinweis wie überhaupt einen Einblick in die kunsthistorischen Zusammenhänge bin ich Silke Schuck verpflichtet, der ich auch den Hinweis auf Vouets Bild der heiligen Cäcilie in der gleichen Kirche verdanke, das möglicherweise in Zusammenhang mit der ›Heiligen Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ zu bringen ist. Vgl. Bertheau, Die heilige Cäcilie in Châlons (wie Anm. 16).

[24] Müller-Salgets Kommentar nennt nur die deutsche Titeltradition als ›Sterbende heilige Magdalena‹ (DKV IV, 887), was auf den Titel ›Madeleine expirante‹ zurückgeht, einer älte-

Dublette hiervon besitzt das Musée des Beaux-Arts in Besançon, während das von Kleist gesehene Gemälde bis »1956 noch in der Kirche St. Loup« hing und dann »vom Musée de Châlons […] in die Reserven aufgenommen« wurde.[25] Das von Kleist akzentuierte Thema des Bildes, das Berühren, ist auf besondere Art und Weise mit Maria Magdalena verbunden. Im Johannes-Evangelium spricht Jesus, als sie ihm vor seinem Grab begegnet, jenes so oft in der Malerei dargestellte *noli me tangere*: »Rühre mich nicht an! denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater« (Joh. 20,17).[26] Sie, die über Jahrhunderte in der Kirchentradition als jene Sünderin galt, die Jesus die Füße gewaschen hat, bezeugt die Unberührbarkeit im Moment der Auferstehung.[27] Es ist der Moment der Grenze selbst, den jene an-

---

ren Titelgebung; »im Musée de Châlons heißt es jetzt ›Madeleine en extase‹«; Bertheau, Die heilige Cäcilie in Châlons (wie Anm. 16), S. 89. Der Titel ›La Madeleine soutenue par deux anges‹ geht auf eine Inventarliste Vouets zurück, die das Gemälde (wohl das aus St. Loup) erstmals für das Jahr 1640 belegt: »Une grande madeleine de cinq pieds de hault soustenue par des anges« (zit. nach: Vouet, Ausstellungskatalog, Galeries nationales du Grand Palais Paris, 6. November 1990 bis 11. Februar 1991, hrsg. von Jacques Thuillier unter Mitarbeit von Barbara Brejon de Lavergnée und Denis Lavalle, Paris 1990, S. 300). Der Katalog führt das Besançon-Gemälde unter dem Titel ›Le ravissement de la Madeleine‹. Eine Abbildung des Châlons-Gemälde nach einer Fotografie seiner Hängung in der Kirche findet sich bei Bertheau, Die heilige Cäcilie in Châlons (wie Anm. 16), S. 102.

[25] Bertheau, Die heilige Cäcilie in Châlons (wie Anm. 16), S. 89. Der Pariser Ausstellungskatalog (s. Anm. 24) nennt als Maße 1,60 × 1,28 m und erwähnt weitere deutlich kleinere Exemplare.

[26] »In Johannes' griechischem Original lautet der Satz Jesu: ›*Mè mou haptou*.‹ In solchem Gebrauch kann das Verb *haptein* – ›berühren‹ – auch den Sinn von ›festhalten, anhalten‹ annehmen«; Nancy, Noli me tangere (wie Anm. 3), S. 22. Das Lateinische gibt diese Doppeldeutigkeit nicht wieder, verschiebt sie jedoch, indem es statt *non me tange* eben *noli me tangere* heißt (was sich weiter, über das Französische ins Deutsche hin ausführen ließe – hier auf die Spannung von Berührung und Rührung hin re-zitiert): »*Noli*: Möchte nicht, denk nicht daran. Tue es nicht nur nicht, sondern, auch wenn du es tust […], vergiss es sofort. Du hältst nichts, du kannst nichts halten noch festhalten, und dies ist, was du lieben und wissen musst. Eben dies ist ein Wissen aus Liebe. Liebe, was dir entkommt, liebe den, der fortgeht. Liebe, dass er fortgeht«; Nancy, Noli me tangere (wie Anm. 3), S. 50. – Ein signifikanter Zufall mag es sein, dass die Wendung *noli me tangere* ein heute veralteter medizinischer Ausdruck für ein »Geschwulst« ist, das »für eine Gattung des Krebs gehalten« wird (Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, welche bisher durch Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Halle, Leipzig 1732–1754, Bd. 24, Sp. 1192), und Kleist die Berührung mit der *krebs*kranken Henriette Vogel gesucht hat, als suche er die Unberührbarkeit schlechthin. Im Übrigen liefert für diese Furchtlosigkeit auch eine Figur Kleists das Vorbild: Robert Guiskard: »Kein Leichtsinn ist's, wenn ich Berührung nicht / Der Kranken scheue, und kein Ohngefähr, / Wenn's ungestraft geschieht. Es hat damit / Sein eigenes Bewenden – kurz, zum Schluß: / Furcht meinetwegen spart! –« (DKV I, Vs. 477–481).

[27] Die (fleischliche) Liebe wie die Vergänglichkeit sind nicht ohne Grund mit Maria Magdalena verbunden: »Die Offenbarung ist im *absentement*, im Entschwinden, und nicht derjenige, der fortgeht, offenbart, sondern jene, der er aufgetragen hat, zu eilen und seinen Fortgang zu verkünden. Letztendlich offenbart der fleischliche Körper den verklärten Leib, und deshalb werden es die Maler verstehen, Maria Magdalenas Körper bis zu ihrem Rückzug als

dere Szene der Berührung im Johannes-Evangelium glaubhaft, sinnhaft machen will, acht Tage später, als Jesus zu Thomas spricht: »Reiche deinen Finger her und siehe meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!« (Joh. 20,27) Ist dies aber zu glauben?[28] Simon Vouets Gemälde verzichtet auf jede Beglaubigung; es stellt in der Zartheit der Berührung zugleich das Trennende aus, und ihm ist beides gleich nah, das *hoc est corpus meum* wie das *ecce homo*, die unendliche Berührung in der Transsubstantiation wie das Leid des vergänglichen Körpers: ein christlicher Chiasmus, der sterbende Leib, die geflügelten Engel.[29] Die Engel als Mittler-Wesen besetzen damit eine (kunstreligiöse) Position, die ästhetische Perspektiven nicht nur einschließt, sondern dezidiert im Sinne einer Affektsteuerung präfiguriert.

Christus als Verkörperung der himmlisch-irdischen Grenze ist jedoch in noch anderer metaphorischer oder metonymischer Dichte in Vouets Gemälde präsent,[30] nämlich in Maria Magdalenas Gewand, bei dem es schwer zu sagen ist, ob es ihr herabgleitet oder angezogen wird.[31] Dieses Gewand lässt sich in genau dieser

---

Büßerin, die dem Tode nahe ist, sinnlich zu malen. *Noli me tangere* bildet das Gleichnis und den Moment der Beziehung und der Offenbarung zwischen zwei Körpern, das heißt eines einzigen in seinem Fallen wie in seiner Erhebung unendlich alterierten und ausgestellten Körpers«; Nancy, Noli me tangere (wie Anm. 3), S. 63 – und dieses Fallen und Erheben zugleich stellt auch Vouet aus.

[28] Vgl. zum ›Berühren‹ in den Evangelien Derrida, Berühren (wie Anm. 10), S. 131–134. Dass Paradox der sichtbaren Nicht-Berührbarkeit, des *noli me tangere* und des *hoc est corpus meum* als Ansatzpunkt einer Dekonstruktion des Christentums in der ikonographischen Tradition des Abendlandes beschäftigt Nancy, Noli me tangere (wie Anm. 3); vgl. besonders S. 21. – Auch von Vouet gibt es ein Gemälde ›L'incrédulité de saint Thomas‹, das nach einem kunsthistorischen Kommentar jene Deutung Legendres, nach der die Christen ›Söhne der heiligen Wunde‹ seien, bestätigt, indem in Christus sowohl der Tod wie das Leben zugleich präsent sind (also die Berührung der Wunde im irdischen Leben eine Öffnung auf einen leeren, unbeschriebenen Körper Christi zeigt, die Wunde also den Durchgang durch den Tod avisiert), was Vouet in der gegenläufigen Fingersensualistik von Jesu rechter Hand (die filigran auf- wie abwärts weisen) noch einmal indiziert: »Mais à notre connaissance aucun autre peintre n'avait dressé un Christ raide, pâle, vêtu d'un suaire, les jambes dans l'ombre et le torse en pleine lumière«; Vouet, Ausstellungskatalog (wie Anm. 24), S. 278.

[29] Im *hoc est corpus meum* kann man mit Nancy eine Formel für die Ermöglichung von Mitteilung, von Rede überhaupt sehen: »Die alte eucharistische Formel des Christentums – *hoc est corpus meum* – erschien mir dabei sofort die Redeform von Rede überhaupt zu sein, die Rede, die in sich die Anrede trägt, welche die Rede (oder das Denken) eröffnet: erst einmal dieses, hier, das sich öffnet und das spricht, welches, indem es spricht, sich selbst als den soliden Punkt der Aussage benennt«; »Das wahre Außen ist ›im Herzen‹ des Innen« – Ein Gespräch mit Jean-Luc Nancy, Fragen von Emmanuel Alloa. In: Atopia 9 (6/2006), www.atopia.tk/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=53&lang=ge (26.8.2008).

[30] Hinzuweisen wäre darüber hinaus auf ein ikonographisch für die ›Madeleine‹ wohl vorbildliches Gemälde Vouets, nämlich ›Le Christ mort soutenu par deux anges‹.

[31] Das an das ekstatische Moment wie die Tradition der Magdalena als Sünderin in der Wüste anschließende »sexuelle Konnotat in Haltung und Entblößung bei diesem Bild beschreibt Kleist überhaupt nicht«, meint Bertheau, Die heilige Cäcilie in Châlons (wie Anm. 16), S. 91, sieht jedoch Kleists Begeisterung auf den »Ausdruck solcher ekstatischen

Amphibolie in Bezug auf den Römer-Brief auslegen, wo es heißt: »Legt (als neues Gewand) den Herrn Jesus an, und sorgt nicht so für euren Leib, daß die Begierden erwachen« (Röm. 13,14). Zieht sich Maria Magdalena ihren Christus an oder aus, transsubstantiiert sie sich oder verfällt ihr fleischlicher Körper, wird zu Aas? – Und muss man bei der Auslegung des Paulus-Satzes nicht auch jene berühmte Stelle aus Augustins ›Confessiones‹ mit hinzunehmen, am Ende von Buch VIII, jene ›*Tolle, lege*‹-Szene, in der Augustin willkürlich das Buch aufschlägt und auf eben diese Stelle stößt? Ist dieser Satz nicht genau deshalb und darin eine Lektüre-Szene *par excellence*, die die Willkür der Schrift mit der Metaphorik der Grenze wie des Zufälligen, der Gewissheit wie der Kontingenz zugleich ausstattet?

Vouets Gemälde zeigt die Leiblichkeit in einem Moment der Berührung und damit Beglaubigung mit dem Himmlischen, indem er zugleich in diesem Moment verharrt und die Seligkeit als Ausblick unberührbar macht, indem der sterbliche Leib die Seele noch festhält. Jesus, der Unberührbare an der Grenze von Leben und Tod, findet im Berühren sein Kryptogramm leiblicher Präsenz. Die ›rosenrothen Finger‹, die Kleist auf die Spitze getrieben hervorhebt, als markiere ihre Zartheit erst den kontingenten Punkt der Berührung, zeigen auf den sterbenden Leib, den künftigen Leichnam, als wäre dies der doppelte Fluchtpunkt: Sterben und Auferstehen zugleich, Rührung und Erhebung in einer verschlungenen Figur, die, erinnern wir daran, eine des ›als ob‹ ist. Kleists Ergriffenheit löst sich im Augenblick des Gerührtseins von diesem Berühren vom Gemälde, das Berühren erscheint im Augenblick seiner Repräsentation als Bild unberührbar und in dieser Unberührbarkeit unbeschreiblich rührend. Ästhetik ist für Kleist wichtig nur – und davon handelt seine *Wirkungs*ästhetik –, insofern sie ethologisch im Schreiben umsetzbar ist: Denn Kleists Schreiben handelt von der Nähe des Berührens und dem Umschlag in Unberührbarkeit, mit dem sich Wirkung – Rührung – erzielen lässt. Die Berührung markiert sich als unberührbar und grenzt das Heilige vom Profanen ab; in der Distinktion dieser Grenzziehung aber wird das Heilige erst heilig, und darin, nicht in der Transzendenz, liegt seine Wirkung.[32] Man kann in

---

Bewusstlosigkeit« zurückgeführt. Davon jedoch ist bei Kleist nichts zu lesen – und auf der Differenz von Bild und Text wie auf dem Unterschied von ›Kunstwerk vor Augen‹ und ›Kunstwerk im Betrachter‹ wäre zu insistieren; zumindest aber ist das Sexuelle bei Kleist in eine zarte Differenz bzw. Berührung zurückgenommen. Die Momente von ›Inbrunst und Wollust‹, die Bertheau bei Kleist vom sterbenden Johann in Bezug auf die geliebte Agnes in der ›Familie Schroffenstein‹ über den Schlachtentod im Napoleonischen Invasionsheer bis hin zur Avision des Selbstmordes als Korrelativ zur Todesmetaphorik verortet, wären hierin zu relativieren.

[32] »Das Heilige *[sacré]*«, so ließe sich diese funktionale Unberührbarkeit deuten, »bedeutet das Getrennte, das Ausgegrenzte, das Verschanzte«, weshalb der ›distinkte Zug‹ des Schreibens genau jene Grenze von Transzendenz und Immanenz einzieht: als die Macht des Distinkten in seiner Ausgrenzung, als »das *Distinkte*«, »was durch Markierungen getrennt ist« (Jean-Luc Nancy, Am Grund der Bilder, aus dem Französischen von Emanuel Alloa, Zürich 2006, S. 9f.). Zeigen lässt sich dies auch an der ästhetischen Funktion, die Jesus Christus im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 5. September 1800 zukommt: »Denn ganz auf sein Selbstbewußtsein zurückgewiesen zu sein, nirgends ein Paar Augen finden, die uns Beifall zuwinken – u doch *recht thun*, das soll freilich, sagt man, die Tugend der Helden sein. Aber

dieser Unberührbarkeit der Transzendenz – ohne sie demonstrativ zu leugnen – einen Mechanismus zur Stabilisierung des Kontingenten, eine Denkfigur der Kontingenz als Berührung, Grenze oder Vergänglichkeit sehen,[33] deren Kehrseite – das distante und deshalb freie Urteil – wohl die Affinität des insbesondere jungen Kleist zur Vernunftreligiösität der Aufklärung ist, jene »goldne Abhängigkeit von der Herrschaft der Vernunft« (DKV IV, 33), von der Kleist im Brief an Christian Ernst Martini am 19. März 1799 berichtet.

Die Figuren dieser Grenze sind zweifellos die Engel, die als amphibolische Figuration von Berührung (als Mittler) und Unberührbarkeit (als himmlische Wesen) die Affekte gerade durch den Riss, den sie anschaulich machen, hervorrufen und steuern. Die Diskussion um die Kunstreligiösität, wie sie von der *Querelle des anciens et des modernes* an geführt wurde – und die damit bei Kleist ebenfalls amphibolisch auf die Vernunftreligiösität bezogen wäre –, gehört hierher. Die Schweizer Bodmer und Breitinger argumentieren in ihren ›Critischen Briefen‹ 1746, dass »Gott verborgen und der Mensch mit seinen verdorbenen Sinnen bloßes ›Mittelding‹ sei«, wohingegen »die ›freyen Wesen‹, die Engel im guten, die gefallenen im bösen Sinne – und seien sie auch erdichtet – die stärktsten Affekte hervor[brächten]«.[34] – Im Rahmen eines anthropologisch-sensualistischen Paradigmas lässt sich im 18. Jahrhundert eine Verschiebung dieser Grenze in die Kunst beschreiben. Rousseaus ›Pygmalion‹-Szene (ca. 1762) verhandelt die Grenze zwischen Irdischem und Himmlischem in einer Verschiebung auf den Gegensatz von Natur und Kunst. Galathées Verlebendigung wird hier als Durchgang durch die Kunst gestaltet, ohne dass die Götter eingreifen. »Je crois, dans mon délire, pouvoir m'élancer hors de

---

wer weiß ob Christus am Kreuze gethan haben würde, was er that, wenn nicht aus dem Kreise wüthender Verfolger seine Mutter u seine Jünger feuchte Blicke des Entzückens auf ihn geworfen hätten« (DKV IV, 105). Bettina Schulte merkt an: »Statt einer Anpassung des Ich geschieht eine Anpassung *an* das Ich […]. Statt sich selbst an die Stelle des gestorbenen Gottes zu setzen, wie dies Nietzsches Entwurf des Übermenschen fordert, verlangt das ebenso vom Tod Gottes angegangene Kleistsche Ich nach einer die Wahrheit seiner Subjektivität beglaubigenden verbindlichen ›diesseitigen‹ Instanz – eine contradictio in adiecto«; Schulte: Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists (wie Anm. 17), S. 43.

33 »Das vielleicht berühmteste Theorie-Bild Kleists von den Steinen, die in einem Bogen verbaut durch gegenseitiges Einstürzenwollen ihren Einsturz verhindern« lässt sich demgemäß lesen, insofern es »die Bilder diesseitiger Stabilität in und aus der Kontingenz heraus [entwirft], also zugleich in Opposition zu kosmologischen, theologischen und philosophischen-idealistischen Erwägungen«; Ralf Simon: Bildpolitiken der Erhabenheit. Herder (*Kalligone*), Jean Paul (*Vorschule*), Kleist (*Cäcilie*), Hölderlin (*Friedensfeier*). In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 57 (2007), H. 4, S. 91–111, hier S. 103. Noch in der ›Opposition‹ zeigt sich Kleist den nicht-kontingenten (etwa providentiellen) Stabilitätserwartungen verpflichtet; nicht zufällig wölbt sich sein Bogen wie das Himmelsgewölbe, und nicht zufällig läuft sein ›Denkbild‹ auf die Formulierung ›reiner‹ Kontingenz hinaus, wo Stein und Stein in der fugenlosen ›Berührung‹ die Dynamik, das Leben – die Kontingenz der Anordnung – aus ihrer Kontingenz/Berührung ausschließen.

33 Ernst Müller, Religion/Religiösität [Art.]. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2004, Bd. 5, S. 232.

34 Müller, Religion/Religiösität (wie Anm. 33), S. 232.

moi; je crois pouvoir lui donner ma vie, et l'animer de mon ame«,[35] glaubt Pygmalion, während er noch an der Statue arbeitet, um dann in einer Volte sein Gefühl zu beschreiben: »je crois me sentir renaître«.[36] Als Galathée lebendig wird, erkennt sich Pygmalion in ihr wieder: Sein Leben kehrt in der Verlebendigung der Kunst wieder. Diese Verewigungsphantasie, die den Riss zwischen Kunst und Natur in der doppelten Bewegung von Naturalisierung (der Statue) und Wiedergeburt (im Kunstwerk) überdeckt, erzielt ihren Effekt der Unmittelbarkeit aus einer doppelt affirmierten Sinnlichkeit: dem reinen Laut (auf Rousseaus Sprachtheorie verweisend) und der Berührung. »[J]e t'ai donné tout mon être; je ne vivrai plus que par toi«, schließt Pygmalion.[37] Zuvor ruft er – ein semantisch leeres »ah!« und seine »sens« verbindend – aus: »Ravissante illusion qui passes jusqu'à mes oreilles, ah! n'abondonne jamais mes sens.« Galathée aber hatte zuvor sich in einem Wort selbst erkannt, in einer Berührung, die, ausgesprochen, unmittelbar Wiederholung werden kann:

> GALATHEE *se touche et dit* […].
> Moi.
> PYGMALION *transporté.*
> Moi!
> GALATHEE *se touchant encore.*
> C'est moi.[38]

Wenn Galathée, *en revers* ihre eigene Genealogie berührend, erste Schritte tut »*et touche un marbre*«, dann verdeckt ihre Feststellung »Ce n'est plus moi« das, was sie eigentlich ist (Marmor), wie umgekehrt Pygmalions ›Leben‹ in seiner Kunst mit der animierten Galathée ein Versöhnungsbild, gewissermaßen eine ›zweite Natur‹ gegen die menschlich deformierte ist – 1762 ist das Jahr von Rousseaus ›Emile‹.

Kleist restituiert genau diese Spannung, und dies erklärt seinen Rückgriff auf die barocke Spannung von Sterblichkeit und Verklärung, die weniger als Restitution des christologischen Kerns zu begreifen ist, sondern als Insistenz auf den Riss, den Rousseau in der Berührungswiederholung (»*se touchant encore*«) – als Sprach- und Ewigkeitsphantasie – überdeckt hat. Dass nun die gezielt auf die Nähe des Berührens *im* Werk bezogene Wirkungsästhetik Kleists, die vordergründig an die »Gefühlsästhetik des 18. Jahrhunderts« anschließt,[39] tatsächlich den kreatologischen Raum von Kleists Schreiben betrifft, erhellt sich nicht nur aus dem selbstaffektuösen Moment der kunsttheoretischen Reflexion und ihrer Ableitung aus jener unberührbaren Szene der Berührung, im distanzierenden Blick auf das Bild. Distanz erzeugt Selbstaffektion. Ähnliches belegen auch die Zeugnisse

---

[35] Jean-Jacques Rousseau, Œuvres complètes, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1961, Bd. 2, S. 1228.

[36] Rousseau, Œuvres complètes (wie Anm. 35), Bd. 2, S. 1229.

[37] Rousseau, Œuvres complètes (wie Anm. 35), Bd. 2, S. 1231.

[38] Rousseau, Œuvres complètes (wie Anm. 35), Bd. 2, S. 1230.

[39] Gebhardt, Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists (wie Anm. 17), S. 485. Auf das Werk bezogen – etwa die ›Marquise von O…‹ – gebraucht Stephens gar den Begriff der »Parodie« des bürgerlichen Rührstücks (Anthony Stephens, Kleists Familienmodelle. In: KJb 1988/89, S. 222–237, hier S. 224).

über den Abschluss der ›Penthesilea‹ im Spätherbst 1807, die die Auffassung stützen, Kleists Wirkungsästhetik betreffe im Zusammenhang von Berührung und Unberührbarkeit, Nähe und Distanz mehr ethologische und kreatologische Aspekte des eigenen Schreibens. »Ich habe die Penthesilea geendigt, von der ich Ihnen damals, als ich den Gedanken zuerst faßte, wenn Sie sich d⟨e⟩ßen noch erinnern einen so begeisterten Brief schrieb. Sie hat ihn wirklich aufgegeßen den Achill vor Liebe« (DKV IV, 395f.). So schreibt Kleist im Spätherbst 1807, wiederum an Marie, als habe er eine ergreifende oder erschreckende Entdeckung gemacht; »zwei große Thränen« seien seinem Stubennachbar Pfuel »in d[ie] Augen« (DKV IV, 396) getreten.[40] Das Zeugnis Pfuels sieht nach der Erinnerung eines Bekannten freilich anders aus:

> Er [Kleist] wohnte mit Pfuel in Dresden 1807 und 1808 in einer gemeinschaftlichen Wohnung Stube an Stube. In dieser Zeit dichtete er seine Penthesilea. Eines Tages trat er ganz verstört und tiefseufzend bei Pfuel ein, der besorgnisvoll auffuhr und fragte: »Was ist dir denn, Kleist? Was ist geschehen?« Dabei sah er, daß ihm die hellen Tränen über die Backen flossen. Kleist antwortete mit dem Ausdruck verzweiflungsvoller Trauer: »Sie ist nun tot!« – »Wer denn?« – »Ach, wer sonst, als Penthesilea!« Trotz des erschütternden Eindrucks wahrhaften Schmerzes, den hier Kleist fühlte, konnte Pfuel sich doch einiges Lächelns nicht erwehren, und sagte: »Du hast sie ja selbst umgebracht!« – »Ja freilich!« erwidert Kleist, und ging nun allmählich in die heitre Stimmung seines Freundes über. (LS 198)

Zunächst ist auf Kleists Rührung, ›verzweiflungsvolle Trauer‹, beim Tod Penthesileas hinzuweisen. Interessant ist der metaphorische Umschlag, der sich aus der Verlagerung der Tränen von Pfuels in Kleists Augen ergibt: Was für Kleist die Wirkung seines ›unglaublichen‹ Dramas unter Beweis stellen sollte, verweist viel-

[40] Im folgenden Brief an Marie verwendet er die Adressatin wiederum zur Selbstaffektion; gerade unter Absehung von der Wirkung erklärt Kleist seine eigene Rührung anhand der dramatischen Konzeption, die Totschlag und Kuss in einer aporetischen Figur der Berührung verbindet, als wolle er die ›abgerissene Form‹ seines ›Fragments‹ dem Verständnis verschließen: »Daß Ihnen, wie Sie in R…s Brief sagen das letzte in seiner abgerißnen Form höchst barbarische Fragment der Penthesilea, worin sie den Achill todt schlägt, gleichwohl Thränen entlokt hat, *ist mir*, weil es beweiset, d⟨a⟩ß Sie die Moglichkeit einer dramatischen Motivirung denken können, *selbst etwas so Rührendes*, d⟨a⟩ß ich Ihnen gleich das Fragment schicken muß, worin sie ihn küßt und wodurch jenes aller erst rührend wird« (DKV IV, 397, Hervorhebung M.R.). Im Anschlussbrief beschreibt er zunächst die Rührung, die Maries ›sehende‹ Einfühlung verursache, beweist dann aber selbst einen distanzierten Blick, der auf die »Kehrseite« der ›Penthesilea‹ gerichtet ist, als müsse er der einen (erkannten) Macht eine ebensolche (noch unerkannte) entgegenstellen: »Unbeschreiblich rührend ist mir alles, was Sie mir über die Penthesilea schrieben. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele. Jetzt bin ich nur neugierig was Sie zu dem Kätchen von Heilbronn sagen werden denn das ist die Kehrseite der Penthesilea ihr andrer Pol, ein Wesen das eben so mächtig ist durch gänzliche Hingebung als jene durch Handeln« (DKV IV, 397f.). – »This reaction of Kleist's illustrates the point that he was *not* aiming at an effect of remoteness or classical stylization in his characterization«; Brown, Kleist and the Tragic Ideal (wie Anm. 12), S. 57.

mehr auf die Nähe von Kleists Ergriffenheit zu seinem Drama: »Du hast sie ja selbst umgebracht!«, soll Pfuel gesagt haben, und benennt damit das entscheidende Indiz: Die Herkunft der Gerührtheit aus der Wirkung aus der Nähe der Berührung. Denn die Erkenntnis, dass er selbst dies geschrieben hat, lässt auch Kleist heiter werden. Nähe und Distanz zum eigenen Schreiben[41] interessieren Kleist nicht als ästhetische Kategorien der Wirkung, sondern als existentieller Zug, als Rückkopplungseffekt aus dem Werk, der Berührung im Moment der Unberührbarkeit (Kleists Verwunderung) in Rührung umsetzt.[42]

IV. Aporie des Berührens

Die Unberührbarkeit des Berührens ist ein zentrales Thema der Anthropologie der Sinne seit der Antike, das seit jeher die Aporie im Verhältnis von Wissen und Fühlen, von Verstand und Sinnlichkeit zum Ausdruck bringt. Unter den fünf Sinnen nimmt das Berühren eine eigene, um nicht zu sagen empfindliche Stellung ein. Das Berühren kennt keine Distanz, es beobachtet nicht, sondern ertastet

[41] »Erschrekken Sie nicht, es läßt sich lesen: wie leicht hätten Sie es unter ähnlichen Umständen vielleicht eben so gemacht« (DKV IV, 396), überlegt Kleist Marie gegenüber, um wie viel mehr muss er dies auf sich bezogen sehen, der er es ja geschrieben hat.

[42] Indem ich das selbstaffektuöse Moment von Kleists Steuerungslehren hervorhebe, insistiere ich »auf Differenz statt auf Harmonie« und auf der Unmöglichkeit einer Ineinssetzung von Bewegung und Identität, von Schein und Sein, von Schauspiel und Wirklichkeit (Alexander Košenina, Will er »auf ein Theater warten, welches da kommen soll«? Kleists Ideen zur Schauspielkunst. In: KJb 2001, S. 38–54, hier S. 53). Eine nicht problematisierte Einordnung Kleists in die europäische Theatertradition der Aufklärung übersieht die gebrochene Reflexivität des Theatralen bei Kleist (vgl. zu diesem Bruch Erika Fischer-Lichte, Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption. In: KJb 2001, S. 25–37): Als Schauspieler ist man »gleichsam sein eigener Marionettenspieler, der seinen Körper psychologisch höchst reflektiert in naturwahre Bewegungen versetzt, ohne deshalb selbst empfinden zu müssen«, schreibt Košenina mit Bezug auf Diderots ›Paradoxe sur le comédien‹ und Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ (vgl. Will er »auf ein Theater warten, welches da kommen soll«?, S. 51). Diderot freilich macht den Schauspieler zur Marionette des Dichters und trennt davon seine kreative Freiheit im Körper-Spiel; für Kleist ist beides in der Denkfigur der Marionette bereits – in einem epistemologischen wie ethologischen Sinne – paradox zusammengedacht. Kleist ist es hingegen nicht um Affektkontrolle und -effektivität im Bühnenspiel zu tun, sondern um exzentrische Steuerungsfiguren, die auch dem geschicktesten Tänzer oder Fechter verwehrt bleiben (vgl. Martin Roussel, Zerstreuungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext. In: KJb 2007, S. 61–93). Über Kleists Dramen bemerkt, passend zu Kleists Kritik der gestischen Schauspielerei wie zur Macht des Figurativen, Robert Walser in ›Weiteres zu Kleist‹ (1936): »Für die Schauspieler sind die Kleiststücke quälend, indem Kleist seine Figuren alles das sprechen läßt, was die Schauspieler lieber lediglich spielen, darstellen als mühsam aussprechen« (in: Robert Walser, Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hg. von Jochen Greven, Zürich, Frankfurt a.M. 2002, Bd. 19: Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit 1927–1928, S. 257–259, hier S. 258).

Oberflächen.[43] Zedlers ›Universallexicon‹ definiert entsprechend vorsichtig: »Einer derer fünff äuserlichen Sinne, der sich über den ganzen Leib ausbreitet. Dieser Sinn befindet sich nicht, wie die übrigen Sinne præcise an einem gewissen Theile des Hauptes, sondern wo beugsame *fibræ* [Fasern] vorkommen«.[44]

Schon Aristoteles bemerkt zur Besonderheit dieses Sinns: »Was aber das Eine ist, das beim Tasten so zugrunde liegt, wie beim Gehör der Ton, ist nicht klar.«[45] Diese konstitutive Offenheit schlägt sich insgesamt in der Semantik des Sinnes nieder, wie sich leicht an der ikonographischen Tradition des Fühlsinnes im Gegensatz zu der anderer Sinne zeigen ließe: »Vieldeutigkeit und Uneindeutigkeit der Haut und des Taktilen«[46] indizieren die Problematik eines systematischen Verstehenshorizontes.[47] Aristoteles hat in ›Über die Seele‹ hierfür den Begriff der ›Aporie‹ gebraucht.[48] Das Berühren ist deshalb der aporetische unter den Sinnen, weil das Berühren immer schon auch und zugleich ›Sich-Berühren‹ meint, also der Kontakt mit dem Berührten Berührtsein durch die Berührung miteinschließt. Es gibt keinen Körper, der unabhängig von der Berührung diese wahrnehmen, registrieren oder verarbeiten würde. »[W]ie jemand, der durch den Schild einen Schlag erhält; denn nicht schlägt ihn der angestoßene Schild, sondern beide haben zugleich den Schlag erhalten«, bemerkt Aristoteles zur Ununterscheidbarkeit von Innen und Außen, von Seele und Körper, von Organ, Medium und Objekt im Ereignis des Berührens.[49] Das Berühren betrifft damit die Grenze von Innen und Außen. Nichts anderes semantisiert die Entdeckung der *fibræ* im 18. Jahrhundert in körperlich eigensinniger Metaphorik:

> Eine Grenze jedoch, *die Grenze selbst*, scheint, per definitionem, eines Körpers beraubt. Sie berührt sich nicht/ist nicht zu berühren (*ne se touche pas*), sie läßt sich nicht berühren, sie entzieht sich dem Berühren, das sie entweder niemals erreicht oder das sie auf immer überschreitet.[50]

---

[43] Vgl. Aristoteles, Über die Seele [*Peri Psyches/De Anima*]. In: Ders., Philosophische Schriften in sechs Bänden, nach der Übersetzung von Willy Theiler bearbeitet von Horst Seidl, Hamburg 1995, Bd. 6, 423b.

[44] Zedlers Universallexicon (wie Anm. 26), Bd. 9, Sp. 2225.

[45] Aristoteles, Über die Seele (wie Anm. 43), 422b. Vgl. zur Haut als Grenze ebd., 423a.

[46] Claudia Benthien, Hand und Haut. Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 8 (1998), S. 335–348, hier S. 338.

[47] Vgl. zur »*Ent-hierarchisierung*« des Berührens, die letztlich seinen eigentlichen »Vorzug« ausmacht »– sowohl *in* als auch sogar *von* der haptozentrierten oder hapto-fundamentalistischen Tradition […] (Kant, Biran, Ravaisson, Husserl usw.)«; Derrida, Berühren (wie Anm. 10), S. 80, Anm. 2.

[48] »Es ist aber eine Frage [*aporia*], ob sie [die Wahrnehmung des Berührens] eine einzige Wahrnehmung ist oder mehrere, und was das Organ des Tastvermögens ist, ob das Fleisch […] oder nicht, sondern das Fleisch […] das Medium ist, das erste Sinnesorgan aber innen etwas anderes ist«; Aristoteles, Über die Seele (wie Anm. 43), 422b. Das Berühren ist offensichtlich eine projektive, wenn nicht retrospektive Sinnlichkeit, die zwischen Transzendenz und transzendentalem Innen (nicht) zur Ruhe kommt.

[49] Aristoteles, Über die Seele (wie Anm. 43), 423b.

[50] Derrida, Berühren (wie Anm. 10), S. 13.

Kant, der in seiner ›Anthropologie in pragmatischer Hinsicht‹ grundsätzlich der aristotelischen Beschreibung des Tastsinns folgt, sieht den »*Sinn der Betastung* […] in den Fingerspitzen« liegen.[51] Mit den Fingern indes – als läge hierin der *eigentliche* Sinn des Tastens – lässt sich auch der eigene Körper ertasten: Kant markiert also die implizite Reflexivität des Sinns, das selbstkonstitutive Moment in der Aporie des Berührens. »Ce qui appelle le chiasme: ce qui sent dans le sentir, c'est qu'il comprenne qu'il sent, et ce qui fait sens dans le sens, c'est qu'il se sente lui-même faire sens.«[52] In einem reflexiven Sinn ist das Subjekt des Fühlens erst das Erkennende (nicht das Fühlende), dessen Erkennen sich also entweder aus dem Fühlen ableiten lässt (Gefühlsgewissheit) oder gerade die Überschreitung des Fühlens im Wissen erkennt. In einer Anthropologie oder Ästhetik des Berührens verschränkt sich somit die sensualistische Aufwertung des Gefühls wie seine rationalistische Gegenposition. Der Sprachgebrauch bezeugt diese semantischen Unbestimmtheiten und Korrelationen zwischen dem Sinneseindruck und dem abstrakten Gefühl im Subjekt, zwischen Körper und Seele:

> Die Hautsinne [im Plural] sind nicht zuletzt deshalb schwer zu definieren, weil ihre Semantik […] in so auffälliger Nähe zum ›innerseelischen‹ Empfinden steht. Ob etwas das Herz *berührt* oder die Haut durch einen Windzug *berührt* wird, ob man davon spricht, *ergriffen* zu sein oder eine Hand *ergreift*, ob man sich schlecht *fühlt* oder sich etwas kalt *anfühlt* […] – immer ist es das identische Verb, was für beide Ereignisse Verwendung findet.[53]

Historisch fällt die »Korrelation des Seelischen und des Taktilen« in das 17. und 18. Jahrhundert, jedenfalls wenn man diese Korrelation als Versuch begreift, im

---

[51] Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Werke in zwölf Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1977, Bd. 12, 1. Teil, § 15, S. 447.

[52] Jean-Luc Nancy, Une pensée finie, Paris 1990, S. 15. »On pourra objecter qu'on ne fait ainsi que reculer *ad infinitum* la question du sens du sens, ou bien qu'on perd même toute possibilité de la poser, dans ce jeu oxymorique où rien ne nous fait savoir ce que peut bien être ›sentir le sens‹, ni ›comprendre le sentir‹. / Aucun hasard, sans doute, si cette double aporie renvoie à la plus puissante distinction de toute la philosophie: celle du sensible et de l'intelligible (de ce qui a du sens)« (ebd.). Eine Theaterkritik Kleists in den ›Berliner Abendblättern‹ markiert diese Aporie (mit Bezug auf Kants ›Kritik der Urteilskraft‹) als Konkurrenzverhältnis im Spiel der Affekte; denn die Hand sei »ein Werkzeug von so mannichfaltiger und vielseitiger Vollkommenheit« wie kein anderes und von daher gewissermaßen ein ›Passepartout‹ der Affektregie. Hierin freilich liege ein zwiespältiges Moment, insofern die gestische Körperlichkeit der Hand vom Gesicht und seinem Spiel (mit Worten und Ausdruck) ablenken könne: »von allen seinen Gliedern […] wirkt« beim Menschen »in der Regel, keins, zum Ausdruck eines Affekts, so geschäftig mit, als die Hand; sie zieht die Aufmerksamkeit fast von seinem so ausdrucksvollen Gesicht ab: und so vortrefflich dies Spiel an und für sich auch sein mag, so glauben wir doch, daß ein Gebrauch, mäßiger und minder verschwenderisch, als der, den er davon macht, seinem Spiel (*wenn* dasselbe noch etwas zu wünschen übrig läßt) vorteilhaft sein würde« (DKV III, 571). Vgl. auch die Bezüge zum zeitgenössischen Theater und zum Diskurs der Physiognomik, die Košenina aufzeigt: Will er »auf ein Theater warten, welches da kommen soll«? Kleists Ideen zur Schauspielkunst« (wie Anm. 42).

[53] Benthien, Hand und Haut (wie Anm. 46), S. 336.

Gefühl und seiner »taktile[n] Wurzel« eine Gewissheit zu finden.[54] »Ohne diesen Organsinn würden wir uns von einer körperlichen Gestalt gar keinen Begriff machen können«,[55] resümiert Kant die Erkenntnisse der sensualistischen Tradition im 18. Jahrhundert.[56] Hamann greift die Aporie des Berührens auf, um den Sensualismus für religiöse bzw. kunstreligiöse Fragen zu öffnen und die Gewissheit des Sinns (*belief*) mit der der Offenbarung (*faith*) kurzzuschließen. An Kant schreibt er: »Wenn er [Hume] den Glauben [*belief* als Evidenz des Sinnes] zum Eßen und Trinken nöthig hat: wozu verleugnet er sein eigen Principium, wenn er über höhere Dinge, als das sinnliche Eßen und Trinken urtheilt.«[57]

In einer fiktiven Geschichte der Aporetik des Berührens von Aristoteles bis Jean-Luc Nancy radikalisierte Kleist, für den die Unberührbarkeit der Welt Indiz des Gefühls wird, einen Zweig, dessen anderer bei Hegel das Berühren auf den ›inneren Zusammenhang‹ der Wirklichkeit hin zu überschreiten meint.[58] Zugleich

[54] Benthien, Hand und Haut (wie Anm. 46), S. 337.

[55] Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (wie Anm. 51), 1. Teil, § 15, S. 447. Historisch lässt sich die sensualistische Tradition und ihre Aufwertung des Tastsinns im 18. Jahrhundert auf Molyneux' Gedankenexperiment zurückführen, ob ein blind Geborener, als Erwachsener sehend geworden, mit dem Auge zuvor nur ertastete Körper erkennen könne. William Cheseldons 1728 erstmals erfolgreich durchgeführte Staroperation erbrachte den empirischen Beweis, dass das Auge hierzu nicht in der Lage ist. Vgl. etwa die Aufarbeitung bei Ulrike Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit, Niemeyer 2000, S. 71–166.

[56] Zur Aufwertung des Taktilen in der Neuzeit ist anzumerken: »Nachdem bis in die frühe Neuzeit zuerst das Gehör als Leitsinn gilt, übernimmt in der Renaissance das Sehen dieses Primat […]. Das Visuelle wird oft [seit Descartes] als Kontrastwahrnehmung zum Taktilen angeführt, als dasjenige Phänomen, was […] keinen ›Begriff‹ von etwas geben kann, sondern bloß dessen ›Erscheinung‹ zeigt«; Benthien, Hand und Haut (wie Anm. 46), S. 336. Die Entgegensetzung zum Sehen bestimmt *ex negativo* die Gewissheit des Taktilen, seine Unmittelbarkeit, die genau deshalb zugleich als ein Spiegelungseffekt des Äußeren auf das Innere beschrieben werden kann. In Bezug auf Herders Bündelung der sensualistischen Tradition schreibt Natalie Binczek: »Die Haut wird hier vom Medium der Kleidung her gedacht und […] auch vice versa. Pointierter läßt sich eine Ablösung des Tastorgans von den ihm kulturhistorisch immer wieder zugeordneten Kategorialbestimmungen, wie sie der Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit und Präsenz eigen sind, nicht zum Ausdruck bringen«; Natalie Binczek, Kontakt: Der Tastsinn in Texten der Aufklärung, Tübingen 2007 (Studien zur deutschen Literatur; 182), S. 406.

[57] Johann Georg Hamann an Kant, 27.7.1759. In: Hamanns Briefwechsel, hg. von Walther Ziesemer und Arthur Henkel, Wiesbaden, Frankfurt a.M. 1955, Bd. 1, S. 379. »In der deutschen Theorieentwicklung ist die ästhetische Aufwertung des Sensualismus mit der Besonderheit seiner Engführung mit dem Offenbarungsglauben verbunden. In klassischer und wirkungsvoller Form hat Hamann diese Figur entwickelt. Die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung bzw. der Glaube an die Außenwelt und der Glaube an die Offenbarungswahrheiten werden wechselseitig fundiert und aneinander gekoppelt« (Bernd Auerochs, Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006, S. 276).

[58] Vgl. Hegel, Werke (wie Anm. 21), Bd. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 19, wo von der »innere[n] leitende[n] Seele der Begebenheiten und Taten selbst« die Rede ist. Als ›philosophische Geschichte‹ überbietet sie noch die ›reflektierende‹. ›Ursprüngliche‹ Geschichte aber besteht darin, die »äußerliche Erscheinung […] in die innerli-

radikalisiert und differiert Kleist die Amphibolie von Offenbarung bzw. Seligkeit und Sinnlichkeit bzw. Sterblichkeit, indem er sie mit Distanz besetzt, und genau diesen Riss, diese Leerstelle affektuös besetzt: als paradoxe Unberührbarkeit.[59] – Die Berührung äußerlicher Erscheinungen gibt in Hegels ›Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte‹ das Modell assoziativer, also loser Verknüpfung ohne ›tieferen‹ Sinn vor: Hegel spricht am Beispiel der Griechen und Perser von der »Periode der Berührung mit dem vorangegangenen welthistorischen Volke«[60] und bestimmt die ›Berührung‹ damit als Berührung zweier Extrempunkte in einem singulären Moment: »Die Geschichtsschreiber binden zusammen, was flüchtig vorüberrauscht, und legen es im Tempel der Mnemosyne nieder, zur Unsterblichkeit«, es entsteht ein »Werk der Vorstellung«, ohne die Vernunft *in* der Geschichte zu erfassen.[61] – In den ›Vorlesungen über die Ästhetik‹ bestätigt Hegel diese Abwertung des Berührens bzw. des Tastsinns, der zur Erkenntnis von Kunstwerken als unzureichend zurückgewiesen wird: »Denn durch den *Tastsinn* bezieht sich das Subjekt, als sinnlich Einzelnes, bloß auf das sinnlich Einzelne und dessen Schwere, Härte, Weiche, materiellen Widerstand; das Kunstwerk aber ist nichts bloß Sinnliches, sondern der Geist als im Sinnlichen erscheinend«.[62] Dies setzt voraus, dass das Sinnliche schon im Geist erkannt ist, wodurch die Grenze zwischen Berührbarem und Unberührbarem immer schon gezogen ist, die Vernunft nur noch erkannt werden muss und es folglich keine *offene* ›Erkundigung‹, ein Vortasten, unbekannten Terrains geben kann. Die Sinnlichkeit des Körpers verschließt sich ihren eigenen Öffnungen, wird ›normativ‹ und ›sittlich‹: »Herumtatscheln an den weichen Marmorpartien der weiblichen Göttinnen gehört nicht zur Kunstbeschauung und zum Kunstgenuß«.[63] Gerade das Eigentümliche im Berühren verbindet sich mit Hegels genereller Abwertung der Sinnlichkeit, denn: »Le sens *est* le toucher […]: l'obscur, l'impur, l'intouchable toucher«.[64] Von hier aus erhellt sich umgekehrt, inwiefern die Unberührbarkeit des Berührens die Ergriffenheit als Gefühl in der Aporie sprachlicher Mitteilung entzieht.

Es liegt dem Moment der Überschreitung des Selbst ein theologisches Motiv zugrunde, denn die Transzendenz selbst ist es ja, die in der Rührung sich/selbst

---

che Vorstellung [zu] übersetz[en]. So arbeitet auch der Dichter den Stoff, den er in seiner Empfindung hat, für die Vorstellung heraus«; Hegel, Werke (wie Anm. 21), Bd. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 11.

59 Die kunstreligiöse Formel ließe sich spielend als Metapher für Kleists topische ›gebrechliche Einrichtung der Welt‹ anwenden, deren Risse zwischen Vernunft und Gefühl verlaufen, zwischen Providenz und Kontingenz wie inmitten des Wahrnehmungsverhältnisses von Subjekt und Welt. Die Etymologie, die in der Zusammensetzung aus gr. *amphi* ›beidseits‹, ›ringsum‹ und *hallein* ›werfen‹ begriffliche ›Mehrdeutigkeit‹ in einem ringförmigen Arrangement zusammenschließt, erinnert auch an Kleists Bild vom Torbogen, dessen Steine halten, obwohl er »doch *keine* Stütze hat«, »*weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen*« (DKV IV, 159), also einander widerstrebende Kräfte die Denkfigur sinnbildlich bestimmen.

60 Hegel, Werke (wie Anm. 21), Bd. 12, S. 313.

61 Hegel, Werke (wie Anm. 21), Bd. 12, S. 12.

62 Hegel, Werke (wie Anm. 21), Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II, S. 12.

63 Hegel, Werke (wie Anm. 21), Bd. 14, S. 12.

64 Nancy, Une pensée finie (wie Anm. 52), S. 293.

hervorbringt. Spätestens in Zeiten, die, in Hamlets Worten, Gott zum Geleit nur den anderen mitschickt, deutet die Ergriffenheit im Berühren auf eine Wirkungsästhetik hin, die den Wirkungseffekt aus dem Moment des Unbegreiflichen in der Darstellung zieht. Ein Schauspiel kann deshalb ergreifender sein als die scheinbare Wirklichkeit. Bei Kleist freilich, dem Schauspieler des Schauspiels, bleibt die Ergriffenheit keine Figur der Rezeption, sondern wird eine der Mitteilung. Er figuriert seinen Hamlet nicht um des Effektes in der Wirklichkeit, sondern um einen Effekt des Affektuösen überhaupt zu erzielen. Nicht Wahrheit ist das Ziel, sondern die Wirklichkeit berührt ihn in ihrer Unwirklichkeit – aus der Zeitungslektüre heraus schreibt Kleist, indem er sich fragt, was ihn dies berühre, wie Hamlet den Schauspieler nach der Wahrheit seiner Tränen fragt.

V. Unberührbar II

Indem er sich mitteilt, ist Kleist ergriffen von seinem eigenen Kummer: Die Authentizität liegt darin, dass ihm nicht zu helfen sein kann. ›Authentizität‹ ist also alles andere als das, was sie verspricht, sondern das, was *ex negativo* im Schauspiel jedes Mal aufs Neue zu erzeugen sein wird. Nichts anderes beherrscht die Aporien von Kleists Schreiben: Was nicht zu berühren ist – das Berühren selbst – wird darin und darum erzählbar. Erzählung oder Mitteilung ist der eigentliche Effekt von Kleists Rhetorik der Isoliertheit, an der genau deshalb – in Wirklichkeit – nichts zu ändern ist. Derrida bemerkt zu der tiefen Begründung dieser Bestimmungen von Erzählung im Berühren: »Denn, werde ich das Uneingestehbare eingestehen [die Unmöglichkeit, in der Berührung zu sein], so werde ich mich begnügen müssen, unverhohlenes Scheitern und Entsagen, zu *erzählen*.«[65] Um die Konsequenzen aus der Nicht-Mitteilbarkeit des Gefühls geht es bei Kleist: dem Berühren zu entsagen und die Rührung hierüber als Unberührbarkeit mitzuteilen.[66]

[65] Derrida, Berühren (wie Anm. 10), S. 14.

[66] Der in der Aporie des Berührens begründete Ansatz, Gewissheit im Gefühl zu erlangen, beschreibt ein Dispositiv der Literatur um 1800: »Gefühl wird ausschließlich bezogen auf Selbstwahrnehmung, […] die Mitteilbarkeit des Gefühls in ihrer Problematik zugespitzt«, kann Ulrike Zeuch die Konsequenzen einer Aufwertung des Taktilen bis hin zu Herder und Schiller für die Literatur der Zeit zusammenfassen; Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie (wie Anm. 55), S. 313. Kleists Besonderheit hierin liegt darin, dass er sowohl ein Scheitern (die Seele, das Gefühl ist nicht mitzuteilen) als auch ein Gelingen (das Scheitern, die Weltabgewandtheit *ist* Kleists gefühlte – darin aber selbst erzeugte! – Gewissheit) programmatisch werden lässt. Der Satz aus einem Brief an Wilhelmine von Zenge (September 1800) »Denn das, was mir die ganze Seele erfüllt, darf ich Dir nicht, *jetzt noch nicht*, mittheilen« (DKV IV, 117) betrifft sachlich das sogenannte Geheimnis der Würzburger Reise, abstrakter steht er für den Aufschub (jenes betonte »*jetzt noch nicht*«), der Kleists Schreiben motivierte. So ist denn auch Kleists vielleicht berühmteste Aussage über die Nicht-Mitteilbarkeit der Seele weniger eine Absage an die Aussagekraft der Sprache als vielmehr ein Glaube an deren zu große Macht, gepaart mit der in der Sprache liegenden – fast könnte man sagen – Absicht oder zumindest Ahnung, dass in der oder durch die Sprache die Seele missverstanden bleiben müsse: »Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke.

Mit dem sprachlichen Entzug des Gefühls wie mit der Unberührbarkeit des Berührens eröffnet sich der Bereich einer willentlichen Selbstaffektion: »Wollen wäre berühren wollen, also die Aktivität […] auf die passiv-aktive Selbstaffektion umbiegen«.[67] Um der Unerfüllbarkeit des Begehrens willen, die die Insistenz des Begehrens ist, gibt diese Selbstaffektion dem Berühren metaphorische Dauer: »Toucher à soi, être touché à même soi, hors de soi, sans rien qui s'approprie. C'est l'écriture, et l'amour, et le sens.«[68]

Jemanden auf Dauer zu berühren, so ließe sich hieraus ablesen, unterbindet dieses Begehren wie das Erzählen, das Leben wie die Unerlöstheit. Es sind dies Bezirke des Unberührbaren, die aus Szenen des Berührens abzuleiten sind. Kleists Dramen anders als seine Erzählungen, die wie die ›Marquise von O.…‹ oder die Handlung um Elvire im ›Findling‹ weniger Szenen der Berührung konstituieren, sondern sie voraussetzen und im eigentlichen Sinn von dem, was man über die Berührung nicht weiß, handeln, konstituieren solche Bezirke.[69] Penthesilea beispielsweise verbietet ihren Amazonen, Achill zu berühren, weil er – der sublime *Götter*sohn – an ihrem Busen allein *nieder*sinken soll (und weil sie, ihn liebend, in Eisen gerüstet daherkommt, kreuzt die Achse Himmel/Erde die Achse Liebe/Tod in der tödlichen Liebesumarmung):

Dem ist ein Pfeil
Geschärft des Todes, der sein Haupt, was sag' ich!
Der seiner Locken eine mir berührt!
Ich nur, ich weiß den Göttersohn zu fällen.
Hier dieses Eisen soll, Gefährtinnen,

Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht *Alles* zeigen kann, nicht *kann*, u daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden« (an Ulrike, 9. Februar 1801; DKV IV, 196).

[67] Derrida, Berühren (wie Anm. 10), S. 352.

[68] Nancy, Une pensée finie (wie Anm. 52), S. 293. Herders Gefühlsgewissheit – »*Ich fühle mich! Ich bin!*«; Johann Gottfried Herder, Zum Sinn des Gefühls. In: Hans Dietrich Irmscher, Aus Herders Nachlaß. In: Euphorion 54 (1960), S. 286–290, hier S. 287 – markiert hier den Gegenpol: Distanz als ›einfühlend‹ zu überbrückendes Medium monadischer Kommunikation. Vgl. Inka Mülder-Bach, Kommunizierende Monaden. Herders literarisches Universum. In: Sinne und Verstand: Ästhetische Modellierung der Wahrnehmung um 1800, hg. von Caroline Welsh, Christina Dongowski und Susanna Lulé, Würzburg 2001, S. 41–52.

[69] Szenen der Berührung kennzeichnen vor allem die Dramen, wohingegen die das eigentliche Geschehen oftmals nur in Ellipsen und internen Narrativierungen vermittelnden Erzählungen seltener Berührungen ausstellen, wohl aber Rührung angesichts von Unberührbarkeit (der unwissentlichen Empfängnis bzw. der Grenze zwischen Leben und Tod), etwa in der ›Marquise von O.…‹, wo der Graf F., totgeglaubt, auftaucht und »mit vieler Rührung im Gesicht« fragt, »wie sie sich befinde«, während sie zurückfragt, »wie *er* ins Leben erstanden sei« (DKV III, 149). Diese Unterscheidung koinzidert – wenn man denn überhaupt so stark zwischen den ›dramatisch‹ zugespitzten Novellen Kleists und seinen ›Lesedramen‹ unterscheiden will – in gewisser Hinsicht mit der Max Kommerells, der schreibt: »Und wie sich die Art des Kleistischen Dramas aus dem Charakter als Rätsel ableitet, leitet sich seine Novelle ab aus dem rätselhaften Faktum« (Max Kommerell, Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, Frankfurt a.M. ^{5}1962, S. 245f.).

Soll mit der sanftesten Umarmung ihn,
(Weil ich mit Eisen ihn umarmen muß!)
An meinen Busen schmerzlos niederziehn (DKV II, Vs. 853–860).

Achill umgekehrt, nachdem er Penthesilea im Zweikampf besiegt hat und sie in Ohnmacht liegt, stößt die herannahenden Griechen zurück:

Der weicht ein Schatten
Vom Platz, der mir die Königin berührt! – (DKV II, Vs. 1460f.)

Dann nimmt er sie, die er wie tot wähnt, in seinen Arm. Schon hier sind Liebe und Tod unberührbar in einer wechselseitigen Figur des Berührens eingeschlossen, die schon die Verwandlung des ganzen Dramas in ein Drama der Körper antizipiert, das sich in den Worten der sich selbst tötenden Penthesilea an der Grenze von Körper und Wort dem Blick der Beobachter – die Amazonen – und ihrer unfassbaren Ergriffenheit darbietet.[70]

Diese Figur der unlöslichen Berührung von Liebe und Tod – ihr kann schon in der ›Familie Schroffenstein‹ nur mit einem Gedanken entgangen werden, der freilich Option bleibt, bevor die Handlung ihren unerbittlichen Lauf nimmt: wenn nämlich, zu Beginn des Dramas, Ottokar Agnes nicht beweisen wollte, dass er ihr zugetan ist, während sie noch denkt, er wolle sie morden. So fährt er auf:

Dich morden? – Frei bist Du, und willst Du gehen,
Du kannst es unberührt, wohin Du willst.
AGNES So leb' denn wohl (DKV I, Vs. 782–784).

Mit der Gegenszene hierzu endet ›Die Familie Schroffenstein‹, als es zu jenem mythisch wie allegorisch aufgeladenen Treffen von Agnes und Ottokar in der Höhle kommt und er sie in einer Atmosphäre fortwährender Bedrohung im Liebeskuss berührt. Die Dauer des Kusses (»Wo blieb' ich stehen? / Ja, bei dem Kuß«; DKV I, Vs. 2473f.) wird noch einmal gesteigert durch die folgende Entkleidung: Fünfmal merkt die Bühnenanweisung an: »*Er tuts*« (DKV I, Vs. 2476–2478, 2484f.), indem er ihr die »fremde Hülle« abstreift. Doch schlagen diese kaum camouflierten Erotismen, die das »Unergründliche«, ihren entkleideten Körper, hinter seiner »geheimnisvoll[en] / Verschleier[ung]« (DKV I, Vs. 2485, 2488f.) entdecken, in das Paradox einer entzweiten Einheit um: Die Liebe enthüllt ihre Doppelfigur, indem Agnes in Ottokars Kleider schlüpft und Ottokar derart zu Agnes wird, dass er wie sie vom jeweiligen Vater irrtümlich ermordet wird. Das

[70] Aus der Unberührbarkeit folgt hier nichts als purer Effekt, der in den Amazonen seine Wirkung belegt, das Heilige aber im restlos Profanen – den entseelten Leichnamen Achills und Penthesileas – aufgehen lässt. Das Heilige – Wort geworden im Gründungsmythos der Amazonen – kehrt in der Unberührbarkeit Achills (für die Amazonen) und Penthesileas (für die Griechen) in der Handlung wieder, allerdings mit der allzu irdischen Folge, dass beide, die einander berühren, sterben (womit die Szene ähnlich entrückt wie die auf Vouets Gemälde): »Kleists improvisiertes ›Heiliges‹ erweist sich als ein Mechanismus, dessen negative Entelechie sich selbst und damit dessen fiktionalen Kontext dekonstruiert«; Yixu Lü, Der Sinn des »Heiligen« in Kleists ›Penthesilea‹. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 17 (2004), S. 143–163, hier S. 161.

Versprechen des Liebeskusses erfüllt sich in entsetzlicher Differenz. Diese Differenz jedoch, so sehr sie offensichtlich eine der Körper ist, fällt zugleich zurück in eine metaphorische Differenz der Wörtlichkeit, die die Berührung in ihrer Tabuisierung zu heiligen verspricht, und dieses Versprechen nichts als seine Wörtlichkeit einlösen kann: »Wenn erst das Wort gesprochen ist, das Dein / Gefühl, jetzt eine Sünde⟨,⟩ heiligt« (DKV I, Vs. 2440f.). Zu diesem Wort kommt es nicht. Stattdessen wird die »Sünde«, für die beide sterben, mit der wörtlichen Erkenntnis zu einem Akt der Versöhnung beider Familien: »Gott sei Dank! / So seid ihr nun versöhnt« (DKV I, Vs. 2721f.), ruft Ursula aus. Doch besteht kein Zweifel daran, dass diese Wörtlichkeit die Distanz nicht auflöst, sondern in der letzten Berührung des Trauerspiels den Blick und mit ihm das Gefühl verweigert, als sei die Berührung nicht mehr von dieser Welt; wortlos reichen sich Rupert und Sylvester die Hände, in der Abkehr das Bild der entzweiten Einheit des Liebespaares zitierend. Nicht *nur* die grotesk anmutenden Worte Ursulas (als Pendant zur wortlosen Berührung von Rupert und Sylvester), auch Johanns allzu wahres: »Totlachen! Wein! […] / Wir wollen Eins drauf trinken!« (DKV I, Vs. 2718–2721), beglaubigen die Versöhnung: »*Sylvester reicht ihm* [Rupert] *mit abgewandtem Gesicht die Hand; Eustache und Gertrude umarmen sich*« (DKV I, Vs. 2716). Schon zuvor wusste Ottokar, in der Dunkelheit der Höhle, was der schauerliche Versöhnungs- wie Leichenschmaus am Ende noch einmal, indem er die Berührung Ruperts und Sylvesters füreinander blind macht, bestätigt: »Es kommt, Du weißt / Den Liebenden das Licht nur in der Nacht« (DKV I, Vs. 2435f.).

Im ›Käthchen von Heilbronn‹ ist der christologische Kern des Berührens und seine Unberührbarkeit am Deutlichsten von allen Dramen Kleists offen gelegt. Als Käthchen von einem Engel aus dem brennenden Schloss gerettet wird, stürzt sie fassungslos vor ihm nieder; ein Szenenkommentar merkt an: »*Der Cherub berührt ihr Haupt mit der Spitze des Palmenzweigs, und verschwindet*« (DKV II, Vs. 1950). Derart wird sie, unberührbar von den Flammen wie der Intrige Kunigundes, erhoben. Freilich muss dies als Kehrseite jener Befleckung erscheinen, die der Graf vom Strahl im Verhör ihr gewaltsam in den Mund legt, und die – an das katholische Dogma von der Reinheit der Mutter Gottes sowie Jesu Geburt erinnernd – in einen Stall verlegt wird:[71]

KÄTHCHEN Du hast mich niemals in dem Stall besucht,
Und noch viel wen'ger rührtest du mich an.
DER GRAF VOM STRAHL
Was! Niemals? (DKV II, Vs. 536–538)

[71] Der Traum des Grafen macht diese ›Nachbarschaft‹ der Geschichten ebenfalls namhaft, als er, von einem Engel geleitet, das Käthchen – in nochmaliger Brechung als »das holde Kind« bezeichnet – in ihrer Kammer sieht: »einer Stimme, die das Erstaunen beklemmt: ›Mariane!‹ welches jemand gewesen sein müsse, der in der Nebenkammer geschlafen« (DKV II, Vs. 1267, 1270f.).

Und als erkennte sie, deren »Weiß nit« durch die Literaturgeschichten wandert, wie sehr sie hier auf die Kehrseite der Seligkeit, ihre Sexualität, festgeschrieben wird:[72]

> Ich will nicht selig sein, ich will verderben,
> Wenn du mich je –! (DKV II, Vs. 541f.)

Sie bricht ab. Und endlich, nach langem Drängen und Beschimpfungen als »leichtfert'ge Dirne« (DKV II, Vs. 543) schwenkt sie, ironischer Weise den Himmel auf Erden herbeizitierend, ein:

> O! Jesus! Ich bedacht' es nicht! –
> Im Stall zu Strahl, da hast du mich besucht. (DKV II, Vs. 548f.)

Der Graf resümiert daraufhin noch einmal diese Berührungsszene im Stall, und in der Kette von Gedankenstrichen, die seine Worte unterbrechen entsteht eine eigentümliche Doppeldeutigkeit, die zugleich Käthchens Gefügigkeit erwartet wie auch ihre Unberührbarkeit herauslesen lässt: »Gut. – – Da berührt' ich dich und zwar – nicht? Freilich!« (DKV II, Vs. 595) Die Wahrheit liegt hier ganz in der Berührung, die unberührbar wird in dem Moment, wo der Graf sie in den Worten einholt – er bestätigt sich selbst: »Freilich!«, doch öffnet jenes »nicht?«, an Käthchen gerichtet, eine Frage, die noch und gerade als rhetorische von der Macht der Worte über den Körper (hinaus) zeugt.[73] Ist sie Marionette der Willkür des Grafen, dessen Berührung von Käthchen als Herabsetzung auf die Faktizität körperlicher Nichtigkeit, eines nicht einmal mehr hündischen Daseins, erkannt wird: »Du stießest mich mit Füßen von dir«, bemerkt sie, und er: »Mit Füßen? Nein! Das tu' ich keinem Hund« (DKV II, Vs. 601f.)? Oder ist sie sich der Erfüllung ihres Traumes gewiss, eine Figur völlig »eins mit sich selbst«?[74] Und ist sie so nicht zwischen Cherub und dem Grafen erhoben und erniedrigt zugleich, zumal der Graf in den

---

[72] Ihr »Weiß nit, gestrenger Herr, antwortet sie [dem Grafen], was mir widerfahren« (DKV II, Vs. 225f.) erinnert einmal mehr an ihre Unschuld, die sie – wie die Marquise von O.… – zugleich erhebt wie erniedrigt, unberührbar macht wie zur seit jeher Berührten und Berührbaren (der Sünderin Maria Magdalena) macht (man denke auch an die Kinder, die die Marquise aus erster Ehe bereits hat!).

[73] Im ›Phöbus‹-Fragment funktioniert die Diskursivierung des Berührens anders; hier spricht Käthchen: »O! Himmel! Ich bedacht' es nicht. Vergib! / Im Stall zu Strahl, da hast du mich besucht. […] / Da geb' ich zu, daß du mich angerührt« (DKV II, Vs. 640–645). Doch hat er sie *be*rührt oder *an*gerührt, dass sie ihm ihren Leib hingibt? Und wäre dies nicht der Effekt des Dramatischen bei Kleist schlechthin: Angerührtsein durch den Diskurs über das Berühren in seiner Unberührbarkeit? – Und wäre beides, Nähe und Distanz, Berührung und Unberührbarkeit, nicht im Ende des Dramas zusammengedacht, wo Käthchen begleitet von den Worten »Schütze mich Gott und alle Heiligen!« erhoben ist, während ihr der Graf die Tränen der Rührung aus den Augen küsst: »*Er küßt ihr die Tränen aus den Augen*« (DKV II, Vs. 2712), bevor sie vor ihm, zur Gräfin (und Kaiserstochter) erhoben, niedersinkt: »*Sie sinkt; die Gräfin empfängt sie*« (DKV II, Vs. 2748)?

[74] Jens Bisky, Heinrich von Kleist, Berlin 2007, S. 339. Und ebd.: Käthchen »ist während der letzten Verse nur Puppe im Spiel«.

Worten ihres Vaters Theobald als »der leid'ge Satan« (DKV II, Vs. 695) höchstpersönlich erscheint?[75]

Offensichtlich ein ›Berührstück‹ ist auch der ›Amphitryon‹, in dem Jupiter in Amphitryons Gestalt Werbung macht für seine himmlische Berührung. Alkmene prophezeit er ergriffene Trauer, sollte sie diese Gelegenheit abweisen; sie aber weist diese Worte als falschen Glauben Amphitryons ab – er ist es ja, den sie sprechend wähnt –, um in ihrer Klause, unberührbar von den Göttern, mit Amphitryon im Irdischen zu leben:

JUPITER Du sahst noch sein unsterblich Antlitz nicht,
Alkmene. Ach, es wird das Herz vor ihm
In tausendfacher Seligkeit dir aufgehn.
Was du ihm fühlen wirst, wird Glut dir dünken,
Und Eis, was du Amphitryon empfindest.
Ja, wenn er deine Seele jetzt berührte,
Und zum Olymp nun scheidend wiederkehrt,
So wirst du das Unglaubliche erfahren,
Und weinen, daß du ihm nicht folgen darfst.
ALKMENE Nein, nein, das glaube nicht, Amphitryon.
Und könnt' ich einen Tag zurücke leben,
Und mich vor allen Göttern und Heroen
In meine Klause riegelfest verschließen,
So willigt' ich –« (DKV I, Vs. 1497–1510).

Mit diesem Konjunktiv bricht sie ab. Die Verwicklungen um diese Unberührbarkeiten werden zuletzt nur aufgelöst, indem der Sohn des echten, irdischen Amphitryon zum Wandler zwischen den Welten wird, als habe es eine doppelte Berührung Alkmenes mit Amphitryon und mit Jupiter gegeben: Über Herkules nämlich heißt es in Jupiters Worten: »Und im Olymp empfang' ich dann, den Gott« (DKV I, Vs. 2344). Jupiter entschwindet in die Lüfte und Alkmene liegt scheintot in Amphitryons Armen: »Sie atmet nicht. Sieh her« (DKV I, Vs. 2346), stellt ihr Mann fest. Doch mit diesem Blick, der sie im irdischen Leben begrüßt, kommt auch Alkmene noch einmal zu Bewusstsein.

VI. »Refrain des Lebens«

Im eigentlichen Sinn ästhetische Figuren konstituiert das Berühren nicht; vielmehr sind es sämtlich existentielle Fragen von Schein und Sein, von Körper und Seele, die Kleist in der Unberührbarkeit des Berührens ja auch stets auf sich bezogen hat – gerührt von den Berührungen, die er unberührbar ins Werk zu setzen wusste, körperlos wie das Sprachdrama der ›Penthesilea‹: »der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele« (DKV IV, 398). Dann jedoch, als es die eigene Existenz betraf, scheint Kleist ganz den ästhetischen Spielregeln seines Schreibens gefolgt zu

[75] Auf intriganter Ebene spiegelt sich diese Unberührbarkeit – ein Spiel im Spiel – zwischen Kunigunde und dem Grafen, wenn sie sich von ihm aus vermeintlicher Gefangenschaft befreien lässt: »Berühr' sie nicht!«, macht der Befreier seinen Besitzanspruch geltend und: »*Er erhebt sie*« (DKV II, Vs. 1073, 1076).

sein, als gebe es keine Distanz mehr, als würde er von der Aussicht berührt, sterbend selig zu werden und als könne er selbst diese Grenze – die doch sein Schreiben war – beschreiten. Wiederum an seine Kusine Marie schreibt Kleist am 12. November 1811, wenige Tage vor seinem Tod – es ist der letzte überlieferte Brief an sie, und es muss als unsicher gelten, ob der Brief jemals abgeschickt wurde –, über das, was ihn dazu brachte, zusammen mit Henriette Vogel sterben zu wollen. Ich drücke mich hier bewusst etwas kompliziert aus, denn weder lässt sich einfach von einer Todessehnsucht sprechen noch von einem Entschluss Kleists; denn den Entschluss spricht er seiner Sterbensgefährtin zu, die Todessehnsucht aber verortet er in einem ›Strudel‹ der Selbstauflösung, als sei dies das Bild, das ihn ergriffen seinem wahren Selbst zuführe (zum Kontrast sei an jenes »*se touchant encore*« von Rousseaus Galathée erinnert, an Pygmalions erfülltes »ah!«[76] und die Aussicht, in ihr weiterzuleben):

> Der Entschluß der in ihrer Seele aufging mit mir zu sterben, zog mich, ich kan dir nicht sagen mit welcher unaussprechlichen und unwiederstehlichen Gewalt an ihre Brust, erinerst Du Dich wohl daß ich Dich mehrmals gefragt habe, ob Du mit mir sterben wilst? – Aber Du sagtest immer nein – Ein Strudel von nie empfundner Seeligkeit hat mich ergriffen, und ich kan Dir nicht leugnen daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt. – Ach, meine theure Freundin, mögte Dich Gott bald abrufen in jene bessere Welt wo wir uns alle mit der Liebe der Engel, einander werden ans Hertz drücken können. – Adieu (DKV IV, 510).

Das Verhältnis zu Marie war offensichtlich ein sehr inniges, und eine noch weitergehende Verbindung mit ihr im Tod hat, folgt man diesem Brief, allein ihr »nein« verhindert. Dies erinnert an den verhinderten »Ausweg« aus dem 1807er Brief, wo es die Bindungen im Leben (Ulrike und Marie vor allem) sind, deren Interesse ihm in der Mitteilung seiner Ausweglosigkeit dann doch im Leben hält.

Kleist schreibt den Entschluss zu sterben Henriette zu. Sie ist der Strudel, der ihn zerstreut und ergreift, die personifizierte Überschreitung. Im Brief vom 9. November des Todesjahres, ebenfalls an Marie, verdeutlicht er diesen Zug, der die Berührung in der Person Henriettes als Tor zur Ewigkeit sieht, weil beider Seelen sich im Tod unendlich berühren können: »Nur so viel wisse, daß meine Seele, durch die Berührung mit der ihrigen, zum Tode ganz reif geworden ist« (DKV IV, 507).[77] So jedenfalls schildert Kleist seinen Weg in den Tod. Dabei gibt das Modell dieser Hingabe an den Entschluss eines anderen und die Selbstaufgabe Kleist selbst vor. Denn die Ergriffenheit seiner Seele und die anschließende Herbeizitierung von Engeln folgen dem Muster des 1807er Briefes. Die Szene von Vouets Gemälde und die von Kleist angedeutete Wirkungsästhetik kreisen auch in

[76] In diesem Sinn ein Gegenwort zu Alkmenes leerem »Ach!« als Antwort auf Amphitryons »Alkmene!« am Ende des ›Amphitryon‹ (DKV I, Vs. 2362).

[77] Hilda M. Brown weist auf die Ungewöhnlichkeit dieser Stelle im Kontext der übrigen Todesavisionen hin, wenn sie hierin eine »idea of ›Todesreife‹« sieht, die im Kontrast zu der eher barocken ›Todeslust‹ stehe: »Life is seen as inferior to death and to the afterlife« (Hilda M. Brown, Ripe Moments and False Climaxes: Thematic and Dramatic Configurations of the Theme of Death in Kleist's Works. In: A Companion to the Works of Heinrich von Kleist, hg. von Bernd Fischer, Rochester, NY 2003, S. 209–226, hier S. 222).

dieser Wiederaufnahme um das Berühren; allerdings wird Kleist 1811 zum Protagonisten. Das Bild Vouets zeigte Kleist eine Szene des Berührens, die sehend nur zu erfahren ist. In der Distanz des Sehsinns fühlt sich Kleist ergriffen von der Möglichkeit dieser Grenze zwischen Leiblichkeit und Seligkeit; die Berührung ist dabei das Incitament seiner Kunst, die in der Rührung oder Erregtheit des Gemüts die Berührung nur vorstellt. Die Abwesenheit des Berührens ist der Moment von Kleists Kunst: Ergriffenheit rührt aus dieser Abwesenheit, die in der Abweisung des Sterbens auch die Seligkeit abweisen muss. Das Unberührbare, Heilige *ist* das Profane. Der 1807er Brief demonstrierte diesbezüglich anhand von Kleists vorgeblich auswegloser Lage, dass dies mehr und anderes ist als eine Wirkungsästhetik, nämlich eine Weise, Alleinigkeit und Mitteilung zusammenzudenken. Weder sterbend noch der Errettung fähig, sieht sich Kleist auf Dauer in Kriegsgefangenschaft isoliert – »ein unbegreifliches Mißverständniß« müsse »in diser Sache obwalten« (DKV IV, 378), zeigt sich Kleist ob seines eigenen Schicksals gerührt. Diese Ergriffenheit meint nicht mehr als die Spannung zwischen Berührung und Abwesenheit, zwischen »Befreiung« aus der Gefangenschaft und »ganz andre[n] Verfügungen […], die mir vielmehr alle Hoffnung dazu benehmen« (DKV IV, 378).

Die Nähe Henriette Vogels ist deshalb eine andere als die Ulrikes oder Maries – eine berührend beschriebene –, weshalb Kleist so viel Wert darauf legt, Marie zu erklären, was es bedeute, »daß ich kaum sagen kan, ich liebe diese liebe vergötterte Freundin mehr als Dich« (DKV IV, 510). Sie ist ihm nah, weil sie ihm keine Rettung, keine Befreiung verspricht, weil sie nicht unnahbar ist, kein – zum +,[78] sondern ein Strudel der Berührung.[79]

Auch hierfür gibt es ein Modell, das gleichsam das Modell von Kleists Tod als Wiederholung einer Sprachstruktur kennzeichnet, und auch dies stammt aus dem 1807er Brief an Marie. Eines späten Abends, so erzählt Kleist, sitzt er auf einer abgelegenen Promenade und wird von einem Fremden angeredet und sie führen ein »Gespräch […] so tief und innig, wie ich es nur, einzig auf der Welt, kennen gelernt habe« (DKV IV, 379). Diese Innigkeit rührt aus einer Ähnlichkeit der Stimme mit der Pierre Gualtieris, Maries Bruder, der bereits 1805 gestorben war (was unerwähnt bleibt) und den Kleist aus einem Gespräch »in jenem Sommer vor 3 Jahren« (DKV IV, 379) in Erinnerung hat. Genauer bezeichnet Kleist die Stimmähnlichkeit auf eine sozusagen gespenstische Art und Weise, denn die Stimme erklingt, »als ob sie P.. aus der Brust genommen gewesen wäre« (DKV IV, 379). Die anwesende Stimme ist eigentlich eine abwesende, und als abwesende

[78] Vgl. Kleists bekannte Überlegungen aus dem ›Allerneuesten Erziehungsplan‹, wo im moralischen Sinn Dissoziation und Distanz Individualität bedingt, nämlich insofern, als »daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein, sobald er mit einem Anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist« (DKV III, 546).

[79] Es ist »der erste Abschiedsbrief, den er schrieb«, und »er sandte ihn wahrscheinlich nicht ab« (Peter Staengle, Heinrich von Kleist. Sein Leben, Heilbronn ²2007, S. 177).

ergreift sie Kleist inniglich. Diese gespenstische Intensitäts-Erfahrung reflektiert Kleist sodann, indem er die Stimme Pierres, die abwesende, auch thematisch mit dem Tod verbindet; denn seinerzeit vor drei Jahren kamen beide »immer wieder auf den Tod« zu sprechen (DKV IV, 379). Die thematische Prägung kehrt aus diesem Gespräch zurück als Erinnerung an eine Grundstruktur des Lebens, die auf gleich dreifache Weise in die Sprache eingeschrieben ist: Die Rede ist vom »Tod, als das ewige Refrain des Lebens« (DKV IV, 379), der erstens als »Refrain« Sprache als Wiederholungsmuster im Leben kennzeichnet, zweitens »in jeder Unterredung« Pierres und Kleists zur – wörtlich verstandenen – Sprache kommt und drittens in einer Wiederholungsschleife als gespenstische Erfahrung von Intensität in der Begegnung mit dem Fremden Refrain des *Lebens* wird, was in der Erinnerungsleistung ja genau dies – Leben – nicht mehr ist, sondern Mitteilung. Hier ist daran zu erinnern, das der unmittelbar vorhergehende Satz in dem Brief lautet: »Und doch sehnt sich mein Herz nach Mittheilung« (DKV IV, 379). Mitteilung aber ist das Leben vom Standpunkt des Todes aus betrachtet, mit anderen Worten: nichts anderes als Distanz, Spannung, oder, wie Thomas Mann es für Kleists Novellen festgehalten hat: »und die Spannung, in der sie den Leser halten, hat etwas unheimlich Spezifisches. Sie ist Besorgnis, Schrecken, […] der ängstliche Eindruck, daß Gott sich irrt – ›Verwirrung des Gefühls‹.«[80]

Folgt man dieser semio-ethologischen Gleichung, nach der in der Sprache das Leben vom Tod aus betrachtet Mitteilung wird, mag man ermessen, was für Kleist die Begegnung mit Henriette Vogel hat bedeuten können: eine Stimme, die in ihrer Körperlichkeit den »Refrain des Lebens« austrug, und jene Distanz Kleists in einen Strudel gerissen hat. »Der arme, gute Kerl, seine poetische Decke war ihm zu kurz, und er hat sein Leben lang ernsthafter als vielleicht irgendein neuer Dichter daran gereckt und gespannt«, überlegt Clemens Brentano wenige Tage nach den Schüssen am Wannsee,[81] ohne dass zur Bedeutsamkeit dieser Feststellung noch ein christologischer Kontext ihre Faktizität anreichern müsste.[82]

Von Ergriffenheit und Unberührbarkeit wie auch vom Tod als Standpunkt, den die Sprache dem Leben gegenüber einnimmt, ist dann, 1811, nicht mehr die Rede, wohl aber von einer Berührung, die alle Distanz einreißt und von der Kleist sehr wohl wusste, was sie bedeutete, denn er schreibt: »ich kann dir [Marie] nicht leugnen daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt«; zugleich aber sieht er sich abberufen »in jene bessere Welt«, deren Vorboten er mit jener »Liebe der Engel« zu sehen meint (DKV IV, 510). Kleist ist, könnte man in einer Volte zurück zum Gemälde Simon Vouets behaupten, sich selbst Bild geworden,

---

[80] Thomas Mann, Heinrich von Kleist und seine Erzählungen. In: Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation, hg. von Peter Goldhammer, Berlin, Weimar 1976, S. 303–321, hier S. 321. Frickes Einschätzung, Kleists »Dichtung [erscheine] wie eine wundervolle Auslegung seines Todes« beschreibt in euphemistischer Wendung, was die doppelte Reise »zu Gott und sich selbst« am Ende bedeutete: den Tod; Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 209.

[81] An Achim von Arnim, 10. Dezember 1811. In: Schriftsteller über Kleist (wie Anm. 80), S. 39f., hier S. 39.

[82] Vgl. die Hinweise zum Römer-Brief auf S. 93.

jedenfalls beinahe, denn noch, zu diesem Zeitpunkt, hat er geschrieben, was ihn im Leben halten mochte. Wenn er nun schreibt: »Morgens und Abens knie ich nieder, was ich nie gekont habe, und bete zu Gott«, dann sucht er ein Bild von sich zu vermitteln, das zuallererst eben dies ist: ein Bild, das Leiblichkeit und Seligkeit ineins setzt: »ich kan ihn [Gott] mein Leben das allerqualvolste daß je ein Mensch geführt hat jezo dancken, weil es mir durch den ⟨herrlichsten⟩ und wollüstigsten aller Tode vergütigt. […] Auf einen Augenblick war es mein Wille mich mahlen zu lassen« (DKV IV, 510).[83] – Die Unannehmbarkeit dieses Ausblicks in die Seligkeit blieb dann derjenigen festzuhalten, an die diese Briefe adressiert waren: So ist in Maries Reaktionen und Erinnerungen vom Himmlischen und von Engeln nicht die Rede, stets aber betont sie die Unschuld ihres Vetters und weiß nur eine Erklärung für seinen Tod: »Diese Frau, die ich nie gesehn, muß der lebendige Teufel gewesen sein« (NR 91; 26.12.1811, an König Friedrich Wilhelm III.).[84]

Eine andere berühmte Stelle aus Kleists Werk verbindet jene Vouet'schen englischen Flügel mit noch einer anderen Metapher der Grenze, und auch hier schleicht sich das abgründige Bild der Poesie in die Differenz von Körper und Seele, Erde und Himmel bzw. dämmernd versinkendes Leben und Unsterblichkeit: im ›Prinz Friedrich von Homburg‹. Als hohles Pathos, das sich selbst Unsterblichkeit zuspricht, markiert sich im ›Unsterblichkeits-Monolog‹ am Beginn des zehnten Auftritts diese Differenz, in der der Prinz »Flügel mir an beiden Schultern« (DKV II, Vs. 1833) wachsen sieht, bevor er dann jene Nelke vom Rittmeister Stranz gereicht bekommt und er dieses *flosculus*, ein Blümchen, in sein Zuhause verpflanzt, das sich in preußischer *Rhetorik* erst hiernach zum Lorbeerkranz auswachsen wird: »Ich will zu Hause sie in Wasser setzen« (DKV II, Vs. 1845). – Bevor nun also der Glanz der Rhetorik den Siegesruf »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« (DKV II, Vs. 1858) aus dem Leerlauf seines Personeninventars

---

[83] Die Einheit der Zerrissenheit zwischen Leib und Seele im Selbstopfer, das Zu-Boden-Sinken als Moment der Berührung mit der Seligkeit – diese Möglichkeit zu denken unterscheide ihn von Ulrike: »Sie hat, dünkt mich, die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz, für das was man liebt, in Grund und Boden zu gehen: das Seligste, was sich auf Erden erdencken läßt, ja worin der Himmel bestehen muß, wen es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist« (DKV IV, 507). Die Wendung »wen es wahr ist, daß« enthüllt freilich die Unsicherheit, die sich aus der Distanz zum Selbstbild ergibt, das Kleist – nebenbei bemerkt – im Brief vom 12. November nicht hat malen lassen wollen, um Marie nicht »zuviel Unrecht« (DKV IV, 510) zu tun, indem er voraussetze, sie erfreue ein solches Bild. Der Grund ist offensichtlich vorgeschoben, das weltliche Porträt nicht in Kleists Blickfeld, der sich und Marie in seinem erschriebenen Bild bereits »in jene[r] bessere[n] Welt« (DKV IV, 510) der Engel vorstellt. Verschiebungen, Verwechslungen und (Selbst-)Täuschungen durchziehen die Metaphorik, sind Teil des ergriffenen Zerstreuungs-Strudels, in den sich Kleist schreibt; auch hier ist Henriette die personifizierte Vertauschung (des Lebens gegen den Tod): »Kan es Dich [Marie] trösten wen ich Dir sage, daß ich diese Freundin niemals gegen Dich vertauscht haben würde, wen sie weiter nichts gewolt hätte als mit mir leben?« (DKV IV, 510).

[84] Ob es sich um eine Gemeinschaft mit Engeln handelt oder die Berührung eines Teufels kann man für ebenso relevant halten wie die Frage, ob der Graf von F. der Marquise von O.… als Engel oder als Teufel erscheint, und was der Punkt sei, wo sich beides berührt.

ableitet,[85] deutet sich jenes Reise-Bild an, das zu den letzten auch in Kleists Briefen gehört:

> Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
> Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
> So geht mir dämmernd alles Leben unter (DKV II, Vs. 1835–1837).[86]

VII. Der Luftschiffer

Das Schauspiel Kleists mag genau dann sein Ende andeuten, als es metaphorisch abhebt; neben der so genannten ›Todslitanei‹ kann hierfür genau dieses Bild einstehen, das in einem Brief an Sophie Müller wieder auftaucht, datiert auf den Vortag seines Todes. Die Mitteilung hat hier beinahe jede Bodenhaftung verloren, es sind ›himmlische schwebende Worte‹. Einzig die Eingangswendung »Der Himmel weiß« mag in ihrer rhetorischen Doppeldeutigkeit ein letztes Mal jenes Heilig-Unberührbare in Worte fassen, dessen Transzendenz mit der Adressierung an Sophie Müller ganz in die Immanenz dieser Welt fällt, und das zu erreichen wie auszusprechen nur Gemeinplatz und Metapher bleibt: ›weiß der Himmel‹, ob es stimmt. So schreibt Kleist, der Luftschiffer, nach den Briefen an Marie ein weiteres Adieu:[87]

> Der Himmel weiß, meine liebe treffliche Freundin, was für sonderbare Gefühle halb wehmütig halb ausgelassen, uns bewegen, in dieser Stunde, da unsre Seelen sich, wie zwei fröhlige Luftschiffer, über die Welt erheben, noch einmal an Sie zu schreiben. […] Ja, die Welt ist eine wunderliche Einrichtung! Es hat seine Richtigkeit, daß wir uns, Jettchen und ich, wie zwei trübsinnige trübseelige Menschen, die sich immer ihrer

[85] »*Der Kurfürst mit dem Lorbeerkranz, um welchen die goldne Kette geschlungen ist, Kurfürstin, Prinzessin Natalie, Feldmarschall Dörfling, Obrist Kottwitz, Hohenzollern, Golz u.s.w. – Hofdamen, Offiziere und Fackeln erscheinen auf der Rampe des Schlosses.*« An die rhetorische Stelle des Blumen überreichenden Rittmeisters tritt der der Kurfürst mit dem Lorbeerkranz und der Name Hohenzollern: »*Hohenzollern tritt, mit einem Tuch, an das Geländer und winkt dem Rittmeister Stranz; worauf dieser den Prinzen von Homburg verläßt*« (DKV II, Vs. 1845).

[86] Was hier anthologisch im Sinne der Rhetorik ins poetische Reise-Bild gebracht wird, ist die »Bedeutung des nicht vollbrachten Opfertodes des ›Sohnes‹ als Gewährleistung der zukünftigen Herrlichkeit des jeweiligen Volkes«, betont Anthony Stephens in seinem Vergleich dieser Stelle mit Wielands ›Der gepryfte Abraham‹ (1753), wo bereits das Strukturmerkmal akzentuiert ist, dass der Sohn »zum Tode bereit sein muß, damit er dennoch am Leben bleiben kann« (Anthony Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: ders.: Kleist. Sprache und Gewalt, Freiburg i.Br. 1999, S. 103–156, hier S. 149f.). Kleist belegt diese Option mit der blüten-corporalen Differenz von Nelke (wohl kaum zufällig ein Symbol göttlicher Liebe) und Lorbeerkranz (als Zeichen irdischen Ruhmes), deren Berührung schlechthin unberührbar, mithin poetische Metapher wäre.

[87] Die Rhetorik der Wendung ›weiß der Himmel‹ als supplementäre Sprache des (verfallenden) Körpers zum Zweck einer Affirmation im Diesseits belegt auch folgende Stelle aus einem Brief Lichtenbergs an Johann Daniel Ramberg vom 18. November 1793: »Wie gerne, wie gerne käme ich zu Ihnen und Ihrem vortrefflichen Sohne, das weiß der Himmel, aber meine Gesundheit ist die alte nicht mehr« (Georg Christoph Lichtenberg, Briefwechsel, hg. von Ulrich Joost und Albrecht Schöne, 4 Bde., München 1983–1992, Bd. 4, S. 185).

> Kälte wegen angeklagt haben, von ganzem Herzen lieb gewonnen haben: und der beste Beweis davon ist wohl, daß wir jetzt mit einander sterben. (DKV IV, 511)[88]

Der Luftschiffer ist Kleists letzte Metapher jener unberührbaren Grenze, die gerade weil sie die einsamste ist, die Liebe nicht mehr in dieser Welt für wahr erklärt, während er noch einmal, indem seine Metapher dem Himmel zustrebt, die Adressierung auf Erden sucht, er selbst aber beides nicht mehr zusammendenken wollte. Noch einmal lässt sich Pierre Legendre zitieren, der über die Sehnsucht des Menschen nach Überschreitung schreibt: »Nehmen Sie die Geschichte des Tanzes und der Luftfahrt, zwei der großen Überschreitungen in der europäischen Zivilisation.«[89] Während die eine in Goethes ›Werther‹, im Walzer-Tanz, jene Aporie des Augen-Blicks der Liebe zwischen Lotte und Werther in Gang setzt, ein Kreisgang ohne Ziel, wie man weiß, liest man bei Legendre über das Fliegen in Zeiten zwischen Leonardo da Vinci und seiner modernen Entzauberung:

> Es war ungesetzlich zu tanzen ebenso wie es ungesetzlich war, sich in die Lüfte zu erheben. Die Moral hielt es für Zauberei. Die Europäer glaubten, daß es sich hier um ein Untergraben der Natur durch den Menschen handelte, einen Ungehorsam gegenüber Gott: das zweibeinige Tier ohne Flügel kann sich nicht über die Sonne erheben – tanzen oder fliegen –, außer in der Stunde des Todes, wenn seine Seele ihren Flug beginnt.[90]

Und erinnert Kleists Metapher vom Luftschiffer demzufolge an den Ungehorsam des zweibeinigen Tiers Gott gegenüber oder umgekehrt den himmlischen Flug der Seele an den irdischen des Körpers? – Über den Luftschiffer als Metapher des Wartens – als letztes Bild einer Literatur vom Standpunkt des Todes aus – schreibt auch Jean Paul in ›Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch‹ aus dem ›Komischen Anhang zum Titan‹. Der Luftschiffer erhebt sich hier über das »Totenhaus der Erde«, um wie ein Dämon in die unbekannte Ferne zu ziehen, als sei dies der Ort, wo der Himmel die Erde, leise und poetisch, küsst, während der Luftraum beides in der Schwebe hält (und erst später wird man erfahren, dass Gianozzo jene Haltung – die unberührbare Berührung der Schwebe, Aporie und Poesie der Berührung – noch im Tod verkörpert):

> – Aber zwischen Himmel und Erde wurd' ich am einsamsten. Ganz allein wie das letzte Leben flog ich über die breite Begräbnisstätte der schlafenden Länder, durch das lange Totenhaus der Erde, wo man den Schlaf hinlegt und wartet, ob er keine Scheinleiche sei. Die großen Wolken, die unten aufeinanderfolgten, waren der kalte Atem eines bösen Geistes, der in der Finsternis versteckt lag. Ein Haß gegen alles Dasein kroch wie Fieberfrost an mir heran; ich sagte wieder: ich bin gewiß ein böser

[88] Hervorzuheben ist die Doppelung »trübsinnige trübseelige«, die nur im Trüben, Ungeklärten, das den Menschen als Sinneswesen ausmacht, Sinnlichkeit und Seligkeit als eine Figur versprochen sieht, *ex negativo* aber in aller Klarheit »de[n] beste[n] Beweis« der Seligkeit darin »wohl« (!) zu finden denkt, »daß wir jetzt mit einander sterben.«

[89] Legendre, Die Fabrikation des abendländischen Menschen (wie Anm. 2), S. 30.

[90] Legendre, Die Fabrikation des abendländischen Menschen (wie Anm. 2), S. 30f.

> Geist. Da riß mich ein zweiter Sturm dem ersten weg und schleuderte mich über unbekannte entlaufende Länder fort.[91]

Auch hier weiß nur der Himmel, was die Reise, der Luftschiffer, am Ende anderes als ein Traum sein kann, der zu lesen gibt – und dann wäre das Leben über der Welt nichts als ein Traum im Bild des Luftschiffers und der Luftschiffer die Wahrheit des Traums: »Himmel! der heutige Traum hat ja mich und mein Ende klar geträumt«, schreibt Giannozzo kurz vor dem Absturz. Und so erzählte der Luftschiffer zuletzt von sich selbst, wenn er die Menschen auf der Erde beobachtet, wie ihr Schlaf schon ein Warten auf den Tod ist, und der Luftschiffer das Bild jenes Wissens vom Warten in doppelter Distanz zwischen Himmel und Erde, die im Absturz des Luftschiffers metaphorisch die Ferne und das Unberührbare in einer Dichtungsmetapher – Wahrheit des Traums, Illusion des Jüngsten Tages – zusammenklingen lässt und die das romantische Posthorn nurmehr illustrativ – als Lebensmetapher der Dichtung – verwendet:

> er [der Traum] soll auch ganz wahr werden, und ich will jetzt mit meinem Posthörnchen wütig ins Wetter blasen, wie ihr Mozart drunten im Don Juan, und den Heuchlern auf dem Boden den Anbruch des Jüngsten Tages weismachen – –
> Addio, Graul, ja wohl kannst du mich nicht auf der Brust umarmen ……[92]

---

[91] Jean Paul, Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch (im ›Komischen Anhang zum Titan‹). In: Ders.: Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, Frankfurt a.M. ²1996, Bd. I,3, S. 925–1010, hier S. 966.

[92] Jean Paul, Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch (wie Anm. 91), S. 1010. Die Dichtungsmetapher verdichtet sich auch in Karoline von Günderrodes ›Der Luftschiffer‹, wobei das Moment der Grenze, des Unberührbaren, hinter die mythisch-schicksalshaft eingekleidete Dimension der Sterblichkeit – »Schriften der Sterne« – zurücktritt, die Schrift als ›Kreißsaal‹ des Irdischen: »Habe dem Jrrdischen ganz mich entwand, / Droben die Schriften der Sterne erkant / Und in ihrem Kreißen und Drehen / Bildlich den heiligen Rhythmus gesehen, / Der gewaltig auch jeglichen Klang / Reißt zu des Wohllautes wogendem Drang. // Aber ach! es ziehet mich hernieder, / Nebel überschleiert meinen Blick, / Und der Erde Gränzen seh ich wieder, / Wolken treiben mich zurük. // Wehe! das Gesetz der Schwere / Es behauptet neu sein Recht, / Keiner darf sich ihm entziehen / Von dem irrdischen Geschlecht.« (Karoline von Günderrode, Sämtliche Werke und ausgewählte Studien, hg. von Walter Morgenthaler unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf, Basel, Frankfurt a.M. 1990, Bd. I: Texte, S. 390). – Eine Fluchtperspektive zu Günderrodes Gedicht zeichnet Nietzsches Aphorismus 575 aus der ›Morgenröthe‹, überschrieben mit »W i r L u f t - S c h i f f f a h r e r d e s G e i s t e s !«, der beinahe trotzig – darin Jean Paul fortschreibend –, auf jeden Fall bis ins Satzbild hinein luftig und fraglos, auf der unendlichen Bahn bleibt, auch wenn der eigene Körper zurückbleibt: »Alle diese kühnen Vögel, die in's Weite, Weiteste hinausfliegen, — gewiss! irgendwo werden sie nicht mehr weiter können und sich auf einen Mast oder eine kärgliche Klippe niederhocken — und noch dazu so dankbar für diese erbärmliche Unterkunft! Aber wer dürfte daraus schliessen, dass es vor ihnen k e i n e ungeheuere freie Bahn mehr gebe, dass sie so weit geflogen sind, als man fliegen k ö n n e !« (Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 3, S. 331).

Hans-Jürgen Schings

ÜBER EINIGE GRAUSAMKEITEN BEI HEINRICH VON KLEIST

I.

Die Campagne in Frankreich von 1792 hatte die Führung des Koalitionsheeres als eine Art Spaziergang nach Paris ausgegeben. Zwei Vorkommnisse, die der Berichterstatter Goethe gleich zu Anfang, bei der Einnahme der Festung Verdun, erzählt, zeigen hingegen »ahndungsvoll«, wie sehr man die Moral der Revolutionsarmee und damit den eigenen Aufwand unterschätzt hat. Es handelt sich um zwei befremdende, ja provozierende Akte revolutionärer Leidenschaft. In trockener Außensicht erscheinen hier jäh psychische Umwälzungen, die die Innenseite der Revolution ausmachen.

Berühmt und zur Legende wurde die Tat des Kommandanten Beaurepaire, der sich der Kapitulation der Stadt entschieden widersetzt hatte; »als er aber auf dem Rathaus in voller Sitzung seine Zustimmung gegeben hatte, zog er ein Pistol hervor und erschoß sich, um abermals ein Beispiel höchster patriotischer Aufopferung darzustellen«.[1] Einen »republikanischen Charakterzug« nennt Goethe das. Die Pariser Nationalversammlung sprach vom »Cato« der Franzosen, dem »Einzigen Franzosen in Verdun«, und beschloss, ihn im Pantheon bestatten zu lassen. So steht es im Tagebuch des herzoglichen Kämmerers Wagner, das Goethe als Vorlage benutzte.[2]

Auch der zweite Fall, eine »zweite heroische, ahndungsvolle Tat«, erregt großes Aufsehen, ja »leidenschaftlichen Haß bei den frisch Eingewanderten«. Ein französischer Grenadier feuert beim Einmarsch der Preußen einen Schuss ab, »der niemand verletzte«, wird gefangengenommen, aber nur »läßlich« bewacht. »Zunächst der Wache war eine Brücke, unter der ein Arm der Maas durchzog; er setzte sich

[1] Johann Wolfgang Goethe, Campagne in Frankreich 1792. In: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz (im Folgenden nach der Sigle HA zitiert), Bd. 10, München [7]1981, S. 210.

[2] Dazu Gustav Roethe, Goethes Campagne in Frankreich 1792. Eine philologische Untersuchung aus dem Weltkriege, Berlin 1919, S. 89f. und 206. Mit Zweifeln an Goethes ›heroisierender‹ Pointierung der Vorgänge und entsprechenden Korrekturen aus anderen Quellen. Nach Laukhards Bericht gab es preußische Offiziere, die den Leichnam Beaurepaires auf den Schindanger werfen wollten (vgl. Roethe, Goethes Campagne, S. 207f.).

aufs Mäuerchen, blieb eine Zeitlang ruhig, dann überschlug er sich rückwärts in die Tiefe und ward nur tot aus dem Wasser herausgebracht.«[3]

Patriotisch, republikanisch, heroisch – mit diesen ihm nicht ganz geheuren Kennzeichen versucht Goethe die beiden befremdenden Ereignisse zu fassen. Nicht von ungefähr erregen sie geradezu Hass. Denn hier werden Gepflogenheiten der konventionellen Kriegsführung herausfordernd außer Kraft gesetzt. Nach den Regeln des alten, »rechtlichen Krieges«[4] mussten der Kommandant und der Grenadier nicht sterben, um ihre Ehre zu bewahren. War das nun Römertugend und »Römertod«,[5] die von der Revolution ja gern zitiert werden, oder kam in solchen Gewaltakten nicht eine höchst moderne Geistesverfassung zum Vorschein, radikal, kompromisslos, fanatisch – rücksichts- und gnadenlos gegen sich selbst wie natürlich gegen andere? Freiheit oder Tod – die Radikal-Formel der Revolutions- und Befreiungskriege zeichnet sich ab.

Aus kühlem Unbehagen wird offene Beklemmung, als Goethe, nach dem Tag von Valmy, nach den Berichten von den Septembermassakern in Paris, den Blick auf die von Paris anströmenden Freiwilligen richtet:

> aber diese, in den gräßlichen ersten Septembertagen, durch die reißend fließenden Blutströme, aus der Hauptstadt ausgewandert, brachten Lust zum Morden und Rauben mehr als zu einem rechtlichen Kriege mit. Nach dem Beispiele des Pariser Greuelvolkes ersahen sie sich willkürliche Schlachtopfer, um ihnen, wie sich's fände, Autorität, Besitz oder wohl gar das Leben zu rauben. Man durfte sie nur undiszipliniert loslassen, so machten sie uns den Garaus.[6]

Da mag Schwarzmalerei im Spiel sein.[7] Doch meldet sich auch ein sicheres Gespür für die neue Sprengkraft, die Armee und Krieg im Zeichen der Revolution erhalten. Mehr noch: Goethe nimmt den Zivilisationsbruch wahr, den die Revolution ausgelöst hat.

Ganz andere Metaphern drängen sich natürlich einem Kriegsbeobachter wie Konrad Engelbert Oelsner auf, der erklärter Revolutionsfreund ist und der Gironde nahesteht. Der »Freiheitsenthusiasmus« bemächtige sich der Gemüter, bis sie buchstäblich überfließen: »Bald wird die französische Nation wie ein aufgeschwollener Strom, sich über die Gränzen ihres Reichs ergiessend, zeigen, welche unausmessliche Spannung die Freiheit menschlichen Gemüthern giebt.«[8] Glühen-

---

[3] Goethe, Campagne, HA 10, S. 212. Bei Roethe (Goethes Campagne, S. 207f.) ist zu erfahren, dass es sich in Wahrheit um die »heimtückische Mordtat« eines französischen Chasseurs an einem preußischen Leutnant handelt. Goethe habe »die schwere Schuld des Jägers vergessen« – so komme auch hier ein »heroisches Pathos« zustande, das (was Roethe übersieht) die Absurdität des Suizids betont.

[4] Goethe, Campagne, HA 10, S. 244.

[5] Roethe, Goethes Campagne (wie Anm. 2), S. 90.

[6] Goethe, Campagne, HA 10, S. 244.

[7] Vgl. Roethe, Goethes Campagne (wie Anm. 2), S. 223: »So sind es Gespenster, die Goethe hier auftauchen läßt«.

[8] Konrad Engelbert Oelsner, Luzifer oder gereinigte Beiträge zur Geschichte der Französischen Revolution, 2 Tle., 1797–1799 (Nachdruck Kronberg/Ts. 1977), II, S. 266. Den Misserfolg des Koalitionsheeres macht auch Christian von Massenbach, selbst Teilnehmer

den Ausdruck findet dieser Drang im »Chant de guerre pour l'armée du Rhin« des Rouget de Lisle, dem »revolutionären Te Deum«, wie Goethe ein wenig maliziös sagt, als er die Marseillaise beim Abzug der Franzosen aus Mainz hört. Tatsächlich sollen sie ganze Armeen auf den Knien gesungen haben.[9]

Ströme des Freiheitsenthusiasmus und reißende Blutströme von Terror und Grausamkeit – Goethe hat diesen Widerspruch niemals planiert oder hinwegspekuliert. Sein Befund über den Epochenschnitt der Revolutionsjahre am Ende der »Campagne« bleibt eindeutig und ohne Abschwächung: »die Welt erschien mir blutiger und blutdürstiger als jemals«.[10]

Wenn Goethes Eindruck von der Weltlage irgendwo eine literarische Entsprechung von Rang gefunden hat, dann im Werk Kleists. Wo sonst gibt es eine derartige Ballung von Gewalt, Schrecken und Vernichtung, wo sonst begegnet man Katastrophen von solch ausgesuchter und konkreter Grausamkeit? Voltaires ›Candide‹ oder auch Johann Carl Wezels ›Belphegor‹, wiewohl beide paradigmatisch gespickt mit Greueltaten aller Art, nehmen sich demgegenüber wie rhetorische Kopfgeburten aus. Man denke nur an die immer wieder verspritzte Gehirnmasse, die Kleist seinen Lesern zumutet, wenn seine Figuren gewaltsam zu Tode gebracht werden (›Kohlhaas‹, ›Erdbeben‹, ›Verlobung‹, ›Findling‹); ähnliches kenne ich nur aus den Berichten über die Erstürmung der Tuilerien und die Pariser Septembermassaker. Versteht sich, dass der Blick allein auf Kleist, den womöglich pathologischen Fall oder doch »schwierigen Menschen«,[11] als Erklärung nicht befriedigt. Sucht man nach einem historischen Index für Kleists atrocitas, dann kommt man an der französischen Revolution nicht vorbei. Hier ereignet sich der Konventions- und Zivilisationsbruch, in dessen Horizont Kleists Grausamkeiten überhaupt erst möglich werden. Die französischen Ereignisse begeistern oder entsetzen die Seelen, manchmal auch beides zugleich, und verschaffen ihnen Erfahrungen von bisher unerhörter Wucht – und Grausamkeit.

Schon in jungen Jahren geriet Kleist in den Bannkreis solcher Erfahrungen.

---

des Feldzugs, in Metaphern deutlich: »Diese Monarchen (Kaiser Leopold II. und König Friedrich Wilhelm II.) handelten, wie bei der Bekämpfung der Schweizer, der Holländer, der Amerikaner, immer gehandelt worden war: die Gewalt einiger wenigen, ohne Feuergeist angeführten Bajonette, sollten den unsterblichen Feuergeist der Freiheit niederstoßen! Es war, als trügen die Monarchen einige Tonnen Wasser in den feuersprühenden Vesuv!« Christian Karl August Ludwig von Massenbach, Historische Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Verfalls des preußischen Staats seit dem Jahre 1794 nebst meinem Tagebuche über den Feldzug von 1806, 2 Tle., Amsterdam 1809, Tl. 1, S. 7f. (Nachdruck Frankfurt a.M. 1984, S. 38).

[9] Goethe, Belagerung von Mainz, HA 10, S. 387. Mit dem seltsamen Befund: »Dieses revolutionäre Te Deum hat ohnehin etwas Trauriges, Ahndungsvolles, wenn es auch noch so mutig vorgetragen wird«. – Vgl. Hans-Werner Engels (Hg.), »Die furchtbare Hymne«. Die Marseillaise in Deutschland – Lieder und Gedichte gegen den ungerechten Krieg, Saarbrücken 1989 (Revolutions-Reflexe in der deutschen Literatur; V), S. 51f. Bereits der Druck im ›Strasburgischen politischen Journal‹ von 1792 trägt den Titel ›Das Tedeum der Neu-Franken‹; Engels (Hg.), »Die furchtbare Hymne«, S. 3.

[10] Goethe, Campagne, HA 10, S. 359.

[11] Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 13ff.

Wie Goethe nahm auch er, als fünfzehnjähriger Gefreiter-Korporal der preußischen Armee, im Sommer 1793 an der Belagerung von Mainz teil. Dann stand er fast zwei Jahre, bis zum Abschluss des Basler Sonderfriedens im April 1795, mit dem Potsdamer Regiment Garde Nr. 15 gegen die französische Rhein- und Moselarmee im Felde. Leider weiß man fast nichts darüber. Eigentlich kennt man nur den keck-bramarbasierenden Ausspruch vom Beginn des Feldzugs: »Die Franzosen oder vielmehr das Räubergesindel wird jetzt allerwärts geklopft.«[12] Man darf annehmen, dass der preußische Unteroffizier alles über seine Gegner, die Revolution und die Revolutionäre, erfahren haben wird. Die späteren, auffällig spärlichen expliziten Bezugnahmen Kleists auf die Revolutionsereignisse sprechen dafür, dass er sie nicht gerade geschätzt hat.[13]

Werkinterne Anspielungen wie in der ›Verlobung von St. Domingo‹ bestätigen diesen Eindruck. Motiventsprechungen hat die Forschung namentlich in der ›Erdbeben‹-Erzählung ausmachen wollen. War nicht das Erdbeben selbst eine einzige große Allusion auf den revolutionären »Umsturz aller Verhältnisse«?[14] Womöglich noch engere Beziehungen zu den französischen Ereignissen unterhält übrigens der paradiesisch-friedliche Mittelteil der Erzählung; leicht ließe sich zeigen, dass er den Friedens- und Föderationsfesten nachgebildet ist, die die Revolution seit 1790 am 14. Juli zu feiern versuchte. Man lese dazu die überschwengliche Darstellung des Republikaners Jules Michelet, der in den Bundesfesten den neu-religiösen Gipfel der Revolution preist,[15] und erinnere sich daran, dass Kleist selbst 1801 in Paris

---

[12] An Auguste Helene von Massow, Frankfurt am Main, 13(–18.) März 1793, SW[9] II, 467. Zu den Aktivitäten der preußischen Armee vgl. Curt Jany, Geschichte der Preußischen Armee vom 15. Jahrhundert bis 1914, 2., erg. Aufl., hg. von Eberhard Jany, Bd. 3, 1763–1807, Osnabrück 1967, S. 289ff., und neuerdings Peter Baumgart, Die preußische Armee zur Zeit Heinrich von Kleists. In: KJb 1983, S. 43–70, hier S. 58ff.

[13] Gute Übersicht bei Gonthier-Louis Fink, Das Motiv der Rebellion in Kleists Werk im Spannungsfeld der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege. In: KJb 1988/89, S. 64–88.

[14] SW[9] II, 153. Dazu Helmut J. Schneider, Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, hg. von David E. Wellbery, München 1985, S. 110–129; Helmut Koopmann, Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840, Tübingen 1989, S. 93–122 (im Folgenden: S. 119) mit dem Resultat: »Am Ende spricht vieles dafür, hinter dem ›Erdbeben in Chili‹ eine Stellungnahme Kleists zur Geschichte seiner Zeit und zu dem wichtigsten Ereignis dieser Geschichte zu sehen.«

[15] Jules Michelet, Histoire de la Révolution française, édition établie et annotée par Gérard Walter, 2 Bde., Paris 1979, hier Bd. 1, S. 402ff.: ›De la religion nouvelle. – Fédérations‹. Michelet stehen Berichte aus ganz Frankreich zur Verfügung. Wie dicht sich seine Darstellung mit der Kleists berührt (selbstverständlich ohne philologisch nutzbare Kontakte), zeigt beispielhaft folgende Stelle (S. 410f.): »Je ne crois pas qu'à aucune époque le cœur de l'homme ait été plus large, plus vaste, que les distinctions de classes, de fortunes et de partis aient été plus oubliées. Dans les villages surtout, il n'y a plus ni riche, ni pauvre, ni noble, ni roturier; les vivres sont en commun, les tables communes. Les divisions sociales, les discordes ont disparu. Les ennemis se réconcilient, les sectes opposées fraternisent, les croyants, les philosophes, les protestants, les catholiques. […] Les lieux ouverts, les cam-

ein derartiges Fest aus dem Geist Rousseaus zu erleben hoffte. Er fügt die bemerkenswerte Auskunft hinzu, dass er bislang »von den Franzosen nichts, als ihre Greuel und ihre Laster kennen gelernt« habe.[16] Greuel und Laster – auch das ist eine Stellungnahme zur Revolution. Und sie bringt uns auf unsere Spur.

II.

Ich möchte zwei Revolutions-Parallelen in Kleists Werk vorstellen, die bisher nicht als solche erkannt worden sind. Es geht um »Greuel«, ausgerechnet um die wohl scheußlichsten Sequenzen, die bei Kleist zu finden sind – die beiden Zerstückelungsaktionen der ›Hermannsschlacht‹ und der ›Penthesilea‹, die fleischermäßige Zerteilung und Verschickung der vergewaltigten Hally also und die bluttriefende Zerreißung des vermeintlichen Liebesverräters Achill. In beiden Fällen kann man freilich archaisch-mythische Modelle geltend machen und sich solchermaßen im Antiquarischen beruhigen. Anders liegen die Dinge, wenn man die historische Aktualität wahrnimmt, die im griechischen und germanischen Kostüm verborgen liegt.

Auf der Suche nach Material für eine Greuelpropaganda, wie sie die politisch trägen Germanen zur Erhitzung ihrer Gemüter benötigen (»Es wird sich wohl ein Frevel finden«; Vs. 1525), kommt Hermann die Vergewaltigung der jungen Hally durch römische Legionäre und ihre vom bürgerlichen Trauerspiel eingegebene Tötung durch den eigenen Vater sehr gelegen. Was sein Wille zur kriegsentzündenden Propaganda daraus macht, ist grausig, auch wenn viele Kleist-Interpreten das ganz ungerührt wiedergeben:

> Brich, Rabenvater, auf, und trage, mit den Vettern,
> Die Jungfrau, die geschändete,
> In einen Winkel deines Hauses hin!
> Wir zählen funfzehn Stämme der Germaner;
> In funfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,

---

pagnes, les vallées immenses où généralement se faisaient ces fêtes, semblaient ouvrir encore les cœurs. L'homme ne s'était pas seulement reconquis lui-même, il rentrait en possession de la nature. Plusieurs de ces récits témoignent des émotions que donna à ces pauvres gens leur pays vu pour la première fois … Chose étrange! Ces fleuves, ces montagnes, ces paysages grandioses, qu'ils traversaient tous les jours, en ce jour ils les découvrirent; ils ne les avaient vus jamais.« Es wäre der Mühe wert, auch Kleists gedruckte Quellen aufzusuchen.

16 An Wilhelmine von Zenge, Straßburg, 28. Juni 1801, SW[9] II, 658f.: »Man hat uns hier so viel von den Friedensfesten die am 14. Juli in Paris gefeiert werden sollen vorerzählt, daß wir uns entschlossen haben, die Schweiz im Stich zu lassen, und direkt nach Paris zu gehen. […] Noch habe ich von den Franzosen nichts, als ihre Greuel und ihre Laster kennen gelernt – Und die Toren werden denken, man komme nach Paris, um ihre Sitten abzulernen!« Folgt freilich in Paris gleich die Enttäuschung. An Karoline von Schlieben, 18. Juli 1801 (SW[9] II, 664f.): »Ich habe dem 14. Juli, dem Jahrestage der Zerstörung der Bastille beigewohnt, an welchem zugleich das Fest der wiedererrungenen Freiheit und das Friedensfest gefeiert ward. Wie solche Tage begangen werden könnten, weiß ich nicht bestimmt; doch dies weiß ich, daß sie fast nicht unwürdiger begangen werden können, als dieser. […] Rousseau ist immer das 4. Wort der Franzosen; und wie würde er sich schämen, wenn man ihm sagte, daß dies *sein* Werk sei? –«

Teil ihren Leib, und schick mit funfzehn Boten,
Ich will dir funfzehn Pferde dazu geben,
Den funfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.
Der wird in Deutschland, dir zur Rache,
Bis auf die toten Elemente werben:
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
Empörung! rufen, und die See,
Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen (Vs. 1608–1620).

So wird die Tote peinlich genau zum Opfer und Rache-Fanal präpariert. »Empörung! Rache! Freiheit!« (Vs. 1621), der Volksschrei nimmt die planmäßige Abfolge einer Erziehung zum Hass auf, die vom Affekt über die Tat bis zum ganz anders gearteten höchsten Zweck führen soll.

Im alttestamentlichen Buch der Richter (19,25ff.) steht das Vorbild. Es handelt sich um die »mit Sicherheit grausamste Gewalterzählung der Bibel«,[17] die ungeheure Tat eines Leviten, dem man das Kebsweib geschändet hatte: »Als er nun heim kam, nahm er ein Messer und faßte sein Kebsweib und zerstückte sie mit Gebein und mit allem in zwölf Stücke und sandte sie in alle Grenzen Israels.« (Ri. 19,29) Wie gewünscht, kommt es zum Krieg der Israeliten und zur Vernichtung der Schuldigen vom Stamme Benjamin. Das ist sehr weit weg. Doch Hermanns kaltblütiges (und kompliziert anachronistisches) Zitat holt die Sache in die Gegenwart Kleists – das Drama sei ja »einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet«, wissen wir von Kleist.[18] Und hier steht Hermann mit seinem barbarischen Einfall nicht allein.

Am 19. Januar 1793 – in Paris geht der Prozess gegen den König in seine Endphase – ist in der Berliner Vossischen Zeitung zu lesen: »Legendre (seines Handwerks ein Fleischer, aber itzt ein Gesetzgeber) schlug vor: man sollte Ludwig XVI. in Stücken hauen, sie einpökeln, und jedem Department eins davon zuschicken, daß es am Fuße des Freiheitsbaumes verbrannt würde.« Die Revolution hatte Frankreich in 83 Departments aufgeteilt. Kommentar des Redakteurs: »Der Vorschlag sieht offenbar eher einem kannibalischen Neuseeländer als einem Europäer ähnlich.«[19] Ein »Jagdhundstück« nennt das ein Zeuge, der im Konvent anwesend war.[20] Wie es scheint, aktualisiert der Schlachter Legendre, ein Parteigänger Dantons (den die Germanisten deshalb aus Büchners Drama kennen), von Berufs wegen und auf eigene Faust, ohne es zu ahnen, die Tat des alttestamentlichen

[17] Ilse Müllner, Gegen den Willen. Sexuelle Gewalt im Alten Testament. In: Essener Unikate. Berichte aus Forschung und Lehre. Geisteswissenschaften 21. Religion und Gewalt, Universität Duisburg-Essen 2003, S. 8–21, hier S. 15.

[18] An Heinrich Joseph von Collin, 20. April 1809 (SW[9] II, 824).

[19] Abgedruckt in: Susanna Böhme-Kuby (Hg.), Das Neueste aus Paris. Deutsche Presseberichte 1789–1795, München 1989, S. 240.

[20] Oelsner, Luzifer (wie Anm. 8), II, S. 330: »Ein Mitglied des Convents, in der Absicht, Robespierre'n hinter sich zu lassen, welcher nur bloss verlangt, den ehemaligen König ohne weiteren Prozess binnen vier und zwanzig Stunden abzuthun, hatte vorgeschlagen, über ihn, sobald er an der Barre erscheinen würde, herzufallen, und seinen Körper in Stücken zu reissen. Ein solches Jagdhundstück war nun freilich nicht zu fürchten, aber es liessen sich von den Gallerien und der Bergspitze Unanständigkeiten vermuthen.«

Leviten. »Le vaillant boucher Legendre, qui n'avait à la bouche que combat, sang et ruine« – so tituliert ihn Michelet.[21] Victor Hugos Roman ›Quatrevingt-treize‹ bezeichnet ihn, der viele prominente Revolutionsmänner zu seinen Kunden zählte, vielsagend als den »Fleischer der Französischen Revolution« und gibt folgenden Wortwechsel wieder: »›Komm her, dich bringe ich um!‹ schrie er Lanjuinais an, und dieser erwiderte: ›Erst laß den Beschluß ergehen, daß ich ein Ochse sei.‹«[22] Als Kommissar ins aufständische Lyon entsandt, schlug Legendre die departmentsgemäße Zerstückelung sogar für sich selbst vor.[23] – Zurück noch einmal zu Kleists Hermann. Ausdrücklich erfährt man am Ende, dass die Zerstückung Hallys ihren Zweck erreicht und die »Langmut« der Germanen »aufgezehrt« hat – »In Waffen siehst du ganz Germanien lodern« (Vs. 2551f.). Inzwischen hat sich aber auch Thusnelda bewährt. Ihren römischen Galan Ventidius lässt sie von einer Bärin zerreißen – endlich ist sie ihrem Gatten ebenbürtig.

Es fällt schwer, jetzt von Penthesilea zu reden. Und doch gehört sie hierher. Die Tötung Achills will nicht beschwichtigt werden. Sie ist die Tat einer tollwütigen Hündin, Entsetzen und Abscheu der Amazonen kennen denn auch – vorerst – keine Grenzen:

> Sie liegt, den grimmgen Hunden beigesellt,
> Sie, die ein Menschenschoß gebar, und reißt, –
> Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken! (Vs. 2595–2597)

> Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
> Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
> Sie und die Hunde, die wetteifernden,
> Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
> In seine linke sie; als ich erschien,
> Troff Blut von Mund und Händen ihr herab (Vs. 2669–2674).

Den »Toten töten« (Vs. 2919), so nennt Penthesilea selbst, aus dem Furor erwachend, den Frevel. Da wird Ungeheuerliches gewagt. Doch unerhört ist es nicht. Ausbalanciert wird das Wagnis, wie man weiß, durch die literarische Verwandtschaft mit den ›Bakchen‹ des Euripides. Dort zwingt der beleidigte und strafende Gott Dionysos Agaue dazu, Pentheus, den eigenen Sohn, gemeinsam mit der Schar der Bakchen, buchstäblich zu zerreißen, was ein Botenbericht im Einzelnen beschreibt (»jede warf der anderen / Mit blutiger Hand wie Bälle Pentheus' Glieder zu«).[24] Da herrscht Götterzwang. Der mythenaffine Exzess der Penthesilea hingegen beruht gleichermaßen auf dem von ihrem Staat verordneten bellizisti-

[21] Michelet, Histoire (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 697.

[22] Victor Hugo, Dreiundneunzig, mit einem Nachwort von Heinrich Mann, Leipzig 1972, S. 177. Leicht variiert erscheint die Geschichte schon bei Oelsner, Luzifer (wie Anm. 8), II, S. 337.

[23] Michelet, Histoire (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 236.

[24] Euripides, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden, nach der Übersetzung von Johann J.C. Donner bearb. von Richard Kannicht, Stuttgart 1958, Bd. 1, S. 131. Zur Einwirkung des Euripides auf Kleist: Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 234–241; ders., Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 110–113.

schen Eros, den Mars bewacht, wie auf ihrer unbedingten Subjektivität, die die erzwungene Paradoxie aufsprengt. Doch die Entgleisung des revolutionären Amazonenstaates, die da stattfindet, muss jetzt unerörtert bleiben, desgleichen die große Kunstleistung, die aus der »Hündin« Penthesilea doch binnen kurzem wieder die »Nachtigall« (»Sie war wie von der Nachtigall geboren«, Vs. 2683) werden lässt, die mit dem bellizistischen Spuk der Amazonen ein Ende macht.

Neben dem mythischen Analogon aber gibt es für die Greueltat Penthesileas auch wieder eine Parallele im modernen Zeitlauf. Als solche unerkannt versteckt sie sich beispielsweise, vom populären Zitieren bis zum Ulkigen abgeschliffen, in der Revolutionspassage von Schillers ›Glocke‹ (gedruckt 1800):

> Freiheit und Gleichheit! hört man schallen,
> Der ruh'ge Bürger greift zur Wehr,
> Die Straßen füllen sich, die Hallen,
> Und Würgerbanden ziehn umher,
> Da werden Weiber zu Hyänen
> Und treiben mit Entsetzen Scherz,
> Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
> Zerreissen sie des Feindes Herz.[25]

Die Kommentatoren sind, womöglich betreten, wenig auskunftsfreudig. Tatsächlich handelt es sich um sehr konkrete Ereignisse bei der Erstürmung der Tuilerien am 10. August 1792 (und während der Septembermorde), die Schiller hier im Auge hat; in der Systematik des Gedichts übernimmt die Glocke jetzt die Rolle der Pariser Sturmglocke – »Da zerret an der Glocke Strängen / Der Aufruhr, daß sie heulend schallt«. Auskünfte eines Augenzeugen dazu konnte er – wie dann auch Kleist – in den Berichten Konrad Engelbert Oelsners finden, die zunächst in der vielgelesenen Zeitschrift ›Minerva‹ (1792/93), dann auch in einem gesonderten Band erschienen (›Luzifer oder gereinigte Beiträge zur Geschichte der Französischen Revolution‹, 1797).

Eindrucksvoll beschreibt Oelsner das Gemetzel, dem namentlich die Schweizer Gardisten, die das Feuer eröffnet hatten, zum Opfer fielen (über 600), ein Teil auch dann noch, als sie sich ergeben hatten. Die Gegend um die Tuilerien glich einem Schlachthaus; Bonaparte, der die Geschehnisse aus der Nähe verfolgte und den Schauplatz besichtigte, hat noch auf St. Helena erklärt, keines seiner eigenen Schlachtfelder habe ihm solchen Eindruck gemacht.[26] Was Oelsner (wie auch Bonaparte) nun aber in besonderem Maße schockiert, ist das Verhalten der Frauen: »Das Jauchzen der Weiber bedeckt die Wehklagen der Todesangst; sie schlürfen, die Weiber schlürfen mit brutaler Wollust das Stöhnen der Sterbenden

[25] Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. von Benno von Wiese unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, Weimar 1962, Bd. 2, Weimar 1983, S. 237.

[26] »Jamais, depuis, aucun de mes champs de bataille ne me donna l'idée d'autant de cadavres que m'en présentèrent les masses de Suisses, soit que la petitesse du local en fit ressortir le nombre, soit que ce fût le résultat de la première impression que j'éprouvais en ce genre. J'ai vu des femmes bien mises se porter aux dernières indécences sur les cadavres des Suisses« (Emmanuel de Las Cases, Mémorial de Sainte-Hélène, préface de Jean Tulard, présentation et notes de Joël Schmidt, Paris 1968, S. 1016).

ein, und des Höllenpfuhls Trunckenheit höhnt aus ihrem Munde die letzten Zuckungen der Agonie.« Es seien Frauen, so fährt Oelsner fort, »welche in allen stürmischen Auftritten der Revolution, immer zuerst Entsetzlichkeiten ersannen und ausübten« und die Männer dazu anstachelten. Und er fügt zur weiteren Illustration hinzu:

> In der auf den schrecklichen Tag folgenden Nacht, sollen sie sich auf den Leichnamen, preiß gegeben, die Glieder der Getödteten gebraten, und den Vorschlag, sie zu fressen, gemacht haben. Noch am Morgen des eilften habe ich Weiber in den Leichnamen wühlen, und die leblosen Theile verstümmeln sehn.[27]

Man versteht, warum Schiller von Hyänen und Panthern spricht. Und man sieht, dass Penthesileas Ungeheuerlichkeit – »den Toten töten« – auch eine historische, eine zeitgenössische Signatur hat.

III.

Damit vorerst genug der Exzesse. Man kann nicht sagen, dass sie lediglich in Randzonen des Kleistschen Werkes zu Hause seien. Sie haben Kleists Fantasie regelrecht entzündet. Die Koinzidenz von Poesie und revolutionärer Wirklichkeit, die dabei sichtbar wird, kann man nur mit Verblüffung feststellen. Sie bestärkt unsere Vermutung, dass Kleists Grausamkeiten, ihr Reservoir und ihr Niveau, ohne Vorgang und Vorarbeit der Revolution schwerlich zu denken seien. Nicht, als ob der Dichter auf Motivsuche gegangen und dann seine Funde geschickt plaziert hätte. Eher handelt es sich um ein Verhältnis der Anziehung, in der sich Hass und Faszination mischen, bis der poetische Extremist Kleist und der Extremismus revolutionärer Aktionen verschmelzen und zum gleichen Ausdruck drängen.

Hinter den Exzessen stehen Täter, ganz neue Mentalitäten, Härtungen und Umwälzungen der Seele, die alle Konventionen von Moral und Zivilisation aus den Angeln heben. Führt auch die revolutionäre Psychologie, so weit man ihrer habhaft werden kann, wieder zu Kleist? Wir versuchen das Unmögliche und stellen in aller Kürze einen Grundzug und ein Grundproblem der revolutionären Mentalität vor.

Von einer Pariser Sansculottensektion ist folgende Petition an den Nationalkonvent überliefert, die wie ein Leitmotiv, in Blut gebadet und deshalb von einer Chirurgen-Metapher flankiert, die Matadore der Revolution verfolgt.

> Soyez grands, soyez fermes, soyez inflexibles, le peuple est là. Soyez sourds aux chants somnifères des Syrènes; le gouffre est sous vos pieds. Par pitié, par amour pour

[27] Oelsner, in: Minerva, Bd. 3, 1792, S. 522f., ebenso Oelsner, Luzifer (wie Anm. 8), II, S. 68f. Vgl. auch den Bericht der Vossischen Zeitung, abgedruckt bei Böhme-Kuby, Das Neueste aus Paris (wie Anm. 19), S. 196ff.; ferner den Brief von Justus Erich Bollmann vom 12. August 1792, abgedruckt in: Briefe aus der Französischen Revolution , ausgewählt, übersetzt und erläutert von Gustav Landauer, Frankfurt a. M. 1918, Bd. 2, S.289–294.

> l'humanité soyez inhumains; ainsi l'habile et secourable chirurgien fait tomber sous son fer cruel et bienfaisant, le membre gangrené pour sauver le corps du malade.[28]

Im gleichen Sinne verkündet Danton: »Seien wir schrecklich, damit das Volk es nicht zu sein braucht. Dies ist ein Gebot der Humanität!«[29] Das Skalpell, das hier sein Werk tut, heißt freilich Guillotine, und die kranken Glieder, die die Chirurgen der Revolution zu entfernen haben, sind Köpfe, schädliche und deshalb kranke. Säuberlich besorgt die Guillotine deren Trennung auch vom politischen Körper.

Grausam und wohltätig, unmenschlich aus Mitleid und aus Liebe zur Menschheit – so lautet die Formel, an der sich die Moral der Revolution abarbeitet. Sie bringt Charaktere von unergründlicher Härte hervor. An der Spitze natürlich Robespierre, L'Incorruptible, für seine Biographen immer wieder ein Schrecken und das schiere Rätsel zugleich. Sogar in der Theorie schuf er sich eine Ordnung nach seinem Bilde. Mit unbekümmerter Manipulation Montesqieus verknüpfte er Tugend und Terror, so dass die Tugend terroristisch und der Terror tugendhaft sein durfte. Terror war für Montesquieus Staatslehre das Existenzprinzip der Despotie, Tugend das der Demokratie. Die Revolution in extremis tut das Undenkbare und vereint das Unvereinbare – »la vertu, sans laquelle la terreur est funeste; la terreur, sans laquelle la vertu est impuissante«.[30] Dem Unbestechlichen zur Seite steht der Mittzwanziger Saint-Just, Melancholiker und eiskalter Todesengel, von dem Friedrich Sieburg gesagt hat, seine Grausamkeit, die auch den Freund nicht verschont, sei »niemals die eines Wüterichs, sondern [die] eines übermenschlichen Richters.«[31] Dafür nur ein Beispiel aus seinem Munde, das wie immer mit dem Willen zur Pointe ausgestattet und wahrhaft tödlich ist: »Die Friedhöfe und nicht die Gefängnisse haben überfüllt zu sein«.[32] Er sagte aber auch: »Wer Revolutionen machen, wer Großes vollbringen will, darf nur im Grabe schlafen.«[33]

Die Revolution brauche wilde Mitarbeiter, erklärt Victor Hugos Musterrevolutionär Cimourdain, der auch die Chirurgen-Metapher anführt; zitternde Hände weist sie zurück, sie will nur die Unerbittlichen.[34] Im Bund mit der unbeugsamen

---

[28] Die Sansculotten von Paris. Dokumente zur Geschichte der Volksbewegung 1793–1794, hg. von Walter Markov und Albert Soboul, Berlin 1957, S. 250 (»Seid groß, seid fest, seid unbeugsam, das Volk steht euch bei. Seid taub für den einlullenden Gesang der Sirenen, zu euren Füßen tut sich ein Strudel auf. Seid unmenschlich aus Mitleid, aus Liebe zur Menschheit – wie ein geschickter und menschenfreundlicher Chirurg, dessen Messer, grausam und wohltätig, das verdorbene Glied abschneidet, um den Körper des Kranken zu retten.«). Zum ersten Mal sei hier »die furchtbare Sprache des Mitleids« zu hören – so Hannah Arendt, der ich die Stelle verdanke (Über die Revolution, München 1963, S. 114).

[29] Zitiert nach Ernst Schulin, Die Französische Revolution, München 1988, S. 207.

[30] Robespierre, Textes choisis, préface et commentaires par Jean Poperen, 3 Bde., Paris 1958, Bd. 3, S. 118.

[31] Friedrich Sieburg, Robespierre. Napoleon. Chateaubriand, Stuttgart 1967, S. 98.

[32] Zitiert nach Sieburg, Robespierre (wie Anm. 31), S. 118.

[33] Zitiert nach Schulin, Französische Revolution (wie Anm. 29), S. 216.

[34] Hugo, Dreiundneunzig (wie Anm. 22), S. 261. Im Original: »La révolution […] veut pour l'aider des ouvriers farouches. Elle repousse toute main qui tremble. Elle n'a foi qu'aux inexorables. Danton, c'est le terrible, Robespierre, c'est l'inflexible, Saint-Just, c'est l'irréductible, Marat, c'est l'implacable. […] Ces noms-là sont nécessaires. Ils valent pour nous des

Bereitschaft zur Gewalt sind es Bilder der Härte und Kälte, die sich zwangsläufig einstellen. Beides besagt vor allem eines: Der revolutionäre Charakter unterhält ein schwieriges Verhältnis zum Mitleid. Mag sein, dass soziales Mitleid ihn irgendwann zum Revolutionär gemacht hat. Ohne die Entmachtung und Stillstellung dieses Gefühls jedoch ist seine weitere Karriere schwerlich zu denken. Der Vorgang verdient besondere Aufmerksamkeit, auch im Hinblick auf Kleist.

Bevor die Parole von der humanen Inhumanität zur Tat werden kann, muss, im Zuge der Umwälzung aller Werte, der seelische Fundus revolutioniert und namentlich das Mitleid, ein Kernstück der traditionellen moralischen Ausstattung des Menschen, liquidiert werden. Leistet doch dieses Gefühl, das just im empfindsamen 18. Jahrhundert zu neuer Hochschätzung gelangt ist, der neuen Härte des revolutionären Charakters am längsten Widerstand. Paradox und kompliziert kommt hinzu, dass ausgerechnet Rousseau, der philosophische Mentor der Revolution und namentlich Robespierres, zugleich der größte Anwalt des natürlichen, spontanen und universalen Mitleids ist.

Bemerkenswert klar hat der große Revolutionsfreund Jules Michelet die Bedeutung des Mitleids für Verlauf und Prestige der Revolution erkannt. Begonnen habe die Revolution im Zeichen des Mitleids, der Güte und des Wohlwollens, der Milde. »Ce fut sa glorieuse erreur, sa faiblesse, touchante et sublime: la Révolution, il faut l'avouer, commença par aimer tout.« Das unterschiedslose Wohlwollen (»la bienveillance indistincte«) und eine universelle Sympathie (»sympathie universelle«) sei der erste, freilich durchaus inkonsequente Wesenszug der Revolution gewesen – »Génie profondément humain«.[35] Aber schon bald ist es damit vorbei – die Greuel von La Glacière in Avignon setzen ein erstes Signal, es folgen die Septembermorde, denen auch Frauen und sogar Kinder zum Opfer fielen, dann der systematische Terror, die Guillotinierung von Frauen etc., bis es keinen Halt mehr gibt und die Revolution ihre moralische Substanz ruiniert.[36] Die Verteidigung der revolutionären Ursprünge richtet sich nicht zuletzt gegen Edmund Burke, den Michelet natürlich nach Kräften verabscheut. Der große Revolutionskritiker hatte den Franzosen die theoretische wie dann auch praktische Preisgabe des *moral sense* vorgehalten; damit habe man sich eines einfachen moralischen Schutzes beraubt und folgerecht dann auch das Mitleid zum alten Eisen geworfen.[37] Michelet kennt freilich auch schon das Phänomen eines »tätigen, gewalttätigen Mitleids«, eines »Mitleidswahns«, der Mitleid unmittelbar in Gewalt umschlagen lässt.[38] Hier

armées. Ils terrifieront l'Europe« (Victor Hugo, Quatrevingt-treize, 2 Bde., Paris o.J., Bd. 2, S. 66).

35 Michelet, Histoire (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 6.

36 Vgl. Michelet, Histoire (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 902: »La plus simple politique eût dû supprimer l'échafaud pour les femmes. Cela tuait la République«.

37 Edmund Burke, Betrachtungen über die französische Revolution, in der deutschen Übertragung von Friedrich Gentz, bearb. und mit einem Nachwort von Lore Iser, Einleitung von Dieter Henrich, Frankfurt a.M. 1967, S. 131f.

38 Jules Michelet, Geschichte der Französischen Revolution, bearb. und hg. von Friedrich M. Kircheisen, nach der Übersetzung von Richard Kühn, 5 Bde., Wien, Hamburg, Zürich

knüpft offenkundig Hannah Arendt an, in deren Revolutionsanalyse dieses Mitleid, das nach »direkter Aktion« verlangt, eine bedeutende Rolle spielen wird.[39] Mit Hilfe Bertolt Brechts wissen wir, dass das Thema Mitleid und Revolution auch im 20. Jahrhundert nichts an Sprengkraft eingebüßt hat.

Die führenden französischen Revolutionäre selbst sind die Ersten, die sich dazu genötigt sehen, über das Mitleid zu raisonieren und das beharrlich störende Gefühl einzudämmen, wenn nicht zu bekämpfen.

Marat, der für eine wirksame politische Säuberung in sonderbarer Präzision gelegentlich 270 000 abzuschlagende Köpfe ansetzt,[40] polemisiert schon in frühen Schriften gegen das vermeintlich angeborene Mitleid.[41]

Robespierre, dem niemand ins Herz sieht, behandelt das Mitleid als Verfügungsmasse im Dienst revolutionärer Parteilichkeit. Nur Parteigänger und Schützlinge der Revolution verdienen Mitleid, für sie möge man es aufsparen.[42] »Indulgence pour les royalistes, s'écrient certaines gens. Grâce pour les scélérats! Non: grâce pour l'innocence, grâce pour les faibles, grâce pour les malheureux, grâce pour l'humanité!«[43]

Saint-Just wittert selbst hinter der erweichenden Sentimentalität des Mitleids noch den Feind und spottet über die von den Engländern gekauften Tränen. »Le jour où la pitié devient ainsi moquerie, commence un âge barbare«, befindet Michelet dazu.[44] Doch Saint-Just kann nicht nur spotten. Im Prozess gegen Danton und die »Partei der Milde« erklärt er im Gestus des Prinzipiellen: »Il y a quelque chose de terrible dans l'amour sacré de la patrie; il est tellement exclusif qu'il immole tout sans pitié, sans frayeur, sans respect humain, à l'intérêt public.«[45] Wohl niemand hat dem Mitleid so schwere Schläge versetzt wie die revolutionären Menschenfreunde, die aufs Ganze gingen.

Kleist, darin ein Kind des achtzehnten Jahrhunderts, hat groß vom Mitleid gedacht und es wie kaum ein zweiter erzählerisch gefeiert. Zugleich aber gestaltet er den jähen Zusammenbruch und die grausige Liquidierung des Mitleids. So geschieht es im ›Erdbeben in Chili‹, das eine hochpointierte Geschichte des Mitleids

---

o.J., Bd. 5, S. 190f. Das Motiv erscheint schon in Michelets Besprechung von Marats Charakter (Histoire, Bd. 1, S. 516ff.).

39 Hannah Arendt, Über die Revolution (wie Anm. 28), S. 89ff. Dort auch der bemerkenswerte Satz: »Eines steht fest: Wo immer man die Tugend aus dem Mitleid abgeleitet hat, haben sich Grausamkeiten ergeben, die es unschwer mit den grausamsten Gewaltherrschaften der Geschichte aufnehmen können« (S. 114).

40 Vgl. Michelet, Histoire (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 527.

41 Michelet, Histoire (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 524.

42 Vgl. Robespierres Reden vom 5. November 1792 zur Rechtfertigung der Septembermorde und vom 5. Februar 1794 über die Prinzipien der politischen Moral. Robespierre, Textes choisis (wie Anm. 30), Bd. 1, bes. S. 58f. und Bd. 3, bes. S. 119ff.

43 Robespierre, Textes choisis (wie Anm. 30), Bd. 3, S. 119.

44 Michelet, Histoire (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 73.

45 Saint-Just, Œuvres complètes, édition établie par Michèle Duval, Paris 1984, S. 760 (»Es liegt etwas Furchtbares in der geheiligten Liebe zum Vaterland: sie ist so ausschließlich, dass sie alles ohne Mitleid, ohne Furcht, ohne menschliche Achtung dem öffentlichen Interesse opfert.«).

im 18. Jahrhundert darstellt. Die durch keinen Erklärungsversuch zu beschwichtigende Verstörung, die diese Erzählung hinterlässt, hat ihre Ursache im Bankrott des humanen Grundgefühls. Vieles spricht dafür, dass hinter der bigotten und antiklerikalen Fassade, die den Vordergrund abgibt, Verbindungslinien zum französischen Erdbeben führen.

Das beginnt mit der Wendung vom »Umsturz aller Verhältnisse«, der die Lage nach dem Erdbeben bezeichnet. Es setzt sich fort mit der Umschreibung der revolutionären Grundbegriffe Gleichheit und Brüderlichkeit im paradiesischen Bild der neuen Gesellschaft, als habe der Geist Rousseaus die Regie übernommen, um seinen Triumph zu demonstrieren; und hier hat auch das Mitleid seinen Ort: »Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte« (SW[9] II, 152). Aus der einstürzenden Welt steigt eine Vision des Mitleids und der Solidarität auf, ein Wunschbild, das wohl, wie schon angedeutet wurde, nach den Friedens- und Bundesfesten der Revolution in Frankreich modelliert ist. Und doch wird diese Landschaft des Mitleids in kürzester Frist schon wieder verschlungen von einer Gewalt, die noch furchtbarer agiert als die Naturgewalt des Erdbebens. Jäh ineinandergeblendet ersteht da ein Bild, in dem die Hoffnungen wie das Entsetzen des Jahrhunderts aufeinanderprallen. Haben wir womöglich Kleists Bild von der Französischen Revolution vor uns?

Kleist, ein Revolutionär ohne Revolution, beerbt die unerhörten Härten der Revolution und ihre moralischen Abgründe. Auch er und seine Helden kennen die Unordnung der Welt, nehmen die Paradoxie von der unmenschlichen Menschlichkeit auf sich und verstricken sich in deren einzigartige Grausamkeiten. Auch hier gibt es die Umwälzung des seelischen Fundus, und auch hier kommt es zur systematischen Auslöschung des Mitleids.

So zeigt es schon der kurze Blick auf den ›Michael Kohlhaas‹. »[E]iner der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (SW[9] II, 9): Wer wollte bei solch gedoppeltem Superlativ nicht auch an den Unbestechlichen denken und beim Ausschweifen in einer Tugend – »Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder« – nicht auch an die Gewaltmaßnahmen revolutionärer Menschlichkeit?[46] Kohlhaas wäre wohl einer der Kleistschen Helden, die auch in Paris eine gute Figur machen würden. Der Tod seiner Frau führt ihn in die Urszene der Ruptur und verwandelt ihn in einen von Grund auf Mitleidslosen.

[46] Die Revolutionsbezüge der Erzählung hat Jochen Schmidt auf eine elegante Formel gebracht: »Wenn es Kleist um Reform und nicht um Revolution geht, so sieht er in der Entfaltung revolutionärer Energien doch eine Voraussetzung für die Durchsetzung reformerischer Maßnahmen: Er reflektiert die geschichtliche Bedeutung der Französischen Revolution für die Preußischen Reformen«; Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 24), S. 216.

Die Frau

> zeigte dem Kohlhaas, der an ihrem Bette saß, mit dem Zeigefinger, den Vers: »Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen.« – Sie drückte ihm dabei mit einem überaus seelenvollen Blick die Hand, und starb. – Kohlhaas dachte: »so möge mir Gott nie vergeben, wie ich dem Junker vergebe!« küßte sie, indem ihm häufig die Tränen flossen, drückte ihr die Augen zu, und verließ das Gemach (SW[93] II, 30).

Es sind Kohlhaas' letzte Tränen. Sofort nach der Bestattung seiner Frau überfällt und vernichtet er das Schloss des Junkers und schleudert diesen selbst in einen Winkel, »daß er sein Hirn an den Steinen versprützte« (SW[93] II, 32). Vergebens hat die Sterbende die alten Werte aufgerufen: die Bibel, das Gebot der Vergebung, die Nächstenliebe (also auch die christliche Form des Mitleids), vergebens der »seelenvolle[ ] Blick«, mit dem sie selbst vergibt und ihre letzten Worte an den Gatten besiegelt, folgenlos die Tränen menschlicher Empfindungen, die Kohlhaas da noch vergießt. Dieser ganze hergebrachte Fundus der Pietät, von der Bibel bis zu den Tränen der Empfindsamkeit, wird jäh ausgelöscht. Was bleibt, sind Hass und Rache, fortab die einzige affektive Ausstattung des Rebellen, die sich mit kaltem Kalkül durchaus verträgt.

IV.

In die Sphäre des eigenen revolutionären Zeitalters begibt sich Kleist mit dem Anti-Napoleon-Drama ›Die Hermannsschlacht‹, das in germanisch-römischer Verkleidung die Gegenwart meint, und mit der Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹, die zu Jahrhundertbeginn und in einer ehemals französischen Kolonie spielt. Seit den entschiedenen Vorstößen von Ruth Klüger und Wolf Kittler, denen Richard Samuel früh, aber zunächst ohne Folgen vorangegangen war, kennt man für die beiden Texte den Sitz im Leben, liest man sie zeitgenössisch, politisch, ideologisch.[47] Befreiungskampf und Partisanenkrieg, ›kleiner Krieg‹, Guerilla, heißen die Schlüsselbegriffe. Ich entferne mich nicht weit davon, wenn ich damit das revolutionäre Repertoire verbinde, das ich bislang vorgestellt habe. Es verfügt über einen beträchtlichen Erklärungswert auch für die ideologische Aufrüstung der Befreiungskriege.

Wahre Kleist-Verehrer würden die ›Hermannsschlacht‹ am liebsten unter Quarantäne stellen, im Giftschrank sekretieren. In der Tat: das ist ein rasch dramatisierter politischer Katechismus und ein bei aller schnellen Besessenheit doch schwacher Kleist. Die Figuren sind ausgedacht und papieren; der Held wirkt, trotz

[47] Ruth Klüger, Freiheit, die ich meine: Fremdherrschaft in Kleists ›Hermannsschlacht‹ und ›Verlobung in St. Domingo‹. In: Dies., Katastrophen. Über deutsche Literatur, München 1997 (zuerst Göttingen 1994), S. 133–161. Erstdruck: Kleist's Treatment of Imperialism. In: Monatshefte 69 (1977), S. 17–33; Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987; Richard Samuel, Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809, deutsch von Wolfgang Barthel, Frankfurt (Oder) 1995. Das englische Original, Samuels ungedruckte Dissertation, lag schon 1938 vor.

einiger Tiefsinnigkeiten, plakativ, kommt bald aufgedonnert, bald cheruskisch aufgeräumt und verschmitzt daher; die Handlung zeigt eine Neigung zum Grand Guignol, mit Lehren, die dick aufgetragen und noch im Stück selbst beklatscht werden – »Die Lektion ist gut« heißt es nach dem umstandslos verfügten Todesurteil für den Verräter Aristan. Am verstörendsten aber wirkt immer noch die unverhohlen auftrumpfende und offen ausgespielte Grausamkeit dieses Lehrstücks. Die Hally-Geschichte hat uns schon hinreichend ins Bild gesetzt. Ohne jede Beschönigung oder Dissimulation plaudert Kleists Hermann die Geheimnisse des Revolutionsführers, des Befreiungs- oder auch Partisanenkämpfers aus. Für Carl Schmitt war Kleists Drama wohl deshalb »die größte Partisanendichtung aller Zeiten«.[48]

Hass ist Basis und Ziel von Hermanns Unternehmen. Hass, der ihn selbst beseelt, »Total-Haß«, Welt- und Menschhass, wie Peter Michelsen unnachsichtig festgestellt hat,[49] und Hass, wenn auch wohl weniger fundamental, den er den trägen Germanen einpflanzen möchte, ›dämonenartiger‹ Römerhass (Vs. 686):

> Kann ich den Römerhaß, eh ich den Platz verlasse,
> In der Cherusker Herzen nicht
> Daß er durch ganz Germanien schlägt, entflammen:
> So scheitert meine ganze Unternehmung! (Vs. 1486–1489)

Um Hass zu erzeugen, den Brennstoff für den Kampf, ist jedes Mittel recht und Grausamkeit besonders zweckmäßig. Römische Greuel werden, obwohl von den Römern selbst schon bestraft, propagandistisch aufgebauscht und von eigenen Erfindungen noch übertroffen – siehe Hallys Zerstückelung.

Die römischen (französischen) Unterdrücker werden, sofern greifbar, auf der Bühne im kürzesten Prozess zum Tode verurteilt und einer gezielt schändlichen Hinrichtung zugeführt (Septimius Nerva), im übermütigen Zweikampf niedergemacht (Varus), von einer Bärin zerrissen (Ventidius). Ausnahmslos alle Römer ha-

---

[48] Carl Schmitt, Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen, Berlin [3]1962, S. 15.

[49] Peter Michelsen, »Wehe, mein Vaterland, Dir!« Heinrich von Kleist ›Die Hermannsschlacht‹. In: KJb 1987, S. 115–136, hier S. 131. Schon Friedrich Gundolf betrachtet das Stück als »die einzige deutsche Haßdichtung«, »ein Hohelied des dämonischen Hasses«, bedenkt es allerdings, aus dem Geist der Lebensphilosophie, mit schwer verständlichen Güteprädikaten: »ein besessenes Meisterwerk«, das »durch die plastische Verewigung einer der unsterblichen Lebensmächte dauern wird«; es handle sich gar um das »verhältnismäßig unverkrampfteste, unhysterischste, neben dem Guiskard-Fragment männlichste seiner bisherigen Stücke« (Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist, Berlin 1922, S. 117f. und 126). Ohne solche Ornamente eröffnet Eichendorff diese Deutungstradition: »Aber eben hier lauert auch schon der Dämon; es ist, als hörte man ihn überall mit kaum verhaltenem Ingrimm in die Kette beißen, und das Ganze ist, bei aller Trefflichkeit, dennoch eigentlich eine großartige Poesie des *Hasses*« (Joseph Freiherr von Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. In: Ders., Werke und Schriften, hg. von Gerhart Baumann in Verbindung mit Siegfried Grosse, Bd. 3, Stuttgart 1979, S. 367. – Den interessanten Versuch, Hermanns Hass als einen ›dezisionistischen‹ zu verstehen und damit als ›modernes Moment‹ eines Feindschaftsmodells, unternimmt Johannes F. Lehmann, Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist. In: Historische Anthropologie 14 (2006), S. 11–29.

ben ihr Leben verwirkt, so lautet die Prämisse. Wie die Revolution teilt auch der Befreiungskampf die Welt in Freund und Feind, und dies absolut, also mit tödlicher Konsequenz. Gleichlautend dazu die Stimmen aus den verschiedensten Lagern.

Robespierre erklärt im Namen des *Comité de Salut Public* vor dem Konvent: Die Revolution ist der Krieg der Freiheit gegen ihre Feinde; den Feinden des Volkes schuldet sie nichts weiter als den Tod.

> La révolution est la guerre de la liberté contre ses ennemis […]. Le gouvernement révolutionnaire a besoin d'une activité extraordinaire, précisément parce qu'il est en guerre. [...] Le gouvernement révolutionnaire doit aux bons citoyens toute la protection nationale; il ne doit aux ennemis du peuple que la mort.«[50]

In einer Proklamation des General-Gouverneurs Jean Jacques Dessalines an die Einwohner der Republik Haiti (St. Domingo), die gerade ihre Unabhängigkeit erkämpft hat, heißt es:

> Bisher unerhörte Frevel ließen die Natur schaudern; das Elend hatte seinen Gipfel erreicht. Endlich hat die Stunde der Rache geschlagen, und die unversöhnlichen Feinde der Rechte des Menschen haben die gebührende Strafe erlitten. Ich habe meinen nur zu lange zurück gehaltenen Arm über ihre strafbaren Häupter erhoben. Auf dies Signal, das ein gerechter Gott heischte, legten Eure heilig bewaffneten Hände die Axt an den alten Baum der Sclaverey und der Vorurtheile. […] Gleich einem ausgetretenen, rauschenden Strom, der alles mit sich fortreißt, hat eure rächende Wuth alles in ihrem ungestümen Lauffe hingerafft. So komme jeder Tyrann der Unschuld, jeder Unterdrücker des menschlichen Geschlechts um! […] Wer ist der Hayter, der seiner Wiedergeburt so wenig werth ist, daß er nicht die ewigen Rathschlüsse durch die Vertilgung jener Blutigel vollzogen zu haben, glaubt?

Dessalines, der in Kleists Erzählung genannt wird, geht aufs Ganze: »Ausrottungskrieg den Tyrannen! Ist mein Wahlspruch.« Lesen konnte das Kleist im gleichen Jahrgang der ›Minerva‹, dem er auch eine Quelle für seine Erzählung aus St. Domingo verdankte.[51]

In schöner Prägnanz fasst Carl von Clausewitz, stellvertretend für die preußischen Reformer, den neuen Krieg: »Der Krieg der jetzigen Zeit ist ein Krieg aller gegen alle. Nicht der König bekriegt den König, nicht eine Armee die andere, sondern ein Volk das andere, und im Volk sind König und Heer enthalten.«[52] Es waren die Kriege der Revolution, die dem diplomatisch eingehegten Krieg ein Ende machten und, wie dann ihr Erbe Bonaparte, dem »absoluten« Kriege nahekamen.[53]

---

[50] Robespierre, Sur les principes du gouvernement révolutionnaire. In: Textes choisis (wie Anm. 30), Bd. 3, S. 99.

[51] Minerva, Bd. 1 (1805), S. 286–291. Dort S. 434–464 und Bd. 2 (1805), S. 71–158: Geschichte der Neger-Empörung auf St. Domingo unter der Anführung von Toussaint-Louverture und Jean Jacques Dessalines. Dort S. 143ff: die Beschreibung der letzten Ausrottungsmaßnahmen gegen die Franzosen, auf die sich die Proklamation Dessalines' bezieht – und wohl auch die Formulierung, die sich im Eröffnungssatz von Kleists Novelle findet: »zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten« (SW[9] II, 160).

[52] Zitiert nach Kittler, Geburt des Partisanen (wie Anm. 50), S. 241f.

[53] Carl von Clausewitz, Vom Kriege, hg. von Werner Hahlweg, Bonn 1980 (Nachdruck [19]1991), S. 970f.: »Österreich und Preußen versuchten es mit ihrer diplomatischen Kriegs-

In diesem Chor lässt sich nun auch, mit besonderem, von der Poesie geborgtem Nachdruck, Kleists Cheruskerfürst vernehmen:

> Die ganze Brut, die in den Leib Germaniens
> Sich eingefilzt, wie ein Insektenschwarm,
> Muß durch das Schwert der Rache jetzo sterben.
> […]
> nicht einer bleibt am Leben! (Vs. 1681–1688)

Und noch einmal: alle »müssen unerbittlich, / Die schändlichen Tyrannenknechte, sterben« (Vs. 1748f.). Erst kommen die Invasoren an die Reihe, dann, irgendwann, die Zentrale, das Raubnest« Rom selbst mit seiner »Mordbrut«, bis »nichts, als eine schwarze Fahne, / Von seinem öden Trümmerhaufen weht!« (Vs. 2633–2636). Das sind Hermanns letzte Bühnenworte.

Hermann proklamiert und propagandiert den absoluten Krieg, den neuen Volks- und Befreiungskrieg, wie er sich im Gefolge der Revolution entwickelt hat. Pardon kennt dieser Krieg nicht mehr. Dagegen erhebt Thusnelda ihre Stimme, die unpolitisch und deshalb vorrevolutionär denkende, empfindsame, für Römercharme nicht unempfängliche Gattin – »brav, ein wenig einfältig und eitel, wie heute die Mädchen sind, denen die Franzosen imponieren«, so befindet Kleist selbst über sie.[54] Der politischen und Kriegshandlung ordnet er deshalb einen komplementären Handlungsstrang zu, der es mit der beispielhaften Bekehrung Thusneldas zu tun hat. Und der ist nicht zu unterschätzen. Am Beispiel Thusneldas geht es um das Mitleid, das sich Lehre und Taten des absoluten Krieges widersetzt.[55] Mit Hilfe ausgeklügelter Infamien kämpft Kleists Drama die menschliche Widerstandszelle des Mitleids nieder, in Übereinstimmung mit Pariser Revolutionären, den Befreiungskämpfern von St. Domingo, spanischen Guerrilleros und preußischen Heeresreformern.[56]

---

kunst; sie zeigte sich bald unzureichend. Während man nach der gewöhnlichen Art, die Sachen anzusehen, auf eine sehr geschwächte Kriegsmacht sich Hoffnung machte, zeigte sich im Jahre 1793 eine solche, von der man keine Vorstellung gehabt hatte. Der Krieg war urplötzlich wieder eine Sache des Volkes geworden. Und zwar eines Volkes von 30 Millionen, die sich alle als Staatsbürger betrachteten. […] Mit dieser Teilnahme des Volkes an dem Kriege trat statt eines Kabinetts und eines Heeres das ganze Volk mit seinem natürlichen Gewicht in die Waagschale. Nun hatten die Mittel, welche angewandt, die Anstrengungen, welche aufgeboten werden konnten, keine bestimmte Grenze mehr; die Energie, mit welcher der Krieg selbst geführt werden konnte, hatte kein Gegengewicht mehr, und folglich war die Gefahr für den Gegner die äußerste. [...] Seit Bonaparte also hat der Krieg, indem er zuerst auf der einen Seite, dann auch auf der anderen wieder Sache des ganzen Volkes wurde, eine ganz andere Natur angenommen, oder vielmehr, er hat sich seiner wahren Natur, seiner absoluten Vollkommenheit sehr genähert.«

[54] Nach Dahlmanns Bericht, SW[9] I, 943f.

[55] Und nicht um ein »hochinteressantes Ehedrama«, wie Claus Peymann glaubt. Vgl. Claus Peymann und Hans Joachim Kreutzer, Streitgespräch über Kleists ›Hermannsschlacht‹. In: KJb 1984, S. 77–97, hier S. 92.

[56] Später werden sich andere Hassproduzenten und Mitleidsfeinde des Dramas bedienen. So schreibt Alfred Rosenberg 1927 im ›Völkischen Beobachter‹ anläßlich einer Aufführung der ›Hermannsschlacht‹: »Wir wissen, daß heute Juden, Polen und Franzosen die ›ganze

Als Hermann mit dem ganzen mörderischen Ausmaß seines Rachekriegs herausrückt, ist Thusnelda, die seinen »dämonenartigen« Römerhass nie verstanden hat, entsetzt. »Unmenschlicher!« (Vs. 1700) nennt sie ihn. Und dann:

> Du Unbarmherzger! Ungeheuerster!
> – So hätt auch der Centurio,
> Der, bei dem Brande in Thuiskon jüngst
> Die Heldentat getan, dir kein Gefühl entlockt?
> […]
> Der junge Held, der, mit Gefahr des Lebens,
> Das Kind, auf seiner Mutter Ruf,
> Dem Tod der Flammen mutig jüngst entrissen? –
> Er hätte kein Gefühl der Liebe dir entlockt?

Hermann, *glühend*, antwortet wie unter Zwang:

> Er sei verflucht, wenn er mir das getan!
> Er hat, auf einen Augenblick,
> Mein Herz veruntreut, zum Verräter
> An Deutschlands großer Sache mich gemacht!
> […]
> Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben! (Vs. 1709–1723)

Für einen Augenblick wenigstens wird hier der Riss spürbar, der Hermanns »Herz« von der Menschenliebe, der Sympathie, dem universalen Mitleid losgerissen und der »Sache« des Vaterlands zugeschlagen hat. Dann spricht Hermann wie Robespierre, dessen Tugend geradezu systematisch den Terror einschloss: »Haß« sei sein Amt »und meine Tugend Rache!« (Vs.1725).

Der Lockenraub ihres Galans Ventidius, von Hermann weidlich ausgeschlachtet, zerreißt allerdings in kürzester Zeit auch Thusneldas Seelenfundus. Die Folge ist Leere, ein Vakuum, aus dem letzte Grausamkeit hervorbricht:

> Nun mag ich diese Sonne nicht mehr sehn (Vs. 1814).
>
> Verhaßt ist alles,
> Die Welt mir, du mir, ich: laß mich allein! (Vs. 1818f.)

Michael Kohlhaas und Penthesilea kennen diese Lage. Und dann handelt sie, die sich zum Tier erniedrigt glaubt (»Er hat zur Bärin mich gemacht«), wie die Hündin Penthesilea – stellvertretend besorgt diesmal eine Bärin die gräßliche Rache. Hermann frohlockt schon vorher: »Nun denn, so ist der erste Sieg erfochten!« (Vs.1865). Das ist der Sieg über den vielleicht gefährlichsten Feind, das Mitleid. Was am Ende bleibt, ist eine seltsam einsilbige Thusnelda, eine zerstörte Seele. Als

---

Brut ist, die in den Leib Germaniens sich eingefilzt wie ein Insektenschwarm‹. Wir wissen, daß ein Ende sein muß mit der Liebespredigt für unsere Feinde, daß heute noch viel mehr als vor 1000 Jahren Haß unser Amt ist und unsere Tugend Rache. Wir wissen auch, was wir zu sagen haben, wenn Angstmänner ihre Feigheit mit der Bemerkung bemänteln wollen, ›es gebe doch auch gute Juden‹: dasselbe, was Kleist den Hermann sagen ließ, als seine Gattin um das Leben der ›besten Römer‹ bat: ›Die Besten, das sind die Schlimmsten.‹ So ist Kleist unser.« Zit. nach Lehmann, Zorn, Hass, Entscheidung (wie Anm. 53), S. 28, Anm. 80.

Hermann die neue Heldin grüßt und beglückwünscht – »Wie groß und prächtig hast du Wort gehalten?« –, heißt es:

THUSNELDA
Das ist geschehn. Laß sein.
HERMANN Doch scheinst du blaß?
Er betrachtet sie mit Innigkeit. – Pause. (Vs. 2545)

In dieser Pause geht Thusnelda gewissermaßen verloren. Zuvor hat der Cherusker selbst noch einmal die Forderungen der Menschlichkeit und des Gewissens niedergeschlagen, und wie! Mit geradezu programmatischer Brutalität geschieht das in der Szene mit Septimius Severus. Dieser ist das erste römische Opfer, dessen Blut fließen soll. Dabei bedient sich Hermann, pikant genug, ausgerechnet einer Anspielung auf die Marseillaise. Statt das Schwert anzunehmen, das ihm der Römer zum Zeichen der Ergebung überreicht, befiehlt er:

Führt ihn hinweg,
Und laßt sein Blut, das erste, gleich
Des Vaterlandes dürren Boden trinken! (Vs. 2202–2204)

Hermanns kräftige Metapher ist eine Anleihe beim französischen Gegner. Die Revolution singt im Refrain der Marseillaise:

Marchons! marchons!
qu'un sang impur abreuve nos sillons.[57]

Zeitgenössische Übersetzungen lauten:

Ins Feld! Ins Feld!
Despotenblut soll düngen unser Land!

Oder:

Marschirt, marschirt, der Feinde Blut
Befeuchte unsre Spur!

Oder:

Voran! Voran! Verfluchtes Blut
Tränke nun unsre Flur!

Oder:

Zum Streit! zum Streit! die Erde
Rauch' von Tyrannen-Blut.[58]

Mit Genugtuung, so darf man vermuten, kehrt der Cherusker die alten Fronten um: anders als beim Einmarsch der Preußen im Jahr 1792 ist diesmal der Germane der Befreier und sein Gegner der Tyrann und Unterdrücker. – Der Römer erinnert an die »Siegerpflicht« gegenüber Gefangenen (Vs. 2207). Hermann, im-

[57] »Die furchtbare Hymne« (wie Anm. 9), S. 3.
[58] »Die furchtbare Hymne« (wie Anm. 9), S. 7, 9, 16, 19.

merhin belesen genug, um die Anspielung wahrzunehmen, hat dafür nur Hohn übrig:

> 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? (Vs. 2208–2210)

Gemeint ist Ciceros ›De officiis‹, ein in Preußen besonders geschätztes Werk; Christian Garve hat es auf Anregung Friedrich II. übersetzt und obendrein ausführlich kommentiert. Im Zuge einer Darlegung der Haupttugend Gerechtigkeit wird dort die Schonung des besiegten Feindes eingeschärft: »Aber sobald der Sieg erfochten ist, muß für die Erhaltung der Ueberwundenen gesorgt werden, wenn sie nicht durch Grausamkeit sich der allgemeinen Rechte der Menschheit unwürdig gemacht haben.« Und weiter: »So wie nach geendigtem Gefecht, die Erhaltung der Ueberwundenen Pflicht ist, so ist es eine während desselben, diejenigen von den Feinden aufzunehmen, die wehrlos sich der Gnade des Feldherrn überlassen.«[59] Das hat auch Hermann gelesen, doch er setzt sich umstandslos darüber hinweg und damit über Grundregeln des vorrevolutionären Krieges.

Septimius entgegnet ingeniös, indem er das Gefühl gegen das »Werk«, das Herz gegen den Buchstaben ausspielt:

> 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 Busens Blättern aufgeschrieben! (Vs. 2211–2215)

---

[59] Marcus Tullius Cicero, Abhandlung über die menschlichen Pflichten in drey Büchern. Aus dem Lateinischen übersetzt von Christian Garve, 4. vollständige Ausgabe, Breslau 1792, S. 23f. (De officiis I, 11). Garves Kommentar geht nicht weiter auf die hier vorgetragenen Selbstverständlichkeiten ein. Christian Garve, Philosophische Anmerkungen und Abhandlungen zu Cicero's Büchern von den Pflichten. Anmerkungen zu dem Ersten Buche, Breslau, Leipzig ^{6}1819, S. 86ff. Sehr anstößig und unbequem müsste Hermann auch vorkommen, was Garve an anderer Stelle über die »Liebe gegen Feinde« zu sagen hat. Sie beruhe auf »Hochachtung gegen die Natur des Menschen« und auf »Mitleiden mit den allen Menschen gemeinen Schwachheiten und Schmerzen«, also auf Einsicht in »die Gleichheit der Natur und die Gleichheit der Noth«. »Wessen Verstand erleuchtet genug ist, die erste einzusehen; wessen Herz empfindlich genug ist, die andre zu fühlen: der ist vor einem dauerhaften und bittern Hasse, auch gegen diejenigen gesichert, welche ihn am tiefsten verwundet.« Kein Lehrer der Tugend habe deshalb jemals Haß vorgeschrieben (ebd., S. 196 und 201). – Zur Bedeutung des (Neu-)Stoizismus für die preußische Staatsethik, mit Blick besonders auf den ›Prinzen von Homburg‹: J. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 24), S. 161–170, dort S. 167, Anm. 164 und S. 169, Anm. 166 auch Bezüge auf Ciceros ›De officiis‹. Umso merkwürdiger, daß Hermann das »Werk« eines Hauptgewährsmanns dieser Ethik ausdrücklich denunziert. – Ohne Kenntnis von Garves Übersetzung und Kommentar behandelt neuerdings eine ganze Dissertation die Beziehung von Kleists ›Hermannsschlacht‹ zu Cicero, mit der fragwürdigen These, Kleist habe seinem Hermann Ciceros Theorie des ›bellum iustum‹ eingepflanzt. Pierre Kadi Sossou, Römisch-Germanische Doppelgängerschaft. Eine ›palimpsestuöse‹ Lektüre von Kleists ›Hermannsschlacht‹, Frankfurt a.M. u.a. 2003.

Es ist bisher übersehen worden, dass Septimius dabei gegen Hermanns Spott mit Ciceros »Werk« ein berühmtes Paulus-Wort aus dem Römerbrief geltend macht. So heißt es Röm. 2,14f.:

> Denn so die Heiden, die das Gesetz nicht haben, doch von Natur tun des Gesetzes Werk, sind dieselben, dieweil sie das Gesetz nicht haben, sich selbst ein Gesetz. Als die da beweisen, des Gesetzes Werk sei geschrieben in ihrem Herzen, sintemal ihr Gewissen ihnen zeugt.

Doch vergeblich ist auch das biblische Zitat, mit dem der Römer den Germanen an eine Wurzel der Menschlichkeit zu erinnern sucht – jenes »Gefühl des Rechts«, das Kleist besonders am Herzen lag. Das alles geht ins Leere. Weder Cicero noch Paulus vermögen Hermann zu beeindrucken, dem unbedingten Krieg halten die alten Lehren nicht stand. Hermann klagt den römischen Unterdrücker selbst der Verletzung des Rechtsgefühls an und befiehlt die besonders unehrenhafte Hinrichtung:

> Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,
> Und schlagt ihn tot! (Vs. 2219f.)

Man hat sich gelegentlich darüber gewundert, dass Kleist ausgerechnet altertümliche Keulen als Waffen bevorzugt – doch Keulen waren (neben den beliebten Piquen) auch an der Tagesordnung, als im Pariser September 1792 wehrlose Gefangene nach bizarrer Scheinverhandlung ihren blutbeschmierten Mördern überlassen wurden. Die schwere Keule für Septimius muss ostentativ dafür herhalten, dass Hermann alle humanitären Einsprüche gegen den unbedingten Krieg in sich selbst niedermacht.

›Die Hermannsschlacht‹ bietet ein Propagandaspiel ideologisch-moralischer Aufrüstung und Ertüchtigung für den neuen absoluten Krieg, auf den sich Kleists Naherwartung richtet. ›Die Verlobung in St. Domingo‹ steht in unmittelbarem Kontakt mit der Geschichte der Französische Revolution und spielt mitten in einem modernen, revolutionären Befreiungskrieg, im »Wahnsinn der Freiheit« (170),[60] im »Taumel der Rache« (160). Keine Frage, das Motiv des neuen Krieges stellt eine Verbindung zwischen den beiden Texten her. Doch wäre es verfehlt, das Drama wie die Erzählung über einen Leisten schlagen und auf den gleichen politisch korrekten Kurs bringen zu wollen, wie das Ruth Klüger versucht hat; unversehens ist man dann dazu genötigt, Toni als Verräterin im Befreiungskampf zu behandeln.[61] Vielmehr zeigt sich, dass die ›Verlobung‹ geradezu einen Gegenentwurf zur ›Hermannsschlacht‹ bildet. Dort wurde, wie zu sehen war, Thusnelda im Dienste der »großen Sache« systematisch ihrer Menschlichkeit entledigt, hier gewinnt die junge Toni, die vermeintliche Verräterin, ihre durch Instrumentalisierung im Kampf verlorene Menschlichkeit wieder zurück.

Kunstvoll, ohne Beschönigungen und durchaus um Unparteilichkeit bemüht, fügt die Erzählung Motive und Bilder des aufständischen Vernichtungskriegs

---

[60] Zahlen in Klammern bezeichnen Seitenzahlen von SW[9] II.

[61] Klüger, Freiheit, die ich meine (wie Anm. 50), S. 160f. Besonders wertvoll hingegen Klügers Hinweis auf Brechts ›Maßnahme‹, die sie zu Recht in die Nachbarschaft und Nachfolge der ›Hermannsschlacht‹ rückt (S. 150f.).

zusammen. Dazu dienen die Geschichten aus der Vergangenheit, kleine Skizzen der Kombattanten und des Unrechts, das ihnen zugefügt wird, bis das Fass überläuft. Congo Hoango und seine Rache werden solchermaßen vorgestellt, dann das Schicksal der Babekan, der Verrat ihres europäischen Verführers, die grausame Bestrafung durch ihren Herrn. Auch die Tat jener jungen Pestkranken gehört hierher, die ihren einstigen Herrn ins Bett lockt, nur um ihn mit der tödlichen Krankheit anzustecken. Einschlägig und symbolisch grüßt aus der Ferne die Straßburger Guillotine, die Mariane, Gustavs erste, unschuldige Verlobte, ohne weiteres an seiner Stelle zu Tode gebracht hat.

Eine Welt »rasender Erbitterung« (165) und ohne Pardon baut sich auf. In ihr hat nun auch die fünfzehnjährige Mestize Toni ihren Platz einnehmen müssen – als erotischer Lockvogel für versprengte »weiße Hunde« (161) ist sie zu einer Art Guerilla-Kämpferin geworden. Bis auf die letzte Liebkosung ist ihr alles erlaubt; »und wenn Congo Hoango mit seinem Negertrupp von den Streifereien, die er in der Gegend gemacht hatte, wiederkehrte, war unmittelbarer Tod das Los der Armen, die sich durch diese Künste hatten täuschen lassen« (161). Die Mutter Babekan wird später das kaum glaubliche Register von »Greueltaten« und Opfern aufzählen: ein junger Portugiese, mit Keulen erschlagen, zwei Holländer, erschossen, drei Franzosen und »so viele andern einzelnen Flüchtlinge«, »mit Büchsen, Spießen und Dolchen, seit dem Ausbruch der Empörung, im Hause hingerichtet« (177).

Das muss Toni hören, als sie sich, von Liebe zum Schweizer Fremdling ergriffen, bereits von ihrer Partisanenrolle gelöst hat. »Die Unmenschlichkeiten, an denen ihr mich Teil zu nehmen zwingt, empörten längst mein innerstes Gefühl; und um mir Gottes Rache wegen alles, was vorgefallen, zu versöhnen, so schwöre ich dir, daß ich eher zehnfachen Todes sterben, als zugeben werde, daß diesem Jüngling, so lange er sich in unserm Hause befindet, auch nur ein Haar gekrümmt werde.« (177) Das »innerste Gefühl«, auch hier durch Nähe zum Gewissen ausgezeichnet, erweist sich als letztes Refugium, das selbst die Zugriffe des unbedingten Krieges nicht haben vernichten können.

Der hohe künstlerische Reiz der Erzählung liegt in der indirekt erzählten, objektiven Psychologie, die sich der Wiederkehr dieses »innersten Gefühls« widmet. Denn in der Liebesgeschichte zwischen Toni und Gustav ist zu beobachten, wie sich, in Gradationen, der Seelenfundus des »innersten Gefühls« trotz aller Kriegsschäden wieder herstellt und in Erscheinung tritt. Es handelt sich um ein ganzes Ensemble von Vorstellungen, Begriffen, Emotionen, Gesten, das da zu Hause ist und eine Zone der Humanität bildet, die jetzt wieder wachgerufen wird. Ich folge dem Text und gebe schmucklos seine Ausdrücke wieder. Sogleich begegnen wir dem Mitleid, wenn auch noch unter falschem Vorzeichen. »Der Himmel, wenn mich nicht alles trügt, […] hat mich mitleidigen Menschen zugeführt, die jene grausame und unerhörte Erbitterung, welche alle Einwohner dieser Insel ergriffen hat, nicht teilen.« (165) »Der Himmel, der Menschlichkeit und Mitleiden liebt, […] wird Euch in dem, was ihr einem Unglücklichen tut, beschützen!« (166) Es folgen die Zeichen der erwachenden Liebe: der Blick auf das kleine goldene Kreuz der Mariane, Tonis Erröten, der Kuss auf die Stirn als »Zeichen der Aussöhnung und Vergebung« (173), die Feststellung der Ähnlichkeit Tonis mit der

Straßburger Märtyrerin, das »menschliche Gefühl«, das Toni überkommt, und mit ihm die »Tränen« (175) – und die Vereinigung der beiden. Keine Frage, Gustavs und Tonis »Verlobung« ist der Sieg, den sie über die Welt der gnadenlosen Erbitterung erringen, das genaue Gegenstück zu Hermanns Sieg über Thusnelda – ein Sieg diesmal von Menschlichkeit und Mitleid, von Liebe, Gewissen und Vertrauen, von Tonis »innerstem Gefühl«.

Wir wären nicht bei Kleist und in seiner gebrechlichen Welt, bliebe am Ende nicht doch das Misstrauen siegreich – Gustavs Misstrauen. Wie sonst auch ist Misstrauen, die »schwarze Sucht der Seele«,[62] Anstifter wie Ausgeburt des Kampfes zugleich und ein leicht entzündlicher, leidenschaftlicher Verbündeter der Grausamkeit. Es kehrt sofort zurück, als der Schein gegen Toni spricht, nimmt aus dem enttäuschten Vertrauen seine doppelte Kraft, pflanzt sein Gift, den Krieg auf Leben und Tod, dem Verhältnis der Verlobten ein und tötet beide. Die Wucht der Tragik legt sich dabei ganz auf die junge Frau. Die Kategorie des Verrats, ein Lieblingsinstrument der modernen Kämpfer, bringt ihr den Tod. Verräterin, wohin sie sich neigt, so könnte man sagen. Die Familie, ihre natürliche Partei, stößt sie von sich. »Verräterin«, »Spitzbübin« (184), »die Treulose! die Bundbrüchige!«, »die Gaunerin« (185), »eine Niederträchtige und Verräterin«, die die Rache Gottes ereilen wird (191) – so urteilen Mutter und Stiefvater. Und Gustav, dem sie sich verlobt glaubt? Sie weiß, dass auch er sie für eine »Verräterin« halten (185) und mit der Pestkranken gleichsetzen wird, deren Liebesverrat er mit letztem Nachdruck gebrandmarkt hatte (171); sie muss seine »volle Verachtung« (187) aus seinen Blicken lesen und das Wort »Hure« (192) hören, als er sie niederschießt. Und dann gibt es da auch noch wahre Revolutionswächter unter den Germanisten, deren ideologische Wachsamkeit, die gern mit Kleists Hermann sympathisiert, Toni vollends zur Strecke bringt. So hat man es sich nicht nehmen lassen, dem Paar die Flucht vor dem allgemeinen Interesse ins Private anzukreiden, insbesondere aber Toni ihren Frontwechsel, sprich: ihr Versagen im Befreiungskrieg vorzuwerfen.[63] Kein Wunder, dass dann das Ende der beiden Verlobten wie ein Akt poetischer Gerechtigkeit hingenommen wird.

Nach mancherlei Grausamkeiten, von denen notgedrungen die Rede war, wollen wir es zum Schluss lieber mit Toni als mit Hermann und seiner Thusnelda halten. Mag sie auch von denkbar bescheidener Statur sein, so ist die junge Mestizin doch eine der wenigen Figuren Kleists, die sich dem Furor des absoluten Krieges und den Zumutungen der neuen benevolenten Inhumanität aus der Tiefe ihrer Seele widersetzen. Sie wird damit zur stillen Enlastungszeugin auch für ihren Autor, den Verfasser der so virtuos inhumanen ›Hermannsschlacht‹.

---

62 Die Familie Schroffenstein, Vs. 515.

63 Vgl. beispielsweise, mit Forschungsübersicht, Hans Peter Herrmann, Die Verlobung in St. Domingo. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 111–140, bes. S. 126ff.

Anne Fleig

DAS GEFÜHL DES VERTRAUENS IN KLEISTS DRAMEN ›DIE FAMILIE SCHROFFENSTEIN‹, ›DER ZERBROCHNE KRUG‹ UND ›AMPHITRYON‹

Affekte, Leidenschaften und Gefühle erfreuen sich seit einiger Zeit besonderer Aufmerksamkeit in den Kulturwissenschaften. Konsens dieser Forschungen ist die Annahme, dass Gefühle sozial konstruiert sind und daher historischen und kulturspezifischen Veränderungen unterliegen.[1] Ein Ergebnis dieser Studien lautet, dass die traditionell mit der antiken Rhetorik verbundenen Affekte im Laufe des 18. Jahrhunderts an Bedeutung verlieren, während die Auseinandersetzung mit den Gefühlen zunimmt. Als eigenständiger Begriff ist ›Gefühl‹ seit Ende des 17. Jahrhunderts nachweisbar.[2] Es wird im Laufe des 18. Jahrhunderts als moralisches und ästhetisches Gefühl genauer reflektiert und von den Affekten abgegrenzt.[3]

Im Jahrhundert der Aufklärung gewinnen die Gefühle vor allem in Hinblick auf die Bildung des Menschen an Bedeutung, denn der Entwurf eines mündigen Subjekts schließt die Aufklärung über die eigenen Gemütsbewegungen mit ein. Das Gefühl wird als Reflexionssinn aufgefasst, über den jeder Mensch verfügt und der im Umgang mit den Künsten geübt wird.[4] Auf Grundlage der sinnlichen Wahrnehmung bestimmt Kant die Gefühle als eine Leistung der Vernunft.[5]

---

[1] Vgl. Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hg. von Claudia Benthien, Anne Fleig, Ingrid Kasten, Köln, Weimar, Wien 2000; Simone Winko, Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003; Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin, New York 2004; Doris Kolesch, Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt a.M., New York 2006; Hilge Landweer, Gefühle: Struktur und Funktion, Berlin 2007.

[2] Vgl. Ursula Franke, Spielarten der Emotionen. Versuch einer Begriffsklärung im Blick auf Diskurse der Ästhetik. In: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin, New York 2004, S. 165–188, hier S. 167.

[3] Vgl. Franke, Spielarten der Emotionen (wie Anm. 2), S. 167.

[4] Vgl. Franke, Spielarten der Emotionen (wie Anm. 2), S. 175f.

[5] Zu Kant vgl. Birgit Recki, Wie fühlt man sich als vernünftiges Wesen? Immanuel Kant über ästhetische und moralische Gefühle. In: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den

Auch das Verständnis von Vertrauen unterliegt durch die Aufklärung einem grundlegenden Wandel. Das personale Vertrauen – das Vertrauen in andere Menschen – und das soziale Vertrauen – das Vertrauen ins Recht bzw. eine rechtsstaatliche Ordnung – lösen allmählich das seit dem Mittelalter vorherrschende Vertrauen auf Gott ab.[6] Die Aufwertung des Vertrauens begleitet die Auflösung der als gottgewollt imaginierten ständischen Gesellschaftsordnung und verweist den einzelnen Menschen zunehmend auf sich selbst. Wie Ute Frevert herausgearbeitet hat, reagiert die entstehende bürgerliche Gesellschaft auf diesen Umbruch mit der Herausbildung einer Kultur des Vertrauens.[7] Diese Kultur setzt das mündige Subjekt voraus, das auf dem humanistischen Menschenbild basiert. Vertrauen kann in diesem Zusammenhang als emotionale Haltung charakterisiert werden, die mit den Gefühlen das leibliche Fundament und den gestischen Ausdruck teilt, der aber zumeist ein längerer Wahrnehmungsprozess vorausgeht.[8]

Die Aufwertung des personalen Vertrauens seit der Aufklärung schlägt sich auch im Werk Heinrich von Kleists nieder. Allerdings kann hier kaum von einer Kultur des Vertrauens die Rede sein. Die Möglichkeit von Vertrauen steht vielmehr in Frage. Kleist verabsolutiert Bedeutung und Funktion des individualisierten Vertrauens: Vertrauen muss sich als Gefühl bewähren, das unmittelbar an die eigene Wahrnehmung gebunden und insofern der sprachlichen Verständigung vorgängig bzw. überlegen ist. Darüber hinaus wird Vertrauen zu einer uneingeschränkten Forderung an das Gegenüber, mithin zu einer Forderung, die an die Bedingung der Bedingungslosigkeit geknüpft ist.

Schon in seinen ersten Dramen ›Die Familie Schroffenstein‹, ›Der zerbrochne Krug‹ und ›Amphitryon‹ entwickelt Kleist eine Vorstellung von Vertrauen, die den Vertrauensdiskurs der Aufklärung fortschreibt. Gleichzeitig spitzt Kleist die aufklärerische Individualisierung des Vertrauens zu, indem er Vertrauen als Gefühl mit der Identität und Selbstgewissheit seiner Figuren verknüpft. Damit macht er das Problem des Vertrauens zu einer Frage der Erkenntnis, die letztlich den Prozess der Aufklärung negiert.

Diese These wird der folgende Beitrag in drei Schritten entfalten. Zuerst gehe ich dem diskursgeschichtlichen Wandel der Bedeutung von Vertrauen im 18. Jahrhundert nach. Vor diesem Hintergrund wird die Konstruktion von Vertrauen als

---

Künsten, hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin, New York 2004, S. 274–294.

[6] Vgl. zum historischen Wandel von Vertrauen Ute Frevert, Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung. In: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hg. von Claudia Benthien, Anne Fleig, Ingrid Kasten, Köln, Weimar, Wien 2000, S. 178–197; Politisches Vertrauen. Soziale Grundlagen reflexiver Kooperation, hg. von Rainer Schmalz-Bruns und Reinhard Zintl, Baden-Baden 2002; Vertrauen. Historische Annäherungen, hg. von Ute Frevert, Göttingen 2003; Jan Philipp Reemtsma, Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne, Hamburg 2008.

[7] Vgl. Ute Frevert, Vertrauen und Macht. Deutschland und Russland in der Moderne. Vortrag am 25. Mai 2007 im Deutschen Historischen Institut Moskau, S. 1–20, hier S. 4.

[8] Vgl. Frevert, Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung (wie Anm. 6), S. 183.

Gefühl in Kleists frühen Dramen untersucht. In einem dritten Schritt soll die lite-rarische Inszenierung dieses Gefühls bei Kleist beleuchtet werden.[9] Auch die Natürlichkeit von Gefühlen ist Teil einer solchen Inszenierung. Gefühle werden so als Zusammenspiel von Verkörperung, Wahrnehmung und Interpretation konzeptualisierbar.[10] Dies schließt die Frage ein, wie das Gefühl des Vertrauens literarisch darstellbar ist. Denn bei Kleist ist die Welt zu einem Rätsel geworden, das stets aufs Neue gedeutet werden muss. Daher stellt sich bei ihm die Frage nach der Möglichkeit und den Bedingungen von Vertrauen mit besonderer Dringlichkeit. Kleist setzt Vertrauen als Gefühl in Szene, das sich gegen eine rätselhafte Welt voller Verdächtigungen behaupten muss. Mit dieser Setzung stehen auch die Grenzen der literarischen Darstellung selbst zur Disposition.

I. Zum Wandel von Vertrauen im 18. Jahrhundert

Vertrauen kann als Haltung zur Welt, mithin als eine Form der Welterfassung verstanden werden. Als Form der Welterfassung ist Vertrauen zugleich an Annahmen über den Normalfall dieser Welt gebunden.[11] Funktion und Bedeutung von Vertrauen hängen unmittelbar mit den jeweiligen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zusammen und unterliegen dadurch historischem Wandel. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein galt Gott als wichtigster Adressat menschlichen Vertrauens. Der mit ihm verbundene Glaube an die Vorsehung bildete die Grundlage ruhigen und zuversichtlichen Lebens. Mit der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft und der Auflösung der ständisch geprägten Ordnung erfuhr Vertrauen vor allem als Grundlage persönlicher Beziehungen einen Aufschwung. Diese Entwicklung kann als Individualisierung von Vertrauen gedeutet werden.[12]

Die Veränderungen im Verständnis von Vertrauen lassen sich anhand verschiedener Lexikoneinträge aufzeigen.[13] 1746 unterscheidet Johann Heinrich Zedlers großes vollständiges Universal-Lexikon »dreyerlei Arten« von Vertrauen: das Vertrauen auf Gott, auf andere Menschen und auf sich selbst.[14] Das Gottvertrauen nimmt in diesem Artikel den mit Abstand größten Raum ein. Es ist Zedler zufolge die Freude über das von Gott zu erhaltende Gute.[15] Denn wer versichert ist, dass

[9] Mit der Unterscheidung dieser beiden Ebenen folge ich Simone Winko, die die inhaltliche Seite der Untersuchung von Gefühlsäußerungen und die Frage nach ihrer spezifischen literarischen Präsentation trennt. Vgl. Winko, Kodierte Gefühle (wie Anm. 1), S. 55f. Vgl. auch Klaus Herding, Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie. In: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, hg. von dems. und Bernhard Stumpfhaus, Berlin, New York 2004, S. 3–46, hier S. 17.

[10] Vgl. Kolesch, Theater der Emotionen (wie Anm. 1), S. 13.

[11] Vgl. Reemtsma, Vertrauen und Gewalt (wie Anm. 6), S. 55.

[12] Vgl. Frevert, Vertrauen (wie Anm. 6), S.187.

[13] Vgl. Ute Frevert, Vertrauen – eine historische Spurensuche. In: Vertrauen. Historische Annäherungen (wie Anm. 6), S. 13f.

[14] Vgl. Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste (1746), Reprint Graz 1962, Bd. 48, Sp. 21.

[15] Vgl. Zedler, Universal-Lexikon (wie Anm. 14), Sp. 23.

Gott alles zum Besten wende, und dass auch Unglücksfälle »ein Mittel zur Glückseeligkeit seyn müssen«, der wird »allezeit freudig und vergnügt seyn, wenn er an das Künfftige gedenckt«.[16]

Vor diesem Hintergrund warnt der Artikel geradezu davor, zuviel Vertrauen in andere Menschen zu setzen, denn sie seien »unbeständig« und »zerbrechlich« – eine Formulierung, in der die gebrechliche Natur des Menschen, von der Kant später sprechen wird, ebenso anklingt, wie die darauf fußende Formel Kleists von der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«.[17] Insgesamt können für die Bestimmung von Vertrauen nach Zedler folgende Merkmale festgehalten werden: Vertrauen zeigt sich in der Gegenwart und richtet sich auf die Zukunft, es hat eine Erfahrungs- und eine Erwartungskomponente. Im Unterschied zum personalen Vertrauen bedarf Gottvertrauen keiner Begründung, da Gottes Allwissenheit umfassend ist. Dadurch zeichnet sich Gottvertrauen durch eine besondere Gewissheit aus, die Freude und Glück voraus geht.

Mit der Aufklärung rückte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der vernunftbegabte Mensch ins Zentrum des Vertrauensdiskurses. Die christliche Tradition und der Vorsehungsglaube mussten sich den Ansprüchen der Vernunft stellen. Gleichzeitig verloren ständische Zugehörigkeiten an Bindungskraft. Selbstgewählte persönliche Beziehungen wie Freundschaften gewannen an Bedeutung und trugen zur Aufwertung des Vertrauens bei.[18] Der bürgerlichen Kultur des Vertrauens lag die Vorstellung von der Gleichheit aller Menschen und gleichberechtigtem Umgang miteinander zugrunde.[19] Diese tiefgreifende Veränderung im Verständnis von Vertrauen schlägt sich bereits in Adelungs Wörterbuch von 1780 nieder: Adelung bezeichnet nämlich den passivischen Gebrauch des Verbs ›vertrauen‹ als »veraltet«. Gebräuchlicher sei die Formulierung: »sein Vertrauen auf etwas set-

---

16 Vgl. Zedler, Universal-Lexicon (wie Anm. 14), Sp.23.

17 Vgl. Zedler, Universal-Lexicon (wie Anm. 14), Sp.21. Besonders kritisch scheint Zedler allerdings das Vertrauen auf sich selbst zu sehen, denn er rückt es in die Nähe des Leichtsinns, der Züge menschlicher Hybris trägt: z.B. indem jemand der eigenen Tapferkeit mehr vertraut als dem göttlichen Beistand (vgl. ebd.) Das Kompositum ›Selbstvertrauen‹ ist dem Grimmschen Wörterbuch zufolge sogar erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nachweisbar. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch (1905), Reprint München 1984, Bd. 25, Sp. 502.

18 Vgl. Wolfram Mauser, »Ich lasse den Freund dir als Bürgen«. Das Prinzip *Vertrauen* und die Freundschaftsdichtung des 18. Jahrhunderts. In: Das Jahrhundert der Freundschaft. Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen, hg. von Ute Pott, Göttingen 2004, S. 11– S. 21, hier S. 13.

19 Die amerikanische Unabhängigkeitserklärung ist in diesem Zusammenhang ein weiteres Beispiel für den Umbruch des 18. Jahrhunderts: Denn im Verhältnis zum eher passiven Gottvertrauen geht mit ihrem Glücksversprechen eine Aktivierung der Menschen einher, da sie das individuelle Streben nach Glück betont. Die Erklärung von 1776 ist auch ein Beispiel für Jan Philipp Reemtsmas These, dass der göttlich bestimmte Rahmen für Vertrauen im 18. Jahrhundert durch den Glauben an die Nation und die Rechtsordnung abgelöst wird.

zen«.[20] Einer solchen Setzung geht die Entscheidung voraus, wer Vertrauen verdient hat. Das heißt, Vertrauen wird Teil persönlicher Interaktion. Nicht einmal 25 Jahre nach Zedler definiert Adelung entsprechend Vertrauen als »die zuversichtliche Erwartung eines Guten von *jemanden*«.[21]

Diese Individualisierung von Vertrauen ist zentral für die Aufklärung. Dennoch blieb das religiöse Fundament im Vertrauensbegriff erhalten. Dies hängt vor allem mit der positiven Zukunftserwartung zusammen, die an Vertrauen geknüpft ist. Denn man vertraut ja – salopp gesagt – nicht darauf, dass etwas schief geht, sondern darauf, dass es gelingt. Dieser Zusammenhang wird auch bei Kant deutlich. Der Philosoph trennt allerdings Erwartungs- und Handlungsaspekt in seinem Begriff von Vertrauen und reagiert damit auf die Veränderungen des 18. Jahrhunderts. Kant unterscheidet – in seinen ›Vorlesungen zur Logik‹, aber auch noch in der ›Kritik der reinen Vernunft‹ (1781) – die Treue der Vertragserfüllung und das subjektive Zutrauen zueinander, das er auch als »Glauben« charakterisiert.[22] ›Treue‹ und ›Glauben‹ unterscheiden sich nach Kant durch ihren Grad des Fürwahrhaltens. In einem rechtsstaatlich abgesicherten Rahmen ist vertragliches Vertrauen rational und intersubjektiv überprüfbar, Vertrauen als Glauben dagegen subjektiv, weil es hinsichtlich seines Wahrheitsbezuges defizitär bleibt. Es ist, so Kant, »eine Art des mit Bewußtsein unvollständigen Fürwahrhaltens«[23]. Als eine solche gibt der Glaube aber subjektiv Handlungsgewissheit. Insofern verwendet Kant ›glauben‹ immer im Sinne von ›vertrauen‹, umgekehrt aber nicht jede Form von Vertrauen im Sinne von ›glauben‹.[24] Damit bleibt die Spannung zwischen einem ursprünglich religiös motivierten Vertrauen und dem Vertrauen in andere Menschen erhalten, wobei der entscheidende Unterschied zwischen ihnen darin liegt, dass personales Vertrauen lernfähig und veränderbar ist[25].

II. Vertrauen in Kleists Dramen

Wie von der Kleist-Forschung schon früh vermerkt wurde, spielt das Problem des Vertrauens im Werk des Autors eine wichtige Rolle.[26] Bereits seine ersten Briefe an Ulrike von Kleist und seine Verlobte Wilhelmine von Zenge umkreisen das Thema Vertrauen, das an die unbedingte Liebe zum Anderen, zum Gegenüber gebunden

---

[20] Johann Christoph Adelung, Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen, Leipzig 1780, Sp. 1550.

[21] Adelung, Vollständiges Wörterbuch (wie Anm. 20), Bd. 4, Sp. 1551 (Hervorhebung A.F.).

[22] Vgl. Peter Niesen, Vertrauen – eine Kantische Sicht. In: Politisches Vertrauen. Soziale Grundlagen reflexiver Kooperation, hg. von Rainer Schmalz-Bruns und Reinhard Zintl, Baden Baden 2002, S. 99–123, hier S. 99.

[23] Kant zitiert nach Niesen, Vertrauen – eine Kantische Sicht (wie Anm. 20), S. 100.

[24] Vgl. Niesen, Vertrauen – eine Kantische Sicht (wie Anm. 21), S. 100.

[25] Vgl. Niesen, Vertrauen – eine Kantische Sicht (wie Anm. 21), S. 100; 107.

[26] Vgl. Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist, Darmstadt 1979 (zuerst Berlin 1929); Pieter Fokko Smith, Das Vertrauen in Heinrich von Kleists Briefen und Werken, Amsterdam 1949.

wird. Diese Konzeption des Vertrauens überwindet Hermann J. Weigand zufolge die »Vereinzelung des Individuums«[27] und liefert damit den »Schlüssel zu Kleists ganzer Dramatik«[28].

Schon seine ersten Dramen – ›Die Familie Schroffenstein‹, ›Der zerbrochne Krug‹ und ›Amphitryon‹ – verhandeln die entscheidenden Aspekte von Vertrauen: das Vertrauen in den Anderen, ins Recht und in Gott. Gleichzeitig muss sich dieses Vertrauen in allen drei Stücken in einer Welt voller Verdächtigungen behaupten, der die positive Zukunftserwartung abhanden gekommen ist. Offenkundig wird Vertrauen immer dann thematisiert, wenn es in Frage steht.

Vor dem Hintergrund des skizzierten Wandels von Vertrauen seit der Aufklärung lässt sich das Vertrauen bei Kleist genauer bestimmen. Zunächst tritt Vertrauen vor allem in Krisensituationen auf den Plan. Die Frage nach dem Vertrauen beinhaltet die Frage nach der Wahrheit im Rahmen einer verbindlichen Ordnung, die bei Kleist von Anfang an der Vergangenheit angehört. Gott selbst ist, wie es in ›Familie Schroffenstein‹ heißt, zum »Rätsel« geworden (Vs. 1213).[29] In einer solchen Welt fehlt jegliche Grundlage für Vertrauen, das sich immer aufs Neue bewähren muss.

Ins Zentrum der Vertrauenshandlung rückt daher das Vertrauen in den Anderen, konkret in das geliebte Gegenüber. Die Probe des Vertrauens zielt auf das Gefühl des Vertrauens, das sich in der unbedingten Liebe zum Anderen manifestiert und dem sprachlich vermittelten Misstrauen voraus geht. Hier liegt auch einer der Unterschiede zu Kant, der personales Vertrauen nicht mit Liebe, sondern mit Freundschaft verbindet.[30]

Kleist spitzt die aufklärerische Individualisierung des Vertrauens zu, indem er das Vertrauen als Gefühl mit der Identität und Selbstgewissheit seiner Figuren verknüpft. Diese Gewissheit ist an die bedingungslose Treueforderung gebunden, die gleichzeitig jene Zuversicht stiften soll, die Glück und Freude vorausgeht. In dieser Konzeption tritt der auch bei Kant erwähnte Glaubensaspekt in persönlichen Beziehungen letztlich an die Stelle des verlorenen Gottvertrauens. Da Kleist die menschliche Unvollkommenheit auszusetzen versucht, betont er die Unbedingtheit der Treue zueinander in seiner Konzeption von Vertrauen: Der Zweifel der Erkenntnis, »die Unvollständigkeit des Fürwahrhaltens« (Kant) sollen durch die Sicherheit des Gefühls aufgelöst werden, das als solches auch der sprachlichen Verständigung überlegen ist.

---

[27] Hermann J. Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramatik. In: Ders., Fährten und Funde. Aufsätze zur deutschen Literatur, hg. von A. Leslie Willson, Bern, München 1967, S. 72–84, hier S. 73.

[28] Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff (wie Anm. 27), S. 73.

[29] Die Dramen werden mit Versangaben zitiert nach DKV, I.

[30] Zu Kant vgl. Niesen, Vertrauen – eine Kantische Sicht (wie Anm. 21), S. 112. Auch Schiller stellt das Vertrauen vor allem in den Kontext der Freundschaft. Diesem Zusammenhang werde ich an anderer Stelle weiter nachgehen. Zum Vertrauen bei Schiller vgl. Wilhelm Haumann, Schiller, das Vertrauen und die Gemeinschaft der Freien. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 212–233.

›Die Familie Schroffenstein‹: Bereits in ›Die Familie Schroffenstein‹ wird die für Kleists Werk konstitutive Bedeutung des Vertrauens deutlich. Das Trauerspiel verhandelt die letztlich hoffnungslose Liebe zwischen Agnes und Ottokar, die den beiden miteinander verfeindeten Linien der Familie Schroffenstein angehören. Die langjährige Feindschaft basiert auf einem Erbvertrag, dem zufolge bei Aussterben eines Zweigs die Herrschaft an den anderen Zweig der Familie fallen soll. Entgegen seiner ursprünglichen Intention – nämlich den Fortbestand der Familie zu sichern – führt die vertragliche Verpflichtung zur Rivalität der beiden Linien, die sich in anhaltendem Misstrauen und Verdächtigungen bei jedem neuen Todesfall zeigt.[31] Eigene Voreingenommenheit und die von vornherein angenommene Bosheit der Gegenseite verursachen mehrfach Fehlinterpretationen, die das Geschehen durch weitere Mordtaten eskalieren lassen. Die Logik des Verdachts konstruiert immer andere Deutungszusammenhänge – »Drehen freilich / Läßt Alles sich.« (Vs. 1172f.) –, entfesselt dadurch permanent neue Gewalt und macht die Welt zur Hölle.[32]

Die Erkenntnis der Wahrheit ist unter der Prämisse des Verdachts unmöglich. So stellt Sylvester fest:

> Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele,
> Und Alles, auch das Schuldlos-Reine, zieht
> Für's kranke Aug' die Tracht der Hölle an.
> Das Nichts bedeutende, Gemeine, ganz
> Alltägliche, spitzfündig, wie zerstreute
> Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft,
> Das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt (Vs. 515–522).

Sein Gegenspieler Rupert verweist die positiven Aspekte des Vertrauens von vornherein in den Bereich der Fiktion: »Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe, Religion« (Vs. 45f.) gibt es für ihn nur mehr im »Märchen« (Vs. 43).

Die Begegnung der beiden Liebenden ist vor diesem Hintergrund zunächst durch Unsicherheit und Scheu, einander den eigenen Namen zu nennen, gekennzeichnet – hatte doch Ottokars Vater gleich zu Beginn des Stückes auf den Namen der anderen »Rache« schwören lassen (Vs. 23). Doch ist der Name der anderen auch der eigene, wodurch sich zugleich die enge Verknüpfung von Identität und Vertrauen zeigt. Und so macht der sprachlich vermittelte Verdacht, der nicht mehr zu unterscheiden vermag, vor den Liebenden nicht Halt: Erschien dem jungen Ritter die Geliebte einst als »offenes Buch«, wirkt sie durch das Problem der Na-

---

[31] Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 144.

[32] Vgl. Ulrike Prokop, Misstrauen und Wahrheitsbeweis in dem Trauerspiel ›Die Familie Schroffenstein‹. In: Heinrich von Kleist, hg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg 2008 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse; 27), S. 67–93, hier S. 76. Ulrike Prokop hat auf die politische Bedeutung des Stücks in Hinblick auf ethnisch motivierte Gewalt hingewiesen. Die ›Familie Schroffenstein‹ ist auch ein interessantes Beispiel für den von Reemtsma postulierten Zusammenhang von Vertrauen und Gewalt.

mensnennung wie ein »verschlossener Brief« auf ihn.[33] Obwohl Agnes nur aussprechen kann, was er ohnehin schon weiß, ist Ottokar verunsichert. Sprache und Bewusstsein fallen auseinander: Nachdrücklich fordert er Vertrauen von der Geliebten und damit Selbstgewissheit für sich. Die Geliebte soll leisten, was ihm selbst nicht mehr gelingt. Doch lässt sich Vertrauen ebenso wie Liebe nicht erzwingen – eine Erfahrung, die selbst Jupiter in ›Amphitryon‹ wird machen müssen. Als Forderung bleibt es Rhetorik, die jener Ordnung der Verdächtigungen zugehört, die zur Disposition steht.

Die Gewissheit des Vertrauens finden die Liebenden erst durch eine konkrete Vertrauensprobe wieder: Agnes trinkt das vermeintlich vergiftete Wasser, das Ottokar ihr reicht. Ihr Vertrauensbeweis macht deutlich, dass sich Vertrauen als Gefühl zeigen muss, d.h. es muss sich jenseits jener sprachlichen Ordnung zu erkennen geben, die der Logik des Verdachts unterliegt. Es muss verkörpert werden, um wahr werden zu können. Insofern geht das Gefühl des Vertrauens der Erkenntnis voraus.[34]

Darüber hinaus nimmt die Einverleibung des Wassers die in der Höhle nachgespielte Hochzeitsnacht vorweg.[35] Als Liebespaar betreiben Agnes und Ottokar buchstäblich Aufklärung, um die Wahrheit ans Licht zu bringen.[36] Das gemeinsam erprobte Vertrauen ermöglicht es ihnen, sich aus der familiären Genealogie – und damit aus dem System des Verdachts und der Rache – zu lösen, Verständnis für die Perspektive der gegnerischen Seite aufzubringen und angebliche Tatsachen als Deutungen der Wirklichkeit zu erkennen. Ihr Vertrauen schafft damit einen neuen Rahmen des Weltbezugs, der auch der sprachlichen Verständigung wieder Raum gibt. Dennoch gelingt die von ihnen angedachte Versöhnung der Familie erst, nachdem sie selbst der Rache ihrer Väter zum Opfer gefallen sind.

In den Dialogen von Agnes und Ottokar wird nicht nur klar, dass Vertrauensbildung ein Prozess ist, sondern auch, dass die Rede von Vertrauen beschwört, wovon sie spricht. Denn das Plädoyer für Vertrauen verweist immer schon auf dessen Verlust. Agnes und Ottokar vertrauen einander dagegen in ihrem Gefühl für den Anderen. Prüfung und Bewährung des Vertrauens als Gefühl, »das über alles Wähnen, / Und Wissen hoch erhaben« (Vs. 1356f.) ist, öffnet den beiden nicht nur die Augen, sondern verbindet die Liebenden auch in jener als Hochzeitsnacht imaginierten Szene paradiesischer Unschuld, die allerdings von vornherein deutlich als Fiktion, als Inszenierung in der Regie Ottokars markiert ist.

---

[33] Dabei erinnert der Protagonist Ottokar zu Beginn an den jungen Kleist und dessen ebenso bittende wie drohende Briefe an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge, wenn er voller Pathos von Agnes uneingeschränktes Vertrauen verlangt: »Drum will ich, daß Du nichts mehr vor mir birgst, / Und fordre ernst Dein unumschränkt Vertrauen.« (Vs. 770f.)

[34] Vgl. Prokop, Misstrauen und Wahrheitsbeweis (wie Anm. 32), S. 76.

[35] Gleichzeitig verweist das Wasser auch auf die Verwandlung durch die Taufe und das Abendmahl. Es nimmt symbolisch den Racheschwur auf die Hostie zurück. Die Liebenden etablieren damit ein eigenes Deutungssystem. Vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, Tübingen, Basel 2002, S.59.

[36] Vgl. Prokop, Misstrauen und Wahrheitsbeweis (wie Anm. 32), S. 69.

Darüber hinaus lässt sich dieses Spiel im Spiel als erneuter Einsatz kindlichen Vertrauens deuten, da Agnes und Ottokar sich in Bezug auf die verfeindeten Eltern stets als Kinder verstehen. Sie führt die beiden als Kinder der Aufklärung vor und offenbart ihre eigene Märchenhaftigkeit. Mit der Definition von Vertrauen als Gefühl für die »Seelengüte Andrer« (Vs. 1358), das dem Wissen übergeordnet ist, tritt die Sicherheit des Gefühls an die Stelle des defizitären Wahrheitsgehalts des Vertrauensbegriffs. Dieses Gefühl ist moralisch und ästhetisch zugleich: »Wir glauben uns. / – O Gott, welch eine Sonne geht mir auf! (Vs. 1419f.) Im Bild des Sonnenaufgangs reflektiert Kleist die Aufwertung des Vertrauens seit der Aufklärung; darüber hinaus deutet sich hier die in die Zukunft gerichtete Möglichkeit von gegenseitigem Vertrauen als einem »dritten« an, als dem Gedanken, »der uns fehlt« (Vs. 1426): »Wenn's möglich wäre, wenn die Väter sich/So gern, so leicht, wie wir verstehen wollten! […] Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen/Gedanken, käm' der andere hinzu, / Gleich gäb's den dritten, der uns fehlt« (Vs. 1421–1426). Doch diese Utopie des Vertrauens scheitert an der mangelnden Aufklärung der Väter, die das Spiel ihrer Kinder in jeder Hinsicht verkennen.

›Der zerbrochne Krug‹: Eine Probe des Vertrauens inmitten immer neuer Verdächtigungen bietet auch das Lustspiel ›Der zerbrochne Krug‹, an dem Kleist parallel zur ›Familie Schroffenstein‹ zu arbeiten beginnt.[37] Aufklärung und Wahrheitsfindung bilden das Zentrum der Gerichtsverhandlung, die um die Frage kreist, wer den Krug der Frau Marthe zerbrach, der im Zimmer ihrer Tochter Eve stand. Verdächtigt wird Eves Verlobter Ruprecht, doch der wahre Schuldige ist bekanntlich der ermittelnde Dorfrichter Adam selbst. Eve kann gegen ihn nicht aussagen, weil er sie erpresst. Aus ihrer Sicht zeigt der Bruch des Kruges auch den Bruch des Vertrauens an (vgl. DKV I, 806).

Als sich Rupert zu Unrecht vor Gericht angeklagt sieht, wirft er der Verlobten entsprechend Untreue vor. Sie fordert dagegen Vertrauen:

> Pfui, Ruprecht, pfui, o schäme dich, daß du
> Mir nicht in meiner Tat vertrauen kannst.
> Gab' ich die Hand dir nicht, und sagte, ja,
> Als Du mich fragtest, Eve, willst du mich?
> […]
> Du hättest denken sollen: Ev' ist brav,
> Es wird sich alles ihr zum Ruhme lösen,
> Und ist's im Leben nicht, so ist es jenseits,
> Und wenn wir auferstehn ist auch ein Tag (Vs. 1164–1174).

Doch dazu ist Ruprecht nicht bereit: »Mein Seel, das dauert mir zu lange, Evchen. / Was ich mit Händen greife, glaub' ich gern.« (Vs. 1175f.) Dieser Dialog führt nicht nur zur entscheidenden Wendung im Gerichtsverfahren, sie ist auch in Hinblick auf die Grundlagen des Vertrauens aufschlussreich.

Eve fordert Vertrauen von ihrem Verlobten, dem sie sich bereits mit ihrem Ja-Wort für ›vertraut‹ hält. Damit vertraut sie zugleich dem Wort, d.h. der Überein-

[37] Vgl. zur Entstehung DKV I, 724f.

stimmung von Sprache und Bewusstsein. Darüber hinaus basiert ihre Forderung auf ihrer Auslegung des Eheversprechens, das fraglos der durch Gott bestimmten Ordnung zugehört. Dem entspricht ihre Zuversicht, dass die Auflösung der beklemmenden Lage spätestens im Jenseits erfolgen wird. Ähnlich hat Jan Philipp Reemtsma übrigens die Gretchenfrage gedeutet: Gretchens Frage nach der Religion sei die Frage nach einer verbindlichen Ordnung, mithin die Frage, ob sie Faust vertrauen kann.[38]

Wie Ruprechts Reaktion zeigt, ist diese Ordnung um 1800 in Frage gestellt. Der epochale Umbruch wird durch den Bezug auf die Aufklärung noch einmal hergestellt, zugleich aber in Gestalt des Schreibers Licht ironisiert. Wie das Gerichtsverfahren allen Beteiligten klar vor Augen führt, kann hier von einer geregelten Rechtspraxis keine Rede sein. Vor diesem Hintergrund lässt sich Eves Forderung nach Vertrauen auch als Forderung nach dem Gedanken, »der uns fehlt«, verstehen. Der zerbrochene, unsichtbar bleibende Krug markiert genau diese Leerstelle: Er macht das Vertrauen nicht nur zur Frage von Eves persönlicher Integrität, er veranschaulicht in seiner Zerbrochenheit auch die Utopie des Vertrauens als Ausdruck verlorener Ganzheit.

›Amphitryon‹: Das Spiel mit einer in ihren Grundfesten erschütterten Welt setzt Kleist in ›Amphitryon‹ fort. Sein »Lustspiel nach Molière« differenziert die Konzeption von Vertrauen als Gefühl noch einmal, denn hier treten Gottvertrauen, Selbstvertrauen und das Vertrauen in den Anderen in Konkurrenz zueinander. Das Zentrum des Stücks bildet das vielschichtige Spiel mit erschütterten Gewissheiten, das nicht nur Bewusstsein, Sprache und Beziehungen der Menschen, sondern auch die Götter selbst auf die Probe stellt. Ausgangspunkt ist die bekannte, antike Sage von Jupiter, der in Gestalt des kriegsbedingt abwesenden Feldherrn Amphitryon die Hochzeitsnacht mit dessen Gemahlin Alkmene verbringt, die ihn für ihren lang ersehnten Ehemann hält. Kleist macht die Aufklärung des Vorfalls nicht nur zur Frage nach der Wahrheit, sondern wie auch in den vorigen Dramen zu einer Frage der Identität, die untrennbar mit dem Problem des Vertrauens zu sich selbst und zum anderen verbunden ist.

In dieser Verschränkung steht auch der Status des Göttlichen auf dem Spiel. So wird deutlich, dass Alkmene am Altar eigentlich nicht den Gott, sondern die Erinnerung an ihren Mann angebetet hat. Auf der anderen Seite – und darin liegt die Radikalisierung der ›Amphitryon‹-Bearbeitung durch Kleist – begehrt Jupiter Alkmene nicht nur, er will von ihr auch geliebt werden, und zwar als der, der er ist. Er verlangt mit anderen Worten: Vertrauen. Dafür kämpft er mit Alkmene um die Interpretation der Liebesnacht.[39] Diese Vermenschlichung des Gottes stellt die göttliche Autorität radikal in Frage. Sie besiegelt die Individualisierung des Vertrauens seit der Aufklärung, stellt aber im Gegenzug die Mündigkeit des Subjekts

[38] Vgl. Reemtsma, Vertrauen und Gewalt (wie Anm. 6), S. 51 Dabei bringt auch hier bereits die Frage den Zweifel zur Sprache.

[39] Vgl. Michael Neumann, Genius malignus Jupiter oder Alkmenes Descartes-Krise. In: KJb 1994, S. 141–155, hier S. 146.

zur Disposition. Denn in dem durch Jupiter ausgelösten, fundamentalen Zweifel an ihrer Wahrnehmungsfähigkeit bleibt Alkmene nur noch ihr Gefühl für den Anderen, d.h. für Amphiytryon, als letzte Gewissheit. Zu ihrer Dienerin sagt sie:

> O Charis!. – Eh will ich irren in mir selbst!
> Eh' will ich dieses innerste Gefühl,
> Das ich am Mutterbusen eingesogen,
> Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,
> Für einen Parther oder Perser halten (Vs. 1154–1158).

Alkmene unterscheidet also zwischen ihrem Gefühl für ihn und der Ahnung ihres Bewusstseins. Dieses Gefühl für ihn – das Herz – stellt sie über die eigene Selbstgewissheit. So fährt sie fort:

> Nimm Aug' und Ohr, Gefühl mir und Geruch,
> Mir alle Sinn' und gönne mir das Herz:
> So läßt du mir die Glocke, die ich brauche,
> Aus einer Welt noch find' ich ihn heraus (Vs. 1164–1167).

Im Verwirrspiel des wechselnden Gegenübers entscheidet sich Alkmene aber faktisch, wenn auch etwas subtiler als Ruprecht in ›Der zerbrochne Krug‹, immer für das, was sie mit Händen greifen kann. So gesehen entscheidet sie sich weder für Amphitryon noch Jupiter. Da beide nur in ihrer Vorstellung existieren, entscheidet sie sich jeweils für den Anwesenden.[40] Insofern hat ihr Gefühl sie nicht getrogen, denn alles, was ihr erschien, war Amphitryon. Unfehlbarkeit und Fehlbarkeit des Gefühls sind in Alkmene unauflöslich ineinander verschlungen.[41] Aus Liebe zum Menschen liebt sie den Gott. Gleichzeitig beweist sie Amphitryon ihre Treue. Diese ermöglicht ihm, die Vertrauenskrise zu überwinden, indem er ihre spezifische Wahrheit anerkennt:

> O ihrer Worte jedes ist wahrhaftig,
> Zehnfach geläutert Gold ist nicht so wahr.
> […]
> Nicht dem Orakel würd' ich so vertraun,
> Als was ihr unverfälschter Mund gesagt.
> Jetzt einen Eid selbst auf den Altar schwör' ich,
> Und sterbe siebenfachen Todes gleich,
> Des unerschütterlich erfaßten Glaubens,
> Daß er Amphitryon ihr ist (Vs. 2281–2290).

Sein Glaube an die Wahrhaftigkeit der Geliebten in ihrer Täuschung, ermöglicht zumindest aus seiner Perspektive ein versöhnliches Ende. Doch schafft dieses Ende keinen neuen Rahmen mehr, der Vertrauen ermöglicht. Im Gegenteil. Das Vertrauen, das Amphitryon proklamiert, muss endgültig als Absage an das Vertrauen in Gott, zumal eines sich selbst fragwürdig gewordenen Gottes, interpretiert werden. Mit dem Versprechen, sein wiedergewonnenes Vertrauen in Alkmene

---

[40] Vgl. Peter Szondi, Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière. In: Euphorion 55 (1961), S. 249–259, hier S. 257f.

[41] Vgl. Szondi, Amphitryon (wie Anm. 41), S. 259.

am Altar zu schwören, setzt er die göttliche Autorität nur vordergründig wieder ein. Seine Anbetung gilt Alkmene und mit ihr auch sich selbst. Damit wiederholt er Alkmenes Gebete just an jenem Altar, an dem sie sich der Vergöttlichung des Menschen schuldig gemacht hatte, die Jupiter ihr als »Abgötterey« vorgeworfen hatte. Während Amphitryon am Ende seine Gottesebenbürtigkeit unterstreicht, kündet Alkmenes letzte Äußerung – ihr berühmtes »Ach!« – vom Verlust ihrer Selbstgewissheit, der sich als Sprachverlust, als Laut zwischen Schmerz und Sprache artikuliert. Für sie bleibt der Verlust jeglichen Vertrauens konstitutiv.

III. Vertrauen in die Fiktion?

In den drei untersuchten Dramen behauptet sich das Vertrauen als Gefühl in unterschiedlichem Maße gegen Verdächtigungen und Lügen, die Sprache und Bewusstsein auseinander treiben. Die Stücke setzen die Aufklärung der Gefühle fort, die sich aber in ihr Gegenteil zu verkehren droht, wo das Gefühl zur letzten Gewissheit der Figuren wird. Erkenntnis- und Identitätskrise sind mit dem Vertrauen untrennbar verknüpft: Die Utopie des Vertrauens verweist auf die Möglichkeit einer unverbrüchlichen Ganzheit, eine Ganzheit, die wie der zerbrochene Krug und Alkmenes letztes »Ach« zeigen, aber längst verloren ist. Alkmenes leitmotivisches »Ach« schlägt darüber hinaus den Bogen zu Agnes Schroffenstein zurück, die mit einem »Ach« aus dem Leben scheidet, das nicht nur auf die Grenze von Sprechen und Zeigen, sondern auch auf die Aufklärung als »Märchen« verweist, das die Grenzen der literarischen Fiktion im doppelten Sinne reflektiert.

Daher stellt sich die Frage, inwiefern Kleists literarische Inszenierung von Vertrauen als Gefühl, das der sprachlichen Ordnung überlegen ist, genau diese Grenzen zu überschreiten vermag. Kann hier von einer Utopie des Vertrauens die Rede sein, die als Literatur mithin selbst den fehlenden dritten Gedanken bildet? Vertraut Kleist in die Fiktion? Diese Fragen kann ich zwar noch nicht abschließend beantworten, möchte aber einige vorläufige Überlegungen dazu entwickeln.

Die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache sind vielleicht in keinem Stück so sehr Thema wie in ›Familie Schroffenstein‹. Die gesamte tragische Entwicklung stützt sich auf ein Wort, den Namen, der aber in einer Welt voller Verdächtigungen nichts verbürgt.[42] Um dem sprachlich vermittelten Misstrauen zu begegnen, gründet sich das Vertrauen auf Gesten: zunächst auf das gemeinsame Trinken, dann auf das Entkleiden und Verkleiden. In der ersten Szene des dritten Akts, in der die Auseinandersetzung zwischen Agnes und Ottokar zugleich zu Verständigung führt, begleitet umgekehrt immer wieder »Stillschweigen« die gegenseitigen Vorhaltungen (vgl. Vs. 1394, 1400, 1406f.).

Vertrauen kann nicht *versprochen* werden, Vertrauen muss sich *zeigen*. Vertrauen muss als Gefühl verkörpert werden, um wahrgenommen werden zu können.[43] Erst dann kann es auch zur Sprache kommen, denn dieses Gefühl richtet sich auf den

[42] Vgl. Hinrich C. Seeba, Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachkrise in Kleists ›Familie Schroffenstein‹. In: DVjs 44 (1970), S. 64–100, hier S. 79.

[43] Zur Theatralität von Gefühlen vgl. Kolesch, Theater der Emotionen (wie Anm. 1), S. 13.

anderen. Zugleich ist es die Erfahrung der leiblichen Dimension von Vertrauen, die Erkenntnis ermöglicht. Sie liefert den fehlenden Gedanken, der stumme Verständigung beinhaltet, die über »Wissen und Wähnen« erhaben ist, in dem Sprache und Gefühl zur Deckung kommen. Insofern problematisiert der dritte Gedanke gerade die Differenz, und zwar in ihrer Eigenschaft als Differenz.[44]

Die Grundlage für diesen Prozess bildet eine gemeinsame Form der Weltdeutung, die Kleist der Liebe zuschreibt. Die mit ihr verbundene Übereinstimmung von Sprechen und Fühlen kann aber nur in der Fiktion zum Ausdruck gelangen. Dies wird besonders in der Höhlenszene deutlich, in der das Vertrauen utopische Qualität gewinnt, die die Hoffnung auf das Glück der Ganzheit noch einmal vorführt. Dabei korrespondiert die Nacktheit der Liebenden dem Bild des offen aufgeschlagenen Buches. Dass diese Übereinstimmung eine Illusion ist, macht Ottokars bewusste Inszenierung deutlich, die die Liebesnacht, mithin die Aufhebung der Differenz, nur spielt.[45]

Dass das Sprechen ein Zeigen wird, ist das Versprechen des Vertrauens, das die Literatur beinhaltet. Gegen den Sündenfall des Verdachts bietet das Gefühl des Vertrauens hier zumindest für einen Augenblick Zuversicht: dem entspricht das Bild des Sonnenaufgangs, auf den aber bezeichnenderweise kein Licht folgt, wie die Dunkelheit der Höhle deutlich macht. Nur im Märchen lässt sich die Unschuld wiederherstellen.[46] Auf der Ebene der Autorschaft reflektiert Kleist damit auch die Zerbrechlichkeit des literarischen Schreibens selbst, das er mit ›Familie Schroffenstein‹ gewinnt.

Wie zum Beweis wird die verlorene Ganzheit am Schluss des Stückes mit dem abgeschnittenen Kinderfinger auf die Bühne geworfen, der zugleich pars pro toto für alle toten Kinder steht. Auch Ottokars wahnsinnig gewordener Nebenbuhler verweist im letzten Vers des Stückes, als das durch Mord und Totschlag bestimmte Geschehen als »Spaß zum Totlachen« entlarvt ist, noch einmal auf die utopische Dimension des Vertrauens: »Geh, alte Hexe geh. Du spielst gut aus der Tasche, / Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh.« (Vs. 2724f.) Das Vertrauen in die Fiktion ist als Taschenspielertrick entlarvt, der der Wirklichkeit nicht standhalten wird. Doch verweist die Möglichkeit von Vertrauen bis zuletzt auf den fehlenden Gedanken, auf die Utopie der Verständigung, mit der Kleist den Diskurs der Aufklärung fortschreibt, den er zugleich negiert.

---

[44] Vgl. DKV I, 591.

[45] Ottokar spricht wiederholt, als ob er einen Text aufsagt (»Wo blieb' ich stehen«, Vs. 2473) oder gibt Regieanweisungen.

[46] Vgl. Seeba, Sündenfall des Verdachts (wie Anm. 43), S. 95f. Das Märchen verweist zugleich auf die Dialektik der Aufklärung: Das Vertrauen, die aufgehende Sonne der Aufklärung, schlägt in ihr Gegenteil um und macht das Liebesspiel des Vertrauens zum Kindermärchen.

Kathrin Pahl

GEFÜHLE SCHMIEDEN. GEFÜHLE SEHEN

Kleists theatralische Theorie der geschichteten Emotionalität

Ihr Kapitel zur Kriegsmaschine in ›Tausend Plateaus‹ scheinen Deleuze und Guattari mit Kleists Werk im Hinterkopf geschrieben zu haben. Selbst wenn seine Texte nur sporadisch erwähnt werden, liest sich das gesamte Kapitel wie eine Ehrung Kleists, und zwar als dem Erfinder der Äußerlichkeit von Gefühlen.[1] So beobachten Deleuze und Guattari zum Beispiel, dass »Kleists eigene Devise […] eine Aufeinanderfolge von verrückten Sturmläufen und erstarrten Katatonien [sei], bei denen es keine subjektive Innerlichkeit mehr gibt«, und dass bei ihm »die Gefühle aus der Innerlichkeit eines ›Subjekts‹ herausgerissen und gewaltsam in ein Milieu reiner Äußerlichkeit versetzt [sind], das ihnen eine unglaubliche Geschwindigkeit verleiht, die Kraft eines Katapultes«.[2]

Ich teile Deleuze' und Guattaris Perspektive auf Kleists Text, insofern als ich auch denke, dass es uns heute darum geht, uns von der Gefühlsmetaphysik des bürgerlichen Zeitalters wegzubewegen und stattdessen die Äußerlichkeit von Gefühlen (wieder) zu kultivieren.[3] Mit ›Gefühlsmetaphysik‹ meine ich die zweisträngige Vorstellung, dass die Wahrheit des Gefühls im Inneren des individuellen Subjekts liegt und von Außen nicht erreichbar geschweige denn beurteilbar ist und dass im Vergleich zur äußeren Welt die innere Welt reicher, wahrer und gewaltiger ist. Kleist hat sich mit dieser zu seiner Zeit relativ neuen aber bereits weitgehend naturalisierten Ideologie der Gefühle heftig auseinandergesetzt und – besonders

[1] Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, 1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine. In: Dies., Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé, Berlin 1997, S. 481–585. Siehe S. 488: »Dieses Element der Äußerlichkeit, von dem alles beherrscht wird, was Kleist in der Literatur erfindet, was er als erster erfindet, gibt der Zeit einen neuen Rhythmus, eine endlose Aufeinanderfolge von Katatonien, Momenten der Bewußtlosigkeit, blitzartigen Entladungen oder Überstürzungen«. Vgl. S. 552: »Kleist ist es am besten gelungen, diese plötzlichen Katatonien, Schwindelanfälle und Spannungszustände mit den größten Geschwindigkeiten einer Kriegsmaschine zu kombinieren: er zeigt uns ein Waffe-Werden des technischen Elements und zugleich ein Affekt-Werden des leidenschaftlichen Elements (die Penthesilea-Gleichung)«.

[2] Deleuze und Guattari, 1227 – Abhandlung über Nomadologie (wie Anm. 1), S. 488.

[3] Zur Geschichtlichkeit von Gefühlen und zu den Gefühlsdiskursen um 1800 siehe Ute Freverts Beitrag im vorliegenden Band.

mit seinen Theaterstücken – der Verlockung des Ideals von Integrität und Authentizität und der mit ihm verbundenen Aporie des Unausdrückbaren zu entgehen versucht.[4]

Ich stimme also völlig mit Deleuze und Guattaris These überein, dass Kleists Texte Gefühle als äußerliche kultivieren oder, um es mit den Worten von ›Tausend Plateaus‹ zu sagen, dass sie uns »ein Affekt-Werden des leidenschaftlichen Elements« zeigen.[5] Dies geht so weit, dass einige der Kleistschen Charaktere Gefühle buchstäblich als Gebilde in Raum und Zeit bzw. als Gefüge aus stofflichen und gedanklichen Komponenten sehen können. Allerdings reproduzieren Deleuze und Guattari meines Erachtens den Wunsch nach Authentizität, von dem sich Kleist nach meiner Lektüre gerade löst – nur dass sie diese statt in empfindsamer Innerlichkeit nun in der zwischen Blitz und Katatonie hin- und herwechselnden Äußerlichkeit von Körpern und deren Bewegungsvektoren ansetzen. Während ich ihren Gedanken von entsubjektivierter Emotionalität (von Gefühlen, die »aus der Innerlichkeit eines ›Subjekts‹ herausgerissen« sind) weiterverfolgen möchte, bin ich also weniger an den gleichsam naturgewaltigen Ausbrüchen von Affekten interessiert, die Deleuze und Guattari so faszinierend finden.

Darum möchte ich hervorheben, dass Kleist uns neben der Äußerlichkeit von Gefühlen – also der Möglichkeit und Fähigkeit, Gefühle zu sehen – die Fabrikation, oder das Schmieden von Gefühlen vormacht. In der Anlehnung des Gefühleschmiedens an das Verseschmieden, welches nicht nur das Handwerkliche der Dichtung hervorhebt, sondern ihr auch etwas Dilettantisches beigibt, wird der Anspruch auf Originalität, Eigentlichkeit oder Authentizität untergraben, ohne das wirklich Gefühlte solcher Gefühlsproduktionen zu schmälern. Ich will somit die andere, man müsste sagen: anders-andere Zeitlichkeit der Gefühlsschichtung in Kleists Texten starkmachen. Anhand von drei Theaterstücken – ›Amphitryon‹, ›Penthesilea‹ und ›Käthchen von Heilbronn‹ – möchte ich Kleists Poetik der Verdoppelungen und Zerstückelungen, Wiederholungen, Schichtungen und ›Geschichtungen‹ von Gefühlen analysieren. Während Deleuze und Guattari das Ineins von Gefühl und Körper aufspüren, erlaubt mir der Fokus auf Gefühlsschichtungen bei Kleist auch deren Überschneidungen mit sprachlicher Textualität

[4] Im Brief vom 5. Februar 1801, schreibt Kleist an seine Schwester Ulrike: »– Ach, Du weißt nicht, wie es in meinem Innersten aussieht. […] Und gern möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, u wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich […] fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden. Indessen: auf diese Gefahr will ich es bei Dir wagen u Dir so gut ich kann, in zerrissenen Gedanken mittheilen, was Interesse für Dich haben könnte« (DKV IV, 197). Während Kleist hier das Problem, das ›Innerste‹ in Worte zu fassen, im Sinne der auf Integrität und Authentizität bestehenden Gefühlskultur des bürgerlichen Zeitalters identifiziert, so findet er, wie ich zeigen möchte, mit seinen Theaterstücken eine Lösung, die gerade in der Affirmation des Zerreißens liegt.

[5] Deleuze und Guattari, 1227 – Abhandlung über Nomadologie (wie Anm. 1), S. 552.

und gedanklicher Selbstreflexion in den Blick zu bekommen. Denn der Gegenüberstellung von (körpergebundener) Emotionalität und (sprachgebundener) Rationalität – seien solche Oppositionen nun Gefühls-abwertend oder Gefühls-aufwertend (wie im Falle Deleuze und Guattaris) – ziehe ich Modelle der Kreuzung, Vermischung und Verwechslung beider Sphären vor. Und bei Kleist finde ich ein solches Modell.

I. Der Schacht der Innerlichkeit

Ein wiederkehrendes Bild in Kleists Dramen ist der Schacht der Innerlichkeit. »Steigst du nicht in des Herzens Schacht hinab / Und betest deinen Götzen an?« (BKA I/4, Vs. 1432f.), wirft Jupiter der Alkmene vor, weil sie die Nacht ihres Inneren, in der nur das Bild Amphitryons strahlt, der Vielfalt der von Zeus geschaffenen äußeren Welt vorzieht. Auch Penthesilea spricht vom Schacht: »Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder, / Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz, / Mir ein vernichtendes Gefühl hervor« (BKA I/5, Vs. 3025–3027). Kleist hat die Schachtmetapher keineswegs erfunden.[6] Vielmehr ist es Kleists Verdienst, das Merkwürdige dieser gängigen Metapher durch Verwörtlichung hervorzukehren. Wenn Kleist schreibt, »Steigst Du nicht in des Herzens Schacht hinab?« oder: »Jetzt steig ich in meinen Busen nieder, / Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz, / Mir ein vernichtendes Gefühl hervor«, so nimmt er die Metapher wörtlich und führt sie zugleich ad absurdum: denn das Innere als Schacht vorgestellt, wird eben damit zum Äußeren, zu einem Raum, in den sich das Subjekt hineinbegeben kann.

Etwa zwei Jahrzehnte später beschreibt auch Hegel, und zwar in der ›Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften‹, in dem Teil zur Psychologie, die menschliche Intelligenz als einen Schacht. Es geht mir hier nicht darum, einen Einfluss Kleists auf Hegel nachzuweisen. Vielmehr möchte ich parallele Anliegen und Strategien hervorheben. Außerdem rückt der Bezug zu Hegel den Schacht ausdrücklich in den Kontext der Problematik von Sprache, um die es eben auch Kleist geht.

Die Intelligenz ist für Hegel also ein Schacht, in dem aus der äußeren Anschauung ins Innere transferiert oder er-innerte Bilder abgelegt werden bzw. verschwinden. Der Schacht soll ein Raum sein, der gerade nicht dem äußeren unendlich teilbaren Raum entspricht, sondern seine eigene, unteilbare Räumlichkeit hat.[7] In dem Schacht der Intelligenz wird demnach das Äußere als ›Innerliches‹, das heißt

[6] Sie wird, wie ein Blick in Grimms Wörterbuch verrät, um 1800 sehr häufig benutzt. Ein besonders interessantes Beispiel findet sich in Schillers ›Wallensteins Tod‹ (II,3): »Des Menschen Thaten und Gedanken, wiszt! / Sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen. / Die innre Welt, sein Microcosmus, ist / der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen«. Zitiert nach Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1893, Stichwort »Schacht«. Diese Verwendung zeigt besonders gut, worin die Funktion und damit die Attraktivität der Metapher liegt, nämlich in der Stabilisierung des Gedanken- und Gefühlslebens.

[7] Insofern ist die Schachtmetapher eigentlich ungünstig. Was Hegel hier beschreibt, ähnelt eher einem Schlund.

als Immaterielles, Ideelles oder Allgemeines aufbewahrt. Dies ›Aufbewahren‹ meint also nicht ein Zuweisen von »besonderen *Fibern* und *Plätzen*«, vielmehr verlieren die Anschauungen im Prozess der Er-innerung ihre in der Außenwelt gegebene raum-zeitliche Individualität sowie ihren konkreten Zusammenhang.[8] In diesem Sinn verschwinden die Bilder im »nächtlichen« oder »bewußtlosen« Schacht der Intelligenz.[9] Sie bleiben unbestimmt und unwirklich, können alles und gar nichts sein – eine Unbestimmtheit, die Hegel oft vehement kritisiert.

Eine besondere Art von Bildern sind die Schriftbilder von Wörtern, bzw. Hegel spricht statt von »Wörtern« von »Namen«. Neben, z.B., dem Gegenstand Dolch können wir auch das geschriebene Wort *Dolch* anschauen und sein Anschauungsbild im nächtlichen Schacht der Intelligenz ablegen. Hegel spricht in diesem Fall allerdings nicht von Erinnerung, sondern von Gedächtnis. Strenggenommen ist das Wortbild oder Namensbild ein Zeichen für ein Zeichen für das Bild einer bzw. vieler Anschauungen. Nach der wörtlichen Er-innerung oder Verinnerlichung der Anschauung eines Dolchs hat wiederholte Anschauung eines solchen Gegenstands zur herkömmlichen »sogenannte[n] Erinnerung« geführt, das heißt zum Hervorholen des Bilds aus dem Schacht der Intelligenz und zur Subsumption der wiederholten Anschauungen unter dieses eine Bild.[10] Die »Zeichen machende Phantasie« hat daraufhin in ihrer »innere[n] Werkstätte« ein Zeichen für dieses Bild hergestellt: das Wort ›Dolch‹, zunächst als Gesprochenes.[11] Das Schriftbild *Dolch* ist nach Hegel ein Zeichen zweiten Grades, da es, zumindest seiner Entstehung nach, nicht für das Erinnerungsbild i.e. die Bedeutung Dolch steht, sondern für das Lautzeichen ›Dolch‹. Diese relative Distanz des Schriftbilds zu der Bedeutung des Worts fördert die Loslösung des Signifikanten vom Signifikat im Sinne der von Hegel generell konstatierten Arbitrarität der Zeichen.

Wir wissen spätestens seit Derridas Lektüre, dass Hegel das Zeichen vom Symbol unterscheidet. Die Beziehung von Signifikant und Signifikat ist beim Zeichen arbiträr, beim Symbol handelt es sich hier um eine motivierte Beziehung. Das Symbol veranschaulicht die Bedeutung durch den Signifikanten, während sich Zeichen dazu eignen zu kommunizieren, ohne den Umweg über die Vergegenwärtigung der Bedeutung zu nehmen. Das Symbol des Symbols ist die Sphinx, während das Zeichen des Zeichens die Pyramide ist.[12] Die Sphinx stellt ein Gefüge von animalischem Körper und menschlichem Haupt (Emblem der Rationalität) dar. Die Pyramide hat ein einheitliches Äußeres, welches in keinerlei motiviertem

[8] »Die Unfähigkeit, diß in sich concrete und doch *einfach* bleibende Allgemeine zu fassen, ist es, welche das Aufbewahren der besonderen Vorstellungen in besondern *Fibern* und *Plätzen* veranlaßt hat«; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Gesammelte Werke, Bd 20, hg. von Wolfgang Bonsiepen und Hans Christian Lucas, Hamburg 1992, Paragraph 453, Anm.

[9] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 453, Anm.

[10] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 454.

[11] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 457, Anm.

[12] Derrida zeigt, dass Hegel diese Unterscheidung nicht aufrechterhalten kann vgl. Jacques Derrida, Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel. In: Ders., Marges de la Philosophie, Paris 1972, S. 93–132.

Verhältnis zu seinem Inneren steht. Sie ist arbiträrer Repräsentant für den eigentlichen Schatz (den Gott, das mumifizierte Oberhaupt, die »fremde Seele«),[13] der in unterirdischen Schächten verborgen ist. So taucht der Schacht (wenn auch bei Hegel nicht explizit) wieder auf und droht, den Unterschied von Zeichen und Symbol zu verwischen.

Wörter sind für Hegel grundsätzlich Namen, d.h. »für sich *sinnlose Aeußerlichkeiten*, die erst als *Zeichen* eine Bedeutung haben«.[14] Wörter sind also grundsätzlich Zeichen. Hegel macht allerdings darauf aufmerksam – und schlägt erhebliches Kapital aus dieser Beobachtung – dass wir als geübte (und besonders als durch das Auswendiglernen von Texten – wohl insbesondere Gedichten – disziplinierte) Leser geschriebene Wörter wie Hieroglyphen (i.e. Symbole, nach seiner Taxonomie) behandeln.[15] Wir vergessen, dass sie Schriftzeichen für Lautzeichen sind. Ohne Rekurs auf das gesprochene Wort wissen wir direkt, was mit dem Wort gemeint ist, beziehungsweise – und dies geht noch einen Schritt weiter – wir vergegenwärtigen uns auch die Bedeutung nicht mehr. Das Lesen wie das Denken erreicht seine eigentümliche Geschwindigkeit, weil es gerade nicht den Umweg über das Aussprechen des Worts oder die Vergegenwärtigung der Bedeutung in der Vorstellung, geschweige denn die Veranschaulichung des Gegenstands in der Phantasie nehmen muss. Dies meint Hegel, wenn er behauptet, »es ist in Namen, daß wir *denken*«.[16] Der mechanische, gleichsam auswendige Umgang mit Namen kehrt ihre Arbitrarität und Sinnlosigkeit hervor. Der katachrestische Sprachgebrauch schlägt so in eine eigentümliche Art von Wörtlichkeit um. Das schriftliche Wort selbst ist nun zur Sache geworden, zum Eigentlichen, das nicht mehr auf ein vermeintlich vorgängiges Eigentliches (Bedeutung, Bild oder Anschauung) rekurriert: »Der *Name* ist so die *Sache*, wie sie *im Reiche der Vorstellung* […] Gültigkeit hat«.[17] Das mechanische, »Namen *behaltende* Gedächtniß«[18] produziert und kultiviert somit die Exversion des Schachts[19] oder die Veräußerlichung der Innerlichkeit: »Diese höchste Erinnerung des Vorstellens ist ihre höchste Entäußerung, in der sie sich als das *Seyn*, den allgemeinen Raum der Namen als solcher, d.i. sinnloser Worte setzt«.[20] Mit seiner Zeichentheorie hebt Hegel also die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Idealität und Materialität, zwischen Bedeutsamkeit und Sinnlosigkeit auf: »Das *Gedächtniß* ist auf

[13] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 458, Anm.

[14] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 459, Anm.

[15] »Die erlangte Gewohnheit tilgt auch später die Eigenthümlichkeit der Buchstabenschrift […] und macht sie für uns zur Hieroglyphenschrift«; Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 459, Anm. – Dies heißt auch, dass Hegel das Auswendig-Hersagen als eine Art Schriftlichkeit der Rede, im Sinne Derridas, auffasst. Derrida macht diese Stelle allerdings nicht für sein Anliegen fruchtbar.

[16] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 462, Anm.

[17] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 462.

[18] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 461.

[19] »Das im Gedächtnis Behaltene [wird] *auswendig*, d.h. eigentlich von *innen* heraus, aus dem tiefen Schachte des Ich hervorgebracht und so hergesagt«; Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (wie Anm. 8), Paragraph 462, Anm.

[20] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 463.

diese Weise der Uebergang in die Thätigkeit des *Gedankens*, der keine *Bedeutung* mehr hat, d.i. von dessen Objectivität nicht mehr das Subjective ein Verschiedenes ist, so wie diese Innerlichkeit an ihr selbst *seyend* ist«.[21]

Soweit erst einmal Hegel. Nun zu Alkmenes Semiotik: Um in ihre innere Welt einzudringen, in den Schacht ihres Herzens und ihrer Intelligenz, um in ihre Gedanken und Gefühle, ihr Gebet, ihr Haus und ihren Körper hineinzukommen, muss der Gott – ein anderer Name für die ideale Bedeutung oder eigentliche Seele Amphitryons – muss der Gott die sinnlichen Züge Amphitryons annehmen. Amphitryon ist also der Signifikant für das Signifikat Herr der Welt und göttlicher Geliebter. Als solche abstrakte Idee macht der Gott jedoch wenig Eindruck auf Alkmene, die sagt: »Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken« (BKA I/4, Vs. 1457). Trotzdem ist eine eindeutige Hierarchie zwischen göttlicher Idealität und empirischer Außenwelt etabliert. Soweit führt das Lustspiel die traditionelle Zeichentheorie vor: Der Signifikant transportiert Bedeutung; doch das Eigentliche am Zeichen soll eben das Signifikat sein. Sobald dieses verinnerlicht ist, ist der Signifikant unwichtig geworden. Der weltliche Amphitryon, der sinnlich fassbare Teil des Zeichens, bleibt außen vor, rennt immer nur gegen die Tür seines eigenen Hauses, hat keinen Zugang zu Alkmenes Herz. Idealerweise, so Hegel, verschwinden die Signifikanten im Prozess der Bedeutungsaufnahme – wie der Laut der Stimme, der, während man noch damit beschäftigt ist, den Sinn aufzunehmen, schlichtweg verklingt – nicht wie Amphitryon, der die Gefährten zum Protest zusammentrommelt.

Hier zeigt sich also, dass Kleist die traditionelle Semiotik in Szene setzt, um ihre Unstimmigkeiten vorzuführen und um ein anderes Sprachmodell zu erarbeiten. Im Zuge des Lustspiels wird klar, dass das Tor zum Inneren auch für das Geistige und Ideale, auch für den Gott verschlossen bleibt. Eben weil das, was doch nicht äußerlich und sinnlich erfahrbar sein *soll*, mit der räumlichen Metapher der Innerlichkeit belegt oder sogar als Schacht vorgestellt wird, finden wir auch im Inneren immer wieder Äußerliches. Wo der Gott regieren soll, sitzt immer schon Amphitryon: »Steigst du nicht in des Herzens Schacht hinab / Und betest deinen Götzen an?« (BKA I/4, Vs. 1432f.).

Es kann Kleist freilich nicht darum gehen, die vermeintlich innere Welt der Gefühle und Ideen ganz ohne Rückgriff auf räumliche Metaphern zu denken. Vielmehr ergibt sich für ihn, während er die Unstimmigkeiten des herkömmlichen Sprachbegriffs herausarbeitet, eine interessantere Frage: Warum sehen wir das vermeintlich Innere nicht in der empirischen und äußerlichen Welt? – »Ist er [d.i., Jupiter] dir wohl vorhanden? / Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr?« (Vs. 1420f.), fragt Jupiter in der Gestalt des Amphitryon die Alkmene und betont damit, dass die Leidenschaft Amphitryons, sein göttliches Wesen, real und äußerlich erfahrbar ist. Die Welt ist sein Werk und seine nicht innere, sondern äußere Werkstätte.[22] Warum, wenn sie doch angibt, dass sie Züge braucht, um den

[21] Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 464.

[22] Hegel beschreibt die Phantasie als eine »innere Werkstätte«; Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 457, Anm.)

Gott zu verehren, fällt es Alkemene nicht ein, sich mit ihren Gedanken an das Gesicht der Welt zu wenden und ihn in deren vielfältigen Schriftzügen zu lesen? Stattdessen wird ihr Herz ein Rätsel und Gefängnis. In diesem dunklen Schacht kann sie nichts anderes als das Bild von Amphitryon sehen. Und weder der geistige noch der sinnliche Amphitryon kennt ihr Herz und ist sich ihrer Liebe gewiss. Welche Ironie hat das Erz aus dem Herzschacht um den Busen geschlagen und ihn so unzugänglich gemacht?[23]

Ähnlich wie Amphitryon/Jupiter geht es auch Theobald, dem Vater, oder vielmehr einem der Väter, von Käthchen. Ich zitiere aus der Szene auf dem Weg zum Kloster:

> T h e o b a l d .
>
> Die Eichen sind so still, die auf den Bergen verstreut sind … Ich glaube, sie wissen, daß Käthchen angekommen ist, und lauschen auf das, was sie denkt. Wenn ich mich doch in die Welt auflösen könnte, um es zu erfahren. Harfenklang muss nicht lieblicher seyn, als ihr Gefühl. … Mein liebes Käthchen?
>
> K ä t h c h e n .
>
> Mein lieber Vater!
>
> T h e o b a l d .
>
> Sprich ein Wort. (BKA I/6, 96)

Theobald hat keinen Zugang zu Käthchens Innerem. Er ist freilich nicht der Einzige. Käthchen ist verschlossen. Und deshalb braucht es Gerichtsverfahren, Kreuzverhöre und mehr oder weniger üble Tricks, um ihr Geheimnis zu Tage zu befördern. Doch Theobald führt hier interessanterweise ein anderes Kommunikationsmodell ein. Er glaubt an einen Austausch von Gedanken- und Gefühlstönen zwischen Welt und Käthchen. Zwar idealisiert er Käthchens Gefühl immer noch, doch weckt dies in ihm das Begehren, sich in die Welt aufzulösen. Es ist, als ob ihn das neue Begehren nach Auflösung plötzlich Innerlichkeitsentwürfen gegenüber misstrauisch gemacht hat, und so klagt er zu Käthchen:

> Du willst in das Kloster der Ursulinerinnen gehen, das *tief* im einsamen kiefferreichen Gebirge seinen Sitz hat. Die Welt, der liebliche Schauplatz des Lebens, reizt dich nicht mehr; Gottes Antlitz, in *Abgezogenheit* […] angeschaut, soll dir Vater […] seyn. (BKA I/6, 98f., Hervorhebungen K.P.)

Dies ist die gleiche Klage, die auch Jupiter in der Gestalt des Amphitryon gegen Alkmene vorbringt. Statt sich mit dem lebendigen Vater in der lieblichen Welt auszutauschen, will Käthchen »Gottes Antlitz« »in Abgezogenheit«, also als etwas Abstraktes, im Gebirgsschacht ihres Inneren, welcher hier als tief im dunklen Gebirge liegendes Ursulinenkloster vorgestellt wird, betrachten.

Neben der Verlockung authentischer wenn auch hermetischer Innerlichkeit finden wir bei Kleist immer wieder den Wunsch nach Nicht-Integrität, Zerstückelung, Vervielfältigung und Verwischung der Kontur. Theobald gelingt es, sein Verhältnis zu Sprache derart zu verändern, dass Käthchen sich ent-schließt und er

[23] Vgl. die Rolle der Rüstung in der ›Penthesilea‹. Vgl. wie dem Grafen vom Strahl die Eisenschienen um die Brust geplatzt sind (1,1).

sich verdoppelt. Käthchen fühlt sich von Theobalds Rede zerschnitten – »Du legst mir deine Worte kreuzweis, wie Messer, in die Brust« (BKA I/6, 101), sagt sie – und beschließt plötzlich den Namensvetter und das Double von Theobald Friedeborn, Gottfried Friedeborn, zu heiraten (und natürlich wird im Gefolge ihres Entschlusses die Vaterfunktion selbst dubliert: Theobald stellt sich als Double des Kaisers heraus).

II. Gefühlsteichoskopien

Auch Penthesilea schneidet sich die zu enge Brust auf. Und auch sie tut dies mit Hilfe einer Sprachpraxis, die ein Gegenmodell zur konventionellen Zeichentheorie darstellt. Nach Carol Jacobs brillanter Lektüre ist Penthesileas Selbstmordwaffe die Sprache selbst. Das Wörtlichnehmen einer Metapher (nämlich Schacht für Busen und Erz für Gefühl) vollzieht Penthesilea derart als Verwörtlichung, dass es von da ab unmöglich ist, das Buchstäbliche vom Figurativen scharf zu trennen oder sogar jemals getrennt zu haben (wir haben uns von nun an also immer schon in einer Sprache bewegt, die, um mit Hegels Worten zu sprechen, nicht aus Zeichen, sondern aus Symbolen besteht).[24]

Doch realisiert sich Penthesileas Rede in der Tat unmittelbar und punktgenau? Und ist dieser Punkt wirklich der Tod?[25] Jacobs geht davon aus, dass die einzige

[24] Vgl. Carol Jacobs, Uncontainable Romanticism: Shelley, Brontë, Kleist, Baltimore und London 1989, S. 85–114. Deutsch: Der Dolch der Sprache. Die Rhetorik des Feminismus. In: Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz, hg. von Rüdiger Campe, Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2008, S. 19–46, hier S. 43ff.

[25] Selbst extrem differenzierte Analysen von Penthesileas Sprechakt, wie Jacobs' oder Menkes, fühlen sich gezwungen, Penthesileas Tod wörtlich zu nehmen. Das heißt, sie lassen die Bühnenanweisung (»sie fällt und stirbt«) und die darauffolgenden Interpretationen der Amazonen: Prothoe: »Sie stirbt!«, Meroe: »Sie folgt ihm, in der That!« (BKA I/6, 191, Vs. 3034f.), über Penthesileas Rede urteilen. Dies privilegiert den denotativen and kommentierenden Modus über den performativen, während Kleist meiner Ansicht nach jegliche Hierarchie verschiedener Sprachmodi untergräbt. Bettine Menke, Die Intertextualität, die Aussetzung der Darstellung und die Formeln der Passion. In: Penthesileas Versprechen (wie Anm. 24), S. 211–252. – Helga Gallas hat eine sehr überzeugende Lektüre geliefert, nach der Penthesilea in allerletzter Wendung dem Gesetz ihres Begehrens folgt und sowohl das Imaginäre (Integrität der Gestalt als Idealbild des Selbst) als auch das Symbolische (Aufschub der Erfüllung durch linguistisch-gesellschaftliche Konventionen) zum Realen (im Sinne Lacans, also dem Jenseits der normalen und normativen Welt) hin überschreitet. Wenn sie Achill zerreißt und danach sich selbst aufschneidet, wären dies demach nicht Akte der Grausamkeit, sondern der höchsten Befriedigung (bzw. des Befriedigens; im ersten Fall befriedigt Penthesilea nicht sich selbst, sondern Achill). Während Gallas betont, dass eine solche Erfahrung des Realen durchaus im Leben möglich ist (wenn auch nur für Momente) und dass demnach dieser ›reine‹ Todeswunsch oder, wie Lacan es auch nennt, Wunsch nach dem ›zweiten Tod‹ »nicht als tatsächliches Streben nach einem physischen Ende« zu verstehen ist (S. 220), so geht sie doch wie selbstverständlich davon aus, dass Penthesilea »nach dem Nicht-Ort des zweiten Todes auch den des ersten noch zu erreichen« strebt (S. 231). Auch Gallas verfällt der Tendenz, die inszenierten Interpreationen der Amazonen für bare Münze zu nehmen, wenn sie Prothoes Verdikt »Wohl ihr! / Denn hier war ihres fernen

Alternative zu einer denotativen Sprache eine Sprache ist, die gar nicht verweist, sondern bloß ist bzw. handelt. Wenn Penthesilea die Differenz zwischen Wort und Tat aufhebt, zerstört sie nach diesem Modell gleich jegliche Referenz. »Here there is nothing to tell *about*,« behauptet Jacobs – womit sie aber nur recht haben mag, weil Penthesileas Rede sich eben nicht im Modus des *telling about* vollzieht, sondern vielmehr im Modus des *speaking nearby*.[26] Da ich nicht sehe, warum Heteroreferenz so absolut gelten soll, dass sich als Alternative nur der Tod anbietet, werde ich – vielleicht als Kreuzung von Heteroreferenz und Autoreferenz – so etwas wie Homoreferenz herausarbeiten.

Zunächst ist festzuhalten, dass Penthesileas Rede nicht nur handelt, sondern auch beschreibt. Sie ist also gar nicht so radikal, wie oft behauptet wird. Kleists Drama ist – wie Gabriele Brandstetter betont hat – ein Stück der Botenberichte, Teichoskopien und Hypotyposen, und es endet auch mit einer, wenn auch ungewöhnlichen, Teichoskopie. Penthesilea steht am figurativen Bühnenrand und beschreibt zeitgleich, was ihre Schwestern nicht sehen können, nämlich, wie sie aus einem alten und kalten Gefühl ein heißes, scharfes und giftiges, ja ein lebendiges Gefühl schmiedet.[27]

> Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
> Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
> Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
> Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
> Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
> Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
> Trag es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
> Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;
> Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust;
> So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut. (BKA I/6, Vs. 3025–3034)

Der teichoskopische Modus von Penthesileas Rede – eben weil er der Konvention nach von einem Geschehen berichtet, das außerhalb der Szene stattfindet – schlingt die Außenwelt jenseits der Bühne und die Innenwelt des Busens durcheinander. Nicht erst mit dem Dolch, sondern bereits mittels der etwas ungewöhnlichen Sprachpraxis der Gefühlsteichoskopie durchkreuzt Penthesilea also die Grenze zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit.

Bleibens nicht« wiederholend behauptet, »Penthesilea hat auf Erden keinen Platz mehr« (Helga Gallas, Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und imaginärer Idenitfizierung, Frankfut a.M. und Basel 2005, S. 231).

[26] Jacobs, Uncontainable Romanticism (wie Anm. 24), S. 114.

[27] Vgl. Gabriele Brandstetter, Inszenierte Katharsis in Kleists ›Penthesilea‹. In: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001, S. 225–248; Dies., ›Penthesilea‹. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Interpretationen: Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75–115. Vgl. auch Rüdiger Campe, Zweierlei Gesetz in Kleists ›Penthesilea‹. Naturrecht und Biopolitik. In: Penthesileas Versprechen (wie Anm 24), S. 313–341.

Nachdem das Innere des Schachts derart »hervor«gekehrt ist, hat das Herz am Erz teil.[28] Gefühl und Ding verwechseln sich miteinander. Während es in den ersten beiden Versen des Monologs, in dem Penthesilea sich noch in der Sprachauffassung der Innerlichkeit bewegt, lediglich mit dem Erz verglichen werden konnte, hat das Gefühl von nun an die Äußerlichkeit und stoffliche Dichte von Erz. Die Seele ist doch aus dem Stein des Signifikanten gemacht.[29]

Es ist ein Gemeinplatz der bürgerlichen Gefühlsideologie, dass Wörter und Gefühle auf Kriegsfuß miteinander stehen, dass das Gefühl im Wort erstirbt und zu viel Emotion die Kommunikation zerstört. Dieser Krieg zwischen Worten und Gefühlen ist nicht unverwandt mit dem Krieg zwischen den Geschlechtern, von dem dieses Stück und seine Interpretationen immer wieder in Anspruch genommen werden. Gegen solchen hetero-koitalen Imperativ, welcher Sprache und Gefühl, oder Zeichen und Bedeutung üblicherweise auf Kollisionskurs bringt, stellt Kleist das Beieinander und das Zum-verwechseln-ähnlich-sein der Wörter und Gefühle, Zeichen und Bezeichneten dar: ihre Homo-Referenz.[30] Wort und Gefühl, Bezeichnung und Vorstellung laufen nebeneinander fort wie zwei Räder, um den wohlbekannten Essay ›Von der allmähligen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ zu zitieren: »Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwas wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie *ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes*, Rad an seiner Achse.« Sie erregen einander, verleihen einander Energie, ja es fällt schwer, definitiv zu entscheiden, welches Rad das Rad der Sprache und welches Rad das Rad des Gefühls ist. »Schmerzen, Schmerzen« sagt Penthesilea in der neunten Szene, in der ihre Tränen die Zeit anhalten, und setzt so ein Gefühl-Körper-Ding-Wort neben das andere.

In dieser von Homoreferenz (des)organisierten Sprachwelt tauschen sich nicht nur Signifikant und Signifikat untereinander aus. Ebenso ist das Subjekt der Aussage in die Aussage hineingezogen, setzt sich in ihr fort und verdoppelt sich so, ohne dass die beiden Doubles klar voneinander zu trennen wären. Es ist also nur konsequent, wenn Graf vom Strahl ausruft: »Nun steht mir bei, ihr Götter: ich bin

---

[28] Siehe auch die andere Schmiedeszene in ›Penthesilea‹: »Denn eine andere Kette denk' ich noch, / Wie Blumen leicht, und fester doch, als Erz, / Die dich mir fest verknüpft, um's Herz zu schlagen. / Doch bis sie zärtlich, Ring um Ring geprägt, / In der Gefühle Glut, und ausgeschmiedet« (BKA I/6, Vs. 1832–1836).

[29] Derrida glossiert Hegel: »L'âme consignée dans la pyramide est *étrangère* (*fremde*). Si elle est transposée, transplantée comme une immigrante dans le monument, c'est qu'elle n'est pas faite de la pierre du signifiant«; Derrida, Le puits et la pyramide (wie Anm. 12), S. 97.

[30] Vgl. Randall Halle, Queer Social Philosophy. Critical Readings from Kant to Adorno, Urbana and Chicago 2004, S. 15ff. Halle weist das gängige Zeichensystem als spezifisch heterosexuelles aus, als eines, das die Beziehung von Signifikant und Signifikat grundsätzlich über den hetero-koitalen Imperativ regelt. Während es Halle darum geht, die diesem Imperativ vorgängige Abritrarität des Bezugs (mit Saussure) herauszustellen, möchte ich hier einen Schritt weitergehen und zeigen, dass Kleist nicht nur den Imperativ zum Koitus der Lächerlichkeit preisgibt, sondern darüber hinaus auch die Heteroreferenz in Frage stellt ohne darum gleich in Selbstreferenz zu verfallen. Hierzu auch Katrin Pahl, ›Geliebte Sprich!‹ – wenn Frauen sich haben. In: Penthesileas Versprechen (wie Anm. 24), S. 165–187.

doppelt!« (BKA I/6, 159) und Sosias zu Amphitryon sagt, »Ihr seid doppelt […] und glücklich schätz' ich euch, bei Gott« (BKA I/4, Vs. 901–903).

Wenn Penthesilea »Schmerzen, Schmerzen« äußert, der Graf vom Strahl »Käthchen, Mädchen, Käthchen!« (BKA I/6, 51) aneinanderreiht und Alkmene den Jupiter mit Amphitryon anredet, so sind dies vielleicht etwas ungewöhnliche, in jedem Fall aber geraffte Beispiele für das, was Kleists Charaktere so oft fordern oder konstatieren, nämlich, dass ihnen etwas »Wort für Wort« mitgeteilt werde. »Und steh mir Rede, pünctlich, Wort für Wort« befiehlt Amphitryon dem Sosias (BKA I/4, Vs. 619). Hier heißt die Forderung noch, dass er nichts auslassen, sondern einen vollständigen und wahrhaften Bericht liefern soll.[31] Doch der Schauspieler Sosias zersetzt die Integrität und Authentizität eines jeden Berichts bereits, wenn er auf diesen Befehl hin Amphitryon bittet, ihm »den Ton […] der Verhandlung anzugeben«, ob »dreist« oder »[w]ie es bei Hofe üblich«, ob als »ehrlicher Kerl« oder als »wohlgezog'ner Mensch« (BKA I/4, Vs. 620–627). Selbst wenn wir hier wohl eine Präferenz für das Dreist-Ehrliche ausmachen können, macht die Frage darauf aufmerksam, dass beide Tonarten Interpretationen oder Spielarten sind, welche sich auf keine originale Textvorlage berufen können, sondern diese erst katachrestisch produzieren müssen.

Verwunderung über das »Wort für Wort« stellt sich auch bei Antilochus ein, wenn er im 1. Auftritt Odysseus' detaillierte Beschreibung des Phänomens Penthesilea unterbricht: »So, Wort für Wort, der Bote, den du sandtest« (BKA I/5, Vs. 103). Mit diesem einen Vers untergräbt Antilochus die Originalität der gesamten, kunstvollen, über 100 Verse umfassenden Rede des Odysseus.[32] Doch – wie es Gabriele Brandstetter anhand eines anderen Beispiels gezeigt hat – geht es hier nicht bloß darum, dass die wiederholten Worte keine neue Information liefern, sondern dass Worte gar keine Information im herkömmlichen Sinn liefern.[33] »So, Wort für Wort, der Bote, den du sandtest / Doch keiner in dem ganzen Griechenlager, / Der ihn begriff«, fährt Antilochus fort (BKA I/4, Vs. 103–105). Hier garantiert das »Wort für Wort« nicht mehr Wahrheit und Ganzheit, sondern ein Wort setzt sich neben das andere, Wörter setzen sich neben Wörter setzen sich neben Geschehnisse und werden so selbst zu Geschehnissen, die aber darum nicht

---

[31] So verstehen, nach Carol Jacobs, auch die Griechen in der ›Penthesilea‹ das »Wort für Wort« als Lückenlosigkeit einer vernünftigen und wahrhaften Rede; Jacobs, Dolch der Sprache (wie Anm. 24), S. 27f. Jacobs beschreibt diese Auffassung kritisch als »Gewalt der Benennung« und »lückenlose Kontrolle der herkömmlichen Rhetorik«, welche nichts Anderes gelten lässt (S. 29, 28). Jacobs stellt ihr Penthesileas Realisierung des ›Wort für Wort‹ in der Selbstmordszene gegenüber, wo Worte und Taten der Penthesilea derart lückenlos in eins fallen, dass sie nicht umhin kommt, »zwischen Figur, Denotation und Realisation hin- und her und auszugleiten« (S. 45).

[32] Vgl. Roland Reuß, ›Im Geklüfft‹. Zur Sprache von Kleists ›Penthesilea‹. In: Brandenburger Kleist-Blätter 5 (1992), S. 11. Reuß nimmt diesen »befremdliche[n] Hinweis auf die Redundanz der Rede« allerdings zum Anlass, die Originalität und Kunst von Odysseus' Rede herauszustreichen.

[33] Brandstetter, Inszenierte Katharsis (wie Anm. 27), S. 232: »Gegenstand dieser narratio ist nicht die Information, das Wissen um das bereits Geschehene, sondern die Wiederholung als […] Übermittlung dessen, was daran nicht faßbar ist«.

mit Worten identifiziert, ausgedrückt oder erklärt werden können. »Schmerzen, Schmerzen«: eins ist ein Wort wie das andere, eins ist eine Empfindung wie das andere. Sie laufen nebeneinander her und verwechseln sich, tauschen sich aus: eins ist ein Wort wie eine Empfindung wie ein Wort: »Käthchen, Mädchen, Käthchen«.

Es geht hier nicht mehr darum, irgendwo im Inneren vorhandene Gefühle, die aber unfassbar sein *sollen*, in Worte zu fassen, um dann immer wieder mangelnde Adaequatio zu zelebrieren oder zu beklagen (oder durch Beklagen zu zelebrieren). Penthesilea schmiedet ein Gefühl mit Worten zu einem Dolch. Als Projektil vom Katapult »reiner Äußerlichkeit« gibt der Dolch ihrem Busen zu fühlen, öffnet ihn für die Gefühle, die darin eingeschlossen und darum unerreichbar waren.[34] Kleist inszeniert also Gefühle und Sprache und Körper bzw. Dinge als durcheinandergeschlungen, so wie nach Hegel »Bedeutungen und Gestalten« im Symbol »durcheinandergeschlungen« sind.[35] Will Hegel – wenn auch nach meiner Lektüre nur streckenweise – die mimetische Teilhabe des Signifikanten am Signifikat auf das dem Zeichen untergeordnete Symbol beschränken, so generalisiert Kleist das Durcheinander und Beieinander von Bedeutung und Gestalt, Zeichen und Symbol, Rhetorik und Mimesis dermaßen, dass Wörter, Körper bzw. Dinge und Gefühle nicht mehr zu entheddern sind.[36] ›Penthesileas‹ Schlachtszenen sind als Figuren und wörtliche Realisierungen dieser Sprachauffassung zu lesen. Pferde und Reiter, Rüstungen, Wagen und Waffen fallen zeitweise buchstäblich zusammen: es »[s]türzen […] / Wie in der Feueresse eingeschmelzt, / Zum Haufen, Roß und Reut'rinnen, zusammen!« Doch schon im übernächsten Vers wird dieser Klumpen zu einem Durcheinandergeschlungenen von im vorübergehenden Aufflackern sich differenzierenden Erscheinungen ohne hierarchische Ordnung: »Staub ringsum, / Vom Glanz der Rüstungen durchzuckt und Waffen: / […] / Ein Knäuel ein verworrener, von Jungfraun, / Durchwebt von Rossen bunt« (BKA I/5, Vs. 430–437). Selbst wenn sie nicht stürzen, sind die amazonischen »Jungfraun durchwebt von Rossen«; sie stellen also kein organisches Ganzes sondern ein Gefüge im Sinne Deleuze' und Guattaris dar. Eine Amazone ist eine Frau-mit-Bogen-statt-Brust-auf-Pferd.[37] Hier wird der Staub vom Glanz der Rüstungen »durchzuckt«. Nervenimpulse richten das lustvolle Chaos auf die Faszination, die von der in Erz gegossenen oder in Stein gehauenen menschlichen Gestalt ausgeht.[38] Der Möller

---

[34] Deleuze und Guattari, 1227 – Abhandlung über Nomadologie (wie Anm. 1), S. 488.

[35] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823). Nachschrift von H.G. Hotho, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, Hamburg 2003, S. 136.

[36] Auch Hegel verschränkt mit dem Ausdruck »Zeichen machende Phantasie« Gestik und Logik, ›innere Symbolik‹ und Arbitrarität des Zeichens. Derrida weist darauf hin, dass ›Zeichen machen‹ sowohl ›Zeichen produzieren‹ als auch ›signalisieren‹, z.B. ›winken‹, bedeuten kann; vgl. Derrida, Le puits et la Pyramide (wie Anm. 12), S. 90.

[37] Es is also durchaus wörtlich zu nehmen, wenn Penthesilea zweimal als Kentaurin bezeichnet wird (BKA I/5, Vs. 118, 36, Vs. 548).

[38] Vgl. Bettine Menke, Die Intertextualität, die Aussetzung der Darstellung und die Formeln der Passion. In: Penthesileas Versprechen (wie Anm. 24), S. 223: »die klassizistische

ist aus der Esse heraus und wird langsam wieder gestaltet.[39] Wenn die Rhetorik durch Selbst- und Fremdaffektion Gefühle produziert, während die Literatur im Inneren bereits vorhandene Gefühle mimetisch ausdrückt, so verbindet Kleists Theater beides, Rhetorik und Mimesis, Zeichen und Symbol, das Schmieden von Gefühlen und das Schmieden von Worten, ohne dass diese scharf voneinander zu trennen sind.[40] Für einen Moment im Getümmel der Schlacht »läßt kein Federbusch sich unterscheiden« (BKA I/5, Vs. 1011), Amazonen nicht von Griechen, der hieroglyphische Frauenstaat nicht von der phallogozentrischen Kultur der Hellenen.[41] Die Zeichen sind so unmotiviert, dass sie austauschbar werden, sich verwechseln – jedoch nicht beliebig, sondern unter Einsatz des Körpers. Dies ist Kleists *queeres* Sprachverständnis.

Penthesilea ist nicht nur Gefühlsschmied, sondern ebenso, um einen Ausdruck des Grafen vom Strahl zu benutzen, »Reimschmidt« (BKA I/6, 50). Sie schmiedet auch Wortmaterial mit Gefühlen zu Versen. Ohne Originalität und damit ohne Priorität findet beides gleichzeitig statt, fällt jedoch nicht in eins. Vielmehr dreht Kleist zwei Fäden zusammen und strickt mit beiden weiter – oder in der Druckwerkstatt, vielleicht beim Wechsel von einem (Farb-)Ton zum anderen, verrückt er den Druckbogen ganz leicht, so dass sich das Übereinandergedruckte nicht passgenau deckt und so die Konturen der Gestalt verwischen. In seinen Stücken finden wir immer wieder solche Dublierungen, Wiederholungen und Schichtungen des immer schon Äußerlichen bzw. sich selbst Äußerlichen. Es ist nicht so, dass ein und dasselbe wiederholt wird, sondern ein Dubliertes doubelt das andere, übernimmt seine Rolle, und durch die jeweilige Selbst-Äußerlichkeit der Ins-Spiel-Gebrachten wird ihre Verwechslung begünstigt.[42]

Penthesileas Gefühlsteichoskopie doubelt und doubliert Mimesis, Diegesis und Performanz. Sie berichtet, was jenseits der Szene stattfindet, weil es sowohl zu äußerlich als auch zu innerlich für die Bühne ist. Wenn sie sich dann den Dolch gibt, so ist das kein originärer Akt, sondern bereits eine Wiederholung.[43] Verstehen

---

Statue, die die schöne Physis als Transzendenz Menke verkörpernde, totalisierend einschließende und daher in sich abgeschlossene vorstellt«.

[39] Helmut Schneider beschreibt diese Szene als Weltuntergang und Weltneuschöpfung. Helmut J. Schneider, Standing and Falling in Heinrich von Kleist. In: Modern Language Notes 115 (2000), S. 502–518, hier S. 510.

[40] Zum Paradigmenwechsel vom rhetorischen zum literarischen Diskurs, siehe Rüdiger Campe, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990. Zur Verbindung von Rhetorik und Mimesis in Kleists ›Penthesilea‹, vgl. Brandstetter, Inszenierte Katharsis (wie Anm. 27), S. 238.

[41] Hegel illustriert am Beispiel der Kokarde seinen Zeichenbgriff, demzufolge die Materie der Anschauung (z.B. die Farbe der Kokarde) in keinem motivierten Verhältnis zu ihrer Bedeutung steht; Hegel, Enzyklopädie (wie Anm. 8), Paragraph 458. Er hätte auch den Federbusch am Helm als Beispiel wählen können.

[42] Auch wenn (oder gerade weil) Alkmene schwört, sie »werd' ihn nicht mit dir verwechseln« (BKA I/4, Vs. 1473).

[43] Meine Analyse der geschichteten Emotionalität bei Kleist baut auf die Arbeiten von Gabriele Brandstetter und Rüdiger Campe zu den gestaffelten Hypotyposen des »Greuelrätsels« der Penthesilea auf. Hierzu Brandstetter, Inszenierte Katharsis (wie Anm. 27), S. 231:

wir die letzten beiden Verse ihres Monologs – »Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust; / So! So! So! So! Und wieder!« – als Beschreibung dessen, was sie auf der Bühne tut, so haben wir bereits eine dreifache Schichtung. Ihre Worte beschreiben Handlungen, die das physisch wiederholen, was bereits durch die Gefühlsteichoskopie, welche die Grenze zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit durchstößt, vollzogen ist. Doch auch damit hat es noch kein Ende. Während der denotative Charakter dieser Verse durch die darauffolgende Bühnenanweisung »*Sie fällt und stirbt*« bestätigt wird, so verweist Kleists merkwürdige Wortwahl auf eine Bildlichkeit über das Maß der Beschreibung hinaus. Was wir uns als Selbstmord durch Erdolchen vorstellen, ist etwas anderes als das, was wir uns beim Lesen von »und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust« vorstellen. Letzteres ist das Stillen eines Babys, eines Babys, das »dieser Dolch« irgendwie bezeichnen können muss. Wenn wir annehmen, dass Penthesilea mit jedem »so!« den Effekt der Gefühlsteichoskopie nachahmend ausagiert, sei es indem sie (sich) wieder »und wieder!« sticht oder (sich) wieder »und wieder!« stillt bzw. befriedigt, so wird auch dies noch durch Sprechakte verdoppelt. Prothoe wiederholt die Bühnenanweisung bzw. die Handlung auf der Bühne mit einem »Sie stirbt!« Und Penthesilea vollzieht neben körperlicher Handlung und wörtlicher bzw. figürlicher Beschreibung (wobei wir nicht wissen können, ob denn das Stillen oder das Stechen wörtlich zu nehmen ist) auch noch einen Sprechakt, in dem ihre Worte hier und jetzt realisieren, was sich die Zuschauer jenseits der Szene vorstellen mögen. Penthesilea kreuzt so die konkrete Realität der auf der Bühne gegebenen Vorstellung mit der Imagination der sich jenseits der Szene abspielenden Realität. Wer wird da nicht eins mit dem anderen verwechseln?

Bei diesen ›Geschichtungen‹, diesen verschiedenen, wenn auch ganz leichten Verschiebungen des Sprechmodus, zersetzt sich die Gestalt des Ereignisses und der intensive Affekt – selbst der Tod – verliert seine Definition. Was ich so – natürlich immer im Hinblick auf Textualität – eher drucktechnisch beschrieben habe, lässt sich auch als ein Ineinanderdrehen wie beim Spinnen fassen. Kleist dubliert, in diesem Sinn, Idealität und Materialität, dreht Worte und Gefühle ineinander. Im ›Käthchen‹, z.B. finden wir Folgendes:

> Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte, wie die mit Ölen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird! (BKA I/6, 51)

Was die bürgerliche Gefühlsideologie sauber trennen will, nämlich die Seele und den Körper, aber dann in ihrer Rede von der Innerlichkeit nicht trennen kann, vermischt Kleist auf exzessive Weise. Käthchens Seele ist nicht nur schön und ganz nackt, sie trieft auch von Öl, und ebenso hört dieser Satz kaum auf zu tropfen. Während sich hier noch das Vergleichswort zumindest ein Stück weit zwischen das Innen und das Außen schiebt (»deren junge Seele […] *wie* die mit Ölen gesalbte Braut«), so finden wir anderswo völlig Ineinandergedrehtes. Zum Bei-

»In der Wiederholung des vor- und zurückgreifenden Erzählens und in der Staffelung des Berichts aus mehreren Perspektiven lädt sich das Szenario der vorgestellten Bilder mit einer ungeheuren Energie auf«. Vgl. Campe, Zweierlei Gesetz (wie Anm. 27).

spiel – und es ist eine besondere Pointe, dass Kleist diese Sphinx gerade an Goethe sendet – wenn Prothoe Penthesilea addressiert als die, »vor der mein Herz auf Knien niederfällt« (BKA I/5, Vs. 2800) oder wenn Graf vom Strahl sich mit den Worten »In meines Herzens Händen nehm ich ihn!« dazu bereiterklärt, Theobald in sein Haus aufzunehmen (BKA I/6, Vs. 2463). Das Herz, Symbol für Innerlichkeit, wird hier durch Personifikation noch einmal und damit nun expliziert veräußert. Es tritt als Teil der Außenwelt auf und mit seinen theatralischen Gesten, seinen Kniefällen und Umarmungen bleibt das Herz auch sich selbst äußerlich. Man erwartet vom Grafen von Strahl sicher eine Geste der Innigkeit: Statt ihn bloß, auf die Mahnung des Kaisers hin, ins Haus aufzunehmen, nimmt man an, dass er Theobald in sein Herz schließt. Doch eben solcher Einschluss wird vermieden. Vom Strahl hat sich bereits verdoppelt. Nicht er selbst, sondern sein Herz; nicht das Herz als Inbegriff der Liebe, sondern die Hände seines Herzens nehmen Theobald auf. Die Kontur des Subjekts wird dadurch unscharf. Dublierung zersetzt den Schacht. Das Äußere wird nicht verinnerlicht, sondern bleibt sich selbst äußerlich; wird nicht idealisiert, sondern bleibt Gefüge – und eben darum emotional. Denn es ist, um noch einmal Deleuze und Guattari zu bemühen, »als ob die Kraftentfaltung und die Kultivierung des Affekts das wahre Ziel des Gefüges wäre […]. Daß man lernt, etwas aufzulösen, sich aufzulösen«.[44]

[44] Deleuze und Guattari, 1227 – Abhandlung über Nomadologie (wie Anm. 1), S. 553.

Jan Söffner

PENTHESILEAS ZORN

In guten Editionen endet die ›Ilias‹ mit Hektors Bestattung. Nicht so in der billigen Ausgabe des Weltbild-Verlags,[1] die ich zu Studentenzeit erworben habe. Johann Heinrich Voß übersetzt dort den letzten Vers noch:

> So fand Hektor sein Grab, doch naht Amazonenvolk Troja.

Der Vers geht vermutlich auf Quintus von Smyrna zurück: Der hatte nicht nur einen fünfundzwanzigsten Gesang der ›Ilias‹ geschrieben, in welchem Achilles Penthesilea besiegt, sondern offenbar seine Fortschreibung auch dadurch legitimiert, dass er Homer diesen letzten Satz unterschob. Zu Kleists Zeit hatte man den 25. Gesang natürlich getilgt, doch der Vers war selbst in der einschlägigen deutschen Übersetzung noch stehen geblieben.

Liest man ihn als Teil des homerischen Textkorpus, so hat er eine besondere ästhetische Wirkung. Er reißt die Handlung wieder auf. Vorher schien alles zum Abschluss gekommen zu sein. Alles, das heißt: die Geschichte eines Affekts. Mit dem Vers: »Zorn singe, Göttin, [und zwar den] des Peleussohnes Achilleus«, beginnt Homer. Und sein Epos erzählt demgemäß den Mythos dieses Zorns, der mit Agamemnons Verrat beginnt und in Hektors Bestattung seinen Abschluss findet.

Homer unterschied den Zorn offenbar noch nicht scharf von seinem situativen Anlass. Das Wort *mēnis* bezeichnet darüberhinaus sowohl den Zorn als auch seinen Gegenstand. Zudem unterscheidet man in der Kultur Homers nicht scharf zwischen einem Affekt und seinem Ausdruck.[2] Erzählt die ›Ilias‹ also den Zorn, dann geht es nicht bloß um etwas Persönliches. Es geht um einen Affekt, dessen Träger Achill zwar ist, der aber auch seine ganze Umgebung betrifft. Deshalb das unbestimmte, auf einen Artikel verzichtende Anheben des Gesangs »Mēnin aeide thea«. Erst allmählich wird der Zorn dann präzisiert: Zunächst durch das Geschlecht seines Trägers (Vs. 1), dann durch seinen Namen, dann durch die schrecklichen Folgen für die Achäer (Vs. 2–5), dann durch den versteckten Agenten Zeus, dessen Willen darin zur Erfüllung kommt (»Dios d'eteleieto boulē« – Vs. 5), und schließlich folgt der Anlass: der Zwist zwischen Achill und Agamemnon, mit dem

[1] Augsburg 1991.

[2] Vor allem eine Szene der ›Odyssee‹ macht dies deutlich. Als Odysseus bei den Phäaken seine Trauer verbergen will (Odyssee 8,83–95, 531–534), gelingt selbst dem bewanderten Täuscher dies nur durch ein Verbergen seiner Tränen: Zurückhalten kann er sie nicht. Eine Emotion ist ein Körpergeschehen.

die Handlung einsetzt. Erzählt wird also ein Affekt – aber nicht in Form einer individuellen Subjektgeschichte; es geht um Aufkommen, Latenz, Manifestation, Erfüllung eines transindividuellen Zorns – und schließlich um seine abschließende Ritualisierung im Kampfspiel zu Ehren des Patroklos, das der Bestattung Hektors vorangeht, und das mit der Versöhnung Achills mit Agamemnon endet.

Letztere Wendung – also ein Ritual der sportlichen Distanzgewinnung vom Krieg, das wiederum im Rahmen der dichterischen Modellierung des Zorns seinen Ort findet – entwickelt in der hellenischen Kultur eine besondere Bedeutung. Zunächst lässt die agonale Kultivierung des Zorns in der ›Ilias‹ darauf schließen, dass Krieg und ritueller Agon[3] per se schon als übergängig konzipiert waren. Gerade insofern wirkt später auch das Sportlich-Agonale in seiner ritualisierten Form aber auch auf andere Bereiche des hellenischen Selbstverständnisses und die Ausübung kultureller Praktiken zurück – darunter nicht nur andere agonale Kulturpraktiken, wie etwa Rhapsodenagone oder Vorträge bei den Symposia, sondern auch die hochgradig ritualisierten Hoplitenschlachten, also echte (d.h. tödliche) Kriege.[4]

Dichtung und Sport erfüllen in dieser Hinsicht sogar sehr ähnliche Aufgaben. Die Tugend und Kraft der verstorbenen Helden wird gewissermaßen doppelt am Leben erhalten – oder vielleicht sogar beschworen: Im formvollendeten und musikalischen Nach(er)leben und in der Körperkraft der Lebenden. Da zudem die ›Ilias‹ der wohl wichtigste kulturstiftende Text der Hellenen bleibt, deuten sich die jeweiligen Gemeinschaften, bei denen ihr 23. Gesang vorgetragen wird, sowohl in ihren sportlichen als auch in ihren ästhetischen Ritualen – und darüberhinaus auch in einem (etwa in den langen Heldenkatalogen anklingenden) genealogischen Sinne – als eine Verlängerung des Heldischen und des Kriegerischen in die politisch-soziale, die ästhetische und die athletische Gegenwart.

An der prominentesten Positionierung im Rahmen des prominentesten Textes der Kultur lässt sich entsprechend ablesen, wie kulturstiftend in diesem Rahmen der Zorn für die Herausbildung einer *emotional community* in Sinne Barbara Rosenweins war,[5] und zwar einer solchen, die den Agon und die im Wettkampf erprobte

[3] Athletische Agone waren zu homerischer Zeit tatsächlich bereits Bestandteil von Bestattungen; doch sind sie bereits auf dem Weg einer fortschreitenden Einbettung in den Heroen- und Götterkult, der mit einer Institutionalisierung zu kulturtragenden Veranstaltungen einhergeht: Zu Homers Zeit wurden bereits die Olympischen Spiele ausgetragen. Genauso klingt bereits in der Odyssee ein Zusammenhang von Sport, Musik und Dichtervortrag an (zu diesem Themenkomplex vgl. Donald G. Kyle, Sport and Spectacle in the Ancient World, Malden [MA], Oxford, Victoria [Australien] 2007). Als Odysseus etwa bei den Phäaken eintrifft, scheinen diese Bereiche der Kultur wie selbstverständlich zusammenzugehören. Bald gehören zudem Rhapsodenwettkämpfe als fester Bestandteil zu den Pythischen und Isthmischen Spielen, sowie den Panathenäen – die Dichtung selbst wird also agonal (vgl. hierzu Renata von Scheliha, Vom Wettkampf der Dichter. Der musische Agon bei den Griechen, Amsterdam 1987).

[4] Vgl. W. Robert Connor, Early Greek Warfare as Symbolic Expression. In: Past and Present 119 (1988), S. 3–27.

[5] Vgl. Barbara H. Rosenwein, Emotional Communities in the Middle Ages. London/Ithaca 2006, S. 1–31.

Exzellenz in ihr Zentrum stellte und den Zorn als deren maßgebliche Beigabe entsprechend auch kultivieren musste.

In Hinblick auf diese Zorneskultivierung ergibt sich für den 23. Gesang der ›Ilias‹ in ihrem homerischen wie posthomerischen Kontext eine merkwürdige Verschränkung von Distanz und Präsenz. Bewirkt die Mimesis binnenfiktional Distanzgewinnung – so dient sie im Kontext der späteren Aufführung gerade dem gegenteiligen Zweck. Sie ist auch, um Hans Ulrich Gumbrechts Begriff zu zitieren,[6] präsenzkulturell zu verstehen: als Verkörperung des Heldischen in Form der Ausbildung einer angemessenen Affektivität im Rahmen des Vortrags. Mimesis erfüllt also – und zwar sowohl bei Homer als auch bei der Kultur, die sich auf ihn berief – in der epischen und auch in der sportlichen Performanz eine Scharnierfunktion zwischen spielerischer Darstellung und Erstellung von Präsenz, zwischen hermeneutischer Reflexion und Ausbildung von Körperwissen, zwischen ästhetischer Distanznahme und geteilter (und in dieser Teilung vielleicht eben auch bewältigter) Emotion. Setzen die Spiele und die Bestattung dem Zorn ein Ende im Kult, so geschieht das also weder binnenfiktional noch im kulturellen Kontext der Hellenen als Sieg der Zivilisation über eine ungebändigte Affektivität. Der Zorn ist in beiden Fällen selbst gewichtiger Teil der Kultur.[7] Und nur weil er zu seinem Ziel gelangt ist, sich verwirklicht hat, nicht weil er etwas Niederes wäre, muss er am Ende dem spielerischen Agon und einer das Recht der Toten respektierenden Ritualität weichen – bzw. ästhetisch und sportlich kulturell überformt werden. Hektor wird also bestattet.

Doch naht ja Amazonenvolk Troja. Der pseudo-homerische letzte Vers gibt geradezu den Auftrag zur Weitererzählung des Affekts. Und Kleists ›Penthesilea‹ nimmt diese Herausforderung an: Sie liest sich allerdings eher wie eine Inversion. Die Leichenschändung findet nun *an* Achill statt, und nicht *durch* ihn. Vollzogen wird sie von einer Frau, die nicht mehr als Ehrengeschenk, sondern als Aktantin auftritt und stattdessen Männer als Objekte behandeln will. In der ›Ilias‹ droht Achill Hektor, dessen rohes Fleisch zu essen (Ilias 22,344ff.) – und Hektors Mutter Hekabe antwortet zwei Gesänge später, sie wolle Achilles' Leber aus dessen lebendigem Körper verspeisen, weil er Hektors Leiche den Hunden zum Fraß liegengelassen hatte (Ilias 24,200ff.). Penthesilea wird dies in ihrer *aristeia* – also dem Moment ihrer heldischen Stärke – gemeinsam mit ihren eigenen Hunden wörtlich einlösen.

Gleichzeitig lassen sich auch markante strukturelle Unterschiede zwischen der Affekttragödie und dem Affektepos ausmachen. So fehlt bei Kleist die abschließende spielerisch-agonale Distanznahme und die integrative Kraft des Rituals. Das

---

[6] Zu diesem Gedanken vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, Production of Presence. What Meaning Cannot Convey, Stanford 2003; ders., In Praise of Athletic Beauty, Cambridge (MA) 2006 und im hellenischen Kontext Jan Söffner, Die Theatralität der Theoria in Platons Dialogen. In: Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv, hg. von Kirsten Kramer und Jörg Dünne, Würzburg 2009, S. 35–56.

[7] Vgl. Peter Sloterdijk, Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch, Frankfurt a.M. 2006, S. 9–26.

rituelle und versöhnende Rosenfest wird stattdessen nur in seinem fortwährenden Scheitern und Nicht-Zustandekommen präsent gehalten. Zudem ist Achills Begehren nach Briseis bei Homer ein Begehren nach Ruhm – es lässt sich als Teil der faktischen Bedingung des Zorns begreifen. Kleist modelliert stattdessen ein paradoxes Amalgam aus Zorn und Liebe, in welchem keiner der beiden Affekte dem anderen unterstellt wird. Damit ruft er unterschwellig auch die trojanische Seite der ›Ilias‹ auf. Ein Achill, der das Schlachtenglück *der Liebe* opfert, gleicht viel mehr dem Paris als sich selbst. Vor allem aber ist der Konflikt zwischen Liebe und Zorn wesentlich individueller gefasst als bei Homer. Er hat auch mit der Innerlichkeit einer empfindenden Seele zu tun.

Dennoch würde es – wie ich im folgenden ausführen möchte – zu kurz greifen, die Affektpoetik als eine Übertragung des Konflikts auf eine Ich-Psychologie zu verstehen und aus ihm eine Frage des Innen und des Außen, des subjektiven Gefühls und des dieses Gefühl ausdrückenden Körpers zu machen. Zorn und Liebe sind auch bei Kleist genauso sehr ein Verhältnis von Körpern, das nicht immer den Umweg über das Seelische geht. Auch sein Unbewusstes ist – so die These – vornehmlich ein körperliches und damit genauso äußerliches wie innerliches. Diese These soll zudem dahingehend erweitert werden, dass Kleist Gegenstandswissen und Körperwissen, Reflexion und affektisches Erleben auf Grundlage epistemischer, und vor allem staatstheoretischer Gleichwertigkeit verhandelt.

I. Töten

> Jetzt aber rannten sie an mit erhobenen Schwertern, und Lykon
> Hieb auf den Bügel des buschigen Helms, doch am Hefte die Klinge
> Barst entzwei; doch unter dem Ohr in den Nacken des Gegners
> Traf des Peneleos Schwert und drang in die Tiefe; die Haut nur
> Hielt, und seitwärts hing ihm der Kopf; ihm erschlafften die Glieder.
> (Ilias 16,337–341)[8]

Heinrich von Kleist wird nicht entgangen sein, welche Suggestionskraft solche Beschreibungen haben. Er nutzt durch Mauerschau und Botenbericht genauso sehr die zu seiner eigenen Zeit hoch entwickelte Imaginationskraft beim Lesen (eine Aufführung sah er ja nicht vor) wie dereinst Homer diejenige der Hellenen beim epischen Vortrag. Wer aber als Jugendlicher immerhin 18 Tage Kampfeinsatz als Offizier des preußischen Militärs überlebt hatte, wird an in Rage geratenen Körpern nicht allein eine Ästhetik erkennen. Einem Kriegsveteranen wie Kleist wird aufgegangen sein, dass die ›Ilias‹ jede damals erdenkliche Tötungsform zeitgenössischer Schlachten veranschaulicht – und nebenbei wohl auch lehrt.

Die Hemmungslosigkeit, die in solchen Grausamkeiten anschaulich wird, zu erzeugen, ist schon seit jeher eine der schwersten Aufgaben der Kriegsführung. Es ist schließlich alles andere als selbstverständlich, dass man einen Menschen mit den gewöhnlichen evolutionär ererbten und kulturell meist eher geförderten Hemmun-

[8] Zit. nach der Übersetzung von Hans Rupé, Düsseldorf, Zürich [11]2001.

gen dazu bekommt, sich in Lebensgefahr zu begeben, um dann andere Menschen, und zwar im Nahkampf, umzubringen.[9]

Als Kleist unbedarft in die Revolutionskriege geschickt wurde, setzte Preußen noch auf ein altbewährtes Verfahren. Wie in jedem geordneten Militär unterteilte man das Leben in einen personalisierten zivilen und einen uniformierten Zustand des Korgeists mit Autoritäten wie Kleist selbst, welche die Verantwortung übernahmen. Wichtiger noch war die Erzeugung kollektiver Ausweglosigkeit durch eine strikte Schlachtordnung der so genannten »wandelnden Vestungen«, wie in Werken wie demjenigen des Obristleutnants von Tempelhof ›Geometrie für Soldaten‹ dargelegt.[10] Dieser sah vor, dass »zwei Fahnen vor der Mitte der Bataillone vortreten, damit die Leute einen gewissen Punkt haben, nach dem sie sich richten können.«[11] Im weiteren Verlauf der Schlacht galt es, beim Töten die Linie zu halten. Der Drill des Exerzierens fand seinen Zweck darin, diese Geometrie möglichst zu habitualisieren, sodass sie »mechanisch« (also automatisiert) wurde, noch bevor sie sich in der Schlacht zu bewähren hatte.

Allerdings war die Automatisierung nicht allein Sache der Geometrie. Der Spießrutenlauf, dessen übertriebener logistischer Aufwand im Vergleich zu einfacheren Exekutionen auf den ersten Blick vollkommen unsinnig scheint, ist in diesem Kontext zu sehen. Es ging offenbar um ein doppeltes Anliegen. Einerseits richtete man die Körper der Soldaten darauf ab, keinen Anstoß an der Zerfleischung von Menschen zu nehmen – eine Auffassung, die in etwa auch dem heutigen Stand des Militärtrainings entspricht,[12] wobei aber raffinierte Simulationen zum Einsatz kommen und nicht Menschen, die ein Soldat kennt und vielleicht sogar mag. Kleist selbst war, wie so mancher Kriegsveteran, noch an seinem Lebensende zu einer entsprechenden Enthemmung fähig. Gleichzeitig schürte man die Angst vor den Vorgesetzten: Der liebe Alte Fritz hatte schließlich die Maxime ausgegeben, dass der Soldat den Offizier mehr fürchten müsse als den Feind. Die Affektivität der Enthemmung bestand im preußischen Militär also aus einer Mixtur von Angst, Gewöhnung an Zerfleischungen und ›stoisch‹ mechanisierter Geometrie.

Anders die postrevolutionären *citoyens* resp. *sansculottes*, welche teilweise nicht einmal anständige Uniformen hatten, geschweige denn immer eine gute militärische Ausbildung; zwar versuchten sie weitgehend eine Schlachtordnung beizubehalten, doch blieb ihnen teilweise nichts anderes übrig als die Improvisation – was eine besonders heikle Angelegenheit war, da sie eben nicht über die im Extremzustand unerlässliche Mechanisierung des Körperwissens verfügten.[13] Statt auf stehende Heere respektive die Mechanisierung und die Geometrie der »wandelnden Vestungen« konnten die Franzosen daher nur auf zahlenmäßige Überlegenheit

[9] Vgl. Dave Grossman, On Killing. The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society, Boston 1995, und ders. und Loren W. Christensen, On Combat. The Psychology and Physiology of Deadly Conflict in War and Peace, [o. O.] ³2008.

[10] Zit. nach Klaus Birkenhauer, Kleist, Tübingen 1977, S. 51.

[11] Birkenhauer, Kleist (wie Anm. 10), S. 51.

[12] Vgl. Grossman und Christensen, On Combat (wie Anm. 9), S. 74–93.

[13] Vgl. Grossman und Christensen, On Combat (wie Anm. 9), S. 8–49.

setzen und die Militärausbildung so rasch wie möglich nachholen: In der Entwicklung des sogenannten Tirailleursystems kam dabei zum Tragen, dass Soldaten, die schießen, wenn sie geladen haben (statt auf den Befehl zu warten), und die rennen, so schnell sie können (statt dem festen Takt von in Preußen 83 Schritten pro Minute zu folgen), und in deren Schlachtordnung auch Schwarmverhalten (statt bloß eine vorausberechnete Geometrie) zum Tragen kommt, dadurch nicht per se schlechter morden als ihre gut ausgebildeten Kollegen. Überraschenderweise waren die Franzosen den Preußen und Österreichern mitunter sogar auf eine sehr ähnliche Weise fremd und überlegen wie die Amazonen den Griechen und den Trojanern zu Beginn von Kleists Tragödie.[14] Diese Überlegenheit wird zudem besonders im Pfälzer Wald sinnfällig geworden sein, wo Kleists Preußen – anders als bei der berühmten Kanonade von Valmy – vor lauter Bäumen oft gar nicht erst geometrisch werden konnten, und es stattdessen darauf ankam, jedwede Deckung individuell zu nutzen:[15] Man weiß, welche strategische Rolle der deutsche Wald in der ›Herrmannsschlacht‹ spielt.[16]

Eine flexiblere Schlachtordnung konnte aber nur auf Basis einer anderen Emotionalität entstehen als derjenigen der Angst. Das bezeugt unter anderem der Erfolg der Marseillaise, deren ungemeine Effizienz in Sachen Kriegsverherrlichung sogar heute noch leicht nachvollziehbar ist.[17] Wie zu Homers Zeiten wurde der Zorn wieder entscheidend.

Die überraschende Unterlegenheit der absolutistischen Heere manifestiert sich in der heftigen militärtheoretischen Diskussion, die in Preußen nach dem Friedensvertrag von 1796 anhebt. Sie reflektiert sowohl das Bürgerbewusstsein der Revolutionsarmee als auch deren Massenpsychologie. Georg Heinrich von Berenhorst stellt in seinen ›Betrachtungen über die Kriegskunst, ihre Fortschritte, ihre Widersprüche und ihre Zuverlässigkeit‹[18] sowohl die Effizienz als auch die Legitimität eines auf Zwang, Drill und Strafe basierenden Militärs in Frage: Die »Menge körperlicher Fertigkeiten«,[19] die ein Soldat lernen musste, bräuchte einen Willen zum Lernen – doch dieser fehlt. Der Staat müsse daher, so meint Berenhorst, um die »Herzen« der Soldaten werben. Auch Adam Heinrich Dietrich Bülow ist in seinem Werk ›Geist des neuern Kriegssystems hergeleitet aus dem Grundsatze einer Basis der Operationen auch für Laien in der Kriegskunst fasslich vorgetragen

---

[14] Das bezeugt u.a. Goethes Urteil über die Kanonade von Valmy, wir es die Zeugnisse Friedrich von Cölln belegen, vgl. Birkenhauer, Kleist (wie Anm. 10), S. 48.

[15] Für diesen Hinweis – und so viel mehr – danke ich sehr herzlich Günter Blamberger.

[16] Vgl. hierzu Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987, S. 231–235.

[17] Die Angst der Preußen vor der Marseillaise hielt an. Als 1840 wieder Krieg drohte, schrieb Max Schneckenberger die ›Wacht am Rhein‹, die dann auch 1870/71 tatsächlich als Gegenmittel zum Einsatz kam. Allerdings bezeugt dieses Lied eher, dass die Preußen zur Enthusiasmussteigerung nicht auf die Freiheit, sondern auf Pflichterfüllung setzten. Ein leichtes Spiel für Lazlo, das Verhältnis der Lieder in ›Casablanca‹ wieder zurechtzurücken.

[18] Im Folgenden zitiert nach dem Neudruck der 3. Auflage Leipzig 1827 (Bibliotheca Rerum Militarium), Osnabrück 1978.

[19] Berenhorst, Betrachtungen (wie Anm. 18). S. 321.

von einem ehemaligen preußischen Offizier‹[20] davon überzeugt, dass »ein unregelmäßiges, jedoch bewaffnetes Volk in einer Empörung gegen ein wohlabgerichtetes, wohl diszipliniertes Heer den Sieg davon trage.«[21] Doch geht es ihm vor allem um das den Schlachten immanente kollektive Chaos. Das geometrisierte Heer will er nicht durch staatsbürgerliche Überzeugung, sondern durch finanziell gesicherte zahlenmäßige Überlegenheit überwinden – durch »exaltierte« Massen. Die Ausbildung werde im Vergleich dazu überschätzt – und sie solle, wenn schon, auf das Chaos vorbereiten und die Soldaten auf die Flexibilität des Tirailleurs »abrichten.«[22]

Staatsbürgerliche Überzeugung und eher affektisch aufgeladene, komplexe Körperzustände spielen nun auch in Kleists Amazonendrama eine entscheidende Rolle. Sinnfällig ist jedoch, dass diejenige Amazone, die erstere Haltung einklagt, die Oberpriesterin ist, die selbst nicht kämpft. Offenbar konnte auch Kleist die Psychologie des Kriegs nicht mit einer Konzeption der Innerlichkeit eines Subjekts im Sinne Berenhorsts vermitteln; und noch weniger mit derjenigen eines empfindenden Subjekts. Auch wenn er in seinem ›Aufsatz, den sicheren Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen!‹ diese noch gegen den Krieg zu behaupten versucht hatte; und auch wenn er nach dem Krieg die Exerzierkunst das »lebendige[ ] Monument der Tyrannei«[23] nannte, was ebenfalls an Berenhost erinnert (allerdings liegt darin auch ein bestätigendes Echo auf das »contre nous la tyrannie« der Marseillaise).

Eine eher mit von Bülows Thesen zu vereinbarende Haltung scheint in der »Paradoxe« ›Von der Überlegung‹ (SW[9] I, 337f.) auf, wo Kleist zur Erziehung eines Sohnes, »besonders wenn er sich zum Soldaten bestimmen sollte«, empfiehlt, die Überlegung auf die Zeit »nach der Tat« zu verlegen, denn der Verstand sei der Komplexität und Geschwindigkeit eines »tausendgliedrig[en]« Ringkampfs – und das heißt wohl auch derjenigen einer entsprechend millionengliedrigen Schlacht – bei weitem nicht gewachsen. Kleist fokussiert die unterschätzte Komplexität, das unterschätzte Wissen dessen, was man ›einfach nur so‹ tut. Seine ›Geometrie für Soldaten‹ ist damit wesentlich schwieriger zu durchschauen als das Halten einer Linie – und sie beschränkt sich auch nicht auf das militärische Training. Kleist umreißt, wie Günter Blamberger festgestellt hat, stattdessen eine Theorie der körperlichen Intelligenz.[24]

Die affektive Seite des Körperwissens wird in seiner Tragödie deutlicher umrissen als in der ›Paradoxe‹: Penthesilea steigert sich vor ihrer *aristeia* autosuggestiv in Rage, ruft ihre Furien herbei, als sänge sie vom Kindermord der Tyrannenheere der Marseillaise – und sie erlegt dann Achilles mit einer körperlichen Präzision, die sie im besonnenen Zustand nicht gehabt hat und nicht hätte haben können. Sie steigert sich damit in einen Zustand, der an denjenigen erinnert, welchen der hier

[20] Im Folgenden zitiere ich die zweite Auflage: Hamburg 1805.

[21] Bülow, Geist des neuen Kriegssystems (wie Anm. 20). S. 234.

[22] Bülow, Geist des neuen Kriegssystems (wie Anm. 20), S. 181.

[23] An Christian Ernst Martini, 19. März 1799, SW[9] II, 479.

[24] Vgl. hierzu Günter Blamberger, Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen. In: KJb 2007, S. 38–45.

einschlägige Jonathan Shay[25] fast 200 Jahre später den »berserk state« getauft hat – und verwirklicht diesen bis in die nachträgliche Amnesie hinein.

Wichtiger als dieses Konzept selbst ist aber der Referenztext, den Kleist und Shay teilen: die ›Ilias‹. Es kann schließlich nicht darum gehen, einen Psychologiediskurs der Wende zum 21. Jahrhundert auf eine Literatur der Wende zum 19. Jahrhundert zu übertragen. Wohl aber legen die Parallelen zwischen Shays ›Ilias‹-Lektüren und den ›Ilias‹-Bezügen der Tragödie nahe, dass Kleists Auseinandersetzung mit Homer auf sehr ähnliche Aspekte zielte wie diejenige Shays – Aspekte, die einer Schicht klassisch gebildeter Dichter gewöhnlich wohl eher fremd und archaisch vorkamen – jedenfalls nicht als militärpsychologisch und, wie sich zeigen wird, staatstheoretisch hochgradig relevant.

Um diese Parallelen zwischen Kleist und Shay soll es nun gehen; denn es mag zwar Zufall sein, doch was Shay an der ›Ilias‹ zur Beschreibung des ekstatischen und hemmungslos grausamen »berserk state« fruchtbar macht, teilt auch Kleists Tragödie geradezu erschreckend genau mit denjenigen Passagen der ›Ilias‹, die Shay bespricht. Ich führe unter den Aspekten nur die wichtigsten an, nämlich *erstens* die Unersättlichkeit und die Reduktion des Moralempfindens auf die Rache, die zum einzigen moralischen Wert wird,[26] und deren Verfolgung auch vor der Schändung der Toten keinen Halt macht, oder besser: sich gerade darin erfüllt. *Zweitens* die Furchtlosigkeit, die Schmerzunempfindlichkeit und die Bereitschaft, sich und andere in Gefahr zu bringen. *Drittens* die Gleichgültigkeit gegenüber anderen bis hin zur Unansprechbarkeit; und *viertens* den Verlust des sozialen Vertrauens – oder genauer: das allmähliche Schrumpfen des sozialen Umfelds auf eine Kleingruppe bis hin zu einer einzigen Person.[27] Als Auslöser dieses Zustands benennt Shay *erstens* Verrat, Beleidigung, Demütigung, *zweitens* den Tod eines Waffengefährten, *drittens* Verwundung, *viertens* überrannt oder umzingelt zu werden oder in eine Falle zu geraten und *fünftens* dem sicheren Tod entkommen zu sein.[28] Der Tod der Waffengefährtinnen spielt zwar in Kleists Tragödie eine untergeordnete Rolle – aber das soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier ebenfalls alle Kriterien erfüllt sind.

Es geht, wie gesagt, nicht darum, Penthesilea zu pathologisieren – bzw. geht es schon darum, aber in einem etymologischen Sinne: nämlich ihr Pathos genauer zu bestimmen. Shay, der einen modernen Begriff des Pathologischen für selbstverständlich hält, deutet sogar die ›Ilias‹ noch als eine Art Antikriegsepos, was ihr sicherlich nicht gerecht wird. Sie ist teilweise das genaue Gegenteil: Sie stellt die Idealbedingungen der Rage dar und weist die rhetorisch autosuggestiven Techniken der Steigerung von Rachegelüsten und Verratenheitsgefühlen bis zur Realitätsverleugnung auf. Darüber hinaus gewinnt sie dem Zorn eine wirksame Ästhetik

---

[25] Jonathan Shay, Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character, New York 1994.

[26] Vgl. Shay, Achilles in Vietnam (wie Anm. 25), S. 32–35; vgl. dazu auch Ilias 24,16ff.

[27] Shay, Achilles in Vietnam (wie Anm. 25), S. 23–38 – zu einer entsprechenden Perspektivierung der ›Ilias‹ s. dort.

[28] Shay, Achilles in Vietnam (wie Anm. 25), S. 77–81; zu den Parallelen aus der ›Ilias‹ s. dort.

ab, welche es ihr erlaubt, die Berserker als Helden zu feiern – und zwar sogar dann noch, wenn die Sängerstimme sie aufgrund ihrer Normübertretungen auch »schrecklich« oder »frevelhaft« nennen muss.[29] Das Schreckliche und der Frevel gehören also durchaus zur heldischen Tugend dazu – und deshalb hat die Raserei auch den Namen *aristeia* erhalten. Das Berserkertum ist bei Homer keine Entgleisung, sondern Teil der gewollten, kulturell angeeigneten und genauso *göttlichen* wie *tierischen*[30] kriegerischen Haltung.

Allerdings gleicht Penthesileas Technik der Zornessteigerung nicht ganz der homerischen: Sie beschwört nicht allein die Olympischen Götter, sondern auch die Furien – und sie vereint sich nicht mit einem Heer von Menschen, sondern mit Doggen und Elefanten. Mit ihrem Pferd, dem Perser, war sie bereits zuvor schon symbiotisch verschmolzen (Vs. 1063–1066);[31] nun verschmilzt sie mit jenem Wissen, das zwar habitualisiert, angerufen, sprachlich und somit kulturell ist – das sich aber dennoch auf einer Ebene ansiedelt, wo Penthesilea die Tiere versteht und die Tiere Penthesilea verstehen – dem im Körperwissen sich artikulierenden Affekt und derjenigen Sprache, die unmittelbar in Körperhandlung eingeht. In ihrer modernen Radikalisierung und dem Fehlen jeglicher polytheistischer Relativierung der Raserei wird sie nur noch deutlicher zu einer Berserkerin.

Aus dem Zustand der Rage wird Penthesilea entsprechend nicht mehr in die Ordnung der Amazonen zurückfinden. Dies ist ein gewichtiger Unterschied zu Homer, dessen Kultur des Zorns offenbar auch die Weitergabe von Techniken vorsah, wie man diesen Zustand wieder verlässt. Dem geschändeten Hektor gibt Achilles sein Recht zurück, indem er die Leiche Priamos übergibt – er restituiert damit die Moral, die er zu Anfang noch selbst vertrat und die er dann übertreten hatte. Genau in diesem Kontext ist aber auch die abschließende Versportlichung des Krieges zu sehen: Das Kampfspiel zu Ehren des Patroklos sorgt dafür, auch die Rage selbst noch auf den Boden eines im zivilen Leben akzeptierten *Agon* zurückzuholen. Kleists Konzeption des Zorns sieht eine solche Rückkehr nicht vor – sie lässt alle Versuche der Integration der Rage in die Ordnung des Rituellen und des Zivilen scheitern.

Allerdings beschreibt Kleist, wie gesagt, nicht allein die Rage. Ihr gegenüber stehen die staatsbürgerliche Verantwortung und die subjektive Überzeugung der Amazonen. Dieses Verhältnis lässt sich besonders gut an denjenigen Amazonen ablesen, welche daran scheitern, Penthesilea zu verstehen. Sie wollen die Körperlichkeit des Affekts als *Ausdruck* einer Innerlichkeit verstehen, suchen nach dem Geist der Taten. Wollen den Sinn des Handelns ihrer Königin in deren Seele er-

[29] Es gibt in der homerischen und also immanent-polytheistischen Welt keine kontextunabhängige Ethik – und da der Kontext meist nur in einer pluralen Form vorliegt, die keine übergreifende Fundierung in einem allgemeinen Gesetz kennt, ist solchen Werturteilen bei weitem nicht das Gewicht zuzumessen, das Shay ihnen verleihen möchte.

[30] Vgl. Shay, Achilles in Vietnam (wie Anm. 25), S. 82–86 – zu den entsprechenden Belegen aus der Ilias s. dort.

[31] Alle Versangaben und Zitate der Penthesilea folgen SW^9 I.

gründen, nicht im Gewaltakt selbst – doch das Problem der »Lesbarkeit der Erscheinung Penthesileas«[32] ist auf diese Weise nicht zu lösen.

Dabei lässt sich Penthesileas Körper durchaus lesen – er macht es einem sogar sehr leicht. Denn in bester Tradition der Amazonen, welche, um ihren männlichen Tyrannen zu entkommen, ihren Zierrat zu Waffen schmiedeten, zürnt, liebt und rast sie ohne sich zu »zieren« – um es mit einer Referenz auf das ›Marionettentheater‹ zu sagen.[33] Der Affekt manifestiert sich also ohne störende Selbstreflexion

[32] Vgl. zu diesem Problem den ausgezeichneten Aufsatz Gabriele Brandstetters, »Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet«. Darstellung von Katharsis in Kleists ›Penthesilea‹. In: Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800, hg. von Günter Emig und Anton Philipp Knittel, Heilbronn 2000, S. 81–104.

[33] Vgl. SW[9] II, 338–345, hier 241f. Dasselbe Verhältnis von sich ›zierender‹ Darstellung und ›ungezierter‹ Handlung spiegelt sich auch in Kleists Umgang mit den Metaphern. Hierfür ist bezeichnend, dass sowohl in der ›Allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ als auch in der ›Penthesilea‹ das Wissen der Zustände nichts Außersprachliches ist. Das sprachlich Artikulierte ereignet sich also auf zwei Ebenen, in deren Gegenüberstellung nicht einfach das scharfsinnige Bewusstsein einem körperlichen Taumel entgegengesetzt wird: Im Gegenteil kann Körperliches mindestens genauso präzise artikuliert werden wie Bewusstes – es kann bloß nicht hinter sich selbst zurücktreten und sich somit auch nicht »zieren«, wie es einer Metaphorik des Ornatus entspräche, wie sie vor allem der galante Achilles beherrscht. – Wenn Penthesilea etwa den Spruch vom »vor Liebe gleich [… den Geliebten] essen« in ein »Wort für Wort«-Verhältnis rückt (Vs. 2991–2999) oder die Sonne mit Achill selbst in eins setzt und den Helios ergreifen will (Vs. 1338–1388), dann geht es nur scheinbar um eine Absage an die Metaphorik – in Wahrheit aber um die Unmöglichkeit der körperlichen Artikulation einen Literalsinn des ›Stehens für‹ hervorzubringen. Das *tertium* ist in beiden Fällen für Penthesilea selbst kein *tertium comparationis* – denn es geht um keinen *Vergleich*, der als solcher einen vergleichenden Deuter und also keinen teilnehmenden Körper voraussetzen würde: Es ist in beiden Fällen (Achill / Sonne und »vor Liebe essen«) das phänomenale und sensomotorische Erleben beider Sinn(es)bereiche *vor* jeder vergleichender Deutung. Anders als der exzentrisch positionierte deutende Geist kann der Körper eine solche exzentrische Positionalität (im Sinne Plessners) gar nicht einnehmen; und insofern tritt an die Stelle der Produktion eines qua Konnotationen erschlossenen *tertium comparationis* die sensomotorische Erscheinens- und Handlungsäquivalenz. Der jeweilige sensomotorische Zustand ›weiß‹, dass Liebe und Essen-Wollen in ihrer Sensomotorik teilweise dasselbe *sind*, insofern als ihm schlicht dieselben physiologischen, motorischen und emotiven Prozesse zugrunde liegen. Damit ist das »Wort für Wort« – das aus hermeneutischer Warte eine Absage an die Metaphorik zu sein scheint, aus der Warte des Körpers eine Absage an die Möglichkeit des *literalen*: Seine ›Zeichen‹ funktionieren nicht qua Bezeichnung, sondern qua Übertragung (also Meta-pher) eines Zustands von einer Situation auf eine andere. – Die spezifische Form der metaphorischen Referentialität, die damit impliziert wird, zeigt sich an Achills geschändetem Leib: »[…] Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / kann schon das eine für das andre greifen« (Vs. 2981–2983) sagt die Heldin nach ihrer *aristeia* – offenbar war ihr Akt sprachlich, obwohl sie ihn allein mit ihrem Körper vollzog, und obwohl sie ihn unbewusst vollzog. Dies wirft Licht auf die Frage, auf welche Weise sprachliche Artikulation mit körperlicher Artikulation zusammenfallen kann. »Greift« Penthesilea mit dem Körper, dann setzt sie zwei sensomotorische Artikulationen (die Hervorbringung von Lauten und die Ausführung von Körperhandlungen) miteinander in Beziehung – ohne den Umweg über den Geist zu gehen. Als Teil eines Zustands sind die Wörter für sie selbst dann also so, wie für einen (cartesisch konzipierten)

und Selbstdarstellung eines Ich. Und wie im ›Marionettentheater‹ die Grazie das entscheidende Thema war, so wird Penthesilea nun laut Achill »halb Furie, halb Grazie« (Vs. 2457). Doch ist diese Unverfälschtheit zu wenig und zu viel, um ihr Handeln zu verstehen. »Hier kommt es, bleich wie eine Leiche, schon / das Wort

abgerichteten Hund, dem eine Lautfolge schon zum Teil der Körperhandlung geworden ist; und der damit genauso leicht ein »Platz« für ein »Fass!« greifen kann, wie ein preußisch abgerichteter Soldat eine »Feier« für ein »Feuer!«: Es ist die Sprache, in welche Penthesilea selbst »[g]leich einer Hündin, Hunden beigesellt« übergeht, als sie über Achilles herfällt – eine Sprache symbiotischer Körperlichkeit: »[H]etz! […] Tigris! hetz, Leäne! / Hetz, Sphinx! Melampus! Dirke! Hetz, Hyrkaon!« (Vs. 2655–2659), sind ihre letzten ausgesprochenen Worte vor dem Mord – von da an zählt der sprachlich abgerichtete und somit auch sprachlich durchartikulierte Körper, der es mit Bissen und Küssen nicht so genau nimmt. – Zwar legt die gemeinsame sprachliche Artikuliertheit von Körper *und* Geist die Grundlage, Penthesilea auch in der Ordnung des Enigmas zumindest ansatzweise zu verstehen (indem man die Handlungsäquivalenz wieder in die Logik eines zu entziffernden Vergleichs überträgt) – sowie in anderer Richtung sie ihren gesprochenen Selbstmord verkörperlichen und damit realisieren (was auf der umgekehrten Übertragung basiert). In dieser Hinsicht kann die Metapher zwischen zwei Ordnungen vermitteln (oder von der einen in die andere ›herübertragen‹, wie das Wort es besagt). Doch darf das nicht darüber hinwegtäuschen, dass dennoch zwei unvereinbare Logiken einander gegenüberstehen. Das Greuel*rätsel*, das Penthesilea auch in ihrem Selbstmord darstellt, das »Enigma der Realpräsenz, nämlich der Materialität des Körperlichen *in* der Evokation der Sprache«; Brandstetter, »Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet« (wie Anm. 33), S. 98, bleibt in der einen Ordnung genauso unlösbar, wie es sich in der anderen gar nicht erst stellt: Realitätskonstruktion (als eine Sache des Bewusstseins) bleibt dem Zustandswissen als einer Sache der zustandsgetragenen körperlichen Intelligenz auch dann entgegengestellt, wenn dieselben Metaphern im Spiel sind. Realitätskonstitution erfordert eine Betrachtung, welche Reales von Irrealem, Wahres von Scheinbarem zu unterscheiden in der Lage ist – das entscheidende Merkmal der Körpermetaphern aber ist das Fehlen gerade diesen Standpunkts; oder, um es mit dem ›Marionettentheater‹ zu sagen: »[D]er Geist [kann] nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist« (SW[9] II, 342). – Zum Aspekt der geistigen Gedankenverlorenheit, der ›Zerstreutheit‹, die im ›Marionettentheater‹ die Kehrseite körperlicher Präzision ist, vgl. Martin Roussel, Zerstreuungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext. In: KJb 2007, S. 61–93.). Entsprechend genügen, wo der Geist vorhanden ist, lediglich ein paar Fehlinformationen – und Achills Liebesmetapher ›besiegt‹ zu sein – um ihn sachlich in die Irre gehen zu lassen (und damit kurzfristig zu retten, da die Illusion hier Bedingung seines Funktionierens ist). Hieran lässt sich auch die Funktion der Metaphern des *ornatus* ablesen. Der »besiegte« Achilles ist ein Meister der Liebe als einem kunstfertig kultivierten *Gefühl* – und nicht der affektiven Raserei des Eros, dem Penthesilea bald wieder anheim fallen soll. Was für ihn wichtig ist, das ist auch die ästhetische Qualität der Metaphern – die kultivierte, bewusste Emotionalität also, welche durch eine metaphorische *Ästhetik der Mittelbarkeit* erreicht werden kann. In der Welt des *ornatus*, der Tändelei und also der Mittelbarkeit des Gefühls ist die Amazonenkönigin, wie zu erwarten war, aber von Anfang an nicht zuhause. Den *ornatus*, den Schmuck, hatten bereits Penthesileas Vorfahren in Waffen verwandelt. So auch die Königin: Amors ›Pfeile‹ sind bei ihr tödlich – und so fällt die Liebe einem verkörperten *metaphorical reasoning* anheim, das ihm zuletzt sogar aufzugehen scheint: »Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?« (Vs. 2665) fragt er – Penthesileas verspätete bejahende Antwort: »Ach, diese blutgen Rosen! / Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!« (Vs. 2907f.) wird er nicht mehr hören.

des Greuelrätsels uns heran« (Vs. 2600) – sagt eine Amazone nach dem Achillesmord. Meroe tritt nun auf, welche den Botenbericht über Penthesileas Tat abliefert. Der Körper Penthesileas wird also doppelt – berichtend und rätsellösend – in die Sprache der Amazonen geholt. Doch das Enigma bleibt.

Beziehungsweise es entsteht erst, ist Folge der Hermeneutik selbst. Denn suchen die Amazonen nach der Tiefe eines Subjekts, dann übersehen sie ein einfaches Problem: Es ist erst ihre eigene Fokussierung auf den Ausdruck als Verweisstruktur, der die Bedingung hervorbringt, unter der ihre Subjekthermeneutik funktionieren kann. Erst die Überlegung (statt der Handlung), die Beobachtung (statt der verkörperten Partizipation am Geschehen) macht affektives Körpergeschehen zum Ausdruck eines Inneren; erst die beobachtende Haltung überführt Immanenz in ein indexikalisches Verhältnis der Repräsentation statt einer verkörperten (An)Teilnahme in einem gemeinsamen zwischenkörperlichen Affektraum, erst die Deutung konstituiert die Be-Deutung eines Ausdrucks.

Umgekehrt kommt aus subjektiver Perspektive der Hermeneutik aber nicht allein die Konstitution einer Innerlichkeit zu – sie ist auch allein in der Lage, das verkörperte Pathos in jene seelische Tiefe des unbändigen Gefühls und der innerlichen Zerrissenheit zu verwandeln, an denen Penthesileas Subjektivität sich bricht. Dieses Verhältnis beschreibt Kleist anhand der Selbstdeutung Penthesileas – in der vielleicht ergreifendsten Szene der Tragödie. Zunächst beweint die Amazonenkönigin den toten Achill; doch tut sie dies, *bevor* sie zu Bewusstsein gekommen ist. Ihr affektiver Zustand weiß, dass er tot ist, aber er weiß es offenbar nur so, wie ein Ringer trotz aller Tausendgliedrigkeit unwillkürlich im richtigen Moment die richtige Bewegung ausführt. Das innerliche *Gefühl* indes setzt erst ein, als sie ihr Bewusstsein als Reflexion *über* den Körper wieder gewonnen und dieses Bewusstsein die Existenz als bloß handelnder, pathosgeleiteter Körper überwunden hat. Als sie sich selbst also der Logik der Tiefe der Seele unterstellt – und ergründet, was sie wann, warum getan hat. Kleist folgt der cartesianischen Tradition offenbar dahingehend, dass Gefühl ein Bewusstsein benötigt – daher Penthesileas langsame *Anagnorisis* nach der Leichenschändung. Gefühl entsteht bei Kleist erst wenn das Subjekt zum Hermeneuten seines Affekts geworden ist.

Der unbewusste Zustand ist stattdessen ein tierischer: Penthesilea, die in Rage von den Griechen schon zuvor »Hündin«, »Dogge« oder »Hyäne« genannt wurde, erlebt den Berserkerzustand als Tier. Dass der Affekt aber – ganz uncartesisch – auch im unbewussten Zustand nicht allein artikuliert, sondern auch epistemisch ist, lässt sich anhand eines Rückgriffs auf Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ schließen, wo nicht allein die verkörperte Interaktion mit einem Gegenüber, konkret: Gestik, Mimik und Prosodie als unerlässlich zur Gedankenbildung dargestellt werden, sondern wo sich auch der Satz findet: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (SW[9] I, 319–324, hier 323). Dieses Zustandswissen ist – wie bereits Günter Blamberger ausgeführt hat[34] – bei Kleist ein Wissen im verkörperten Kontext, ein sensomotorisches und entlang der zeitgenössischen Elektrizitätstheorie erörtertes

[34] Vgl. Blamberger, Von der Faszination riskanter Bewegungen (wie Anm. 25).

Begeisterungswissen, in welchem Körperlichkeit nie monadisch, sondern immer auf ein genauso verkörpertes Gegenüber bezogen erscheint. Und dieses Körperwissen macht auch den Kern dessen aus, inwiefern in diesem Essay die Sprache den Sprecher sprechen kann – nämlich genauso wie im ›Marionettentheater‹ die Puppe in der Eigenständigkeit ihrer Bewegungen, die sich trotzdem in der Symbiose mit dem Puppenspieler ereignet, genauso sehr den Puppenspieler spielt wie dieser sie.[35] Die Puppe *denkt* ihren Spieler vermittels ihrer Körperlichkeit im Rahmen einer verkörperten Interaktion.[36]

Der wissende Zustand ist also derjenige einer geteilten körperlichen Relation: ein medialer Zustand,[37] durch den in politischen Schlüsselmomenten wie der Französischen Revolution »das Zucken einer Oberlippe […] oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette« den »Umsturz der Ordnung der Dinge« (SW[9] II, 321) bewirken kann. Ein Zustand ist es auch, der bereits weiß, was durch ihn geschehen ist – noch bevor Penthesilea es weiß. Das Pathos ist also noch vor aller Deutung und Gegenstandsbildung bereits eine Wissensform. Ein Wissen ohne Objekt, ein Wissen *als* – nicht ein Wissen *über*; aber trotzdem ein epistemologisch relevantes Wissen, das weder subjektiv noch bewusst ist – und das sich nicht als Ausdruck seelischer Tiefe, sondern einer Körperlichkeit ereignet, für die es kein Innerliches, nur ein Viszerales gibt.

II. Staaten

> PENTHESILEA ist ein afrikanisches Stück, über Hölderlins orientalische Sophokles-Interpretation hinaus (Heiner Müller).[38]

Auf dieser Grundlage einer artikulierten, aber nicht ausdrückenden – sprachlichen, aber nicht arbiträren Körperlichkeit und Affektivität lässt sich Penthesileas Zorn klarer fassen: Die Unhintergehbarkeit des körperlich Unmittelbaren macht

---

[35] Vgl. Christian Paul Berger, Bewegungsbilder. Kleists ›Marionettentheater‹ zwischen Poesie und Physik, Paderborn u.a. 2000, S. 148.

[36] Zur Aktualität dieses Paradigmas vgl. Shaun Gallagher und Dan Zahavi, The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science, New York, London 2008.

[37] Von diesen Beobachtungen einer gleichzeitig bezeichnend-diskursiven und metaphorisch-verkörperten Sprachlichkeit lässt sich wiederum ein Blick auf die ›Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ werfen. Auch der sprachliche und doch auch körperlich-interaktive »*Zustand* unsrer, welcher weiß« (SW[9] II, 323), ist insofern Medienwissen, als Medienwissen Körperwissen ist. Sprache in ihrer formenden Wirksamkeit auf eine Sensomotorik in der verkörperten Interaktion mit der Umwelt ist das entscheidende des Zustands, der vor dem konzeptuellen Wissen schon weiß. Gleiches gilt auch hier für das Marionettentheater: Die Marionette ist insofern eine ›Prothese‹, die – um Maurice Merleau-Pontys vielleicht bekanntestes Beispiel zu verwenden: wie ein Blindenstock – zum sensomotorischen Teil des Körpers wird. Entsprechende Medien- und Prothesentheorien nimmt Kleist hier vorweg; und lobt entsprechend auch die medizinischen Prothesen für ihre Eleganz.

[38] Heiner Müller, Jenseits der Nation, Berlin 1991, S. 66.

den Unterschied zur Arbitrarität der Realitätskonstruktion aus; und damit ist sie es auch, die Penthesilea – von der Gemeinschaft der Amazonen her gedacht – an den Ort des Heiligen und Verstoßenen zugleich rückt: Die Gemeinschaft, die auf diskursivierten und also vermittelnden und mittelbaren Sitten und Prinzipien gegründet zu sein scheint, wird in der Gewalt auf ein Unmittelbares und Unvermittelbares zurückgeworfen.

Als tierischer und menschlicher Affekt ist Penthesileas Zorn damit genauso epistemisch wie bei Homer der Zorn des Achill es war – allerdings auf eine ganz andere Weise, denn er ist epistemisch nicht als Teil der Kultur, sondern als deren andere Seite. In Kleists Referenz auf die ›Ilias‹ und in seiner Darstellung des Achilles ist der Hellenenzorn zu einem uneigentlichen Zorn geworden.

Diesem Verhältnis sei zuletzt auf den Grund gegangen. Hierfür ist wichtig, dass Penthesileas Zorn mythologische Verweise hat, die über eine bloße Referenz auf Homer weit hinausgehen. Bernhard Böschensteins Studien zum dionysischen Element der Tragödie haben dies anschaulich zeigen können.[39] Kleists Mythenreferenzen lassen sich tatsächlich fast wie ein Kompendium antiker Raserei lesen. Achill, der wie das »schönste Wild« (Vs. 2572) von den Hunden einer Jungfrau zerrissen wird, die ihrerseits der Diana anbefohlen ist, lässt unmittelbar an Aktaion denken – zumal Kleist die Namen der Hunde aus dem Actaeon-Eintrag aus Hederichs ›Gründlichem Mythologischen Lexikon‹ übernahm.[40] Und auch Böschenstein kam vor einem vor allem dionysischen Hintergrund zu der Feststellung eines »moderne[n] Impuls[es], dem entgrenzenden, unmäßigen, jeglicher Partialität und Relativität Hohn sprechenden Trieb nach absoluter Verwirklichung der extremen Seiten des Menschen: des Tiers und des Gottes in ihm«;[41] und er stellte Kleists Dionysos als »Gott, der alle von der menschlichen Gesellschaft eingeführten Verträge, die ein Zusammenleben ermöglichen sollen, aufhebt« dar.[42]

Böschenstein belegt, dass vor allem Euripides ein gewichtiger Referenzautor war. Pentheus aus dessen ›Bakchen‹ zeigt nicht nur eine Namensähnlichkeit mit Penthesilea – sondern teilt mit dieser auch eine Form der Raserei, welche Dionysos und Ares vereint.[43] Weitere Verweise findet Böschenstein auf die ›Medea‹ und den ›Hippolytos‹. Zu Böschensteins Liste hinzuzufügen wäre schließlich noch, dass Penthesilea aus ihrer Raserei vor dem toten Achill auf ähnliche Weise wieder

---

[39] Vgl. Bernhard Böschenstein, »Frucht des Gewitters« – Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution, Frankfurt a.M. 1989, S. 72–90; ders., Die ›Bakchen‹ des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists. In: Aspekte der Goethezeit, hg. von Stanley A. Corngold, Michael Curschmann und Theodore J. Ziolkowski, Göttingen 1977, S. 240–254; und ders., Antike und moderne Tragödie um 1800 in dreifacher Kontroverse: Goethes ›Natürliche Tochter‹, Kleists ›Penthesilea‹, Hölderlins ›Antigone‹. In: Traditionalismus und Modernismus. Kontroversen um den Avantgardismus, hg. von Walter Haug und Wilfried Barner, Tübingen 1986, S. 204–215; vgl. auch Doris Claudia Borelbach, Mythos-Rezeption. In: Heinrich von Kleists Dramen, Würzburg 1998, S. 53–110.

[40] Böschenstein, Die ›Bakchen‹ des Euripides (wie Anm. 39), S. 251.

[41] Böschenstein, Die ›Bakchen‹ des Euripides (wie Anm. 39), S. 250.

[42] Böschenstein, »Frucht des Gewitters« (wie Anm. 39), S. 89.

[43] Vgl. Böschenstein, »Frucht des Gewitters« (wie Anm. 39).

zu sich kommt wie der Titelheld in Euripides' ›Herakles Mainomenos‹ vor seiner von ihm selbst erschlagenen Familie; auch Penthesilea muss aufgeklärt werden, was sie getan hat. Auch sie kennt sich nicht mehr. Euripides ließ hier eine Auseinandersetzung mit Sophokles' ›König Ödipus‹ anklingen, die Kleist zudem verstärkt, indem er seine Penthesilea zunächst noch klarer gegen die unbekannte Mörderin ermitteln lässt, die sie selbst ist.

Neben der dionysischen Raserei ist hier in beiden Tragödien aber auch der Frevel an der Pflicht gegenüber den Toten entscheidender Gegenstand. Bei Euripides überzeugt Theseus Herakles davon, dass im Angesicht eines derart großen Frevels, wie der Held ihn in einem von Hera bewirkten Rausch auf sich geladen hat, die Bestattung seiner Lieben nun auch nichts mehr ausgleichen kann. Er weiß stattdessen, dass Herakles im Gegenteil so schnell wie möglich den Erinnyen entfliehen und ihm selbst in die immanente, weltliche Ordnung Athens folgen muss. Die Leichen bleiben unbestattet zurück.

Das Versäumnis der Pflicht gegenüber den Toten lässt aber – vor allem zu Euripides' und auch zu Kleists Zeit – nicht allein an Homers ›Ilias‹, sondern fast mehr noch an Sophokles' ›Antigone‹ denken. Dass man »den Toten tötet« (Vs. 2919), ist entsprechend nicht Kleists einzige Referenz auf Sophokles. Machte Antigone das Grab zu ihrem »Brautgemach« (nympheion – Antigone, Vs. 891), so feiert auch Penthesilea ihr Fest der Rosen an der Leiche, deren Wunden »ach wie Knospen frischen Grabduft streuend, / Zum Fest für die Gewürme niedergehn!« (Vs. 2909f). Und auch sie sagt sich explizit vom immanenten »Gesetz« ihres Volkes los und folgt stattdessen der Leiche nach (Vs. 3011–3013). Kleist schreibt sich mit seiner Penthesilea also in die politische Antigonerezeption seiner Zeit ein und bewegt sich gerade in diesem Sinne »in den tragischen Formen des Sophokles«.[44]

Zeitgenössisch wurde dabei vor allem der Konflikt zwischen einer als immanent gesetzten (Kreon) und einer als transzendent gesetzten (Antigone) Gerechtigkeit in den Vordergrund gerückt – und damit die rechtsphilosophische Frage nach dem Verhältnis der Gesetze der menschlichen Obrigkeit und der ungeschrieben gültigen (*agrapta kasphalê*) Gesetze der Götter (Antigone, Vs. 454f.) modelliert. Kreons Urteil führt Antigones autonomen, also selbstgesetzten Transzendenzbezug genauso sehr an die Grenze wie sie sein immanentes Gesetz. Vor der Entstehung der Penthesilea entwickeln Hölderlin – und nach ihm dann Hegel – auf Grundlage der Sophoklestragödie zwei dialektische Modelle, welche die staatsphilosophischen Herausforderungen durch die Französische Revolution annehmen. Aber auch Kleist nutzt seinen konzeptuellen Bezug auf die Antigonefolie für entsprechende Fragen. Penthesilea fordert, wie Antigone, kompromisslos die immanente Ordnung heraus und geht ihrer fehlenden letzten Legitimität auf den Grund. Auch sie setzt, wie oben ausgeführt, dem immanenten Gesetz eigenmächtig dessen eigene Grundlagen entgegen.

---

[44] Heinrich Zschokke (LS 283). Bezeugt ist, dass Kleist J.J. Steinbüchels Übersetzung der Sophoklestragödien vom 18.6.–15.7.1803 aus der Dresdner Bibliothek entliehen hatte (LS 103b).

Der Unterschied der Tragödien ist indes ebenso deutlich: Denn geht es bei der Antigone um *Gerechtigkeit* (*dikē*) als Ursprung der Staatlichkeit, so ist Kleists Thema stattdessen die *Gewalt* und der Affekt – also das Pathos. Anders als Antigone findet Penthesilea die Grundlosigkeit des Gesetzes nicht in der Transzendenz, sondern in dem Wissen der Zustände; im Ungeschriebenen also zwar schon – nicht aber in den Gesetzen: Die gesittete Ordnung des Rosenfestes und des rituell flankierten sich wiederholenden Auszugs der Amazonen gründen in einem Gewaltakt und einem an Wahnsinn grenzenden Selbstopfer – welches der rekurrente und für das Bestehen der Gemeinschaft notwendige Krieg auch faktisch präsent hält. Wird Penthesilea damit »sich selbst Gesetz (*autonomos*)« (Antigone, Vs. 821) – dann ist auch ihr Nomos nicht mit der Gerechtigkeit und den Göttern vermittelt, sondern mit der Liebe (und zwar nicht mehr der *philia*, wie bei Sophokles, sondern nunmehr des *eros*) und dem gewaltsamen Zorn. Indem Penthesilea dem Gesetz ihres Staates auf den Grund geht, gelangt sie also nicht allein in eine geistige, prinzipielle Relation zu dessen Grundlosigkeit, sondern auch in eine affektive und athletische.

Beide Logiken sind entscheidend – doch sie sind sich gegenseitig genauso wenig adäquat wie ihre jeweilige Hermeneutik. Und gerade in dieser Unvermittelbarkeit verbirgt sich Kleists Auseinandersetzung mit dem staatsphilosophischen Problem, das die Französische Revolution hinterlassen hatte. Tatsächlich ist eine Logik der Innerlichkeit und des Gefühls unerlässlich für eine Form der Subjektivität, welche als theoretische Grundlage zur Errichtung aufgeklärter Staaten herhalten kann. Ohne den steten Rückgriff auf das Wissen der Zustände würde dem Staat aber nicht nur ein effizientes Militär fehlen. Mehr noch ist auch das Militär aus Staatsbürgern zusammengesetzt, die damit zu Staatsbürgern in einem unstaatsbürgerlichen Zustand werden: einem Zustand, an welchem ein aufgeklärter Blick, der menschliche Handlungen auf potentiell autonome Subjektivität zurückführt, genauso wenig versteht, was vor sich geht, wie die ihre Königin deutenden Amazonen. Dabei ist der Amazonenstaat zudem auf die Ordnung der Affektivität und Körperlichkeit fortwährend genauso sehr angewiesen wie der französische und der preußische auf exaltierte Soldaten (also Berserker). Jeder der Männerraubzüge, ohne die der Amazonenstaat nicht existieren könnte, ist ein Grenzgang zwischen innerlicher Liebe und physischem Eros, subjektiver Überzeugung und physischer Raserei. Die Dauerhaftigkeit und Rekurrenz dieser Angewiesenheit, der in jedem Männerraub und in Penthesileas Erzählung präsent gehaltene Gründungsakt des Amazonenstaates, stellt das gewaltsame Moment der den Staat mythisch legitimierenden revolutionären Gewalt auf Dauer: Bewusste Subjektivität und innerliches Gefühl können mithin nicht alleiniges Fundament einer Staatstheorie, nicht einmal einer Handlungstheorie sein – denn nimmt man noch den Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ hinzu, dann ließe sich sogar sagen: Das staatsbürgerliche Subjekt wäre ohne die größtenteils unbewussten Wissensformen der Zustände nicht einmal in der Lage zu denken. Insofern taugt eine Beschränkung aufs Subjektive auch nicht zur Fundierung von Staaten als Gemeinschaften gleicher und freier Bürger. Staaten sind bei Kleist nicht allein rational begründete Verbünde von Subjekten. Sie bleiben auch immer – wie es im

französischen Wort noch anklingt – Zustände, und zwar tierische und athletische Körperzustände mit deren spezifischer Form des Wissens und Handelns.

Die Gemeinschaft als Körperzustand und diejenige als vernunftgeleiteter Staat sind mithin genauso sehr auf einander angewiesen wie sie nicht vermittelbar sind. Gerade dies scheint sich anhand von Penthesileas unmäßigem Affekt und seiner doppelten Hermeneutik zu konkretisieren. Denn allein wenn man Eros und Zorn auf eine Innerlichkeit und Subjektivität, auf ein sich ausdrückendes Gefühl reduzieren könnte, dann ließe sich auch ein Staat errichten, wie die Oberpriesterin ihn konzipiert: ein mehr oder minder aufgeklärter Staat des Ausgleichs subjektiver Interessen aufgrund einer allgemeinen Ordnung der Sittlichkeit, einer Emotionalität der Schwesterlichkeit, einer Art *contrat social* und einer förmlichen Ritualität. Doch das misslingt. Wenn die Schwesterlichkeit – die Tugend der Antigone – an Penthesileas ungebändigtem Eros der Vertrag an der Gewalt scheitert, dann ist dies lediglich ein Akt größerer Konsequenz in der Berufung auf den affektiven und gewaltsamen Gründungsakt des Amazonenstaates. Vor allem am Scheitern der Ritualität (wie sie bei Homer noch zwischen den Ordnungen der Staatlichkeit und der Körperzustände vermitteln konnte) tritt das Problem hervor. Dies zeigt sich besonders am geschändeten Leichnam Achills. Zum einen gibt es bei Kleist keine rituelle Einholbarkeit des Frevels mehr wie die Übergabe der Leiche Hektors an Priamos und die Bestattung des Helden sie ermöglichte. Zum anderen verbirgt sich in den latent christologischen Metaphern, die Penthesilea der Leiche zuteil werden lässt, aber auch eine weit über Homer hinausgehende Rehabilitation des toten Leibes. Achill wird nicht allein das ›Recht‹ der Toten zuteil – seine Leiche wird durch Penthesileas Eros geradezu sakralisiert (auch dies ein Verhältnis, das Antigones *philia* zu Polyneikes anklingen lässt und auf ›verkörperlichte‹ Weise radikalisiert).[45] Eine Rehabilitation allerdings, welche in der Ordnung einer sozialen oder staatlichen Ritualität nicht mehr eingeholt werden kann.

Penthesilea wird in dem komplexen Verhältnis von Staatlichkeit und Körperzuständen damit gleich mehrfach außer- und metakulturell. Ihr Zorn, und gewissermaßen auch ihr Eros, treten – geradezu im Vorgriff auf Walter Benjamins ›Kritik der Gewalt‹ – an die Stelle der Relation staatlicher Zwecke und Mittel. Penthesilea bringt in ihrem Zorn damit wie eine zeitgenössische Antigone die Legitimation der Staatsgewalt in die Krise. Denn ohne ihre Konsequenz und Radikalität träte das unterschwellige Paradox der Staaten und der Zustände gar nicht erst nicht zutage. Der Amazonenkrieg – der ja nicht in Raserei, sondern in freiem Enthusiasmus der Amazonen begann – scheint zunächst ein Erfolg zu sein, und fände zu Beginn der Handlung einfach das Rosenfest statt, so wäre das Legitimationsproblem ein rein theoretisches geblieben. Aber nicht die Legitimation ist das eigentliche Thema bei Kleist. In der Tragödie geht es um Schlimmeres, Handfesteres. Penthesilea führt die faktische »gebrechliche Einrichtung der Welt« als ein Verhältnis von Staatlichkeit und Zuständen an einen Punkt, an welchem beide Ordnungen zusammenbrechen.

---

[45] Für diesen Hinweis – und für eine sehr notwendige Korrektur meiner Gedanken geht mein großer Dank an Sigrid Weigel.

Anja Lemke

»GEMÜTS-BEWEGUNGEN«
Affektzeichen in Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹

»Ja, wenn man *Tränen* schreiben könnte« (SW[9] II, 766f.) – der prinzipiellen Umwegigkeit affektiver Äußerungen, die Kleist mit diesem Ausruf in einem Brief an Karl Freiherr von Stein zum Altenstein vom August 1806 beklagt und deren Verschlingungen und Verstrickungen seine Texte so eindrucksvoll in Szene setzen, wird in der Affektdiskussion des 18. Jahrhunderts der Körper als letzter Hort des natürlichen Ausdrucks entgegengesetzt. Während Gestik und Mimik in der Rhetorik vornehmlich die Aufgabe zukam, die sprachliche Rede bei der Erzeugung von Affekten zu unterstützen, trennen die anthropologischen, medizinischen und ästhetischen Diskurse der Aufklärung die ›natürliche Sprache des Körpers‹ immer schärfer von Rede und Schrift ab. Problematisch ist aus dieser Warte zwar das Schreiben der Tränen, die Tränen selbst aber werden als verlässliche Körperzeichen der Gemütsbewegungen nicht in Frage gestellt. In klarer Opposition zur Sprache verheißt die Gebärde des Körpers der aufklärerischen Anthropologie unmittelbaren Zugang zu den Gemütsbewegungen im ›Innern‹ des Sprechenden, wenn es gelingt, sie aus der unheilvollen Tradition höfischer Verstellungsrhetorik zu lösen. Während die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens Rede und Schrift unausweichlich zur missverständlichen Mittelbarkeit verdammt, soll das Ausdrucksmedium Körper die paradoxe Möglichkeit einer Zeichensprache ohne Differenz zwischen Signifikat und Signifikant offerieren.

Kleists berühmter Text ›Über das Marionettentheater‹ aus dem Jahr 1810, der die Frage nach der Beschaffenheit des menschlichen Körpers, seinen Bewegungsformen und seinen ästhetischen Ausdruckspotentialen in den Mittelpunkt stellt, spürt dieser Trennung von sprachlicher Rhetorik und natürlichem Körperausdruck nach, stellt ihre Gültigkeit in Frage und macht ihre Brüchigkeit sichtbar, indem er die Ausdrucksformen des Körpers mit der Frage rhetorischer Figuralität verbindet. Dies geschieht sowohl inhaltlich-thematisch als auch performativ, wenn der ›Marionettentheater‹-Aufsatz, indem er über körperliche Anmut, Affektausdruck und Bewegung spricht, diese gleichzeitig szenisch entfaltet. Die Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers sind der Hauptgegenstand des Gesprächs zwischen dem Ich-Erzähler und dem Tänzer C.; ihre Diskussionen um die Grazie der Marionette im Tanz, die mangelnde Anmut des Menschen durch den Sündenfall und die

Schwierigkeiten, mit Bewusstsein wieder in den »Stand der Unschuld zurückzufallen« (SW[9] II, 345), sind wesentlich Diskussionen um das adäquate, vollkommene und ›schöne‹ Sichtbarwerden des Inneren am Körper. Mit unterschiedlicher Gewichtung künden die im ›Marionettentheater‹-Aufsatz besprochenen Episoden vom Auseinanderfallen der Einheit von Körper und Seele und von den dadurch notwendig gewordenen semiotischen Vermittlungsbemühungen und ihren hermeneutischen Fallstricken. Im Mittelpunkt stehen dabei Elemente der Bewegung. Gestik und Mimik als Formen der körperlichen Expression von Gefühlen bestimmen die Diskussion um den Tanz ebenso wie die Episode vom ›Dornauszieher‹ und das Gefecht mit dem Bären.

Gleichzeitig wird in diesem Text nicht nur über den körperlichen Ausdruck des Affektiven gesprochen, er setzt Körpersprache auch selbst in Szene, indem seine Protagonisten nicht nur »[ü]ber das Marionettentheater« reden, sondern ein solches Theater auch selbst aufzuführen scheinen. Der Leser sieht den Gesprächspartnern beim Sprechen zu, er wird Betrachter einer Sprachszene, in der Sprache und Gebärde, Rede und Geste ineinandergreifen. So erfährt er vom Lächeln und Lachen der Protagonisten, ihm wird vom wechselseitigen Niederschlagen des Blicks und vom Erröten berichtet. Paul de Man hat treffend von einem »Ballett der Gesten« als zweitem Dialog im ›Marionettentheater‹ gesprochen:

> K und C schlagen, mit der wechselnden Symmetrie einer Tanzfigur in einem Ballett, die Augen zur Erde nieder oder blicken wieder auf. Ein zweiter Dialog der Gesten verdoppelt den der Worte, aber die Parallelität zwischen beiden ist weit davon entfernt, eindeutig zu sein.[1]

Die scheinbar natürliche Gebärde des Affekts wird als Figur des körperlichen Ausdrucks enggeführt mit der rhetorischen Figuration des Textes, die umgekehrt auf diese Weise wieder an die Körpersemantik des Figurativen zurückgebunden wird. Über das Marionettentheater zu sprechen meint aus dieser Perspektive gleichzeitig über den figürlichen Ausdruck des Körpers wie über den Text als Ort rhetorischer und poetischer Figuren zu sprechen.

Mit dieser Verschränkung von Rhetorik und Anthropologie greift Kleist im ›Marionettentheater‹ den Diskurs des 18. Jahrhunderts um die Möglichkeit der Affektdarstellung und die damit verbundene Diskussion um das Verhältnis von Natürlichkeit und Künstlichkeit, Authentizität und Normierung sowie Unmittelbarkeit und Rhetorik auf, um seine Aporien hervorzutreiben. Während die Anthropologie und die Ästhetik im 18. Jahrhundert in scharfer Abkehr von der rhetorischen Codierung der *eloquentia corporis* des Barock in der körperlichen Gebärde einen letzten Ort von Unmittelbarkeit und Authentizitätsversprechen sehen, zielt Kleists Auseinandersetzung mit diesen Diskursen wesentlich darauf ab, das unvermeidbare und für die Semiotik des Gestischen konstitutive Ineinander von Codierung und Authentizität vorzuführen. Man könnte in diesem Zusammenhang von einer erneuten Rhetorisierung des Gestischen sprechen, wobei

[1] Paul de Man, Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders., Allegorien des Lesens, hg. von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1989, S. 205–233, hier S. 211.

allerdings bei Kleist Rhetorik und natürlicher Ausdruck nicht länger in Kategorien des Gegensätzlichen gedacht werden. Der Rückgriff auf die Rhetorik ersetzt den anthropologischen Diskurs des natürlichen Ausdrucks nicht, er durchsetzt ihn vielmehr, indem er ihn auf seine rhetorischen Bedingungen hin durchleuchtet.[2]

Dieser Nachweis einer Rhetorik des Natürlichen stellt nicht nur die den Körperdiskurs des 18. Jahrhunderts prägende Opposition von arbiträrem Sprachzeichen und natürlichem, unmittelbarem Körperzeichen in Frage. Er berührt auch die Unterscheidung von paradiesischem Zustand und Sündenfall, die die Diskussion um das ›Marionettentheater‹ lange Zeit dominiert hat. Denn Kleists Affektsemiotik der Körperzeichen weist den Körper als ursprünglich kulturell codierten aus. An die Stelle des entwicklungsgeschichtlichen Schemas von vorbewusster Natur, Sündenfall, d.h. Bruch mit der Natur, und dessen teleologischer Überwindung durch die Kunst, tritt ein Naturbegriff, der das Ideal von Ganzheit und Vollkommenheit verabschiedet und den natürlichen Körper immer schon als ›ursprünglich prothetischen‹ zeigt, im Sinne jener Tänzer mit den »mechanischen Beinen« (SW[9] II, 341),[3] die C. aufgrund ihrer Prothesen so emphatisch in die Nähe der vollkommenen Anmut der Marionette rückt.[4] Der Körper stellt keinen Ort für

[2] Der Begriff des ›Durchsetztseins‹, mit dem im folgenden das Verhältnis von Rhetorik und anthropologischem Diskurs gefasst wird, lässt sich meines Erachtens auch für die in Bezug auf das ›Marionettentheater‹ zentrale Frage nach dem Verhältnis zur idealistischen Ästhetik fruchtbar machen. Der Text greift auf die rhetorische Tradition zurück, nicht um sie gegen die klassizistische Ästhetik zu reetablieren, sondern um ihr unvermeidbares Weiterwirken in der Klassik aufzuzeigen. Der ›Marionettentheater‹-Aufsatz stellt aus dieser Perspektive weniger eine *Kenosis* (Entleerung) der idealistischen Ästhetik dar, als vielmehr die Enthüllung der Verstrickung der idealistischen Ästhetik in das, wovon sie sich abzugrenzen sucht. Vgl. zur ›Kenosis‹ in bezug auf Schillers Ästhetik den instruktiven Aufsatz von Ulrich Johannes Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: KJb 2006, S. 75–99. Eine dritte Alternative zeigt Martin Roussel, wenn er den Begriff der ›Zerstreuung‹ zum Leitbegriff von Kleists Auseinandersetzung mit dem idealistischen Denken wählt. Vgl. Martin Roussel, Zerstreuungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext. In: KJb 2007, S. 61–93. Vgl. zum Verhältnis des ›Marionettentheater‹-Aufsatzes zum klassischen Ästhetik der Anmut auch die einschlägigen Texte im von Helmut Sembdner herausgegebenen Sammelband (Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, Berlin 1967) sowie die Aufsätze von Beda Allemann (Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch über das Marionettentheater. In: KJb 1981/82, S. 50–65) und Gerhard Kurz (›Gott befohlen‹. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: KJb 1981/82, S. 264–277). In der Linie der hier vorgeschlagenen Lektüre vgl. vor allen Dingen Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, S. 153–175, dem die vorliegenden Überlegungen wertvolle Anregungen verdanken.

[3] Von einer solchen ›ursprünglichen Prothese‹ spricht auch das berühmte Zeugnis der ›Kant-Krise‹, der Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801, der an den Ursprung der subjektiven Wahrnehmung von Welt die Substitution der Augen durch »grüne Gläser« setzt (SW[9] II, 634).

[4] Gerhard Neumann hat in Bezug auf die im ›Marionettentheater‹ von Kleist entfaltete kulturelle Anthropologie von einem »Modell vom mit einem ursprünglichen Schaden – vielleicht dem Erbschaden des Sündenfalls im Paradies – behafteten Anfang« gesprochen;

den eindeutigen Ausdruck von Affekten dar, sondern ist als Zeichen unter anderen Zeichen mitbetroffen vom Zwang der Lesbarkeit und Deutbarkeit und der damit verbundenen Ambivalenz und Kontingenz. Die rhetorische Dimension von Kleists Text, die die neueren Auslegungen zunehmend in den Mittelpunkt der Interpretation gerückt haben, lässt sich auf diese Weise anschließen an eine Lesart des ›Marionettentheaters‹ als kritische Auseinandersetzung mit den geschichtsphilosophischen und ästhetischen Konzepten des Klassizismus und des deutschen Idealismus.[5] Kleists Text führt die Rhetorik der Körpersprache als Teil einer umfassenden Rhetorisierung des Natürlichen vor, die die geschichtstheoretische und ästhetische Auslegung des Sündenfall-Paradigmas mit der Frage der Rhetorik des Textes selbst verbindet. Zwei zentrale Aspekte der Affektdiskussion des 18. Jahrhunderts werden im ›Marionettentheater‹ von dieser Rhetorik des Natürlichen betroffen: der ästhetische Diskurs um das Verhältnis von Schönheit und Pathos sowie der anthropologische Diskurs um die Authentizität der Körperzeichen.

I.

Während die Körpersprache im Barock im Rahmen des höfischen Verhaltenskodexes zum festen Bestandteil eines Systems normierter Handlungen und Kommunikationsformen gehört, entdeckt das 18. Jahrhundert den Körper als natürliches Ausdruckszeichen des Innern. Das geregelte Wechselspiel von Simulation und Dissimulation, das im 17. Jahrhundert sowohl den politischen als auch den ästhetischen Diskurs dominiert hat, gerät ebenso in Misskredit wie die ihm zugrunde liegende Rhetorik. Man kann von einer umfassenden Anthropologisierung des Gesten-Diskurses sprechen, deren antirhetorischer Zug die Gebärdensprache von der Arbitrarität einer auf Persuasion zielenden Semiotik zu befreien sucht und das Körperzeichen dem Sprachzeichen als unmittelbaren und authentischen Ausdruck des Gemüts entgegensetzt.[6]

Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994 (Reihe Litterae; 20), S. 13–30, hier S. 13.

[5] Hier treffen sich meine Überlegungen mit Helmut J. Schneiders These von der im ›Marionettentheater‹ mit theatralen und rhetorischen Mitteln vorgeführten »Destruktion des hermeneutischen Körpers«. »Indem der ›Marionettentheater‹-Text das klassische Körperparadigma ausstellt und bloßlegt«, so Schneider, »dekonstruiert er den verborgenen Knotenpunkt der Diskurse der Ästhetik, Geschichtsphilosophie und Hermeneutik um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert«; Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 2), S. 156. Der vorliegende Versuch schließt an diese Grundthese an, indem er Kleists Verhältnis zum Körperdiskurs des 18. Jahrhunderts am Leitfaden der Affektdiskussion durchspielt.

[6] Vgl. Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1992. Zum Affektdiskurs des 18. Jahrhunderts vgl. auch Alexander Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur eloquentia corporis im 18. Jahrhundert. Tübingen 1995; Rudolf Behrens und Roland Galle (Hg.), Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahr-

Gestik und Mimik werden sowohl vom literarischen und philosophischen als auch vom medizinischen Diskurs im weiteren Zusammenhang der Debatte um das *commercium mentis et corporis* als körperliche Zeichen innerer Rührung verstanden, die ihre Verbindung im metaphorischen Potential des Begriffs der ›Bewegung‹ findet. Im Rahmen von Ursache- und Wirkungsschemata zeigt die körperliche Bewegung den Affekt als seelische Bewegung auf der Außenseite des Ich. Während in der antiken Rhetorik die natürliche Geste noch durch die Kunst geformt werden musste, um überhaupt in ihrer Natürlichkeit als adäquater Ausdruck von Gefühlen lesbar zu werden, markiert das 18. Jahrhundert die Distinktion von Natürlichkeit und Künstlichkeit als Grenze zwischen Körper- und Sprachzeichen. Die Gesten sollen nicht länger normiert und kontrolliert werden, man geht davon aus, dass eine solche Kontrolle nicht möglich ist, da sich die Geste dem Bewusstsein entzieht. Hier spricht sich, anders als in der Sprache, die wahre, unverstellte Seele aus.[7]

Die Annahme einer Gebärdensprache als Garant für Aufrichtigkeit, Authentizität, Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit macht sich auch der ästhetische Diskurs zu eigen, um seiner Forderung nach dem adäquaten Ausdruck der Leidenschaften in den Künsten Nachdruck zu verleihen. Leitkunst im *paragone* um die bestmögliche Darstellung des natürlichen Affekts in Abkehr von den Regeln der Rhetorik ist dabei zunächst die Malerei. Insbesondere der Tanz und das dramatische Theater, aber auch die Literatur rekurrieren am Beginn des 18. Jahrhunderts zunächst auf die bildenden Künste als Bezugspunkt für ihre Erneuerungen. Ein Werk wie etwa Charles Le Bruns ›L'Expression des Passions‹, das schon 1668 als Regelkanon der Affektdarstellung für die Französische Akademie der Künste, die *Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, entworfen wurde, wird nicht nur für die Malerei des Klassizismus wegweisend, sondern bildet den Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Arbeiten zur Sprache der Mimik und Gestik, die in Abkehr von der barocken Verstellungskunst das körperliche Zeichen als Ausdruck innerer Gemütsbewegung zu lesen suchen. Was Le Brun im Anschluss an Descartes entwirft, ist ein gestisches und mimisches Klassifikationssystem, ein Arsenal von Ausdrucksvarianten für die unterschiedlichsten Affekte, basierend auf der Annahme psychophysiologischer Wechselwirkungen.[8]

---

hundert, Würzburg 1993 und für das Verhältnis zur Rhetorik grundlegend Rüdiger Campe, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990.

[7] Wie weit das Vertrauen in die Aufrichtigkeit der Gebärdensprache geht, davon zeugt ihre Rolle im Rechtsdiskurs in Form von Gebärdenprotokollen, die unabhängig von der Aussage des Angeklagten Aufschluss über dessen Aufrichtigkeit geben sollen. Diese der Inquisition entnommene Praxis lebt bis ins 19. Jahrhundert fort. Vgl. Manfred Schneider, Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (wie Anm. 4), S. 107–126.

[8] Charles Le Brun, L'Expression des passions & autres conférences, correspondance, hg. von Julien Philipe, Paris 1994 (dort S. 91 und 99 die hier verwendeten Abbildungen). Der zunächst unter dem Titel ›Traité des passions‹ 1668 vor den Mitgliedern der Akademie gehaltene Vortrag stand in der Tradition der seit der Gründung der Kunstakademie gehaltenen *Conférences*, mit denen die Akademie versuchte, ein theoretisches Fundament der bilden-

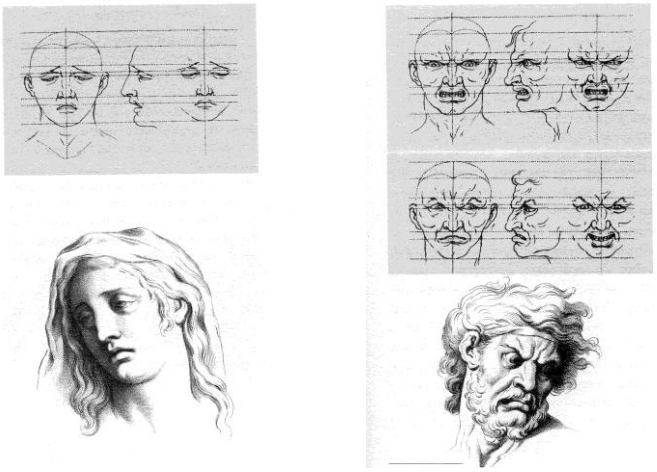

Abb. 1 und 2: Charles Le Brun, ›La Tristesse‹ und ›La Colère‹.

Die Malerei mit ihrer langen ikonographischen Tradition und ihrer ausdifferenzierten Gestensprache avanciert als Kunst der natürlichen Zeichen zur Leitkunst für die Darstellung des natürlichen Affekts. Sie scheint am ehesten geeignet, eine universale Gebärdensprache auszubilden, die der neuen Forderung entspricht, die Kunst solle in erster Linie »berühren und gefallen« und die »Stimme des Herzens wiedergeben«.[9] In diesem Sinne unterstreicht etwa Sulzer in der ›Allgemeinen Theorie der schönen Künste‹:

> In gar viel Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennet, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmt, so lebhaft, viel weniger so schnell ausdrücken, als die Gebehrden.[10]

---

den Künste zu legen und damit die Tätigkeit des Künstlers von der Praxis des Handwerks ab- und an die Wissenschaften heranzurücken. Vgl. Thomas Kirchner, L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst; 1).

[9] Vgl. programmatisch die auch in Deutschland einflussreiche Schrift von Jean-Baptiste Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719), Paris 1993 (Collection Beaux-arts histoire).

[10] Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste: in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln (1792), Bd. 2, Hildesheim u.a. 1994, S. 314. Gleichzeitig legen gestischen Klassifikationssysteme und physiognomischen Tafeln wie diejenigen Le Bruns oder später James Parsons ›Human Physiognomy Explain'd‹ (1747) oder Johann Jacob Engels ›Ideen zu einer Mimik‹ (1785/86) anschaulich davon Zeugnis ab, dass die Anthropologisierung des Gestischen seine erneute Codierung im Rahmen einer ›Affektsemiotik‹ (Campe) keineswegs verhindert, sondern ge-

Tanz und Theater des frühen 18. Jahrhundert greifen zunächst auf diesen Gestendiskurs der Malerei und der Anthropologie zurück, machen sich dabei aber die natürliche Bewegtheit ihres Mediums zunutze. Während die Malerei durch die Gestensprache den Anschein von Lebendigkeit allererst erzeugen muss, können der Tanz und das Theater diese Lebendigkeit unmittelbar dadurch hervorrufen, dass sie die Bilder in Bewegung setzen. Die Forderung nach lebendiger Darstellung des Affektes durch pathognomische, also veränderliche Zeichen wird umgesetzt, indem die Bewegungskünste die Verlebendigung der Bilder als bewegte inszenieren. Ausgehend vom Bild wird so eine wahre pygmalionische Verlebendigungsmanie entfacht. Die Mode der *tableaux vivants* zeugt davon ebenso wie die bekannten nächtlichen Museumsbesuche, bei denen dem Betrachter die Statuen im Fackelschein als bewegliche vorgeführt werden sollten.[11]

II.

Kleist greift diese Verbindung von bildender und theatraler Kunst im ›Marionettentheater‹-Aufsatz auf, indem er seine zentrale Bewegungsfigur des Tanzes an verschiedenen Stellen mit der bildenden Kunst in Beziehung setzt. Gleich zu Beginn des Textes versucht C. den Ich-Erzähler K. zunächst von der ästhetischen Qualität des Marionettentanzes zu überzeugen, indem er ihn auf die graziöse Bewegung der Puppen hinweist: »Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr graziös gefunden hatte.« Und der Ich-Erzähler antwortet darauf: »Diesen Umstand konnt ich nicht leugnen. Eine Gruppe von vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte, hätte von Teniers nicht hübscher gemalt werden können« (SW[9] II, 339).

Durch den Vergleich zwischen dem Tanz der Puppen und den Bauernszenen des flämischen Genremalers David Teniers (vgl. Abb. 3) weist der Ich-Erzähler auf das oben skizzierte Verhältnis von Tanz und bildender Kunst zu Beginn der ästhetischen Debatten des Klassizismus hin. Er scheint Herrn C. dadurch insofern entgegenzukommen, als er mit dem Rekurs auf die Malerei auch den Tanz der Marionetten in den Olymp der schönen Künste aufzunehmen scheint. Anderer-

radezu zwangsläufig neue Ordnungsschemata produziert, um die Lesbarkeit der Geste zu garantieren.

[11] Vgl. zu dieser Entwicklung des Tanzes in Verbindung mit Schillers Anmuts-Konzept Gabriele Brandstetter, Die Bilderschrift der Empfindungen. Jean-Georges Noverres ›Lettre sur la Danse, et sur les Ballets‹ und Friedrich Schillers Abhandlung ›Über Anmut und Würde‹. In: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 77–93. Zu den pygmalionischen Belebungsphantasien vgl. u.a. Mathias Mayer und Gerhard Neumann (Hg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg i.Br. 1997 (Reihe Litterae; 45); Inka Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ›Darstellung‹ im 18. Jahrhundert, München 1998 und Oskar Bätschmann, Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 183–224.

seits lässt sich die Nennung Teniers auch als weiterer Beleg für K.s Vorbehalte gegenüber dieser Kunst für den »Pöbel« (SW[9] II, 339) lesen, wenn man bedenkt, dass der flämische Maler mit seinen bäuerlichen Alltagsszenen vom klassizistischen Standpunkt aus für die Malerei genau das bedeutet, was das Marionettentheater für den klassischen Tanz darstellt.

Abb. 3: David Teniers, ›Kirmes im Wirtshaus zum Halbmond‹, 1641 (Staatliche Kunstsammlung Dresden).

Durch den Vergleich zwischen dem Tanz der Puppen und den Bauernszenen des flämischen Genremalers David Teniers weist der Ich-Erzähler auf das oben skizzierte Verhältnis von Tanz und bildender Kunst zu Beginn der ästhetischen Debatten des Klassizismus hin. Er scheint Herrn C. dadurch insofern entgegenzukommen, als er mit dem Rekurs auf die Malerei auch den Tanz der Marionetten in den Olymp der schönen Künste aufzunehmen scheint. Andererseits lässt sich die Nennung Teniers auch als weiterer Beleg für K.s Vorbehalte gegenüber dieser Kunst für den »Pöbel« (SW[9] II, 339) lesen, wenn man bedenkt, dass der flämische Maler mit seinen bäuerlichen Alltagsszenen vom klassizistischen Standpunkt aus für die Malerei genau das bedeutet, was das Marionettentheater für den klassischen Tanz darstellt. Nicht zufällig lautet eine Streitschrift Wielands gegen Winckelmann im ›Teutschen Merkur‹ von 1777 »Die Antiken hatten auch ihre Teniers und Ostaden«.[12] In feiner Ironie wird vom Ich-Erzähler die Anmut der Marionette

[12] Christoph Martin Wieland, Die Griechen hatten auch ihre Teniers und Ostaden. In: Der Teutsche Merkur, hg. von Christoph Martin Wieland, Weimar, 1773–89, 2. Vierteljahr, 1777, S. 48–57.

durch Rekurs auf die bildenden Künste zugleich anerkannt und abgelehnt.[13] Verstärkt wird diese Doppeldeutigkeit zusätzlich durch das Motiv des Bauerntanzes, das sich, wie in der flämischen Malerei insgesamt, so auch bei Teniers so großer Beliebtheit erfreute, dass ganze Serien von Bauerntänzen entstanden. Wie später der Hinweis auf die vielfältigen Abgüsse der Statue des ›Dornausziehers‹ verweist der Text auch hier auf den, in krassem Gegensatz zur Originalitätsästhetik der Klassik stehenden, Aspekt der Serialität.[14]

Dass der Text hier ästhetische Positionen des Klassizismus mitzitiert und ironisch durchsetzt, wird wenige Abschnitte später klar, wenn neben Teniers Gian Lorenzo Bernini als zweiter Kronzeuge in der Auseinandersetzung um die Anmut der Marionette ins Feld geführt wird. Mit dem Verweis auf den barocken Bildhauer und Architekten ruft der Text Winckelmann mit auf, nimmt doch Bernini in Winckelmanns Ästhetik eine Schlüsselposition ein als eine Art ›barockes Dauerärgernis‹, das überall dort als Beispiel herangezogen wird, wo der Nachweis des Verfalls und der Unterlegenheit gegenüber der Antike zu führen ist. Damit tritt neben der Diskussion um Schillers Konzept von Anmut und Würde ein weiterer

[13] Kleist selbst hat für sich in Bezug auf den ›Zerbrochnen Krug‹ in einem Brief an Fouqué Teniers in eben dieser Spannung in Anspruch genommen, wenn er schreibt, das Stück »ist nach Tenier gearbeitet, und würde nichts werth sein, käme es nicht von Einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt« (DKV IV, 483).

[14] Vom ›Dornauszieher‹ heißt es: »[D]er Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen« (SW[9] II, 343). Die Episode des ›Dornausziehers‹ lässt sich insgesamt als ein weiteres Beispiel für Kleists Auseinandersetzung mit der klassizistischen Ästhetik lesen, galt die Statue dort doch als Paradebeispiel für die Verkörperung unschuldiger Grazie. So betont etwa Winckelmann in einer Anmerkung über den »sitzenden Knaben, welcher sich einen Dorn aus dem Fuße zieht […] [d]ie rührende Einfalt in seinem ganzen Wesen« (Johann Joachim Winckelmann, Werke, hg. von Carl Ludwig Fernow Hermann Meyer und Johann Schulze, Dresden 1808–1820, Bd. 5, S. 440). Und auch Goethe spricht in seinem Laokoon-Aufsatz von dem »anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht« (Johann Wolfgang Goethe, Über Laokoon, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Band XII: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen, Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf. Kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf, München 1998, S. 59). Demgegenüber hat Kleist die Statue durch den Rekurs auf den Sündenfall wieder, wie dies bereits im Mittelalter der Fall war, in den christlichen Diskurs des Sündenfalls und der Erbsünde eingeschrieben. Gerhard Kurz hat in diesem Zusammenhang auf einen Passus im ›Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte‹ hingewiesen, wo es heißt: »Der Dorn im Fuß, d.h. im Sitz der affectiones, muß natürlich immer wieder an die spinae et tribuli des Alten Testamentes, das Ursymbol der Erbsünde, erinnern.« Vgl. Kurz, ›Gott befohlen‹ (wie Anm. 2), S. 270. Des Weiteren verbindet der Dorn im Fuß als dem ›Sitz der affectiones‹ die Episode vom Dornenauszieher indirekt auch mit dem zweiten Gemälde, das Kleist im ›Marionettentheater‹ zitiert, denn Daphnes Flucht vor Apoll, die Bernini ins Bild setzt, kommentiert Apoll in den ›Metamorphosen‹ bei Ovid mit dem Ausruf »Weh mir! Stürz nicht vornüber und laß die Dornen nicht deine Schenkel ritzen, die keine Verwundung verdienen!« (Ovid, Metamorphosen, lateinisch/deutsch, übersetzt und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, Buch I, V. 508–510).

Vertreter der Klassik auf den Plan, mit dem ›Das Marionettentheater‹ eine implizite, direkt auf die Frage der Affektdarstellung zielende Auseinandersetzung führt.

Der Tänzer C. kommt auf Bernini zu sprechen, als er K. die Vorteile der Marionette vor einem lebendigen Tänzer darzulegen versucht.

> Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals *zierte*. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vix motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung (SW[9] II, 341).

Eben dieses maßvolle Verhältnis von Seele und Körperbewegung scheint dem »lebendigen Tänzer« abzugehen. C. fährt fort:

> Sehen Sie nur die P… an, […] wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F… an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen (SW[9] II, 342).

Abb. 4: Gian Lorenzo Bernini, ›Apoll und Daphne‹, 1622–25 (Galleria Borghese, Rom).

Den Schrecken, den C. angesichts des ver-rückten und verrutschten Sitzes der Seele aus dem Mittelpunkt in die Extremitäten des Körpers verspürt, teilt er mit Winckelmann, der Bernini immer wieder übersteigertes Pathos vorwirft, das der ganzen Formsprache des Klassizismus zuwiderläuft. Bernini, »der Kunstverder-

ber«,[15] wie Winckelmann ihn einmal nennt, steht exemplarisch für jene »heutigen sonderlich angehenden Künstler«,[16] an denen sich die Ausgeburten der pathetischen Kunst ablesen lassen. »Sie verlangen«, heißt es in den ›Gedanken über die Nachahmung‹, »eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Comet aus ihrem Creyse weichet«.[17] Pathos, so lautet das Winckelmann'sche Credo, produziert Deformation, es verzerrt den Körper, bricht seine Form auf und gefährdet so die ästhetische Wirkung des Schönen.

Diese Exzentrik aus der Mitte an die Oberfläche des Körpers beschreibt Winckelmann mit dem rhetorischen Vokabular der Hyberbolie und der Parenthyrsos, mit jenen Tropen »Übersteigerung« also, der die Antike eine Gefahr zur »χαχοζηλία (Künstelei)«[18] nachsagt.

> Im Laocoon würde der Schmertz, allein gebildet, Parenthyrsis gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle de Seele in seins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmertz der nächste war.[19]

Dem übersteigerten Pathos als Ausdruck des Schmerzes an der Oberfläche des Körpers setzt Winckelmann in seiner Laokoon-Beschreibung, ausgehend von der notorisch gewordenen Formel von »edler Einfalt und stiller Größe«, ein Kunstideal des Ausgleichs zwischen Pathos und Schönheit entgegen. Zwar sieht er durchaus, dass erst der affektive Ausdruck die Seele überhaupt am Körper erscheinen lässt, diese also ohne den Affekt gänzlich ohne jede semiotische Kraft wäre, gleichzeitig raubt der Affekt als exzentrische Bewegung der Seele ihr eigentliches Wesen als ruhender Pol im Mittelpunkt des Körpers.[20] Winckelmanns Ästhetik manövriert sich damit in ein Paradox, das er auch selbst benennt, wenn er schreibt:

> Je ruhiger der Stand des Cörpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustand, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand. Kentlicher und bezeichnender

---

[15] Johann Joachim Winckelmann, Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. In: Ders., Kleine Schriften. Vorreden und Entwürfe, 2. Aufl., hg. von Walther Rehm, mit einem Geleitwort von Max Kunze und einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin, New York 2002, S. 145–156, hier S. 152.

[16] Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. In: Ders., Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe (wie Anm. 15), S. 27–59, hier S. 44.

[17] Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Wercke (wie Anm. 15), S. 44.

[18] Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, Erster Teil: Buch I–VI, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt 2006, VIII, 6,73.

[19] Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst (wie Anm. 15) S. 44.

[20] Vgl. zu diesem Paradox der Winckelmannschen Ästhetik grundlegend die Analyse von Simon Richter, Laocoon's body and the aesthetics of pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe, Detroit 1992, S. 43–48.

> wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe.[21]

Um am Körper sichtbar, d.h. semiotisch fassbar, lesbar zu werden, bedarf die Seele des Ausdrucks und damit der Bewegung, des Pathos, des Affektes. Damit entfernt sie sich aber zwangsläufig immer schon von sich selbst, ist ihr doch ein Zustand vollkommener Ruhe gemäß. Um in der Kunst darstellbar zu werden, muss sich die Seele bei Winckelmann des fremden Zeichens des Affekts bedienen, das heißt aber, dass die Kunst in jeder Darstellung dasjenige, was sie darstellen soll, bereits aus seinem Wesen heraustreibt. Die Seele lässt sich entweder gar nicht oder nur falsch, d.h. im affektiven Ausdruck, im Pathos darstellen. Winckelmanns ganze Ästhetik des Maßes und des Ausgleichs lässt sich als der Versuch lesen, diesem Paradox Herr zu werden und den einmal als notwendig erkannten Ausdruck wieder zu kontrollieren und einzudämmen. Der Künstler hat, wie es im Bezug auf die Laokoon-Gruppe weiter heißt, die Aufgabe, »eine Action« zu wählen, »die dem Stand der Ruhe in solchem Schmerz der nächste war.«[22]

Während Winckelmann den körperlichen Ausdruck einzudämmen und damit so nah wie möglich an den eigentlichen ›Sitz der Seele‹ im ruhenden Körpermittelpunkt heranzurücken sucht, setzt C. dem pathetischen Ausdruck eines Bernini die Anmut der Marionette entgegen. Dabei entfaltet Kleist einen solchen Furor an Ver- und Ersetzungsfiguren, dass der Vorteil der Puppe gegenüber dem lebendigen Tänzer, die »naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte« (SW[9] II, 341), die die Seele im Mittelpunkt der Bewegung situiert, seinerseits ins Taumeln gerät. Kleist nennt hier noch einmal das ganze Arsenal an rhetorischen Figuren, das Winckelmann für Bernini beansprucht hat. C. spricht in seiner hochartifiziellen mathematischen Erklärung der Bewegungsgesetze der Marionette von der Hyperbel und der Ellipse, von Figuren also, die nicht nur geometrische Formationen beschreiben, sondern im rhetorischen *ornatus* als Affekttropen und -figuren für den Ausdruck von Gemütsbewegungen und eine größere Lebendigkeit der Rede verantwortlich sind.[23]

Mit diesem rhetorischen Arsenal an Affekttropen situiert C. die Seele nicht länger im Mittelpunkt des Körpers als dessen natürlichen Schwerpunkt, sondern schickt sie auf den Weg der Kunst. Die Linie, die den Schwerpunkt der Puppenbewegung beschreibt, ist nämlich nach C. nichts anderes als »der *Weg der Seele des Tänzers;* und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit andern Worten, *tanzt*« (SW[9] II, 340).

---

[21] Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke (wie Anm 15), S. 43f.

[22] Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke (wie Anm. 15), S. 43f.

[23] Auf die Verschränkung von geometrischer und rhetorischer Figuralität geht auch Roger W. Müller Farguell ein, allerdings ohne ihre spezifische Beziehung zu den Affekten zu betonen. Vgl. Roger W. Müller Farguell, Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstruktion von Bewegung in Texten. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche, München 1995, S. 151–161.

Die Durchsetzung des anthropologischen Diskurses mit rhetorischen Momenten zeigt sich hier in der Verschränkung von geometrischen und rhetorischen Figuren, durch die der mathematisch-naturwissenschaftlichen Erklärung des Marionettentanzes eine figurative Inszenierung hinzugefügt wird, durch die die »Seele« zum Resultat einer Reihe von rhetorischen Ver- und Ersetzungsbewegungen wird. Sie ist nicht länger das Innere, das sich im Körper ein natürliches Ausdruckszeichen sucht. An ihre Stelle tritt »der Maschinist«, eine Instanz, dessen Fingerbewegungen sich laut C. »zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich [verhalten]« (SW[9] II, 340). Die Marionette als Beispiel vollkommener natürlicher Grazie der geistlosen Materie zerfällt in eine ganze Reihe künstlicher Operationen, die weit davon entfernt sind, Berninis »Daphne« die »edle Einfalt und stille Größe« des klassizistischen Antikenideals entgegenzusetzen.

Der vom Geist befreite Körper ist hier weniger ›natürliche Grazie‹ im Sinne eines vorbewussten Urzustandes als vielmehr das Ergebnis gezielter Kunst und Rhetorik. Der Maschinist, der sich in das Innere der Puppe versetzt, bleibt etwas dem Körper Fremdes. Im Mittelpunkt des Körpers als dem angestammten Sitz der Seele nimmt die Kunst selbst Platz. Diese Durchsetzung mit Kunst macht auch vor dem menschlichen Körper nicht halt. Vielmehr sind gerade diejenigen Tänzer der Puppe am nächsten, deren natürliche Körper sich durch ein künstliches Substitut auszeichnen. Der paradiesische Naturzustand, den Kleist hier andeutet, ist der einer Natur mit künstlicher Prothese:

> [H]aben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben? […] [W]enn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. – Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegung ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen (SW[9] II, 341).

Diese künstliche Erzeugung der natürlichen Anmut bestimmt auch den zweiten Vorteil, den die Puppe laut C. gegenüber dem lebendigen Tänzer hat, nämlich den des Antigraven. C. fährt in seinen Erläuterungen fort:

> Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte hebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. 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? Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen (SW[9] II, 342).

Die Puppe ist offenbar in der Lage, die Differenz zwischen Tanz und Tanz, jene Unterbrechung durch die Schwerkraft der Materie, gänzlich zu überwinden. Als antigrave lässt sie die Beschränkung des Körpers und damit auch die problematische Differenz zwischen dem Körper und dem, was er ausdrücken soll, hinter sich. Hier zeigt sich der Traum einer Gestensprache als reiner Ausdruck. Der Tanz

wird in dieser Konzeption zum äußersten Gegenpol der Repräsentation, er wird zu einer Sprache, die nichts mehr sagt, weil sie nichts mehr bedeuten will, sondern ganz im Verweis auf sich selbst aufgeht und die Differenz, die der Boden als materieller Gegenpol zum antigraven Ausdruck hier aufzeigt, schließt. Der Tanz wird so zum Modell für eine reine Sprache im Benjamin'schen Sinne, oder, präziser, zu einem Modell, das noch einmal an die adamitische Namenssprache jenseits der Arbitrarität der Zeichen und der Repräsentation anknüpfen könnte. Und hierin liegt vielleicht die größte Verheißung des Gestischen bis in die Moderne.[24]
Demgegenüber stellt sich die Frage, ob Kleist nicht eher, statt das authentische Gestenmodell des 18. Jahrhunderts in Richtung auf eine Geste ohne Mitteilung zu überschreiten, ein Körper- und Gestenmodell entwirft, das die Materialität des Körpers in seiner Verletzbarkeit und Disziplinierbarkeit gerade ausstellt. Die Bewegungsfiguren der drei Episoden, der Tanz, das Schwimmen und das Fechten, sind sämtlich dem Rahmen der militärischen Ausbildung entnommen.[25] Der Tanz gehört, wie das Schwimmen und das Fechten, zu den Grundbestandteilen der preußischen Offiziersausbildung. In allen drei Disziplinen verschränken sich Kraft, Körperbeherrschung und Ästhetik. Schon die ritterlichen Leibesübungen, die die höfische Beredsamkeit des Leibes mitbestimmten, umfassten neben dem Reiten den Tanz und das Fechten. Der Gedanke der asketischen Zucht der Bewegungsübung verbindet sich dabei mit körperlicher Machtdemonstration und der Kontrolle über den eigenen Körper. Das Paradebeispiel für die Regulierung des Körpers mit den Mitteln autoritärer Disziplin ist neben dem Soldaten der Tänzer, dessen Tanz in seiner strengen Choreographie mit der militärischen Schlachtordnung korrespondiert. [26]

Durch die Wahl der leblosen Marionette, deren einzelne Glieder sich in strenger geometrischer Gesetzmäßigkeit bewegen, wird ein »Macht- und Körpermodell«

---

[24] Vgl. in diesem Sinne Giorgio Agambens Ausführungen zur Geste bei Max Kommerell: Giorgio Agamben, Kommerell, or On Gesture. In: Ders., Potentialities. Collected Essays in Philosophy, hg. und übersetzt von Daniel Heller-Roazen, Stanford 1999, S. 77–85 und ders., Noten zur Geste. In: Postmoderne und Politik, hg. von Jutta Georg-Lauer, Tübingen 1992, S. 97–108. Zur Frage nach der Überschreitung der Dichotomie von Authentizität und Codierung der Gestensprache bei Benjamin, Artaud und Deleuze vgl. Nicolas Pethes, Die Transgression der Codierung. Funktionen gestischen Schreibens (Artaud, Benjamin, Deleuze). In: Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild, hg. von Margreth Egidi u.a., Tübingen 2000, S. 299–314.

[25] 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. 328.

[26] Vgl. zum Zusammenhang von Tanz und Soldatentum allgemein die Beiträge von Maren Gröning ›Der Körper in Bewegung: Der Tanz‹ und ›Der Körper in Bewegung: Die Schlachtordnung‹. In: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, hg. von Barta Fliedl und Christoph Geissmar, Salzburg, Wien 1992, S. 79–99. Zum Aspekt der Disziplinierung im ›Marionettentheater‹ vgl. Andrea Gnam, Die Rede über den Körper. Zum Körperdiskurs in Kleists Texten ›Die Marquise von O…‹ und ›Über das Marionettentheater‹. In: Text und Kritik. Sonderband Heinrich von Kleist, hg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Roland Reuss und Peter Staengle, München 1993, S. 170–176.

entworfen, das den »berechenbaren und optimierbaren Körper«[27] zum Ideal erhebt. Was der Tänzer C. als Ideal der Anmut entwirft, schließt damit unmittelbar an die zeitgenössischen Theorien zum klassischen Tanz an, in denen die höchste Grazie um den Preis vollkommener Körperbeherrschung hervorgebracht werden soll. Gabriele Brandstetter hat diesen Zusammenhang von Körperdisziplinierung und der Entstehung des klassischen Tanzes als Kunst wie folgt formuliert:

> In dem Maße, in dem die tänzerische Bewegung zur reglementierten, nach strenger Bewegungsgrammatik codierten Tanzsprache ausgearbeitet wird, findet sie als eigenständige Kunstform Eingang in verschiedene Kunsttheorien des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Nicht die Naturschönheit des sich bewegenden Körpers, sondern die Kunstschönheit des zum Zeichen stilisierten Körpers erhebt den Tanz zu einer den anderen Künsten ebenbürtigen Kunstform.[28]

Insofern treibt Kleists Text mit der Wahl der Marionette nur jenen Aspekt hervor, der für den Tanz insgesamt zur Bedingung der Möglichkeit der Kunst wurde: den zum Zeichen stilisierten Körper und seine streng normierte kunstfähige Sprache der Bewegung. »Die materielle Voraussetzung«, auch darauf hat Brandstetter hingewiesen, »bildet die immer perfektere und virtuosere Ausbildung des Körpers im System der *danse d'école*, durch das der Tänzer vollkommene Körperbeherrschung erwirbt.«[29] So wird der normierte Körper des Tänzers der Ort, an dem der Schein der Schwerelosigkeit herrscht. Eine Schwerelosigkeit, die das Ideal der freien Seele als Gegenprinzip zu einem Körper symbolisieren soll, der sich am Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend den ökonomischen Erfordernissen der modernen Gesellschaft unterwerfen muss. Dieses Ideal der freien Seele erfährt also paradoxerweise seinen adäquaten künstlerischen Ausdruck in einer Kunstform, die ihrerseits im höchsten Grade auf der Normierung der Körpersprache beruht. Was unmittelbarer Ausdruck des Gefühls sein soll und die Aufgabe hat, die Kluft zwischen Körper und Geist zu schließen, muss, indem es Zeichen, indem es Sprache wird, Teil der Codierung werden, die allein deren Lesbarkeit erlaubt.

Mit dieser Zuspitzung zeigt sich im Modell der Marionette in paradigmatischer Weise die Spannung von Natürlichkeit und Künstlichkeit, die Kleist im Diskurs um den authentischen Körperausdruck sichtbar machen will. Erst indem der Tanz sich vom natürlichen, regellosen Ausdruck entfernt und zu einer künstlichen Zeichensprache wird, d.h. Anmut das Ergebnis einer berechenbaren, antrainierten, eingeübten Disziplinierung des Körpers wird, entsteht jene künstliche Illusion des Antigraven. Die Orientierung an der Grazie der Marionette, die der Tanz im ausgehenden 18. Jahrhundert vollzogen hat, führt nicht zu jener reinen Geste, die die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat in der bloßen Mitteilung ohne Mitgeteiltes und ohne Kommunikation schließen würde, vielmehr klaffen Signifi-

---

[27] Gnam, Die Rede über den Körper (wie Anm. 26), S. 171.

[28] Gabriele Brandstetter, Elevation und Transparenz. Der Augenblick im Ballett und modernen Bühnentanz. In: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt 1984, S. 473–492, hier S. 473.

[29] Gabriele Brandstetter, Elevation und Transparenz (wie Anm. 28), S. 476.

kat und Signifikant immer deutlicher auseinander, gilt es doch durch einen normierten Körper das Ideal einer freien Seele zu erzeugen.

III.

Die Verwobenheit von Sprachzeichen und Körperzeichen für eine Semiotik des Affekts, die sich im Tanz zeigt, lässt diesen zur Zentralmetapher einer Poetik der Geste werden, die umgekehrt auch die Textgestalt des ›Marionettentheaters‹ bestimmt. So sind die von Kleist für die Beschreibung des Dialogs verwendeten Ausdrücke in hohem Maße der Sprache des Körpers und seiner Bewegungslogik entliehen. Insbesondere die Fechtmetaphorik, die ja die dritte Episode des Textes beherrscht, dient durchgehend auch zur Beschreibung der agonalen Struktur des Gesprächs. Die Paradoxe werden »so geschickt geführt«, wie der Degen, die Antworten erfolgen als Gegenangriff, sie werden »versetzt[ ]«, man »setzt nach«.[30]

Diese Verschränkung von körperlichem und verbalem Agon ist bereits in der antiken Rhetorik zu beobachten. In den Rhetorikbüchern Ciceros und Quintilians tauchen sowohl die Fechtmetapher als auch die anmutige Tanzbewegung zur Charakteristik der Rede auf: Die Gerichtsrede besteht wesentlich »nur aus zwei Aufgaben: *Angriff und Abwehr*«,[31] die Zeugenbefragung wird verglichen mit einem »heftigen Nahkampf«,[32] sie ist ein »Gefecht«,[33] das den Redner eine Menge »Schweiß«[34] kostet, und die verschiedenen Verhörmethoden sind verschiedene Arten des Angriffs, mit dem Ziel, den Verhörten »ins Straucheln kommen«[35] zu lassen.

Doch nicht nur die Gerichtsrede, auch der Redeschmuck selbst wird durch die Körpermetaphorik charakterisiert. Der *ornatus* sei, so Quintilian in der ›Ausbildung des Redners‹, »Abwechselung gegenüber dem graden Weg«,[36]

> [d]enn der gerade stehende Körper zeigt wohl am wenigsten Anmut: lasse man doch nur das Gesicht geradeaus blicken, die Arme herabhängen, die Füße glatt nebeneinander gestellt: ein starres Werk wird es sein von oben bis unten. Die Schmiegsamkeit der Linien, die ein solcher Körper zeigt, und – ich möchte sagen – ihre Bewegung ergibt den Eindruck von Handlung und Gefühlsbewegung. […] Solche Anmut und solchen Genuß bieten die Redefiguren, ob sie nun im Sinne oder im Klang der Worte erscheinen.[37]

Ihren Grund hat die metaphorische Verwendung der Gestensprache für die Charakteristik der Rede in der Situierung der Geste auf der Schnittstelle zwischen der figurativen Verfasstheit des Textes und seiner mündlichen Inszenierung im Vortrag. Als Teil der *actio* beschreiben sowohl Cicero als auch Quintilian Gestik und Mimik als den entscheidenden Moment im Vortrag, da sie, mehr noch als die

---

30 Vgl. SW[9] II, 342, 343 und öfter.
31 Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 18), III, 9, 1.
32 Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 18), V, 7, 3.
33 Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 18), V, 7, 3.
34 Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 18), V, 7, 1.
35 Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 18), V, 7, 11.
36 Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 18), II, 13, 11.
37 Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 18), II, 13, 9–11.

Rede selbst, die gewünschten Affekte im Zuhörer zu erzeugen vermögen. Dabei ist jedoch Natürlichkeit im Sinne des authentischen Ausdrucks von Gefühl noch kein Kriterium. Vielmehr zeichnet sich die gelungene *actio* gerade dadurch aus, dass sie die natürliche, ungeformte Geste künstlich formt. Der natürlichen Geste fehlt es, so Quintilian in der ›Ausbildung des Redners‹, an kunstvoller Gestaltung, sie muss erst »durch Schulung und Überlegung an Form gewinnen.«[38] Dieser Formungsprozess vollzieht sich im Rahmen der performativen Inszenierung der sprachlichen Affekttropen der *elocutio*. Gestik und Mimik unterstützen damit wesentlich die Elemente des *ornatus*, die ihrerseits der Erzeugung von Affektivität dienen. In ›De Oratore‹ fasst Cicero die Rolle der Geste wie folgt zusammen:

> Weil aber die Bewegung des Gemüts, die der Vortrag vor allem auszudrücken oder nachzuahmen hat, oft so verworren ist, daß sie verdunkelt und beinahe überdeckt wird, muß das, was verdunkelnd wirkt, beseitigt, und das, was ins Auge fällt, hervorgehoben werden. Denn jede Regung des Gemüts hat von Natur ihren charakteristischen Ausdruck in Miene, Tonfall und Gebärde. Der ganze Körper eines Menschen, sein gesamtes Mienenspiel und sämtliche Register seiner Stimme klingen wie die Saiten eines Instruments, so wie sie jeweils die betreffende Gemütsbewegung anschlägt […]. Denn unter diesen Möglichkeiten gibt es keine, die nicht der Kunst und ihren Regeln unterliegt.[39]

Die Geste ist als Affektzeichen zwar natürlichen Ursprungs, um ihre persuasive Funktion im Rahmen des Vortrags angemessen zu erfüllen, bedarf sie jedoch der künstlichen Überformung durch Übung. Die Gebärdensprache als Garant des ›wahren Ausdrucks‹ wird auf diese Weise gleichzeitig Teil einer umfassenden Codierung der Körpersprache. Entsprechend wird die Lesbarkeit der Gesten von Quintilian einmal durch die Universalität des in ihnen ausgedrückten Gefühls begründet, zum anderen aber auch durch die präzise und ausführliche Anweisung ihrer Ausführungen im Text normiert und vereinheitlicht.

Die Überzeugung, dass der natürliche Ausdruck immer auch ein mimetisierbarer ist, spiegelt sich im 18. Jahrhundert vor allem in der theatertheoretischen Debatte wider. Diderots ›Paradoxe sur le comédien‹ und Lessings Überlegungen in der ›Hamburgischen Dramaturgie‹ machen, in deutlicher Anlehnung an die antike Rhetorik, die Paradoxie der künstlichen Erzeugung des Natürlichen als Voraussetzung überzeugender Darstellung zum Ausgangspunkt ihrer Argumentation. Während im alltäglichen Leben in Abwendung von den höfischen Konventionen eine neue Natürlichkeit zum Postulat erhoben wird, galt es auf der Bühne, die Gesten so überzeugend einzustudieren, dass man mit ihnen die geforderte Natürlichkeit inszenieren konnte. Vor diesem Hintergrund kehrt Lessing das Verhältnis von Körper und Geist für die Bühne um. Statt die Gebärden als natürlichen Ausdruck der Seele zu fassen und vom Schauspieler eben solches Hineinversetzen in die jeweilige Gemütsverfassung zu verlangen, um den geforderten Ausdruck überzeugend darzustellen, garantiert die korrekte Einübung des körperlichen Ausdrucks die ent-

---

38 Quintilianus, Ausbildung des Redners (wie Anm. 18), II, 11, 3.

39 Cicero, De Oratore / Über den Redner, übersetzt und hg. von Harald Merklin, Stuttgart 2001, III, 216ff.

sprechende Prägung der Seele. So heißt es bei Lessing in einer kritischen Replik auf Remond de Sainte Albines Abhandlung über die Schauspielkunst ›Le comedien‹:

> Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerliche Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernet hat, daß sie etwas gewisses ausdrücken, nachzumachen weis, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist.[40]

Es ist kein Zufall, dass Kleist die Verwobenheit von natürlichen Affektzeichen und ihrer rhetorischen Codierung im ›Marionettentheater‹-Text besonders anschaulich in der theatralen Rahmenerzählung vorführt, durch die der Ich-Erzähler den Dialog szenisch inszeniert. Dass wir uns mit der Lektüre in einem Bühnenraum befinden, legt zunächst der Umstand nahe, dass die Unterhaltung im Winter, abends in einem öffentlichen Garten stattfindet, also bei Kälte und Dunkelheit im Freien, was aber keinen der beiden Gesprächsteilnehmer zu stören scheint. Im Gegenteil, K. lässt sich nach einigen einleitenden Sätzen, die er offenbar im Stehen an C. richtet, »bei ihm nieder« (SW[9] II, 339). Begleitet wird der Dialog von einer ganzen Reihe von Affektzeichen, die sich nur äußerst unvollkommen mit dem Inhalt des Gesprächs in Einklang bringen lassen. Uns wird vom wechselseitigen Lächeln und Lachen berichtet und von Blicken, die »schweigend zur Erde« (SW[9] II, 341) gerichtet werden. Auffällig ist dabei die choreographisch anmutende Parallelität der Körperbewegung. In einem kunstvoll aufeinander abgestimmten Wechselspiel werden Lächeln und Lachen fast symmetrisch ausgetauscht und auch die Augen werden zunächst von K. und wenige Momente später von C. niedergeschlagen.

Dieses Ballett der wechselseitigen Gesten als Begleitung zu einem Gespräch über den Sündenfall, das seinerseits in einem Garten stattfindet, legt die Lesart einer homoereotischen Verführungsszene nahe und so ist der Text verschiedentlich sehr überzeugend gedeutet worden.[41] Zumal eine Reihe von erotischen Momenten auch in den Episoden selbst zu finden ist, etwa die Apfelübergabe von Paris an Venus, die Beschreibung der Statue des ›Dornausziehers‹ und K.s Beschreibung der Anmut des jungen Mannes nach dem Schwimmen, die an Kleists Bild des badenden Ernst von Pfuel in Thun erinnern, das er 1805 in einem Brief an den Freund entwirft:

> Du stelltest das Zeitalter der Griechen in meinem Herzen wieder her, ich hätte bei Dir schlafen können, Du lieber Junge; so umarmte Dich meine ganze Seele! Ich habe deinen schönen Leib oft, wenn Du in Thun vor meinen Augen in den See stiegest, mit wahrhaft *mädchenhaften* Gefühlen betrachtet. Er könnte wirklich einem Künstler zur Studie dienen. Ich hätte, wenn ich einer gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes durch ihn empfangen (SW[9] II, 749).

---

[40] Gotthold Ephraim Lessing, Die theatralische Bibliothek, 1. Stück: Auszug aus dem Schauspieler des Herrn Remond von Sainte Albine. In: Ders., Sämtliche Schriften, hg. von Karl Lachmann, 3. Aufl. besorgt von Karl Muncker, Bd. 6, Stuttgart 1886–1924, S. 152.

[41] Vgl. zu den homoerotischen Momenten des Textes ausführlich Schneider, Die Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 4) und László Földényi, Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist ›Über das Marionettentheater‹. In: KJb 2001, S. 135–147.

Diese homoerotische Dimension der Gestensprache erschließt sich dem Leser, bzw. Zuschauer, wenn man die in der Rahmenszene gesetzten körperlichen Affektzeichen im Sinne der Ästhetik des 18. Jahrhunderts als Aufrichtigkeitszeichen liest, die mehr über die Sprechenden zu verraten vermögen als es deren intentional gesteuerte Rede tut, und der Text spielt mit eben dieser Möglichkeit, wenn er die Affektzeichen kunstvoll im Text verteilt. Gleichzeitig deutet die choreographische Parallelisierung, die die Gestensprache ihrerseits zu einem Tanz macht, an, dass diese homoerotische Begegnung von zwei Protagonisten gespielt wird, die ihrerseits zu Marionetten werden. Zwei Marionetten, die an den kunstvollen Fäden der Rhetorik in einen Bühnenraum gesetzt werden, Hände und Köpfe mechanisch bewegen und auf diese Weise Gefühle auf der Bühne evozieren. Kleist scheint hier den von Diderot und Lessing angedachten Weg einer Schauspielkunst zu Ende gegangen zu sein, die den Schauspieler affektiv gleichsam entleert, um ihn in die Distanz zu sich selbst zu setzen, die nötig ist, um Affekte körperlich so überzeugend darzustellen, dass der Zuschauer sie glauben kann. C.s emphatisches »Glauben sie diese Geschichte?« (SW[9] II, 345), mit der die berühmte Schlusssequenz des Textes eingeleitet wird, zielt wesentlich auf den Leser, der hier vom rhetorisch inszenierten Gang der Darstellung auch affektiv überzeugt werden soll. Wer jetzt noch glaubt, mittels der Kunst erneut in einen vordifferentiellen, paradiesischen Zustand zurückkehren zu können, hat sich bereits hoffnungslos in den rhetorischen Fallstricken der Affektzeichen verfangen. Am Ende des Textes gelangt der Leser nicht ins Paradies, sondern er findet sich, dem im ›Marionettentheater‹ angekündigten Kreisgang gemäß, wieder am Anfang, also in jenem öffentlichen Garten, dessen Ineinander von Kunst und Natur bei Kleist die Paradiesvorstellung ersetzt und der in seiner Unentscheidbarkeit von Bühne, Leben und Text die Notwendigkeit, Körper zu lesen, ohne sie zu verstehen, immer wieder neu durchbuchstabiert.

Helmut J. Schneider

KLEISTS EHRGEIZ UND RUHMSUCHT

I.

›Ehrgeiz‹ zählt, so weit ich sehe, nicht zu den eigentlichen Affekten oder Emotionen, wie sie von der Psychologie beschrieben werden. Es handelt sich um einen eher intellektuell- und vorstellungsvermittelten Handlungsantrieb, eine generelle Motivationsdisposition, die auf Karrieren oder gesellschaftliches Ansehen, aber auch gegenständliche Sachverhalte – beispielsweise künstlerische Realisation – gerichtet ist, in denen sie Erfüllung finden kann. Etwas anders verhält es sich mit der ›Ruhmsucht‹, der wir ein quasi-pathologisches Ingrediens zuschreiben, das über rationale Sachbezogenheit hinausschießt (beim Ehrgeiz qualifizieren wir dies überschießende Moment bezeichnenderweise durch den Zusatz ›krankhaft‹). Die traditionelle, antikchristliche Affektenlehre handelt kaum über den Ehrgeiz, den sie unentschieden bewertete.[1] Die deutsche Aufklärung sah ihn kritisch als Ausdruck höfischen Machtverhaltens. Für Thomasius ist der Ehrgeiz eine der drei Hauptformen der »unvernünftigen Liebe« oder »bösen Affekte«, neben der »Wollust« und dem »Geld-Geiz«:

> eine Gemüts-Neigung, die ihre Ruhe in stets währender veränderlicher Hochachtung und Gehorsam anderer, sonderlich aber gleichgesinnter Menschen, durch Hochachtung sein selbst und Unterfangung teils verschmitzter teils gewaltsamer Taten vergebens sucht und dieser wegen mit gleichgearteten Menschen sich zu vereinigen trachtet[2].

Hier steht deutlich die Figur des barocken Intriganten im Hintergrund. Im 18. Jahrhundert wird beim Ehrgeiz immer wieder das Streben nach äußerem Schein hervorgehoben und damit die Nähe zur Ruhmsucht hergestellt. Kant unterscheidet die legitime »Ehrliebe«, »eine[r] Hochschätzung, die der Mensch von andern wegen seines inneren (moralischen) Werts bedarf«, von der von ihm so genannten »Ehrsucht«, die er als das »Bestreben nach *Ehrenruf*, wo es am Schein genug ist«,[3] verwirft. Ähnlich wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts, um einen letzten

[1] Zum Folgenden vgl. den entsprechenden Artikel ›Ehrgeiz‹ im Historischen Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1972, Bd. 2, S. 324f. Dort auch die Zitate. – In einer neuen Darstellung zur ›Philosophie der Gefühle‹ taucht der Ehrgeiz so gut wie nicht auf: Christoph Demmerling und Hilge Landweer, Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn, Stuttgart, Weimar 2007.

[2] Historisches Wörterbuch (wie Anm. 1), S. 325.

[3] Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Kant's gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1917, Bd. VII, § 85, S. 272.

Beleg anzuführen, Wilhelm Traugott Krug, bekannt als Ehemann von Kleists früherer Verlobter Wilhelmine von Zenge, den Ehrgeiz definieren als

> das übertriebene Streben nach Ehre, besonders nach den äußeren Zeichen derselben, folglich eine Ausartung der *Ehrliebe*, die jedem Menschen natürlich ist […]. Wenn aber die *Ehrliebe* mehr auf den Schein oder die Zeichen der Ehre, als auf die Sache selbst, gerichtet ist, so wird sie leicht zur *Ehrsucht*, so dass man der Ehre, d.h. der Ehrenzeichen und Ehrenbezeigungen, nie genug bekommen kann. Diese Sucht nach Ehre heißt ebendarum auch *Ehrgeiz*, wie die Sucht nach Gelde *Geldgeiz*.[4]

Ehrgeiz und Ruhmsucht besitzen also nicht die elementare Wucht der so genannten Primäraffekte wie Wut und Angst, Freude und Trauer. Die literarischen Beispiele großer Machtstrebender, man denke etwa an Shakespeares Macbeth und Richard den Dritten, Schillers Franz Mohr, Marquis Posa und Wallenstein – bezeichnenderweise Dramenfiguren – werden von mehr als dem bloßen Ehrgeiz angetrieben, dem etwas Kleinliches anzuhaften scheint und der ihnen in minderen Spiegelfiguren – Lady Macbeth, Spiegelberg, Gräfin Terzky – zur Seite gestellt wird. Umgekehrt ist der Ehrgeiz der Romanhelden Anton Reiser oder Julien Sorel (in Stendhals ›Rot und Schwarz‹) die Reaktion begabter junger Männer auf eine Umwelt, die ihnen die Entfaltung verweigert. Auch Ruhmsucht muss an erhabene Charaktere und Entwürfe gebunden sein, soll sie nicht geradezu komisch erscheinen (und sie ist ja ein Standardmotiv der Komödie, seit dem ›miles gloriosus‹ der Antike). Für die Helden der französischen *Tragédie classique* und (in geringerem Maße) des deutschen barocken Trauerspiels sind Ehrgeiz und Ruhmbegier: *ambition*, *honneur* und *gloire* die stets berufenen höchsten Werte, die die Person vor den Augen der Gesellschaft legitimiert, ja konstituiert und sie vom bloßen Intriganten unterscheidet.

Kleists Werk kennt Ehrgeiz und Ruhmstreben als psychologische Motive in verschiedensten Schattierungen; vom ›niederen‹ (bürgerlichen) Karriereehrgeiz des Gerichtsschreibers Licht über feudalständische Spielarten wie die territoriale und genealogische Habgier der Kunigunde von Thurneck oder die dynastische Konkurrenz eines Rupert Schroffenstein und Grafen Rotbart, von der Behauptung (und Bedrohung) der aristokratisch-militärischen Distinktion (›Amphitryon‹) über das machtpolitische Handeln Hermanns bis hin zu den Größenwahnsanwandlungen des Michael Kohlhaas, der Penthesilea oder des Prinzen von Homburg. Aber es weist keine machtgetriebenen Figuren von Schillerschem Format auf; auch der Cherusker dient ja der ›Sache‹ der nationalen Einigung und Befreiung und nicht seinem persönlichen Herrschaftsstreben. Andererseits ist das Kleistische Werk ausgezeichnet durch Passagen von höchster sprachlich-gestischer Eindrücklichkeit, in denen sich das Ich in ein grandios übersteigertes Selbstbild entwirft, das es handelnd nie einzuholen vermag. Wir alle kennen diese Größenbilder, deren hauptsächliche Träger ich gerade genannt habe und auf die ich im Folgenden zurückkommen werde.

Wir sind geneigt, solche Bilder zu einem gewissen Anteil auf ihren Autor und seine Biographie zurückzubeziehen. Der Titel des vorliegenden Beitrags, ›Kleists

[4] Wilhelm Traugott Krug, Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte, Leipzig 1832, Bd. I, S. 693f.

Ehrgeiz und Ruhmsucht‹, impliziert ja diesen Bezug, der dem Kleistleser und -kenner unmittelbar einleuchten dürfte. Äußerungen persönlichen Ehrgeizes und Ruhmstrebens durchziehen vor allem die Briefe der Jahre 1800 bis 1803, als der junge Kleist, nachdem er seinen Abschied vom Militär genommen und damit einen scharfen Bruch mit der Familientradition vollzogen hat, nach Orientierung sucht. Bezeichnend ist dabei der häufige Umschlag eines auf gesellschaftliche Fremdgeltung zielenden hohen Selbstanspruchs in die Bescheidung einer idyllischen Privatexistenz. Letztere ist dabei nur die Rückseite einer buchstäblich maßlosen, sich allen sozialen Maßstäben entziehenden Selbsterhöhung. Ein Weib, ein Kind, eine Hütte, ein Stück Land – und, last but not least, »die *Wissenschaften*«: Ist das, fragt der unruhig Herumreisende die Verlobte und sich selbst, nicht mehr als »alle Ehrenstellen und alle Reichtümer«, zumal wenn man »den Stolz hat, jede Gunst zu entbehren, und […] durch keine andere Fürsprache steigen will, als durch die Fürsprache seiner eignen Verdienste?« (An Wilhelmine von Zenge, 13. November 1800; SW[9] II, 584f.) Kleist will »den Orden und die Reichtümer und den ganzen Bettel der großen Welt verwünschen« – »weg mit allen Vorurteilen, weg mit dem Adel, weg mit dem Stande« (SW[9] II, 586f.); aber sich nur auf das eigene Verdienst zu verlassen bedeutet für ihn nicht etwa, eine bürgerliche Leistungslaufbahn anzustreben. Vielmehr verweigert sich Kleist jedem „Amt" und weicht in rousseauistische Gesellschaftsferne aus. Das ist kein bloß zeitbedingter empfindsamer Rückstand, sondern nur ein anderer Weg zum Ruhm; es ist, mit einer mythologischen Anspielung, die Selbsterniedrigung des Gottes Apoll, der »Knechtdienste [sic] auf Erden« tat und die Schafe des Königs Admetos hütete (an Ulrike von Kleist, Dezember 1800; SW[9] II, 608); es ist der Weg großer historischer Vorbilder: »Viele Männer haben geringfügig angefangen und königlich ihre Laufbahn beschlossen. Shakespeare war ein Pferdejunge und jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt« (an Wilhelmine von Zenge, 13. November 1800; SW[9] II, 589). Die Flucht des Reisenden, die im schnell sich zerschlagenden Versuch einer bäuerlichen Existenzgründung und der mehrmonatigen Thuner Seeidylle gipfelte, blieb bezogen auf eine endliche Heimkehr im Glanz von Erfolg und Ruhm. »Ihr Weiber«, so schreibt Kleist aus der Schweiz am Wilhelmine, »versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz« (SW[9] II, 726; vgl. 736) – den Ehrgeiz des Mannes, der ihn davon abhält, mit leeren Händen nach Hause zu kommen:

> Darum eben sträube ich mich so gegen die Rückkehr, denn unmöglich wäre es mir, hinzutreten vor jene Menschen, die mit Hoffnungen auf mich sahen, unmöglich ihnen zu antworten, wenn sie mich fragen: wie hast du sie erfüllt? […] Ach, es ist unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube sind wir hingegeben – Aber nur *in* der Welt wenig zu sein, ist schmerzhaft, *außer* ihr nicht (an Ulrike von Kleist, 12. Januar 1802; SW[9] II, 712).[5]

[5] Ähnlich in dem Brief an Wilhelmine von Zenge aus Paris vom 10. Oktober 1801, in dem auch erstmals der Gedanke eines bäuerlichen Ankaufs in der Schweiz auftaucht: »Ruhe vor den Leidenschaften!! Ach, der unselige Ehrgeiz, er ist ein Gift für alle Freuden. – Darum will ich mich losreißen, von allen Verhältnissen, die mich unaufhörlich zwingen zu stre-

Entweder Ruhm oder Tod: Das ist die Alternative hinter dem »stille[n], dunkle[n], unscheinbare[n] Leben«, für das Kleist sich »geboren« zu glauben vorgibt (an Ulrike von Kleist, 12. Januar 1802; SW[9] II, 712). Die unausgeglichene Gefühlsdisposition eines begabten jungen Mannes dieser Epoche (und nicht nur ihr) zwischen höchstem Selbst- und Gesellschaftsanspruch und dem Absturz in Selbstverlust ist freilich nichts Ungewöhnliches; sie hatte ihre bedeutende Artikulation eine Generation zuvor in Goethes ›Werther‹ gefunden. Die hochfliegenden Ambitionen finden kein angemessenes Wirkungsfeld. Die Klage über den ›ordentlichen‹ gegenwärtigen Weltzustand, der nichts »Schönes und Großes« mehr zulasse, da für alles schon administrativ gesorgt sei, von der Armenpflege über die Feuerwehr bis zum Söldnerheer, gehört nicht Kleist allein und ist wenig originell, um 1800 eher schon ein wenig anachronistisch. »Wohl dem Arminius, daß er einen großen Augenblick fand. Denn was bliebe ihm heutzutage übrig, als etwa Lieutenant zu werden in einem preußischen Regiment?« (An Adolfine von Werdeck, November 1801; SW[9] II, 700).

Ein auszeichnendes Moment aber liegt in Kleists altadliger Herkunft, von der (genauer: von deren herkömmlicher Rollenerfüllung) er sich emphatisch lossagte, und der er doch nie entrann. So überlagern sich in seinem ›Ehrgeiz‹ der Druck der ständisch-militärischen Familientradition und der Wunsch, ihr auf ganz anderem, nämlich dem schriftstellerischen Feld gerecht zu werden. Das bekannteste biographische Zeugnis hierfür ist der Verzweiflungsbrief aus Genf im Herbst 1803, in dem Kleist der Schwester Ulrike die Aufgabe der ›Guiskard‹-Arbeit mitteilt: »Ich habe nun ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet«, heißt es dort,

> an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei. Sie küsst mir gerührt den Schweiß von der Stirne, und tröstet mich, »wenn jeder ihrer lieben Söhne nur ebenso viel täte, so würde unserm Namen ein Platz in den Sternen nicht fehlen«. (SW[9] II, 735)

Drei Wochen später wird er sich aus der Normandie melden, wo er der napoleonischen Invasionsarmee beitreten und »den schönen Tod der Schlachten sterben« will: »Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin« (an Ulrike, 26. Oktober 1803; SW[9] II, 737). Der schöne Schlachtentod als Wegwerfen eines ruhmlosen Lebens – und als letzte Selbstverherrlichung: »ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab« (SW[9] II, 737).

Die Bühne für den Kleistischen Ehrgeiz wird – die Bühne sein. Kleist, das ist der Leitgedanke für das Folgende, wird nicht nur *mit* seiner Dichtung Ruhm zu erlangen und seiner Familie auf andere als die traditionelle, militärische Weise Ehre zu machen versuchen, sondern *in* ihr, und das heißt ganz besonders in seiner dramatischen Dichtung. Die Dramen bereiten dem abtrünnigen Adelsspross die buchstäbliche Szene seiner Größenvorstellungen. Gemeint ist damit nicht so sehr die Projektion des biographischen Ichs in seine Protagonisten; wenngleich die

---

ben, zu beneiden, zu wetteifern. Denn nur *in* der Welt ist es schmerzhaft, wenig zu sein, außer ihr nicht« (SW[9] II, 695).

Maßlosigkeit der euphorischen Aufschwünge und depressiven Abstürze, wie sie vor allem Penthesilea und den Prinzen von Homburg charakterisieren, nur schwer von der Seelenverfassung ihres Autors zu trennen sind (und von der Forschung auch oft auf sie zurückbezogen wurden). Gemeint ist in erster Linie die *szenische Realisierung und Visualisierung als solche*, die einem grandiosen Autor-Ich, einem, ja doch: Ruhmsüchtigen eine unmittelbare halluzinatorische Befriedigung (oder zumindest deren Vorstellung) ermöglichte.

II.

Die Forschung der letzten Zeit ist zunehmend auf Momente aufmerksam geworden, in denen das Kleistische Drama die Bühnensituation akzentuiert. Das evidenteste Beispiel ist die Traumvision Homburgs von Schlachtenruhm und Liebesglück, das als Spiel im Spiel das Drama umrahmt und so dessen Bühnencharakter verdoppelt und ausstellt.[6] Ein anderes Beispiel bietet die ›Penthesilea‹-Tragödie, deren Handlung großenteils hinter der Bühne abläuft und mittels Bericht und Mauerschau auf sie hinübergespielt wird, bis sie mit dem Sterben der Protagonistin, das als ein ausgedehnter Gang zum Hades dargestellt ist, buchstäblich erlöscht: Das Drama vom Erblühen und Untergang des übermenschlichen Heroenpaars handelt auch vom Aufgang und Entzug einer sprachlich erzeugten szenischen Sichtbarkeit.[7] Wenn Penthesilea in einer extremen Sinnesverrückung das Spiegelbild der Sonne im Wasser mit dem geliebten Achill gleichsetzt und sich mit ihm vereinigen will (vgl. den 9. Auftritt), so kann dies als Symbol einer Bühne verstanden werden, deren buchstäbliche Scheinwelt höchste Erfüllung verspricht.

So sehr die Dramenfiguren Kleists sich durch Augenblicke innerer Befangenheit und Abwesenheit auszeichnen, so sehr sprechen sie andererseits immer wieder wie auf eine innere Bühne gestellt. Dabei handelt es sich nicht um die rhetorische Publikumsadressierung, wie sie für die barocke *dramatis persona* charakteristisch ist (›Seht her…‹), sondern um die freilich mit kaum geringerem Pathos ausgestellte Selbstentrückung in einen imaginären Raum. Als ein Beispiel von vielen sei wieder die Amazonenkönigin zitiert, die, als sie der Vorspiegelung ihrer Umgebung, Achill sei ihr Gefangener, nach längerem Zweifel Glauben schenkt, in die folgenden jubelnden Verse ausbricht – Verse, in denen sie sich gleichsam neu, als Bühnenfigur auf einer *anderen, inneren* Bühne erschafft:

> Nun denn, so sei mir, frischer Lebensreiz,
> Du junger, rosenwang'ger Gott, gegrüßt!
> Hinweg jetzt, o mein Herz, mit diesem Blute,
> Das aufgehäuft, wie seiner Ankunft harrend,

[6] Vgl. Erika Fischer-Lichte, Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption. In: KJb 2001, S. 25–37.

[7] Vgl. Helmut J. Schneider, Entzug der Sichtbarkeit. Kleists Penthesilea und die klassische Humanitätsdramaturgie. In: Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien zur Frage der Referenz, hg. von Rüdiger Campe, Freiburg i.Br. 2008, S. 127–151; dort weitere Literaturangaben.

In beiden Kammern dieser Brüste liegt.
Ihr Boten, ihr geflügelten, der Lust,
Ihr Säfte meiner Jugend, macht euch auf,
Durch meine Adern fleucht, ihr jauchzenden,
Und laßt es einer roten Fahne gleich,
Von allen Reichen dieser Wangen wehn:
Der junge Nereïdensohn ist mein! (Vs. 1619–1629)[8]

In euphorischer Erwartung flaggt die Königin ihren aufblühenden Körper zum Liebesempfang aus. »*Sie steht auf*«, lautet an dieser Stelle die Szenenanweisung, und als Prothoe sie zur ›Mäßigung‹ ermahnt, steigert sie sich im Gegenteil nur weiter in ihre Vorstellung hinein, »*indem sie vorschreitet*«, und das heißt eben: hinein schreitet in einen anderen, visionär halluzinierten Szenenraum, den des antizipierten Rosenfestes mit dem begehrten und eroberten Achill:

Heran, ihr sieggekrönten Jungfraun jetzt,
Ihr Töchter Mars', vom Wirbel bis zur Sohle
Vom Staub der Schlacht noch überdeckt, heran,
Mit dem Argiverjüngling jegliche,
Den sie sich überwunden, an der Hand!
Ihr Mädchen, naht euch, mit den Rosenkörben:
Wo sind für soviel Scheitel Kränze mir?
Hinaus mir über die Gefilde, sag ich,
Und mir die Rosen, die der Lenz verweigert,
Mit eurem Atem aus der Flur gehaucht!
An euer Amt, ihr Priestrinnen der Diana:
Daß eures Tempels Pforten rasselnd auf,
Des glanzerfüllten, weihrauchduftenden,
Mir, wie des Paradieses Tore, fliegen! (Vs. 1631–1644)

Dass der biographische Autor Kleist sich in ähnlicher Weise in ein Triumphszenario versetzen konnte, das zeigt eine oft zitierte Briefpassage, die sich auf den Feldzug von 1792 bezieht, der den sechzehnjährigen Kadetten an den Rhein geführt hatte. Im Anblick der Landschaft über der Stadt Mainz, dem »Schauplatz in der Mitte eines Amphitheaters«, so erinnert er sich acht Jahre später, war es ihm, »als ob ich vorher ein totes Instrument gewesen wäre, und nun, plötzlich mit dem Sinn des Gehörs beschenkt, entzückt würde über die eignen Harmonieen«. Kleist sieht sich auf der Bühne eines Schauspielhauses von kosmischem Ausmaß:

> Die Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen, Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab, und sangen und sprachen Beifall – Oben in der Himmelsloge stand Gott. Hoch an dem Gewölbe des großen Schauspielhauses strahlte die Girandole der Frühlingssonne, die entzückende Vorstellung zu beleuchten. Holde Düfte stiegen, wie Dämpfe aus Opferschalen, aus den Kelchen der Blumen und Kräuter empor. Ein blauer Schleier, wie in Italien gewebt, umhüllte die Gegend, und es war, als ob der Himmel selbst hernieder gesunken wäre auf die Erde – (an Adolfine von Werdeck, 28./29. Juli 1801; SW[9] II, 673f.)

[8] Kleists Dramen werden mit Vers-Angabe im Fließtext zitiert nach SW[9] I.

In Niedergeschlagenheit – man erinnere sich an die andere Briefpassage von der tröstenden Schutzgöttin der Familie, die ihrem unglücklichen Sohn den Schweiß von der Stirne küsst – wie in Ekstase: Kleist stellt sich in eine spektakuläre Szenerie. Zugleich unterstellt er sich dem Schirm einer höheren Instanz, die ihn, im Trost nicht minder als im Triumph, auszeichnet.

Das Moment des Emporblickens (zur Familiengöttin, zu Gott, zur Sonne, zum Himmelsgewölbe), das so viele Triumphvisionen auszeichnet – Homburg: »O Cäsar Divus! / Die Leiter setz ich an, an deinen Stern« (Vs. 713f.), oder, um ein anderes Beispiel anzuführen, die an seine Ahnen gerichtete Liebesekstase des Grafen vom Strahl (›Das Käthchen von Heilbronn‹, II,1) – verweist nun auf eine Verbindung zwischen der Biographie und dem Werk, die ich den *Schritt von der feudal-aristokratischen zur poetischen Genealogie* nennen möchte. Im selben Brief, in dem er der Schwester das Scheitern seines Versuchs bekennt, »zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen«, vergleicht Kleist sich mit einem »Prätendenten mit Ansprüchen unter einem Haufen von Menschen […], die sein Geburtsrecht zur Krone nicht anerkennen«: Er könne, meint er bitter, »jetzt darüber lachen«, »aber die Folgen für ein empfindliches Gemüt, sie sind, ich schwöre es dir, nicht zu berechnen. Mich entsetzt die Vorstellung« (an Ulrike von Kleist, 5. Oktober 1803; SW[9] II, 736). Dass dies mehr als ein unverbindlicher Vergleich ist, zeigt die Handlungsanlage seiner aufgegebenen Tragödie, mit der er – schon wieder ein berühmtes, hier einschlägiges Zitat – Goethe »den Kranz von der Stirne reißen« (LS 112) wollte. Die Herausforderung des zeitgenössischen Dichterkönigs spiegelt sich in der dramatischen Fabel des ›Guiskard‹, in der sich der Sohn des Titelhelden als designierter legitimer Kronprinz und sein Neffe als illegitimer, wenn auch nicht grundloser Prätendent gegenüber stehen. Denn Guiskard hatte diesem seinerzeit den ihm eigentlich zustehenden Thron vorenthalten, nachdem er zunächst nur als Vormund für die Dauer seiner Unmündigkeit über ihn eingesetzt worden war, dann aber die Herrscherposition nicht geräumt und die Nachfolge zugunsten der direkten Blutslinie, also seines Sohnes bestimmt hatte. Der Clou der Auseinandersetzung, soweit dies aus dem Fragment ersichtlich ist, liegt darin, dass der Neffe Abälard das vollkommene Ebenbild Guiskards darstellt und sich durch eben die charismatische Qualität auszeichnet, durch die dieser sich einst die Herrschaft gesichert hatte – während der Sohn ein blasser Legalist, mit dem Briefschreiber Kleist gesprochen ein ›Lieutenant‹, ein bloßer Amtsstatthalter ist.[9]

Ist es abwegig, hinter dieser Opposition charismatischer und legaler Herrschaft die andere von poetischem und feudalem Geburtsrecht zu erkennen? Und ist die Überlegenheit des ersten über das zweite Prinzip nicht umso evidenter, als der Erblasser selbst das erste verkörpert, auch wenn er dann das Entgegengesetzte verfügt? Spiegelt sich nicht in dem blühenden Jüngling Abälard, der seines Oheims um so viel würdiger und ebenbürtiger ist als dessen Sohn und legaler Erbe, die Wunschphantasie des Autors Kleist, dem wahren genealogischen Auftrag seines

[9] Zu dieser Thematik des ›Guiskard‹ vgl. Helmut J. Schneider, Der Sohn als Erzeuger. Zum Zusammenhang feudaler Genealogie und ästhetischer Kreativität bei Kleist. In: KJb 2003, S. 46–62.

Geschlechts gerade dadurch gerecht zu werden, dass er die Nachfolge des gegenwärtigen Dichterkönigs antritt? »Und jauchzen wahrlich, in der Todesstunde, / Würd einst dein Oheim, unser hoher Fürst, / Wär ihm ein Sohn geworden, so wie du« (Vs. 289–291), so redet der hundertjährige Greis den nicht anerkannten Prätendenten an, womit er zugleich der Nachfolgeregelung des Herrschers – die er freilich respektiert – ein vernichtendes Urteil ausstellt. Und weiter:

> Dein Anblick, sieh, verjüngt mich wunderbar;
> Denn in Gestalt und Red und Art dir gleich, […]
> Stand Guiskard einst, als Otto hingegangen,
> Des Volkes Abgott, herrlich vor uns da!
> Nun jeder Segen schütte, der in Wolken
> Die Tugenden umschwebt, sich auf dich nieder,
> Und ziehe deines Glückes Pflanze groß!
> Die Gunst des Oheims, laß sie, deine Sonne,
> Nur immer, wie bis heute, dich bestrahlen (Vs. 292–301).

III.

Katharina Mommsen hat in ihrer Studie von 1974 ›Kleists Kampf mit Goethe‹ die lebenslange Auseinandersetzung des jüngeren Autors mit dem übermächtigen Vorbild des Weimarers, den er zu übertreffen, von dem er sich als Gleichberechtigter anerkannt oder sogar als Erbe eingesetzt zu werden trachtete, zum Gegenstand einer akribischen Rekonstruktion gemacht. Man kann nicht sagen, dass die Monographie von der Gunst der Kleistforschung bestrahlt worden sei. Die vorliegenden Ausführungen verdanken ihr wichtige Anregungen. Auch wenn man Mommsen nicht in allen, scharfsinnig aufgespürten Detailbezügen und der Ausschließlichkeit der Goethefixierung folgen mag: In ihrer Untersuchung ist der ›agonale‹ Charakter der Kleistischen Dichtung erstmals stringent in eine Konstellation von genealogischer Konkurrenz und Wunschnachfolge gestellt worden, die – auch unabhängig vom Blick auf den Weimarer ›Dichterfürsten‹ – zentral für die *Figur einer poetischen Selbstinthronisation* ist, die hier weiter verfolgt werden soll.

Mommsen interessiert sich nicht für den aristokratischen Hintergrund Kleists, sondern sieht in den Ermächtigungs- und Triumphbildern des Werks, so weit sie als Projektionen ihres Autors gedeutet werden können, allein die literarischen (Wett-)Kampfansagen oder Werbungen gegenüber dem Übervater (und Überbruder) Goethe. »Er [d.i. Kleist] spricht«, heißt es mit Bezug auf ›Prinz Friedrich von Homburg‹, und zugleich resümiert dies die übergeordnete These der gesamten Untersuchung,

> von dem stärksten Begehren, das ihn immerfort erfüllte: vom Verlangen nach Dichterruhm, nach dem Siegeskranz für seine künstlerischen Taten. Diesen Kranz, als Bestätigung dafür, dass er der erste Dichter der Zeit, legitimer Thronerbe der Weimarer Klassik sei, wünschte Kleist von Goethe zu empfangen, dem großen lebenden Dichterfürsten.[10]

[10] Katharina Mommsen, Kleists Kampf mit Goethe. Heidelberg 1974, S. 160.

Die Verschlingung der poetischen mit militärisch-politischen Ruhmesphantasien ist aber ein so auffallender, in Kleists Biographie verweisender Zug, dass es nicht genügt, das eine nur als Metapher oder Symbol für das andere zu nehmen. So ist es bedeutsam, dass Kleists letztes Drama wiederum den Antagonismus von Charisma und Gesetz in der genealogischen Spannung von Vater und Sohn aufgreift und in den Mittelpunkt einer Handlung mit explizitem preußischen und zeitpolitischen Bezug rückt. Dass in dem traumwandelnden und ruhmsüchtigen Prinzen ein beträchtlicher Seelenanteil seines Autors steckt, ist eine ebenso weithin akzeptierte Deutungsannahme wie die andere, dass Kleist in der um seine Figur aufgebauten Handlung ein (*sein*) utopisches Wunschpreußen dargestellt habe. Der von Mommsen eröffnete Goethebezug erlaubt es, beides in engen Zusammenhang zu setzen, die militärisch-politische Größenphantasie Homburgs also zugleich als eine poetisch-dramaturgische zu verstehen, in der sie freilich nicht aufgeht.

Das auffallendste, Kleist mit Goethe verbindende Motiv, das Mommsen erstmals herausstellte, ist das Motiv der Bekränzung, das seinen prominentesten Ort im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ hat.[11] Dem gescheiterten Versuch des ›Guiskard‹-Autors, mit seinem Drama einen weiteren, dichterischen Kranz auf sein soldatisch ausgezeichnetes Geschlecht »herabzuringen«, antwortet im letzten Stück die Schlafwandlerszene des Prinzen, in der er sich als Empfänger des mit der kurfürstlichen Herrschaftskette umschlagenen Lorbeerkranzes aus der Hand der Geliebten wähnt; der Kranz wird ihm jedoch entzogen, und erst zum Schluss, nach einer vielschichtigen Erziehungshandlung, erhält er ihn wahrhaft und endgültig. Kleist zitiert – und kombiniert – hier zwei Goethesche Dramenszenen: Zum einen die Bekränzung des Dichters Tasso, mit der sein Fürst und Mäzen ihn für das vollendete Epos von der Befreiung Jerusalems belohnt, und zum anderen den Traum Egmonts im Kerker, in dem der zum Tode Verurteilte sich als Empfänger des Siegeskranzes erlebt: Eine von oben herabschwebende Freiheitsgöttin, die die Gestalt der Geliebten trägt, drückt ihn auf das Haupt des Schlafenden, das kurz darauf unter dem Beil des Henkers fallen wird. Das eine Mal also dichterischer, das andere Mal politischer Triumph, beide Male sinnfällig durch die Lorbeerkrönung zum Ausdruck gebracht, die aus der Hand der geliebten Frau erfolgt (in ›Torquato Tasso‹ wird die Geste vom väterlichen Herrscher veranlasst, was die Konstellation in die unmittelbare Nähe zu Kleists Version im ›Homburg‹ rückt).

Vereinfacht gesagt, übernimmt Kleist aus ›Tasso‹ das psychologische Motiv der Voreiligkeit: eine zeremonielle höfische Geste wird vom Empfänger als Zeichen höchster Erfüllung gedeutet, das ihn zugleich belastet und beflügelt; und aus ›Egmont‹ das politische Motiv, das die Bühnenhandlung zum Schluss in eine historische Zukunft öffnet. Teilt der ›Prinz von Homburg‹ mit ›Torquato Tasso‹ die innere, psychologisch-pädagogische Handlung, in der der präpotente Protagonist harten Prüfungen ausgesetzt wird (die bedeutendste ist in beiden Fällen die Abnahme des Degens und Gefangennahme), deren Erfolg freilich zweifelhaft bleibt, so mit ›Egmont‹ die politische Dimension. Die labile psychische Verfassung des

[11] Vgl. das entsprechende Kapitel in: Mommsen, Kleists Kampf (wie Anm. 10), S. 159ff. Mommsen arbeitet auch die Bezüge zu den beiden Goethe-Dramen heraus.

Goetheschen Tasso zwischen euphorischer Selbsterhöhung und schwermütiger Selbstzernichtung findet in seinem Kleistischen Nachfolger einen verblüffenden Widerhall: »Der Götter Saal schien dir auf gleicher Erde, / Nun überwältigt dich der jähe Fall« – dieses Wort Tassos (II,4; Vs. 1558f.)[12] könnte ebenso aus dem Mund des Prinzen stammen. Andererseits aber wird dem Helden Kleists vergönnt, Tassos Wunschphantasma, dass »gleiches Streben Held und Dichter bindet« (I,3; Vs. 551), an dem dieser so tragisch scheitert, zu realisieren, genauer (denn natürlich ist Homburg kein Dichter): zum Instrument einer Dramenkonzeption zu werden, die das Ruhmesphantasma des Helden zur ihn übergreifenden Bühnenwirklichkeit macht.

Wenn der frisch bekränzte Tasso sich vorstellt, wie er seinem eigenen, ihm aus einem Brunnen wie aus einer jenseitigen Ferne entgegen blickenden Spiegelbild begegnet (»Wer mag der Abgeschiedne sein? Der Jüngling / Aus der vergangnen Zeit? So schön bekränzt?«), so räumt Kleist diesem narzisstischen Szenario den ganzen Bühnenraum ein. Die Bühnenszene selbst wird zu dem »auf dieser Zauberfläche / Gebildet[en]« »Elysium« (I,3; Vs. 532ff.), wie es Tasso auf der Spiegelfläche des Wassers imaginierte. Aber noch diese dramaturgische Wendung hat ein Vorbild bei Goethe, und zwar in eben dem Schluss des Geschichtsdramas ›Egmont‹. Die von Schiller als »Salto mortale in eine Opernwelt«[13] getadelte Traumvision Egmonts im Kerker hat die zu wenig beachtete dramaturgisch-theatergeschichtliche Bedeutung, dass sie die Bühne zum Bewusstseinsraum des Protagonisten macht.[14] Die Szene verklärt das sterbende Paar – Klärchen hat sich zuvor vergiftet, Egmont erwartet seine Hinrichtung – zu Schöpfern der niederländischen Freiheit; indem das Publikum Zeuge dieser Siegesvision wird, nimmt es gewissermaßen im Theatersaal jenes Volkskollektiv vorweg, das Egmont in der folgenden, letzten Szene des Dramas anruft und dem Exekutionstrupp gegenüber stellt:

> Freunde, höhern Mut! Im Rücken habt ihr Eltern, Weiber, Kinder! *auf die Wache zeigend*: Und diese treibt ein hohles Wort des Herrschers nicht ihr Gemüt. Schützt eure Güter! Und euer Liebstes zu erretten, fallt freudig wie ich euch ein Beispiel gebe (V, Gefängnis; S. 551).

Die charismatische Natur Egmonts, die das Drama von der ersten Szene an betont hat und die ihn mit dem ›Volk‹ verbindet, siegt über das ›hohle Wort‹ absolutistischer Legalität. Die Voraussetzung hierfür aber ist sein Tod; durch ihn geht Egmont in ein höheres (Nach-) Leben ein, sein Tod wird zum Zeichen für die Transformation des Helden in eine emphatisch dramaturgische Präsenz. Die Sze-

---

[12] Johann Wolfgang Goethe, Torquato Tasso. In: Ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Hendrik Birus u.a., Frankfurt a.M. 1988, I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 5. – Nach dieser Ausgabe im Folgenden die Zitate, nachgewiesen durch Akt, Szene und Vers (bzw. bei Prosa Seitenzahl) in Klammern.

[13] Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Frankfurt a.M. 1992, Bd. 8, S. 937.

[14] Vgl. Benjamin Bennet, Modern Drama und German Classicism. Renaissance from Lessing to Brecht. Ithaca, N.Y., London 1979, insbesondere die Kap. 5, »Egmont and the Maelstrom of the Self«, S. 121–150, bzw. Kap. 6, »The Importance of Being Egmont«, S. 151–187.

nenanweisung zu der Traumszene macht den symbolischen Zusammenhang von Bekränzung und Enthauptung unmissverständlich deutlich: »Sie hält den Kranz über seinem Haupte schwebend«, heißt es von der Freiheitsgöttin, und dann, als Egmont aufwacht: »Seine erste Bewegung ist nach dem Haupte zu greifen, er steht auf und sieht sich um, indem er die Hand auf dem Haupte behält« (V, Gefängnis; S. 550). Der Tod als Endpunkt der dramatischen *Handlung* bezeichnet den *dramaturgischen* Übergang in ein überdauerndes szenisches Tableau, das seinerseits in die historische Zukunft verweist.

»[F]allt freudig wie ich euch ein Beispiel gebe« (S. 551) – die Parallele von Egmonts Schlusswort zum Schluss des ›Prinzen von Homburg‹ ist offensichtlich, so wie Egmonts Todesbereitschaft die Todeseuphorie Homburgs vor der erwarteten Exekution vorwegnimmt. Wie der Prinz hatte auch Egmont die kreatürliche Todesfurcht überwinden müssen, bevor ihm seine Traumerhöhung geschenkt und er seine Hinrichtung als triumphales Signal für den Freiheitskampf verstehen konnte. Wenn Kleists todessüchtiger Prinz dann, anders als sein Vorgänger, dem ›wirklichen‹ Leben zurückgegeben wird, so erhält er es als ein ebenso durch den Tod (die Todeserfahrung) hindurchgegangenes, ein zum Bild transfiguriertes Leben, das gewissermaßen in der Egmontschen Traumvision stillgestellt ist: ein *Bühnenleben*. Daher erwacht der Prinz nicht eigentlich aus seiner Vision, sondern zieht die Umstehenden in sie hinein – »Nein, sagt! Ist es ein Traum?« »Ein Traum, was sonst« wird ihm von Kottwitz geantwortet, bevor sich der martialische Ruf »[i]ns Feld«, »[z]ur Schlacht« und »[z]um Sieg« (Vs. 1857) erhebt, in dem sich nicht nur die Offiziere auf der Bühne, sondern ebenso das Publikum im Theatersaal vereinigen soll.

Kleist überbietet das Goethesche Vorbild, indem er Egmonts szenische Triumphvision durch die Einrahmung (um nicht zu sagen Umkränzung) seines Stücks mit Homburgs »Traum« auf den gesamten Bühnenvorgang überträgt, der so zum ›Staatstraum‹ des Individuums – Homburgs, Kleists – wird.[15] Blicken wir ein letztes Mal auf den Titelhelden, dessen Weg, wie wir jetzt sagen können, dieser kollektiven Theatervision dient und sie motiviert. Homburgs letzte Bitte an den Kurfürsten vor seiner erwarteten Exekution ist, dass er von der geplanten dynastischen Verheiratung Natalies Abstand nimmt; als ihm dies gewährt und der Prinz Natalie als Braut in der Ewigkeit zu besitzen glaubt, dankt er für das ihm hierdurch, wie er sagt, geschenkte Leben und fleht über den Vater den Segen des Himmels (in dem er sich angekommen wähnt) für künftige Siege herab. Homburgs Opfer seines individuellen Ehrgeizes weist auch hier über die psychologische Dimension hinaus auf eine metadramatische: Der Prinz versetzt sich in das ästhetische Jenseits einer politischen Ikone (wobei die ideelle Verbindung mit Natalie – die übrigens die ›Geburt‹ in ihrem Namen trägt – über den Tod hinaus wiederum an Egmont und Klärchen gemahnt). Am selben Ort, wo zu Beginn der Prinz sich

[15] Erika Fischer-Lichte hat das dramaturgisch-selbstreferentielle Verfahren dieser Umrahmung nachdrücklich herausgestellt und dabei insbesondere auf den Theatercharakter der Eingangsszene hingewiesen: Homburg erscheint (und verschwindet) die kurfürstliche Familie auf der Rampe des Schlosses wie auf einer erhöhten Bühne. Erika Fischer-Lichte, Theatralität (wie Anm. 6).

in narzisstischer Selbstbespiegelung gefiel (Hohenzollern: »Schade, ewig schade, / Daß hier kein Spiegel in der Nähe ist! / Er würd ihm eitel, wie ein Mädchen nahn, / Und sich den Kranz bald so, und wieder so, / Wie eine florne Haube aufprobieren«; Vs. 59–63; man vergleiche hierzu die angeführte Spiegelvision des bekränzten Tasso) – eben dort also, wo er sich seinem imaginären Größenwunsch überließ, stellt er sich jetzt in den Mittelpunkt eines öffentlichen Schauspiels, um »im Angesicht des Heers« das von ihm verletzte »heilige Gesetz des Kriegs« durch seinen »freien Tod« zu »verherrlichen«, den er als den ›glorreich errungenen‹ »Triumph […] über den verderblichsten / Der Feind' in uns, den Trotz, den Übermut« (Vs. 1750–1757) verstehen will. Als kollektive Ikone verherrlicht Homburg sich umso grandioser; aber es ist die Bühne seines Autors Kleists, die ihm hierfür den Raum schenkt.

Damit aber hat Kleist, um abschließend zu dem biographischen Ausgangspunkt zurückzukommen, seine ›ehrgeizige‹, ›ruhmsüchtige‹ Seelenverfassung nicht nur in einer Spiegelfigur ›auf die Bühne gebracht‹, sondern die Bühne zu dem Ort erhoben, wo Dichterruhm Heldenruhm und der abtrünnige Adelsspross zum charismatischen Erben der Familientradition werden darf, indem er zugleich die historischen Helden- und Dichterfiguren (Egmont und Tasso) des größten zeitgenössischen Dichters beerbt. »Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / Ins Nichts, ins Nichts! […] / Im Traum erringt man solche Dinge nicht!« (Vs. 74–77): So brutal hatte der Kurfürst den traumwandelnden Jüngling zurückgestoßen, nachdem er dessen Sieges-, Liebes- und Herrschaftswunsch doch selbst erst hervorgelockt hatte – letzteres ein abgründiger Zug des Stücks. »Ach, es ist unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube sind wir hingegeben«, hatte Kleist, wir erinnern uns, an die Schwester geschrieben. Der Prinz sieht zweimal die Pforten des Paradieses sich ebenso schnell ›rasselnd‹ verschließen, wie sie sich geöffnet hatten; statt des Paradieses blickt er in sein ausgehobenes Grab und wird von kreatürlicher Todesangst gepackt – »Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben, / Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei« (Vs. 1003f.) – bis er sich schließlich zu einem anderen Leben entschließt, dem Leben in der ruhmvollen Unsterblichkeit, das ihm von Kleists Bühnenschauspiel bereitet wird.

Nachsatz ohne Kommentar: Anfang Juli, drei Monate vor seinem Genfer Depressionsbrief an die Schwester, hatte Kleist an sie aus Dresden geschrieben und sie um finanzielle Unterstützung gebeten:

> Du wirst mir gern zu dem einzigen Vergnügen helfen, das, sei es noch so spät, gewiß in der Zukunft meiner wartet, ich meine, mir den Kranz der Unsterblichkeit zusammen zu pflücken. Dein Freund wird es, die Kunst und die Welt wird es Dir einst danken (an Ulrike, 3. Juli 1803; SW[9] II, 733).

Yixu Lü und Anthony Stephens

»GEWALTIG DIE NATUR IM MENSCHEN«

Affekte und Reflexivität der Sprache in Kleists vollendeten Trauerspielen

I.

Es bedarf wohl einer Erklärung dafür, dass sich dieser Aufsatz auf ›Die Familie Schroffenstein‹ und die ›Penthesilea‹ beschränkt. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass nur in diesen beiden Stücken die Figuren dazu bestimmt sind, das ganze Ausmaß ihres Leidens auszukosten. Wenn Prothoe im 13. Auftritt mit einer Mischung aus Verzweiflung und Resignation über Penthesilea sagt: »Ihr Himmlischen! So hat sie noch den Kelch nicht ausgeleert?« (DKV II, 199), so erinnert dieser Kelch an die Worte Christi im Matthäus-Evangelium – »gehe dieser Kelch an mir vorüber« –, und die Zeile deutet zugleich darauf voraus, dass sich diese Passion unweigerlich auf bittere Weise vollenden muss.[1] Ähnliches gilt für die beiden Väter in der ›Familie Schroffenstein‹. Der Affekt der Rachsucht beherrscht Sylvester und Rupert am Ende so sehr, dass sie in ihrer Verblendung die eigenen Kinder ermorden. Johann, Ruperts natürlicher Sohn, ist dem Wahnsinn verfallen. Mit dem Tod Agnes' und Ottokars wird das dynastische Prinzip vernichtet, wofür die Väter gelebt haben. Am Ende verbleibt beiden Elternpaaren nur das Auskosten jenes bitteren Kelchs der Karikatur einer Versöhnung im Angesicht einer zerstörten Zukunft.

In Kleists beiden Komödien gibt es eine potentielle Tragik, aber diese wird durch den jeweiligen Schluss neutralisiert. Tragische Momente sind zwar vorhanden, aber im Kontext des ganzen Stücks verbleiben sie in der Ambivalenz. Ähnliches gilt für ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und ›Das Käthchen von Heilbronn‹. In der ›Hermannsschlacht‹ schließt die auktoriale Überlegenheit der Hauptfigur über allen anderen eine tragische Dimension von vornherein aus. Was das Fragment des ›Robert Guiskard‹ anbelangt, so hat nicht genug von diesem Trauerspiel überlebt, um ein begründetes Urteil zu ermöglichen. So wie er uns in dem nur 525 Zeilen langen ›Phöbus-Fragment‹ erscheint, weist die Gestalt Guiskards eine markante Affinität zum Richter Adam oder auch zum souveränen Spieler Herrmann auf. Von seinem ersten Auftreten bis zu seinem Schwächeanfall vermag Guiskard

[1] Mt. 26,39; vgl. Mt. 26,42.

die anderen Figuren zu durchschauen und geschickt zu manipulieren. Außerdem scheint er keine inneren Konflikte zu kennen, aus denen eine tragische Spaltung erwachsen könnte.

Die affektgeleiteten Figuren, denen ein verhängnisvolles Ende vorbestimmt ist, zeigen sich in vielen Szenen als mit sich selbst entzweit, in sich gespalten, von sich selbst entfremdet. Daher vorausblickend die These: Affekte bei Kleist, die auf ein Ende mit Schrecken vorausdeuten, sind durch eine fatale Reflexivität gekennzeichnet, die die jeweilige Figur an sich selbst irre werden lässt.[2] Radikaler noch: Sie führen zu einer Inkommensurabilität der Selbsterfahrung, die sich nur zerstörerisch auswirken kann, weil die eigene Sprache die Verblendung dieser Figuren nur noch vertieft.

In diesem Sinne bezeichnet Graf Rupert sein eigenes Spiegelbild im Bach als »eines Teufels Antlitz« (DKV I, 211), kann aber für sein künftiges Handeln aus dieser Konfrontation keine rettenden Konsequenzen ziehen: »Sie haben mich zu einem Mörder / Gebrandmarkt boshaft im Voraus. – Wohlan, / So sollen sie denn recht gehabt auch haben« (DKV I, 212). Wohlgemerkt: was hier im Zeichen einer verhängnisvollen ›Reflexivität‹ der Gefühle Ruperts erscheint, ist *expressis verbis* gemischten Ursprungs: Ein Schuldgefühl, das auf seinen bereits begangenen Mord an Jeronimus zurückzuführen ist, wird hier auf recht befremdliche Weise mit nur mutmaßlichen Worten Anderer verquickt. Weder das verräterische ›Sich-Versehen‹ im Wasserspiegel noch die Identifikation mit einer fremden Verurteilung seines Selbst vermögen, für sich genommen, den Affekt (Ruperts Rachsucht) zu einem unabwendbaren Fatum zu verhärten. Es ist vielmehr das Zusammenwirken von Eigenem und Fremdem, von Selbst- und Fremdbild, im Bewusstsein Ruperts, aus dem sich diese trügerische aber dennoch unentrinnbare ›Reflexivität‹ ergibt. Dieses Phänomen soll sich im Folgenden in vielen anderen Fällen als maßgeblich für eine besonders Kleistsche Spielart der ›Reflexivität‹ erweisen.

Die am meisten Mitleid erheischende Figur in den Lustspielen, Alkmene, kann aus einer scheinbaren Spaltung in sich selbst nur den Schluss ziehen, dass kein anderer Weg als jener in den Tod sie aus ihrem Dilemma zu führen vermag: »Ich will nichts hören, leben will ich nicht / Wenn nicht mein Busen mehr unsträflich ist« (DKV I, 424). Hier signalisiert der resignative Ton, dass diese *prise de conscience* am Ende eines gequälten und vergeblichen Versuchs steht, sich durch die Ergrün-

[2] Hier sei darauf hingewiesen, dass Kleist selber das Wort ›Affekt‹ kaum benutzt. ›Gefühl‹ entfaltet bei ihm eine sehr breite semantische Skala, die die meisten zeitgenössischen Konnotationen von ›Affekt‹ subsumiert. ›Leidenschaft‹ ist eine in seinen Texten häufig begegnende Steigerung von ›Gefühl‹. Die wohl bekannteste Verwendung des Wortes ›Affekt‹ bei Kleist im Text ›Allerneuester Erziehungsplan‹ legt nahe, dass Kleist ihm eben *keinen* semantischen Eigenwert beimisst: »Aber das Gesetz, von dem wir sprechen, gilt nicht bloß von Meinungen und Begehrungen, sondern, auf weit allgemeinere Weise, auch von Gefühlen, Affekten, Eigenschaften und Charakteren« (DKV IV, 547). Schiller verwendet jedoch in seinen ästhetischen Schriften aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts den Terminus ›Affekt‹ auf eine Art und Weise, die sich vielfach mit Kleists Semantik des ›Gefühls‹ deckt, so dass es uns im Rahmen des starken Einflusses, den Schiller auf den jungen Kleist ausgeübt hat, unverfänglich scheint, von ›Affekten‹ in den Dramen Kleists zu reden.

dung sowohl der eigenen Gefühle als auch der Rede Anderer zu einer Klarheit über die eigenen Verhältnisse zu gelangen.

Hier ist in Rechnung zu stellen, dass es sich bei Kleist nur um eine extreme Radikalisierung von Tendenzen handelt, die in der abendländischen Tragödie längst gang und gäbe sind. Bei Shakespeare weisen die tragischen Protagonisten keine souveräne Freiheit von inneren Konflikten auf: Man denke etwa an Macbeth oder Hamlet. Um ein Beispiel der Evokation einer gespaltenen tragischen Figur aus dem unmittelbaren Umfeld Kleists zu nehmen, so zeigt Schillers kurze Charakteristik der Gestalt Medeas im Aufsatz ›Über das Pathetische‹ aus dem Jahre 1793, wie eine in sich uneinige tragische Figur mit den Kategorien der Weimarer Klassik erfasst wird:

> Rache, zum Beyspiel, ist unstreitig ein unedler und selbst niedriger Affekt. Nichts desto weniger wird sie ästhetisch, sobald sie dem, der sie ausübt ein schmerzliches Opfer kostet. Medea, indem sie ihre Kinder ermordet, zielt bey dieser Handlung auf Jasons Herz, aber zugleich führt sie einen schmerzlichen Stich auf ihr eigenes, und ihre Rache wird ästhetisch erhaben, sobald wir die zärtliche Mutter sehen.[3]

Die Wirkung des ›Ästhetisch-Erhabenen‹ scheint sich in diesem Kontext aus einem Zusammenprall von miteinander unverträglichen Gefühlen im Inneren Medeas zu ergeben. Außerdem wirken sich diese in einem Akt reflexiver Selbstverletzung aus: Medea »zielt […] auf Jasons Herz, aber zugleich führt sie einen schmerzlichen Stich auf ihr eigenes«. Ausschlaggebend für Schiller scheint jedoch die Interaktion innerhalb der einen Gestalt zwischen einem »unedlen und selbst niedrigem Affekt« – der Rache – und eines diesem moralisch überlegenen Gefühls, nämlich der »zärtliche[n]« Mutterliebe.

Die Frage erhebt sich sofort, ob eine solche Hierarchie der Affekte auch bei Kleist den Ausschlag gibt. Denn Schillers erstes Kriterium für das ›Ästhetisch-Erhabene‹, dass die Kollision der Affekte ›ein schmerzliches Opfer‹ kosten soll, wird sofort durch ein zweites ergänzt, dass nämlich der ›niedrige Affekt‹ der Rache, indem sein Widerpart sichtbar wird, von dem edlen Affekt der leidenden Mutterliebe aufgewogen wird. Vorerst wird die erforderliche Antwort aufgeschoben, denn es ist ja möglich, dass sich die notorische ›gebrechliche Einrichtung der Welt‹ bei Kleist in einer moralischen Indifferenz der tragischen Affekte auswirken könnte.

Wie dem auch sei: Schillers kurze Charakteristik der Gestalt Medeas zeigt sehr deutlich, dass in sich gespaltene tragische Figuren im Idiom der Weimarer Klassik eminent beschreibbar waren. Kleists Innovationen bestehen in erster Linie darin, dass er in seinen beiden vollendeten Trauerspielen ein durchaus geläufiges Phänomen der tragischen Dramatik auf jeweils andere Weise ins Extrem treibt. Ähnliches gilt für den Kunstgriff der tragischen Verblendung. Selbstredend bedeutet diese Metapher kein absolutes Unvermögen, die eigene Situation wahrzunehmen, sondern deutet vielmehr auf eine *Verzerrung* der Sicht auf sich selbst und auf den Mitmenschen hin, die verhängnisvolle Konsequenzen hat. Gerhard Neumann ist

[3] Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. von Benno von Wiese unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, Bd. 20, Weimar 1962, S. 220.

in einem vor kurzem erschienenen Aufsatz so weit gegangen, in Bezug auf die ›Penthesilea‹ von einer »Tragödie des Bildersturzes in der Kultur« zu sprechen, und diese Sicht auf die metaphorische Dimension des Stücks soll im Folgenden mithin auf die Probe gestellt werden, da sonst bei Kleist eben nicht das Kollabieren bildhafter Referenz, sondern vielmehr die jeweilige Dominanz der figuralen Dimension des dramatischen Diskurses über dessen faktische Ebene für die tragische Verblendung ausschlagebend ist.[4]

Bevor wir auf die beiden vollendeten Trauerspiele Kleists eingehen, soll kurz auf die Vergeblichkeit der Einsicht als Konstante seiner Dichtungen hingewiesen werden.[5] Damit ist nicht nur gemeint, dass Einsichten oder klärende Worte zu spät artikuliert werden, um das jeweils ›Unbegreifliche‹ in Richtung auf ein heilsames Ende zu enträtseln, sondern wir nehmen auch wiederholt bei Kleist wahr, wie triftige Kommentare zur gegenwärtigen Situation direkt an Figuren gerichtet werden, die sie aber überhören oder ignorieren. Mehr noch sind Kleistsche Figuren manchmal zu Selbstdiagnosen fähig, die zwar einen potentiellen Wendepunkt sichtbar werden lassen, aber am Ende im Zeichen der Vergeblichkeit stehen. Denn Kommentare, die *über* die Protagonisten gesprochen werden, können genauso zutreffend aber doch unwirksam sein wie Mahnungen, die ihnen gerade ins Gesicht gesagt werden oder aber Erklärungen, die sie an sich selbst richten. Man kann daher die eingangs aufgestellte These präzisieren: Die Reflexivität der Sprache, welcher Quelle diese auch entsprungen und aus welcher Mischung aus Eigenem und Fremdem diese auch zusammengesetzt sein mag, schlägt trotz aller retardierenden Momente jenen Figuren Kleists stets zum Unheil aus, auf welche es die Handlung von vornherein abgesehen hat.

---

[4] Gerhard Neumann, Bildersturz. Metaphern als generative Kerne in Kleists ›Penthesilea‹. In: Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz, hg. von Rüdiger Campe, Freiburg i.Br. 2008, S. 93–125, hier S. 119: »Die Metaphernfelder und Metaphernsequenzen bilden vielmehr von diesen Aktionen unabhängige Konstruktionen von Sinnstiftungsszenarien – Figurationen, Defigurationen und Refigurationen von Bedeutungskernen und Bedeutungsfeldern. Daraus folgt aber, daß das Gedächtnis des Stücks, der Mythos, die erinnerte Geschichte, nicht in der von den Figuren verantworteten Rede und ihren Dialogen liegt, sondern in den flottierenden Bildfeldern, die sich von den Figuren ablösen und konkurrierend entfalten: Dissoziation von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, Todesjagd und Verschmelzung, Epiphanie und Absturz«; vgl. dagegen Anthony Stephens, Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories, Oxford/Providence USA 1994, S. 34: »The unreliability of language as a ›means of communication‹ can be documented in virtually any scene of ›Die Familie Schroffenstein‹. But there is an irony attending this that is absent from the discursive statements in Kleist's letters before he begins writing dramas. For, within his fictions, language turns out to be an unreliable instrument not because of any inherent weakness, but because it is *stronger* than the characters who ostensibly control it«.

[5] Ausführliches dazu bei Yixu Lü, »Mienen sind schlechte Rätsel«. Transparenz und Verschleierung in den Figurenbeziehungen bei Kleist. In: Aurora 60 (2000), S. 45–73.

II.

Im fünften Akt der ›Familie Schroffenstein‹ hat Sylvester soeben mit dem affektgeladenen Ausruf: »Die Hölle ruft Dich, Mörder!« (DKV I, 226) die eigene Tochter Agnes ermordet. Die Zuschauer wissen, dass er sein Opfer für Ruperts Sohn Ottokar hält, der als Agnes verkleidet kurz zuvor von dem eigenen Vater getötet worden ist. Sylvester hält die Leiche Ottokars noch immer für diejenige seiner Tochter. Nach der Bühnenanweisung »*läßt* [er] *sich auf ein Knie neben der Leiche Ottokars nieder*« und spricht einen kurzen Monolog:

> Laß einen Augenblick mich ruhn. Es regt
> Sich sehr gewaltig die Natur im Menschen,
> Und will, daß man gleich einem ein'zgen Gotte,
> Ihr einzig diene, wo sie uns erscheint.
> Mich hat ein großer Sturm gefaßt, er beugt
> Mein wankend Leben tief zur Gruft. Wenn es
> Nicht reißt, so steh' ich schrecklich wieder auf
> Ist der gewaltsam erster Anfall nur
> Vorüber (DKV I, 227).

Der Affekt der Rache hat sich in einem Tötungsakt entladen, so dass das Bedürfnis nach einem Augenblick der Ruhe keineswegs gegen die dramatische Konvention absticht. Was aber folgt, ist weit weniger konventionell. Die soeben begangene Handlung wird einer Regung der »Natur im Menschen« zugeschrieben – aber auf rätselhafte Weise. Einerseits deutet die Wiederholung des Wortes »einzig« in aufeinander folgenden Zeilen an, dass der ganze Mensch in diesem Vorgang zusammengefasst wird. Andererseits tendiert die gesamte Rede Sylvesters dazu, diese suggerierte Einheit dadurch aufzulösen, dass sie eine Gegensätzlichkeit von Mensch und Natur heraufbeschwört. Denn es ist nicht die Menschennatur als Ganzheit, die hier evoziert wird, sondern die personifizierte Natur verlangt vom Menschen, »daß man gleich einem einz'gen Gotte, / Ihr einzig diene«, was ja die Spaltung des Menschenwesens in eine Herr-Knecht-Beziehung, einen Knäuel von Eigenem und Fremden suggeriert. Der Mensch *ist* nicht die Natur, obwohl diese in seinem Inneren wirken mag, sondern sie zwingt ihn, ihr als Sklave zu dienen.

Verblüffend ist dann die plötzliche Wendung, durch die die soeben als verinnerlicht evozierte Natur in eine externe Gewalt verwandelt wird: »Mich hat ein großer Sturm gefaßt, er beugt / Mein wankend Leben tief zur Gruft«. Beiden Bildern ist das Moment der Unterjochung des Menschen unter eine weitaus stärkere Gewalt gemeinsam; aber der plötzliche Wechsel von innen nach außen gibt auf die Frage nach dem Ort in diesem Schema, von dem aus ›ich‹ gesagt wird, keine Antwort. Die gleiche Frage stellt sich unweigerlich am Beispiel von Penthesileas Freitod. Denn *welche* Penthesilea führt den aus Affekten geschliffenen Dolch gegen *wen*? Wo ist das wahre Selbst zu orten?

In Kleists erstem Stück drängt sich uns – die Frage nach dem Freitod Penthesileas antizipierend – eine sehr ähnliche Überlegung auf: Wie verhält sich das Ich Sylvesters zu dieser ›gottähnlichen‹ Natur, die ihn zugleich innerlich unterjocht und von außen niederbeugt? Weit davon entfernt, durch die eigenen Worte ver-

wirrt, verunsichert oder gar zu einer *kritischen* Selbstbesinnung veranlasst zu werden, scheint Sylvester gegen die Implikationen der eigenen Selbstdiagnose völlig immun zu sein, denn sein nächster Satz verrät nichts von einem problematisierten Selbst: »Wenn es [mein wankend Leben] nicht reißt, so steh' ich schrecklich wieder auf / Ist der gewaltsam erste Anfall nur / Vorüber« (DKV I, 227). Dieser Eindruck wird sodann dadurch erhärtet, dass er wenig später erklärt: »[…] dieser Augenblick gehört / Der Rache. Einmal doch in meinem Leben / Dürst' ich nach Blut und kostbar ist die Stimmung« (DKV I, 227).

Auf eine tödliche Affekthandlung erfolgt auf durchaus konventionelle Weise ein momentanes Verebben der Leidenschaft. Hier wäre ein Gefühl der Reue oder eine Reflexion über das Verhängnisvolle der Affekte selbst kaum fehl am Platz, denn es ist Sylvester jetzt klar, dass *beide* Kinder tot sind, wenn auch die Verkleidung der beiden Leichen noch nicht durchschaut ist. Sein kurzer Monolog führt jedoch eher das Gegenteil von Klarheit über die pragmatischen und moralischen Implikationen der eigenen Handlung herbei: Indem er sich über das soeben Geschehene Rechenschaft ablegt, verschleiert seine Rede die Bedeutung seiner Tat vor ihm selbst.

Sylvesters anschließende Worte der Trauer über Agnes könnten ihm ja eine weitere Gelegenheit bieten, sich moralisch ›edleren‹ Gefühlen im Sinne von Schillers Begriff des Ästhetisch-Erhabenen hinzugeben, aber Kleist lässt ihn ausgerechnet zu einem krassen Bild des Verlusts beim Glücksspiel greifen: »Und niemals ein Gewinst kann mir ersetzen, / Was mir auf dieser Nummer fehlgeschlagen« (DKV I, 227). Dies stellt auf befremdliche Weise die kommerzielle Dimension des ›Erbvertrags‹ in den Vordergrund, die nach dem zweiten Akt doch weitgehend aus dem dramatischen Diskurs entschwunden war. Als dann die wahre Identität der getöteten Kinder entdeckt wird, bleibt Sylvester bis zum Schluss des Dramas auffallend wortkarg, ergeht sich in keiner weiteren Klage über das sinnlos Geschehene, bringt keine Einsichten zum Ausdruck, und als Rupert ihn dreimal zu einer Versöhnung aufruft, schweigt er beharrlich. Die einschlägige Bühnenanweisung lautet: »*Sylvester reicht ihm mit abgewandtem Gesicht die Hand; Eustache und Gertrude umarmen sich*« (DKV I, 232).

Bedenkt man, dass Sylvester am Anfang des Dramas – im Gegensatz zu Rupert – sich gleichsam als die Stimme der gemäßigten Vernunft äußert, sich lange gegen das herrschende Klima des Verdachts wehrt, sogar das »Mißtraun« als »schwarze Sucht der Seele« diagnostiziert (DKV I, 143), so nimmt sich die Episode nach der Ermordung der Kinder geradezu als bewusster Gegenentwurf zu dem aus, was das damalige Publikum von einer solchen Figur nach einer gewaltsamen Affekthandlung wohl erwartet hätte, zumal seine Reden in früheren Szenen durch ausgesprochen ›edle‹ Affekte gekennzeichnet sind.

Denn Sylvesters eigene Sprache, in der er jetzt versucht, sich auf das soeben von ihm Begangene zu besinnen, verbaut ihm jegliche Perspeketive auf eine Läuterung oder Katharsis. Vielmehr schließt er die Szene mit einer Beteuerung ab, die

sogar die gehässigen Ausfälle Ruperts an Grauenvollem übertreffen.[6] Niedriger im Sinne Schillers könnte ein Affekt kaum sein – und doch inszeniert Kleist diesen Rückfall in die Rachsucht ausgerechnet als das Ergebnis eines deutlich markierten Intervalls der ›Ruhe‹, der Reflexion. An einer solchen Stelle erwartet im Rahmen der europäischen Aufklärung ein Theaterpublikum von der jeweiligen Figur wohl die tränenvolle Reue, aber Kleist nutzt genau dieses topische Muster aus, um eine Verstärkung des ursprünglichen Affekts zu inszenieren. Von einer moralischen Differenzierung der Affekte – auch nach dem Ausagieren eines »niedrigen« Affekts im Sinne Schillers – ist hier keine Spur.

Wir stellen daher die weitere These auf, dass Kleist in seiner ersten Tragödie auf eine bewusst parodistische Weise mit den Konventionen der Affekte in der damaligen Theaterpraxis spielt. Eine von der Forschung kaum beachtete Szene zwischen Rupert und Eustache darf in diesem Sinne als antizipierendes Modell für das Verhalten Sylvesters am Schluss des Dramas gelten.

In der ersten Szene des vierten Aufzugs, die unmittelbar auf die Ermordung Jeronimus' folgt, ist Eustache bestrebt, der offensichtlichen Schuld Ruperts an dieser Tat einen plakativen Sinn zu geben. Das ist kein leichtes Unterfangen, denn die Kammerzofe, auf deren Verlobten, den Diener Friedrich, Rupert jetzt alle Schuld wälzen will, um Eustache endlich zum Schweigen zu bringen, sagt ihrem Herren die Wahrheit gerade ins Gesicht:

> […] Ich stand im Schloßflur, stand
> Dicht hinter Dir, ich hörte jedes Wort,
> Doch Du warst blind vor Wut, und sahst mich nicht.
> Es habens außer mir noch zwei gehört. (DKV I, 198f.)

Wieder einmal auf frischer Tat ertappt schiebt Rupert den Befehl zur Hinrichtung seines Dieners auf und »*wirft sich auf einen Sessel*« mit den Worten: »Laß mich allein, Eustache« (DKV I, 199). Eustache, deren Naivität keine Grenzen zu kennen scheint, projiziert förmlich auf ihren Gatten jene Reue, die der theatralen Konvention gemäß aus der Reflexion auf eine im Affekt begangene Handlung unmittelbar hervorgehen *sollte*:

> O laß mich bleiben. – O dies menschlich schöne
> Gefühl, das Dich bewegt, löscht jeden Fleck'
> Denn Reue ist die Unschuld der Gefallnen.
> An ihrem Glanze weiden will ich mich,
> Denn herrlicher bist Du mir nie erschienen
> Als jetzt (DKV I, 199).

Wohl um diesem Wortschwall Einhalt zu tun, ›spielt‹ Rupert wortkarg den Reuevollen: »Ein Elender bin ich. –«. Das geheuchelte Geständnis verfehlt aber sein Ziel, denn Eustache wird nicht müde, sich in ähnlich rhetorischen Wendungen zu ergehen:

---

[6] Vgl. noch einmal seine kompromisslose Analyse: »Einmal doch in meinem Leben / Dürst ich nach Blut, und kostbar ist die Stimmung« (DKV I, 227).

Du glaubst
Es. – Ah! Der Augenblick nach dem Verbrechen
Ist oft der schönste in dem Menschenleben,
Du weißt's nicht – ach, Du weißt es nicht und grade
Das macht Dich herrlich. Denn nie besser ist
Der Mensch, als wenn er es recht innig fühlt,
Wie schlecht er ist (DKV I, 199).

So reden die Gatten auf geradezu groteske Art aneinander vorbei. Rupert bleibt nach wie vor einzig auf die Rache fixiert, während die ausgedehnten Reden Eustaches durchgängig dem Erwartungshorizont eines zeitgenössischen, aufgeklärten Publikums entsprechen. Ruperts Repliken dienen bestentfalls zur Tarnung des Bruchs mit der Konvention, die Kleists Gestaltung dieser Figur bedeutet. Im Drama des späten 18. Jahrhunderts haben Affekte prinzpiell die Fähigkeit, ihre moralische Färbung zu wechseln. In seinem ersten Trauerspiel beharrt Kleist im Gegenteil darauf zu zeigen, wie die einmal entfesselte Rachsucht gleichsam von der jeweiligen Figur Besitz ergreift, so dass die tradierte Mobilität der Affekte außer Kraft gesetzt wird. Die Szene endet dann damit, dass Eustaches allzu gutgläubiger »übereilter Eifer« (DKV I, 216) ihrem blutrünstigen Gatten verrrät, wo Agnes und Ottokar sich treffen. Rupert macht sich dann unverzüglich auf, um die Tochter Sylvesters zu ermorden.

Diese ganze Szene nimmt das vorhin beschriebene Verhalten Sylvesters nach der Ermordung Agnes' vorweg – mit dem bedeutenden Unterschied jedoch, dass hier Eustaches eudämonistische Tiraden als wirkungslose Kontrastfolie zur Besessenheit Ruperts erscheinen, damit dem Publikum sichtbar wird, dass hier die Fähigkeit zur moralischen Umkehr in der tradierten Affektenlehre nicht mehr funktioniert. Auf solche Weise wird die spätere Wandlung Sylvesters vom Inbegriff der Vorsicht und Vernunft zum skrupellosen Mörder in aller Deutlichkeit antizipiert. Das Pendant zur Vergeblichkeit des Dialogs zwischen Rupert und Eustache ist Sylvesters Abgleiten in die Starre der Rachsucht.

III.

Die Ambivalenz des Begriffs ›Natur‹ in der vorhin zitierten Rede Sylvesters durchzieht den ganzen Text dieses Dramas und korreliert immer wieder mit entfesselten Leidenschaften oder exzessiven Gefühlen. Als Agnes Ottokar im dritten Akt fragt, ob er nicht einen mildernden Einfluss auf seinen Vater Rupert ausüben könnte, gesteht Ottokar seine Hilflosigkeit in folgenden Worten ein:

Ich mildern? Meinen Vater? Gute Agnes,
Er trägt uns, wie die See das Schiff, wir müssen
Mit seiner Woge fort, sie ist nicht zu
Beschwören (DKV I, 180).

Damit eröffnet sich eine ironische Perspektive auf die Funktion der bildhaften Sprache in diesem Drama. Denn Ottokar hat sich wenig früher von dem Affekt, der sich seines Vaters bemächtigt hat, *expressis verbis* distanziert: »Denn niemals hat

die blinde Rachsucht, die / Ihn Zügellos-wild treibt mir wohl getan« (DKV I, 180). Aber erst die Verkleidung seiner Wahrnehmung dieses Affekts in die Naturmetaphorik der unaufhaltsamen »Woge« macht diesen unhinterfragbar: Die ›blinde Rachsucht‹ verwandelt sich für Ottokar in eine unwiderstehliche Naturgewalt und erscheint daher als jeder menschlichen Intervention entrückt. Diese Transformation einer menschlichen Leidenschaft, hier der Rache, und deren Erhebung zum Naturphänomen, ist jedoch nichts als eine Ausgeburt der Sprache selbst – aber ausgerechnet diese Sprachfigur soll sich der Macht der Sprache entziehen: »Sie ist nicht zu / Beschwören«. Hier inszeniert die Sprache auf trügerische Weise die eigene Ohnmacht gegenüber menschlichen Leidenschaften und stellt doch selber das Medium dar, das erst den Transformationsprozess ermöglicht.

In diesen Zeilen kann man überraschenderweise eine spiegelbildliche Umkehrung jenes Effekts wahrnehmen, die Gerhard Neumann im Hinblick auf die ›Penthesilea‹ als »die Tragödie der Metapher« bezeichnet: Diese vollziehe sich

> in drei Stufen […], einer Herstellung der Referenz im Aufbau eines Sinnfeldes zunächst; einem Paroxismus, der das dramatische Geschehen vorantreibt und in Verwirrung bringt; und einer Katastrophe, die zuletzt als Kollabieren aller zuvor gestellten Referenzen zu denken ist.[7]

Man darf die bildhafte Dynamik der vorhin zitierten Rede Ottokars als konträre Parallelstruktur zu dieser ›Tragödie‹ beschreiben: Die »Herstellung der Referenz« durch die Bilder der »See« und der »Woge« verleihen der konkreten Vater-Sohn-Beziehung den Anschein einer Naturnotwendigkeit, die nicht sinnstiftend, sondern schlicht irreführend ist; darauf folgt kein »Paroxismus, der das dramatische Geschehen vorantreibt«, sondern die Metaphorisierung des familiären Bezugs dient zur Rechtfertigung des Nicht-Handelns: Die Möglichkeit einer agonalen Konfrontation zwischen Ottokar und Rupert erscheint dadurch im Zeichen der Vergeblichkeit und findet dementsprechend niemals statt; diese Metaphorik ›kollabiert‹ dann keineswegs, sondern vertuscht auf sehr raffinierte Weise ihre eigentliche Dominanz über die Wirklichkeit, indem die Ohnmacht der Sprache ausgerechnet in dem Augenblick behauptet wird, wo diese ihre ganze ›beschwörende‹ Macht entfaltet.

Welche Konsequenzen aus der gegensätzlichen Wirkung dieser in struktureller Hinsicht täuschend ähnlichen Sprachfiguren zu ziehen sind, sei vorläufig dahingestellt, weil sie die noch nicht zu beantwortende Frage aufwerfen, welche Unterschiede und Affinitäten zwischen dem Kern des Tragischen in der ›Familie Schroffenstein‹ und der ›Penthesilea‹ bestehen mögen. Klar ist auf jeden Fall, dass die »schwarze Sucht der Seele« (DKV I 143) als Produkt der Interaktion eigener Gefühle mit den Worten anderer, sich in beiden Tragödien darin auswirkt, dass der Mensch sich gegenüber den eigenen Äußerungen allzu unkritisch und vertrauensvoll verhält. Kann es aber innerhalb eines Dramas denn anders sein?

Denn ein solches Urteil lässt sich sehr leicht von einer Position außerhalb des Textes fällen, für die alle Konsequenzen sichtbar geworden sind. Nichts signalisiert jedoch den handelnden Figuren, dass sie sich in diesem oder jenem Augenblick

[7] Neumann, Bildersturz (wie Anm. 4), S. 107.

vor der verführerischen Macht der eigenen Sprache in Acht nehmen sollen, denn Kleists Umgang mit seinen fiktiven Geschöpfen ist stets durch einen gewissen Sadismus gekennzeichnet. Nochmals als Antizipation einer vergleichbaren Rolle bildhafter Sprache in der ›Penthesilea‹ darf man auf die die Menschennatur verschleiernde Wirkung der Sturmmetaphorik und der vielen Tier- und Jagdbilder verweisen.

Sehr früh in der ›Familie Schroffenstein‹ wird dieser Komplex in aller Deutlichkeit exponiert, aber es entspricht der allgemeinen Vergeblichkeit der Einsicht in den Dramen Kleists, dass die Erklärung völlig wirkungslos bleibt. In der ersten Szene des Dramas, nachdem Rupert erstmalig seine ›blinde Rachsucht‹ vehement zum Ausdruck gebracht hat, macht seine Frau Eustache den Versuch, ihn auf die Gefahren heftiger Affekte aufmerksam zu machen:

> O Rupert, mäß'ge Dich! Es hat der frech
> Beleidigte den Nachteil, daß die Tat
> Ihm die Besinning selbst der Rache raubt,
> Und daß in seiner eignen Brust ein Freund
> Des Feindes aufsteht wider ihn, die Wut –
> Wenn Dir ein Garn Sylvester stellt, Du läufst
> In Deiner Wunde blindem Schmerzgefühl
> Hinein. – (DKV I, 128)

Das Motiv des ›inneren Feindes‹ als Auslöser des tragischen Vorgangs wird ebenfalls an exponierter Stelle in der ›Penthesilea‹ wiederkehren. Als die Oberpriesterin anerkennen muss, dass Penthesileas Leidenschaft für Achilles nicht nur eine Gefahr für sie selbst darstellt, sondern auch das ganze Staatsgefüge der Amazonen ins Wanken bringt, spricht sie ein zukunftsträchtiges Urteil aus, das am Ende des Stücks in Erfüllung geht:

> O sie geht steil – bergab den Pfad zum Orkus!
> Und nicht dem Gegner, wenn sie auf ihn trifft,
> Dem Feind' in ihrem Busen wird sie sinken.
> Uns alle reißt sie in den Abgrund hin (DKV II, 182).

Der ›innere Feind‹ ist sehr deutlich ein Bild der tragischen Verblendung. Weiteren Aufschluß über dessen Beschaffenheit gewinnen wir jedoch erst dann, wenn wir die Erstfassung der Rede Eustaches aus dem Manuskript der ›Familie Ghonorez‹ berücksichtigen:

> O Raimond, mäß'ge Dich. Es hat der Frech-
> Beleidigte den Nachtheil, daß die Tat
> Ihm die Besinnung selbst der Rache raubt,
> Und daß die Wuth, die Feindeshauptbestimmte,
> Wie Elephanten, sich zum Herren kehrt.
> Und daß in seiner Brust noch, an der Wuth,
> Ein Freund des Feindes aufsteht wider ihn.
> Der Feind hat ein Freund in uns.
> Glaubst Du, Alonzo werde sein Verbrechen
> Bekennen […]?
> Wird er sich nicht verstellen, läugnen, Dich

> Des falschen Argwohns zeihn, die Schuld des Blutes,
> Die fließen wird, auf Deine Seele schieben? […]
> Eine Macht […] sich sammeln,
> Mit Rednerkünsten die Gemüther sich
> Gewinnen, dann dir listig kalt ein Garn
> Bereiten, das in Deiner Wuth Dich fängt (DKV I, 498).

In dieser längeren Fassung der Rede sind die Affekte nicht nur »ein Freund des Feindes« im eigenen Busen, weil sie dem schaden, der sie doch beherrschen soll, sondern auch weil sie den Wütenden den *sprachlichen* Angriffen des äußeren Feindes ausliefern. Das Bild der Leidenschaften als »Elephanten«, die sich revoltierend gegen jenen wenden, der sie bändigen soll, kehrt in der ›Penthesilea‹ wieder und entfaltet dort sein volles zerstörerisches Potential. Wichtiger aber in diesem Kontext ist die Insistenz, dass der durch Affekte Verblendete eine leichte Beute für die »Rednerkünste[ ]« des Gegners ist, weil er dessen rhetorische Strategien als solche nicht wahrnimmt. In diesem Sinne ist wohl die ungewöhnliche Prägung »die Feindeshauptbestimmte« als Synonym für die Wut zu verstehen. Wir haben oben gesehen, dass Ruperts Mordlust gegen Ende des Dramas ein ausdrückliches Moment der – wenn auch nur imaginierten – Worte anderer über ihn in sich birgt, so dass dieser Affekt neben allem Eigenen auch mit Fremdem verquickt ist. Dass diese Metaphorik in engster Verbindung mit dem Bild wütender Tiere steht, wird sich für das ganze Schaffen Kleists als zukunftsträchtig erweisen.[8]

Was Kleist hier nur impliziert, was aber durch den weiteren Verlauf des Dramas in aller Deutlichkeit erwiesen wird, ist die naheliegende Erweiterung dieses Gedankens: dass nämlich die *eigene* affektgeladene Sprache auch jene Verblendung bewirkt, die die Rolle des ›inneren Feindes‹ erfüllt, und dass darüber hinaus das Moment des ›Fremden‹ in diesem Komplex zweierlei Ursprungs ist: Es entspringt sowohl dem Vorrat tradierter Metaphern als auch dem Tierhaften in der Menschennatur. Genau das haben wir in jener Episode beobachtet, in der Sylvester im Augenblick der Selbstbesinnung zu jener Naturmetaphorik greift, die ihm die Folgen der eigenen Tat undurchschaubar macht und seine unbeherrschte Rachsucht nur verstärkt. Die zerstörerische Reflexivität der in bildhafte Sprache gekleideten Affekte wird zur Triebfeder der Handlung.

Es ist bezeichnend, dass Kleist in diesem ersten Drama der Konvention *nicht* folgt, die die Leidenschaften selbst als »Krankheiten« der Seele bezeichnet,[9] son-

---

[8] Vgl. Anthony Stephens, »Menschen / Mit Tieren die Natur gewechselt«. Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist, in: ders., Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg i.Br. 1999, S. 253–279, insbesondere S. 256: »daß es sich bei allen Variationen dieser Bildhaftigkeit um die Vermittlung einer sich der poetischen Sprache entziehenden Fremdheit handelt« und S. 267: »Die Tierbilder scheinen bei Kleist durch ihre Häufigkeit und Vielfalt auf menschliche Gefühle zu verweisen, die verschiedenen Tabus unterliegen und gleichsam nur in tierhafter Verkleidung in den poetischen Diskurs eingehen können. In diesem Sinne etwa verflucht Penthesilea die eigenen »Begierden, die, wie losgelaßne Hunde, / […] aller Feldherrn Rufen, überschrein!«

[9] Vgl. die Zusammenfassung von Kants Begriff der ›Leidenschaft‹ in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, S. 96: »Die Leidenschaft dagegen, z.B. der Haß, ist eine dominierende habituelle Begierde, d.h. eine blei-

dern für Sylvester hat das »Mißtraun« (DKV I, 143) seine Wurzeln in einer sprachlichen Verformung der Gefühle. Denn das »Mißtraun« ist in diesem Kontext vor allem eine Ausgeburt der chronisch verfehlten Mitteilung, eine Verzerrung der Kommunikation, die sich im Medium des Dialogs als nicht zu heilende Ansteckung auswirkt. Gerüchte fliegen zwischen Rossitz und Warwand hin und her und verpesten die Atmosphäre zwischen den verwandten Häusern. Der unmittelbare Anlass zum Ausfall Sylvesters über das »Mißtraun« ist eben keine spontane innere Regung, sondern er reagiert mit Vehemenz auf einen von seinem Gärtner kolportierten Verdacht: »Schweig! Ich kann das alberne / Geschwätz im Haus' nicht leiden« (DKV I, 143). Im fünften Akt wird aber ausgerechnet Sylvester jener Verblendungsfunktion der Sprache, die er hier verflucht, zum Opfer fallen.

Wie längst von der Forschung erkannt worden ist, bestimmen Symmetrien die Handlung sowohl der ›Familie Schroffenstein‹ als auch der ›Penthesilea‹. Zu diesen Symmetrien wäre noch hinzuzufügen, dass die eigene Sprache eine symmetrische Funktion zu jener des Kontrahenten oder Feindes erfüllen kann, in diesem Sinne als ›feindeshauptbestimmt‹ zu verstehen wäre, und dass dies als eine wichtige Triebfeder der katastrophal ausgehenden Handlung fungiert. Gerhard Neumann hat kürzlich auf eine weitere Parallelität in der ›Penthesilea‹ aufmerksam gemacht, nämlich auf ein symmetrisches *Versagen* der Kommunikation auf dem Schlachtfeld und im Bereich der Intimität.[10]

IV.

Symmetrisch in Kleists zweitem vollendeten Trauerspiel ist vor allem die Widersprüchlichkeit der Gefühle, die beide Hauptgestalten für einander hegen. Zärtlichkeit und Mordlust bestehen dicht nebeneinander. So äußert sich Achilles im Dialog mit Prothoe gegen Ende des 13. Auftritts: »Mein Will' ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen, / Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat«. Auf die empörte Replik Prothoes wechselt er plötzlich die Haltung und erklärt im direkten Gegensatz zum soeben Gesagten: »Sag' ihr, daß ich sie liebe«. Auf die fassungslose Frage Prothoes: »Wie? Was war das?«, antwortet er:

> Beim Himmel, wie! Wie Männer Weiber lieben,
> Keusch und das Herz voll Sehnsucht doch, in Unschuld,
> Und mit der Lust doch, sie darum zu bringen.
> Ich will zu meiner Königin sie machen. (DKV II, 200)

---

bende ›durch die Vernunft des Subjekts schwer oder gar nicht bezwingliche Neigung‹, gleicht der ›Schwindsucht‹ oder dem ›*Wahnsinn*‹ und hebt wie dieser die Freiheit auf«.

[10] Neumann, Bildersturz, (wie Anm. 4), S. 100: »Wenn so die Kommunikation in kriegerischer Auseinandersetzung zum Erliegen kommt, also die Unterscheidung zwischen ›Freund und Feind‹ nicht mehr möglich ist und damit auch nicht mehr handlungseinleitend sein kann, so wird alsbald auch die Möglichkeit einer intimen Kommunikation in Zweifel gezogen – Intimität, die nach der Auffassung der Goethe-Zeit vielleicht am stärksten das Glücken von Dialog und Verständigung zu verbürgen vermöchte«.

Was hier zwangsläufig in der Sprache als Sequenz erscheint, ist vielmehr ein Nebeneinander gegensätzlicher Gefühle. Aus den Reden Penthesileas könnte man ebenfalls manche Stelle anführen, in der Aggression und Hingabe so dicht gepaart sind, dass man nur auf eine Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen schließen kann. Die Widersprüchlichkeit der eigenen Gefühle ist Penthesilea auch keinesfalls verborgen, nur verhilft ihr diese Festellung zu keiner rettenden Klarheit über sich selbst:

> Wo sich die Hand, die lüsterne, nur regt,
> Den Ruhm, wenn er bei mir vorüberfleucht,
> Bei seinem goldnen Lockenhaar zu fassen,
> Tritt eine Macht mir hämisch in den Weg –
> – Und Trotz ist, Widerspruch, die Seele mir! (DKV II, 167)

Die Vergeblichkeit der Einsichten auch der wohlmeinendsten Nebenfiguren, die wir bereits am Beispiel der ›Familie Schroffenstein‹ beobachtet haben, wird durch folgende Rede Prothoes exemplifiziert:

> Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
> Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!
> Beut deine Scheitel einem Schlußstein gleich,
> Den Göttern Blitzen dar, und rufe, trefft!
> Und laß dich bis zum Fuß herab zerspalten,
> Nicht aber wanke in dir selber mehr,
> So lang ein Atem Mortel und Gestein,
> In dieser jungen Brust zusammenhält (DKV II, 191).

Wie im Falle des schillernden Naturbegriffs in der oben analysierten Rede Sylvesters kehrt hier das Eigenleben der bildhaften Sprache die hilfreiche Absicht Prothoes in deren Gegenteil. Denn der Vergleich der Psyche Penthesileas mit einem Gewölbe ist unzutreffend und sogar irreführend. Wie das Gebaren Penthesileas in dieser neunten Szene mehrfach gezeigt hat, ist sie bereits heillos in sich »zerspalten«. Die Schläge kommen *nicht* wie Blitze von außen, denn Penthesilea hat sich längst jene widersprüchlichen Imperative, die die Namen Ares und Aphrodite tragen, mit solcher Intensität zu eigen gemacht, dass sie durch deren Unverträglichkeit im Inneren zerrissen wird. In diesem Sinne rufen die Worte Prothoes »Nicht aber wanke in dir selber mehr« Penthesilea zu einer Einheitlichkeit des Gefühls auf, die schlechtweg außer ihrer Reichweite liegt.

Seit dem Augenblick, in dem sie die Worte der sterbenden Mutter Otrere »Du wirst den Peleïden dir bekränzen« (DKV II, 220) beherzigt und sich Achilles als Kriegsbeute ausersehen hat, ist sie mit dem Amazonengesetz, das eine solche vorbedachte Wahl verbietet, und daher mit einem Teil ihres Selbst entzweit, so dass sie immerfort zwischen extremen Gefühlszuständen »wanken« *muss*. Obwohl Prothoe Penthesileas liebende Freundin ist, erfüllen ihre Worte hier jedoch die Funktion eines »Freund[s] des Feindes«, weil sie Penthesilea ein verwirrendes Idealbild von sich selbst vor Augen halten, das sie nur weiter in die Verzweiflung treiben kann, denn die damit verbundenen Imperative verlangen das schlechthin

Unmögliche von ihr. Im unmittelbaren Kontext der neunten Szene tut diese Rede Prothoes dementsprechend überhaupt nichts, um die »Rasende« zu besänftigen.

Kleists Divergenz von der konventionellen Gestaltung tragischer Affekte nimmt in seinen beiden Trauerspielen entgegesetzte, wenn auch komplementäre Formen an. Hegen Achilles und Pethesilea in der Exposition des Dramas stark dissonierende Gefühle füreinander, so zeigt die ›Familie Schroffenstein‹ wie zunächst Rupert und dann auch Sylvester so sehr zu Gefangenen eines einzigen Affekts, nämlich der Rachsucht werden, dass sie zu keiner anderen Emotion fähig sind. Auch die Sprache des ›edlen‹ Affekts der Liebe zwischen Agnes und Ottokar wird durch eine vergleichbare Ausschließlichkeit und Hyperbolik gekennzeichnet. Auf Ottokars Frage: »Kann ich Dich ganz mein nennen?« (DKV I, 176) antwortet Agnes überschwenglich: »Ganz Deine in der grenzenlosesten / Bedeutung«. Ottokars Replik ist dann entsprechend absolut gefasst: »Wohl, das steht nun fest, und gilt / Für eine Ewigkeit. Wir werden's brauchen« (DKV I, 176f.). ›Penthesilea‹ zeigt in diametralem Gegensatz zu solch geradlinigen Ausrichtungen des Gefühls, wie bald die eine, bald die andere Leidenschaft über die Protagonistin die Oberhand gewinnt. Im Wirbel schnell wechselnder Gemütszustände fehlt ihr jede Möglichkeit der Besinnung. So verkennt sie Achilles' Absicht, sich ihr im Zweikampf zu unterwerfen, und erliegt in diesem Sinne dem »Feind in ihrem Busen« (DKV II, 182).

Sucht man in den Worten Achilles' nach den Spuren eines vergleichbaren »Freund[s] des Feindes« so findet man sie in jenem Auftritt, in der er Diomedes gegenüber seine List, sich von Penthesilea im Zweikampf überwinden zu lassen, mit folgenden Worten verteidigt:

> Beim wolkenrüttelnden Kroniden,
> Sie *tut* mir nichts, sag' ich! Eh' wird ihr Arm
> Im Zweikampf gegen ihren Busen wüten,
> Und rufen: »Sieg!« wenn er von Herzblut trieft,
> Als wider mich! (DKV II, 234)

Achilles weist hier – wenn auch verneinend – auf die selbstzerstörerische Reflexivität der Gefühle Penthesileas hin, schließt aber irrtümlicherweise aus, dass auch er in diesen Komplex einbezogen werden könnte. Doch mit dem Ausspruch seiner Gewissheit, dass Penthesilea ihn liebt, in diesem Sinne ihn in ihren Busen geschlossen hat, ignoriert er schlechtweg die Möglichkeit, dass eine solche Liebe auch ihren tödlichen, ja selbstmörderischen Widerpart in sich bergen könnte. Hat Achilles ja doch selber oft genug die eigene brutale Aggression gegen Penthesilea zum Ausdruck gebracht. Früher hat er Penthesilea direkt gefragt: »Was treibt, vom Kopf zu Fuß in Erz gerüstet, / So unbegriffner Wut voll, Furien ähnlich, / Dich gegen das Geschlecht der Griechen an […]?« – und keine klärende Antwort erhalten (DKV II, 212). Außerdem hat Penthesilea auf dem Schlachtfeld mehr als einmal gezeigt, wie wenig ihr die Selbsterhaltung bedeutet. Aber Achilles lässt sich hier durch die eigenen Worte über die latente Gefahr hinwegtäuschen, fällt in diesem Sinne der eigenen sprachlichen Vereinfachung des emotionellen Nexus' zwischen Penthesilea und ihm selbst zum Opfer. Auch als der Herold ihm berichtet,

dass Penthesilea nicht wie erwartet allein zum Zweikampf erscheint, sondern vielmehr »mit Hunden auch und Elefanten / Und einem ganzen wilden Reutertroß« heranrückt (DKV III, 236), fährt Achilles fort, sich selbst mit verharmlosenden Worten über die eigentliche Situation hinwegzutäuschen. Um ein späteres Wort Penthesileas aufzugreifen: Er »verspricht sich« nochmals, und zwar auf eine für ihn selbst tödliche Weise: »Die fressen aus der Hand, wahrscheinlich – Folgt mir! / O! Die sind zahm wie sie« (DKV III, 237).

V.

Was nach dem Tod Achilles' geschieht, darf man als Agon konträrer Diskurse bezeichnen. Dieser Aspekt des Schlusses wird dadurch signalisiert, dass die Ankunft Meroes, die den anderen Amazonen den ganzen Vorgang erzählen soll, im Zeichen der Entpersönlichung, ja sogar der Versprachlichung steht: »Hier kommt es, bleich, wie eine Leiche, schon / Das Wort des Greuel-Rätsels uns heran« (DKV II, 239). Die allen wohlbekannte Meroe wird eben nicht als eine Person, sondern als »Wort«, als verkörperte Rede bezeichnet.[11] Im Folgenden soll das »Greuel-Rätsel[ ]« etappenweise *ent*rätselt werden, und zwar so, dass die gegensätzlichen Aspekte von Penthesileas gespaltenem Wesen in ihrer ganzen Unverträglichkeit exponiert werden.

Im Duktus der anschließenden Szenen nimmt man gleichsam einen Da-Capo-Effekt wahr. Meroe erzählt in Penthesileas Abwesenheit, wie sich soeben die zerstörische, ›animalische‹ Seite ihres Wesens im Töten und Zerfleischen Achills ausgetobt hat. Gabriele Brandstetter erkennt dann als völligen Kontrast dazu in der Interaktion zwischen der Hauptfigur und den anderen Amazonen einen Vorgang der inneren und äußeren Läuterung.[12] Die Träne, die Penthesilea vergießt, rührt die anderen Amazonen, und darauf vollzieht die Königin eine rituelle Selbstreinigung durch Wasser. Als Penthesilea dann ihr langes Schweigen bricht, kehrt sie in ihrer Amnesie die zärtliche, liebevolle Seite ihres Wesens hervor. Ein Gefühl von »Entzücken« überkommt sie, und sie stellt in plötzlicher Euphorie die Frage: »Bin ich in Elisium?« (DKV II, 249) Zu dieser flüchtigen Katharsis ist zu vermerken, dass das vorübergehende Gefühl der *Befreiung* ausschließlich auf Penthesilea selbst beschränkt bleibt.[13] Mögen die anderen Amazonen auch Rührung empfin-

[11] Diese Wendung bezieht sich eindeutig auf Meroe und nicht auf Penthesilea selbst. Nach der Bühnenanweisung tritt Meroe am Anfang des 23. Auftritts auf (DKV II 239) und erzählt als Zeugin von dem, was die Oberpriesterin und die sie begleitenden Amazonen nicht gesehen haben, nämlich vom Tod Achilles'. Penthesilea erscheint dann erst nach Meroes umständlichem Bericht am Anfang des 24. Auftritts: »Seht, seht, ihr Frau'n! – Da schreitet sie heran, / Bekränzt mit Nesseln, die Entsetzliche, / Dem dürren Reif des Hag'dorns eingewebt« (DKV II 242).

[12] Gabriele Brandstetter, Penthesilea, in: Interpretationen. Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75–115, hier S. 105ff.

[13] Für eine ausführlichere Diskussion der Katharsis bei Kleist vgl. Yixu Lü, Die problematische Katharsis. Läuterungsprozesse im Werk Kleists In: Kleists Beiträge zur Ästhetik

den,[14] keine wirkliche Erleichterung kann auf sie übergreifen, denn diese Zeugen teilen mit dem Publikum das bedrückende Bewusstsein, dass Penthesileas kathartisches ›Entzücken‹ auf einer Illusion beruht – einer ›Überseligkeit‹, die sich in bildhafter Sprache bis zu dem Augenblick entfaltet, da die Konfrontation mit der Leiche Achills einen neuen Wechsel herbeiführt.

Wie Gabriele Brandstetter richtig bemerkt, »drängt schließlich ein anderer, weitaus stärkerer Affekt nach außen, […] nämlich der Affekt des Ekels, jener Affekt, der in der klassischen Ästhetik ausgeschlossen ist«.[15] Die Frage bleibt jedoch offen, wie Penthesileas Schlussmonolog und Freitod zu verstehen sind. In der Phase des Ekels ändert sich die Funktion ihrer eigenen Sprache, denn sie dient ihr nicht mehr dazu, eine grässliche Wirklichkeit durch Amnesie zu verschleiern. Während sie sich »im Elisium« wähnte und sich »überselig« fühlte, hielt ihr die eigene Sprache – wie ja so oft in den frühen Szenen des Dramas – die Wirklichkeit vom Leibe. In der Konfrontation mit Achills Leiche erfassen ihre Worte zuletzt eine so schonungslose Wirklichkeit, dass sie keinen anderen Ausweg sieht, als ein Todesurteil über sich selbst zu verhängen und auch zu vollstrecken. In ihrer letzten Rede *scheint* die Sprache sodann nicht mehr Illusion, sondern eher Wirklichkeit zu produzieren. Kann sich daher im äußersten Affekt die Funktion der bildhaften Rede in deren Gegenteil verkehren? Denn Penthesilea bringt sich ja durch eine Reihe von Gleichnissen und Metaphern um. Dennoch bleibt ein Zweifel: Kann die endgültige Lösung des »Greuel-Rätsels« so einfach sein?

Kleist gestaltet Penthesileas Freitod und die ihn kommentierenden Sentenzen Prothoes und der Oberpriesterin als unverkennbaren Gestus in Richtung der Schillerschen Kategorie des ›Ästhetisch-Erhabenen‹. Nachdem Kleist durch die Inszenierung des Ekels die Voraussetzungen eines tragischen Schlusses im Sinne Schillers zerstört hatte, stellt er mit dem Freitod Penthesileas gleichsam die Frage, ob man nicht auf den Trümmern einer idealistischen Ästhetik dennoch ein erhabenes Ende und zwar durch althergebrachten Techniken der Rhetorik gestalten kann. Die Antwort scheint aber wiederum ambivalent zu sein.

Einerseits liegt die Versuchung nahe, Penthesileas Tod vielleicht doch mit folgenden Worten Schillers zu umschreiben: »durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben«.[16] Andererseits fragt man vergeblich nach einer greifbar moralischen Dimension, die für eine Schillersche Verklärung einstehen könnte. Denn welche Moralität wäre hier am Ende noch in Kraft? Penthesilea hat sich ja »vom Gesetz der Fraun« (DKV II, 255) losgesagt, und ihr Freitod erfolgt gleichsam jenseits aller sonst im Stück waltenden Instanzen. Ja, man könnte in den Worten der Ober-

---

der Moderne, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2002, S. 171–182.

[14] Zu den Amazonen hier als »Trägerinnen und Organen (tragischer) Affekte« vgl. Ulrich Port, Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888), München 2005, S. 257.

[15] Brandstetter, Penthesilea (wie Anm. 12), S. 106.

[16] Schillers Werke (wie Anm. 3), Bd. 21, Über das Erhabene, S. 51. Vgl. Yixu Lü, Die problematische Katharsis (wie Anm. 13), S. 177.

priesterin sagen, dass alle in diesem Drama bislang waltenden Mächte durch die Leichenschändung Achilles' »in den Abgrund hin« (DKV II, 182) gerissen worden seien. Wie vorher am Beispiel Sylvesters der Ort des Subjekts zwischen innerer und äußerer ›Natur‹ nicht festzulegen war, erhebt sich hier die Frage: Welche Ich-Instanz vollstreckt über *wen* das Todesurteil, dessen sprachliche Form aus affektgeladenen Metaphern besteht? Und doch: Für Penthesilea selbst setzt das Verstummen der Sprache dem Spiel von Illusion und Wahrheit das einzig mögliche Ende. Dass die von Gerhard Neumann so treffend bezeichneten »flottierenden Bildfelder[n]« in den letzten Worten Penthesileas ein für allemal in der Welt dieses Dramas konkretisiert werden, spricht eher gegen eine vorbehaltlose Relativierung von deren Referentialität im Sinne Neumanns.

VI.

Die Interaktionen zwischen Sprache und Affekt, die wir von Kleists erstem Trauerspiel bis zum Schluss der ›Penthesilea‹ aufgezeigt haben, machen deutlich, welche Rolle die bildhafte Sprache bei der Erzeugung und Vertiefung tragischer Verblendung spielt. Auf diese Weise schließt Kleist mit Bedacht jenes idealistische Muster aus, nach dem auf die Entladung »niedriger« Affekte der Aufstieg in den Bereich der moralischen Freiheit erfolgt – um mit Schiller zu reden: der Vorstoß zur »Darstellung des Übersinnlichen«.[17] Hier wurde am Beispiel Sylvesters gezeigt, wie eine solche Möglichkeit konsequent negiert wird. Unsere Deutung der Worte: »Es regt / Sich sehr gewaltig die Natur im Menschen« (DKV I, 227) hat zeigt, dass der semantische Prozess, der diese Nivellierung bei Kleist bewirkt, arbiträr ist. In Ermangelung einer festen Unterscheidung in dieser ersten Tragödie zwischen Natur und Menschennatur, wie auch zwischen der »Gewalt der Gefühle« und einem »freye[n] Princip« im Sinne Schillers, kann »Natur« ohne weiteres in der letzten Phase von Sylvesters Rachsucht mit »Gewalt« oder gar Blutdurst synonym sein. An anderen Stellen im Drama jedoch erscheint die »Natur« als Korrelat von gegenteiligen Zuständen und Emotionen. In diesem Sinne ist die unschuldige Liebe zwischen Agnes und Ottokar in einer idyllischen Gebirgslandschaft beheimatet, die von der Aura eines ›Heiligtums‹ umgeben wird. Das Fazit scheint, was Kleists erstes Trauerspiel anbelangt, eine Indifferenz sämtlicher moralischer Instanzen zu sein.

Doch in der ›Penthesilea‹ vereinigen sich Sprache und Affekt, um auf deutlich andere Weise die Wirkung eines »Feindes [im] Busen« der Hauptgestalten auszuüben. Der kühne Experimentator Kleist gelangt in den letzten Szenen der ›Penthe-

[17] Schillers Werke (wie Anm. 3), Bd. 20, Über das Pathetische, S. 196: »Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht. Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freye Prinzip in uns kenntlich […] Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden*; Pathos muß da seyn, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne«.

silea‹ weit über die sicherlich missratene und eher peinliche Schlussszene der ›Familie Schroffenstein‹ hinaus. Die Evokation des ›Ekels‹ scheint zunächst die Prämissen eines moralisch erhebenden Endes noch drastischer zu negieren als in der ›Familie Schroffenstein‹. Und doch stehen die letzte Rede Penthesileas und auch die Sentenzen Prothoes und der Oberpriesterin im Zeichen eines durchaus wirksamen Pathos. Bedenkt man, in welchem Maße die erhaltenen biographischen Zeugnisse die Identifizierung Kleists mit dem eigenen Geschöpf betonen, so wäre der Rekurs auf ein solches Pathos vielleicht in dem Sinne zu deuten, dass die Sprache der tragischen Hauptgestalt nach dem Durchgang durch das ästhetisch Unmögliche, den Ekel, ihre bisherige Funktion ins Gegenteil verkehrt. Eine ähnliche Denkfigur wird am Beispiel vom »Bild des Hohlspiegels« im Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ erprobt (DKV III, 563). Statt zur Verschleierung der Wirklichkeit zu dienen – so müßte diese Deutung lauten – stellt die Sprache am Ende dieses Trauerspiels auf einmal in dieser extremen Situation Wirklichkeit her. Nicht nur das gespaltene Wesen Penthesileas, sondern auch die Doppelbödigkeit bildhafter Rede werden im Akt ihres Freitodes vereinheitlicht.

Oder aber: Optiert auch diese Enträtselung des »Greuel-Rätsels« am Ende doch für eine nur partielle Lösung? Endet der Enträtselungsprozess vielleicht nicht eher in einer weiteren Antinomie, nämlich in der nicht aufzulösenden Spannung zwischen Ekel und Erhabenheit? Vergleicht man die beiden erhaltenen Fassungen von Penthesileas Schlussrede, so wird eine Tendenz sichtbar, in der späteren die semantischen Gegensätze noch weiter als in der ersten Fassung ins Extrem zu treiben. In der »frühen Fassung« fehlt das »vernichtende« Gefühl – dieses ist lediglich »kalt wie Erz« (DKV II, 107); im Erstdruck wird dagegen »der Liebe Amboß« zu »der Hoffnung ew'gem Amboß« (DKV II, 256). Die Spannung zwischen der Semantik von »vernichtend« und »Hoffnung« ist ungleich größer als jene zwischen »kalt« und »Liebe« und bietet in diesem Kontext keine Möglichkeit einer rationalen Überbrückung. Ist die ›Liebe‹ im Sinne der unmittelbaren Vergangenheit Penthesileas durchaus verständlich, so kann die ›Hoffnung‹ als äußerster Gegensatz zur Selbstvernichtung hier nur ins Inkommensurable verweisen. Kein anderer Dramatiker hätte die Konfrontation Penthesileas mit der geschändeten Leiche Achills mit solcher Penetranz wie Kleist gewagt; kein anderer hätte im Zuge dieses Ekels so viele verklärende Momente der endgültgen Auflösung des »Greuel-Rätsels« beigegeben. Immerhin sollte Kleist dieses so gewagte Experiment niemals wiederholen. Nach der ›Penthesilea‹ hat er keine Tragödie mehr vollendet.

Wolfgang Schmidbauer

KLEISTS NARZISSMUS

> Jemanden wie Heinrich von Kleist würde man heute in die Psychiatrie stecken. Schon als Kind sei er, so ist es überliefert, ein nicht zu dämpfender Feuergeist gewesen – man hätte ihm heute das Zappelphilippsyndrom zugeschrieben, und Pillen gegen ADHS hätte er bekommen, um den krassen Wechsel zwischen Hyperaktivität und Depressivität ins Flussbett der Gewöhnlichkeit hineinzudämmen. Aber könnten wir dann dieses grandiose dichterische Werk bewundern?[1]

So schreibt der Germanist Hermann Kurtze in einer Sammelrezension neuer Kleist-Biographien. Ich widerspreche dem. Kleists Verhalten wäre gegenwärtig nicht unproblematisch, gewiss. Vielleicht würde er wie manche unter den Hochbegabten auch die eine oder andere Borderline-Diagnose von einem medizinischen Sturkopf abkriegen, der nicht klug genug ist, um sich in eine komplizierte Seelenverwirrung einzufühlen. Aber er käme gewiss nicht in die Psychiatrie; vielleicht würde er sogar nach einer Lehranalyse selbst Psychiater oder Psychotherapeut.

Es würde sich zeigen, dass er in eine Gruppe junger Menschen gehört, die in der Moderne und Postmoderne umfangreicher geworden ist und sich vielleicht am besten in den Begriff der verlängerten Adoleszenz fassen lässt. Er war, nicht nur in seinem Werk, sondern auch in seiner Persönlichkeit, seiner Zeit zu weit voraus.

Kleists Problematik ist heute sozusagen Allgemeingut geworden. Während zu seiner Zeit Menschen sich entweder in feste Karrieren (und feste sexuelle Identitäten) pressen lassen mussten oder aus der Gesellschaft herausfielen, gibt es heute zahlreiche Hochbegabte, die neben einer großartigen künstlerischen Produktivität im Alter von dreißig, ja vierzig Jahren ihren Platz im Leben so wenig gefestigt haben wie ein klares Bewusstsein darüber gewonnen, ob sie Wissenschaftler sind oder Menschen der Tat, Maler oder Dichter, mehr für Mathematik begabt oder für Sprachen, in einer hetero- oder in einer homosexuellen Beziehung leben wollen.

Das Konzept, mit dem sich die moderne Psychoanalyse diesen Personen nähert, ist das einer Störung des Selbstgefühls, des menschlichen Narzissmus.

Freud hat den Narzissmus-Begriff aus einer wissenschaftlichen Strömung gefischt, die um die Wende zum 20. Jahrhundert sehr in Mode war und von deren Kraft auch er profitierte: der Beschreibung und Klassifikation sexueller Verirrungen, mit denen die aufstrebende Psychiatrie nach gesellschaftlicher Geltung suchte.

---

[1] Hermann Kurzke, Heinrich von Kleists Krankheit und Größe. In: Die Welt, 28. Oktober 2007 (www.welt.de).

Narzissmus ist nach den Vorarbeiten des deutschen Psychiaters Paul Näcke und des amerikanischen Psychologen Havelock Ellis als sexuelle Besetzung des eigenen Körpers definiert. Sie wird eher Frauen als Männern zugeschrieben und äußert sich darin, dass der Anblick von Körperteilen oder eines Spiegelbildes sexuell erregend wirkt und Selbstbefriedigung induziert.

Die Störung sei extrem selten, bemerkt Näcke um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Er hatte den Begriff in die Nervenheilkunde eingeführt. Näcke gibt an, das Vollbild des Narzissmus unter 1500 untersuchten Psychiatrie-Patienten nur einige Male gefunden zu haben. Das liegt daran, dass Näcke ausdrücklich fordert, Narzissmus und Eitelkeit zu unterscheiden; Narzissmus in seinem Sinn liege nur vor, wenn jemand ausschließlich durch den Anblick des eigenen Körpers in sexuelle Erregung gelange.

Der Begriff orientierte sich also eng am griechischen Mythos, der von Kennern als »moralische Fabel« eingestuft wird.[2] Narziss ist dort ein Liebes-Verweigerer, der mit unerfüllbarer Selbstliebe gestraft wird und zu verschmachten droht, ehe er durch die Verwandlung in eine Blume erlöst wird, die sich – wie er – am Rand von Gewässern in diesen spiegelt.

Freud sucht vor allem Isidor Sadgers Konzept einer narzisstischen Objektwahl bei Homosexuellen weiterzuentwickeln. Wie schon in der ›Traumdeutung‹ ist sein entscheidender Schritt die Annahme einer Überlagerung primär ›perverser‹ Strukturen des Trieblebens durch kulturelle Einflüsse. Freud dreht sozusagen die Frage der konventionellen Psychiater um. Er fragt nicht mehr, weshalb einige wenige Menschen als ›Perverse‹ auffallen, sondern weshalb es so vielen gelingt, ein von entsprechenden Impulsen geprägtes Frühstadium zu überwinden. Irgendwann einmal ›wollte‹ jeder von uns nicht nur den Vater erschlagen und die Mutter heiraten, sondern war auch in das eigene Spiegelbild unsterblich verliebt.

Also waren wir alle zu Beginn unserer Entwicklung ›Narzissten‹. Wenn dieses Stadium nicht ausreichend überwunden wird, ergeben sich laut Freud ›narzisstische Neurosen‹, die nicht behandelt werden können und von den Psychiatern ›Schizophrenie‹ oder ›Paranoia‹ genannt werden. Zugleich hilft die Annahme eines primären Narzissmus, seelische Merkmale von Kindern und von Primitiven besser zu verstehen, deren Muster sich auch bei Zwangskranken und im Größenwahn finden – der Glaube an die ›Allmacht der Gedanken‹, an die Zauberkraft der Worte, an die Magie schlechthin, die Freud als »Anwendung dieser größensüchtigen Voraussetzungen« charakterisiert.[3]

Die Eigentümlichkeiten der psychoanalytischen Narzissmus-Modelle werden verständlicher, wenn ihre Ursprünge mitbedacht werden. Freud hat öfter und auch in seiner Narzissmus-Arbeit betont, dass er »alles andersartige, auch das biologische Denken von der Psychologie ferne zu halten« gedenke, gleichzeitig aber

---

[2] Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie, Hamburg 1960, ›Aphrodite und ihre Taten‹.

[3] Sigmund Freud, Zur Einführung des Narzissmus (1914). In: Ders., Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud u.a., Bd. X, S. 137–170, hier S. 140.

zugegeben, dass gerade die Libidotheorie »wesentlich biologisch gestützt« sei.[4] Diese Aussage ist unscharf. Es gibt logisch richtiges oder falsches, genaues oder ungenaues Denken, aber kein biologisches oder psychologisches.

Freuds Aussage ist somit politisch: Er will die Psychoanalyse als eigenständige Wissenschaft sehen, spricht daher immer wieder als Psychologe gegen die naturwissenschaftliche Engstirnigkeit der Mediziner, als Kliniker gegen die praxisfernen Theoriegebäude der zeitgenössischen Psychologie.

Den wichtigsten klinischen Zugang zum Narzissmus, sagt Freud weiter, können wir nicht beschreiten, da sich Geisteskranke für ein analytisch-deutendes Vorgehen nicht eignen. Der Narzissmus kann also nur indirekt erforscht werden: in der organischen Krankheit, in der Hypochondrie und im Liebesleben. Jeder körperlich Kranke zieht seine Libido auf sein Ich zurück und besetzt die Umwelt erst wieder, wenn er geheilt ist; Freud zitiert hier Wilhelm Buschs Beschreibung des Zahnschmerzkranken aus ›Balduin Bählamm‹: »Denn einzig in der engen Höhle / Des Backenzahnes weilt die Seele!«

Die Hypochondrie wurde im 18. Jahrhundert vielfach als ›männliche Hysterie‹ beschrieben.[5] Freud konstruiert eine Systematik, wonach die Hypochondrie narzisstische Ängste, Hysterie und Zwangsneurose hingegen neurotische Ängste spiegeln. Er sagt: »[E]in starker Egoismus schützt vor Erkrankung, aber endlich muss man beginnen zu lieben, um nicht krank zu werden, und muss erkranken, wenn man infolge von Versagung nicht lieben kann.«[6] In dieser frühen Formulierung sind ›Egoismus‹ und ›Narzissmus‹, die heute durchweg unterschieden werden, für Freud also noch so bedeutungsähnlich, so dass er ganz unbefangen den alltagsnahen Begriff verwendet.

Am wichtigsten ist aber die dritte Beobachtung Freuds: Er geht davon aus, dass der Säugling sein Liebesobjekt den Erlebnissen von Bedürfnisbefriedigung entnimmt. Die Mutter oder Amme, welche das Kind versorgt, ist auch das erste Liebesobjekt; eine Beziehung aufgrund von Bedürfnisbefriedigung nennt Freud die Liebeswahl vom Typus der Anlehnung, gegen die er nun die speziell narzisstische Liebeswahl abgrenzend setzt.

Diese beruht darauf, dass Personen, deren Libidoentwicklung gestört verläuft, sich selbst zum Liebesobjekt wählen. Freud nennt hier in erster Linie »Perverse und Homosexuelle«, ergänzt aber, dass beide Typen allen Menschen zur Verfügung stehen. Nach dem narzisstischen Typus der Objektwahl liebt man

a) was man selbst ist (sich selbst) – das würde Freud auch Egoismus nennen,

b) was man selbst war – hierher gehört Oscar Wildes Erzählung vom Bildnis des Dorian Gray ebenso wie die klinischen Beobachtungen an Patienten, die ständig über einen verlorenen Zustand des eigenen Seins, z.B. die verlorene Jugend, klagen,

c) was man selbst sein möchte – hier spielen elterliche Aufträge mit, ein Held, eine Prinzessin zu werden, um Vater oder Mutter zu trösten, aber auch eigene Entwürfe, die Freud wenig später das ›Ich-Ideal‹ nennt,

---

[4] Freud, Zur Einführung des Narzissmus (wie Anm. 3), S. 144.

[5] Ausführlich in Wolfgang Schmidbauer, Der hysterische Mann, München 1999, S. 11f.

[6] Freud, Zur Einführung des Narzissmus (wie Anm. 3), S. 151.

d) die Person, die ein Teil des eigenen Selbst war.

Freud fasst zusammen: »Ein Anteil des Selbstgefühls ist primär, der Rest des kindlichen Narzissmus, ein anderer Teil stammt aus der durch Erfahrung bestätigten Allmacht (der Erfüllung des Ich-Ideals), ein dritter aus der Befriedigung der Objektlibido.«[7]

Freud hat auch die heute unter dem Sammelbegriff der ›Selbstobjektbeziehung‹ beschriebenen Erscheinungen bereits beobachtet und eingeordnet. Um den Abstand zwischen Ich und Ich-Ideal auszugleichen, wählt sich der Neurotiker ein Sexualideal nach dem narzisstischen Typus,

> welches die von ihm nicht zu erreichenden Vorzüge besitzt. Dies ist die Heilung durch Liebe, welche er in der Regel der analytischen vorzieht. Ja, er kann an einen anderen Mechanismus der Heilung nicht glauben, bringt meist die Erwartung desselben in die Kur mit und richtet sie auf die Person des ihn behandelnden Arztes. Diesem Heilungsplan steht natürlich die Liebesunfähigkeit des Kranken infolge seiner ausgedehnten Verdrängungen im Weg. Hat man dieser durch die Behandlung bis zu einem gewissen Grade abgeholfen, so erlebt man häufig den unbeabsichtigten Erfolg, dass der Kranke sich nun der weiteren Behandlung entzieht, um eine Liebeswahl zu treffen und die weitere Herstellung dem Zusammenleben mit der geliebten Person zu überlassen. Man könnte mit diesem Ausgang zufrieden sein, wenn er nicht alle Gefahren der drückenden Abhängigkeit von diesem Nothelfer mit sich brächte.[8]

Die moderne Narzissmusforschung zentriert sich um den Begriff der Frühstörung. Sie hat die Biologie des Menschen weitergedacht und traumatische Bedingungen der Kindheit differenziert. Kinder sind darauf angewiesen, dass sich mindestens eine erwachsene Person in ihre Bedürfnisse einfühlt und diese befriedigt. Nur dann können sie später ihr Triebleben ohne heftige Ängste und ein unerfüllbares Streben nach Vollkommenheit entwickeln.

Nur ein Kind, das sich in seinen Triebäußerungen einfühlend beschützt weiß, kann sich im Heranwachsen diesen Äußerungen naiv hingeben. In allen anderen Fällen wird es durch sie verängstigt, irritiert, gequält, unter Umständen in einem Ausmaß, das zu ständiger Unruhe und schließlich zum Selbstmord veranlasst. Es entsteht genau jene Grundstimmung, die wir aus Heinrich von Kleists Abschiedsbrief an seine Schwester kennen – die eines Menschen, dem in der irdischen Realität nicht zu helfen ist, weil ihn diese Realität stets zu Wünschen veranlasst, deren Erfüllung er sich selbst in den Weg stellen muss.

Eine weitere wichtige Frage kann hier nur gestellt, aber nicht ausreichend beantwortet werden. In den hundert Jahren zwischen Kleist und Freud hat sich die bürgerliche Gesellschaft stabilisiert und ihrerseits die Psychologie als Wissenschaft gezeugt. Freud geht von einem Individuum aus, das zwischen biologisch definierbarer, evolutionär entstandener ›Natur‹ und kulturellem Einfluss steht. Dessen Aufgabe ist es, beiden Mächten gerecht zu werden. Kleist hingegen ist von einer Adelsgesellschaft auch dort noch intensiv geprägt, wo er sich gegen sie wendet.

---

[7] Freud, Zur Einführung des Narzissmus (wie Anm. 3), S. 168.

[8] Freud, Zur Einführung des Narzissmus (wie Anm. 3), S. 169.

Hier sind entscheidende Über-Ich- und Ich-Ideal-Funktionen an die Familie delegiert, für die Ruhm gewonnen werden soll und deren Missbilligung tödlich ist.

Aus diesem Grund halte ich den Versuch von Alice Miller für voreilig, Kleist als Beispiel für ein falsches Selbst zu beanspruchen. »Es ist eine Kunst entwickelt worden, Gefühle nicht erleben zu müssen, denn ein Kind kann diese nur erleben, wenn eine Person da ist, die es mit diesen Gefühlen annimmt, versteht und begleitet.«[9] Das falsche Selbst resultiert laut Winnicott aus dem Streben eines Kindes, narzisstische Erwartungen kranker (beispielsweise depressiver) Eltern zu erfüllen, quasi deren Therapeut zu sein. Miller hat in der Analyse einer besonderen narzisstischen Verwundbarkeit hoher Begabungen Pionierarbeit geleistet, aber sie geht nicht auf historische Unterschiede ein. Ihr Modell passt auf eine moderne Kleinfamilie mit intensiven Eltern-Kind-Beziehungen. Für Kleists Kindheit galten andere Bedingungen. Adelige Eltern forderten Gehorsam und keine spiegelnde Zuwendung von ihren Kindern. Sie parentifizierten diese nicht als Vertraute in ihren Ehekonflikten, sondern übergaben sie Dienstboten und Hofmeistern, die ihre Aufgabe mehr oder weniger gut erfüllten.

Kleists Verhalten spricht zwar für eine narzisstische Störung, aber nicht für ein falsches Selbst oder für die Unfähigkeit, authentische Gefühle zu erleben. Deutlich werden ausgeprägte soziale Ängste und Hemmungen, sich persönlich zur Geltung zu bringen, verbunden mit immenser Sehnsucht nach Respekt für sein Werk.

Miller unterschätzte Kleists psychologisches Differenzierungsvermögen beträchtlich, wenn sie mit dem ›Käthchen von Heilbronn‹ belegen will, er habe diese Gestalt aus wunscherfüllenden Träumen geschaffen. Kleist hat in dieser Gestalt ganz und gar nicht naiv das »Paradies der präambivalenten Harmonie«[10] herstellen wollen. Er konzipierte die ihrer selbst unbewusste Kaiserstochter auf ihrem somnambulen Weg zum Liebesglück durchaus artistisch und berechnend als Gegenstück zur Penthesilea. Das Modell vom falschen Selbst scheint mir insgesamt ein Rückschritt gegenüber Freuds tragischer Auffassung des Konflikts zwischen Trieb und Gesellschaft. Wo es ein falsches Selbst gibt, müsste es auch ein richtiges geben und sich daraus das Behagen in der Kultur einstellen, welches Freud so grundsätzlich in Frage stellt. Ich denke, wir können ihm darin folgen, dass es zwar günstigere und weniger günstige Ausgangsbedingungen für den Kampf mit den Widersprüchen der menschlichen Existenz gibt, die Elternbeziehung aber den grundsätzlich falschen Weg so wenig weisen kann wie der Therapeut den richtigen.

Kleists Angstsymptomatik scheint sich im Ausland stets gebessert zu haben. Das lässt sich bei traumatisch bedingten sozialen Phobien bzw. körperlichen Angstäquivalenten häufig beobachten.[11] Wer Kleists Angstkrankheit berücksich-

---

[9] Alice Miller, Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, Frankfurt a.M. 1979, S. 26.

[10] Miller, Das Drama des begabten Kindes (wie Anm. 9), S. 32.

[11] Ich behandelte einmal eine Kranke, die in Deutschland derart häufige und schwere Asthmaanfälle hatte, dass sie sich in ihrem Leben ernstlich beeinträchtigt fühlte und überzeugt war, sie könne deshalb nie Kinder haben. – Sie reiste jedes Jahr für einige Monate nach Südamerika und hat dort nie – auch in recht kitzligen Situationen angesichts eines Raubüberfalls – einen Anfall erlebt. Durch die Analyse verschwand das Asthma nicht, aber

tigt, wundert sich auch nicht mehr, dass er sich (wie während seiner Zeit in Königsberg oder früher in den Briefen aus der Schweiz) gleichzeitig schwer krank und zu jeder Tätigkeit unfähig fühlen kann, Tage später aber munter und voller Projekte ist. So liegt die Vermutung nahe, das Kleist auch sehr intime und verschwiegene Gründe hatte, als akademischer Lehrer *nicht* in Deutschland, sondern in Frankreich tätig zu werden. In Berlin, wo die preußische Heimatwelt bedrängend versammelt war, quälten ihn die sozialen Phobien am meisten, seit er begonnen hatte, über sich und seinen Ort in der Welt so nachzudenken. Er glich somit dem jungen Mann vor dem großen Spiegel im ›Marionettentheater‹, den doch auch die *matteste Persiflage vernichtet*.

Nun ist Kleist nicht nur ein möglicher Gegenstand der Narzissmusforschung, sondern auch einer ihrer Pioniere. In fast jedem Text zur narzisstischen Wut oder zu den Störungen der Kränkungsverarbeitung wird ›Michael Kohlhaas‹ zitiert; wer in die Geheimnisse der narzisstischen Kränkung durch das eigene Spiegelbild eindringen will, findet diese bei Kleist sehr viel anschaulicher beschrieben als bei Lacan. Im ›Käthchen‹ schließlich finden wir eine der anschaulichsten Darstellungen einer Selbstobjekt-Beziehung, d.h. einer Form der Verliebtheit, welche absolut überzeugt ist, dass hinter aller Ablehnung und Abweisung nicht nur Zuneigung verborgen ist, sondern dieses Widerstreben des Liebesobjektes geradezu ein Beweis magischer Anziehung sei. Kleist hat in diesem Stück ein Phänomen vorweggenommen, das heute ebenso um sich gereift wie die verzögerte Adoleszenz: das Stalking, die Verfolgung eines widerstrebenden Liebesobjektes in wahnhafter Gewissheit einer Erwiderung.

Nehmen wir als Beispiel für den scharfen Blick des Dichters auf die narzisstische Thematik eine Szene aus Kleist's ›Marionettentheater‹. Sie zeigt, wie der narzisstische Selbstgenuss angesichts mangelnder bewundernder Spiegelung durch die Umwelt in Selbstzerstörung mündet. Für den klinischen Psychologen ist aber auch klar, dass nicht das einzelne Ereignis, das Kleist schildert, für den Bruch in der seelischen Entwicklung verantwortlich ist, sondern ein strukturelles Defizit, eine Frühstörung, ein Mangel an strukturbildender Identifizierung mit einem männlichen Ideal. Hören wir die Szene, in der ein Ich-Erzähler mit einem Tänzer spricht, welcher ihm den großen Vorzug der Marionette – ihre Befreiung von Eitelkeit und Selbstzweifel – ironisch vergegenwärtigt hat:

> Ein junger Mann von meiner Bekanntschaft hätte, durch eine bloße Bemerkung, gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden. – Doch, welche Folgerungen, setzte ich hinzu, können Sie daraus ziehen?
>
> Er fragte mich, welch einen Vorfall ich meine?
>
> Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mogte ohngefähr in

---

es milderte sich und beeinträchtigte die Patientin nicht mehr in ihren existenziellen Entscheidungen. Sie beendete die Behandlung während ihrer ersten Schwangerschaft. Ein anderes Beispiel: Der schwere Stotterer hat während eines Aufenthalts in Wien den dortigen Dialekt erlernt und stottert niemals, solange er ihn spricht. Kaum soll er hochdeutsch reden, stottert er wieder.

> seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch' eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehn lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außer Stand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag' ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: –
>
> Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. 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. Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalls war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte. – (DKV III, 560f.)

Die narzisstische Störung hängt damit zusammen, dass ›hinreichend gut‹ nicht ausreicht, sondern die frühe Sehnsucht nach Grandiosität und Perfektion festgehalten wird. Das Ich strebt nach völliger Übereinstimmung mit dem Selbstobjekt und absoluter Sicherheit, der Beste zu sein. Diese primitiven narzisstischen Bedürfnisse überleben vor allem dann, wenn das Selbstgefühl stark beschädigt wurde. Dann gelingt angesichts der zwangsläufigen Kränkungen der Größenphantasie keine weiche Landung mehr, wie sie sich mit der Formel fassen lässt: »Ich bin zwar nicht perfekt, aber gut genug!« Es gibt nur Höhenflug und Absturz.

Die kleine Szene im Bad zeigt die narzisstische Störung des jungen Mannes sehr deutlich. Er kann nicht im naiven Genuss der eigenen Schönheit verweilen, sondern wird durch den leisen Spott des anwesenden Erzählers so unsicher, dass er die Stabilität seines Selbstgefühls verliert und dekompensiert. Er kann die entstehende Kränkungswut nicht gegen den Spötter richten, sondern wendet sie depressiv gegen sich selbst. Kleist selbst beobachtet diese Szene nur scheinbar von außen. In Wahrheit ist er ebenfalls betroffen: Er ist nicht nur der Spötter, er ist auch das Opfer, das an die eigene Schönheit nicht glauben kann und die erreichte Annäherung an ein Ideal durch Pefektionismus wieder auslöscht.

Je ausgeprägter die frühen Verletzungen eines Menschen sind, desto mehr wachsen auch die Ansprüche an Sicherheit und die Affekte von Angst und Wut bzw. Depression (sozusagen implodierter narzisstischer Wut). Je mehr an Selbstverwirklichung gewagt wird, desto bedrohlicher wird das Leben, wenn sich ein Ich dem Perfektionismus unterworfen hat. Daher machen sich schwere narzisstische

Störungen bevorzugt dann durch Symptome bemerkbar, wenn die lebensgeschichtliche Aufgabe den Abbau von Größenvorstellungen enthält.

Das geschieht in der Adoleszenz, wenn Sexualität riskiert oder ein Beruf ausgewählt und damit viele andere interessante Möglichkeiten aufgegeben werden müssen. Eine andere Risikosituation sind die feste Bindung, die gemeinsame Wohnung, die Schwangerschaft. Sie legen auf eine Beziehung fest und erzwingen die Auseinandersetzung mit Mängeln des Partners und eigenen Unsicherheiten.

Das frühe Selbstgefühl hat etwas Pflanzliches. Unfähig, sich zielgerichtet zu bewegen, kann der Säugling nur hoffen, dass die Umstände ihm günstig sind. Mit der Beweglichkeit kommt auch der Vergleich in das Leben des Kindes. Es kann beobachten, wie andere das gewinnen, was zur Angstminderung beiträgt, was Sicherheit verspricht. So entsteht die Rivalität. Wenn ich der bessere bin, wenn ich zuerst etwas bekomme, wenn ich andere übertreffe, kann ich mich sicherer fühlen, kann meine Ängste in Schach halten. Ich vermag es, mehr Kraft und Aktivität zwischen mich und einen potenziellen Angreifer zu bringen.

Das passive Selbstgefühl ist leicht zu sättigen. Ruhe und Versorgung mit Luft, Wasser und Ernährung reichen aus. Das aktive Selbstgefühl wirkt rastlos. Kann ein Mensch genug siegen, seine Überlegenheit beweisen, erobern? Er versucht es, bis ihn die Kräfte verlassen oder Misserfolge zurückwerfen. Das passive Selbstgefühl hängt mit dem idealisierten Objekt zusammen – mit der spendenden Mutter, die alles geben kann, was das Baby braucht. Das aktive Selbstgefühl hingegen wird von der Größenphantasie getragen, der Vorstellung, dass nichts unmöglich ist und kein anderes Ich das eigene übertrifft. Dieses aktive Selbstgefühl liegt im passiven wie der Keim in der Schale; es tritt das Erbe des zunächst als groß und allmächtig erlebten mütterlichen Selbst-Objekts an. Da in der Periode des passiven Selbstgefühls Ich und Nicht-Ich ineinander übergehen und ein symbiotischer Zustand dominiert, gehört die Omnipotenz zu dieser magischen Einheit. Sie gleicht den mächtigen Kugelwesen im platonischen Mythos von der Entstehung des Eros.[12] Wenn sich das Kind von der Mutter löst und beschließt, die Welt zu erobern, muss es ein Stück Größenphantasie mitnehmen, um den Mut nicht zu verlieren. Das Kinderlied von ›Hänschen klein‹, das Stock und Hut des Vaters usurpiert, beleuchtet diese Szene und ihre typischen Krisen. Im Lied kehrt Hänschen zurück, weil die Mutter weint. In der Realität kehrt das Kind zurück, wenn es verletzt oder geängstigt wird und nun feststellt, dass es sich zu weit vom Selbstobjekt entfernt hat.

Im seelischen ›Normalzustand‹ ergänzen sich passive und aktive Faktoren im Selbstgefühl. Der Mensch lebt in Bindungen zu Angehörigen und Freunden, er verwirklicht sich in Leistungen. Er kann in beiden Bereichen die Phantasie aufrechterhalten, dass er gut genug ist.

---

[12] Im ›Symposion‹ wird die folgende Geschichte zur Entstehung des Eros erzählt: Einst waren die Menschen Kugelwesen und so stark, dass sich die Götter von ihnen bedroht fühlten. Diese teilten darauf diese Wesen, die drei Geschlechter hatten - männlich, weiblich und mannweiblich. In jeder Hälfte brennt seither die Sehnsucht, sich mit ihrer ursprünglichen, anderen Hälfte zu vereinigen.

Oft untergraben ein Selbstobjektverlust (Ablösung von den Eltern) und ein Scheitern in den Ansprüchen des aktiven Selbstgefühls (Eroberung eines Sexualpartners, Bewältigung einer beruflichen Aufgabe) mit vereinten Kräften das Selbstgefühl. Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern diese Gesichtspunkte auf die Lebensgeschichte und Persönlichkeitsdynamik von Kleist anwendbar sind.

Wie alle Aussagen über einen Menschen kann auch die psychoanalytische nur einen Teil der Realität abbilden; bei einem großen Dichter ist dieser sogar der weniger wesentliche. Das möchte ich ausdrücklich betonen, obwohl dadurch der Gefahr nicht begegnet werden kann, dass die Analyse einer persönlichen Problematik, die auch diagnostische Begriffe verwendet (wie den der narzisstischen Störung) immer auch herabwürdigend missverstanden werden kann.

Ich vermag nur einen schwächlichen Versuch zu unternehmen, dieser Sicht zu begegnen. Als Psychoanalytiker verdanke ich meiner Kleist-Lektüre viel; dieser junge Dichter war neben vielem anderen auch ein glänzender Psychologe, wie man es nicht so selten bei hoch kränkbaren Spitzenbegabungen findet.

Zudem begegnet die Psychoanalyse einer abschätzigen Verwendung ihrer Beschreibungen durch die Selbstreflexion in dem Sinn, dass der Analytiker gefordert ist, seine eigenen narzisstischen Probleme zusammen mit denen des von ihm beschriebenen Analysanden zu beobachten. Eine zwischenmenschliche Wahrheit kann nicht autoritär, sondern nur durch Konsens gewonnen werden. Ist der Gegenstand des analytischen Interesses wehrlos, weil zum Zeitpunkt der Analyse längst nicht mehr unter den Lebenden, ist die Sorgfaltspflicht erhöht; das ganze Vorgehen rechtfertigt sich nur unter dem Aspekt, dass das Werk eines großen Schriftstellers auch durch tastende Versuche erschlossen werden darf, die einige der Geheimnisse seiner Entscheidungen und seines Verhaltens entschleiern.

Es gibt keine Angaben über Kleists Kindheit, die den Ansprüchen einer psychologischen Diagnostik standhalten würden. Die Beziehung zu seiner Mutter scheint distanziert. Wenn eine Hypothese erlaubt ist, so hat sie dem Sohn wenig Gefühle von Geborgenheit und unbefangener Triebhaftigkeit vermitteln können. Sie hat ihn wohl eher als Beweis erlebt, ihrem verwitweten Mann endlich den Erben gebären zu können, den dieser erwartete, hat die Grundlage gelegt, dass sich der hochbegabte Sohn selbst in eine verfrühte Autonomie zwang und in seinen späteren Beziehungen keine Basis des realistischen Umgangs mit Affekten ausbilden konnte.

Unterstützt wurde diese verfrühte Autonomie durch die rasch folgenden Geburten der jüngeren Geschwister, welche die Mutter sicher belastet haben, ebenso wie der frühe Tod des Vaters. Wenn sich ein Kind genügend gut mit der sorgenden Mutter identifizieren kann, wird es beispielsweise auch Rivalitäten mildern und emotionale Beziehungen stabilisieren können.

Der bei der Geburt seines ältesten Sohnes bereits fast 50 Jahre alte Vater stand sicher nur sehr wenig als Erzieher und Vorbild zur Verfügung. Er starb, als Kleist zehn Jahre alt war; fünf Jahre später verlor dieser auch die Mutter. Später hat er zu seiner älteren Halbschwester Ulrike die engste Beziehung. An sie richtet er auch seinen Abschiedsbrief – eines der ergreifendsten Dokumente aus seinem Leben.

Biographische Belastungen im Sinn einer Frühstörung können wir also nur konstruieren. Aber wir verstehen Kleists Leben sehr viel besser, wenn wir eine solche Störung seiner Fähigkeiten annehmen, ambivalente Gefühle nicht zu spalten, sondern zu integrieren; manische Idealisierungen nicht zu mäßigen, sondern in depressive Entwertungen zu kippen. Kleist war ganz offensichtlich darauf angewiesen, Ängste vor dem Zusammenbruch seines Selbstgefühls durch manische Überaktivität zu kompensieren. »[W]ie von der Furie getrieben« – so beschreibt er sich selbst in einem Brief an Henriette von Schlieben vom 29. Juli 1804 (DKV IV, 330).

Er konnte nie Ruhe geben; er brauchte die Idealisierung immer neuer Selbstbilder, um sich vor dem Zusammenbruch seines Selbstgefühls zu schützen. Stillstand, langsame Arbeit, ökonomischer Umgang mit Geld und Seelenkräften deprimierten ihn, weckten die Sehnsucht nach Aufbruch und – als die Aufbrüche sich erschöpft hatten – den Wunsch, aus dem Leben zu scheiden, um endlich Ruhe zu finden. Gleichzeitig konnte er sich immer wieder über die Schulter schauen und mit verblüffender Hellsichtigkeit erkennen, was er da mit sich und anderen in Szene setzte. Kleist versagte in seinen Lebensprojekten regelmäßig dann, wenn es darum gegangen wäre, Disziplin und Realitätssinn zu entwickeln. Nur in der Literatur konnte er diese Schwelle überspringen, obwohl er es in depressiven Stimmungen abstritt.

> Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden. Die Wahrheit ist, dass ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste. Wär ich zu etwas Anderem brauchbar, ich würde es von Herzen gerne ergreifen: ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann.«

So schreibt Kleist in einem Brief an Rühle vom 31. August 1806 (DKV IV, 362).

Dank seiner glänzenden Intelligenz konnte Kleist den Mangel an einfühlender Spiegelung während seiner frühen Kindheit und die traumatische Störung in seinem passiven Selbstgefühl immer wieder kompensieren. Er schuf sich selbst Übergangsobjekte, Rollen und Szenen, in denen er seine innere Unruhe durch Visionen einer paradiesischen Situation, durch Humor und Ironie, durch die dramatische Darstellung der eigenen Konflikte ausgleichen konnte.

Seine gesteigerte Sensibilität machte ihn zu einer Art Seismograph der Brüche in einer heraufziehenden bürgerlichen Gesellschaft. Kleist hat die Erschütterungen des menschlichen Erlebens durch den Untergang der feudalen Welt vielleicht schärfer empfunden, jedenfalls aber drastischer dargestellt als seine Zeitgenossen.

Das jähe, manchmal selbstzerstörerische Kippen von der Idealisierung in die Entwertung, das bewunderte und schwärmerisch geliebte Personen ebenso treffen kann wie künstlerische Werke oder politische Systeme, ist eines der typischen Zeichen einer narzisstisch gestörten Persönlichkeit. Die Ansprüche sind immens, die Kränkbarkeit ist hoch, die (Selbst)Entwertung setzt so schnell ein, dass Projekte oft nicht reifen können. Das Scheitern eines Projekts wird nicht durch Einsicht und Mäßigung verarbeitet, sondern durch einen noch höheren, noch mehr übersteigerten Anspruch.

Die Geschichte von Michael Kohlhaas zeigt, wie genau Kleist das beobachtet hat und wie es ihm auch manchmal gelang, diese Neigung zur überschießenden Reaktion auf eine Kränkung zu reflektieren. In dem Entschluss von Kohlhaas, die aufgebotene Aggression am Ende gegen sich selbst zu richten, zeigt sich auch Kleists persönliche Nähe zu dem Rosshändler.

Das Männerbild der kleistschen Familie ist der preußische Offizier. Gezählt wurden 34 Generäle, von denen 31 den Orden *pour le mérite* erwarben. Es war deshalb klar, welche Laufbahn Heinrich von Kleist zugedacht war. Die Witwe wandte sich nach dem Tod des Vaters (1788) an den König mit der Bitte, ihren erst 10-jährigen Sohn Heinrich in die Militärakademie aufzunehmen. Als das Gesuch abgelehnt wurde, blieb der Zehnjährige in Berlin und erhielt Unterricht in einer Privatschule. Er verlor nicht nur den Vater, sondern auch die ganze bisherige Geborgenheit. 1792 trat er als Kadett in das Garderegiment ein und schloss die Ausbildung als Sekondeleutnant 1797 ab, gerade zwanzig Jahre alt.

Es ist typisch für die Ruhelosigkeit des gestörten Selbstgefühls, das nach Grandiosität oder Verschmelzung mit einem Liebesobjekt hungert und ohne sie nicht leben kann, dass sich Kleist mit dem langsamen Gang und den strikten Verpflichtungen einer militärischen Laufbahn nicht abfinden konnte. Er nahm 1799 den Abschied, sehr zur Enttäuschung seiner Familie, um an der Universität seiner Vaterstadt ebenso eifrig wie ziellos zu studieren. Nach drei Semestern brach er auch das Studium ab und wollte im August 1800 in Berlin eine Anstellung als Beamter finden.

Er hatte sich mit Wilhelmine von Zenge verlobt und wünschte sich möglichst schnell eine heile Familie und Kinder, bald auch ein Leben auf dem Land im Stile von Philemon und Baucis, vielleicht um den frühen Verlust an Geborgenheit auszugleichen. Aber es zeigte sich, dass sein Selbstgefühl dieser Aufgabe nicht gewachsen war. Er konnte die Beziehung nicht genießen, sondern quälte sich und seine Braut mit ständigen Versuchen, sie zu ›erziehen‹.

Das Scheitern dieses wie aller folgenden Liebesversuche zeigt den inneren Druck und die Unfähigkeit des Dichters, Beziehungen zu festigen und zu entwickeln. Er verliebte sich heiß, stellte höchste Ansprüche an sich und die Geliebte oder auch den Freund, aber es gelang ihm nicht, sich selbst und seine Liebesobjekte auf längere Sicht gut genug zu finden.

In der Narzissmuspsychologie spricht man hier von der Sehnsucht nach einem Selbstobjekt – einer idealen Person, im Stande, alle schmerzlich erlebten Defizite des eigenen Selbstgefühls auszugleichen. Einer der letzten Briefe an Marie von Kleist, elf Tage vor seinem Freitod, formuliert diesen Seelenzustand:

> meine Seele ist so wund, daß mir, ich mögte fast sagen, wen ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe thut, das mir darauf schimmert. Das wird mancher für Krankheit und überspant halten; nicht aber Du, die fähig ist die Welt auch aus andern Standpuncten zu betrachten als aus dem Deinigen. Dadurch, daß ich mit Schönheit und Sitte, seit meiner frühsten Jugend an, in meinen Gedancken und Schreibereien, unaufhörlichen Umgang geflogen bin ich so empfindlich geworden, daß mich die kleinsten Angriffe, denen das Gefühl jedes Menschen nach dem Lauf der Dinge hiniden ausgesezt ist, doppelt und dreifach schmerzen (DKV IV, 508).

Kleist schreibt seine Kränkungen durch die Realität seiner gesteigerten Sehnsucht nach Schönheit und Wahrheit zu, ähnlich wie er zehn Jahre früher seinen seelischen Zusammenbruch angesichts der Lebenspläne zum Beamtentum und zur Ehe mit einer Kant-Krise rationalisiert hatte. Als Schriftsteller und Dramatiker konnte Kleist seine Erfolge weder stabilisieren noch finanziell nutzen. Er hatte immer Schulden und fühlte sich zu wenig anerkannt. Er konnte sich nirgends einfügen, wollte alles selbst machen und kontrollieren, versuchte sich daher auch als Herausgeber von Zeitschriften, angesichts seiner Unfähigkeit, mit Geld umzugehen, ein Weg in den Ruin. 1802 konnte er noch daran denken, sich ein Landgut zu kaufen. Bald aber hatte er sein Vermögen aufgebraucht und musste nun ein Darlehen von 500 Reichstalern als Hypothek auf sein Elternhaus aufnehmen. Durch den Tod der Königin Luise im Juli 1810 verlor er auch noch die Pension, die ihm Marie von Kleist fingiert im Namen der Königin bezahlt hatte. Immer häufiger wurden nun die Briefe, in denen Kleist seinen Verleger Reimer um einen Vorschuss bat.

Dennoch startete Kleist ein neues großes Projekt. Am 1. Oktober 1810 erschien die erste Nummer der ›Berliner Abendblätter‹. Gleich zu Beginn kam es wegen redaktioneller Eingriffe Kleists zu Streit mit den Autoren. Im Frühjahr 1811 gab es heftige Auseinandersetzungen um angeblich zugesagte Finanzmittel mit Hardenberg und dem Staatsrat Friedrich von Raumer, dem Kleist schließlich mit einer Duellforderung drohte, bevor er im März aufgab.

Kleist glaubte an einen baldigen Kriegsausbruch, hatte aber nicht mehr die Mittel, die von einem Offizier erwartete Ausrüstung zu finanzieren. Nachdem er Hardenberg vergeblich um einen Kredit gebeten hatte, reiste er zu den Geschwistern in Frankfurt an der Oder, um sie um Geld zu bitten, wurde aber von diesen als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft beschimpft. Von dieser Äußerung sagte er in einem seiner letzten Briefe, sie habe ihm nicht nur die Zukunft geraubt, sondern auch die Vergangenheit vergiftet.[13]

Kleist dachte jetzt fast täglich an den Tod als Erlöser aus seinen qualvollen Zuständen von Kränkung, Angst, Schmerz und gegen die eigene Person gerichtete Wut. Jetzt gefährdete er auch seine schon längere Zeit funktionierende Abwehr gegen seine suizidalen Impulse durch eine ebenso makabre wie für den Narzissmusforscher interessante Sicherung: Er wollte nicht alleine in den Tod gehen.

Was bewegt einen hochbegabten, selbstkritischen, von tiefen Wünschen nach sittlichem Verhalten erfüllten Menschen, geliebten Angehörigen und Freunden einen gemeinsamen Tod vorzuschlagen? Wir verstehen dieses Phantasma vom begleiteten Suzid besser, wenn wir uns die Sehnsucht nach dem Selbstobjekt vergegenwärtigen, die in Kleist immer mächtiger wurde, je weniger er in seinen Liebesbeziehungen Halt finden konnte – weder an Frauen noch an Männern. Der Tod und die Verschmelzung mit dem Selbstobjekt widersprechen sich im Unbewussten nicht, das ja den Tod nicht als Ende konzipieren kann, sondern nur als Ruhezustand, als sicheren Schutz vor den Schmerzen, die das Leben den Frühge-

[13] Vgl. den Brief an Marie von Kleist vom 10.11.1811 (DKV IV, 508).

störten in so viel höherem Maß zufügt als jenen Menschen, die stabile Beziehungen aufbauen und aufrechterhalten können.

Die Angst, alleine in den Tod zu gehen, hatte bei Kleist zunächst eine lebenserhaltende Macht. Solange die Freundinnen und Freunde, die er als Begleiter anfragte, von seinem Wunsch entsetzt waren und diesen bekämpften, war auch Kleist sicher. Er war todesmutig, aber die Feiglinge um ihn machten nicht mit!

Heute nennen wir Zustände tiefer Bedrückung, seelischer Hemmung und Verzweiflung am Leben bis hin zum dem Wunsch nach dem Ende eines nur noch quälenden Lebens Depressionen. Die Aggression spielt in ihnen eine wichtige Rolle: Der Depressive hat nicht gelernt, sie spielerisch zu üben und gekonnt mit ihr umzugehen. Er sehnt sich nach Harmonie, kann seine Kränkbarkeit und die mit ihr verknüpfte Wut nicht annehmen. Er bekämpft seine ›schlechten‹ Gefühle, sucht sie zu unterdrücken und erschöpft sich in diesem Abwehrprozess.

In Kleists Sehnsucht, begleitet in den Tod zu gehen, ist auch etwas Künstlerisches. Er will in der Situation, in der alle Beziehungen enden und der Mensch ganz allein ist, die Symbiose erhalten, und sei es nur fiktiv. Wie der Künstler in seinem Werk ein Übergangsobjekt gewinnt, das materieller ist als die Mutter, aber auch beseelter als die Materie, so ist die Todesgefährtin für Kleist eine Begleiterin im Übergang von der einen in die andere Welt, ein Zwilling. Sie ist sein Geschöpf und er das ihre; er wird nie von ihr enttäuscht sein und sie nie von ihm, weil der Höhenflug der manischen Idealisierung durch keinen Absturz mehr beeinträchtigt werden kann. Kleist hatte sich bemüht, in seinem rastlosen Schaffen den Hintereingang ins Paradies zu finden, wie es einer der Protagonisten im ›Marionettentheater‹ sagt. Jetzt hat er ihn entdeckt.

Die Einsicht in das zwangsläufige Scheitern seiner Sehnsucht nach Nähe, nach einer Familie, nach dem langen Atem für ein großes Werk ließ Kleists manische Abwehr seiner strukturellen Defizite immer wieder zusammenbrechen. Die Begleiterin in den Tod verspricht, seine innere Spannungen zu lösen, wie es die einfühlende Mutter getan hätte, auf die Kleist als kleines Kind verzichten musste. Gleichzeitig wird sie in diesem gemeinsamen Todesweg symbolisch bestraft. Kleist rächt sich an der Mutter-Stellvertreterin dafür, dass er sie so dringend benötigt. Sein früher Tod erschüttert uns angesichts seiner hohen Begabung nicht weniger als die makabre Inszenierung der Todeshochzeit. Aber wir sollten umgekehrt nicht übersehen, wie lange Kleist die Kräfte kränkender Scham und unerträglicher Demütigung in Schach halten konnte. Immer wieder gelang es ihm, sein Scheitern an dem, was er als erfülltes Leben erträumte, künstlerisch zu bewältigen.

Es war ein tragischer Zufall, dass Kleist auf Henriette Vogel traf. Er hatte zuvor neben einigen anderen, ihm besonders nahestehenden Personen seine Cousine Marie von Kleist des Öfteren gefragt, ob sie mit ihm sterben wolle. Als sein ihm seit der Kadettenanstalt vertrauter Freund Fouqué das im Sommer des Jahres 1811 gemachte Angebot ablehnte, mit ihm gemeinsam die Welt zu verlassen, zog sich der Dichter gekränkt von ihm zurück.

Ein anderen Menschen mitgeteilter Suizidwunsch ist immer ambivalent. Er hat etwas vom Schreien des Neugeborenen: Wenn keine Hilfe kommt, muss ich ster-

ben. Ebenso verbreitet ist der Wunsch, auf diesem letzten Weg einen verlässlichen Begleiter zu haben.

In der Schweiz gibt es seit Jahrzehnten einen Verein mit dem Namen ›Exit‹, dessen Mitglieder sich für einen Jahresbeitrag von 35 Franken im Falle eines Suizidwunsches gegenseitig begleiten und unterstützen. Ich habe einmal auf einer Tagung die Arbeit von ›Exit‹ kennengelernt und erfahren, dass zwei Drittel der Personen, die den Tod wünschen und zusammen mit ihrem ausgewählten Begleiter das tödliche Gift erworben haben, dieses dann doch nicht trinken. Sie können, der Möglichkeit zur letzten Selbst-Befreiung sicher, auf diese verzichten und trotz ihrer Ängste und Schmerzen bis zur ihrem natürlichen Tod weiterleben.

Solche Beobachtungen legen nahe, dass das Zusammentreffen von Kleist und Henriette Vogel das gemeinsame Ende beschleunigte und die ambivalente Qualität des Todeswunsches unterdrückte. Henriette Vogel verband sich mit Kleist in dem Bestreben, den narzisstisch motivierten Suizid als höhere, moralischere Entscheidung zu rechtfertigen und in ihm die eigene Grandiosität ein für alle Male gegen alle inneren und äusseren Zweifel zu behaupten. Die letzten Briefe von Kleist und Henriette Vogel sprechen für eine manische Hochstimmung. Sie wollten sich »wie zwei fröhlige Luftschiffer[ ] über die Welt erheben« (an Sophie Müller, 20.11.1811; DKV IV, 511).

Adolfine Sophie Henriette Vogel, geborene Keber, war die Frau des Generalrendanten der kurmärkischen Landfeuersocietät und Landschaftsbuchhalters Friedrich Ludwig Vogel. Sie hatte eine kleine Tochter und lernte Heinrich von Kleist 1809 durch dessen Freund Adam Müller kennen. Henriette wird als begabte, vielseitig interessierte, aber in sich zerrissene Person dargestellt. Ob ihre Beschwerden hysterisch waren oder auf einer Krebserkrankung beruhten, wird sich nicht mit letzter Sicherheit klären lassen. Es ist auch keine Entweder-oder-Frage; ähnlich wie Kleist spielte auch Henriette mit ihrer Todessehnsucht und idealisierte den Todesgefährten mehr, als das einem Lebensgefährten gegenüber möglich ist.

Das Verhältnis zwischen beiden wurde im Herbst 1811 inniger, blieb aber schwärmerisch und mied erotische Nähe. Da Henriette Vogel einen qualvollen Tod fürchtete, äußerte sie öfter den Wunsch zu sterben, wagte aber nicht, sich selbst das Leben zu nehmen. Anscheinend richtete sich der Vorwurf, sie in diesem Weg aus dem Leben nicht genügend zu unterstützen, auch gegen ihren Ehemann. Als sie den Tod gefunden hatte, verteidigte Friedrich Ludwig Vogel die Tat Kleists.

Henriette und Heinrich unternahmen in ihren letzten Briefen große Idealisierungsanstrengungen. Kleist belehrt seine Cousine Marie, dass die neue Freundin alles übertrifft, was er bisher kennengelernt hat:

> daß ich eine Freundin gefunden habe, deren Seele wie ein junger Adler fliegt, wie ich noch in meinem Leben nichts ähnliches gefunden habe; die meine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare begreift, und deshalb, obschon sie Mittel genug in Händen hätte mich hier zu beglücken mit mir sterben will, die mir die unerhörte Lust gewährt, sich um dieses Zweckes Willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese heraus heben zu lassen; die einen Vater, der sie anbetet, einen Mann der großmüthig genug war sie mir abtreten zu wollen, ein Kind, so schön und schöner als die Morgensonne, nur meinetwillen verläßt: und Du wirst

> begreiffen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kan, einen Abgrund tief genug zu finden um mit ihr hinab zu stürtzen. – (10.11.1811; DKV IV, 509)

Ein weiterer überlieferter Text aus Kleists Feder ist ein Dokument schwärmerischer Symbiose, ein Zeichen, wie er im gemeinsamen Tod das glückliche Familienleben herbeiträumt, das er so vergeblich ersehnt hat. Er schreibt an Henriette:

> Du lieber Liebling meines Herzens, m Höchstes u Theuerstes, m Alles u Jedes, m Weib, m Hochzeit, die Taufe meiner Kinder, m Trauerspiel, m Nachruhm. Ach du bist meines zweites bessers Ich, meine Tugenden, m Verdienste, m Hoffnung, die Vergebung m Sünden, m Zukunft und Seeligkeit, o, Himmelstöchterchen, m Gotteskind, m Fürsprecherin u Fürbitterin, m Schutzengel, m Cherubim u Seraph, wie lieb ich Dich! – (An Henriette Vogel, wahrscheinlich November 1811; DKV IV, 519)

Henriette Vogel teilte diese manische Stimmung; in ihren letzten Zeilen an den Familienfreund und Kriegsrat Peguilhen tritt uns etwas von der *belle indifférence* entgegen, die im 19. Jahrhundert als Persönlichkeitsmerkmal der Hysterie beschrieben wurde. Eine Hysterika berichtet über die schrecklichsten Symptome und Erlebnisse so, als hätte sie soeben eine Praline verzehrt. Ähnlich schreibt Henriette an den Freund:

> denn wir beide, nehmlich der bekannte Kleist und ich befinden uns hier bei *Stimmings* auf dem Wege nach Potsdamm, in einem sehr unbeholfenen Zustande, indem wir *erschossen* da liegen, und nun der Güte eines wohlwollenden Freundes entgegen sehn, um unsre gebrechliche Hülle, der sichern Burg der Erde zu übergeben (21.11.1811; DKV IV, 513).

Am 21.11.1811 tötete Heinrich von Kleist zuerst Adolphine Sophie Henriette Vogel durch einen Schuss ins Herz; dann sich selbst durch einen Schuss in den Kopf. Die beiden waren tags zuvor angereist und im Wirtshaus ›Neuer Krug‹ des Wirtes Stimming abgestiegen. Die Nacht verbrachten sie mit dem Schreiben von Abschiedsbriefen. Am Nachmittag speisten Kleist und Henriette Vogel ein letztes Mal. Den Kaffee ließen sie sich in eine Bucht am See bringen. Dort waren Bäume gefällt und die Wurzelstöcke ausgegraben worden, so dass windgeschützte Vertiefungen im Erdreich entstanden. Henriette und Kleist setzten sich in eine einander gegenüber und tranken Kaffee. Kleist schickte die Kellnerin fort, eine weitere Tasse zu holen. Während sie ging, hörte sie zwei Schüsse fallen.

Henriette Vogel war 31 Jahre, Kleist soeben 34 Jahre alt geworden. Die beiden wurden kurz darauf von dem durch den letzten Brief bestellten Ehemann Henriettes und dessen Freund Ernst Friederich Peguilhen gefunden und ihrem Verlangen gemäß schon am Abend des 22.11.1811 nebeneinander, an derselben Stelle, beerdigt. Wenige Tage nach Kleists Tod kündigte Peguilhen per Zeitungsannonce eine Schrift zur Klärung der Todesumstände an, in der er die edlen Absichten der beiden Toten zu vertreten versprach, freilich auch schon Zweifel daran äußerte, ob das möglich sei.[14] Diese Schrift ist nie erschienen. Der preußische König verbot

[14] Wenige Tage nach Kleists Tode (den 26. November) erschien in der ›Königlich privilegirten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen‹ (›Vossische Zeitung‹) folgende Anzeige: »Adolphine Vogel geborne Keber und Heinrich v. Kleist haben am 21sten

die Veröffentlichung. Vielleicht fürchtete er, kaum zu Unrecht, Ansteckungen durch den spektakulären Suizid, wie sie schon nach Goethes Buch über ›Die Leiden des jungen Werther‹ aufgetreten waren.

Wenn wir uns die inneren Kräfte einer narzisstischen Störung vergegenwärtigen, wird vieles in der Biographie und in den Dichtungen Kleists verständlicher. Er schuf seine Werke in der Art von idealisierten Übergangsobjekten, mit denen verschmolzen er für eine Weile zur Ruhe kam; in sie floss seine ganze Begabung, hier entfaltete seine gestalterische Leidenschaft eine Schöpferkraft, welche angesichts der spröden Realität sowohl geliebter, aber begrenzter und eigenwilliger Menschen wie auch angesichts der unbezwinglichen Mediokrität aller menschlichen Einrichtungen scheitern musste.

Seine Lebensgeschichte lehrt, dass die Frage, ob eine seelische Störung die menschliche Schöpferkraft stimuliert oder lähmt, falsch gestellt ist. Sie tut beides; im Fall von Kleist, weil sie einen Raubbau an allen seelischen Reserven in Szene setzt, einerseits zu genialen Leistungen reizt, anderseits zu einer frühen Erschöpfung der Abwehrkräfte führt und daher die Basis weiterer Kreativität zerstört. Ich sage damit nichts, was nicht längst bekannt ist; Thomas Mann hat in ›Schwere Stunde‹ Ähnliches über Schiller gesagt.

Das Werk eines Künstlers erschöpft diesen umso mehr, je weniger Erfahrungen mit einem genügend guten Objekt verinnerlicht wurden, denn dann können die unweigerlichen Schaffenskrisen nicht abgepuffert werden, sondern wecken Impulse zur Selbstzerstörung. Da aber das Werk die seelische Störung ausgleicht, ist es von ihr in seinen formalen Qualitäten nicht berührt und kann sie in seinen Inhalten sogar überwinden. Aus eben diesem Grund haben, seit es sie gibt, Kleists Texte Menschen in ihren narzisstischen Krisen getröstet und zum Teil auch erleuchtet. Sie haben ihnen geholfen, Hintereingänge zum Paradies zu entdecken, was umso bewundernswerter ist, als wir ahnen, dass der Autor selbst keinen zu finden vermochte.

November gemeinschaftlich diese Welt verlassen, aus reinem Verlangen nach einer bessern. / Beide hinterlassen Freunde und Freundinnen, und dazu gehören nicht blos diejenigen, welche so glücklich waren, mit ihnen zu leben, sondern die verwandten Geister aller Jahrhunderte; der Vergangenheit der Gegenwart und der Zukunft. / Diesen halte ich für Pflicht, nach dem Wunsche und mit dem Beistande meines Freundes des tiefbetrübten Gatten der Verewigten, einige Bruchstücke über die Katastrophe vorzulegen, welche ihrem Leben ein Ende machte, und das soll hoffentlich noch in diesem Jahre geschehen. / Das Publikum bitte ich, sein Urtheil bis dahin aufzuschieben, und nicht zwei Wesen lieblos zu verdammen, welche die Liebe und Reinheit selbst waren. Es ist von einer That die Rede, wie sie nicht alle Jahrhunderte gesehen haben, und von zwei Menschen, die nicht mit einem gewöhnlichen Maaßstabe gemessen werden können. / Ob es mir aber gelingen wird, der bloßen Neugierde derer zu genügen, die gleich dem Chemiker – nur ohne seinen Beruf – nicht eher ruhen, als bis der Diamant in gemeine Kohle und Gas verwandelt daliegt, daran zweifle ich selbst. Diesen rathe ich sehr, die angekündigte nur für Freunde und Freundinnen in obigem Sinne bestimmte Schrift, nicht zu lesen, wenn sie sich dieselbe auch zum Besten der wohlthätigen Anstalt, für welche der Ertrag bestimmt ist, kaufen sollten. / Peguilhen, als Vollstrecker des letzten /Willens der beiden Verewigten«; BKA, Dokumente und Zeugnisse, www.textkritik.de/bka/dokumente/journal/k/koeniglich111126.htm (5.6.2009).

ABHANDLUNGEN
UND MISZELLEN

Klaus Müller-Salget

KLEIST IM FRÜHJAHR 1804
Eine Aufklärung

Seit Hilda M. Brown erstmals 1977 und dann, zusammen mit Richard Samuel, nochmals, 1981, in größerem Zusammenhang darauf hingewiesen hat, dass Karl Bertuchs Pariser Tagebuch nicht nur im November 1803 drei Bemerkungen über Heinrich von Kleist enthält, sondern dass vom 4. Februar bis zum 10. Mai 1804 gleich elfmal Zusammentreffen mit »Kleist« oder »M. de Kleist« oder »Mr. de Kleist« verzeichnet sind,[1] hat sich die Frage gestellt, ob auch dieser Kleist mit dem Dichter identisch war und ob demzufolge seine eigene Schilderung in einem Brief an Henriette von Schlieben vom 29. Juli 1804 (er sei auf der Rückreise aus Paris in Mainz krank niedergesunken und habe »nahe an fünf Monaten abwechselnd das Bett oder das Zimmer gehütet«; DKV IV, 330) nicht der Wahrheit entspreche. Hilda Brown und Richard Samuel haben vermutet, der ehemalige Jakobiner Georg Wedekind, bei dem Kleist untergekommen war, hätte ihn zur Erkundung der politischen Lage mehrmals nach Paris geschickt. Helmut Sembdner widersprach und klassifizierte den Kleist von 1804 als einen (allerdings unbekannten) Namensvetter, als »Doppelgänger« des Dichters.[2] Die Mehrheit der Kleist-Forscher (auch ich) ist ihm da nicht gefolgt, sondern hat zumindest die Tatsache, dass Kleist sich im Frühjahr 1804 mehrmals in Paris aufgehalten habe, für erwiesen oder doch sehr wahrscheinlich erklärt, so auch Jens Bisky und Gerhard Schulz.[3] Herbert Kraft dagegen erwähnt in seiner ebenfalls im Jahre 2007 erschienenen Kleist-Biographie das Tagebuch Bertuchs erst gar nicht, sondern teilt mit: »Am 3. Mai kommt Kleist in Berlin an, wohnt zunächst Burgstraße 19 […].«[4] Er bezieht sich dabei auf eine Erwägung Rudolf Lochs,[5] die ihrerseits auf eine Veröffentlichung Paul Hoff-

[1] Hilda M. Brown, Kleist in Paris, 1804. In: Seminar 13 (1977), S. 88–98; Richard H. Samuel und Hilda M. Brown, Kleist's Lost Year and the Quest for ›Robert Guiskard‹, Leamington Spa 1981.

[2] Helmut Sembdner, Die Doppelgänger des Herrn von Kleist. Funde und Irrtümer der Kleistforschung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 180–195.

[3] Vgl. Jens Bisky, Kleist. Eine Biographie, Berlin 2007, S. 214f.; Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 266–268.

[4] Herbert Kraft, Kleist. Leben und Werk, Münster 2007, S. 67f.

[5] Vgl. Rudolf Loch, Kleist. Eine Biographie, Göttingen 2003, S. 197.

manns im Jahre 1930 zurückgeht.[6] Hoffmann hatte die in den Berliner Zeitungen veröffentlichten Listen über »Einpaßirte« oder »Angekommene Fremde« durchgesehen und in der ›Vossischen Zeitung‹[7] vom 5. Mai 1804 in dieser Rubrik zum Datum des 3. Mai gefunden: »Hr. v. Kleist, Partikul. a. Frankfurt a.d.O., Burgstr. Nr. 19«. Diesen »Partikulier« hielt er für Heinrich von Kleist, und darin ist ihm nicht nur Herbert Kraft gefolgt, sondern, in der ›Chronik‹ zum zweiten Brief-Band der Brandenburger Kleist-Ausgabe, auch Peter Staengle,[8] der andererseits in beiden Ausgaben seiner Kleist-Biographie die Paris-Hypothese wenigstens erwähnt.[9]

Angesichts solcher Widersprüche habe ich das ›Biographische Archiv‹ in den ›Brandenburger Kleist-Blättern‹ 13 und 14 zu Rate gezogen.[10] Dort kommt Bertuchs Tagebuch aus dem Jahr 1804 nicht vor. Wohl aber fand ich jene Meldung vom 5. Mai 1804[11] – und traute meinen Augen nicht. Martin Roussel hat dann auf meine Bitte hin eine Kopie der Zeitungsmeldung besorgt,[12] die die Korrektheit des Abdrucks im ›Biographischen Archiv‹ bestätigte: 11 Zeilen über dem umstrittenen »Partikulier« findet sich folgender Eintrag: »Hr. v. Kleist, Lieut. a. Diensten, a. Mainz«.

Dass der sonst so gewissenhafte Paul Hoffmann diese Eintragung übersehen haben sollte, ist kaum glaubhaft. Eher kann man annehmen, dass er, wie Sembdner in ähnlichem Zusammenhang konstatierte,[13] die Ortsangabe irrtümlich auf den Heimat- statt auf den aktuellen Herkunftsort bezogen hat – und ihm ein aus Mainz stammender Kleist also uninteressant schien. – Dass dann fast 80 Jahre vergehen mussten bis zur Entdeckung des tatsächlich relevanten Eintrags, gehört zu den Kuriosa der Kleist-Forschung.

Festzuhalten bleibt: Heinrich von Kleist ist tatsächlich am 3. Mai 1804 nach Berlin zurückgekehrt, wenn auch nicht als Partikulier; und in der Burgstraße 19 ist er auch nicht abgestiegen.[14] Aus diesem Faktum folgt, dass jener Kleist, den Ber-

---

[6] Vgl. Paul Hoffmann, Zwei Daten zur Lebensgeschichte Heinrich von Kleists. In: Vossische Zeitung, Unterhaltungsblatt Nr. 179 (3.8.1930). Ferner in: Mitteilungen des Historischen Vereins Frankfurt/Oder, H. 31 (1930), S. 58–67.

[7] Offiziell: ›Königlich privilegierte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen‹.

[8] Peter Staengle, Vorgaben zur Kommentierung von BKA IV/2. In: Brandenburger Kleist-Blätter 12 (1999), S. 3–31; hier S. 13: »3. Mai: In Berlin angekommen, aus Frankfurt/Oder«; mit Verweis auf Hoffmann, Zwei Daten (wie Anm. 6).

[9] Peter Staengle, Heinrich von Kleist, München 1998, S. 72.; ders., Heinrich von Kleist. Sein Leben, Heilbronn 2006, S.75f.

[10] Roland Reuß und Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Arno Pielenz und Renate Schneider, H. v. Kleist, Dokumente und Zeugnisse. Biographisches Archiv I und II. In: Brandenburger Kleist-Blätter 13 (2000), S. 29–455 und Brandenburger Kleist-Blätter 14 (2001), S. 23–911.

[11] Brandenburger Kleist-Blätter 14 (2001), S. 889f.

[12] Ihm und Frau Roswitha Pischl vom Dortmunder Institut für Zeitungsforschung gilt mein herzlicher Dank.

[13] Vgl. Sembdner, Die Doppelgänger (wie Anm. 2), S. 182.

[14] Sondern, wie ebenfalls aus der Fremdenliste in der ›Vossischen Zeitung‹ ersichtlich (zusätzlicher Hinweis von Peter Staengle), im Hotel ›Schwarzer Adler‹, Poststraße 30 (in dem er dann auch, zusammen mit Gauvain, im Januar 1807 abgestiegen ist).

tuch am 10. Mai 1804 im Pariser ›Frascati‹ getroffen hat, nicht der Dichter gewesen sein kann. – Aber vielleicht doch der, den Bertuch zwischen dem 4. Februar und dem 18. April so oft erwähnt? Wohl kaum. Denn ein wesentliches Argument für die Ansicht, dass der Kleist von 1804 mit dem Kleist von 1803 identisch gewesen sei, war ja der Umstand, dass Bertuch fast immer, wenn er eine neue Person in sein Tagebuch einführte, »ein oder zwei Charakteristika« lieferte und dass dies bei dem Kleist von 1804 eben nicht der Fall ist.[15] Erst recht wäre aber doch (angesichts des kurzen zeitlichen Abstandes) eine differenzierende Charakterisierung am Platz gewesen, wenn der Kleist vom 10. Mai ein anderer gewesen wäre als der vom 18. April. Der denkbar lakonische Eintrag lautet jedoch: »A 11 heures à Frascati peu de monde. Kleist, Walther, Mr. de Prusse, Jagemann, moi.«[16]

Hiernach spricht alles dafür, dass Bertuchs Kleist von Februar bis Mai 1804 ein und dieselbe Person gewesen ist und eben nicht Heinrich von Kleist. Es wäre natürlich wunderbar, wenn dieser Namensvetter dingfest gemacht werden könnte, aber auch ohnedem darf gesagt werden, dass Helmut Sembdner post mortem Recht behalten hat: Weder der Pariser Kleist von 1804 noch der »Partikulier« vom 3. Mai dieses Jahres war Heinrich von Kleist. Freilich: »nahe an fünf Monaten« hat er in Mainz nicht Bett oder Zimmer gehütet, aber sein großzügiger Umgang mit Zahlen ist ja bekannt.

Das früher angenommene, aus einem Brief an Ulrike von Kleist erschlossene Rückkehrdatum 19. Juni 1804[17] bezeichnet also nur eine abermalige Ankunft. Warum Kleist erst mehr als einen Monat nach seiner Rückkehr um eine Audienz beim König angesucht hat (und dann mit dessen Generaladjutanten vorlieb nehmen musste), wissen wir nicht – ein schönes Feld für neue Spekulationen.

---

15 Hilda M. Brown, Kleists Lebensspuren um 1804. Eine Antwort an Helmut Sembdner. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 36 (1992), S. 84–94, hier S. 87

16 Zitiert nach Samuel und Brown, Kleist's Lost Year (wie Anm. 1), S. 112.

17 Vgl. DKV IV, 322.

Peter Bexte

DIE WEGGESCHNITTENEN AUGENLIDER DES REGULUS

Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists

Er hat das Buch vom Cicero gelesen.
Heinrich von Kleist:
Die Hermannsschlacht (V,13)

Das Ziel der folgenden Zeilen ist es, einen Lösungsvorschlag für eine lang diskutierte und bis dato unbeantwortete Frage zu machen. Dabei geht es um ein berühmtes Diktum, das Kleist am 13. Oktober 1810 in den ›Berliner Abendblättern‹ publizierte, und zwar unter dem Titel ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹. Mit dem Ausdruck ›Seelandschaft‹ war Caspar David Friedrichs Gemälde ›Mönch am Meer‹ gemeint. Die Beschreibung der Empfindungen vor diesem Bild gipfelte in einem viel zitierten Halbsatz: Bei der Betrachtung dieses Bildes sei es, »als ob Einem die Augenlieder [sic] weggeschnitten wären« (BKA II/7, 61).

Man hat oft nach einer Quelle oder zumindest Anregung für jenes schier unvorstellbare Vorstellungsbild vom Verlust der eigenen Lider gefragt. Auf eben diese Frage soll im Folgenden eine Antwort gegeben werden.[1] Dabei ist es nicht der Anspruch, eine neue Interpretation des Gesamttextes vorzulegen. Ja, nicht einmal der angeführte Halbsatz wird einer umfassenden Deutung unterzogen werden können. Vielmehr geht es allererst darum, die Genese des Wortes zu erhellen.

Zu diesem Zweck soll das Diktum in zwei bislang wenig beachtete Kontexte eingesetzt werden: Erstens geht es um Antikenrezeption, zweitens um die optisch-physiologischen Diskurse an der Wende zum 19. Jahrhundert. Man erwarte also

[1] Mein Dank gilt Werner Busch und dem SFB 626 für die Einladung, meine Beobachtungen vorzustellen (Kongress ›Nachbilder‹ in der Akademie der Künste Berlin, 10./11.10.2008). Hania Siebenpfeiffer und das Alfred-Krupp-Wissenschaftskolleg Greifswald gaben mir am 20.1.2009 Gelegenheit zu einem Vortrag über das Regulus-Motiv. In der Süddeutschen Zeitung vom 6.2.2009 habe ich die These einem größeren Publikum vorstellen können. Martin Voehler gab freundschaftlichen Rat. Eine frühe Erwähnung des Regulus-Motivs in seiner Bedeutung für Kleist findet sich in den Schlusssätzen eines Buches des Verf.: Peter Bexte, Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts, Dresden 1999, S. 142.

keine Fortsetzung der Debatte um das Erhabene, wie sie die Auseinandersetzung mit dieser Textstelle bislang bestimmte.[2] Die Frage nach dem Erhabenen mag für die ästhetische Theorie absolut berechtigt, ja notwendig sein – jedoch wurde die philologische Frage nach der Herkunft des Diktums hierdurch verstellt. Es wird im Folgenden also nicht um Kant oder Burke gehen, sondern um Kirchenväter und antike Rhetoren, um Optiker und Physiologen. Aus der Schnittmenge dieser Felder tritt ein Motiv hervor, in dem das Kleist'sche Diktum Wort für Wort vorformuliert ist. Der Dichter hat es nur noch in ein metaphorisierendes ›als ob‹ einkleiden müssen. Auf dem Untergrund der blendenden Metapher ruhen antike Berichte von der Blendung des Feldherrn Regulus.

I. ›Vor‹-Bemerkung

Der am 13. Oktober 1810 in den ›Berliner Abendblättern‹ publizierte Text spielt auf bemerkenswerte Weise mit einer Serie von Präpositionen. Deren erste steht sogleich im Titel: ›Empfindungen *vor* Friedrichs Seelandschaft‹. Was aber heißt *vor*? Auf keinen Fall wird man annehmen dürfen, Kleist habe den von ihm edierten Text in Sichtweite des Gemäldes von Caspar David Friedrich erstellt. Vielmehr wird es ihm wie Denis Diderot ergangen sein, der seine sämtlichen Salon-Kritiken am Schreibtisch verfasste, ohne eine einzige Abbildung vor sich zu haben.[3] Für die Kunstkritik um 1800 gilt durchgängig, dass sie unter der Bedingung der Abwesenheit des Bildes verfasst wurde, und zwar für ein Lesepublikum, das seinerseits keine Illustrationen im Text vorfand.[4] Kupferstiche oder Mezzotinto-Blätter eines Werkes waren aufwändig herzustellen und nur mit großer Zeitverzögerung erhältlich; das lithographische Reproduktionsverfahren wurde zwar ab 1796 durch Alois Senefelder entwickelt, kam ab 1800 jedoch zunächst für den musikalischen Notendruck zum publizistischen Einsatz. Auch Kleist hat keinesfalls eine Reproduktion von Friedrichs Gemälde *vor* sich gehabt, als er jenen Beitrag für die ›Berliner Abendblätter‹ redigierte. Vielmehr wird er seinen Schreibtisch ›vor‹ sich gehabt haben, und zwar mit verschiedenen Texten darauf. Einige der für die Publikation vorausgesetzten Texte kennt man mittlerweile gut, ein weiterer soll hier hinzugefügt werden. Sobald wir das Wörtchen ›vor‹ nicht mehr auf das Gemälde bezie-

[2] Vgl. Rolf-Peter Janz: »Über kaum etwas wird in den literaturwissenschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Beiträgen so angestrengt nachgedacht wie über den Bezug des Textes und des Bildes zum Erhabenen« (Rolf-Peter Janz, Mit den Augen Kleists. Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹. In: KJb 2003, S. 137–149, hier S. 137).

[3] Diderot hat die Abwesenheit des Bildes bei seiner Kunstkritik betont: »Wenn man doch das Gemälde, das man beschreiben will, noch vor sich hätte!«, schrieb er im Salon von 1763 (Denis Diderot, Schriften zur Kunst, hg. von Peter Bexte, Hamburg 2005, S. 310).

[4] Hierin unterscheidet sich die Kunstkritik vom repräsentativen Kunstbuch, wie es im 17. Jahrhundert entstand. Vgl. Francis Haskell, Die schwere Geburt des Kunstbuchs, Berlin 1993.

hen, sondern auf den Schreibtisch, gewinnen manche Dinge an Deutlichkeit. Die These lautet, dass Kleist eine Cicero-Tradierung erinnert haben muss.[5]

Die hybride Grundstruktur des am 13. Oktober 1810 gedruckten Textes ist oft diskutiert worden.[6] Kleist nutzte zwei handschriftliche Vorlagen von Clemens Brentano und Achim von Arnim. Diese Handschriften sind mittlerweile in hilfreichen Editionen einsehbar.[7] Insbesondere der Katalog des Kleist-Museums von 2004 macht übersichtlich deutlich, welche Textblöcke Kleist aus diesen Vorlagen entnahm. Die ersten Sätze des Textes stammen direkt von Brentano; im weiteren Verlauf nutzte Kleist verstreute Stichwörter, die er in eigene Formulierungen einbezog. Aus dieser hybriden Textlandschaft aber ragt das Diktum von den weggeschnittenen Augenlidern hervor, das bislang wie eine Kleist'sche Erfindung gelesen wurde.[8] Genau diese Annahme aber ist zu bezweifeln. Ein solch wirkungsmächtiges Wort erfindet man nicht. Vielmehr lautet die Vermutung, dass die Montagestruktur des Textes sich auch an diesem Detail erweist.

Auffälligerweise gehört das Wort ›Augenlieder‹ nicht zum engeren Kleist'schen Wortschatz. In den Erzählungen, Anekdoten und kleinen Schriften des Dichters erscheint es nur ein einziges Mal, nämlich hier; in den Dramen findet sich das Wort gleichfalls nur einmal, und zwar in der bewegenden Szene IV,2 des ›Käthchen von Heilbronn‹.[9] Es ist ein besonderes Wort, das besondere Aufmerksamkeit

---

[5] Um Missverständnisse zu vermeiden, sei betont, dass die getrennte Betrachtung von Schreibtisch und Gemäldegalerie einen methodischen Zwischenschritt darstellt. So wie die Kunstgeschichte Caspar David Friedrichs Vorzeichnungen zum Gemälde geklärt hat, scheint es geboten, zunächst einmal die Textbausteine zu klären, bevor man Text und Bild aufeinander bezieht. Zu dem Gemälde ›Mönch am Meer‹ vgl. Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, bes. S. 46–81. Eine Bibliographie der Literatur zum ›Mönch am Meer‹ bis 1973 in: Helmut Börsch-Supan und Karl-Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 303f.

[6] Vgl. Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs ›Mönch am Meer‹. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. In: DVjs 64 (1990), S. 54–95. Neupublikation auf der Website des Goethezeitportals: www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf (10.2.2009). Eingestellt am 17.2.2006.

[7] Eine diplomatisch typographische Reproduktion veröffentlichte Arno Barnert in Zusammenarbeit mit Roland Reuß und Peter Staengle, Zwei literarische Quellen aus dem Umkreis der ›Berliner Abendblätter‹. In: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 355–367. – Eine kritische Edition findet sich in: Lothar Jordan und Hartwig Schultz (Hg.), Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde ›Der Mönch am Meer‹ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, Kleist-Museum 2004 (Katalog des Kleist-Museums; 3), S. 38–46.

[8] Zum Beispiel: »Die eigenwillige Metapher von den ›abgeschnittenen Augenlidern‹, die Kleist erfindet, hat eine Fülle von Interpretationen des Textes ausgelöst«; Hartwig Schultz, Drei Blicke auf Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹. In: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft (wie Anm. 7), S. 25–33, hier S. 32.

[9] Helmut Schanze, Wörterbuch zu Heinrich von Kleist. Sämtliche Erzählungen, Anekdoten und kleine Schriften, Tübingen ²1989, S. 36; Helmut Schanze, Wörterbuch zu Heinrich von Kleist. Sämtliche Dramen und Dramenvarianten, Mendeln 1978. Die Parallelisierung dieser Stellen hat abgründige Konsequenzen (wovon an anderer Stelle zu reden wäre).

verdient. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass das Diktum von den weggeschnittenen Augenlidern bereits vorformuliert war und für die Schlussredaktion jenes Textes genutzt werden konnte. Die antike Belegstelle findet sich bei Cicero.

II. Das Buch vom Cicero

In Kleists Drama ›Die Hermannsschlacht‹ wird Cicero in einer aufschlussreichen Wendung genannt. Im fünften Akt sucht der Gefangene Septimius sein Leben zu retten, indem er Hermann an seine *Siegerpflicht* erinnert. Darauf entgegnet Hermann mit unverhohlenem Spott: »An Pflicht und Recht! Sieh da, so wahr ich lebe! / Er hat das Buch vom Cicero gelesen« (Vs. 2208f.).[10] Bei diesem »Buch vom Cicero« handelt es sich um dessen Schrift ›de officiis‹ (›Von den Pflichten‹). Christian Garve hatte es 1783 im Auftrag Friedrichs des Großen übersetzt.[11] Ein Stück antiker Stoa war auf diese Weise in preußische Tugend übertragen worden, und zwar offenbar mit solchem Erfolg, dass Hinweise auf den Text wie eine Spielmarke eingesetzt werden konnten.

Schlägt man Ciceros genannte Schrift auf, so geht es in den Abschnitten 1,39 und 3,99f. um Marcus Atilius Regulus. Der römische Konsul und Feldherr hatte 200 Jahre vor Cicero gegen Karthago gekämpft. Seine Taten waren zu einem Nationalmythos geworden, den insbesondere Cicero beförderte.[12] Unter 1,39 liest man von ihm als Beispiel römischer Tugend und Eidestreue:

> Auch dann, wenn jemand durch die Situation veranlasst, dem Feind etwas versprochen hat, muß er gerade dabei sein Wort halten. So war im Ersten Punischen Krieg Regulus als Kriegsgefangener von den Karthagern wegen des Austauschs der Gefangenen nach Rom geschickt worden und hatte geschworen zurückzukehren. Er äußerte sich erstens nach seiner Ankunft im Senat dagegen, die Gefangenen zurückzugeben, zweitens wollte er, als seine Verwandten und Freunde ihn zurückzuhalten suchten, lieber zur Hinrichtung zurückkehren, als das dem Feind gegebene Wort zu brechen.[13]

Die Begebenheit wird erneut im dritten Buch berichtet, dort in deutlicher Kontrastierung zu dem Griechen Odysseus, der sich durch vorgetäuschten Wahn-

---

[10] Zitiert nach SW[9] I.

[11] Abhandlung über die menschlichen Pflichten in drey Büchern, von Marcus Tullius Cicero, übersetzt von Christian Garve, Breslau, Leipzig 1783. Christian Garve hat Cicero nicht nur übersetzt, sondern auch kommentiert. Vgl. Christian Garve, Philosophische Anmerkungen und Abhandlungen zu Cicero's Büchern von den Pflichten, Anmerkungen zum dritten Buche, 5. vermehrte Ausgabe, Breslau, Leipzig 1806. Um Regulus geht es auf den S. 184, 188, 193, 199; es wird die Bedeutung des Eids thematisiert.

[12] Von einer historischen Wahrheit ist nicht auszugehen. Vgl. den quellenkritischen Artikel ›Atilius (51) = M. Atilius Regulus‹. In: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hg. von Georg Wissowa, 1. Reihe, 4. Halbband, Stuttgart 1896, Sp. 2086–2092. Der Schlusssatz lautet: »Die neuere Kritik hat auch das Gespenst des tugendreichen Regulus mitsamt seinem patriotischen Heiligenschein ins Reich der Schatten zurückgescheucht.«

[13] Cicero, Von den Pflichten, lat./dt., hg. von Harald Merklin, Frankfurt a.M., Leipzig 1991, S. 47.

sinn dem Kriegsdienst habe entziehen wollen. Dem gegenüber tritt Regulus in 3,100 umso deutlicher als Inkarnation römischer Tugend hervor:

> Er wußte damals freilich wohl, daß er zu einem grausamen Feind und ausgesuchten Martern aufbrach, aber er glaubte, seinen Eid halten zu müssen. So war er damals, wie ich sage, als er durch Schlafentzug getötet wurde, in einer besseren Lage, als wenn er als gefangener Greis und als meineidiger Konsular zu Hause geblieben wäre.[14]

Wo immer es im 18. Jahrhundert um die Bedeutung von Eiden ging, ist diese Stelle nicht fern gewesen. Sie war vermutlich auch das Vorbild für die so genannte Regulus-Ode des Horaz (Oden 3,5).[15] Dort heißt es im Vers 49f.:

> Freilich wußte er, was der bararbarische
> Henker für ihn bereit hielt […].[16]

Mehr sagt Horaz nicht. Die Stelle setzte offensichtlich Kenntnisse beim Leser voraus, der durch Ciceros Schrift schon wissen sollte, was auch Regulus bewusst erwartete: die Tötung durch Schlafentzug.

Neben dieser Form der Marter sind weitere Torturen des Regulus überliefert, und zwar wiederum bei Cicero. In seiner Brandrede gegen Piso (›in Pisonem oratio‹) geht es im 43. Abschnitt um Regulus:

> M. Regulus quem Carthaginienses resectis palpebris inligatum in machina vigilando necaverunt […].[17]

> Regulus, dem die Karthager die Augenlider wegschnitten und den sie, indem sie ihn an ein drehbares Gerüst banden, durch Schlaflosigkeit töteten […].[18]

Die für unseren Zusammenhang entscheidenden Wörter lauten: *resectis palpebris* = *mit weggeschnittenen Augenlidern*. Damit ist die Stelle bezeichnet, an welche die hier vertretene These anknüpft. Sie besagt, dass Ciceros Nennung der weggeschnittenen Augenlider des Regulus als Vorformulierung des berühmten Kleist'schen Diktums zu erachten ist. Anders formuliert: Bei der Schlussredaktion des Textes für die ›Berliner Abendblätter‹ lagen nicht nur die Manuskripte Clemens Brentanos und Achim von Arnims auf dem Schreibtisch, sondern auch noch eine Cicero-Tradierung − sei es, dass sie gedruckt vorlag; sei es, dass sie als Erinnerung vorschwebte.

---

[14] Cicero, Pflichten (wie Anm. 13), S. 332f.

[15] Vgl. Andrew W. Dyck, A Commentary on Cicero, De Officiis, Ann Arbor 1996, S. 40: »The Regulus-Ode can be explained as taking *off.* 3.100 as its starting point«.

[16] Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf, München 2002, S. 150–155.

[17] M. Tulli Ciceronis in L. Calpurnium Pisonem Oratio, hg. von R.G.M. Nisbet, Oxford 1961, S. 23.

[18] Cicero, Rede gegen Piso (Ciceronis in L. Calpurnium Pisonem oratio). In: Marcus Tullius Cicero, Sämtliche Reden, hg. von Manfred Fuhrmann, Zürich, München 1980, Bd. 6, S. 145–201, S. 169. Fuhrmann übersetzte ›machina‹ mit ›drehbares Gerüst‹. In der bildlichen Tradierung dagegen findet sich oft ein mit Nägeln gespicktes Fass dargestellt, so in einer Innendekoration, die Albrecht Dürer 1521/22 für das alte Nürnberger Rathaus schuf; ferner auf einem dem Salvator Rosa (1615–1673) zugeschriebenen Gemälde ›Marcus Atilius Regulus‹, das sich heute in Londoner Privatbesitz befindet.

III. Überlieferungsprobleme

Man wird fragen, an welche Tradierungen hier zu denken sei? Dabei ist zu beachten, dass die beiden für unseren Zusammenhang wesentlichen Schriften sehr unterschiedliche Überlieferungswege hatten.[19]

Das Buch ›de officiis‹ wurde seit der Antike zusammenhängend tradiert und hat im Laufe von zwei Jahrtausenden erhebliche Wirkung getan.[20] Man weiß, dass Ambrosius und Thomas von Aquin einer christlichen Lesart zuarbeiteten, und dass der Text seit dem 12. Jahrhundert in einer Vielzahl von Handschriften existierte. Allein aus der Frührenaissance sind knapp 700 Abschriften bekannt.[21] Nicht von ungefähr war ›de officiis‹ die erste lateinische Schrift, die 1465 mit beweglichen Lettern gedruckt wurde.[22] Sie hat die Reformatoren beeinflusst, wurde bei Hugo Grotius zitiert und 1688 von Graevius mit einer Sammlung antiker Parallelstellen ediert. Einen Höhepunkt der langlebigen Rezeption des Werkes brachte das 18. Jahrhundert, und zwar insbesondere bei Autoren der Aufklärung. Dies gilt für England und Frankreich nicht weniger als für den deutschen Sprachraum, wo Friedrich der Große die bereits erwähnte Übersetzung von Christian Garve veranlasste. Kant hat diese Ausgabe gelesen und in kritischer Auseinandersetzung mit Cicero seine ›Grundlegung zur Metaphysik der Sitten‹ entwickelt.[23]

Für das ausgehende 18. Jahrhunderte muss man voraussetzen, dass innerhalb der intellektuellen Kreise die Schrift ›Von den Pflichten‹ als eine Selbstverständlichkeit bekannt war. Es folgt daraus das verbreitete Wissen um eine der zentralen Identifikationsfiguren des Buches: den angeblich zu Tode gemarterten Feldherrn. Wer immer ›das Buch vom Cicero‹ gelesen hatte, kannte die Erzählung von Regulus − wenn auch die Nebenüberlieferung von den weggeschnittenen Augenlidern an anderer Stelle stand.

Wir kommen damit erneut zu Ciceros Rede ›in Pisonem oratio‹. Im Unterschied zu ›de officiis‹ war dieser Text bis in die frühe Neuzeit verloren. Erst 1417 wurde er von dem Italiener Poggio in der Bibliothek der Kölner Kathedrale aufgefunden; seiner Abschrift folgte eine Vielzahl von Kopien.[24] Trotz weiterer Manuskriptfunde ist der Anfang der Rede bis heute nur verstümmelt bekannt; der erhaltene Text verlangt einige Kenntnisse in römischer Geschichte. All dies mag dazu beigetragen haben, dass die Brandrede gegen Piso keineswegs den Grad an Popularität erreichte, den das Buch von den Pflichten besaß. Die Erzählung von den weggeschnittenen Augenlidern des Regulus ist daher verdeckter überliefert wor-

---

[19] Von weiteren Regulus-Stellen bei Cicero, die nicht in unsere Betrachtung einbezogen werden, seien genannt: ›paradoxa Stoicorum‹, 16; ›de finibus bonorum et malorum‹, 2,65 und 5,82f.

[20] Vgl. Thaddäus Zielinski, Cicero im Wandel der Jahrhunderte, Darmstadt ^{5}1967.

[21] Vgl. Dyck, Commentary (wie Anm. 15), S. 39–49.

[22] Cicero, De officiis, Faksimilie der 1465 in Mainz erschienenen Ed. Princeps, Düsseldorf 2001.

[23] Carlos Melches Gilbert, Der Einfluss von Christian Garves Übersetzung Ciceros ›De officiis‹ auf Kants ›Grundlegung zur Metaphysik der Sitten‹, Regensburg 1994.

[24] Vgl. Nisbet, Oratio (wie Anm. 17), S. XXV.

den. Sie fand sich zunächst einmal in gelehrten Editionen, wie Graevius sie 1699 und Johann August Ernesti ab 1774 vorgelegt hatten.[25]

Aus der verschiedenen Überlieferung von ›de officiis‹ und ›in Pisonem oratio‹ erklärt sich die getrennte Adaption der Stoffe im 18. Jahrhundert. Es gibt aus dieser Zeit eine ganze Reihe von Gemälden und Bühnenstücken zum Thema ›Regulus‹, die sich allesamt an die Erzählung halten, wie sie im Buch von den Pflichten zu lesen war.

Aus der Malerei sei neben den Hinweisen auf Albrecht Dürer und Salvator Rosa (vgl. Anm. 19) ein weiteres Beispiel genannt: 1791 malte der niederländische Künstler Andries Lens die Regulus-Gestalt in Anlehnung an die Ode 3,5 des Cicero-Nachfolgers Horaz. Das großformatige Bild (114 × 136,5 cm; St. Petersburger Eremitage) hat den Titel ›Regulus moet terugkeren naar Carthago (Horatius Oden, II, vers 42–52 [sic])‹.[26]

Zum Thema der Eidestreue und Tugend des Regulus gibt es Opern von Alessandro Scarlatti und Johann Adolf Hasse; Pietro Metastasio war einer der einflussreichen Librettisten für diesen Stoff.[27] Noch Heinrich von Kleists Wiener Brieffreund Heinrich Joseph von Collin übernahm ganze Passagen aus den Regulus-Libretti des Pietro Metastasio, als er am 3. Oktober 1801 in Wien ein Drama mit dem Titel ›Regulus‹ auf die Bühne brachte. Es umkreiste in fünf Akten den Entschluss seines Titelhelden, lieber in den sicheren Tod zu gehen, als einen Eid zu brechen.[28] In der Tradition des Tugendthemas steht auch Kleists Erwähnung des Regulus in seinem ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen!‹ von 1799. Darin heißt es, die Geschichte biete

> schöne herrliche Charaktergemälde großer erhabner Menschen, Menschen wie Sokrates und Christus, deren ganzer Lebenslauf Tugend war, Taten, wie des Leonidas, des

[25] Johannes Georgius Graevius, Ciceronis orationis III.i, Amsterdam 1699; Johann August Ernesti, M. Tullii Ciceronis Opera omnia, Halle 1774–1777.

[26] Wer das vertrackte kunsthistorische Nachweissystem Iconclass zu nutzen weiß, kann mit Hilfe der Iconclass-Nummer ›98B(REGULUS, M.A.)‹ weitere Beispiele finden. Ansonsten sind die Bildarchive ›Prometheus‹ (www.prometheus-bildarchiv.de) und ›Foto Marburg‹ (www.fotomarburg.de) hilfreich.

[27] Alessandro Scarlattis Oper ›Marco Attilio Regolo‹ wurde 1719 im Teatro Capranica zu Rom uraufgeführt. 1750 kam ein Dramma per musica ›Attilio Regolo‹ in Dresden auf die Bühne, Musik: Johann Adolf Hasse, Libretto: Pietro Metastasio. Metastasio schrieb verschiedene Regulus-Libretti, 1753 hat auch Niccolò Jommelli in Rom eines von ihnen vertont.

[28] Das Stück scheint kurzzeitig eine gewisse Bekanntheit gehabt zu haben: Madame de Staël lobte es; Goethe und Schiller lehnten es ab, trotzdem wurde Collins ›Regulus‹ 1805 dreimal in Weimar gezeigt. Heinrich von Kleist stand mit dem Autor ab 1808 in Kontakt. Mit einem Brief an Collin vom 14.2.1808 begann eine mehrjährige Phase des Austausches zwischen den beiden. Collin setzte sich in Wien für Kleists Dramen ein; die Uraufführung des ›Käthchen von Heilbronn‹ am 17.3.1810 im k.k. privaten Schauspielhaus an der Wien wurde durch Collin gefördert. – Die Belege finden sich in Christian Grawes Einführung zu Heinrich Joseph von Collin, Dramen I, hg. von Christian Grawe, Bern u.a. 1990, S. 8 (Madame de Staël), S. 12f. (Goethe und Schiller), S. 13f. (Kleist).

> Regulus, und alle die unzähligen griechischen und römischen, die alles, was die Phantasie möglicherweise nur erdichten kann, erreichen und übertreffen (SW[9] II, 313f.).

In den genannten Thematisierungen der Regulus-Gestalt ist das Seitenmotiv der weggeschnittenen Augenlider abwesend. Die These, dass hinter dem berühmten Kleist'schen Diktum das Regulus-Motiv sich verberge, wäre also in diesen Bereichen nicht nachvollziehbar. Die Überlieferung der fraglichen Stelle geschah auf anderen Wegen.

IV. Eine ›Kosegartensche‹ Wirkung

Ciceros Wort von den weggeschnittenen Augenlidern des Regulus wurde außerhalb akademischer Kunstwerke tradiert. Die Vereinigung der Überlieferungsstränge des bei Cicero verstreut Berichteten fand sich in populären Nacherzählungen, etwa in jener ungemein verbreiteten Geschichte Roms von Oliver Goldsmith. 1769 erschien sie in England, fünf Jahre später auf Deutsch in Leipzig. Nachdem die zweite Auflage vergriffen war, veranlasste der Verlag 1791 eine Neuübersetzung der mittlerweile sechsten englischen Auflage, und zwar durch Ludwig Theobul Kosegarten.

Der Name Kosegarten lässt aufhorchen: Er findet sich in Clemens Brentanos Handschrift, die Kleist benutzte, als er die ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ redigierte. Bei Brentano traten verschiedene Personen vor Friedrichs Gemälde ›Mönch am Meer‹ und redeten miteinander: »Eine Erzieherin mit zwei [hübschen] Demoiselles. Erz. Dies ist die See bei Rügen, 1. Dem. Wo Kosegarten wohnt«.[29]

Der Pädagoge, Dichter und protestantische Theologe Kosegarten war für seine Uferpredigten berühmt geworden, die er ab 1792 am Strand von Rügen hielt – daran fühlte sich die Dame durch den ›Mönch am Meer‹ erinnert. Kleist hat die Passage nicht übernommen, wohl aber erscheint der Name Kosegarten auch bei ihm, und zwar im drittletzten Satz. In höchst ambivalentem Ton geht es dort um »eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung« (SW[9] II, 328). Was damit gemeint sei, bleibt dunkel, trotzdem lässt der Name aufhorchen.[30]

1791 wirkte Kosegarten als Rektor an der Stadtschule in Wolgast, unter seinen Schülern saß der junge Otto Philipp Runge. Zu den schulischen Pflichtlektüren zählte Goldsmith ›Geschichte der Römer‹. In diesem Buch haben die Wolgaster Schulkinder etwas lesen müssen, was eine recht ›Kosegartensche‹ Wirkung bei ihnen getan haben mag: Sie lasen, wie die Karthager den Regulus misshandelten. In der Übersetzung ihres Rektors klang dies wie folgt:

> Sie schnitten ihm die Augenlieder [sic] ab und stürzten ihn in seinen dunklen Kerker zurück. Dann mit einmal stellten sie sein entblößtes Angesicht den stechenden Son-

[29] Clemens Brentano, Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft, worauf der Kapuziner, auf der diesjährigen Kunstausstellung. In: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft (wie Anm. 7), S. 40.

[30] Kosegarten spielt eine gewisse Rolle in neueren Forschungen zu Caspar David Friedrich. Vgl. Busch, Friedrich (wie Anm. 5), S. 38, 65, 73, 113f., 130–132, 161.

nenstrahlen bloß. Dann verspündeten sie ihm in ein Faß, das nach innen mit spitzigen Nägeln ausgeschlagen war, und in dieser martervollen Lage ließen sie ihn umkommen.[31]

V. Augenlider in optischen Traktaten

Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus waren um 1800 alles andere als unbekannt. Nicht nur Schulkinder wussten davon, sondern auch Optiker. Auch dort hat Ciceros Wort überlebt, und zwar aus einem systematischen Grund. In optischen Traktaten wurden ab Mitte des 18. Jahrhunderts Augenlider in einer Weise thematisiert, wie es vormals ausgeschlossen war.

Für die ältere geometrische Optik des 17. Jahrhunderts hatte kein Geringerer als Johannes Kepler die Ausschließung der Augenlider aus den Betrachtungen zur Optik formuliert. In seiner Schrift ›Ad Vitellionem Paralipomena‹ von 1604 heißt es: »Stirn, Augenbrauen, Lider und Augenhöhlen unterstützen zwar den Vorgang des Sehens, haben aber keinen bedeutungsvollen Anteil daran.«[32] Aus diesem Grunde wurden Augenlider in Keplers Theorie des Sehens nicht weiter thematisiert. Dies änderte sich jedoch im 18. Jahrhundert im Zuge einer gewissen Unterwanderung der geometrischen Optik durch physiologische Fragestellungen. Sobald es um Blendungserfahrungen, Nachbilder und Farbenlehre zu tun war, wurde das Spiel der Augenlider bedeutsam. In diesem Kontext sind die weggeschnittenen Augenlider des Regulus erneut aufgerufen worden, namentlich bei George Adams.

Im Jahre 1789 erschein in London George Adams' Schrift ›An Essay on Vision‹.[33] Innerhalb der Kunstgeschichte kennt man den Text aus der Literatur zur Malerei von J.M.W. Turner (wir kommen darauf zurück). Innerhalb der Germanistik ist der Name Adams durch Georg Christoph Lichtenberg bekannt. Unter dem Titel ›Über einige Pflichten gegen die Augen‹ übermittelte Lichtenberg 1791 im Göttinger Taschenkalender Verschiedenes aus dem genannten ›Essay on Vision‹.[34]

---

[31] Dr. Goldsmith's Geschichte der Römer von der Erbauung der Stadt Rom bis auf den Untergang des abendländischen Kaiserthums. Aus dem Englischen nach der sechsten Ausgabe neu übersetzt und mit einer Geschichte des oströmischen Kaiserthums ergänzt von Ludwig Theobul Kosegarten, Bd. 1, Leipzig 1792, S. 210. Der Hinweis auf den schulischen Einsatz des Textes steht auf der 2. Seite des unpaginierten Vorberichts. Das Exemplar der Staatsbibliothek Berlin enthält ein zweites Vorsatzblatt: »Die Geschichten [sic] der Römer von Romulus bis auf den letzten der Constantine, erzählt von Ludwig Theobul Kosegarten«.

[32] Johannes Kepler, Ad Vitellionem Paralipomena (1604), übersetzt von Ferdinand Plehn (1921/22). In: Ralf Konersmann (Hg.), Kritik des Sehens, Leipzig 1997, S. 105–115, hier S. 105.

[33] George Adams, An essay on vision, briefly explaining the fabric of the eye, and the nature of vision. Intended for the service of those whose eyes are weak or impaired. Enabling them to form an accurate idea of the true state of their sight, the means of preserving it, together with proper rules for ascertaining, when spectacles are necessary, and how to choose them without injuring the sight, London 1789.

[34] »Den guten Rat und die Lehren, welche nachfolgende Blätter enthalten, habe ich zum Teil aus einem Aufsatz des Herrn Prof. Büsch gezogen, teils aus einer neuern Schrift des

Dabei ging es dem Hypochonder vor allem um Hinweise auf die Schonung der Augen vor überstarkem Licht. In diesem Zusammenhang war bei Adams das Regulus-Motiv aufgerufen worden, das Lichtenberg jedoch nicht übernahm. Sollte Kleist also den Göttinger Taschenkalender von 1791 gelesen haben, so hätte er bei Lichtenberg zwar nichts von den weggeschnittenen Augenlidern des antiken Feldherrn gefunden, wohl aber wäre eine Spur gelegt gewesen, etwa auf die deutsche Übertragung des englischen Textes von 1794.[35] In dem Text werden die Augenlider zweifach thematisiert:

Erstens hat Adams die Unsichtbarkeit ihrer Bewegung betont − man sieht nicht, dass man im Blinzeln nicht sieht: »The velocity with which the eyelids move to and fro is so great, that it does not in the least impede the sight.«[36] Die Bewegung der Lider ist notwendig, um den Augapfel zu befeuchten. Warum aber erscheint diese Bewegung nicht in der eigenen Wahrnehmung? Die Verwunderung über dieses Nicht-Erscheinen hat Karriere gemacht, weil es auf eine Eigenaktivität des Auges verweist, deren Beobachtung auf die Schwelle der physiologischen Optik des 19. Jahrhunderts führt.[37] Nirgends aber wird eine vorgebliche Rahmung des Blicks durch die eigenen Lider angesprochen, wie sie für das strittige Kleist-Zitat mitunter postuliert wurde. Physiologisch betrachtet, gibt es diesen Fall überhaupt nicht. Im Gegenteil ist es das Spezifische der Augenlider, dass sie eben nicht in der Wahrnehmung erscheinen.

Zweitens hat Adams die Lider in ihrer Schutzfunktion angesprochen. Ihr Verlust wäre fatal, denn sie schützen vor überstarkem Licht, das den Augen bis zur Blindheit schaden könnte. Adams nennt Beispiele von Blendungen aus der antiken Überlieferung: zunächst Xenophons Bericht von der Schneeblindheit seiner Soldaten, sodann die Blendungsfolter durch den Tyrannen von Sizilien, Dionysius; ferner heißt es:

---

englischen Optikus Adams (An Essay on Vision), und teils aus eigener Erfahrung« (Georg Christoph Lichtenberg, Über einige wichtige Pflichten gegen die Augen. In: Ders., Schriften und Briefe, München 1972, Bd. 3, S. 80–94, hier S. 81f.).

35 George Adams' Anweisung zur Erhaltung des Gesichts und zur Kenntnis der Natur des Sehens, aus dem Englischen von Friedrich Kries, Gotha 1794.

36 Adams, Essay (wie Anm. 33), S. 10.

37 Auch in den ›Physiologischen Fragmenten‹ von Denis Diderot wurde das Verschwinden der Augenlider bemerkt: »Es scheint, daß wir unsere Lebenszeit in sehr kurzen Tagen und sehr kurzen Nächten verbringen. Erstens wird es jedesmal Nacht, wenn wir unsere Augenlider schließen. Und wie oft kommt dies doch vor! Wir werden uns all dieser kurzen Nächte nur deshalb nicht bewußt, weil wir nicht auf sie achten; denn sobald wir auf sie achten, werden wir uns ihrer bewußt«; Diderot, Schriften (wie Anm. 3), S. 26. − 1838 schrieb Caspar Theobald Tourtual: »Das Augenblinken besteht in periodisch wiederholten raschen Schliessen und Wiederöffnen der Lidspalten durch welche eben ihrer Rapidität wegen die zeitliche Continuität der Gesichtsvorstellungen nicht unterbrochen, sondern die momentane objective Lücke derselben durch den zurückbleibenden Eindruck ergänzt wird« (Caspar Theobald Tourtual, Ueber die Function der Augenlider beim Sehen. In: Archiv für Anatomie, Physiologie und wissenschaftliche Medicin, hg. von Johannes Müller, Berlin 1838, S. 316–350, hier S. 325).

> Actuated by principles equally cruel, the Carthaginians cut off the eye-lids of Regulus, and then exposed him to the bright rays of the sun, by which he was very soon blinded.[38]

In der deutschen Übertragung von Friedrich Kries lautet die Stelle wie folgt:

> Aus einer gleichen Grausamkeit schnitten die Carthaginenser dem Regulus die Augenlieder [sic] ab, und setzten ihn so den Strahlen der Sonne aus, wodurch er sehr bald seines Gesichts beraubt wurde.[39]

Man beachte erneut die Schreibweise des Wortes ›Augenlieder‹. In dieser Schreibweise ist das quälende Vorstellungsbild um 1800 überliefert worden. Es lief einer Praxis voraus, die in den physiologischen Labors des 19. Jahrhunderts tatsächlich realisiert werden sollte (vgl. Abb. 1).[40] Und noch etwas ist festzuhalten, was für die Beziehung auf Friedrichs Gemälde bedeutsam sein mag: In der Tradition des Regulus-Motivs geht es um das Thema Blendung, nicht aber um Entgrenzung.

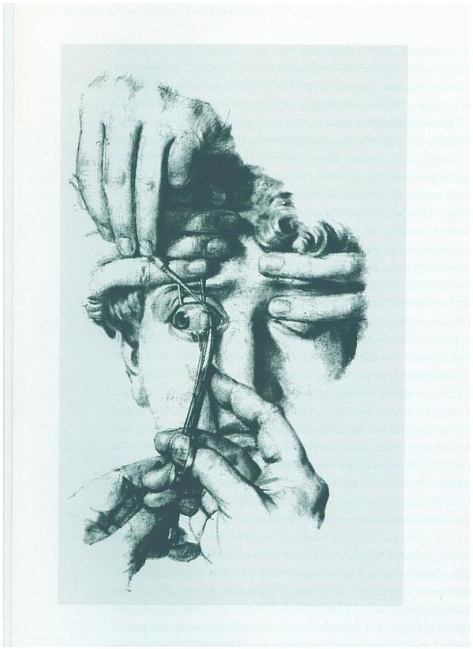

Abb. 1: Marc-Jean Bourgery, Traité complet de l'anatomie de l'homme comprenant la médecine operatoire. Avec planches lithografiées d'après nature par H. Jacob, 1839 (Abb. nach: Jonathan Crary, Techniken des Betrachters, Dresden 1996, S. 86).

[38] Adams, Essay (wie Anm. 33), S. 9.

[39] George Adams' Anweisung (wie Anm. 35), S. 18.

[40] Cineasten werden sich an den zweiten Teil von Stanley Kubricks Film ›Clockwork Orange‹ (1971) erinnern: der Hauptfigur Alex werden in einer Klinik die Augenlider gewaltsam offen gehalten. Von diesen Szenen ist es nicht weit bis zum Titel von Kubricks letztem Film ›Eyes wide shut‹ (1999).

V. Kunst der weggeschnittenen Augenlider

Bemerkenswerterweise hat William Turner 1828 in Rom ein Gemälde mit dem Titel ›Regulus‹ gemalt. Es wurde 1837 überarbeitet und erstmals in der Royal Institution London gezeigt. (Das Bild befindet sich heute in der Tate Gallery, London.[41]) Man sieht ein Hafenbild mit Schiffen links und Architekturen rechts. Dazwischen gleißt eine über dem Wasser stehende Sonne. Überdeutlich ist der Bezug auf Claude Lorrains ›Hafen mit Villa Medici‹ von 1638. Turner hat die Ausgangsszenerie übernommen, die Sonne jedoch um einige Grade höher gerückt. Es ist nicht mehr die im Dämmerlicht gut erträgliche Sonne, sondern die höher stehende, blendende Sonne. Turner bezieht sich auf Lorrain in einem Gestus der Überbietung: Er überbietet ihn an Intensität des Lichtes, und zwar bis hin zur Blendung.

Es ist das Verdienst von John Gage, geklärt zu haben, was man auf diesem Bild überhaupt sieht.[42] Denn die Titelgestalt ist nicht erkenntlich. Was Turner hingegen gemalt hat, war der letzte Blick des Regulus, den er unter den Bedingungen weggeschnittener Augenlider in die blendende Sonne tat. Die entscheidenden Textstellen für diese Interpretation von Turners Bild hat Gage 1969 vorgelegt.

In diesem Zusammenhang ist an einen bedeutenden Aufsatz zu erinnern, den Jörg Traeger 1980 publizierte.[43] Es ging darin um den Dichter Heinrich von Kleist sowie die Maler Jacques Louis David, Caspar David Friedrich und William Turner. Mit dem eindrucksvollen Begriffspaar von Kondensation und Verflüchtigung hat Traeger weitreichende Perspektiven auf die Malerei Turners eröffnet. Er hat dies an verschiedenen Gemälden des Engländers gezeigt, seine Überlegungen kulminierten in dem Satz: »Turners Malerei ist damit − Kleists Metapher zum ›Mönch am Meer‹ nach innen gewendet − ebenfalls eine Kunst der weggeschnittenen Augenlider.«[44] Man ist geneigt, nach diesem fulminanten Satz das Regulus-Bild von 1828/37 zu erwarten, jedoch wird es nicht erwähnt. Prüft man die Fußnoten, so fällt auf, dass jenes Buch von John Gage ebenfalls nicht vorkommt. Dort hätte Traeger das Adams-Zitat zu den weggeschnittenen Augenlidern des Regulus finden können. Dazu ist es nicht gekommen, und so blieb der Rückschluss auf das Kleist'sche Diktum aus. Traeger behandelt es, wie schon der Titel seines Aufsatzes sagt, als eine »Metapher von Kleist«; sie sei allenfalls durch William Blake »inspiriert« worden.[45] Dass er die Cicero-Tradierung nicht erkannte, berührt seine bildtheoretischen Unterscheidungen nur marginal. Für die nachfolgenden Debatten

---

[41] URL: www.tate.org.uk − wer hier den Suchbegriff ›Regulus‹ eingibt, und das Suchergebnis zu Turners Gemälde auswählt, wird auf das Bild geführt und kann den offiziellen Katalogtext der Tate Gallery samt Literaturhinweisen nachlesen.

[42] John Gage, Colour in Turner. Poetry and truth, London 1969, S. 143.

[43] Jörg Traeger, »… als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.« Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist. In: KJb 1980, S. 86–106. Eine unwesentlich korrigierte englische Fassung des Textes erschien 16 Jahre später: Jörg Traeger, »… as if one's eyelids had been cut away«. Imagination in Turner, David and Friedrich. In: The romantic imagination. Literature and art in England and Germany, Amsterdam 1996, S. 413–434.

[44] Traeger, Betrachtungen (wie Anm. 43), S. 102.

[45] Traeger, Betrachtungen (wie Anm. 43), S. 102.

jedoch hat es Folgen gehabt. Denn das Versäumnis wurde fortgeschrieben. Das Problem war nun einmal zwischen die Disziplinen gefallen und dort hat es – aller Interdisziplinarität zum Trotz – jahrzehntelang gelegen.

VI. Zum Schluss

Die hier vertretene These lautet, dass sich hinter dem berühmten Diktum von den weggeschnittenen Augenlidern das Regulus-Motiv verbirgt, wie es in Ciceros Rede gegen Piso angelegt war. Das Wort vom Wegschneiden der Augenlider war ein Seitenmotiv, das hinter der überwältigenden Regulus-Tradierung aus ›de officiis‹ zurückstand. Es wurde daher an anderen Stellen überliefert: im schulischen Unterricht, in altphilologischen Editionen und optischen Traktaten, gleichsam am Rande der Kunst. Dort ist es von der Forschung zu dem Kleist'schen Diktum bislang übersehen worden. In seinem Randdasein war das Motiv einerseits verborgen, andererseits lag seine Aktualisierung für die Kunst jederzeit im Bereich des Möglichen. Eben hierzu ist es am 13. Oktober 1810 in Kleists Redaktion der ›Berliner Abendblätter‹ gekommen.

Folgt man dieser These, so wird man nicht mehr davon ausgehen können, Kleist habe das Vorstellungsbild bei Betrachtung von Friedrichs Gemälde *erfunden*. Es handelt sich um keine Singularität, die in monströser Einmaligkeit aufblitzen würde. Das Vorstellungsbild wurde von Kleist nicht generiert, sondern appliziert. Damit ändert sich die Struktur der fraglichen Passage, und die Hybridität des gesamten Textes nimmt zu. Nicht nur die Eingangssätze erweisen sich als übernommen, sondern auch bei diesem Kernstück handelt es sich um einen präfigurierten Textbaustein. Wie liest man das? Zugleich stellt sich erneut die Frage nach den Lektüren von Kleist: Was hat er gelesen und in welchen Editionen?

Bei all dem sollte keine Enttäuschung aufkommen, so als ob der Text nunmehr gemindert sei. Im Gegenteil steigern sich hier – wie so oft – Modernität und Antike aneinander. Erst vor diesem Hintergrund wird deutlich, worin Kleists eigentliche Leistung bestand: Er hat das Wort von den weggeschnittenen Augenlidern aus seinem Randdasein in Cicero-Tradierungen entführt und ins Zentrum eines ästhetischen Diskurses eingesetzt. Im Zusammenhang des Kleist'schen Werkes handelt es sich dabei um keinen Ausnahmefall, sondern um eine Regel. Auch in der ›Penthesilea‹ sind die unklassizistischen, grausamen Seiten der Antike aktualisiert worden. Genau dies ist die für Kleist charakteristische Weise der Antikenrezeption.[46] Ob damit irgendetwas an Caspar David Friedrichs Gemälde beschrieben wird, sei dahingestellt. Unabhängig davon hat Kleist einen Nerv getroffen. Indem er auf eine antike Überlieferung zurückgriff, fand er ein schlagendes Wort für etwas Neues: für eine Neukonfiguration des Verhältnisses von Aisthesis und Ästhetik. Regulus ist der leitmotivische Blinde eines neuen Wissens um das Verhältnis von Blick und Bild. Turner hat es gemalt, Fechner hat es erlitten, Kleist aber hat es ausgesprochen.

[46] Vgl. Carmela Lorella Ausilia Bosco, Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen, Würzburg 2004.

Alexander Weigel

HOLTHOFF
Leben und Werk eines preußischen Beamten[1]

Im Umkreis Heinrich von Kleists findet man in Dokumenten aus den Berliner Jahren 1810/11 an einigen Stellen den Namen ›Holthoff‹, nicht mehr.

Er wird in einem Schreiben des Polizeipräsidenten von Gruner an den Staatsrat von Sack im Innenministerium vom 27.11.1811 genannt, dem Bericht über die Zensur der Druckschriften (u.a. der ›Berliner Abendblätter‹), den von Sack nach dem Missfallen anforderte, das Adam Müllers Artikel ›Vom National-Credit‹ (›Berliner Abendblätter‹, 16.11.1810) beim König erregt hatte. Darin heißt es nach Darlegung und Rechtfertigung des bisher beobachteten Zensurverfahrens: »Der Polizei-Inspektor Holthoff, welcher mir hierbei behülflich gewesen, war strenge angewiesen, die ihm zugetheilten Sachen zur Vollziehung des Imprimatur und zur nähern Prüfung aller Stellen, bei welchen ihm Bedenklichkeiten aufgestoßen waren, mir vor zu legen« (GStA, I. HA, Rep. 77, Tit. 1, Nr. 7, Bl. 6).[2] Das heißt, dass Polizeiinspektor Holthoff im Auftrag des Polizeipräsidenten der unmittelbar mit der Zensur beschäftigte Beamte war. Sehr wahrscheinlich wurde das beigelegte »Verzeichnis der Flugschriften« (ebd. Bl. 7) demnach von ihm verfasst. Holthoff war also auch der Zensor der ›Berliner Abendblätter‹, die in diesem Verzeichnis die prominente erste Stelle einnehmen.

---

[1] Polizeiinspektor Dr. Wilhelm Holthoffs Aktivitäten in Berlin sind von mir zuletzt in zwei Beiträgen dargestellt worden: »Unmaßgebliche Bemerkungen«. Strategien Kleists im Kampf um ein Nationaltheater in den ›Berliner Abendblättern‹ 1810. In: KJb 2007, S. 133–151, und umfassender in: Holthoff oder Die Ordnung in Berlin oder Kleists Schatten. In: Heilbronner Kleist-Blätter 20 (2008), S. 136–162. Holthoffs Rolle bei der Unterdrückung des Berliner Marionettentheaters habe ich u.a. beschrieben in: Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog ›Ueber das Marionettentheater‹. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 14 (2000), S. 21–114, hier S. 83–93 (VII Puppen und Polizisten).

[2] Die zitierten Archivmaterialien werden mit folgenden Abkürzungen angegeben: BLHA (Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam-Bornim), CFK (Consistorium der Französischen Kirche zu Berlin), DA (Archiv der Reformierten Domgemeinde Halle), GStA (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin), KGG (Dorfkirchengemeinde Gatow bei Berlin), LAB (Landesarchiv Berlin), StAW (Stadtarchiv Wesel), UAG (Universitätsarchiv Greifswald), UAH (Universitätsarchiv Halle).

Das zweite bekannte Auftreten des Holthoff (mehrfach auch Holtorf oder Holtorff geschrieben) geschah im Zusammenhang mit dem »Skandal« um die Erstaufführung der Oper ›Die Schweizerfamilie‹ von Castelli/Weigl im Königlichen Nationaltheater am 21. Und 26. November 1810. In dem dies betreffenden Schreiben des Polizeipräsidenten von Gruner an von Sack vom gleichen Tag (27.11.; I. HA, Rep. 77, Tit. 420, Nr. 2, Bd. 1, Bl. 44v) sowie in mehreren Dokumenten der »Untersuchung über die […] im Schauspielhause vorgefallenen Unruhen« (I. HA, Rep. 74, J XI, Nr. 1) wird Holthoffs ordnungspolizeiliches Eingreifen erwähnt, das in der groben Beleidigung eines jungen Mannes gipfelte. Nach dem Brief von dessen Vater, des Festungskommandanten von Spandau, von Thümen, an den Staatskanzler von Hardenberg war es dieser Vorfall, der dazu führte, dass »das gantze Berliner Publicum […] über das despotische Benehmen des Holtorffs [!] gegen einen unschuldigen und unerfahrnen Jüngling empört« war, so dass »der nachher am 26ten d. vorgefallene ärgerliche Auftritt im Schauspielhause […] als eine Folge des allgemeinen Unwillens anzusehn« sei.

Der »ärgerliche Auftritt«, sprich die »Unruhe« im Schauspielhaus, veranlasste die umfangreiche, vom König angeordnete Untersuchung durch die Zivil- und Militärbehörden, in deren Folge Kleists ›Berliner Abendblättern‹ Anfang Dezember 1810 jede weitere Beschäftigung mit dem Königlichen Nationaltheater untersagt wurde. Damit verloren sie nach den Reformen den zweiten Gegenstand, der dem Dramatiker Kleist besonders am Herzen gelegen hatte. Das Verbot war der Anfang vom Ende der ›Berliner Abendblätter‹. Zu dieser für die letzte Lebenszeit Kleists verheerenden Entwicklung hatte Holthoffs »despotisches Benehmen« erheblich beigetragen. Das war der Anlass einer Recherche, die schließlich weit mehr als je erwartetes Material zu diesem preußischen »Officianten« und seiner Laufbahn, über Berlin hinaus, zutage förderte. Wer also war Kleists Zensor, der Polizeiinspektor Holthoff?

(Johann) Wilhelm Holthoff wurde am 31. Juli 1776 in Wesel am Rhein geboren als Sohn des Schneidermeisters Matthias Holthoff. Er besuchte die reformierte Pfarrschule der Willibrordi-Kirche und wurde am 23. August 1791 in die Quarta des Weseler Gymnasiums aufgenommen, das er durchgehend bis zum Ende des Semesters 1797/98 besuchte.[3] Am 27.4.1798 trug er sich in die Matrikel der Universität Halle für das Studium der Theologie ein,[4] widmete sich jedoch »vorzugsweise der Philosophie und Philologie«[5] und besuchte »namentlich die Vorlesungen des W. Geh. Raths Wolf«.[6] Holthoffs Studium in Halle dauerte bis 1801. Eine Anfang 1799 an das Presbyterium der reformierten Gemeinde in Halle gerichtete Bitte um Unterstützung wurde für ein Jahr bewilligt mit der Begründung, dass er »mit der größten Dürftigkeit gekämpft und dabei doch anständig im

[3] Vgl. StAW.

[4] Vgl. UAH; GStA, I. HA, Rep. 76, Alt II, Nr. 91.

[5] UAG, Phil-Fak. I-23, Bl. 86.

[6] GStA, I. HA, Rep. 76, Alt I, Nr. 516, Bl. 42. Friedrich August Christian Wolf (1759–1824), Altphilologe; seit 1783 Ordinarius für Philosophie und Pädagogik in Halle; Verfasser der ›Prolegomena ad Homerum‹ (1795) und einer ›Enzyklopädie der Philologie‹ (nach Vorlesungen im Winterhalbjahr 1798/99).

Äußern gelebt« habe.[7] Hier lernte er wahrscheinlich auch seine spätere Frau Jeannette Emilie kennen, Tochter des Seidenstrumpffabrikanten Philippe Guilhauman, geboren am 7. Mai 1774,[8] die er 1805 [?] heiratete.

1804 trat er als Schulamts-Kandidat in das Königliche Seminarium für gelehrte Schulen in Berlin ein[9] und wurde als solcher bis 1809 als Lehrer am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster, Klosterstraße 74, für deutsche Literatur, Geschichte und Geographie beschäftigt. 1806[10] promovierte er als Dr. phil., nachdem er eine Dissertation, »gegen eine Stelle Lessing: über die Idee, wie die Alten den Tod bildeten« öffentlich verteidigt hatte.[11] 1806 wurde sein erster Sohn Gustav geboren, 1808 sein zweiter, Aurel.[12] Seit 1804 lehrte er auch »deutsche und griechische Sprache, Geschichte und Geographie«[13] an der Medizinisch-chirurgischen Pepinière.[14] Im August 1806 wurde er zum Professor ernannt.[15]

Nach Holthoffs Angaben gab der »bald hiernach eingetretene Krieg u. die nach Beendigung desselben erfolgte Organisation unseres Staates« seiner Laufbahn 1809 »eine andere Richtung«.[16] Er werde, »weil er schon lange vergebens auf eine Beförderung im Schulstande gehofft hat, nächstens aus dem Seminare treten«.[17]

»Michaelis« (Ende September/Anfang Oktober) trat er in das Polizei-Präsidium zu Berlin unter dem Polizei-Präsidenten Justus Gruner, seinem westfälischen Landsmann, als Polizei-Inspektor ein.[18] Grund dafür war wohl hauptsächlich, dass er trotz bester Empfehlungen des Direktors des Seminariums für gelehrte Schulen, Johann Joachim Bellermann, auch nach fünf Jahren im Seminar noch keine feste Anstellung im Schuldienst erhalten hatte. Im Polizei-Präsidium bearbeitete Holthoff nach eigenen Angaben »die Organisations-Entwürfe der Policei-Verwaltung der Residenz, die nachher allen übrigen Policei-Reglements in den Preuß. Staaten zugrunde gelegt wurden«, und erhielt als einer von vier Polizei-Inspektoren das Ressort, das für »die Censur aller in Berlin erschienenen Schriften, Kupfer, Inschriften pp., die Sittenpolicei, die Policei der Armen u. die Medicinal-Policei« zuständig war.[19]

Im Herbst 1810 war er seinem Ressort entsprechend damit auch der Zensor von Heinrich von Kleists durch die Zensur stark behinderten und letztlich ver-

---

[7] DA Halle, 4632, Bd. 2, III, S. 45.
[8] Vgl. DA Halle.
[9] Vgl. GStA, I. HA, Rep. 76, Alt I, Nr. 515.
[10] Vgl. Anders in GStA, I. HA, Rep. 76, Alt I, Nr. 515.
[11] UAG Phil.-Fak. I-23, Bl. 186.
[12] Vgl. CFK, KB, Bat. X, S. 218; Bat. X, S. 310.
[13] UAG Phil.Fak. I-23; GStA, I. HA, Rep. 76, Alt I, Nr. 515.
[14] Ab 1818 Königlich medicinisch-chirurgisches Friedrich-Wilhelms-lnstitut, ab 1895 Kaiser-Wilhelm-Akademie für das Militärärztliche Fortbildungswesen.
[15] Vgl. ebd., Bl. 186; anders Bl. 179: »Königliche Vollmacht zum Professor […] d. Berlin 19. April 1806«.
[16] Holthoff an den Senat der Universität Greifswald 1820, UAG Phil. Fak. I-23, Bl. 186r/v.
[17] Bellermann an den König, dat. ? ; GstA I. HA, Rep. 76 alt I Nr. 516.
[18] LAB A Pr. Br. Rep. 030, Tit. 28, Nr. 733.
[19] UAG Phil.-Fak. I-23, Bl. 186v.

nichteten ›Berliner Abendblättern‹. Im Oktober 1810 war er an erster Stelle an dem von der Polizei provozierten Skandal um die Aufführung der Oper ›Die Schweizerfamilie‹ im Königlichen Nationaltheater beteiligt, den verursacht zu haben man aber, wegen seiner kritischen Theaterberichte in den »Abendblättern‹, deren Redakteur, Kleist, anlastete. Zur gleichen Zeit setzte Holthoff unter dem Vorwand der Gewerbeordnung die von ihm dem Polizei-Präsidenten vorgeschlagene Repressalien gegen die Marionettentheater in Berlin, die Theater der »niederen Klassen«, durch.[20] 1810/11 hatte er u.a. auch die Aufsicht über bürgerliche Theatervereine; einen von ihnen beherrschte er schließlich als »Curator«, verpasste ihm den neuen Namen »Ressource zur Concordia« und neue strenge Statuten, mit denen missliebige Mitglieder, d.h. solche, die sich gegen seine Herrschaft wehrten, entfernt werden konnten.[21]

Im Februar 1814 bewarb sich Holthoff mit einer lobenden Empfehlung des Polizeipräsidenten von Berlin, LeCoq,[22] beim Zivilgouverneur für die Provinzen zwischen der Elbe und Weser, von Klewiz, um die Stelle des Polizeidirektors von Halberstadt.[23] Die Stadt hatte nach dem Frieden von Tilsit von 1807 bis 1813 zum Königreich Westphalen gehört und war Hauptstadt des Departements Saale gewesen. Nach seiner Anstellung im Mai 1814 hatte Holthoff hier die Aufgabe, die preußische Polizei neu zu organisieren. Dabei kam es zu zahlreichen Misshelligkeiten, da ihm »die bisherige westfälische Verfassung unbekannt war und [d]er die Polizei nach Berliner Art und Weise in die Hand nahm, aber überall anstieß und Verwirrung veranlaßte«.[24]

1816 gipfelten sie, nach seiner Bewerbung um das Amt des Oberbürgermeisters, in einer Immediateingabe der Bürgerschaft, in der gefordert wurde, »den Herrn Holthoff nicht allein an die Spitze der Verwaltung des hiesigen Kreises und unserer Stadt nicht zu stellen, sondern auch ihn ganz aus unserer Mitte zu entfernen«, da er »durch harte Maaßregeln, durch Willkührlichkeiten, Gewaltthätigkeiten und Verletzungen der bürgerlichen Freiheit […] unser Vertrauen, unsere Achtung verscherzt« habe, so dass man »von ihm für das Wohl unserer in ihrem Wohlstande so sehr zurückgekommenen Stadt auf gar nichts hoffen« könne.[25]

1817 musste Holthoff deshalb nach Berlin zurückkehren (nach seinen Angaben allerdings nur, da in Halberstadt »die Vereinigung der Polizei mit dem Magistrate erfolgte«[26]) und »des Königs Majestät […] bei Besetzung der Kreis-Landraths und Oberbürgermeister Stelle zu Halberstadt, zu welcher auch ich mit vorgestellt worden, […] nicht auf mich zu reflectiren […] geruht« hatte.[27] Nach einer Infor-

[20] BLHA, Rep. 30, Berlin A, Nr. 239. Acta ber. die Aufsicht über concessonirte und nichtconcessionirte Marionettenspieler in Berlin.

[21] BLHA, Rep. 30, Berlin A, Nr. 445. Acta / Das Privat Theater der Ressource im Wernerschen Hause betr. / 1807/1811; GStA, I. HA, Rep. 91, C, Nr. 1125, Bl. 13.

[22] GStA, I. HA, Rep. 91, C, Nr. 1125, Bl. 13.

[23] GstA, I. HA, Rep. 91, C, Nr. 1839; HA I, Rep. 91, C, Nr. 1129.

[24] Johann Heinrich Ludwig Holtze, Rückerinnerungen aus meinem früheren Leben.

[25] GStA, I. HA, Rep. 77, Ministerium des Innern Tit. 2069, Nr. 1.

[26] UAG Phil. Fak. I-23.

[27] Brief vom 28.7.1817, GstA, I. HA, Rep. 76, I. Sekt., 31 Lit, H, Nr. 13.

mation des Staatsministers des Inneren von Schuckmann vom 25.7.1820 hatte sich Holthoff »weder früherhin, noch nachher in Halberstadt, so benommen, dass ihm mit Zuversicht eine selbständige Stelle bei der Polizei-Verwaltung wiederum anvertraut werden könnte«.[28]

Im Sekretariat der Medizinalabteilung des Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten unter Minister Stein von Altenstein wurde er nun in sehr viel bescheidenerer Position als interner Expedient beschäftigt und erhielt ein schmales »Wartegeld«.[29] In diesen auf Halberstadt folgenden drei Jahren kämpfte er lange vergebens um eine neue Anstellung oder die Erhöhung des angesichts seiner zahlreichen Familie nie ausreichenden Wartegelds.[30]

1820 schickte man Holthoff schließlich, zunächst interimistisch, als akademischen Amtshauptmann der Universität nach Greifswald. Vom 1. Januar 1821[31] bis Ende Februar 1828 war er dann für ein Gehalt von 1200 Thl. Pommersch Courant, »ohne alle Sporteln und sonstige Einnahmen«, Amtshauptmann für Eldena und andere Dörfer der Universität.[32] Hier kam es wiederum in zahlreichen Fällen zu Auseinandersetzungen mit dem Senat der Universität u.a. in Kompetenzfragen und mehrfach erneut wegen anmaßenden Verhaltens.

Anfang 1828 wurde Holthoff schließlich in Folge einer »vom Königl. Geistl. Ministerium pp. […] angeordneten Commission wegen Untersuchung des materiellen Geschäftsbetriebs und der Dienstführung der Beamten der Königl. akademischen Administration« vor dem »Criminal-Senat des Königlichen Oberlandesgerichtes von Pommern« angeklagt »wegen Mißbrauchs seines Amtes zu Erpressungen, wegen Betruges und Mißbrauchs seines Amtes zu dessen Begehung, und wegen Annahme von Geschenken für Ausrichtung seines Amtes«.[33] Das Gericht verurteilte ihn zum Verlust dieses Amtes, zu sechs Monaten Festungsarrest und einer Geldstrafe von ca. 8980 Thl. Preußisch Courant, die im Fall der Zahlungsunfähigkeit in sechsjährigen Festungsarrest umzuwandeln waren.[34]

Nach einer Königlichen Kabinettsordre vom 20. Juli 1829 wandelte das Ober-Appellations-Gericht des Königlichen Kammergerichts das Urteil um in dreimonatigen Festungsarrest und eine Geldbuße von ca. 5005 Talern oder fünfjährigen Festungsarrest im Fall der Unfähigkeit zur Zahlung, bestimmte weiterhin, Holthoff »seines Amts als Amtshauptmann bei der Universität Greifswald zu entsetzen«, erklärte ihn »zu fernerer Erlangung eines öffentlichen Amtes für unfähig, auch des Rechts die Preuß. National-Kokarde zu tragen verlustig«, und darüber hinaus »die Kosten des Rechtsmittels [des Appellationsverfahrens] zu tragen verbunden«.[35]

---

28 Brief vom 28.7.1817, GstA, I. HA, Rep. 76, I. Sekt., 31 Lit, H, Nr. 13.
29 GstA, I. HA, Rep. 76, I. Sekt., 31, Lit. H, Nr. 13; HA I, Rep. 76, Vf, Lit. H, Nr. 3
30 GStA, I. HA, Rep. 151, I, B, Nr. 7201.
31 4. März 1821, siehe UAG, R 919, Titel.
32 UAG, R 919; UAG, Phil. Fak., I-23, UAG K12.
33 UAG, K 12, Bl. 209.
34 UAG, K 12, publ. 27. Juli 1829.
35 UAG, K 12, publ. 27. Juli 1829. u. Bl. 209v, dat. 16. April 1831.

Offenbar nach einem Gnadengesuch Holthoffs teilte König Friedrich Wilhelm III. mit einem Brief vom 11. November 1831 dem Justizministerium mit, dass er »es zwar bei der erkannten Amtsentsetzung belassen, die Unfähigkeitserklärung zu anderen Ämtern, Verlust der Nationalkokarde und alle außerdem erkannten Strafen« aber niedergeschlagen wissen wolle.[36] Holthoff war inzwischen nach Berlin zurückgekehrt (nach dem ›Allgemeinen Straßen- und Wohnungsanzeiger‹ 1830 und 1831 wohnte er in der Holzmarkstraße 36 und Blumenstraße 80).

Er kaufte am 16. Juni 1833 für 9550 Taler das Lehnschulzengut in Gatow, Amt Spandow [Spandau] bei Berlin, das mit dem Schulzenamt, also der dörflichen Rechtsprechung, sowie einer Ziegel- und Kalkbrennerei verbunden war.[37]

Holthoff war seit 1805 [?] verheiratet mit Jeanette Emilie geb. Guilhauman, geboren am 7. Mai 1774 in Halle/Saale. Mit ihr hatte er, nach einem Brief an den Minister von Altenstein vom 29. April 1819, zu dieser Zeit bereits drei Kinder, dazu kam (zeitweise?) »eine an Kindesstatt angenommene Waise«.[38] Das Testament, das Jeannette Emilie zusammen mit ihrem Mann am 8. Juli 1838, kurz vor ihrem Tod am 17. Juli 1838, verfasste,[39] nannte Gustav Holthoff, Dr. med. in Berlin, Aurel Holthoff, Kammergerichts-Assessor in Berlin, und die unverheiratete Tochter Minna. Diese heiratete 1840, im Alter von 27 Jahren, den Zichorienfabrikantensohn Carl Eduard Ludwig Schneider. 1842 heiratete Holthoff noch einmal, inzwischen 64, die 43jährige Julie Marie Helene geb. Pusch, verwitwete Schmidt.

1849 verkaufte er, wahrscheinlich Alters wegen, mit Kontrakt vom 5. [3.?] August das Lehnschulzengut Gatow für 29 000 Taler an Emil Adalbert von Trautmann[40] und zog nach Berlin, wo er mit seiner zweiten Frau bis zu seinem Tod in der Potsdamer Straße 71 wohnte.

Er starb fast achtzigjährig am 16. April 1856 in Berlin, und wurde auf dem Dorfkirchhof in Gatow begraben, wie auch seine zweite Frau Julie, die am 9. August 1869 in Berlin starb.[41]

---

[36] UAG, K 12, publ. 27. Juli 1829, Bl. 221. Gemäß einem Dekret vom 11.12.1868 wurden die Akten betreffend die »gegen den Amtshauptmann Holthoff zu Greifswald eingeleiteten Untersuchung und dessen Amtssuspension […] 1827–1831« kassiert, d.h. offenbar routinemäßig vernichtet (GStA, Findbuch, I. HA, Rep. 76, Kultusministerium, Va Bd. 4, S. 38).

[37] GStA, I. Ha, Rep. 170, Nr. 1936 und 1937; BLHA Rep. 2 D, Nr. 17685/1; Rep. 7 Amt Spandau Nr. 54, Nr. 217, Nr. 892; Rep. 2 A II OH, Nr. 740; Rep. 6 B Kreisverwaltung OH, Nr. 498; Rep. 2 A Regierung Potsdam III D, Nr. 498.

[38] HA, Rep. 76, I. Sekt., 31 Lit., H, Nr. 13.

[39] BLHA, Rep. 4, A Testamente Nr. 7672 und Nr. 7673; LAB, A, Rep. 311, Nr. 1966.

[40] BLHA, Rep. 2, D 17685/1; LAB, A, Rep. 349–01, Gatow, Nr. Kt. 11, Bl. 30.

[41] Persönliche Daten: KGG, Kirchenbücher Nr. 2360 und 2361.

Fred Bridgham

DIE GEDANKENFIGUR DES ›DRITTEN‹ BEI KLEIST

I.

In der neueren Kleist-Forschung ist von einem »verweigerten Dritten«[1] die Rede, von einem »ausgeschlossenen Dritten« bzw. einer (zunächst schwer fassbaren) »Kategorie des Dritten als genuine Einheit der Differenz, nicht als Synthetisierungsprodukt«,[2] zugespitzt von einer »nicht-synthetischen Dialektik«.[3] Diese Denkart wird wiederum mit der hegelschen Dialektik kontrastiert, etwa:

> Der entscheidende und grundlegende Differenzpunkt in den Geschichtsauffassungen Kleists und Hegels liegt im Bereich der synthetisierenden Aufhebung der dialektischen Gegensätze, die Kleists Denken fremd bleibt. Bei ihm kann man gewissermaßen von einer abgebrochenen Dialektik sprechen, die keine Aufhebung oder Versöhnung in einer Synthese kennt, sondern nur ein antinomisches Gegenüber von Gegensätzen.[4]

Ob es sich um einen echten Unterschied handelt, bleibt freilich unklar. Hegels »unvergängliche Erkenntnistat«, so heißt es schon bei Egon Friedell, bestehe darin, dass er

> sowohl den Satz vom Widerspruch wie den Satz vom ausgeschlossenen Dritten aufhebt, indem er behauptet: Widersprechendes muß zusammengedacht werden, […] zwischen den zwei Gliedern eines kontradiktorischen Gegensatzes gibt es ein Drittes, ja es gibt nur dieses Dritte, A allein und non-A allein sind beide falsch.[5]

Gerade auf »das Dritte, jenseits aller Widersprüche«, komme es auch bei Kleist an, laut Walter Müller-Seidel, der daraus folgert: »[D]ie Widerspruchslosigkeit reicht

---

[1] Jürgen Daiber, »Nichts Drittes … in der Natur?«. Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbstexperimentation. In: KJb 2005, S. 45–66, hier S. 47.

[2] Oliver Jahraus, Männer, Frauen und nichts Drittes. Die Kategorie der Drittheit als poetologische Struktur in Heinrich von Kleists Drama ›Penthesilea‹. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 13 (2003), S. 131–173, hier S. 137, 146.

[3] Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, hg. von David E. Wellbery, München 1987, S. 149–173, hier S. 154.

[4] Dirk Grathoff, Kleist. Geschichte, Politik, Sprache, Wiesbaden 2000, S. 217. Ähnlich bei Hamacher, Das Beben (wie Anm. 3), S. 155.

[5] Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, Berlin 1974 (1928), S. 1503.

schon ins Wunderbare, ins Überweltlich-Göttliche hinein«.[6] Die folgende Zusammenfassung der überraschend vielen Belege einer Dreierfigur bzw. des Motivs eines Dritten bei Kleist, wobei der jeweilige Zusammenhang möglichst knapp gehalten wird, liefert induktives Beweismaterial als notwendige Voraussetzung für deren Deutung. Der Topos umschließt sicherlich auch numerologische Spielerei, sprachliche Marotten und bloße Manierismen, die den Begriff ›Gedankenfigur‹ kaum verdienen, allem Anschein nach aber auch bedeutungsträchtige Chiffren und Strukturprinzipien.

II.

Auffallend in ›Die Marquise von O…‹ ist die siebenfache Benennung des ›Dritten‹ als schicksalsschweres Datum, wobei die Ergänzung des Leitmotivs, ›morgens um 11 Uhr‹, jede weitere Zeitangabe – ob wochentags oder sonntags etwa, oder in welchem Monat – verdrängt. Der so zum Absolutum gehobene ›gefürchtete‹ bzw. ›fürchterliche Dritte‹[7] heißt der Tag, an dem die »vor ungefähr drei Jahren« (SW[9] II, 104) vor Beginn der Geschichte verwitwete und »in der größten Eingezogenheit« (SW[9] II, 104) lebende Marquise den Ursprung ihres dritten Kindes erfahren soll – »des Geschenks, das ihr Gott mit dem dritten gemacht hatte, […] dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien« (SW[9] II, 126). Die Möglichkeit göttlicher Abstammung, von der Marquise zuerst scherzhaft abgetan (»Morpheus […] oder einer der Träume aus seinem Gefolge, würde sein Vater sein«; SW[9] II, 109), dann allen Ernstes erwogen, muss aber der berufsmäßigen Skepsis der Hebamme weichen (»außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen«; SW[9] II, 124). Die Aufdeckung der unerhörten Begebenheit geschieht dann ohne jene allzu klare »Deutung der Fabel ins Christliche, in die Überschattung der Maria vom Heiligen Geist« (Goethe an Riemer, 14. Juli 1807; LS 182a), was Goethe an ›Amphitryon‹ bekanntlich missbilligte.[8]

---

[6] Walter Müller-Seidel, Die Struktur des Widerspruchs in Kleists ›Die Marquise von O…‹. In: DVjs 28 (1954), S. 497–515, hier S. 263.

[7] Bei Sembdner heißt es zu SW[9] II, 132: »*am Dritten* – bei Kleist gewöhnlich: *am 3ten;* außer 140,6: *des gefürchteten Dritten*« (SW[9] II, 901). Dabei begegnen wir außer »am 3ten … 11 Uhr morgens« (SW[9] II, 131) und »der Morgen des gefürchteten Dritten« (SW[9] II, 140) auch »um 11 Uhr […] der gefürchtete Dritte« (SW[9] II, 139,12), »am Dritten 11 Uhr morgens« (SW[9] II, 132), »am Dritten morgens« (SW[9] II, 132), »an jenem fürchterlichen Dritten« (SW[9] II, 143).

[8] Mit dem Spottvers: »DIESER Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! / Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu« (SW[9] I, 22) persiflierte Kleist eine Missbilligung anderer Art, nämlich, wie Joachim Maass bemerkt, »die beckmesserische Einstellung […] der ganzen dilettierenden Kritikkasterei« der Frauen im Körner-Haushalt, nicht zuletzt »die scharfzüngige Altjüngferlichkeit« von Christian Gottfried Körners Schwägerin, Dora Stock (Joachim Maass, Kleist, Bern, München 1977, S. 214f., 169, 211). Da Mozart auch seinerseits bei Körner in Dresden verkehrte, ließe sich fragen, ob Dora Stocks bekannte Silberstiftzeichnung von Mozart (siehe etwa Wolfgang Hildesheimer, Mozart, Frankfurt a.M. 1977, S. 208f.) weniger edel ausgefallen wäre, wenn sie die unverblümt skatalogischen Verse des Komponisten gekannt hätte (die der vermutlich mit Kleist gemein-

Mit der Fürchterlichkeit des ›Dritten‹ hat letztlich die dritte Person der Trinität weniger zu tun als derjenige, der sich am besagten Tag tatsächlich einfindet, dem aber seinerseits der Nimbus christlicher Auferstehung (›am dritten Tag‹) anhaftet. Bei seinem ersten Wiedererscheinen, »schön, wie ein junger Gott, ein wenig bleich im Gesicht«, hatte nämlich der totgeglaubte vermeintliche Erlöser der Marquise erklärt, er sei »aus dem Grabe […] erstanden« (SW[9] II, 110), um dann den vergeblichen Versuch zu machen, »drei kleine Schritte von ihren Füßen« (SW[9] II, 128), alles unmittelbar, ja »göttlich« aufzuklären (»als ob ich allwissend wäre«; SW[9] II, 129). Nachdem auch zwei Briefe an die Marquise ungelesen bleiben (SW[9] II, 131), gelingt erst sein dritter, diesmal öffentlicher Annäherungsversuch, wobei er den Dritten zum Tag der – fürchterlichen – Offenbarung bestimmt. Mit seiner Wiedergutmachungs-»Reise um die Welt« (SW[9] II, 342) einerseits (um noch einmal den Marionettenaufsatz als unumgänglichen wenngleich umstrittenen Schlüssel zu strapazieren), wobei Zeit Wunden heilt bzw. musterhaftes Betragen und finanzielle Großzügigkeit Dissonanzen auflösen, und andererseits der schließlich versöhnten Einsicht der Marquise, dass der Mensch beide Extreme, Engel und Teufel, in sich trägt, somit kein ›Synthesierungsprodukt‹, sondern ein drittes Ding ist, dass also in der Tat »Widersprechendes zusammengedacht werden muß«, beginnt die Auferstehung der Marquise ihrerseits ins betont weltliche Happy-End eines neuen Ehe- und Familienlebens.

III.

Das andere Paradebeispiel des Motivs liefert Odysseus in ›Penthesilea‹, der sonst nur den Zusammenprall zweier Gegner kennt, nicht den »unnatürlichen« Streit von Amazonen mit Trojanern und Griechen zugleich: »So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes« (Vs. 125f.). Um gegenseitiges Abschlachten zweier Heere, von dem ein drittes dann profitieren könnte (wie es dem Kalküldenken eines Odysseus einleuchten dürfte), geht es hier nicht. Penthesilea ist keine »lachende Dritte«,[9] sondern sozusagen selber ›die gefürchtete Dritte‹, die auch Achilles, dem auserwählten Gegenpart, teils abwechselnd, teils gleichzeitig, als Engel und Teufel erscheint. Im großen Gespräch zwischen den beiden wird eine Überbrückung der Gegensätze zaghaft versucht, und

samen Quelle, nämlich einer zotigen Anekdote Montaignes über eine betrunkene Frau, näher stehen als die Geschichte der Marquise): »Denn Leser, du brauchst Mädchenkenntniß nicht viel, / Um leichtlich zu schließen, daß sie, da sie fiel, / Und in so sehr kritischer Lage sich wissen, / Sich wenigstens ohnmächtig anstellen müssen« (›Der kunstreiche Hund‹. In: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u.a. 1963, Bd. IV, S. 166).

[9] Daiber, Kleists Dichtung (wie Anm. 1), S. 61. Hierzu auch: Herminio Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern 1978, S. 87ff.

durch dreifache Namensnennung auch Vertrauen hergestellt, was aber im Drang des Handelns zwangsläufig wieder scheitert.[10]

Zum Amazonensymbol heißt es in der Forschung, das Dritte sei »jener Bereich, der sich den Vorstellungen entzieht, in denen Satz und Gegensatz, Teil und Gegenteil gelten«.[11] Ähnlich: »[›Penthesilea‹] remains irreducible to a simple set of polarities, and is not encompassed by any dialectical synthesis«.[12] Oder: »Polarität wird bei ihm nicht zur Voraussetzung von Synthese. Polarität bleibt Polarität. Kleist kreiert stattdessen eine weitere Gedankenfigur, die ich als ›das verweigerte Dritte‹ bezeichne«,[13] wobei die Perspektive sich über das »[z]ugleich der Gegensätze«[14] hinausrichtet. Oder auch: »Das Dritte ist nicht die Synthese; das Genuine am Dritten ist die Tatsache, daß es sowohl das Erste als auch das Zweite gleichermaßen negiert«. Bei letzterem heißt es weiter, als Kennzeichen des »ausgeschlossenen Dritten«, das Penthesilea verkörpere: »Sie geht durch ein Unendliches und vereint schließlich die Extreme von Furie und Grazie in sich«.[15] Ein solches, wieder dem Marionettenaufsatz angepasstes Schema entzieht sich wohl der Vorstellung, hat aber mit dem (dort versöhnlichen) Schluss der ›Marquise von O…‹ eine deutliche Verwandtschaft, wo Engel und Teufel »zusammengedacht« werden müssen.

Rein sprachlich lassen sich die Extreme einzeln gewahren und zusammenfügen, etwa »wenn die Zuordnung der Beobachtungen zur *sprachlichen* Logik nicht mehr gelingt, wenn ein Drittes als das Rätselhafte und Unbegriffene sich jenseits der Alternativen zeigt. Das Amazonensymbol ist offenbar ein Symbol dieses rätselhaften Dritten, sofern ja die Amazonen kämpfen, um zu lieben«[16] – was auch für solche Zusammensetzungen wie »Nachtigall-durchschmetterten« (Vs. 1895) gilt, die im unheilvollen Ineinander von Krieg und Liebe wurzeln. Bedenke man ferner Kleists eigene Aussage: »Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus« (SW[9] II, 338) – keine wohl wünschenswerte ›dritte Klasse‹ also –, so wäre die Formel des Odysseus durch eine Metapher der Meroe zu ergänzen. Penthesilea »spannt mit Kraft der Rasenden, sogleich / Den Bogen an, daß sich die Enden küssen« (Vs. 2646f.), d.h. der Bogen wird herzförmig, indem die beiden Extreme (eigentlich deren Verlängerung durch die Sehne) das Herz des Bogen-

---

[10] Penthesilea: »Otrere war die große Mutter mir, / Und mich begrüßt das Volk: Penthesilea.« Achilles: »Penthesilea.« Penthesilea: »Ja, so sagt ich dir.« Achilles: »Mein Schwan singt noch im Tod: Penthesilea« (Vs. 1826–1829).

[11] Walter Müller-Seidel, ›Penthesilea‹ im Kontext der deutschen Klassik. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 144–171, hier S. 150.

[12] Anthony Stephens, Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories, Oxford, Providence 1994, S. 107.

[13] Daiber, Kleists Dichtung (wie Anm. 1), S. 47.

[14] Denys G. Dyer, Kleist und das Paradoxe. In: KJb 1981/82, S. 210–219, hier S. 211.

[15] Jahraus, Männer, Frauen (wie Anm. 2), S. 136f., 145.

[16] Paul Böckmann, Heinrich von Kleist 1777–1811. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1973, S. 296–316, hier S. 307.

schützen berühren (vgl. die Helmzier der Familie Kleist, bestehend »aus drei umgekehrten Jagdspießen, die mit den Spitzen auf drei roten Rosen ruhen«[17]). Der gleiche Bogen deutet schon bei der Gründung des Amazonenstaats auf die Unnatur hin, als sich Tanaïs, wie Penthesilea berichtet, die rechte Brust abriss:

> Er stürzt', der große, goldene, des Reichs,
> Und klirrte von der Marmorstufe dreimal,
> Mit dem Gedröhn der Glocken, auf (Vs. 1998–2000).

Am Ende fällt der Bogen wieder dreimal, diesmal aus der Hand Penthesileas, wie es die Amazonen auch lautmalerisch nachvollziehen:

> DIE ERSTE AMAZONE.
> Der Bogen stürzt' ihr aus der Hand danieder!
> DIE ZWEITE.
> Seht, wie er taumelt –
> DIE VIERTE. Klirrt, und wankt, und fällt –!
> DIE ZWEITE. Und noch einmal am Boden zuckt –
> DIE DRITTE. Und stirbt,
> Wie es der Tanaïs geboren ward (Vs. 2769–2772).

Damit, und im darauf folgenden Liebestod Penthesileas an der Leiche Achills (»Ich sage vom Gesetz der Fraun mich los, / Und folge diesem Jüngling hier«; Vs. 3012f.), stirbt auch pars pro toto die Unnatur des Amazonenstaats als ›dritte Kraft‹.

IV.

Ähnlich auch der Doppeltod aus Missverständnis und Liebe am Ende der ›Verlobung in St. Domingo‹. Die Geschichte liest sich insgesamt und gleich ab dem viel kommentierten ersten Satz (»als die Schwarzen die Weißen ermordeten«; SW[9] II, 160) als dialektisches Farbspiel.[18] In Kleists Farbenlehre spielt hier das Gelb, wenigstens potenziell, die Mittlerrolle. Wie Penthesilea lehnt sich auch die Mestize Toni, mit »ihrer ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe« (SW[9] II, 161), gegen das Gebot der ihrigen auf, hier schwarze Rache und ihre Rolle als Lockvogel, und wechselt bzw. bekennt Farbe (»ich bin eine Weiße, und dem Jüngling, den ihr gefangen haltet, verlobt; ich gehöre zu dem Geschlecht derer, mit denen ihr im offenen Kriege liegt«; SW[9] II, 191).[19] Wie in ›Penthesilea‹ wird auch hier eine Überbrü-

[17] Maass, Kleist (wie Anm.8), S. 7.

[18] Vgl. Wolfgang Mieder, Triadische Grundstruktur in Heinrich von Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: Neophilologus 58 (1974), S. 395–405. Hans Jürgen Scheuer betont »die hohe Artifizialität, die Kleists Umgang mit der Schwarz-Weiß-Dichotomie auszeichnet«, die beiden neueren Interpretationsrichtungen, nämlich abstraktem Formalismus wie zeitgenössischem Rassendiskurs, gemeinsam sei. Siehe: Hans Jürgen Scheuer, Pferdewechsel-Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: KJb 2003, S. 23–45, hier S. 24, Anm. 2; S. 25, Anm. 5.

[19] Auch Gustav »wechselte […] die Farbe« (SW[9] II, 192), bevor er Toni erschießt, als er ihr Erscheinen mit Congo Huangos Sohn Seppy auf dem Arm missdeutet. Ein solcher Far-

ckung der Gegensätze in Aussicht gestellt (hauptsächlich seitens der Frau, die sich aus der unmenschlichen Unnatur befreit, um dem Manne zu folgen). Bei den Anführern von Schwarzen und Weißen zugleich wird aber allein das Unvereinbare betont, nicht nur gegeneinander, sondern auch, wie metaphorisch angedeutet, ineinander. So vereint der Name Congo Huango einen nach Westen fließenden Strom im schwarzen Afrika mit dem nach Osten fließenden Gelben Fluss in China, während der sprechende Name seines weißen Gegners, Herr Strömli, die Größe eines Stroms durch das Diminutiv wieder aufhebt.[20] Angesichts solcher Polaritäten gelingt Gustav der notwendige Glaubenssprung über die Rassenschranke seiner Vorurteile nicht.[21] Die Möglichkeit gegenseitigen Verständnisses scheitert also auch hier; es bleibt stattdessen nur eine Häufung von Gebärden, Signalen und Zeitangaben, die ›ein Drittes‹ andeuten: dreitägige Abwesenheit, dreimaliges Klopfen, das Brechen von drei Fingern, dreimaliges Umfassen des Leibes und dergleichen mehr.[22]

V.

In der ›Familie Schroffenstein‹ sind wiederum Herzen und Gedanken des Liebespaares bald einverstanden und bleiben es auch; bei so vielen Ungereimtheiten aber fehlt den Eltern bis zum sie versöhnenden tragischen Schluss das notwendige Vertrauen, wie Ottokar erkennt:

> Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen
> Gedanken, käm der andere hinzu,
> Gleich gäb's den dritten, der uns fehlt.

---

benwechsel bei extremem Affektumschwung bedeutet, laut Scheuer, Pferdewechsel-Farbenwechsel (wie Anm. 18), S. 25, »bei Kleist […] stets auch die Dimension eines formalen literarischen Kalküls«, hier, etwa, dass Gustav wie ein Schwarzer reaktiv mordet. Öfters wird das wiederholte Muster sicherlich weniger bedeutungsschwer einfach Kleists sprachlichem Spieltrieb zuzuschreiben sein.

[20] Siehe dazu Roland Reuß, ›Die Verlobung in St. Domingo‹ – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter 1 (1988), S. 3–45, hier S. 18, Anm. 44. Reuß legt auch die Stelle in Gustavs Bericht über Mariane Congreve ähnlich aus, in dem es nach Marianes Hinrichtung in Straßburg an seiner Statt heißt, er sei »halbwahnwitzig gegen Abend […] über den Rhein geschafft« worden (SW[9] II, 174), also nach Westen (Abend = Abendland) wie nach Osten, seinen halb wahnwitzigen Zustand spiegelnd. Zu Strömli, siehe Reuß, Einführung (wie oben), S. 22, Anm. 66.

[21] Zumal ihm die Geschichte einer am gelben Fieber erkrankten Negersklavin, die ihren weißen Herrn, der sie drei Jahre zuvor an einen Kreolen verkauft hat, verführt und ansteckt, wieder einfällt (durch dreimaliges »Ans-Fenster-treten« signalisiert; SW[9] II, 171, 174, 194).

[22] Gustav schlägt Toni »den Arm sanft um ihren Leib« (SW[9] II, 168), ähnlich 181, 193. Babekans Plan, Gustav im Haus hinzuhalten, bis die vorgetäuschte Gefahr »erst am dritten Tage« (SW[9] II, 176) vorüber wäre; zum Christologischen daran, siehe Reuß, Einführung (wie Anm. 20), S. 25, Anm. 74. Vgl. zur Kopplung der Dreizahl an Gestik: »[D]rei Franzosen« seien schon ähnlich hingerichtet (SW[9] II, 177); dreimaliges Klopfen als Zeichen (SW[9] II, 179); Hieb über drei Finger (SW[9] II, 190).

> – Und schuldlos, wie sie sind, müßt ohne Rede
> Sogleich ein Aug das andere verstehn (Vs. 1424–1428).

Dieses Muster erscheint wiederholt in Kleists frühen Briefen. In Berlin gerade angekommen, schreibt er zum Beispiel an Wilhelmine: »Mein dritter [Gang] war in den Buchladen, wo ich […] den *Wallenstein von Schiller* […] für Dich kaufte. Lies ihn, liebes Mädchen, ich werde ihn auch lesen. So werden sich unsre Seelen auch in dem dritten Gegenstande zusammentreffen« (SW[9] II, 517).[23] Das Muster werden wir auch bei dem späteren Freund und journalistischen Mitarbeiter Adam Müller finden, der hier schon vorwegnehmend zitiert wird: Man dürfe

> nie vergessen, daß es das Antworten des Zuhörers sei, welches unsre Beredsamkeit trage und steigre, und daß es jener Dritte, jener Geist, welcher unsichtbar im Gespräch waltet, sei, dem alle Frucht und Wirkung der Rede zugeschrieben werden müsse.[24]

Die langen Pausen, während Ottokar and Agnes im dritten Akt von ›Schroffenstein‹ einander vertrauen lernen, unterstreichen Kleists Unterordnung rein verbaler Kommunikation unter eine eher mysteriös-instinktive Form der Vermittlung, Müllers ›drittem Geist‹ wohl verwandt. Andererseits bleibt die verzweifelte verbale Vermittlertätigeit des Jeronimus aus dem Hause Wyk umsonst, so dass der dritte Zweig der Schroffensteiner mit seinem Mord ausstirbt.[25] Der Nachwuchs der beiden verfeindeten Häuser Rossitz und Warwand wird aber auch unerbittlich vom gleichen Schicksal ereilt, und zwar über drei Stufen hin, was am Perspektivenwechsel des Szenenbilds plastisch vor Augen geführt wird: erstens, das rousseausche Paradies im Freien als Ort der ersten Begegnung zwischen Agnes und Ottokar, mit einer Höhle im Hintergrund; zweitens, die Schwelle der Höhle, wo die Liebenden gegenseitig Vertrauen zueinander finden, und drittens das Innere der gleichen Höhle, wo die doppelte Dunkelheit der Nacht und der Täuschung die Väter zum Mord an den eigenen Kindern treibt. Das ließe sich als Umkehrung des berühmten Bildes Platons aus der ›Republik‹ lesen, in dem der Gefangene durch jahrelanges Philosophieren oder *theorein* (was aber im Bilde zeitlich zusammengepresst

---

[23] Hinsichtlich Kleists Briefwerbung schreibt Jens Bisky treffend: »Man begegnete einander im gemeinsamen Gefühl angesichts eines Dritten, so wie Lotte und Werther sich während des Gewitters an den Händen fassen und ›Klopstock!‹ rufen« (Süddeutsche Zeitung, 22. August 2005, S. 18). Zur Betonung des Vertrauens zwischen Max und Thekla im gleichen Brief, siehe auch meinen Aufsatz: Fred Bridgham, Kleist's ›Familie Schroffenstein‹ and »Monk« Lewis's ›Mistrust‹. Give and Take. In: The Novel in Anglo-German Context. Cultural Cross-Currents and Affinities, hg. von Susanne Stark, Amsterdam 1999, S. 75–101, hier S. 91.

[24] Adam Müller, Zwölf Reden über die Beredsamkeit [1812]. In: Ders., Kritische/ästhetische und philosophische Schriften, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied, Berlin 1967, Bd. I, S. 438.

[25] Vgl. »Das lösende Dritte, welches die dichotomischen Ordnungsschemata der Natur ebenso wie des Geistes auf einer höheren Ebene zu verbinden vermag, dieses lösende Dritte wird bei Kleist verweigert. Die dritte Linie ist, wie Jeronimus in der ›Familie Schroffenstein‹, ausgelöscht«; Daiber, Kleists Dichtung (wie Anm. 1), S. 61.

wird) der Höhle entkommt, dem engen Horizont der Kultur also, in die hinein er geboren wurde.

VI.

Im ›Zerbrochenen Krug‹ will Ruprecht, als misstrauischer Verlobter, ermitteln, wer den Krug zerbrach, indem er seinen Ohren seine Augen zweimal nachschickt, und dann »zum drittenmal« (Vs. 911), ohne Eves nächtlichen Besuch zu erkennen. Auf die Ehre ihrer Tochter bedacht beschwört Frau Marthe Eve, den Namen preiszugeben, sei es den von Ruprecht verdächtigten Flickschuster Lebrecht »oder einen dritten, / Hörst du? Der Bräutigam aber war es nicht« (Vs. 1158f.), was auch Ruprecht billigt: »Es kann ein dritter wohl gewesen sein« (Vs. 1229). Derjenige, der es tatsächlich war, will eine solche Offenbarung natürlich verhindern; so Adam zu Eve: »Willst du mir hier von einem andern trätschen, / Und dritten etwa, dumme Namen nennen: / Sieh, Kind, nimm dich in acht« (Vs. 1110–1112). Gewichtige Beweiskraft haben dabei die drei wiederholten Zeitangaben: erstens, das genehmigte amouröse Rendezvous (bis »Glock zehn Uhr« nur; Vs. 871, 896f., 940, 1228, 2102, 2111f., 2125f.), zweitens, Ruprechts Ausgangssperre (»um eilfe bist du hier«; Vs. 888) sowie der Zeitpunkt des Deliktes (Marthe: »Es war Uhr eilfe gestern«; Vs. 743f.; Ruprecht: »Da ich Glock eilf das Pärchen hier begegne«; Vs. 939) *und* Adams Heimkehr (Vs. 222); drittens, für das abergläubische Dorfvolk, die Stunde des Teufels (Brigitte: »Zur Zeit der Mitternacht etwa«; Vs. 1683; »Den Krugzertrümmerer judiziert ihr nicht, / Der sitzt nicht schlechter euch, als in der Hölle«; Vs. 1735f.). Wie ›am fürchterlichen Dritten‹ in der ›Marquise von O…‹ entpuppt sich der Täter aber nicht als Teufel, wiewohl er manche äußeren Merkmale mit ihm teilt, nicht zuletzt den linken Klumpfuß. Der zweistündige Verlauf der Dinge im Dorf, von Ruprechts Auszug (»Vater! / Ich will ein bissel noch zur Eve gehn«; Vs. 873-874) um »Glock zehn Uhr« bis zur Flucht Adams etwa um »Mitternacht« (Vs. 1683), scheint weniger realistisch als dem symbolischen Wert der drei Zahlen (sowie auch der Tages- und Monatsangaben, anders als in der ›Marquise von O…‹) untergeordnet zu sein.[26] Noch viel weniger realistisch scheint auch das Rätsel zu sein, warum Adam ausgerechnet den linken Fuß zeigt (Vs. 1820), der daraufhin von Gerichtsrat Walter als »gut« (Vs. 1821) bezeichnet wird. Auch hier dürfte das beliebte Dreierschema des Verfassers im Spiel sein, indem Adams Fehlleistung bzw. Zwangshandlung bzw. Trotzreaktion eine Art ›widerspruchsvolle Einheit‹, ein ›Dreifachwesen Täter/Kläger [nämlich der selbstanklagende Fuß]/Richter‹ darstellt. Und ›tatsächlich fliehen sie zu dritt‹[27]. – was auch

[26] Zu den Zeitangaben und -diskrepanzen, siehe Oskar Seidlin, Was die Stunde schlägt in ›Der zerbrochne Krug‹. In: Ders., Von erwachendem Bewußtsein und vom Sündenfall. Brentano, Schiller, Kleist, Goethe, Stuttgart 1979, S. 30–52. Hauptdiskrepanz: Was hat Adam gemacht zwischen *Glock elf* und Mitternacht?, S. 34.

[27] Zum Fuß-Problem hieß es lange, auch bei Sembdner: »Man hat auf einen Irrtum im Text geschlossen« (SW[9] I, 928), in der neuesten Sembdner-Ausgabe aber, Adam »mag zum Trotz den Klumpfuß vorzeigen« (SW[9] I, 928). Siehe dazu Gerhart Pickerodt, »Bin ich der Teufel? Ist das ein Pferdefuss?« Beantwortung der Frage, warum Kleists Dorfrichter Adam

von Frau Brigitte dreimal beschworen wird: »Und Menschenfuß und Pferdefuß von hier, / Und Menschenfuß und Pferdefuß, und Menschenfuß und Pferdefuß« (Vs. 1725f.). Schließlich ist Adam aber kein Teufel (»Bin ich der Teufel? Ist das ein Pferdefuß?«; Vs. 1820), sondern, wie Graf F…, ein – gefallener – Mensch.

Adam selbst wird diese Zahlensymbolik in den Mund gelegt, als er Walter zum Trinken einlädt, wobei das dritte Glas Gott wie den Teufel vergessen macht: »für die gute Zahl. […] / […] Nach der Pythagoräer-Regel. / […] / Eins ist der Herr. Zwei ist das finstre Chaos. / Drei ist die Welt. Drei Gläser lob ich mir. / Im dritten trinkt man mit den Tropfen Sonnen, / Und Firmamente mit den übrigen« (Vs. 1529–1535). »Ein verzückter kosmologischer Hymnus«, meint Oskar Seidlin zu dieser pythagoräischen Zahlenlehre bzw. Sphärenharmonie: »welch ein deplazierter Akkord in dieser handfest derben niederländischen Dörflichkeit«. Andererseits sei die Zahl zwei Adams Ziffer, um dessen Fall es wie um den des Kruges gehe: »Eins als die allumfassende Ganzheit, die Gott ist, zwei als die trübe Spaltung, in der nur Bruch existiert, drei, die Summe von eins und zwei, als die immer fragile *Einrichtung der Welt*«.[28] Auch Walter, am Ende der Szene versöhnlich gestimmt bei (wohl mehr als) drei Glas Niersteiner, kennt den Lauf der Welt und aller guten Dinge. Weniger genießerisch zeigt sich ein ehemaliger Besitzer des Kruges, Fürchtegott, der Totengräber:

> FRAU MARTHE. […]
> Der trank zu dreimal nur, der Nüchterne,
> Und stets vermischt mit Wasser aus dem Krug.
> Das erstemal, als er im Sechzigsten
> Ein junges Weib sich nahm; drei Jahre drauf,
> Als sie noch glücklich ihn zum Vater machte;
> Und als sie jetzt noch funfzehn Kinder zeugte,
> Trank er zum dritten Male, als sie starb (Vs. 689f.).

Die Geschichte des Kruges und der historischen Szenen, die darauf abgebildet sind,[29] werden von Frau Marthe in aller Länge erzählt, auf Kürze drängt sie aber,

---

den linken Fuß zeigt. In: KJb 2004, S. 107–122, besonders einleuchtend S. 110–112 (hier S. 111) zur Rollenspaltung zwischen Täter, Kläger und Richter, weniger überzeugend seine Erklärung von Walters Aussage: »[D]er Fuß ist ›gut‹, insofern er kraft seiner Mißbildung tauglich ist, den Dorfrichter zu überführen« (S. 113).

[28] Seidlin, Was die Stunde schlägt (wie Anm. 26), S. 44. Ansonsten begnügt sich Seidlin mit den binarischen Chiffren. Da es um »die archetypische Geschichte von der eins, die entzwei gespalten ist« (S. 48), gehe, haben der Übergang von Januar auf Februar (vom ersten zum zweiten Monat des Jahres) sowie die Tagesangabe Dienstag als zweiter Tag der Woche, zahlenmystischen Wert (S. 38).

[29] Dass Frau Marthe mit ›Bildern‹/Metaphern umzugehen weiß, wird häufig belegt, vgl. »Dein guter Name lag in diesem Topfe« (Vs. 490). Die Komik liegt aber natürlich darin, dass sie allzu »bildlich« ans »Entscheiden« (Vs. 416–422), »Ersetzen« (Vs. 424–429) und »Entschädigen« (Vs. 432–438) des Kruges denkt und die mittlerweile abstrahierte Bedeutung der Worte ausschließt. Ähnlich auch Adam, ob mit Absicht oder nicht, dem »[d]er erste Adamsfall, / Den Ihr aus einem Bett hinaus getan« (Vs. 62f.) nur »unbildlich« (Vs. 16) zu verstehen sei, was allerdings, wie er selber eingesteht, »ein schlechtes Bild gewesen sein« mag (Vs. 15).

wenn es um die Aufklärung des Deliktes geht: »Den dritten Februar ist mein Geburtstag; / Heut ist der erste. Mach es kurz. Wer war's?« (Vs. 1145f.)[30] Das Stück selber kurz machen, oder wenigstens kürzer erscheinen lassen, wollte Goethe, indem er es in drei Akte einteilte, was aber bekanntlich u.a. für das bis dahin beispiellose Platzen des ›Krugs‹ im Weimarer Hoftheater verantwortlich war. Auf ein solches Dreierschema hat es Kleist wohl nicht abgesehen.[31]

VII.

»[S]eit drei Tagen / Den flüchtgen Schweden munter nachgesetzt« (Vs. 2f.) verschläft der Prinz von Homburg die vorgeschriebenen »drei Füttrungsstunden« (Vs. 7) und den Abmarsch seiner Reiterei zum Schlachtfeld. In dem vom Kurfürsten veranstalteten »Scherz« (Vs. 83, 1653) wird der noch schlafwandelnde Prinz wegen Anmassung dreifach der Nichtigkeit übergeben: »Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / Ins Nichts, ins Nichts! / […] Im Traum erringt man solche Dinge nicht!« (Vs. 74–77). Nachvollziehen kann er aber im wachen Zustand die ganze Anfangsszene, allerdings ins Himmlische gesteigert (Vs. 183), bis auf diejenige, die ihn mit dem Siegerkranz krönen sollte: »Der Kurfürst und die Fürstin und die – dritte, / – Wie heißt sie schon?« (Vs. 146f.). Der Zeitverlauf erstreckt sich (wie im ›Krug‹) wieder über drei Hauptangaben: »Glock zehn« (Vs. 13f.) legt sich der Prinz erschöpft hin, um 11 Uhr wird er erweckt (Vs. 95f.), und um Mitternacht endet die Ausfrageszene zwischen Homburg und Hohenzollern (»Zwölf ists«; Vs. 217; vgl. Vs. 204). Da die ›Paroleszene‹ (eigentlich erst kurz vor Sonnenaufgang, wie wir später erfahren; Vs. 354) gleich darauf folgt, können wir leicht glauben, noch in der dritten Zeitstufe zu sein – was auch immer ›das Mitternächtlich‹ hier bedeuten mag. In der Tat erkennt der Prinz, dass Natalie jene ›Dritte‹ ist, wird aber dadurch vom Schlachtplan abgelenkt, was zu seiner anfangs ›gefürchteten‹ Todesstrafe führen wird. Seine Hinrichtung ist wiederum ein dritter ›Fall‹, der dann nur zum Schein stattfindet (wobei der Prinz im Schlusstableau wirklich umfällt; Vs. 1849–1852) nach den beiden ›Fällen‹, von denen auch irrtümlicherweise berichtet wird, nämlich dem Sturz des Prinzen kurz vor der Schlacht und des Kurfürsten in der Schlacht, wobei alle drei (wie Adams Fall aus dem Bett) ›unbildlich‹ zu verstehen sind.[32]

---

[30] Nicht nur das Datum, auch die Vermutung einer göttlichen Beteiligung: »War's der Herr Jesus?« (Vs. 1134), lassen an ›Die Marquise von O…‹ denken.

[31] »[I]n drei Akte eingeteilt […] so daß man sich zwischendurch in den Wandelgängen ein bißchen erholen konnte. Soweit nämlich hatte Goethe, der Regisseur, gemeint, den Leuten entgegenkommen zu müssen«; Maass, Kleist (wie Anm. 8), S. 202. Goethe hat allerdings auch erkannt: »Das Talent des Verfassers […] neigt sich doch mehr gegen das Dialektische hin; wie er es denn selbst in dieser stationären Prozeßform auf das wunderbarste manifestiert hat« (Goethe an Adam Müller, 28. August 1807; LS 185).

[32] Vgl. Scheuer, Pferdewechsel-Farbenwechsel (wie Anm. 18), S. 30–33, der den Kern des Dramas auf *ein* Ereignis reduziert: »Friedrich fällt«, u.a. weil Homburg und der Kurfürst den Vornamen ›Friedrich‹ teilen.

Auf einen dritten Sieg nach zwei jüngst verscherzten komme es an, betont der Kurfürst Homburg gegenüber (Vs. 349–352), muss aber bei der Auflösung des Dramas wieder konstatieren: »Den dritten auch hat er mir schwer gekränkt« (Vs. 1821). Mittlerweile aber hat der Prinz seine ›Reise um die Welt‹ vollzogen. Inmitten eines dreistufigen Ablaufs beschreibt er, noch rein physikalisch, die »Reise […] / Von zwei Spannen / Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter. / Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!« (Vs. 1286–1289). Unmittelbar nach dieser Zwischenstation, durch moralische Reflexion mit sich selbst bekannt gemacht, steuert er schon auf den eigentlichen Triumph zu, den er aus der dritten Schlacht nachträglich gewinnt, »über den verderblichsten / Der Feind' in uns, den Trotz, den Übermut« (Vs. 1756f.), so dass er wieder dabei sein darf, wenn der Krieg »in drei Tagen« (Vs. 1817) wieder anhebt.

Nun bezieht sich, wie Wolf Kittler ausführlich dargelegt hat, die implizite Fragestellung im Drama, ob zwischen schriftlichem Befehl und absolutem Gehorsam einerseits und individueller Initiative andererseits ein dritter Weg möglich sei, eher auf die neue Kriegführung Napoleons und wie man darauf reagieren soll, als auf die geschichtliche Relation zwischen Herrscher und Untertan im Jahre 1675.[33] Sowohl Rühle wie Pfuel waren als Mitbeteiligte in der Lage, Kleist als dem »dritten im Bund der drei Freunde« über die beiden großen Niederlagen Preußens zu berichten, woran Graf von Kalckreuths Verweigerung in der Schlacht bei Auerstädt, durch allzu peinlichen Gehorsam die Reserve rechtzeitig einzusetzen, genauso schuld war wie Prinz Louis Ferdinands eigenmächtiger und übereilter Angriff der Vorhut bei Jena.[34] Laut Kittler verkörpert aber der Prinz bei Kleist kein Entweder-Oder, sondern »absoluten Gehorsam und absolute Selbsttätigkeit zugleich, Subordination und Spontaneität […] diese paradoxe coincidentia oppositorum«. Das Spannungsfeld reiche auch von der Unendlichkeitsschwärmerei bis zur Brutalität des letzten Satzes (»In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!«; Vs. 1857), das Stück enthalte also einen »schroffen Gegensatz, den Kleists Genie zusammenzwingt«.[35]

---

[33] Siehe Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie, Freiburg i.Br. 1987, bes. S. 256–290, hier S. 277. ›Subordination und Spontaneität‹. Auch Wolf Kittler., Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists ›Prinz von Homburg‹ kämpft. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 61–83, hier S. 78: Die auf Napoleon zurückzuführende »Verschriftlichung der militärischen Kommandos [hat] die Spontaneität und Freiheit einzelner Kommandeure zur Voraussetzung«.

[34] Kittler, Geburt (wie Anm. 33), S. 276–279. Da die Funktion der Reiterei in dem neuen totalen Krieg nicht mehr das Geplänkel vor der Schlacht, sondern vielmehr der Vernichtungsschlag sei, bleibt die Reiterei Homburgs bei Kleist (wo die – wohl anachronistische – Vernichtung des Feindes als Ziel mehrfach belegt wird), ähnlich wie bei Auerstädt aber anders als 1675 bei Fehrbellin, in der Reserve (S. 268–270). Ähnlich gebe es bei Fehrbellin nur eine Brücke, bei Kleist (Vs. 258) und bei Auerstädt dagegen drei (S. 273).

[35] Kittler, Geburt (wie Anm. 33), S. 283, 268. Diese *coincidentia oppositorum* entspricht dem ›ausgeschlossenen Dritten‹, der Gleichzeitigkeit von ›Furie und Grazie‹, wie es Jahraus an Penthesilea hervorhebt; Jahraus, Männer, Frauen (wie Anm. 2).

Wenn man die Beziehung Homburg-Kurfürst anhand des viel behandelten Themas ›Pferdewechsel-Farbenwechsel‹ verfolgt, so scheint sich die anfängliche Konfrontation eher in Richtung Versöhnung, ja Synthese, zu bewegen als zur »kreativen« Beibehaltung der Gegensätze. Aus des Kurfürsten Schimmel (dem »strahlendweißen«; Vs. 642; dessen »Glanz«; Vs. 657) wird dank Froben ein Fuchs (Vs. 671), aus Homburgs Rappen (Vs. 380) – aus welchem Grund erfahren wir nicht – ein Goldfuchs (Vs. 744), eine Konvergenz also, die man verschieden ausgelegt hat.[36] Wie in der ›Verlobung‹ verweist die Farbgruppe Gelb-Gold-Rot-Braun anscheinend auf eine Überbrückung von Weiß und Schwarz. Allerdings sind hier nicht nur drei, sondern vier Pferde im Spiel, was man wohl zu Recht mit der kaum zwanzigjährigen Quadriga am Brandenburger Tor samt Siegesgöttin Viktoria assoziiert hat.[37]

VIII.

Im ›Zweikampf‹ heiratet zum Schluss die verwitwete, makellose, aber einer Schandtat angeschuldigte und aus dem Elternhaus vertriebene Protagonistin Littegarde ihren rettenden »Engel« (SW[9] II, 236f., 261). Anders als in der ›Marquise von O…‹ aber sind hier ›Engel‹ und ›Teufel‹ nicht in einer Figur vereint, sondern allem Anschein nach im Gegensatzpaar Friedrich von Trota und Graf Jakob der Rotbart verkörpert.[38] Der Versuch Jakobs, durch Mord an seinem Halbbruder den Thron zu besteigen (was er zuletzt eingesteht; SW[9] II, 260), bevor dieser seinen unehelichen Sohn legitimieren kann, misslingt derart, dass dieses dritte Kind die »beiden Söhne [Jakobs], welche in der bestimmten Hoffnung der Thronfolge erzogen worden waren« (SW[9] II, 230) enterbt.[39] Beim Untersuchen des Mordfalles stellt sich heraus, dass der tödliche Pfeil »vor drei Jahren für den Grafen Jakob den Rotbart verfertigt« worden war (SW[9] II, 231). Darüber, sowie auch auf die Frage, »an welchem dritten Ort er sich in der Nacht des heiligen Remigius aufgehalten habe« (am 1. Oktober also, der Nacht des Mordes), hat Jakob

[36] Wie Scheuer, Pferdewechsel-Farbenwechsel (wie Anm. 18), S. 36, berichtet, geht die Hervorhebung dieser Analogiekonstruktion auf John M. Ellis zurück: »[C]ontrast ends in identification, and their initial opposition turns out to be illusory« (John M. Ellis, Heinrich von Kleist. Studies in the Character and Meaning of his Writings, Chapel Hill 1979, S. 106f.). Dieses »Enwicklungsmodell, das nach dem Muster des Bildungsromans keine Umkehrbarkeit zuläßt«; Scheuer, Pferdewechsel-Farbenwechsel (wie Anm. 18), S. 36, Anm. 15, läuft aber der These Scheuers teilweise zuwider, der das Stück merkwürdigerweise von hinten nach vorne liest und raffiniert mit der Heraldik in Verbindung bringt.

[37] Siehe Nancy Nobiles, The School of Days. Heinrich von Kleist and the Traumas of Education, Detroit 1999, hier S. 211; auch Scheuer, Pferdewechsel-Farbenwechsel (wie Anm. 18), S. 37, Anm. 15.

[38] Ein Muster vielleicht für Kafkas Verlagerung der Dichotomie Georg-Freund im ›Urteil‹ auf die Einzelfigur Gregor in der ›Verwandlung‹.

[39] »[D]er Erbvertrag gehört zur Sache« schon im ›Schroffenstein‹, wie »der Apfel […] zum Sündenfall« (Vs. 184–186), anders als das Vermächtnis des Grafen F…, welches in der Geschichte der Marquise von O… nur eine Versöhnungsgeste ist, zumal ihrem dritten Kind »eine ganze Reihe von jungen Russen folgte« (SW[9] II, 143).

»Red und Antwort zu geben« (SW[9] II, 234), worauf er vor kaiserlichem Gericht ein geheimes Rendezvous mit Littegarde als Alibi anführt. Da dem älteren Bruder Littegardes »nach einer dreijährigen kinderlosen Ehe […] ein Stammhalter geboren ward« (SW[9] II, 235), hatte sich Littegarde zu diesem Zeitpunkt gerade entschlossen, aus Familienrücksichten auf eine zweite Ehe – wohl mit Friedrich – zu verzichten, als die »Anzeige von der Schande« (SW[9] II, 236) zu ihrer Verstoßung führt.

Das kaiserliche Gericht in Basel, dem sich Jakob stellt, findet »am Montag nach Trinitatis« (SW[9] II, 234) statt, was den Leser an die Dreifaltigkeit/Dreieinigkeit Gottes denken lässt (sowie auch an Auferstehung, Christi Himmelfahrt und Ausgießung des Heiligen Geistes über seine Jünger zu Pfingsten). Stattdessen wird der Tag, an dem Jakob freigesprochen wird, für ihn zum ›fürchterlichen Dritten‹, indem unmittelbar darauf Friedrichs Herausforderung erfolgt, was schließlich zu Jakobs Tod führen wird. Anders bei Friedrich: »[S]chon am dritten Tage«, nachdem Littegarde bei ihm Zuflucht genommen hat, befindet er sich seinerseits mit »Gefolge […] auf der Straße nach Basel« (SW[9] II, 241), was stark an den auferstandenen Jesus auf dem Weg nach Emmaus »am dritten Tage« nach seiner Kreuzigung erinnert (Lukas 24, 7, 13–15, 21), und sowohl die Wiederherstellung von Littegardes Ruf wie Friedrichs eigene wundersame Auferstehung vorwegnimmt. (In der Szene, in der Friedrich mit seiner Mutter und seinen beiden Schwestern vor Littegarde erscheint, gebärdet sich Littegarde zuerst wie Jesus selbst – »so berühre mich nicht!« –, dann wie Maria Magdalena – »O Jesus! […] ich wasche deine Füße mit meinen Tränen […] mein Herr und Gebieter«; SW[9] II, 250f.). In einem bösartigen Schreiben an das Gericht behaupten Littegardens Brüder, »daß sie jetzt wahrscheinlich, an der Seite eines dritten Abenteurers in der Welt umirre, um das Maß ihrer Schande zu erfüllen« (SW[9] II, 241) – eine Rolle, für die Friedrich ebensowenig geeignet scheint, wie für die ihres Verfechters im Duell.[40] Der Zweikampf, durch den die Wahrheit enthüllt werden soll, findet am »Tag der heiligen Margarete« statt (SW[9] II, 243), welcher zwar nicht auf den dritten des Monats fällt (sondern auf den 16. Oktober), dafür nach einer Heiligen des dritten Jahrhunderts genannt ist, die wie Littegarde zwischen Ehe und Kloster zögert. Der Ausgang des Zweikampfes wird auch diese Entscheidung bestimmen.

»[A]uf den dreifachen Ruf« des Herolds wird Friedrich, nachdem seine bloß reaktive Kampftaktik nach Murren der Zuschauer ins andere, offensive Extrem übergeht, durch drei Stichwunden Jakobs gefällt (SW[9] II, 243, 246f.).[41] Der dann

[40] John M. Ellis, der Friedrich und Littegarde aufgrund ihrer Klassen- und Charakterunterschiede als Paar bezeichnet, das absolut nicht zusammenpasst, unterschätzt die Wahrscheinlichkeit, dass in dieser Geschichte wenigstens gerade solche Unterschiede die Polaritäten ausmachen, die – in welcher Form auch immer – Kleists Werke strukturell bestimmen. Siehe John M. Ellis, Kleist's ›Der Zweikampf‹. In: Monatshefte 65 (1973), S. 48–60; auch John M. Ellis, Heinrich von Kleist (wie Anm. 36), S. 54–66.

[41] Den Wechsel könnte man aber auch so auslegen: Seine ursprünglich defensive Taktik, seinem nichtritterlichen Stand als Kämmerer entsprechend, sei instinktiv, die Reaktion erfolge erst auf das Murren; das Ganze veranschauliche also eher den bekannten kleistschen Spruch: »Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben

durch einen »dreifachen Tusch der Trompeten« zum Sieger ausgerufene Jakob, dem die Haut durch einen ersten Hieb Friedrichs nur geritzt war, siecht aber schließlich dahin, während Friedrich, »von drei Wunden, jede tödlich, getroffen, blüht« (SW[9] II, 245, 247, 259). Unvereinbar sind anscheinend die Tatsachen, dass Jakob auf seiner sexuellen ›Schuld‹ (wie die Marquise von O… auf ihrer Unschuld) beharrt (wofür es auch einen Zeugen gibt, und er im Sterbebett kaum lügen würde), dass aber Friedrich sich wunderbar erholt hat, so dass der ihm die Beichte abnehmende Prior, sowie der Graf selbst, »an eine Täuschung […] durch eine dritte ihm unbekannte Person zu glauben« gezwungen sind (SW[9] II, 255f.) – was auch der Fall ist. Der Besuch Littegardes und ihrer Brüder bei Jakob »drei Tage vor jener Nacht des heiligen Remigius« (SW[9] II, 252) hat nämlich ihrer sich vernachlässigt fühlenden Magd Rosalie Gelegenheit gegeben, drei Nächte später unter Deckung der Dunkelheit und des Schweigens, als sei sie selbst Littegarde, ihre geheime Tändelei mit Jakob wieder anzuknüpfen. Beweismaterial ist ein ihrerseits von Littegarde gestohlener Ring, worauf Jakob seinerseits, von der Echtheit der Begegnung überzeugt, »[d]rei Tage darauf« (SW[9] II, 257), am 3. Oktober also, einen Ring an Littegarde schickt, den Rosalie abfängt. Somit wird gerade der 3. Oktober zum schicksalhaften, ja wieder »fürchterlichen« Dritten für Jakob, denn »nach Verlauf von neun Monaten« (SW[9] II, 258) führen Rosalies Geständnis samt Ring und ein angedrohter dritter Prozess »wegen Unterhaltung des Kindes […] zur Auflösung des fürchterlichen Rätsels« (SW[9] II, 258). Auf Jakobs Geständnis des Mordes hin werden Friedrich und Littegarde vom Scheiterhaufen losgebunden, um »drei Wochen« darauf Hochzeit zu feiern. Künftig soll die Unmittelbarkeit des Gottesurteils relativiert werden (SW[9] II, 261), wobei vielleicht zu bedenken wäre, dass Christi Auferstehung auch nicht unmittelbar erfolgte, sondern erst nach drei Tagen.

IX.

Da unser Topos das ungleich kompliziertere Gefüge des ›Michael Kohlhaas‹ durchläuft und teilweise mitbestimmt, müssen wir uns hier auf einige Beispiele beschränken. Während die Marquise von O… »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« (SW[9] II, 143) erst am Ende ihrer Geschichte ›Engel‹ und ›Teufel‹ zu versöhnen weiß, ist Kohlhaas zu Beginn »mit der gebrechlichen Einrichtung der Welt schon bekannt[ ]« (SW[9] II, 15f.), macht aber selber die Entwicklung von einem der »rechtschaffendsten« zu einem der »entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (SW[9] II, 9) durch, bis er am »verhängnisvolle[n] Montag nach Palmarum […] die Welt, wegen des allzuraschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht verschaffen zu wollen, versöhnen sollte« (SW[9] II, 100). Es fängt die Geschichte des Kohlhaas (der wie Jesus zu Beginn seiner dreijährigen Leidensgeschichte ein Dreißigjähriger ist) mit einem Verhör an, in dem sein Knecht über das Schinden von Kohlhaasens ungerechterweise auf der Tronkenburg als Pfand zurückgehaltenen Pferden be-

alles, sobald es sich selbst begreift« (an Rühle von Lilienstern, 31. August 1806; SW[9] II, 769).

richtet: »Am dritten Vormittag spannt ich sie vor, und drei Fuhren Getreide führt ich ein« (SW[9] II, 17); darauf die weitere Zumutung, »als der dritte [Tag] anbrach« (SW[9] II, 18), dass die Pferde auch weiterhin im Schweinekoben untergebracht werden sollen; schließlich der Rausschmiss des Knechtes, wobei er »drei Reichsgülden« zurücklassen musste, dafür »drei Hunde tot streck[te]« (SW[9] II, 20). Kohlhaas bereitet sich auf das Kommende vor, indem er seinen Hof verkauft (ein Teil gleich bar, drei Viertel »in drei Monaten«, SW[9] II, 26), aber erst nachdem auch seine Frau misshandelt wird und stirbt und ein Ultimatum an von Tronka, seine Rappen »binnen drei Tagen nach Sicht, nach Kohlhaasenbrück zu führen, und in Person in seinen Ställen dick zu füttern«, unbeantwortet bleibt, übernimmt er »das Geschäft der Rache« (SW[9] II, 31).

Soweit die Geschichte, ein knappes Drittel des Ganzen, die Kleist 1808 im ›Phöbus‹ veröffentlichte. Um den »gerechten Krieg« (SW[9] II, 34) zu beschreiben, den zu führen sich Kohlhaas dann »kraft der ihm angeborenen Macht« (SW[9] II, 31) berechtigt glaubt – sei es als Verfechter des Naturrechts, sei es als Verkörperung des Erzengels Michael und einer »provisorischen Weltregierung« (SW[9] II, 31) – greift Kleist so häufig zur Dreierzahl, dass man nicht umhin kann zu schließen, es handle sich hier oft um einen bloßen Sprachreflex ohne Beziehungsfunktion über sich selbst hinaus. So lesen wir innerhalb von sechs Zeilen, Kohlhaas habe sich »beim Einbruch der dritten Nacht« nach Wittenberg zurückgewandt, wo er die Stadt »zum drittenmal in Brand steckte«, bis ein Großteil davon »in weniger als drei Stunden« in Schutt und Asche lagen (SW[9] II, 38).[42] Im letzten Fünftel der Erzählung, »darin allerei Abergläubisch-Obskures enthalten ist«,[43] scheint der Topos allerdings wieder an Signifikanz zu gewinnen. Wo »List, vermöge eines Dritten« (SW[9] II, 84) zur Taktik des Kurfürsten von Sachsen wird, ist es nicht weiter verwunderlich, dass »am dritten Tage der Zusammenkunft« (SW[9] II, 90) zwischen dem Kurfürsten von Sachsen und dem Kurfürsten von Brandenburg ein altes Zigeunerweib »dreierlei« (SW[9] II, 92, d.h. »die drei geheimnisvollen, in dem Zettel enthaltenen Artikel«; SW[9] II, 95) prophezeit, das Ende des sächsischen Hauses betreffend. Diese vielseitig umstrittene, numinose Instanz, durch die Kohlhaas »auf so wunderbare Weise Genugtuung geworden ist« (SW[9] II, 98), wenn sie in den Streit zwischen Kohlhaas und dem Kurfürsten von Sachsen als Nemesis hereinbricht (denn die Weissagerin scheint auch eine Reinkarnation von Kohlhaasens toter Frau zu sein), entspricht wieder dem Muster des ›mysteriösen Dritten‹. Aber auch einer dritten, den beiden Kurfürsten überlegenen, weltlichen Instanz, nämlich »kaiserlicher Majestät«, muss nun Kohlhaas »[s]einerseits Genugtuung« (SW[9] II, 102) geben, indem er einen (dennoch triumphalen) Tod auf dem Schafott stirbt.

---

[42] Weitere Belege: »beim Einbruch der dritten Nacht« (SW[9] II, 31), »in drei Stunden« (SW[9] II, 35), »drei zersprengte Knechte« (SW[9] II, 38), »in einem drei Stunden langen Kampfe« (SW[9] II, 40), »in drei Tagen« (SW[9] II, 44), »ein drittes Gerücht« (SW[9] II, 57), »von einem Dritten« (SW[9] II, 59), »von seiten eines Dritten« (SW[9] II, 67), »vor drei Tagen« (SW[9] II, 70), »drei Schritte von uns« (SW[9] II, 93), »während drei Tage auf Kundschaft« (SW[9] II, 93).

[43] Maass, Kleist (wie Anm. 8), S. 285.

X.

Während Kohlhaas gegen den politischen Nepotismus und eine Staatsbürgerphilosophie lutherischen Gepräges[44] rebelliert, verfolgt der ursprünglich genauso rechtschaffene Piachi im ›Findling‹ unversöhnt, ja über den Tod hinaus, das »Geschäft der Rache« gegen seinen (laut dem auffallend voreingenommenen Erzähler) von der katholischen Kirche korrumpierten Adoptivsohn. Mit der Adoption besiegeln Piachi und seine junge zweite Frau Elvire das Ersetzen seines von der Pest angesteckten Sohnes Paolo, der »in drei Tagen starb«, durch den vorher angesteckten Findling Nicolo, der, als »Gottes Sohn« (SW[9] II, 200) bezeichnet, nach drei Tagen wieder aufersteht. Schon die Namen deuten aber darauf hin, dass es sich hier weder um eine Christusfigur handelt, noch um die Bekehrung eines Saulus in einen Paulus; dass vielmehr aus dem Paolo-Ersatz eine Art Teufelsfigur wird, zumal das eigentliche Pendant Nicolos, auch anagrammatisch (›logographisch‹) unterstrichen, Colino heißt, der als verunglückter Retter der dreizehnjährigen Elvire aus einem Brand »nach einem dreijährigen höchst schmerzenvollen Krankenlager, […] für sie litt und starb« (SW[9] II, 203).

Ob Kleist in der Regel »das ›Gegensätzische‹ als produktives Prinzip der Offenlegung und Bewältigung von Widersprüchen übernommen« habe, bleibe noch dahingestellt, für diese Spätgeschichte aber gilt auf alle Fälle: »[Es] berühren sich Colino und Nicolo, berühren sich Ideal und Wirklichkeit nur noch auf eine tödliche Weise. Es gibt keine Einheit der Gegensätze mehr, sie stehen unversöhnlich gegeneinander«.[45] Andererseits sind die beiden äußerlich zum Verwechseln ähnlich – »von der aufgeklärten Physiognomik her ein Unding« –, so dass Kleist vielleicht doch »auf der möglichen Identität des Entgegengesetzten«[46] beharre. Im atemlosen Ausgang der Erzählung folgt dann die getäuschte Auferstehung des von Elvire noch angebeteten Colino durch ihren als Colino verkleideten Stiefsohn, darauf Piachis Aufdeckung des »satanischen Plan[s]« (SW[9] II, 212; im ›Amphitryon‹ ist ein ähnlicher Plan ›göttlich‹), sein Versuch, Nicolo »den Weg [zu zeigen], den er unmittelbar wandern sollte« (SW[9] II, 213), dessen Umschlag in seine eigene Verstoßung mittels weltlicher bzw. kirchlicher Bosheit, der sich daraus ergebende Tod Elvires, endlich das Entfachen von Piachis Rachegefühl und seine Ermordung Nicolos. Als Inversion des Auferstehungs-Motivs verweigert sich Piachi über »[d]rei hinter einander folgende Tage« der dem zum Tode Verurteilten sowohl zustehenden wie vorgeschriebenen Absolution: Er will unbedingt »in den untersten Grund der

---

[44] Vgl. »Objektiv machen die lutheranischen Junker – trotz aller Aussprüche Luthers – das, was sie wollen« (Georg Lukács, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Berlin 1953, S. 40).

[45] Rudolf Loch, Heinrich von Kleist, Göttingen 2003, S. 390; zum ›Gegensätzischen‹: Müller-Seidel, ›Penthesilea‹ (wie Anm. 11).

[46] So Klaus Müller-Salgets Kommentar, DKV III, 866f. Vgl. auch Jürgen Schröder, Kleists Novelle ›Der Findling‹. Ein Pläydoyer für Nicolo. In: KJb 1985, S. 109-127, hier S. 121f.; zur Frage, inwiefern Nicolo erst böse *wird* als Trotzreaktion auf »Piachis geschworene Feindschaft gegen alle Bigotterie und Elvires Ablehnung körperlicher Liebe« (DKV III, 869), ganz im Sinne des ›Allerneuesten Erziehungsplans‹.

Hölle hinabfahren«, um seiner Rache an Nicolo gerecht zu werden, was auch »am dritten Tage« (SW[9] II, 214f.) vom Papst bewilligt wird. Angesichts der Verflechtung des Dreierschemas mit dem Tod-und-Auferstehungsmotiv ist man diesmal weniger geneigt, Tiecks Kritik der Geschichte als bloß »manirirt« zu teilen, wenigstens was unser Thema anbelangt.[47]

XI.

»Das ›Versöhnungsgeschäft‹, so wird die Gedankenfigur im ›Erdbeben in Chili‹ genannt, ist Kleists Sache nicht.« Zur »Figur des verweigerten Dritten«, meint Jürgen Daiber weiter, Kleist habe das Prinzip der Polarität sowohl aus der Experimentalphysik als auch der romantischen Naturphilosophie zwar weitgehend als narratives Strukturprinzip übernommen, teile aber keineswegs deren Blick auf eine Synthese.[48] Gerade im ›Erdbeben‹ wird unser Topos vor allem an der Struktur der Buchversion sichtbar, die die ursprünglichen 31 Absätze auf drei zusammenfasst.[49] Auf die weitgehende Zerstörung der unmenschlichen, autoritär-patriarchalischen Kultur durch das Naturphänomen des Erdbebens folgt in deutlicher Anlehnung sowohl an die Gesetze der Elektrizität und des Magnetismus (Anziehung bzw. Abstoßung) wie der ebenfalls naturbedingten Abwechslung der menschlichen Emotionen[50] ein betont hypothetisches, paradiesisch-matriarchalisches Intermezzo, »wie nur ein Dichter davon träumen mag« (SW[9] II, 149). Dreimal versuchen die beiden Hauptfiguren, ihre Rettung mit dem unverhältnismäßig drastischen Mittel, durch das sie vollbracht wurde, in Einklang zu bringen.[51] Im ›fürchterlichen‹ dritten Absatz erfolgt dann, wiederum in dreiteiliger Sequenz, der gesetzmäßige Rückschlag der ›wiederauferstandenen‹ kirchlichen Kultur: inbrünstige Pietät, eine diesmal diametral entgegengesetzte Deutung des Erdbebens, und die darauf folgende Hetze der »im Tempel Jesu versammelte[n] Christenheit« (SW[9] II, 157) –

[47] Tieck erkenne »die großartige Manier des Verfassers nicht wieder« – womit sicherlich ein Vergleich mit ›Kohlhaas‹ gemeint ist; die doppelte Kritik »manirirt und modern« bezieht sich aber wohl hauptsächlich auf die ›Unnatürlichkeit‹ des Stoffes (zit. nach DKV III, 864).

[48] Daiber, Kleists Dichtung (wie Anm. 1), S. 60–66; zum »Versöhnungsgeschäft« (SW[9] II, 153), S. 61.

[49] Das Wegfallen der Namen Jeronimo und Josephe aus dem Titel verlegt auch weiter »den Akzent von den Personen auf das Geschehen, um dessen Deutung es geht«; Müller-Salget, DKV III, 801.

[50] Vgl. etwa: »Darauf nun, da er sich ausgeweint hatte, und ihm, mitten unter den heißesten Tränen, die Hoffnung wieder erschienen war« (SW[9] II, 147); ähnlich in der ›Verlobung‹: »[D]ie Wut, die diese Tat veranlaßt hatte, machte, auf natürliche Weise, einem Gefühl gemeinen Mitleidens Platz« (SW[9] II, 193).

[51] »[Sie] waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen müßte, damit sie glücklich würden!« (SW[9] II, 150); »Josephe dünkte sich unter den Seligen. Ein Gefühl, das sie nicht unterdrücken konnte, nannte den verfloßnen Tag, so viel Elend er auch über die Welt gebracht hatte, eine Wohltat« (SW[9] II, 152); »so war der Schmerz in jeder Menschenbrust mit so viel süßer Lust vermischt, daß sich, wie sie meinte, gar nicht angeben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohlseins nicht von der einen Seite um ebenso viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte« (SW[9] II, 152f.).

nunmehr in eine »satanische[ ] Rotte« (SW[9] II, 158) verwandelt – auf die angeblich Verantwortlichen.

Wie gerade dieser dritte Teil der Erzählung zu deuten sei, steht viel stärker im Vordergrund als das Vorhandensein der üblichen routiniert klingenden Beispiele der Dreierfigur.[52] »Die klare Dreiteilung der Erzählung«, wie Müller-Salget bemerkt und belegt, »ist häufig auf ein dem Autor und seinen Zeitgenossen vertrautes geschichtsphilosophisches Modell bezogen worden« (DKV III, 809). Auffallend, und für viele anscheinend störend,[53] ist dabei die Umkehrung des gewohnten christlichen Musters: Paradies, verlorenes Paradies bzw. Sündenfall, wiedergewonnenes Paradies, sowie auch des säkularisierten rousseauschen Musters: Natur, Kultur, ›Zurück zur Natur‹. Man bedenke Kleists eigene Reaktion auf »das Fest der wiedererrungenen Freiheit« am 14. Juli: Rousseau würde »sich schämen, wenn man ihm sagte, daß dies *sein* Werk sei« (an Karoline von Schlieben, 18. Juli 1801; SW[9] II, 664). Allein aus der damaligen politischen Situation lässt sich also die Verschiebung der Reihenfolge zum Negativen hin verstehen: »Revolution […], utopische Illusion und politische Enttäuschung wären die drei Stufen einer zeitgeschichtlich-allegorischen Lektüre des ›Erdbeben‹«.[54] Oder aber, etwas weiter ausholend und die Zeichen anders setzend: *ancien régime*, dann gesellschaftliches Erdbeben der Französischen Revolution und damit Neuanfang 1789, zuletzt Terror/napoleonische Tyrannei.[55]

Dem entsprechen (bis auf den dritten Teil der Triade!) sowohl die dreifache Parole der Revolution wie deren Veranschaulichung anhand von Familienbildung in der Erzählung. *Liberté* wäre demnach die Flucht von Jeronimo, Josephe und ihrem Sohn Philipp aus der Welt des ›unnatürlichen‹ Vaters und die Wiedervereinigung dieser ›natürlichen‹ Familieneinheit nach dem Vorbild der ›Heiligen Familie auf der Flucht‹[56] *Égalité* scheint dann in freier Natur wiederhergestellt zu sein, wobei Josephes Stillen von Don Fernandos Kind Juan die ›Welt des Sohns‹ symbolisiert (einem jeden das, was er braucht, von jedem das, was er geben kann):[57] »[I]n diesen schrecklichen Zeiten weigert sich niemand, von dem, was er besitzen mag, mitzuteilen« (SW[9] II, 150), »als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war,

---

[52] Etwa: »[H]ier! versetzte ein Dritter, und zog, heiliger Ruchlosigkeit voll, Josephen bei den Haaren nieder« (SW[9] II, 156); oder: »Er *ist* der Vater! schrie eine Stimme; und: er *ist* Jeronimo Rugera! eine andere; und: sie *sind* die gotteslästerlichen Menschen! eine dritte« (SW[9] II, 157).

[53] So wurde der anstößige dritte Teil in der ›gesäuberten‹ Version, die 1843 im ›Katholischen Familienblatt‹ erschien, einfach weggelassen.

[54] So Helmut J. Schneider, zitiert von Müller-Salget, DKV III, 805f.

[55] D.h. sowohl fanatische Lynchjustiz wie die neuen Kampftaktiken der napoleonischen Massenarmee und deren von Clausewitz beschriebene Bekämpfung im Partisanenkrieg. Dazu: Kittler, Geburt (wie Anm. 33), bes. S. 218–255.

[56] Vgl. DKV III, 818: »[E]in Gemälde des Rembrandt-Schülers Ferdinand Bol […]: *Die Ruhe auf der Flucht*«, das in der Dresdner Gemäldegalerie hing und, wie Dirk Grathoff meint, Kleist als Vorbild hätte dienen können.

[57] Siehe dazu Ilse Graham, die das Teilen der »milk of human kindness« hervorhebt: Ilse Graham, Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol, Berlin, New York 1977, S. 166.

zu *einer* Familie gemacht hätte« (SW[9] II, 152). Wie soll man aber den dritten Absatz verstehen, in dem gerade das Gegenteil von *Fraternité* veranschaulicht wird? Eine Art von Brüderschaftsverhältnis wird höchstens zum Schluss und dann nur im engeren Familienkreis Don Fernandos durch die Adoption des jetzt verwaisten Philipp als Ersatz für den erschlagenen Juan hergestellt. Da der Vater den Vergleich, wenn auch nur als Hypothese und mehrfach eingeschränkt, zugunsten des »kleinen Fremdling[s]« (SW[9] II, 159) zieht,[58] lässt sich das offene Ende eher positiv auslegen, zumal Philipp schon einmal bildhaft mit dem Christkind, also dem ›Heilbringer‹, verglichen wurde. Auch der Name erinnert an die Stadt Philippi, aus deren Gefängnis die heilsbotschaftpredigenden Paulus und Silas durch ein Erdbeben befreit wurden.[59] Anders als in der Geschichte des »Findlings« Nicolo, dessen Adoption am Anfang dem offenen Ende des ›Erdbebens‹ gleicht, was aber dem Naturgesetz des Pendelns gemäß im ›Findling‹ zum negativen Pol umschlägt, scheint ganz am Ende des dritten Teils des ›Erdbeben‹, wie auch im mittleren Teil, die ›Welt des Heiligen Geistes‹, des mysteriösen dritten Teils der Trinität, angebrochen zu sein, in der wiederum »der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn« (SW[9] II, 152) scheint.

XII.

Weitere Belege aus den restlichen Werken sowie den kleineren Schriften und Briefen seien hier noch kurz angeführt. So wie der schlafwandelnde, den Sieg schon vor der Schlacht feiernde Homburg dreifach dem Nichts anheimgegeben wird (Vs. 74–77), erfährt auch am Vorabend der ›Hermannsschlacht‹ der im Teutoburger Wald umherirrende, des Sieges gewisse (Vs. 1968) Varus auf seine drei Fragen ein dreifaches »Nichts«. »Aus Nichts« (Vs. 1957) komme er her, »Ins Nichts« (Vs. 1964) gehe er hin, und auf seine nur als Wegweisung gemeinte Fragen (»– Triff, bitt ich dich, der dritten Frage, / Die du vergönnt mir, besser auf die Stirn! […] Wo bin ich?«; Vs. 1971f., 1976) antwortet die weissagende Alraune zuletzt vernichtend: »Zwei Schritt vom Grab, Quintilius Varus, / Hart zwischen Nichts und Nichts! Gehab dich wohl! / Das sind genau der Fragen drei« (Vs. 1978–1980). Ähnlich hat in ›Kohlhaas‹ das alte Zigeunerweib bzw. Kohlhaasens tote

[58] »[U]nd wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen« (SW[9] II, 159). Siehe Wolfgang Wittkowski, Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists ›Erdbeben‹. In: Euphorion 63 (1969), S. 247–283; auch Müller-Salgets Kommentar, DKV III, 810.

[59] Apostelgeschichte 16,26. Die gefangenen Anhängerinnen des Dionysos werden übrigens auch in den ›Bacchantinnen‹ des Euripides durch ein Erdbeben befreit. Philippi als Schauplatz des Sieges Oktavians über die Cäsarmörder Brutus und Cassius weist auch auf eine künftige, glorreiche Neuordnung, auf die es Kleist vielleicht ankommt. Oder aber: eine Anspielung auf Philipp Egalité, Mitglied der Jakobiner, der im Konvent für den Tod des Königs stimmte und dann selbst hingerichtet wurde?

Frau als Revenante mit »drei geheimnisvollen, in dem Zettel enthaltenen Artikel[n]« (SW[9] II, 95) das Ende des sächsischen Hauses prophezeit.[60]

So rächt sich auch »das Bettelweib von Locarno« als Revenante gegen den unbarmherzigen Marchese. Zweimal wird »mit dem Schlage der Geisterstunde, das unbegreifliche Geräusch« des Gespensts im Fremdenzimmer einzeln wahrgenommen, das dritte Mal zu dritt von Marchese und Marquise »samt einem treuen Bedienten, den sie mitgenommen hatten«. »Am Abend des dritten Tages« danach (wieder des ›fürchterlichen Dritten‹, wie sich herausstellt) wird der Besuch vom Ehepaar wiederholt, »um der Sache auf den Grund zu kommen« (SW[9] II, 197). Wie das Bettelweib sich einst »vor der Tür [des Schlosses] eingefunden hatte« (SW[9] II, 196), »so fand sich zufällig der Haushund […] jetzt vor der Tür desselben [Fremdenzimmers] ein« (SW[9] II, 197f.),[61] den Marchese und Marquise ins Zimmer mitnehmen, »vielleicht in der unwillkürlichen Absicht, außer sich selbst noch etwas Drittes, Lebendiges, bei sich zu haben« (SW[9] II, 198) – wodurch die Nemesis allerdings nicht aufgehalten wird.

Eher wohlwollend wirkt das Gespenst in der »Legende« ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. Drei Brüder hätten in Luthers Wittenberg studiert (SW[9] II, 216), seien aber, zusammen mit dem vierten, unheilstiftenden, durch die Gewalt der Musik am Fronleichnamsfest (dem Fest der Transsubstantiation drei Tage nach Trinitatis) von ihrer Bilderstürmerei am Kloster zu Aachen abgehalten und zum alten Glauben zurückgekehrt bzw. wahnsinnig geworden. Die wunderwirkende Messe wird durch die Heilige zustandegebracht, die in Form der Kapellmeisterin erscheint, die gerade bewusstlos in ihrer Zelle liegt und am selben Abend verscheidet (SW[9] II, 227) – auch hier eine Art Substitution (vgl. Amphitryon/Jupiter; Nicolo/Colino; Juan/Philipp, Rosalie/Littegarde) oder gar Transsubstantiation. Auf der Suche nach ihren verschollenen Söhnen kommt die Mutter sechs Jahre später nach Aachen, wo sie »[d]rei Tage darauf« (SW[9] II, 224) »[v]iele hundert Arbeiter [am Kloster beschäftigt findet,] die Türme noch um ein gutes Dritteil zu erhöhen« (SW[9] II, 225), nachdem der Papst das Wunder soeben bestätigt hat (SW[9] II, 227). Damit wird anscheinend auf eine Steigerung des Glaubens sowie die »Auferstehung« des Gebäudes hingewiesen, das die Protestanten beabsichtigt hatten, »der Erde gleich zu machen« (SW[9] II, 221) bzw. »keinen Stein auf dem andern zu lassen« (SW[9] II, 216), wobei aber die beiläufige Mitteilung, dass man das Kloster ein halbes Jahrhundert später »gleichwohl säkularisierte« (SW[9] II, 219), das Wunder stark relativiert, vielleicht ironisiert.

Im ›Amphitryon‹ wird auch ein Wunder vollbracht, gleichzeitig aber auch stark ironisiert, denn der betrogene Amphitryon gibt sich zwar mit der Geburt eines Sohns des Jupiter zufrieden (des Halbgottes Herkules, eines ›dritten Dinges‹ also), Alkmene aber nicht (»Entsetzlich!«; Vs. 2303; »Ach!«; Vs. 2362). Es fehlt der griechischen Antike eben der christliche Dreieinigkeitsgedanke, der Kleist – so scheint es – wiederholt zum Gebrauch der Dreierfigur anregt. So wird etwa die Marquise

[60] Dies ist zu beziehen sowohl auf Rom wie auch auf das (das mit Napoleon alliierte) Sachsen.

[61] Worauf Müller-Salget aufmerksam macht, DKV III, 860.

von O… über das »Ich *will nichts* wissen«-Stadium (SW[9] II, 129) hinaus letztlich sowohl Engel wie Teufel überwinden, um zum beide Extreme umfassenden Menschen und Ehemann zu gelangen. Alkmene dagegen bleibt sich, und im Wesentlichen auch ihrem Manne, bis zum Schluss unbeirrt treu: Ihr »ich will nichts wissen« (Vs. 1006) gilt am Ende wie am Anfang, sie hat sich keineswegs mit des Gottes Betrug abgefunden.[62] Von einer strukturellen Dreiteilung des ›Amphitryon‹ – drei Akte auf drei miteinander verflochtenen Ebenen (Gott, Herr, Diener) – kann die Rede sein, von der Dreierfigur (sieht man von Herkules ab) als stofflichem Bestandteil eben nicht.

Im märchenhaften ›Käthchen von Heilbronn‹ ist die Dreierfigur aber richtig am Platz, vom dreifachen Klopfen an die Tür, womit am Anfang der Graf vom Strahl vors Vehmgericht geladen wird (Vs. 9–12), bis zum triumphalen Erscheinen der drei Frauen am Ende, wobei Käthchens »Schleppe von drei Pagen getragen« wird (Vs. 2665). Drei Fragen gibt es auch, die der Graf aber keineswegs, wie Theobald meint, an Käthchen gestellt hätte: »Lieb Mädel, wer bist du? […] Lieb Mädel, wo wohnst du? […] Lieb Mädel, wo ruhst du?« (Vs. 115–117, 119f.). In äußerster Verwirrung hätte er zwar »die Peitsche, flammenden Gesichts« (Vs. 591) genommen, Käthchen aber doch nicht von ihrem Lager unter »süßduftenden Holunderbüschen« (Vs. 595, 597) mit Hunden weggejagt: »Du sandtest Gottschalk mir am dritten Tage, / Daß er mir sag: dein liebes Käthchen wär ich« (Vs. 604f.). Käthchens eigentliche »Kehrseite […], ihr anderer Pol« (an Marie von Kleist, Spätherbst 1807; SW[9] II, 797)[63] ist im Stück selbst Kunigunde, »eine mosaische Arbeit, / aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt« (Vs. 2446f.), über deren Machenschaften vom Strahl klagt: »Ist das / nicht der dritte Reichsritter, den sie mir, einem Hund gleich, / auf den Hals hetzt« (Vs. 766–768). Dass Käthchen und nicht Kunigunde die eigentliche (›natürliche‹) Kaisertochter sei, somit »das Mädchen, das fähig wäre, ihn zu lieben« (Vs. 1161f.), doch vorhanden sei, erfährt vom Strahl erst zum Schluss, doch das *credo quia absurdum* wird dem Todesmüden schon im Traum beigebracht: »Drei hintereinander folgende Nächte, während welcher seine Mutter nicht von seinem Bette wich, erzählte er ihr, ihm sei ein Engel erschienen und habe ihm zugerufen; Vertraue, vertraue, vertraue!« (Vs. 1163–1166). Auch das Auferstehungsmotiv wird durch dreifaches Wiederholen angeschlagen: »[I]n der Silvesternacht, in dem Augenblick, da eben das Jahr wechselt, […] streckt [er] alle Glieder von sich, und liegt wie tot. / Tot? / Tot, ja! / Sie meint, einem Toten gleich. / Sie sagt, tot!« (Vs. 1178, 1186–1190), bis er zum dritten Mal aus dem Traum erwacht, in der er »bei der Braut [war], die mir der Himmel bestimmt hat! […] – Und bessert sich wirklich? – Das eben ist das Wunder« (Vs. 1207–1212).

---

[62] Was Jupiter auch zugibt: »Und wär ein Teufel gestern dir erschienen […] *Ihn* / Hat seine böse Kunst, nicht dich getäuscht, / Nicht dein unfehlbares Gefühl!« (Vs. 1282, 1288–1290).

[63] Zum Vergleich zwischen Käthchen und Penthesilea heißt es schließlich auch: »[Sie] sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht« (an Heinrich Joseph von Collin, 8. Dezember 1808; SW[9] II, 818).

XIII.

Von Bülow berichtet, Kleist hätte einer untreuen Geliebten [Julie Kunze] anhand von Käthchen zeigen wollen, »wie man lieben müsse«, indem er ihr vorschlug, »ohne des alten Körners, ihres Vormunds oder Oheims Vorwissen [zu schreiben]. Sie schlug es ab, er wiederholte seine Bitte nach drei Tagen, in denen er sie besuchte, darauf nach ebensovielen Wochen und Monaten und löste zuletzt das Verhältnis auf diese Weise völlig«.[64] Maass meint zu dieser »zwielichtige[n] Klatschgeschichte«, »die pedantisch abgestufte Wiederholung seines Ansinnens an Julie paßt weder zu seinem Wesen noch zu den Umständen«.[65] Unser Thema legt natürlich eine solche Variation der Dreierfigur aus Kleists eigenem Leben dennoch nahe. Seine frühen Hoffnungen auf Familienglück kreisen auch immer wieder um eine Art von Dreieinigkeit, die er als ein neuer Pygmalion Wilhelmine gegenüber zustandebringen will: »[U]nd wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie *fertig*, so ist es nichts für mich. Ich selbst muß es mir formen und ausbilden« (SW[9] II, 549); »wenn Du es mir gelingen lassen könntest, mir an Dir eine Gattin zu formen« (SW[9] II, 564f.); »der Gedanke, aus Dir einst ein vollkommnes Wesen zu bilden […] zu Deinen Füßen zwei Kinder, und auf Deinem Schoße ein drittes« (SW[9] II, 577); »Freiheit, ein eignes Haus, und ein Weib, meine drei Wünsche, die ich mir beim Auf- und Untergange der Sonne wiederhole, wie ein Mönch seine drei Gelübde!« (SW[9] II, 683); »Ich sah mir das Zimmer aus, wo ich wohnen würde, ein anderes, wo jemand anderes wohnen würde, ein drittes, wo wir beide wohnen würden« (SW[9] II, 545). Und an Ulrike einmal: »[K]urz, ich habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große Tat« (SW[9] II, 725).

XIV.

In der Kürze der Anekdoten für die ›Berliner Abendblätter‹ liegt schließlich auch für unser Thema etwas Würze. So berichtet der ›Charité-Vorfall‹ über das Missgeschick eines von einem Kutscher überfahrenen Mannes, der »bereits dreimal in seinem Leben ein ähnliches Schicksal gehabt« hätte (SW[9] II, 266), und zwar in den Händen, d.h. unter den Rädern von drei Ärzten (im originalen Polizeirapport wurde nur ein einziger [mutmaßlicher] Arzt erwähnt, allerdings ein Professor Grapengießer; SW[9] II, 912). In dem ›Branntweinsäufer und die Berliner Glocken‹ erliegt ein »während drei Tage« zur Abstinenz bekehrter Säufer der dreifach wiederholten Versuchung der Glocken: »›*Pom*meranzen! *Pom*meranzen! *Pom*meranzen!‹ […] ›Kümmel! Kümmel! Kümmel!‹ […] ›Anisette! Anisette! Anisette!‹ Was kostet das Glas, frag ich? Der Wirt spricht: Sechs Pfennige. Geb er her, sag ich – und was weiter aus mir geworden ist, das weiß ich nicht« (SW[9] II, 267f.). ›Unwahrscheinli-

[64] Eduard v. Bülow, Heinrich von Kleists Leben und Briefe, Berlin 1848, S. 52f.

[65] Sie passt auch nicht zu den Umständen, dass er bei Körners häufig zu Gast war; Maass, Kleist (wie Anm. 8), S. 174; auch Loch, Heinrich von Kleist (wie Anm. 45), S. 300f., der die dreimalige Wiederholung allerdings nicht erwähnt.

che Wahrhaftigkeiten‹ besteht aus »[d]rei Geschichten« (SW[9] II, 277), von denen die zweite unwahrscheinlicher als die erste ist, »[d]ie dritte Geschichte« (SW[9] II, 280) an Unwahrscheinlichkeit die zweite bei weitem übertrifft, stamme aber aus Schillers Geschichtsschreibung und sei laut Schiller selbst keinem Dichter zuzumuten (SW[9] II, 281). Erst die politisch brisante ›Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg‹ wird unserem Motiv, wenn auch nur als rhetorische Figur, voll gerecht: »[D]ie Franzosen hätten geschlagen werden müssen, wären sie auch noch dreimal stärker gewesen«, wenn alle Preußen so tapfer gewesen wären wie der einzelne Reiter, der sich in einem von Franzosen umringten Dorf »noch ein drittes« Glas Kümmel einschenken lässt, seine Pfeife in aller Ruhe anzündet (»schaff er mir Feuer!‹ Feuer? sag ich: plagt ihn –? ›Feuer, ja!«; SW[9] II, 264), vor »drei Chasseurs« gewarnt wird, die schon vor dem Tor halten, »die drei Kerls blitzend ins Auge« fasst und angreift, während »die drei Franzosen schon ins Dorf« reiten, »alle drei vom Sattel haut«, deren drei Pferde aufgreift und mit einem dreifachen »hoho! hoho! hoho!« davonreitet (SW[9] II, 265).

XV.

Aus dieser Sammlung von Belegen fallen sicherlich manche mehr als andere ins Gewicht, sei es wegen aufdringlicher Wiederholung, rhetorischer Intensität oder des jeweiligen Stellenwerts. Es mag sein, dass Kleist selber denjenigen Beispielen, denen sein Publikum bzw. seine Leser damals oder heute noch besondere Aufmerksamkeit schenken, eine erhöhte Signifikanz abgesprochen hätte. Folgende Zusammensetzungen scheinen jedenfalls über sich hinaus auf ein häufig mit Bangen ersehntes, in mysteriöses Dunkel gehülltes Ziel zu deuten und *eo ipso* bedeutend zu sein. So der im Schroffensteiner Erbstreit glückversprechende, aber (wegen Erbsünde?) unerreichte ›dritte Gedanke, der uns fehlt‹ Dann, auch im Familienstreit, die unterdrückte, schließlich vermittelnde Person zwischen Homburg und Kurfürst, wiederum glückversprechend: »[D]ie – dritte, / – Wie heißt sie schon?«. Dann der ›fürchterliche‹, ›gefürchtete Dritte‹, an dem die Marquise aufgeklärt, die Furcht schließlich überwunden und das Glück angebahnt wird. Dann, als allzu physische Widerlegung der Bipolarität des Odysseus – »in der Natur […] nichts Drittes« (Vs. 111f.) – Penthesilea als quasi ›fürchterliche‹, ›gefürchtete Dritte‹. Dann die so genannte Pythagoräer-Regel: »Eins ist der Herr, zwei ist das finstere Chaos, drei ist die Welt« (Vs. 1532f.), womit wohl jene ›zerbrechliche Einrichtung der Welt‹ Adams beschworen wird, deren Geschöpfe zwischen ›Engel‹ und ›Teufel‹ schwanken. Dann die wiederholte Zeitangabe ›nach drei Tagen‹ und sonstige Daten aus dem christlichen Kalender, die sich häufig auf die Auferstehung Christi zu beziehen scheinen. Zuletzt, teils im gleichen Zusammenhang, aber nie explizite an- bzw. ausgesprochen, der ›Heilige Geist‹ als dritter, mysteriöser Teil der Trinität. Meistens also finden die vordergründigen formelhaften oder metaphorischen Permutationen des ›Dritten‹ einen gemeinsamen Nenner nicht zuletzt in der Religion. Wenn in der letzten Schaffensphase die christliche Metaphorik mit wohl gnostischem Einschlag zunimmt, dann vielleicht zum Teil als Kleists Reak-

tion auf das romantische Umfeld und mit einer entsprechenden Zunahme an Ironie.

Gerade Adam Müllers (vorläufig geheim gehaltene) Bekehrung zum Katholizismus dürfte seinen Freund und Kollegen nachhaltig zur Auseindersetzung angespornt haben, nicht nur in der als Taufgeschenk für Adam Müllers Tochter geschriebenen ›Heiligen Cäcilie‹, sondern schon zur Zeit des ›Phöbus‹. »[S]o war seine Legende, der Engel am Grabe des Herrn,« laut Müller »eine freundliche Rücksicht auf meine Neigung und meine Wünsche für ihn« (LS 226). Dabei macht Kleist aus den drei Frauen, die in der wohl unmittelbaren Vorlage, einem Ölgemälde Ferdinand Hartmanns, den Engel am Grabe treffen, »die drei Marien« (in der Bibel sind es nur zwei);[66] »Denn Er, versprochen hatt er ihnen, / Er werd am dritten Tage auferstehn« (SW[9] I, 10) – der Parallelismus unterstreicht wieder die vertraute Gedankenfigur. Bedenkenswert ist ferner Müllers rhapsodischer, aber so gut wie unverständlicher Erstling, ›Die Lehre vom Gegensatze‹ (1804).[67] Die Resonanz des Begriffs spricht aus einer Bitte Kleists an seinen verehrten Freund Wieland um einen Beitrag zum ›Phöbus‹, wobei er seinen Mitherausgeber als »Lehrer des Gegensatzes« (SW[9] II, 799) preist. Eine Zeile aus der ›Lehre vom Gegensatze‹ wird Kleist vermutlich im Sinne gehabt haben, als er die ›Penthesilea‹ schrieb: »[D]ie Kraft ist da und wirkt nur insofern, als ihr eine Gegenkraft entgegensteht«;[68] ein anderer Satz nimmt Kleists bekannte Nebeneinanderstellung von ›Penthesilea‹ und ›Käthchen‹ vorweg.[69] Eine umfassende Studie hat frappante Ähnlichkeiten festgestellt, vor allem zwischen Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und Müllers »dreistufiger Weltsicht«. »[S]o spricht auch Adam Müller von der Erzeugung eines harmonischen Geschlechtes, von der Synthese der menschlichen und göttlichen Gedanken in einem Dritten, dem Menschlich-Göttlichen«.[70]

---

[66] »Maria Magdalena und Maria, des Jakobus Mutter, und Salome« (Luk. 24,10); »Maria Magdalena, Johanna und Maria, des Jakobus Mutter« (Mark. 16,1). Vgl. DKV III, 971–973, auch zur Möglichkeit einer unterschwelligen politischen Deutung, nämlich der Auferstehung Deutschlands.

[67] Traugott Krug, Nachfolger Kants (und Kleists wohl auch, da er seit 1804 mit Wilhelmine verheiratet war), hat »diese literarische Jugendsünde« Müllers so rezensiert: »Was Wunder, daß sein Geist alle Haltung verlor, und nun vom Gegensatze in der Theorie zum Antigegensatz in der Praxis überging? Er ward bald darauf katholisch«; Müller, Schriften (wie Anm. 24), Bd. I, S. 554. Loch prangert aber auch Krugs »philosophischen Mischmasch« an; Loch, Heinrich von Kleist (wie Anm. 45), S. 233.

[68] Müller, Schriften (wie Anm. 24), Bd. II, S. 219.

[69] »Es versteht sich, daß wir in dieser philosophischen Formel die Worte Objekt und Subjekt, wie in jeder algebraischen Gleichung die Zeichen + und –, durchaus miteinander verwechseln können«; Müller, Schriften (wie Anm. 24), Bd. II, S. 216, 218 – eine Formulierung, die Kleist wohl eher einleuchtete, als Professor Krug (siehe Anm. 68). Müller hat seinerseits Friedrich Gentz gegenüber eine rührende Verteidigung sowohl der ›Penthesilea‹ wie der ›Marquise von O…‹ geschrieben, die im Lob auf Kleist gipfelt: »[A]n Mut der Stimme und der Worte, an Resignation des Lebens und bildender Kraft erkenne ich ihn für meinen Meister«; Müller, Schriften (wie Anm. 24), Bd. II , S. 219, 564–567, 572.

[70] Was auch überzeugend mit dem Ausgang des ›Amphitryon‹ in Verbindung gebracht wird, siehe Michael Emmerich, Heinrich von Kleist und Adam Müller, Frankfurt a.M. 1990,

XVI.

Mit dem Marionetten-Aufsatz wird unsere Aufmerksamkeit unvermeidlich wieder auf »das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses« (Sündenfall) und das dreifache Potential des Hohlspiegels (SW[9] II, 343, 345) gelenkt – Metaphern, deren Schlüsselfunktion für Kleists Werke lange erkannt und in Zusammenhang mit den triadischen Mythen eines Rousseau, Schiller, Novalis, Schlegel, Schelling u.a. gebracht worden ist, als Fortschrittsgedanke aber in jüngster Zeit eher verleugnet wird.[71] Es werden im Aufsatz aber unbestreitbar drei Daseinsformen oder Bewusstseinsebenen veranschaulicht.[72] »Grazie« wird gegen »Reflexion« ausgespielt, die instinktive Unbefangenheit des fechtenden Bären gegen den missglückten und peinlichen Versuch eines jungen Mannes, die graziöse Haltung des »Dornausziehers« (SW[9] II, 342–345) bewusst nachzuahmen.[73] In der zentralen Metapher des Aufsatzes ist aber keine hypothetische Vereinbarung der Gegensätze, etwa als zukunftsorientiertes Ideal, gemeint, denn gerade das Maschinelle des »Maschinist[en], der diese Puppen regierte« (SW[9] II, 340), wird betont. Stattdessen gipfelt der Aufsatz in einem Entweder-Oder, nämlich in den Polaritäten Marionette und Gott, »so, daß [die Grazie] zu gleicher Zeit in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat« (SW[9] II,

---

S. 14f., 124. Emmerichs Schlussfolgerung scheint allerdings übertrieben reduktiv: »Inhaltlich sind jedoch kaum Unterschiede zwischen Müller und Kleist festzustellen, sind beider Gedanken und Weltsichten von den ihnen sprachlichen Besonderheiten gereinigt und auf ihren Kern zurückgeführt« (ebd., S. 123).

71 Siehe den Überblick im letzten Kapitel von Anthony Stephens, Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories, Oxford 1994. Kleist spiele zwar mit den »triadic myths« (S. 277) in einer »parody of a Socratic dialogue« (S. 289f.); »an oscillation between utopian and dystopian variants on […] the myth of the Fall« (S. 289) soll aber nicht zum Fehlurteil führen, nämlich »the implicit, but erroneous, assumption that Kleist's basic mode of thought was as dialectical as that of Hegel or Hölderlin« (S. 278). Die zur Tradition gewordene Lesart: »Vom Unbewußten durch Reflexion zum höchsten Bewußtsein: Thesis, Antithesis und Synthesis; Marionette, Mensch und Gott« (Hanna Hellmann, ›Über das Marionettentheater‹ [1911]. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater, hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1967, S. 17–31), wird u.a. auch von Hilda M. Brown (1968), Wolfgang Binder (1976), Gerhard Kurz (1981), Beda Allemann (1981) und Paul de Man (1984) in Frage gestellt.

72 Auch wenn sie in der erzählten Chronologie des Aufsatzes keine geradlinige, historisch progressive, chiliastische Utopie heraufbeschwören, wie etwa bei Novalis in ›Die Christenheit oder Europa‹ oder Marx/Engels im ›Kommunistischen Manifest‹. Siehe dazu Gerhard Schulz, Kleists poetische Meditationen ›Über die Rückkehr ins Paradies‹. In: Festschrift für Ralph Farrell, hg. von Anthony Stephens, Bern 1977, S. 57-80.

73 Die antike Bronze habe der Erzähler mit seinem jungen Freund »vor etwa drei Jahren […] in Paris« (SW[9] II, 345) gesehen. Der Gesprächspartner des Erzählers beschreibt seinerseits den ähnlichen ›Mißgriff‹ (»unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben«; SW[9] II, 342) eines jungen Tänzers in der Rolle des »Paris, unter den drei Göttinnen« beim Überreichen des Apfels an Venus (SW[9] II, 342 – hier wohl ein griechisches Beispiel des ›Sündenfalls‹, der zum Trojanischen Krieg führt). Auch die Stadt Paris blieb Kleist zeitlebens ohne ›Grazie‹ (vgl. SW[9] II, 662).

345). Keine Synthese also, keine von einem Gott manipulierte Marionette (man vergleiche, wie Rilke in der vierten ›Duineser Elegie‹ Kleists Bild zu Ende denkt, indem er einen Engel herbeiwünscht, »der die Bälge hochreißt. / Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel«[74]). Im Bild des Hohlspiegels, der im gleichen Satz das mysteriöse dritte Moment veranschaulichen soll, bleibt auch unausgespochen, was dem Naturwissenschaftler Kleist sicherlich nicht entgangen sein wird: Dass das im Spiegel gefangene Menschenbild, das wie »die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist« (SW[9] II, 345), bei Entfernung oder Nähertreten zwar wiedererscheint, aber (je nach Krümmung und Einstellung des Spiegels) entweder gerade *oder* auf den Kopf gestellt. Damit sind wir anscheinend wieder bei den bekannten Polaritäten gelandet: Engel – Teufel, Anziehung – Widerwille/ Repulsion, sowohl in der physischen wie in der moralischen Welt. Im dritten Kapitel vom ersten Buch Moses, auf das der Leser dann als Letztes wieder aufmerksam gemacht wird, liest man schließlich nicht nur vom Sündenfall, sondern auch von den Folgen, nämlich (laut Schlange) vom Gottwerden des Menschen (Mose 3,5). Höchst ambivalent bleibt das ›Dritte‹ also auch hier.

XVII.

Eine letzte Perspektive auf unser Thema bietet ein anderer Metaphernbereich, ja eine andere Kunst, nämlich die Musik. Als einfachste Harmonielehre, wie aus zwei Tönen etwas Drittes entsteht, stellt Kleist zum Beispiel im November 1800 folgendes Rätsel an die Braut: »Du *allein* singst nur einen *Ton*, ich *allein* singe auch nur einen *Ton*; wenn wir einen *Akkord* hören wollen, so müssen wir beide *zusammen* singen. – Worauf deutet das hin?« (SW[9] II, 594). Mehr als nur pädagogische Allegorie ist aber eine Art Urerlebnis des sechzehnjährigen Soldaten am Rhein, als er »im wehenden Atem des Westwinds […] ganze Konzerte, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Kontra-Violon,« hörte, die er merkwürdigerweise »ohne Kapelle, wiederholen [kann] so oft ich will – aber so bald ein *Gedanke* daran sich regt, gleich ist alles fort, […] Melodie, Harmonie, Klang, kurz die ganze Sphärenmusik« (SW[9] II, 568f.). Diese Epiphanie mit ihrem Anklang an die auf Zahlenmystik gegründete Harmonie der Verhältnisse der Natur und der Planeten bei Pythagoras (wohl für das verschollene ›Ideenmagazin‹ des angehenden Dichters bestimmt; vgl. SW[9] II, 597) wird mehrfach um 1800 wachgerufen, dann erst wieder im Todesjahr, als ihn der gleiche »Luftzug aus meiner allerfrühsten Jugend« wieder anweht, »und es regen sich Kräfte in mir, die ich ganz erstorben glaubte« (SW[9] II, 874). Trotz der epistemologischen Verzweiflung, die Kleist vermeintlich zum Schriftstellerischen trieb, dürfte er den frühen Anspruch auf Glück nie ganz aufgegeben haben.[75] Er hat nämlich im gleichen

[74] Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien [1923]. In: Ders.: Werke, kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 2, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M., Leipzig 1996, S. 199–234, IV, Vs. 57.

[75] Um, wie im ersten Aufsatz, »den sichern Weg des Glücks zu finden« (SW[9] II, 301), müssen wir präetablierte Gesetze ergründen, wie sie etwa die Sphärenmusik enthält.

Sommer 1811 »mancherlei Verstimmungen in [s]einem Gemüt« gespürt, »die ein recht heitrer Genuß des Lebens, wenn er mir einmal zuteil würde, vielleicht ganz leicht harmonisch auflösen würde« (SW[9] II, 874). In dem Falle würde er

> die [Dicht-]Kunst vielleicht auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen, und [s]ich […] mit nichts als der Musik beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder […] die algebraische Formel aller übrigen […]. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind (SW[9] II, 874f.).

Streng genommen ist sein Wort über den Generalbass oder *basso ostinato*, wie Carl Dahlhaus mit aller Stringenz dargelegt hat, »ein epochales Vorurteil, das fast sämtliche Zeitgenossen teilten«, eher also ein »fable convenue«.[76] Aber gerade anhand des ›Dritten‹ bei Kleist ist oft inhaltlich wie strukturell eine Art Formel zu vermuten, die einer wiederholten Bassmelodie mit triadischen Akkorden nachgedacht zu sein scheint. Das gilt insbesondere, wenn das Modell ein dissonanter Akkord ist, der das Scheitern einer angestrebten Harmonie bildet, oder deren Auflösung.[77] Auf die Wechselbeziehung zwischen Dissonanz und Harmonie, teils auch zwischen Dur und Moll bzw. der kleinen und großen Terz, mittels der dritten Note des Dreiklangs, kommt es dann an.[78] Die gleiche Betonung des Mysteriösen am Dreiklang trifft bekanntlich auch für die Zahlenverhältnisse bzw. ›tönende Mathematik‹ im pythagoreischen Stimmsystem zu, in dem das Dreieck eine bildliche Schablone abgibt.[79]

Ob Kleist mit ›Beschäftigung‹ eine erneute Praxis verstand, ist nicht bekannt, obwohl er ans Musizieren im Harz mit Freund Rühle als eine Zeit der arkadischen Glückseligkeit gedachte, und die Quartettaufführungen des Zwanzigjährigen fünf-

---

[76] »Mit der Assoziation von Generalbaß und algebraischer Formel […] schlug Kleist, grob gesagt, den Holzweg ein« (S. 18). Wackenroder, Tieck, Novalis, Jean Paul und Hoffmann hätten auch Ähnliches aus den zeitgenössischen Formulierungen der Harmonielehre abgeleitet. Siehe dazu Carl Dahlhaus, Kleists Wort über den Generalbaß. In: KJb 1984, S. 13–24, hier S. 18–20.

[77] So hatte etwa der angedrohte Einmarsch Napoleons in die Schweiz 1802 zur Folge, dass Kleist erst einmal abwarten musste, »wie sich die Dissonanz der Dinge auflösen wird« (SW[9] II, 719), bevor er sich in seinem schweizerischen Arkadien niederlassen konnte.

[78] Laut Dahlhaus hat Kleist höchstwahrscheinlich Goethes 1805 erschienene kommentierte Übersetzung von Diderots ›Versuch über die Malerei‹ gekannt und als chiffrierte Poetik gedeutet. Hier unterzieht Goethe den Aphorismus Diderots: »Der Regenbogen ist in der Malerei, was der Grundbaß in der Musik ist«, der Kritik, dass der laut Diderot dem Generalbass zugrundeliegende Durakkord (wie in der Harmonielehre von Rameau) einer noch umfassenderen Harmonie weichen muss, die auch den Mollakkord einschließt; Dahlhaus, Generalbaß (wie Anm. 75), S. 20f. Auch relevant: Christine Lubkoll, Die ›heilige Cäcilie‹ und das Programm des »Generalbasses«. In: Heinrich von Kleist (wie Anm. 33), S. 337–364, hier S. 343ff.; Lothar Walther, Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts, Würzburg 1940.

[79] Die Tatsache, dass solches Gedankengut in der Praxis als musikalisch längst überholt galt, wird für Kleist generell nicht ausschlaggebend gewesen sein – vgl. Dahlhaus, Generalbaß (wie Anm. 76), S. 19 – um wieviel weniger für Richter Adam mit seiner »Pythagoräer-Regel«!

zig Jahre später in Potsdamer Salons noch Erinnerungen wachriefen.[80] Aber die meisten Zeitgenossen dürften etwa Brentanos Verwunderung geteilt haben, als er auf die Nachricht von Kleists Tod an Arnim schrieb: »Wir haben nie erfahren, Kleist war einer der größten Virtuosen auf der Flöte und dem Klarinett« (Brief vom 10. Dezember 1811).[81] Kleist hatte nämlich Mitte der neunziger Jahre von Joseph Beer, der ab 1792 an der königlich-preußischen Kapelle in Potsdam tätig war, auch in den Grundzügen des Komponierens Unterricht gehabt.[82] Beer war es seinerseits, der 1791 Mozart zu seinem letzten Auftreten als Solist eingeladen hatte, unmittelbar bevor Mozart mit der Komposition der ›Zauberflöte‹ begann, deren erste Aufführungen er ein paar Monate später als sein letztes öffentliches Auftreten überhaupt dirigierte.[83] Ob nun Kleist die Klarinetten- bzw. Flötenpartien aus der inzwischen populär gewordenen ›Zauberflöte‹ in sein Repertoire aufnahm oder mit seinem Lehrer darüber sprach, ist freilich nicht bekannt.[84]

XVIII.

Mit der ›Zauberflöte‹, Kleist als Flötist,[85] und einer erneuten Beschäftigung mit der Musik, besonders der Bedeutsamkeit des dreitönigen Generalbasses, wäre das Thema ›Kleist und das Freimaurertum‹ wieder ins Blickfeld gerückt. Den Ritualien und der Musik des Freimaurertums ist Dirk Grathoff mit seiner sonst so auf-

---

[80] Maass, Kleist (wie Anm. 8), S. 11f.

[81] Peter Goldammer (Hg.), Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation, Berlin, Weimar 1976, S. 39.

[82] Loch, Heinrich von Kleist (wie Anm. 45), S. 24. Nun ist, wie im New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 2, S. 33, 353, gezeigt wird, der Klarinettist und Beethoven-Interpret Josef Bähr (1770–1818) mit dem Komponisten und ebenfalls sehr bekannten Klarinettisten Joseph Beer (1744–1812) oft verwechselt bzw. auf eine Person reduziert worden, nicht zuletzt von Mozart selbst – siehe die Briefe vom 3. und 7. Juli 1778 aus Paris in der Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen (wie Anm. 8), Bd. II; im Kommentar heißt es auch einfach »Joseph Bähr (Beer)«. Bei Kleist gibt es eine einzige Erwähnung: »der Musicus Baer in Potsdam« (SW[9] II, 549).

[83] Er spielte (KV. 595) in der »großen musikalischen Akademie« des »Herr[n] Bähr« in Wien. Mozart war also »zur Programmnummer abgesunken […] überschattet von den Künsten des Herrn Bähr (Josef Beer)«, wie Wolfgang Hildesheimer die Ankündigung nur halb berichtigt (Wolfgang Hildesheimer, Mozart, Frankfurt a.M. 1977, S. 311, 397); siehe auch Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (wie Anm. 8), Bd. VI, S. 406.

[84] Mozarts einzige belegte Erwähnung Beers lautet: »daß er ein braver Clarinettist, übrigens aber ein liederlicher socius ist – ich gehe mit dergleichen leüte gar nicht gerne um – man hat keine Ehre davon« (Paris, 1778); Mozart, Briefe und Aufzeichnungen (wie Anm. 8), Bd. II, S. 399. Zu Dorfrichter Adam hätte dies gut gepasst; vgl. etwa: »Ein liederlicher Hund wars – / Sonst eine ehrliche Haut, so wahr ich lebe, / Ein Kerl, mit dem sichs gut zusammen war; / Doch grausam liederlich, das muß ich sagen« (Vs. 119–122).

[85] Im Übrigen gebraucht Kleist die Flöte auch mehrfach als Metapher, zum Beispiel im herzlosen Paris, »wenn ihm einmal ein Gefühl entschlüpft, so verhallt es, wie ein Flötenton im Orkan« (SW[9] II, 662).

schlussreichen Pionierarbeit ›Kleists Geheimnisse‹[86] nicht weiter nachgegangen. Unserem Thema aber bietet gerade dieses Beziehungsgeflecht einen weiteren Ansatzpunkt. Hauptquelle für das ›Zauberflöte‹-Libretto war das Märchen ›Lulu oder Die Zauberflöte‹ von Jakob August Liebeskind, das in ›Dschinnistan‹ (1786–1789), der Märchensammlung seines Schwiegervaters Wieland, erschien.[87] Das Freimaurerische, das Schikaneder und Mozart daraus machten, wäre ein mögliches wenn auch verschwiegenes Gesprächsthema gewesen, als Kleist während seines zehnwöchigen Aufenthaltes in Oßmannstedt die Lebensgeschichte seines Gastgebers aufzuschreiben anfing, besonders wenn Kleist dem Freund über einen möglichen Versuch erzählte, sich zwei Jahre vorher in Würzburg (wohl auch als Broterwerb) einen Auftrag zu verschaffen, über die Reform des Freimaurertums zu schreiben, und Wieland seinerseits über die zeitweilige Einstellung der ›Amalie‹-Loge (1782–1808) berichtet hätte, der er und Goethe angehörten, »nach dem Streit um das Prinzip der Strikten Observanz«.[88] Christian August Vulpius, Goethes Schwager, hatte schon 1794 in Weimar eine revidierte Version des ›Zauberflöte‹-Librettos aufgeführt, und Goethe selbst, der ›Die Zauberflöte‹ hochschätzte, hatte eine Fortsetzung versucht, die 1802, gerade als Kleist von Weimar nach Oßmannstedt umzog, als Fragment erschien.[89] Dem ehrgeizigen Kleist dürfte dieses schwache Stück eventuell als Ansporn gedient haben, sowie als Erinnerung an das Singspiel.

Wenn es 1800 in Würzburg tatsächlich um Kontaktaufnahme mit führenden Freimaurern ging,[90] dann war dem ohnehin zur Geheimnistuerei geneigten Kleist erst recht und auf Dauer Schweigen geboten. »Die Mitwissenschaft eines Dritten war unmöglich«, schreibt er an Ulrike; ihr und Wilhelmine werden wiederholt ›Verschwiegenheit‹ und ›Standhaftigkeit‹ abverlangt (SW[9] II, 526, 529, 531f.). Allein die Worte erinnern unwiderstehlich an die Aufnahmeprüfungen, die Tamino und Pamina in der ›Zauberflöte‹ bestehen müssen (etwa: »Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!«),[91] und die freimaurerischen Tugenden sind fast komplett in einem Brief der gleichen Zeit an die Braut, der eine idyllische Zukunft verspricht:

---

[86] Dirk Grathoff, Kleists Geheimnisse, Opladen 1993.

[87] Siehe David J. Buch, Fairy-Tale Literature and ›Die Zauberflöte‹ In: Acta Musicologica 64, Fasc. 1 (1992), S. 30–49. Zu Wielands breit gefächertem Familienkomplex und sonstigen literarischen Beziehungen, siehe bes. die Chronik von Thomas C. Starnes, Christoph Martin Wieland. Leben und Werk. Aus zeitgenössischen Quellen chronologisch dargestellt, 3 Bde., Sigmaringen 1987.

[88] Grathoff, Kleists Geheimnisse (wie Anm. 86), S. 57–60. »Wieland erzählt mir seine Lebensgeschichte; und ich schreibe sie auf« (Januar 1803; SW[9] II, 729).

[89] Siehe besonders Jacques Chailley, La flûte enchantée, opéra maçonnique, Paris, 1968, S. 8; auch Paul Nettl, Mozart und die königliche Kunst, Berlin 1932, S. 146; Katherine Thomson, The Masonic Thread in Mozart, London, 1977.

[90] Der Einwand Hilda M Browns, die Zeit möglichen Zusammenseins Kleists in Würzburg mit Hufeland und Schlabrendorf (laut Briefen und Hotellisten etwa vier Tage) sei wahrscheinlich zu knapp für Verhandlungen, leuchtet nicht recht ein (Hilda M. Brown über Dirk Grathoffs: Kleists Geheimnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie. In: KJb 1994, S. 213–216, hier S. 215).

[91] Die Ermahnung der drei Knaben, Nr. 8, Finale.

> [Z]u Deinen Füßen zwei Kinder, und auf Deinem Schoße ein drittes, und [ich] höre wie Du […] den Eigensinn des einen zu Standhaftigkeit, den Trotz des andern zu Freimütigkeit, die Schüchternheit des dritten zu Bescheidenheit, und die Neugierge aller zu Wißbegierde umzubilden weißt, sehe, wie Du ohne viel zu plaudern, durch Beispiele Gutes lehrst (SW[9] II, 577).[92]

Nirgends ist die freimaurerische Symbolik, ausgerechnet die des Dreifachen, so unvergesslich hör- und sichtbar wie in Mozarts Singspiel. Das reicht von der Tonart Es-Dur (3b) und den drei steigenden Akkorden der Ouvertüre (wohl das dreifache Anklopfen des Adepten an die Pforte in der Freimaurer-Zeremonie widerspiegelnd), über die refrainartigen Ratschläge der drei Knaben bzw. der drei Damen, bis zum dreifachen, den dritten oder Meistergrad des maurerischen Handwerks bezeichnenden Dreiklang und den Eintritt in den ›Weisheitstempel‹ durch drei Säulen.[93]

Nun sind Kleists Werke freilich kaum anhand von Freimaurersymbolik zu entschlüsseln (es sei denn gelegentlich als Parodie),[94] nicht zuletzt weil er selbst desillusioniert auf das dem Freimaurertum zugrundeliegende humanistische Weltbild und aufklärerische, populärphilosophische Bildungsideal bekanntlich bald verzichtete. Trotzdem dürfte sein Wort, dass im Generalbass die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten seien, etwas über ein wiederkehrendes Motiv in seinen eigenen Werken und deren Struktur aussagen, was zwar nicht auf eine eindeutige Reduzierung hinauswill, sondern eher auf das von Walter Pater beschriebene Mysterium, alle Kunst strebe ständig nach dem Zustand der Musik.

---

[92] Vgl. »Ein Weib tut wenig, plaudert viel« – der Sprecher, Nr. 8, Finale der ›Zauberflöte‹. Sembdner stellt in dem Brief auch wörtliche Anklänge an Goethes ›Werther‹ und Wielands ›Sympathien‹ fest (SW[9] II, 967).

[93] Siehe besonders Thomson, Masonic Thread (wie Anm. 89).

[94] Möglicherweise, zum Beispiel, die schon zitierte Maurerarbeit am Kloster der heiligen Cäcilie, »die Türme noch um ein gutes Dritteil zu erhöhen« (SW[9] II, 225).

Michael Mandelartz

DIE KORRUPTE GESELLSCHAFT

Geschichte und Ökonomie in Kleists ›Zerbrochnem Krug‹

I. Zum Stand der Korruption in den Niederlanden

Geschichte zu erzählen heißt, die Verbindungsglieder zwischen einem, allenfalls auch mehreren angenommenen Ursprüngen und der Gegenwart des Erzählers auf einleuchtende Weise darzustellen. Jede Gegenwart stellt daher ihre Vergangenheit in ein neues Licht, aber ebenso birgt der Ursprung die folgende Geschichte in sich. Geschichten von Mord und Totschlag, Raub und Betrug lassen sich plausibel nicht aus einem ›reinen‹ Ursprung herleiten, und so muss das Unrecht entweder einem reinen Verhältnis von außen injiziert werden oder im Ursprung selbst liegen. Ersteres ist der Fall etwa bei dem Unrecht, das Michael Kohlhaas zugefügt wird. Seine Geschichte wird damit zu einem Seitenzweig der deutschen Geschichte seit der Reformation und zu einer frühen Demonstration von Adornos Satz: »Es gibt kein richtiges Leben im falschen.«[1] Letzteres trifft auch auf den Amazonenstaat der ›Penthesilea‹ zu, der seinen Ursprung auf die gemeinschaftlich begangene Rache an den Fremdherrschern zurückführt.

Im Falle von Kleists ›Zerbrochnem Krug‹ nun wurde der Ursprung in dem auf dem Krug dargestellten Ereignis gesucht, der Übergabe der Niederlande an den spanischen König Philipp II. im Jahre 1555. Dirk Grathoff hat die Szene zuerst als epochale Zäsur erkannt und ihren Bedeutungsgehalt bestimmt als Staatsgründung, die auf die ›Subjekt-Werdung‹ der Niederländer verweise: »Der geschilderte Vorgang ist bedeutsam: erst mit der Befreiung von den Spaniern werden die Niederländer zum gesellschaftlichen Subjekt ihres Staates, wird der Staat ihr eigen, symbolisch verkörpert in der dargestellten Staatsgründung auf dem Krug, der, von einem Spanier erbeutet, hinfort im eigenen Haus aufgestellt wird.«[2] Dass der Krug

[1] Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: Ders., Gesammelte Schriften. hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970–1986, Bd. 4, S. 43.

[2] Dirk Grathoff, Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel. In: KJb 1981/1982, S. 290–313, hier S. 297. Grathoffs Auffassung ist inzwischen *common sense* der Forschung, so noch bei Ethel Matala de Mazza, Recht für bare Münze. Institutionen und Gesetzeskraft in Kleists ›Zerbrochnem Krug‹. In: KJb 2001, S. 160–177, hier S. 171 und Anm. 36 und bereits bei Hinrich C. Seeba, Overdragt der Nederlanden in't jaar

nun zerbrochen wurde, und zwar von dem Staatsdiener Adam, deutet nach Grathoff auf eine neue geschichtliche Situation hin, auf den Anbruch einer neuen Epoche. Die Niederländer seien nun wiederum, zum zweiten Mal, zum ›gesellschaftlichen Objekt‹ geworden, aber nicht durch Fremdherrschaft, sondern durch den eigenen Staat. Als Thema im Hintergrund des Lustspiels wären demnach die Modernisierungsprozesse im Anschluss an die französische Revolution zu bestimmen, die die Herrschaft über die bürgerlichen ›Subjekte‹ mehr und mehr auf bürokratische Vorgänge verlagerten. Bis zur Gegenwart der Dramenhandlung haben »nunmehr endgültig ›modern times‹ im Staate Holland Einzug gehalten, indem das alte gesellschaftliche Objektsein unter veränderten Bedingungen zurückgekehrt ist.«[3]

Grathoff zufolge wäre die Geschichte der Niederlande bis zum Prozess um den Krug eine Geschichte der Emanzipation von der Fremdherrschaft wie die der Amazonen in Kleists ›Penthesilea‹. Während jedoch der Gründungsmythos der Amazonen vom Mord an den illegitimen Fremdherrschern erzählt, zeigt das Bild auf dem Krug keineswegs die Loslösung von der ›Fremdherrschaft‹ Spaniens, sondern einen Vertragsabschluss, der gerade die *Kontinuität* des Rechts verbürgen soll. Dafür spricht schon die Rede Adams vom »zerscherbte[n] Pactum« (Vs. 675), es ergibt sich aber auch aus Schillers Darstellung der Übergabe in der ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung‹, die Kleist sicherlich bekannt war.[4] Die Übergabe wird in einer Folge von Handlungen vollzo-

---

1555: Das historische Faktum und das Loch im Bild der Geschichte bei Heinrich von Kleist. In: Barocker Lust-Spiegel. Studien zur Literatur des Barock. Festschrift für Blake Lee Spahr, hg. von Martin Bircher u. a., Amsterdam 1984, S. 409–443, hier S. 423.

[3] Grathoff, Der Fall des Krugs (wie Anm.), S. 307.

[4] Dies lässt sich, obschon ohnehin wahrscheinlich, für die 1811 in den ›Berliner Abendblättern‹ erschienenen ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ nachweisen. In der dritten Geschichte wird ein Fahnenjunker durch eine Explosion mit »Haut und Haar, samt Fahne und Gepäck, und ohne daß ihm das Mindeste auf dieser Reise zugestoßen«, auf das andere Ufer der Schelde versetzt. Als Quelle gibt ein »Mitglied der Gesellschaft« den »Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande« an, und in der Tat findet sich die Geschichte in der (zuerst 1795 in den ›Horen‹ erschienenen) II. Beilage zur Ausgabe der ›Geschichte des Abfalls‹ von 1801 unter dem Titel ›Belagerung von Antwerpen durch den Prinzen Parma in den Jahren 1584 und 1585‹. Sämtliche Kommentare des letzten halben Jahrhunderts nennen dagegen als Quelle Karl Curths: ›Der Niederländische Revolutionskrieg im 16ten und 17ten Jahrhundert‹, 1808–1810 als Fortsetzung von Schillers Werk erschienen. Bei Curths ergreift ein Wirbel einen »Jungen Menschen von des Herzogs Leibwache« »*auf der Brücke*« und versetzt ihn »auf das Brabantische Ufer«, während bei Schiller »die Gewalt des Schusses« einen Offizier »*auf dem flandrischen Ufer*« ergreift und auf dem brabantischen absetzt. In Kleists ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ steht wie bei Schiller »ein Fahnenjunker, *auf dem linken Ufer der Schelde*«, d. h. auf dem flandrischen Ufer, und wird auf das rechte, brabantische versetzt (Hervorhebungen M.M.). Statt Curths Wendung: »So fabelhaft und unglaublich das scheint […]«, auf die die Kommentare als Parallele zu Kleists abschließenden poetologischen Überlegungen hinweisen, findet sich bei Schiller: »Kaum wird man es dem Geschichtsschreiber glauben […].« Vgl. Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 4, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1958f., S. 346–348; Karl Curths, ›Der Niederländische Revolutionskrieg im 16ten und 17ten Jahrhundert‹, Zweiter Teil, Leipzig 1808–1810, S. 290 und 292; DKV III, 379 und Kommentar, 943;

gen, deren Legitimität durch die Anwesenheit aller beteiligten Parteien und der Öffentlichkeit sichergestellt wird. Karl V. löst zunächst die Generalstaaten von ihrem Eid und überträgt ihn auf seinen Sohn; Philipp kniet vor Karl V. nieder und empfängt den Segen; daraufhin nimmt er die Huldigung der Generalstaaten entgegen und leistet den Eid, der ihnen nicht nur ihre »Privilegien und Freiheiten«, sondern auch »Gewohnheiten, Herkommen, Gebräuche und Rechte« zusichert. Schiller bemerkt dazu, dass die Eidesformel »weit behutsamer und bestimmter gefasst war, als Karl der fünfte selbst und alle burgundische Herzoge sie beschworen haben.« Die Aufrechterhaltung von Gebräuchen und Gewohnheiten sei hier zum ersten Mal beeidet worden. Schließlich wird ihm von seiten der Stände »kein andrer Gehorsam versprochen, als der mit den Privilegien des Landes bestehen kann.«[5] Die Übergabe bestätigt also die bestehende Rechtsordnung, indem sie sie an die veränderten politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen zwischen den Niederlanden und Spanien anpasst.[6]

Der Freiheitskampf der Niederländer bezieht Schiller zufolge seine Legitimation keineswegs daraus, dass Philipp II. eine Fremdherrschaft begründet hätte; die Niederlande waren ihm rechtens und mit Zustimmung der niederländischen Stände übergeben worden. Legitim wird der Freiheitskampf, mit starken Einschränkungen, durch den Missbrauch der königlichen Macht *nach* der Übergabe, insbesondere durch die Einsetzung der Inquisition, deren Folgen »unnatürlich und schrecklich« waren:

> Das ganze zeitliche Glück, selbst das Leben des unbescholtenen Mannes war nunmehr in die Hände eines jeden Nichtswürdigen gegeben. […] Die Sicherheit des Eigentums, die Wahrheit des Umgangs war dahin. Alle Bande des Gewinns waren aufgelöst, alle des Bluts und der Liebe. […] Diesem Schicksal unterwarf man eine große blühende Handelsstadt, wo hunderttausend geschäftige Menschen durch das einzige Band des Vertrauens zusammenhalten. […] Alle Grundsäulen der Geselligkeit umgerissen, wo Geselligkeit der Grund alles Lebens und aller Dauer ist.[7]

Wenn bei Kleist das auf dem Krug dargestellte ›Paktum‹ ›zerscherbt‹ ist, so folgt er der Deutung Schillers zumindest soweit, dass die Erneuerung des Vertrages zwischen den Niederlanden und Spanien rechtens war, denn ein ›zerscherbter‹, also gebrochener Vertrag setzt voraus, dass er zu halten war. Den Vertragsbruch wird

---

SW[9] II, 914; Heinrich von Kleist, Werke und Briefe, Bd. 3, 2. Aufl., hg. von Siegfried Streller u.a., Berlin, Weimar 1984, Komm. S. 706f.; Heinrich von Kleist, Berliner Abendblätter, Bd. 2, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel u. a. 1997, S. 45. – Der ›Krug‹ wird im Folgenden nach DKV nur mit Versangabe zitiert.

5 Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 4 (wie Anm. 4), S. 73f.

6 Ähnlich auch Goethe im ›Egmont‹: »VANSEN Wenn jetzt einer oder der andre Herz hätte, und einer oder der andre den Kopf dazu, wir könnten die spanischen Ketten auf einmal sprengen. / SOEST Herre! So müßt Ihr nicht reden! Wir haben dem König geschworen. / VANSEN Und der König uns. Merkt das«; Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I,5, hg. von Hendrik Birus u.a., Frankfurt a.M. 1985–1999, S. 482 (II,1).

7 Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 4 (wie Anm. 4), S. 86.

man jedoch nicht, wie bei Schiller, beim spanischen König,[8] sondern in den Niederlanden zu suchen haben. Darüber gibt Frau Marthes Erzählung von der Geschichte des Kruges genaue Auskunft. Sie setzt ein mit der Eroberung Briels durch die Wassergeusen (1572), dem Auftakt zum Aufstand der Niederlande gegen Spanien:

> FRAU MARTHE Erlaubt! Wie schön der Krug, gehört zur Sache! –
> Den Krug erbeutete sich Childerich,
> Der Kesselflicker, als Oranien
> Briel mit den Wassergeusen überrumpelte.
> Ihn hatt' ein Spanier, gefüllt mit Wein,
> Just an den Mund gesetzt, als Childerich
> Den Spanier von hinten niederwarf,
> Den Krug ergriff, ihn leert', und weiter ging.
> ADAM Ein würd'ger Wassergeuse (Vs. 679–687).

Von der Verschwörung der Wassergeusen, die bei Schiller als höchst korrupte Gesellschaft geschildert werden,[9] ging der Aufstand der Niederlande aus. Wenn irgendwo im ›Krug‹, ist hier der Ursprung der *Unabhängigkeit* der Niederlande dargestellt.[10] Sie geht nicht von der Übergabe an Philipp II., sondern von einem

[8] Genau genommen ist bei Schiller überhaupt nicht von Vertragsbruch, sondern von einem Missverhältnis zweier Regionen die Rede, die das Recht unterschiedlich begründen, weil sie auf unterschiedlichen Punkten der historischen Entwicklung stehen: »Man nannte Rebellion in Madrid, was in Brüssel nur eine gesetzliche Handlung hieß«; Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 4 (wie Anm. 4), S. 35.

[9] Vgl. Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 4 (wie Anm. 4), S. 177: »Große Gastmahle wurden gehalten, welche ganze Tage lang dauerten – unwiderstehliche Versuchungen für eine sinnliche lüsterne Menschenart, bei der das tiefste Elend den Hang zum Wohlleben nicht hatte ersticken können. Wer sich da einfand (und jeder war willkommen) wurde durch zuvorkommende Freundschaftsversicherungen mürbe gemacht, durch Wein erhitzt, durch das Beispiel fortgerissen, und überwältigt durch das Feuer einer wilden Beredsamkeit. Vielen führte man die Hand zum Unterzeichnen, der Zweifelnde wurde gescholten, der Verzagte bedroht, der Treugesinnte überschrien; manche darunter wußten gar nicht, was es eigentlich war, worunter sie ihre Namen schrieben, und schämten sich, erst lange darnach zu fragen.«

[10] So auch die zur Zeit von Kleists Arbeit am ›Krug‹ aktuelle Geschichte der Niederlande: Luc Jean Joseph van der Vynckt, Geschichte der Vereinigten Niederlande von ihrem Ursprunge im Jahre 1560 an bis zum Westphälischen Frieden, Bd. 1, Zürich 1793, S. 364: Briel »wurde durch diese Begebenheit [die Einnahme durch die Wassergeusen, 1572, M.M.] so berühmt, daß man in der Folge denselben [Platz] für den Grundstein des niederländischen Freystaates ansehen konnte.« Und S. 369: »Hier stoßen wir also auf den Zeitpunkt von welchem der Freystaat der vereinigten Niederlande die Jahre seines Ursprungs zählt.« Vynckt setzt den Ursprung der *Unruhen* in das Jahr 1560 (vgl. S. 124f.), den des *Staates* mit der Eroberung Briels in das Jahr 1572, 17 Jahre nach der Übergabe von 1555. Von einer Staats*gründung* wird man allerdings kaum vor der Union von Utrecht (1579) sprechen können. Völkerrechtlich anerkannt wurden die Niederlande erst im Westfälischen Frieden (1648). – Van Vynckt könnte im übrigen auch als Quelle für die Darstellung der Übergabe auf Frau Marthes Krug gedient haben, da er S. 90f. alle auch von Kleist genannten Personen aufführt. Seeba, Overdragt der Nederlanden in't jaar 1555 (wie Anm. 2), S. 432ff. nimmt dagegen (wie schon O. Walzel) an, Kleist habe (wie Schiller) Jan Wagenaars ›Allgemeine Geschichte der vereinigten Niederlande‹ benutzt, die 1756–67 von Eobald Toze ins

Raubmord aus:[11] Childerich wirft den Spanier »von hinten« nieder und nimmt den Krug, das Bild legitimer Herrschaft geht in die Hände von Mördern und Verschwörern über. Wo aber das Ganze, der Staat, seinen Ursprung im Vertragsbruch (mit Philipp II.) und im Verbrechen (Childerichs) hat, werden auch die Teile sich nicht an Verträge halten. Dies wird auf der nächsten Station des Kruges am Ehevertrag vorgeführt:

FRAU MARTHE Hierauf vererbte
Der Krug auf Fürchtegott, den Totengräber;
Der trank zu dreimal nur, der Nüchterne,
Und stets vermischt mit Wasser aus dem Krug.
Das erstemal, als er im Sechzigsten
Ein junges Weib sich nahm; drei Jahre drauf,
Als sie noch glücklich ihn zum Vater machte;
Und als sie jetzt noch funfzehn Kinder zeugte,
Trank er zum drittenmale, als sie starb.
ADAM Gut. Das ist auch nicht übel (Vs. 687–696).

Adam hat offensichtlich verstanden: Fürchtegott trinkt erstmals aus dem Krug bei seiner Hochzeit, die er im 60. Jahr mit einer jungen Frau feiert; sodann zur Geburt des ersten Kindes, das erst drei Jahre später zur Welt kommt – ein Hinweis auf die körperliche Schwäche Fürchtegotts. Wenn die junge Frau aber dann in schneller Folge[12] noch fünfzehn weitere Kinder »zeugte« – und das heißt doch wohl, dass eben *nicht* der zuletzt etwa 80jährige Fürchtegott sie zeugte – dann glaubt er trotz seiner Gottesfurcht nicht mehr, dies seien seine eigenen Kinder. Die folgenden

Deutsche übersetzt worden war. Gestützt wird dies durch eine Analyse des entsprechenden Stichs von Simon Fokke (Abb. in: Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug. Erläuterungen und Dokumente, hg. von Helmut Sembdner, Stuttgart 1998, S. 23). Das Arrangement weicht allerdings erheblich von Kleists Text ab: Weder erscheint Karl V. »im Ornat« (Vs. 651), noch empfängt Philipp die Krone (Vs. 653), sondern schickt sich an niederzuknien, während Karl sich mit der einen Hand auf Oranien, mit der anderen auf einen Stock stützt; weder hebt Karls Schwester ein »Tuch empor« (Vs. 659), noch stützt sich Philibert »auf das Schwert«. (Vs. 663) Allein der Bischof von Arras steht auch auf Fokkes Stich »in der Mitte« (Vs. 666), sein Schatten fällt aber keineswegs »lang noch übers Pflaster«. (Vs. 669) Wenn Kleist die Zeilen anhand einer Bildvorlage schrieb, so wäre wohl eher an eine Außen- als an eine Innenszene zu denken, da im Hintergrund »dicht gedrängt« (Vs. 670) Leibtrabanten, Häuser und Neugierige in den Fenstern zu sehen sind (Vs. 670–673). Da die Übergabe tatsächlich in der Brüsseler Hofburg stattfand, scheint für Kleist die Öffentlichkeit der Szene entscheidender als historische Treue gewesen zu sein.

11 Kleist folgt auch darin den Ereignissen: »Diesem Beyspiele [Briels, M.M.] folgten gleich darauf Zirkzer, Terveer, mit einem Worte ganz Seeland; […] in der ganzen Provinz war kein Spanier mehr sicher. Man jagte sie aus den Städten, verfolgte sie auf den Straßen, und viele wurden noch auf der Flucht von den Bauern niedergemacht«; van der Vynckt, Geschichte der Vereinigten Niederlande (wie Anm. 10), S. 364f.

12 So jedenfalls nach der Handschrift: »Als sie jetzt noch zehnmal in neun Jahren, / Worunter fünfmal Zwillinge, gebahr«. Zit. n. DKV I, Kommentar S. 834. Kleist stellt mit der hohen Zahl und der schnellen Folge der Geburten den Kontrast zwischen der jugendlichen Kraft der leiblichen Eltern und der Altersschwäche des juristischen Vaters möglichst deutlich heraus. Vgl. auch ›Brief eines Malers an seinen Sohn‹, DKV III, 544f.

Geburten geben keinen Anlass mehr zum Feiern, der Krug bleibt unbenutzt. Zum dritten Mal trinkt Fürchtegott erst wieder zur Freudenfeier ihres Todes, weil sie den Ehevertrag und das darin enthaltene Versprechen der Treue offensichtlich regelmäßig gebrochen hat. Dass Ehe und Familie in den Niederlanden keinen Wert mehr haben, zeigt sich auch daran, dass Fürchtegott »stets vermischt mit Wasser aus dem Krug« trinkt. Damit verweist Kleist auf Jes. 1,21f.: »Wie geht das zu, daß die fromme Stadt zur Hure geworden ist? Sie war voll Rechts, Gerechtigkeit wohnte darin, nun aber Mörder. Dein Silber ist Schaum geworden und dein Getränk mit Wasser vermischt.« Die Vereinigten Niederlande sind in der Folge des Vertragsbruchs mit dem spanischen König zu einem Staat der Huren und Mörder geworden.

Auf der dritten Station des Kruges geht es schließlich um den Eigentumstitel Frau Marthes, womit ihre Klage erst einen Gegenstand erhält:

> FRAU MARTHE Drauf fiel der Krug
> An den Zachäus, Schneider in Tirlemont,
> Der meinem sel'gen Mann, was ich euch jetzt
> Berichten will, mit eignem Mund erzählt.
> Der warf, als die Franzosen plünderten,
> Den Krug, samt allem Hausrat, aus dem Fenster,
> Sprang selbst, und brach den Hals, der Ungeschickte,
> Und dieser irdne Krug, der Krug von Ton,
> Auf's Bein kam er zu stehen, und blieb ganz.
> ADAM Zur Sache, wenn's beliebt, Frau Marthe Rull! Zur Sache! (Vs. 696–705)

Bei Plünderungen werfen üblicherweise die Plünderer, nicht die Geplünderten den Hausrat aus dem Fenster; nicht die Geplünderten springen aus dem eigenen Fenster, sondern die Plünderer werfen sie, wenn sie Widerstand leisten, hinaus. Auch erzählen Leute, die den Hals gebrochen haben, keine Geschichten mehr »mit eignem Mund«. Nun gehörten die französischen Truppen, die 1635 Tirlemont (Niederländisch ›Tienen‹) plünderten, zur Armee Friedrich Heinrichs von Oranien, dem Nachfolger seines Bruders Moritz im Amt des Statthalters der Vereinigten Niederlande. Friedrich Heinrich verbündete sich wie schon sein Vater Wilhelm mit den Franzosen gegen Spanien.[13] 1635 nahm er, möglicherweise unter Beteiligung Friedrich Wilhelms, des späteren Großen Kurfürsten,[14] die in den *Spanischen Niederlanden* liegende Stadt Tirlemont »mit Sturm ein, darauf sie hernach von den Frantzosen fast gar eingeäschert wurde.«[15] Man wird sich den tatsächlichen Her-

[13] Vgl. etwa Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, Bd. 7, 6., gänzl. neubearb. u. verm. Aufl. Leipzig, Wien 1905–1909, S. 127, Art. ›[Niederlande-Oranien] Friedrich Heinrich‹.

[14] Friedrich Wilhelm wurde 1634–38 zur Erziehung in die Niederlande geschickt, wo er im »Verkehr mit den nahe verwandten Oraniern, dem Prinzen Friedrich Heinrich, dem weltkundigen Johann Moritz« stand. Allgemeine Deutsche Biographie. Neudruck d. Ausg. 1875–1912, Bd. 7, Berlin 1967–1971, S. 481, Art. ›Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg‹.

[15] Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Bd. 44, Halle, Leipzig 1732–1754, Sp. 395, Art. ›Tirlemont‹.

gang hinter Frau Marthes Lügengeschichte daher wohl eher so vorzustellen haben, dass ihr Mann als Soldat unter dem Oranier gemeinsam mit den französischen Truppen das Haus des Zachäus plünderte, dessen Krug und ihn selbst bei dieser Gelegenheit aus dem Fenster warf, so dass er den Hals brach, und den heilgebliebenen Krug anschließend nach Hause brachte. Damit ergibt auch das Bild auf dem Krug neuen Sinn: Die Darstellung der vertragsmäßigen Übergabe der Niederlande an Spanien versichert dem Zachäus als loyalem Bürger der *Spanischen Niederlande* die Rechtmäßigkeit des Widerstandes gegen die Raubzüge der *Vereinigten Niederlande* durch ihr Territorium. Auf Frau Marthes Wandgesims symbolisiert der Krug zwar noch immer das Recht, aber als Trophäe eines Raubkrieges ist er nur noch entleertes Symbol des Rechts innerhalb eines auf Unrecht gebauten Staatswesens. Adams Kommentar scheint darauf hinzuweisen, dass er auch diese Geschichte verstanden hat, aber nicht daran interessiert ist, den Eigentumstitel Frau Marthes in Frage zu stellen. Damit käme die Illegitimität der Vereinigten Niederlande ans Licht, denen er sein Richteramt verdankt. Wohl aus demselben Grunde hatte er schon zu Beginn der Vernehmung den Krug ganz formlos als »dem Amte wohlbekannt« (Vs. 597) ins Protokoll setzen lassen.

Dass auch Gerichtsschreiber Licht seine eigenen Interessen verfolgt, wurde schon öfters bemerkt.[16] Um die Revision Walters für seinen eigenen Aufstieg zum Richter zu nutzen, muss er Adam in einem möglichst ungünstigen Licht erscheinen lassen. Dessen Angebot der »Freundschaft« (Vs. 128) lehnt er daher schon in der ersten Szene ab, obwohl ihm die beiderseitigen Vorteile einer korrupten Praxis deutlich gemacht werden: »Ihr wißt, wie sich zwei Hände waschen können« (Vs. 129). Lichts Zurückweisung hat zur Folge, dass Adam zum gröberen Mittel der Erpressung greifen muss, um sich zu schützen:

ADAM […]
Es ließe
Von Depositionen sich und Zinsen
Zuletzt auch eine Rede ausarbeiten:
Wer wollte solche Perioden drehn?
LICHT Nun, also!
ADAM Von solchem Vorwurf bin ich rein,
Der Henker hol's! (Vs. 148–153)

Depositionen werden dem ›Preußischen Allgemeinen Landrecht‹ zufolge dem Gericht übergeben, wenn ein Schuldner auf Schwierigkeiten bei der Begleichung seiner Schulden trifft oder die Höhe der zurückzuzahlenden Schulden bzw. Zinsen streitig ist. Die Zahlungen werden in diesem Falle ausgesetzt, die Schuld gilt als zurückgezahlt bis zur endgültigen Klärung des Falles.[17] Licht hat, so lässt sich aus

[16] Vgl. Bernd Leistner, H. v. Kleists ›Der zerbrochne Krug‹. Die tragische Aufhebung eines Lustspielvorgangs. In: Weimarer Beiträge 30 (1984), S. 2028–2047, hier S. 2034f., sowie Hans-Peter Schneider, Justizkritik im ›Zerbrochnen Krug‹. In: KJb 1988/1989, S. 309–326, bes. S. 314f.

[17] Hans Hattenhauer (Hg.), Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten von 1794, Textausgabe, Frankfurt a.M., Berlin 1970, Erster Theil, 16. Titel, §§ 213–234. – Man wird davon ausgehen können, dass Kleist in rechtlichen Fragen ganz überwiegend dem

Adams Rede schließen, mit diesen Depositengeldern seine eigenen Bankgeschäfte betrieben, sie verliehen und Zinsen dafür genommen. Vom Vorwurf der Veruntreuung aber ist Adam, so behauptet er jedenfalls, »rein«.

Weiß sich Adam gut informiert über Lichts einträgliche Nebengeschäfte, so antwortet Licht auf Adams Ankündigung, es gelte nur einen »Schwank […], der zur Nacht geboren, / Des Tags vorwitz'gen Lichtstrahl scheut«, ganz trocken: »Ich weiß« (Vs. 154–156). Man kennt also die schwachen Stellen des anderen und hat Gründe, darauf Rücksicht zu nehmen. Auf Adam lenkt Licht den Verdacht erst, nachdem Walter ihn aufgefordert hat, sich »selbst der Sach' ein wenig an[zunehmen]« (Vs. 1410). Erwartungsgemäß wird er vom Revisor gedeckt, wenn er die Aussage Frau Brigittes deutlich zum Nachteil Adams wendet.

Die Unterschlagung von Gerichtsgeldern geht jedoch noch weiter. Gegenüber Walter gesteht Adam ein, dass er vom Prediger und Schulmeister kaum Aushilfe für die fehlende Perücke erwarten könne. »Seit der Sackzehnde abgeschafft, Ew. Gnaden, / Wozu ich hier im Amte mitgewirkt, / Kann ich auf beider Dienste nicht mehr rechnen« (Vs. 385–387). Der ›Sackzehnte‹ war die traditionelle Abgabe der Bauern an die Dorfpfarrer, die bis ins 18. Jahrhundert großenteils noch in Naturalien abgeliefert wurde. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde allerdings seine Ablösung durch Geldzahlungen diskutiert. Weil »der bey den Land-Predigern gewöhnliche Zehend zu mancherley Irrungen und Weitläuftigkeiten Anlass geben kann«, schlug der preußische Jurist Karl Friedrich von Benekendorf 1785 vor, »den Pfarrern dafür ein verhältnißmäßiges Quantum an barem Gelde auszusetzen«. Zur Finanzierung sollten einerseits die bislang den Pfarreien eigenen Äcker verpachtet und die Pacht an eine beim Inspektor oder Superintendenten der Diözese einzurichtende ›General-Salarien-Kasse‹ gezahlt werden, andererseits sollten die Schulzen oder Gerichte von allen zum Abendmahl zugelassenen Personen eine bare Abgabe eintreiben und ebenfalls an die Salarien-Kasse abführen, die dann die Auszahlung an die Pfarrer zu übernehmen hätte. Die Reform sollte nach Benekendorfs Plänen für Staat und Pfarrer kosten- bzw. einkommensneutral vonstatten gehen.[18] Wenn Adam auf die Hilfe des Schulmeisters und Predigers »nicht mehr rechnen« kann, so wird sie in Huisum zu deren Schaden abgelaufen und der Differenzbetrag in Adams Taschen verschwunden sein – entgegen seiner Behauptung, er sei »[v]on solchem Vorwurf […] rein«.

Dass die Akten »wie der Turm zu Babylon« (Vs. 162) liegen und die Pupillenakten als Einschlag um die Braunschweiger Wurst dienen (Vs. 215–218),[19] ist nur die

ALR folgt, das ihm spätestens seit der Königsberger Zeit bestens bekannt war. An das ALR hält sich auch Hans-Peter Schneider, Justizkritik (wie Anm.).

[18] Darstellung nach: Johann Georg Krünitz, Oeconomische Encyclopaedie oder Allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft, Bd. 61, Berlin 1773–1858, S. 222f., Art. ›Land-Pfarrer‹. Dort wird zitiert: Karl Friedrich von Benekendorf, Das Grab der Chikane, Bd. 3, Berlin 1785, S. 810ff.

[19] Die Vormundschaftsgerichte haben nach dem ALR für die Sicherheit der für Mündel (Pupill) angelegten Kapitalien zu haften. Vgl. Hattenhauer, ALR (wie Anm. 17), Zweyter Theil, 18. Titel, § 464. In Huisum aber kann das Gericht schon deswegen nicht haften, weil ihre Ansprüche nicht einmal rekonstruierbar sind.

vor den Zuschauern offen zutage liegende Spitze eines Eisbergs der Korruption, der wesentlich tiefer reicht. Daher erwartet Adam vom Revisor Walter auch keineswegs eine fachgerechte Revision:

> ADAM Heut noch, er, der Gerichtsrat, her, aus Utrecht!
> Zur Revision, der wackre Mann, der selbst
> Sein Schäfchen schiert, dergleichen Fratzen haßt. […]
> LICHT Der Unverstand! Als ob's der vorige
> Revisor noch, der Rat Wachholder, wäre!
> Es ist Rat Walter jetzt, der revidiert.
> ADAM
> Wenn gleich Rat Walter! Geht, laßt mich zufrieden.
> Der Mann hat seinen Amtseid ja geschworen,
> Und praktisiert, wie wir, nach den
> Bestehenden Edikten und Gebräuchen (Vs. 77–79, 94–100).

Die Geschichte der Vereinigten Niederlande zwischen der Übergabe der Herrschaft an Philipp II. und der Gegenwart der Dramenhandlung stellt sich als eine Folge von Vertragsbruch, Mord, Ehebruch, uneidlicher Falschaussage, raubmäßiger Plünderung, unerlaubten Bankgeschäften, Veruntreuung von Depositengeldern und Abgaben sowie Erpressung dar. Die Individuen der niederländischen Gesellschaft sind faktisch keineswegs durch die Institution des Rechts, sondern durch allseitige Korruption miteinander verbunden. Voraussetzung der Korruption aber ist der Schein oder ein Ideal von Recht, das sie verhüllt. Als leeres Ideal, dessen einzige Funktion noch in seinem Glanz besteht, steht der Krug »blankgescheuert […] auf dem Gesimse« (Vs. 448f.), und »glänzend, / Als käm' er eben aus dem Töpferofen« (Vs. 728f.), zieht Frau Marthe ihn, sofern nicht auch diese Geschichte erlogen ist, wie noch nie gebraucht aus der allgemeinen Zerstörung des Stadtbrandes hervor.

Der Prozess im und um den ›Zerbrochnen Krug‹ ist ein Prozess um die gerichtliche Anerkennung von Raubgut als Eigentum. Dass er überhaupt stattfindet, verdankt sich dem gemeinsamen Interesse aller Beteiligten, die Illegitimität des Staates, des Gerichts und des Eigentumstitels von Frau Marthe nicht in Zweifel zu ziehen, weil darin die Bedingung der Möglichkeit des allgemeinen Egoismus liegt. Der Prozess bildet den Höhe- und Umschlagspunkt der geschichtlichen Entwicklung zunehmender Korruption. Wir können also vorläufig festhalten, dass es im ›Zerbrochnen Krug‹ um den Endpunkt der Illegitimität eines ursprünglich[20] usurpatorischen Staatswesens geht, in dem die Illegitimität sich selbst aufhebt: Mit dem Krug wird das *Symbol* der Legitimität zerstört durch eine korrupte Praxis, die die Legitimität *real* schon zuvor ausgehöhlt hatte. Die Korruption negiert sich

[20] Darin unterscheidet sich die vorliegende Interpretation von anderen, die den Unrechtscharakter der Reden und prozessualen Strategien der beteiligten Personen (nicht nur Adams) herausstellen. Es geht eben nicht nur um das *gegenwärtige*, historisch allenfalls von *äußeren* Bedingungen (aus Spanien) herleitbare und damit kontingente Unrecht, sondern um das aus dem Ursprung (dem Freiheitskampf) und damit aus der *inneren* Verfasstheit des dargestellten Staatswesens resultierende Unrecht. Vgl. dagegen Leistner, H. v. Kleists ›Der zerbrochne Krug‹ und Schneider, Justizkritik im ›Zerbrochnen Krug‹ (beide wie Anm. 16).

selbst, denn eine korrupte Praxis ist nur unter der Voraussetzung der Idee des Rechts und ihrer symbolischen Darstellung möglich. Das Zerbrechen des Kruges ist Negation der Negation und eröffnet darin die Möglichkeit eines neuen Ursprungs und einer neuen Gesellschaft. Dass im ›Krug‹ aber *kein* neues Staatswesen gegründet wird, sondern das Unrecht in gesteigerter Form fortgesetzt wird, wie noch zu zeigen sein wird, begründet seinen Charakter als Komödie. Denn erst die Steigerung des Unrechts ermöglicht die Zustimmung Eves und Ruprechts zum Staatswesen und damit den Ausblick auf die Hochzeit.

II. Kleists Quelle

Dass Kleists Entwurf historischer Entwicklung zwar auf Schillers Geschichtsphilosophie und -schreibung bezogen ist, sich aber gleichwohl in deutlichem Gegensatz dazu befindet, wird deutlich geworden sein. Es fragt sich daher, woher er seinen Entwurf bezieht. Nachdem schon die sog. ›Kantkrise‹ und das ›Marionettentheater‹ auf die Lektüre von Fichtes Schriften und den Besuch von dessen Vorträgen im Winter 1804 zurückgeführt werden konnten,[21] liegt auch in diesem Falle die Vermutung nahe, daß Kleist sich auf Fichte bezieht. Und in der Tat lehnt er sich an dessen ›Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters‹ an. Fichte hielt die Vorlesungsreihe unter dem Titel ›Philosophische Charakteristik des Zeitalters‹ vom 4. November 1804 bis zum 17. März 1805, wobei die erste Hälfte parallel zu dem in kleinerem Kreis gehaltenen ›3. Cours der W.L.‹ (Wissenschaftslehre) stattfand, an dem Kleist sicherlich teilnahm. Als populärwissenschaftlich angekündigt, fanden die geschichtsphilosophischen Vorlesungen in größerem Rahmen vor einem gemischten Publikum statt, nach einem Bericht der ›Oberdeutschen Allgemeinen Literaturzeitung‹ vor 138 Zuhörern. Veranstaltungsort war Zelters Singakademie. Zu den Zuhörern gehörte, wie auch beim ›3. Cours der W.L.‹, Altenstein.[22] Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Kleist die Vorlesungen wie auch die Vorträge gemeinsam mit seinem späteren Vorgesetzten und Vertrauten besuchte. Die Buchfassung erschien zu Ostern 1806. Kleist konnte den Text bei der Arbeit am ›Krug‹ in Königsberg also auf jeden Fall benutzen, ob er die Vorträge nun zuvor besucht hatte oder nicht.

Nun zerfällt die Weltgeschichte nach Fichte in fünf Epochen, die insgesamt einen Kreis bilden, der sich von der *bewusstlosen* Vernunft (dem Instinkt) zur *bewuss-*

[21] Vgl. Michael Mandelartz, Von der Tugendlehre zur Lasterschule. Die sogenannte ›Kantkrise‹ und Fichtes Wissenschaftslehre. In: KJb 2006, S. 120–136 sowie ders., Der Zirkel der Geschichte und das »Zergehen in das Absolute«. Kleists ›Marionettentheater‹ und Fichtes Vorträge im Winter 1804. In: Leben und Geschichte. Studien zur Deutschen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Lothar Knatz, Nobuyuki Kobayashi und Takao Tsunekawa. Würzburg 2008, S. 25–42.

[22] Vgl. dazu das Vorwort der Herausgeber in: Johann Gottlieb Fichte, Werke. Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1,8, hg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964ff. (im Folgenden FGA), S. 146f.

ten Vernunft schließt.[23] Die Gegenwart – Fichte schlägt sie der Aufklärung zu – verortet er in der Mitte des historischen Verlaufs. Sie ist die »Epoche der Befreiung, unmittelbar von der gebietenden Autorität, mittelbar von der Botmässigkeit des Vernunftinstincts und der Vernunft überhaupt in jeglicher Gestalt: das Zeitalter der absoluten Gleichgültigkeit gegen alle Wahrheit, und der völligen Ungebundenheit ohne einigen Leitfaden: *der Stand der vollendeten Sündhaftigkeit.*«[24] Während das vernünftige Leben sich selbst dem Leben der Gattung und der Vernunft aufopfert, hat die Loslösung von der allgemeinen Vernunft in der Gegenwart einen Individualismus zur Folge, dessen Denken nicht der Sache gilt, sondern dem »blinden Hang der Ideenassociation« (FSW VII, S. 73) unterliegt, und dessen Handeln bloß den Regeln der Lebensklugheit und des puren Egoismus folgt:

> Die Vernunft, in welcher Gestalt auch sie sich darstelle, ob in der des Instinctes oder der der Wissenschaft, gehet immer auf das Leben der Gattung, als Gattung; die Vernunft aufgehoben und ausgetilgt, bleibt nichts übrig, als das blosse individuelle persönliche Leben; dem dritten Zeitalter sonach, welches der Vernunft sich entlediget, bleibt nichts übrig, als dieses letztere Leben; allenthalben, wo es wirklich in sich selber durchgebrochen und zur Consequenz und Klarheit gekommen, nichts, denn der blosse, reine und nackte Egoismus; und hieraus folget denn ganz natürlich, dass der angeborene und stehende Verstand des dritten Zeitalters durchaus kein anderer seyn und nichts weiter enthalten könne, als die Klugheit, seinen persönlichen Vortheil zu befördern (FSW VII, S. 66).

Diesen grundlegenden Gesetzen des Zeitalters der »vollendeten Sündhaftigkeit«, der Assoziation und der Lebensklugheit im Dienste persönlicher Interessen statt an der Sache orientierten Denkens, folgt am offensichtlichsten Adam: »Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen« (Vs. 635), oder in den Worten Walters: »Ihr greift, ich seh, mit eurem Urteil ein, / Wie eine Hand in einen Sack voll Erbsen.« (Vs. 1086f.) Ein »organisches, in allen seinen Theilen aus Einem Mittelpuncte ausgehendes und auf denselben wiederum zurück sich beziehendes Ganzes« wird in den Darstellungen des dritten Zeitalters nach Fichte nie erscheinen, sondern seine »Darstellungen werden gleichen einem Wurfe Sandes, in welchem jedes Körnchen für sich eben auch ein Ganzes ist, und alle nur durch die leere Luft zusammengehalten werden« (FSW VII, S. 73). Eben dieser ›Wurf Sandes‹ verhindert im ›Zerbrochnen Krug‹ die Aufklärung des Falles noch bis zum Ende des Prozesses, da Ruprecht seinetwegen den aus dem Fenster entwischten Täter nicht erkennen konnte:

> RUPRECHT […]
> Ich denke, lebst du [der Täter, M.M.] noch? und steig auf's Fenster
> Und will dem Kerl das Gehen unten legen:
> Als jetzt, ihr Herrn, da ich zum Sprung just aushol',
> Mir eine Handvoll grobgekörnten Sandes –
> – Und Kerl und Nacht und Welt und Fensterbrett,

[23] Vgl. auch Peter L. Oesterreich / Hartmut Traub, Der ganze Fichte. Die populäre, wissenschaftliche und metaphilosophische Erschließung der Welt, Stuttgart 2006, S. 243–267.

[24] Fichtes Werke, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. VII, Berlin 1971, S. 11f. Im Folgenden fortlaufend zitiert als FSW.

> Worauf ich steh, denk' ich nicht, straf mich Gott,
> Das Alles fällt in einen Sack zusammen –
> Wie Hagel, stiebend, in die Augen fliegt. […]
> ADAM Verdammt! Der traf! (Vs. 1000–1022, vgl. 1549–1554)

Die Epoche der Niederlande bis zu Philipp II. wäre nach Fichte als die zweite Epoche der Weltgeschichte zu bestimmen, »das Zeitalter positiver Lehr- und Lebenssysteme, die nirgends zurückgehen bis auf die letzten Gründe, und deswegen nicht zu überzeugen vermögen, dagegen aber zu zwingen begehren, und blinden Glauben und unbedingten Gehorsam fordern« (FSWV II, S. 11). Philipps Herrschaft bildet den End- und Höhepunkt dieser Epoche, gerade hinsichtlich der Forderung nach blindem Glauben und unbedingtem Gehorsam. Mit der Niederwerfung des Spaniers durch Childerich beginnt die dritte Epoche der »Gleichgültigkeit gegen alle Wahrheit« (FSW VII, S. 11), die sich im Prozess um den Krug schließlich selbst aufheben und in die Epoche der Vernunft münden könnte. Die Selbstaufhebung kündigt sich schon im dritten Auftritt mit Adams Traum an, in dem er sich selbst »den Hals ins Eisen« (Vs. 273) judiziert. Er entspricht Fichtes »schwere[m] Fiebertraum, der die Stirn des Egoisten umzieht, wenn er glaubt, dass er für sich allein zu leben vermöge« (FSW VII, S. 63), und ergibt sich aus dem verdrängten Wissen darum, dass seine Loslösung (›Privation‹) vom Allgemeinen der Vernunft notwendig die Selbstvernichtung zur Folge haben wird.

Dass die Gesetze des dritten Zeitalters nicht nur für Adam gelten, sondern ebenso für das übrige Personal, wurde schon oben gezeigt; insgesamt folgt Kleists Komödie damit einem Vorschlag Fichtes für den ›witzigen Kopf‹, dem Zeitalter seine eigenen Reden vorzuhalten:

> Wer ihnen [den Menschen des dritten Zeitalters, M.M.], um sie recht nach dem Leben abzubilden, gewisse Dinge in den Mund gelegt hätte, die sie oft ganz unerwartet selbst mit grosser Gravität aussprechen, der könnte sich rühmen ein witziger Kopf zu seyn. […] So wie die Freier der Penelope, schon umstellt von dem ihnen bereiteten Untergange, tobten in den dunklen Häusern und lachten mit fremden Backen: so lachen auch diese mit fremden Backen; denn in ihrem Lachen lachet der ewige Witz des Weltgeistes ihrer selbst. Wir insgesammt wollen ihnen dieses Vergnügen gönnen und lassen, und uns hüten, die Binde von ihren Augen zu nehmen (FSW VII, S. 76f.).

III. Was geschah um elf Uhr nachts?

Es hat immer etwas Missliches, die Ereignisse ›hinter‹ einem fiktionalen Text rekonstruieren zu wollen, weil sie nie stattgefunden haben, folglich keine Spuren ›hinter‹ dem Text hinterlassen haben und sich den Methoden der Kriminalistik entziehen. Wenn hier dennoch der Versuch unternommen wird, die Ereignisse in Eves Schlafzimmer aus dem Variant zu rekonstruieren, so nicht, um zu zeigen, ›wie es eigentlich gewesen sei‹, sondern bloß um plausiblerweise eine alternative Lesart der üblichen entgegenzusetzen, derzufolge Eve »zwar […] eine Verführte, aber keine sexuell Verführte«[25] ist.

[25] Grathoff, Der Fall des Krugs (wie Anm.), S. 293.

Unter der Annahme, dass die Regierung Ruprecht nach Batavia verschicken wolle, betreiben Adam und Eve einen Tauschhandel, der unter den gesellschaftlichen Zuständen der Niederlande, wie er durch Frau Marthes Bericht hindurchscheint, nicht allzu ungewöhnlich sein dürfte: ›Befreiung Ruprechts vom Militärdienst durch ein gefälschtes Attest‹ gegen ›sexuelle Befriedigung‹. Adams Einsatz besteht neben der Aufsetzung des Schriftstücks und dem Risiko der Aufdeckung darin, dass er die Kosten für die Unterschrift des »Physikus« (Var., Vs. 2015) trägt. Diese Zusammenarbeit scheint, wie Eve bezeugt, nicht unüblich zu sein: »Hat er den Lebrecht in die Stadt nicht gestern / Geschickt nach Utrecht, vor die Kommission, / Mit dem Attest, die die Rekruten aushebt?« (Vs. 1215–1217) Es fragt sich allerdings, ob auch Eve bereit ist, ihre ›Leistung‹ zu erbringen; ob sie nur den Staat um Ruprecht, oder auch Adam um seine Lust betrügen will, denn sie hängt dem Vertrag eine Klausel an: »List gegen List jetzt, schaff' er das Attest / Für Ruprecht mir, und alles geb ich Ihm / Zum Dank, was er nur redlich fordern kann« (Var., Vs. 2090–92). Da das Stück weder mitteilt, dass Adam je anderes als sexuelle Befriedigung gefordert hätte, noch dass Eve außerhalb ihres Schlafzimmers eine ›redliche‹ Gegenleistung erbracht hätte, bleibt die Frage offen: Wo liegt Eves Grenze der Redlichkeit?

Sie berichtet, Adam habe sie in ihrem Schlafzimmer »so, bei beiden Händen, seht« (Varianten, Vs. 2215, SW[9] I, 848), gefasst und angesehen. Man fragt sich unwillkürlich, *wie* er sie denn fasste, da Eves »so, […] seht« die Aufmerksamkeit auf ihre Hände lenkt, ohne deren Haltung doch aufzuklären. Die Leerstelle deutet darauf hin, dass es hier etwas zu verbergen gibt; offenbar wird es vielleicht, wenn wir die Stelle auf Adams frühmorgendliche Erzählung seines Sturzes aus dem Bett beziehen: »Da ich das Gleichgewicht verlier, und gleichsam / Ertrunken in den Lüften um mich greife, / Fass' ich die Hosen, die ich gestern Abend / Durchnäßt an das Gestell des Ofens hing« (Vs. 52–55). Adams Einfall, die Hosen als Halteseil einzuführen, das den weiteren Sturz freilich nicht aufhält, wird psychologisch begreiflich unter der Annahme, dass er mit diesen Hosen angenehme Erinnerungen verknüpft. Die These lautet also, dass Adam am Abend zuvor Eves Hände fasste und sie an seine Hosen legte.

Dirk Grathoff zufolge ist diese These schon deswegen nicht haltbar, weil »der Richter [Eve] nur ›zwei abgemessene Minuten starr‹ angesehen (Var., Vs. 2217) [hat]. Mehr ist nicht geschehen.«[26] Die physiologischen Vorgänge bei der sexuellen Erregung des Mannes legen jedoch das Gegenteil nahe. Die differenzierte Beschreibung, die etwa Krafft-Ebing[27] gibt, lässt sich alltagssprachlich unter dem Begriff des ›Starrens‹ zusammenfassen. – Eve erzählt:

---

[26] Grathoff, Der Fall des Krugs (wie Anm.), S. 291.

[27] Richard von Krafft-Ebing, Psychopathia sexualis mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. 3. vermehrte und verbesserte Aufl., Stuttgart 1888, S. 20: »Mit Recht macht Anjel […] darauf aufmerksam, dass bei der sexuellen Erregung nicht bloss das Erectionscentrum erregt wird, sondern dass die Nervenerregung sich auf das ganze vasomotorische Nervensystem fortpflanzt. Beweis dafür ist der Turgor [Schwellung, M.M.] der Organe beim sexuellen Akt, die Injection [Füllung und Sichtbarwerdung kleiner

Und da ich frag', was dies auch mir bedeute?
Läßt er am Tisch jetzt auf den Stuhl sich nieder,
Und faßt mich so, bei beiden Händen, seht,
Und sieht mich an.
FRAU MARTHE Und sieht –?
RUPRECHT Und sieht dich an –?
EVE Zwei abgemessene Minuten starr mich an.
FRAU MARTHE
Und spricht –?
RUPRECHT Spricht nichts –?
EVE Er, Niederträcht'ger, sag' ich,
Da er jetzt spricht; was denkt er auch von mir?
Und stoß' ihm vor die Brust daß er euch taumelt –
Und: Jesus Christus! ruf' ich: Ruprecht kömmt! (Var., Vs. 2213–2221)

Man kennt die Bedeutung Kleistscher Gedankenstriche aus der ›Marquise von O.…‹, die neun Monate nach einem einzigen Gedankenstrich von einem Kind entbunden wird. Eves Ausruf: »Er, Niederträcht'ger« kommt zwei Minuten zu spät. Es handelt sich wohl nur noch um Ziererei nach geschehener Tat.

Adams Abschiedsgruß vor dem Sprung aus dem Fenster spricht zudem dafür, dass er den Tauschhandel mit Eve für erfolgreich abgeschlossen hält: »Du!‹ sagt er jetzt, ›sei klug!‹ – und öffnet es [das Fenster]. / ›Den Schein holst du dir morgen bei mir ab. / Sagst du ein Wort, so nehm' ich ihn, und reiß ihn, / Und mit ihm deines Lebens Glück, entzwei‹« (Var., Vs. 2226–29). Seine Drohung, das Attest wieder zu zerreißen, bezieht sich keineswegs darauf, dass Eve etwa ihren »Dank« (Var., Vs. 2095) nicht abgestattet hätte, sondern ausschließlich auf ihre Verpflichtung zur Verschwiegenheit. Und so fühlt sich Adam nach dem Sprung, trotz seiner Wunden, ›sauwohl‹: Frau Brigitte berichtet dem Gericht, sie habe »Erst am Spalier, da, wo der Sprung geschehen, / Seht, einen weiten, schneezerwühlten Kreis [gefunden], / Als ob sich eine Sau darin gewälzt«[28] (Vs. 1722–24).

IV. Die Austreibung des Bösen

Sieht man einmal von Ruprecht und seinem Vater Veit ab, die als »Kossäten« (Vs. 847) noch dem Feudalsystem zuzurechnen[29] und wohl eben deshalb an der

Blutgefäße, M.M.] der Conjunctiva [Bindehaut des Auges, M.M.], die Prominenz des Bulbus [Augapfel, M.M.], die Erweiterung der Pupille, das Herzklopfen«.

[28] Vgl. auch ›Faust‹ I, Auerbachs Keller, Vs. 2292f.: »Uns ist ganz kannibalisch wohl, / Als wie fünfhundert Säuen!«; Goethe, Sämtliche Werke (wie Anm. 6), Bd. I,7/1, S. 98.

[29] Da Ruprecht sich formell als »Veits, des Kossäten Sohn, aus Huisum« vorstellt, wird der Begriff hier im engeren, juristischen Sinne verwendet: »KOSSATEN, gleichbedeutend mit *Hintersassen*, hießen im ältern Deutschen Rechte die von einem Grundherrn abhängigen Bauern, welche im Gerichte der Freien durch ihre Schutzherrn vertreten wurden und diesem auch zins- und dienstpflichtig waren«; J.S. Ersch und J.G. Gruber (Hg.), Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge, Sect. II, Bd. 39, 1818–1889, S. 166, Art. ›Kossaten‹. Vgl. auch Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus

allgemeinen Korruption der bürgerlichen Niederlande kaum beteiligt sind, so ziehen bis zum Zeitpunkt des Prozesses *alle* beteiligten Personen einschließlich Eve in der einen oder anderen Weise Gewinn aus der Korruption der niederländischen Gesellschaft. Der Prozess um den Krug, das entleerte Symbol des Rechts, würde jedoch zur Aufkündigung des allseitigen Konsenses führen, wenn seine tatsächliche Geschichte – und damit die Geschichte der Korruption – aufgedeckt würde. Dies geschieht nicht, da Frau Marthes Eigentumstitel nicht in Frage gestellt wird. Die Korruption braucht den Schein des Rechts, folglich muss der zerbrochene Krug und mit ihm das zerbrochene Recht zumindest scheinbar wieder restituiert werden. Mit anderen Worten: Der Prozess muss mit der Ermittlung eines Schuldigen enden, dem stellvertretend für die gesamte Gesellschaft das Zerbrechen des Kruges aufgebürdet werden kann. Die dörfliche Gemeinschaft schiebt ihren Zusammenbruch auf, indem sie sich auf Adam als den Täter einigt. Am Schluss des Dramas steht daher keineswegs das Zeitalter der Vernunft, das Fichte in den ›Grundzügen‹ der Aufklärung folgen sieht. Dies hätte den vollständigen Zusammenbruch der Gesellschaft vorausgesetzt, der durch den Ausschluss Adams eben verhindert wird.

Die ›Ermittlung‹ Adams als Täter folgt daher nicht den institutionalisierten Formen des Rechts und des gesellschaftlichen Umgangs, sondern denen des »Schabernack[s]« (Vs. 278), den Adam schon im dritten Auftritt wider sich im Werk sieht, oder genauer: sie folgt dem Mechanismus des Sündenbocks, den René Girard als jeder Gesellschaft vorausliegende Konstitutionsbedingung bestimmt.[30] Darauf deutet schon der »Ziegenbock, / Am Ofen« (Vs. 50) hin, gegen den Adam, statt gegen den »Cherubim«[31] der Handschrift, in der Erzählung seines unglücklichen Falles aus dem Bett stürzt. – Richter Adam wahrt die Formen der Höflichkeit selbst dann noch, als er sich der Gewalt des Pöbels durch Flucht entzieht: »Verzeiht, ihr Herrn. *Läuft weg*« (Vs. 1900). Und Lichts Unterstellung, die unter Frau Marthes Fenster gefundene Perücke passe ihm, folglich sei er der Täter, wehrt Adam ganz juridisch mit dem Gang zur nächsthöheren Instanz ab: »Den der behauptet, daß sie mein gehört / Fordr' ich vor's Oberlandgericht in Utrecht«

---

dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987, S. 134.

[30] Vgl. René Girard, Das Heilige und die Gewalt. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1999, sowie ders., Der Sündenbock, Zürich 1988. – Aus Grimm: DWb, Bd. 8, Sp. 1951, Art. ›Schabernack‹, wäre wohl zu folgern, dass die ursprüngliche Bedeutung des Wortes mit der des Sündenbocks eng zusammenhängt, denn es leitet sich vom Scheren des Haupthaares her, mit dem u.a. bei den Griechen das Tieropfer begonnen wurde: »die herkunft des wortes ist unsicher; unter der menge der erklärungsversuche mag der von FRISCH (2,155a), der an das scheren des nackens zum schimpf denkt, immer noch das meiste für sich haben. goth. skaban ist tondere, scheren; abscheren des haupthaares war im altdeutschen staats- und rechtsleben symbol der absetzung und strafe, wirkte beschimpfend. in ähnlicher bedeutung als schimpf, mit ›schande‹ verbunden, kommt auch schabernack zuerst übertragen vor, erst später mildert sich die bedeutung zu ›neckerei‹ […].« Zum ›Akt des Anfangens‹ im griechischen Opferritus vgl. Walter Burkert, Griechische Tragödie und Opferritual. In: Ders., Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990, S. 13–39, bes. S. 21f.

[31] Zit. n. Kommentar, DKV I, 817.

(Vs. 1857f.). Gebrochen werden die Formen gesellschaftlichen Umgangs und speziell des Prozessrechts dagegen von Licht, der, mit Zustimmung Walters, den Volkszorn auf Adam lenkt, indem er ihm die Perücke aufsetzt und so den bloßen Anschein der Schuld erweckt. Das juristische Verfahren wird ausgesetzt und durch rohe Gewalt ersetzt: »Auf! Fass' ihn! Schmeiß ihn jetzo, wie du willst« (Vs. 1896). Licht erhält damit die Chance, selbst zum Richter aufzusteigen, und seine Unterschlagungen werden wohl Adam zugerechnet werden. Eve wahrt ihre Ehre, und Ruprecht wird sie ohne Schaden an ihrem und seinem Ruf heiraten können, wenn Adam als der Schuldige dasteht. Die Identifizierung und Vertreibung Adams eröffnet der zerstrittenen Gemeinschaft die Chance auf eine Einigung und die Fortsetzung der Korruption zum allseitigen Vorteil.

Eine Unstimmigkeit bleibt allerdings zurück. Eves Behauptung vom vorigen Abend, Ruprecht habe den Krug zerbrochen, wäre nach der Version von Adams Alleinschuld eine Lüge. Eve aber muss von aller Schuld gereinigt werden, um die Gesellschaft wieder zu einen. Alle Beteiligten haben also ein Interesse daran, eine akzeptable Version zu finden und sind schon vorweg von Eves Unschuld überzeugt: »Nun denn, so fass' ein Herz! Du bist ja schuldlos« (Var., Vs. 1942). Ob die zum Schluss allseits akzeptierte Version auch den Tatsachen entspricht, bleibt dagegen sekundär, ja belanglos. Schritt für Schritt wird Eves zuvor von Ruprecht bezeugte (Vs. 1042) und von Frau Marthe beschworene (Vs. 812) Behauptung zurückgenommen und ersetzt durch die Behauptung bloßen Schweigens.

RUPRECHT Mein Seel, sie sprach kein Wort, das muß ich sagen.
FRAU MARTHE
Sie sprach nicht, nein, sie nickte mit dem Kopf bloß,
Wenn man sie, obs der Ruprecht war, befragte.
RUPRECHT Ja, nicken. Gut.
EVE Ich nickte? Mutter!
RUPRECHT Nicht?
Auch gut.
EVE Wann hätt' ich –?
FRAU MARTHE Nun? Du hättest nicht,
Als Muhme Suse vor dir stand, und fragte:
Nicht, Evchen, Ruprecht war es? ja genickt?
EVE Wie? Mutter? Wirklich? Nickt' ich? Seht –
RUPRECHT Beim Schnauben,
Beim Schnauben, Evchen! Laß die Sache gut sein.
Du hieltst das Tuch, und schneuztest heftig drein;
Mein Seel, es schien, als ob du'n bissel nicktest.
EVE *verwirrt.* Es muß unmerklich nur gewesen sein.
FRAU MARTHE Es war zum Merken just genug.
WALTER Zum Schluß jetzt –?
(Var., Vs. 2278–90)

Walter bricht in dem Moment ab, da die Einigung auf Eves Schweigen durch Frau Marthe wieder bedroht wird. Die Einheit der Gesellschaft muss nach den Auseinandersetzungen um den Krug unter allen Umständen wiederhergestellt werden, wenn ihre Grundlagen nicht überhaupt in Frage gestellt werden sollen. Welchen

Charakter diese Grundlagen haben, und auf welche Weise sie schließlich doch noch transformiert werden, zeigt der abschließende Dialog um Walters Gulden.

V. Die spanische Münze

Die eingangs des Variant von Eve in der Frage: »Was hilft's, daß ich jetzt schuldlos mich erzähle?« (Var., Vs. 1946) geäußerte Skepsis wird mit der Zustimmung aller Anwesenden zu ihrer Erzählung des Hergangs nur partiell widerlegt; zwar ist mit der Einigung auf diese eine Variante des Geschehens die dörfliche Gemeinschaft wieder funktionsfähig, nicht jedoch wird dadurch schon das Vertrauen in die niederländische Regierung wiederhergestellt, die Ruprecht möglicherweise im Interesse der »Haager Krämer« (Var., Vs. 2061) nach Asien verschiffen will. Walter restituiert zum Schluss des Variant auch dieses Vertrauen, indem er der ›Bewährung von Eves unschuldigen Zügen‹ (vgl. Var., Vs. 1952–1957) die ›Bewährung‹ der seinigen entgegensetzt (vgl. Var., Vs. 2345–2347).

Dass es in diesem Dialog wiederum weniger darum geht, Eve von der Wahrhaftigkeit der niederländischen Regierung als von den handfesten Vorteilen zu überzeugen, die sie aus dem Vertrauen in sie ziehen kann, ergibt sich schon daraus, dass Walter sie mit Geld überzeugen will. Die Alternative, vor die er Eve zunächst stellt, überzeugt jedoch nicht, und zwar insbesondere Ruprecht nicht: »Pfui! S' ist nicht wahr! Es ist kein wahres Wort!« (Var., Vs. 2365). Denn so vorteilhaft Walters Angebot auf den ersten Blick für Eve zu sein scheint, birgt sie doch für Ruprecht das Risiko, nach Asien verschifft zu werden, ohne noch einmal auf Eves Einsatz rechnen zu können:

WALTER Den Beutel hier mit zwanzig Gulden!
Mit so viel Geld kaufst du den Ruprecht los.
EVE Wie? Damit –?
WALTER Ja, befreist du ganz vom Dienst ihn.
Doch so. Schifft die Miliz nach Asien ein,
So ist der Beutel ein Geschenk, ist dein.
Bleibt sie im Land', wie ich's vorher dir sagte,
So trägst du deines bösen Mißtrauns Strafe,
Und zahlst, wie billig, Beutel, samt Intressen,
Vom Hundert vier, terminlich mir zurück (Var., Vs. 2350–2358).

Wenn Eve sich auf den Handel einlässt, ergeben sich vier mögliche Fälle: Vertraut sie Walter, so wird sie Ruprecht *nicht* loskaufen. 1) Wird Ruprecht dann nach Asien verschifft, so hat sie zwar das Geld, kann sich aber nicht mehr für Ruprecht einsetzen, weil sie seine Verschiffung mit in den Kauf genommen hatte. 2) Wird er nicht verschickt, so hat sie nicht nur das Kapital, sondern zusätzlich die Zinsen zurückzuzahlen. In diesem Falle hat sie einen Kredit auf ihre künftige Arbeitszeit genommen, sie und Ruprecht werden in die niederländische Geldökonomie hineingezogen, der sich zumindest Ruprecht als Sohn eines »Kossäten« (Vs. 847) bislang entziehen konnte. Man wird annehmen können, dass Walter in beiden Fällen gewinnt: entweder als Beteiligter am niederländischen Kolonialhandel, wenn Ruprecht verschickt wird, oder als Gläubiger Eves, wenn er nicht verschickt wird. Eve

verliert dagegen entweder ihren Verlobten oder die Freiheit, unbeschwert von Zahlungsverpflichtungen ihrer Zukunft entgegensehen zu können.

Vertraut sie Walter dagegen nicht, so wird sie Ruprecht mit den zwanzig Gulden vom Dienst loskaufen. 3) Wird die Miliz dann nach Asien verschickt, so hat Walter zwanzig Gulden verloren und Eve nichts gewonnen. 4) Bleibt die Miliz in den Niederlanden, so werden Eve und Ruprecht wiederum in die Geldökonomie hineingezogen, und Walter gewinnt vier Prozent Zinsen. Ruprechts Einspruch gegen die Wette wird sich also der Kalkulation verdanken, dass der für ihn ungünstigste Fall 1) mit einem Gewinn Eves, und der für ihn sichere Fall 3) mit einem Verlust Walters verbunden ist. Da der Handel zwischen Walter und Eve ihn zur bloßen Ware degradiert, hat er allen Grund zu der Befürchtung, von beiden zum je eigenen Vorteil benutzt zu werden. Die Strategie von Walters Angebot besteht demnach darin, einen Keil in das Paar zu treiben, indem er Ruprecht von Eves Entscheidung abhängig macht. Eve »sieht Ruprecht an« (Regieanweisung nach: Var., Vs. 2364), versteht sein Misstrauen und lehnt den Handel ab.

Walters zweiter, erfolgreicher Versuch, Eves Vertrauen in die Regierung wiederherzustellen, ist viel diskutiert worden. Sembdner unterstellt bei dem auf die Gulden geprägten »Antlitz […] des Spanierkönigs« (Var., Vs. 2370) einen Anachronismus,[32] Grathoff vermutet, es handele sich »um eine vom Autor bewusst intendierte Falschprägung«.[33] Wolf Kittler schlägt die zur Zeit des Aufstands der Niederlande von den Geusen getragenen ›Geusenpfennige‹ vor, die zwar auf einer Seite das Bild des spanischen Königs trugen, aber nie Zahlungsmittel waren.[34] Bernhard Greiner entwickelt an der Münze ein komplexes Spiel zwischen Signifikat und Signifikant,[35] und schließlich sieht Matala de Mazza in dem Anachronismus des Königsporträts eine »Fiktion des Politischen« am Werk, ja es wird ihr zum »Medium einer ›Transsubstantiation‹«.[36] Alle diese umwegigen Interpretationen gehen davon aus, dass es sich um *niederländische* Gulden handelt. Die scheinbare Unstimmigkeit des Königsporträts auf der Münze wird zum Anlass genommen, sie nicht als ökonomischen Faktor, sondern in der einen oder anderen Weise als Symbol zu deuten. Der Gulden war jedoch vor der Einführung nationaler Währungen keine spezifisch niederländische, sondern eine gemeineuropäische, vom italienischen Floren abgeleitete, auch in Deutschland, Frankreich, Spanien und an-

---

[32] Kleist, Der zerbrochne Krug, Erläuterungen und Dokumente (wie Anm. 10), Anm. auf S. 58.

[33] Grathoff, Der Fall des Krugs (wie Anm. 2), S. 304.

[34] Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie (wie Anm. 29), S. 98–101. Kittlers Annahme hat für sich, dass Schiller den Geusenpfennig in der ›Geschichte des Abfalls‹ einführt. Allerdings wird im *Krug* nicht die entscheidende Rückseite erwähnt, auf der »man zwei zusammengefaltete Hände [sah], die eine Provianttasche hielten, mit den Worten: Bis zum Bettelsack.« Schiller: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), S. 190.

[35] Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst. Tübingen, Basel 2000, S. 94–98.

[36] Matala de Mazza, Recht für bare Münze (wie Anm. 2), S. 173, 174.

deren Ländern übliche Münze.[37] Dass es »[v]ollwichtig neugeprägte Gulden« (Var., Vs. 2369) sind, deutet auf den Goldgehalt als ursprüngliche Bedeutung der Bezeichnung ›Gulden‹ hin. Es muss sich weder um einen Anachronismus noch um eine ökonomisch nicht mehr deutbare Symbolik des Geldes handeln; der Gulden mit dem Kopf des spanischen Königs entstammt einfach den spanischen Gold- und Silberimporten, die in Spanien gemünzt wurden und sich anschließend den Weg durch Europa, insbesondere in die Niederlande bahnten. »Warum floß durch den größten Theil des letzten Jahrhunderts die ganze Ausbeute der Minen von Peru unaufhaltsam, durch Spanien hindurch, auf die Bank von Amsterdam?«, fragt 1810 Adam Müller und antwortet: »Weil in Holland eine ökonomische Bewegung vorhanden war, in Spanien aber nicht.«[38] Die folgende Interpretation der Szene geht daher davon aus, dass mit Walters Frage: »Meinst du, daß dich der König wird betrügen?« (Var., Vs. 2371) ganz einfach gemeint ist, der spanische König werde den Feingehalt seiner Münzen nicht betrügerisch heruntersetzen, da dadurch der spanische Außenhandel Schaden nehmen würde.

Nun entzündete sich das Misstrauen Eves und Ruprechts gegenüber der niederländischen Regierung an dem mehr oder weniger gegründeten Gerücht, sie verschicke die »Landessöhne« (Vs. 1310) zum »Heil der Haager Krämer« (Var., Vs. 2061) nach Batavia. Das Vertrauen ließe sich demnach neu gründen, wenn Walter überzeugend zeigen könnte, dass die Regierung bzw. die Krämer gar kein Interesse (mehr) an der Verschickung der Soldaten haben. Und diesen Nachweis erbringt er, Fichtes ›Der geschlossene Handelsstaat‹ (1800) folgend, eben mit dem Vorzeigen der spanischen Münzen. Fichte empfiehlt denjenigen Nationen, die im internationalen Handel wirtschaftlich benachteiligt sind – gemeint ist natürlich v. a. die gegenüber England rückständige Wirtschaft Preußens –, den Staat nicht nur juridisch, durch eine nationale, in ihrer Zuständigkeit klar begrenzte Gesetzgebung, sondern ebenso ökonomisch durch Einführung einer Währung nach außen abzuschließen, die ausschließlich vermittels der Regierung in sehr begrenztem Maße gegen andere Währungen konvertibel wäre. In der Tat sind bis weit hinein ins 20. Jahrhundert diejenigen Länder, denen es gelang, zu den westlichen Industrienationen aufzuschließen, diesen Weg gegangen. Die Begründung liefert Fichte mit der Überlegung, dass Geld nicht an sich, sondern nur insofern dafür Waren erworben werden können und das ausgegebene Geld durch neues ersetzt werden kann, von relativem Wert ist. Daher

> ist eigentlich nur derjenige relativ reich zu nennen, der eine, an Geldwerthe sein Quantum von einer gleichen Theilung aller Waare übersteigende Menge von Waaren

[37] Vgl. dazu die Art. ›Floren‹, ›Gulden‹ und ›Goldgulden‹ in: Reppa Münzlexikon. Onlineangebot der Reppa GmbH, Pirmasens, www.reppa.de/lex.asp (02.07.2009).

[38] 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. 289. Vgl. auch ders., Die Elemente der Staatskunst. Sechsunddreißig Vorlesungen, Berlin 1968, S. 269. Schon nach Gottfried Achenwall, Staatsverfassung der heutigen vornehmsten Europäischen Reiche und Völker im Grundriße, 5. verb. Ausg., Göttingen 1768, S. 90 ist Spanien »bißher ein blosser Canal gewesen, durch welchen der Gold- und Silberstrom der neuen Welt sich über ganz Europa ergossen.«

> periodisch gewinnt, diese in Geld, und das dafür erhaltene Geld in Waare, die er nicht selbst gewinnt, umzusetzen weiß: vielleicht selbst dieses mit Vortheil, d. h. so, daß er *seine* Mühe anderen höher anschlage, als er ihnen die ihrige ansetzt, und sie weit mehr für sich arbeiten lasse, als er für sie arbeitet (FSW III, S. 457).

Setzt sich unter den Bedingungen der modernen Ökonomie mit ihren vom Staat gelenkten Abgabesystemen im internationalen Handel eine Währung – hier meint Fichte v. a. das international gehandelte Pfund Sterling, das durch nationales Papiergeld zu ersetzen wäre – als »Weltgeld« (FSW III, S. 485 u.ö.) durch, so entsteht zwischen den Nationen dasselbe Verhältnis, das zuvor als Verhältnis zwischen natürlichen Personen dargestellt wurde: Die den Weltmarkt beherrschende Nation kann den Preis ihrer Arbeit höher ansetzen als den Preis für die Arbeit anderer Nationen. Damit sind drei mögliche Fälle einer Nation denkbar. 1) Produziert sie für das Ausland ebensoviel wie dieses für sie, so befindet sich der Wert ihrer Arbeit im Gleichgewicht mit dem Durchschnitt des Arbeitswerts anderer Nationen (ausgeglichene Außenhandelsbilanz). 2) Produziert die Nation aber mehr und günstiger für andere Länder, als diese für sie, so erwirtschaftet sie einen Überschuss (Außenhandelsüberschuss), für den sie in der Folgezeit im Ausland *mehr* Waren erwirbt, als dieses bei ihr. Den Überschuss setzt sie in *Luxusgüter* um, während der »Ausländer« im Außenhandel »kaum seine Nothdurft erschwingen kann« (FSW III, S. 462). 3) Verkauft eine Nation dagegen über längere Zeit weniger ins Ausland, als sie kaufen muss (negative Außenhandelsbilanz), so ist sie »arm und verarmt immer mehr« (FSW III, S. 462).

> Setze man, dass unter einer Nation zehn Millionen Thaler im Umlaufe seyen, und dass jährlich eine Million davon gegen Waaren vom Auslande verloren gehe. Diese zehn Millionen repräsentiren im ersten Jahre die im Inlande gewonnenen, oder gegen sie ausgetauschten Waaren des Auslandes, und ein Quantum Waare desselben Auslandes, das nur gegen Geld eingetauscht werden kann. Im folgenden Jahre sind nur noch neun Millionen im Lande […]. Von diesen neun Millionen repräsentirt die Eine nach wie vor die vom Auslande nur gegen Geld einzutauschende Waare: die übrigen achte dasselbe Quantum, das vorher durch neune repräsentirt wurde. […] Es ist nicht unmöglich, dass die Preise dieselben bleiben. Aber soviel ist klar, dass dem Calcul nach in zehn Jahren kein Geld mehr im Lande seyn werde.[39] (FSW III, S. 462f.)

Die spanischen Münzen zeigen nach Fichte, dass die Niederlande im Verhältnis zu Spanien einen Außenhandelsüberschuss produzieren, dass sie von Jahr zu Jahr für ihre lebensnotwendigen und Luxusprodukte verhältnismäßig immer weniger, Spanien aber selbst für das Lebensnotwendige immer mehr Arbeit aufbringen muss, und dass folglich die Verschickung von Soldaten nach Übersee für die Erwirtschaftung eines Überschusses überflüssig geworden ist. Die Niederlande brauchen andere Länder nicht mehr durch Anwendung militärischer Gewalt auszubeuten,

[39] Wir folgen nicht mehr den weiteren Überlegungen Fichtes, warum dieses Ergebnis empirisch so nicht eintritt; immerhin ist aber festzuhalten, dass der Geldmangel in Spanien unter der Regentschaft Karls II. (1665–1700) tatsächlich zunahm und viele Provinzen wieder zum Tauschhandel zurückkehrten.

die moderne Weltökonomie erreicht denselben Zweck.[40] Nach dieser Einsicht gab Walter Eve in dem Gulden tatsächlich »Wahrheit«, »scharfgeprägte, / Und Gottes leuchtend Antlitz drauf« (Var., Vs. 2375f.). Das Geld, der ›Gott der Welt‹,[41] erlöst die niederen Schichten der Niederlande von der Knechtschaft für die höheren Schichten, indem das Binnenverhältnis zwischen ausbeutenden und ausgebeuteten Ständen durch das Außenverhältnis zwischen den ausbeutenden Niederlanden und ausgebeuteten anderen Ländern ersetzt wird. Der nationalen Einheit der Niederlande, und damit dem Vertrauen Ruprechts und Eves in die Regierung, steht nichts mehr im Wege, wenn die bislang den ›Haager Krämern‹ dienstbaren Stände nunmehr am Gewinn beteiligt werden.

Auch Ruprecht gibt nach dieser impliziten Erläuterung zu den Funktionen der modernen Ökonomie sein Misstrauen auf: Dass er »ein Jahrlang auf den Wällen Schildwach« (Var., Vs. 2381) stehen wird, erweist sich unter diesen Umständen als bloßes nostalgisches Spiel mit der Tradition ohne reale Gefahr für Leib und Leben. Und auch Frau Marthe kann damit rechnen, dass ihr am »Sitz in Utrecht der Regierung«[42] (Vs. 1969) Recht gegeben wird. Denn eine Regierung, die das Unrecht ihres Ursprungs einmal in bloß ökonomische, juristisch nicht mehr anfechtbare Funktionen überführt hat, wird diesen Erfolg nicht wieder durch einen Bagatellprozess in Frage stellen lassen, der ihre historischen Grundlagen erneut aufzurollen droht. Dass das Gericht auch eine Klage Richter Adams auf Wiedereinsetzung ins Amt annehmen würde, wird dagegen nicht berichtet.

---

[40] Achenwall, Staatsverfassung der heutigen vornehmsten Europäischen Reiche und Völker im Grundrisse (wie Anm. 8), S. 90f., stellt diesen Zusammenhang genauer dar: »Spanien hat einen mässigen Verkehr zu Lande mit Frankreich und Portugal. Aber desto beträchtlicher ist der Handel zur See, in welchem dieses Reich mit allen Europäischen Seenationen und zwar solchergestalt stehet, daß 1), wenn man die wenigen Spanischen Schiffe ausnimmt, welche die Italienischen und Französischen Küsten befahren, die Spanier den Europäischen Handel nicht selbst auswärts treiben, sondern solchen durch die Ausländer bey sich zu Hause treiben lassen; und 2) daß es dabey durchgängig an jede Nation baar Geld herausgeben muß, folglich ganz Europa im Handel mit Spanien gewinnet. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Spanien währender Zeit seiner schlechten Verfassung, bis auf fünfmal so viel Waaren jährlich von andern empfangen, als es eigene zurück geben können. Es haben also bißher die Spanier, um ihre Blösse zu decken, ihren Hunger zu stillen, und ihre Bequemlichkeiten zu pflegen, und kurz, um sich sowohl als ihre Nebenländer mit allem Benöthigten zu versorgen; nicht nur ihre inländischen Producte weggeben müssen, sondern ihre Americanischen Schätze sind auch dadurch eigentlich ein Gewinn der Ausländer geworden.«

[41] »Denn der Mammon ist der Gott der Welt«, heißt es bei Luther. Vgl. Luther deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart, hg. von Kurt Aland, Bd. 8, Göttingen 1991, S. 359 sowie 2 Kor. 4,4.

[42] Es fällt auf, dass hier nicht mehr vom »Oberlandgericht« (Vs. 1858) die Rede ist, an das Adam appellieren wollte. Die Rechtsprechung scheint inzwischen von den Gerichten auf die Regierung übergegangen zu sein.

Michael Neumann

ADEL DER TAT
Genealogie und Evidenz

Gnädiger Herr – als ich
Vorbeiging an dem Bilde, riß es mich
Gewaltsam zu sich nieder. –
Heinrich von Kleist,
Die Familie Schroffenstein, 1802

I. »alles, was Kleist heißt«. Namen und Geschichte

»Da ist keiner, sagte er, der nicht ein schönes Werk schrieb, oder eine große Tat beging« (SW[9] II, 656). In dem Zitat, Kleists Brief vom 3. Juni 1801 an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge entnommen, erinnert Kleist die Worte Johann Wilhelm Ludwig Gleims, seiner Auskunft nach »eine[r] der berührendsten und interessantesten Greise, die ich kenne« (SW[9] II, 665). In Gleims Halberstädter Wohnhaus war Kleist auf einer Reise zu Gast, die er kurz entschlossen gemeinsam mit seiner Schwester Ulrike angetreten hatte. Angesichts des ›Freundschaftsaltars‹ Gleims, der Porträts von Freunden und Künstlern einer sich gerade ihrem Ende zuneigenden Epoche versammelt, scheint Gleim das Kriterium zur Sprache gebracht zu haben, welches zur Aufnahme in »sein Kabinett, geschmückt mit Bildern seiner Freunde« (SW[9] II, 665), befähigt.[1] Dadurch besitzt die Situation einen geradezu emblematischen Charakter; sie verbindet durch die Aufzählung von »schöne[m] Werk« und »große[r] Tat« zwei jener Phantasmen, die die semantische Schleuse des Übergangs von der ›Zeitlichkeit‹ zur ›Ewigkeit‹ – den zwei Polen jeder heilsgeschichtlichen Ordnung[2] – bilden. Indem sich der Name jenseits der bloßen Referenz auf seinen Träger mit der semantischen Qualität auflädt, Synonym einer historischen Formation und überhistorischer Werte zu sein, gewinnt er den Nim-

[1] Vgl. Ute Pott (Hg.), Das Jahrhundert der Freundschaft. Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Zeitgenossen, Göttingen 2004 (Schriften des Gleim Hauses Halberstadt; 3).

[2] Allgemein zur kulturellen Verbindung von Sinnkonzepten und Zeitstrukturen: Klaus E. Müller und Jörn Rüsen (Hg.), Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Darstellungsstrategien, Reinbek 1997; weiterführend: Jan Assmann, Herrschaft und Heil. Politische Theologie in Altägypten, Israel und Europa, München und Wien 2000.

bus der Zeitlosigkeit.[3] Der anzitierte Brief und das darin erzählte Zusammentreffen enthält *in nuce* die ideengeschichtlichen Konstellationen, in denen Kleists Versuch aufzufassen ist, die Grenze zwischen den beiden Polen der Zeitordnung zu überschreiten. Kleists Texte geben diesen Versuch in den literarisch und autobiographisch manifesten Spuren einer Topik der Ehre wieder, die im Rahmen des Heilsversprechens der Zeitlosigkeit entsprechende Erfüllungsmuster individualisiert. Die Spannung, in die das Leben dadurch gestellt ist (und die bereits die Rückseite von Kleists Motivation zur Reise nach Paris und späterhin in die Schweiz ausmacht),[4] ist ihm zugleich durch den Namen ›von Kleist‹ aufgegeben; die adelige Tradition nimmt den Namensträger in die Pflicht,[5] den Aufruf zu »schöne[m] Werk« und »große[r] Tat« weniger als individuelle Ermächtigung, denn als Erfüllung einer normativen Struktur aufzufassen:

> In Halberstadt besuchten wir *Gleim*, den bekannten Dichter […]. An ihn waren wir zwar durch nichts adressiert, als durch unsern Namen; aber es gibt keine bessere Adresse als diesen. Er war nämlich einst ein vertrauter Freund Ewald Kleists, der bei Frankfurt fiel. Kurz vor seinem Tode hatte dieser ihm noch einen Neffen Kleists empfohlen, für den jedoch Gleim niemals etwas hatte tun können, weil er ihn niemals sah. Nun glaubte er, als ich mich melden ließ, ich sei es, und die Freude mit der er uns entgegen kam war unbeschreiblich. Doch ließ er es uns nicht empfinden, als er sich getäuscht, denn alles, was Kleist heißt, ist ihm teuer. Er führte uns in sein Kabinett, geschmückt mit den Gemälden seiner Freunde. Da ist keiner, sagte er, der nicht ein schönes Werk schrieb, oder eine große Tat beging. Kleist tat beides und Kleist steht oben an – (SW[9] II, 656).

Im Namen begegnet die Instanz der Ermächtigung und der Verpflichtung; der Name repräsentiert eine semantische Struktur, zu der das Individuum sich verhalten muss; er ist die Aufforderung, historisch zu werden, um sich vor jener genealogischen Linie zu verantworten, die für den Geltungsanspruch adeliger Macht einstehen muss: »Ein Name«, heißt es ganz in diesem Sinne in Fichtes ›Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die Französische Revolution‹,

> der in der Geschichte unsers Staates öfters vorkömmt, der in den Erzählungen derselben unsere Aufmerksamkeit öfters auf sich gezogen hat, mit dessen merkwürdigen Besitzern wir hier Mitleid, dort Angst oder Furcht, dort die Ehre durchgeführter Großtaten innig empfunden haben, – ist uns ein alter Bekannter. Wir erblicken einen der ihn trägt; und *mit* diesem Namen knüpfen sich an unsere Einbildungskraft alle die ehemaligen Bilder. Wir übersehen sogleich die Abstammung des Unbekannten, noch ehe er sie uns erzählt; wissen, wer sein Vater, sein Großvater, seine Seitenverwandten waren; *was sie taten*; – alles geht vor unserer Seele vorüber. Unsre Aufmerksamkeit

[3] Einen ersten Überblick zu diesem Komplex bietet Matthias Waltz, Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne. Rousseau, Proust, Sartre, Frankfurt a.M. 1993.

[4] Die Biographen Kleists sind aufgrund der entsprechenden Briefe Kleists immer wieder auf diesen Punkt eingegangen; ein Problembewusstsein für die Schwierigkeit identifikatorischer Brieflektüren entwickelten sie dabei in sehr unterschiedlichem Maß. Vgl. zuletzt dazu Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, hierzu besonders S. 212–240.

[5] Wichtige Anregungen zum Problem der Adligkeit bei Kleist finden sich in Jochen Strobels Studie: Adel auf dem Prüfstand. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: KJb 2005, S. 216–232.

> wird dadurch auf den Besitzer dieses merkwürdigen Namens gezogen, und unsre Teilnehmung erregt; wir beobachten ihn von nun an genauer, um unsere Vergleichung zwischen ihm und seinen großen Ahnen fortzusetzen.[6]

In der Apotheose des Namens formiert sich als politische Adresse, was zugleich nach der Evidenz des Behaupteten verlangt: »Kleist tat beides und Kleist steht oben an –« (SW[9] II, 656). Indes ist diese »Moralität der Nachkommen«[7] (Carl Ludwig von Haller) um 1800 selbst bereits einer Historisierung ausgesetzt; sie rekurriert auf Begriffe von ›Ruhm‹, ›Ehre‹ und ›Geschichte‹,[8] die einerseits durch die Französische Revolution und das nachfolgende ›Ereignis Napoleon‹,[9] andererseits durch die veränderten poetologischen und philosophischen Dispositionen der Generation Kleists umfassenden Verwerfungen und Umbesetzungen unterworfen sind. Der bereits zitierte Brief Kleists bezeugt das in aller Deutlichkeit. Ehe Kleist dazu kommt, von der Halberstädter Begegnung mit Gleim zu berichten, legt er seiner Verlobten »etwas aus [s]einem Innern« dar:

> Ach, Wilhelmine, leicht ist das, wenn alles in der Seele klar und hell ist, wenn man nur in sich selbst zu blicken braucht, um deutlich darin zu lesen. Aber wo Gedanken mit Gedanken, Gefühle mit Gefühlen kämpfen, da ist es schwer zu nennen, was in der Seele herrscht, weil noch der Sieg unentschieden ist. Alles liegt in mir verworren, wie die Wergfasern im Spinnrocken, durcheinander, und ich bin vergebens bemüht, mit der Hand des Verstandes den Faden der Wahrheit, den das Rad der Erfahrung hinausziehen soll, um die Spule des Gedächtnisses zu ordnen. Ja selbst meine Wünsche wechseln, und bald tritt der eine, bald der andere ins Dunkle, wie die Gegenstände einer Landschaft, wenn die Wolken drüber hinziehn (SW[9] II, 654).

Dieser Einblick – in einer Metaphorik formuliert, die Kleists vage Andeutung, »eine Ahndung von dem rechten [Ziel]« (SW[9] II, 665) zu haben, geradezu durchsichtig erscheinen lässt – weiß von den Gemeinplätzen im Selbstentwurf ›schöner Seelen‹[10] ebensoviel wie von der literarischen Inszenierung einer Entscheidungs-

---

[6] Johann Gottlieb Fichte, Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution. Erster Teil: Zur Beurteilung ihrer Rechtmäßigkeit (1793), hg. von Richard Schottky, Hamburg 1973 (Philosophische Bibliothek; 282), S. 154 (erste Hervorhebung Fichte, zweite M.N.).

[7] Beilage B. Aus dem dritten Band der Restauration der Staats-Wissenschaft &c. des Herrn C.L. von Haller, Winterthur 1818. In: Friedrich de la Motte Fouqué, Etwas über den deutschen Adel, über Ritter-Sinn und Militair-Ehre in Briefe von Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Friedrich Perthes in Hamburg, Hamburg 1819, S. 43 der Beilage B.

[8] Vgl. Friedhelm Guttandin, Das paradoxe Schicksal der Ehre. Zum Wandel adeliger Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchischen Zentralstaat, Berlin 1993. Zum Konnex von Ehrbegriff und Militär um 1800 vgl. auch Ute Frevert, Men of Honour. A Social and Cultural History of the Duel, ins Englische von Anthony Williams, Cambridge 1995, S. 36–84.

[9] Zur Bedeutung Napoleons für die Geschichte der deutschen Literatur vgl. die materialreiche Studie von Barbara Beßlich, Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800–1945, Darmstadt 2007.

[10] Vgl. Nikolaus Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit, Stuttgart 1988; Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München ²2003.

findung, die nicht weniger will als eine Offenbarung, in der Weg und Heil zusammenfinden; die Passage verbindet geschickt Gedächtnismetaphern und Lichtinszenierungen, um im Bild der Seele jene Inkongruenz von »Gedanken«, »Gefühlen«, »Wahrheit«, »Verstand«, »Erfahrung«, »Gedächtnis[ ]« und »Wünsche[n]« vorzuführen, die auch den grundlegenden Text ›Über das Marionettentheater‹ motivieren wird; die Erkenntnis der zugrundeliegenden Ordnung der Identität dessen, was Kleist in dem Brief als widerstreitende Momente wiedergibt, wird zugleich zur Bedingung der Möglichkeit des Übergangs von der ›Zeitlichkeit‹ zur ›Ewigkeit‹: »das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (SW[9] II, 345). Der Name ›Kleist‹ ist mithin an dieser Stelle noch Ort einander überkreuzender Bedingungen, Vorstellungen und Wünsche; seine Semantik – im Brief, dem Medium empfindsamer Selbstoffenbarung,[11] dargelegt – widerstreitet der Eindeutigkeit in der Identität von adeligem Namen und erinnerter Geschichte, die nicht nur in den Augen Kleists genealogisch begründeten Machtansprüchen Legitimität verleiht: »Sei zufrieden mit diesen wenigen Zügen aus meinem Innern«, schließt Kleist entsprechend mit einer nachgerade sprachphilosophischen Pointe,[12] die die zuvor gegebenen Metaphern in ihrer Wirksamkeit beleuchtet, »[e]s ist darin so wenig bestimmt, daß ich mich fürchten muß etwas aufzuschreiben, weil es dadurch in gewisser Art bestimmt *wird*« (SW[9] II, 654f.). Der Fixierung des »Innern« durch die Schriftzüge des empfindsamen Subjekts eignet ein Moment der Konstruktion, das nur dann zugunsten der Entsprechung von Text und Tatsache überwunden werden kann, wenn das Geschriebene durch die Gegeneinanderführung widersprüchlicher Bildfelder semantische Feststellungen unterläuft:

> Alles was mich beunruhigt ist die Unmöglichkeit, mir ein Ziel des Bestrebens zu setzen, und die Besorgnis, wenn ich zu schnell ein falsches ergriffe, die Bestimmung zu verfehlen und so ein ganzes Leben zu verpfuschen – Aber sei ruhig, ich werde das *rechte* schon finden. Falsch ist jedes Ziel, das nicht die reine Natur dem Menschen steckt (SW[9] II, 654).

Ein interessantes Echo dieser Briefstelle bietet Kleists nur wenige Wochen später verfasstes Schreiben an Karoline von Schlieben, in dem er die bisherigen Stationen seiner Reise Revue passieren lässt; Kleist variiert darin das Landschaftsbild, das er zur Charakterisierung seines »Innern« verwendet hatte:

> Ich habe den Harz bereist und den Brocken bestiegen. Zwar war an diesem Tage die Sonne in Regenwolken gehüllt, und wenn die Könige trauren, so trauert das Land. Über das ganze Gebirge war ein Nebelflor geschlagen und wir standen vor der Natur, wie vor einem Meisterstücke, das der Künstler aus Bescheidenheit mit einem Schleier verhüllt hat. Aber zuweilen ließ er uns durch die zerrißnen Wolken einen Blick des Entzückens tun, denn er fiel auf ein Paradies – (SW[9] II, 663).

---

[11] Vgl. weiterführend: Tanja Reinlein, Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale, Würzburg 2003.

[12] Zu einer Verortung Kleists innerhalb der sprachkritischen Tradition vgl. Dieter Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne, Göttingen 2003.

Kleists literarische Wolkenkunde ist zugleich Seelenkunde und Geschichtsphilosophie; das Gleichnis erhält seine Funktionalität in Abhängigkeit von der Adressatin und im Blick auf die Intensität seiner metaphorischen Effekte.[13] Seiner Verlobten hatte Kleist schon ein halbes Jahr zuvor anlässlich einer Reflexion über die »Bestimmung« des Menschen geschrieben, dass es beim »Gleichnis […] auf möglichst genaue Übereinstimmungen und Ähnlichkeit in allen Teilen der beiden verglichnen Gegenstände an[komme]. Alles, was von dem einen gilt, muß bei dem andern irgend eine Anwendung finden« (SW[9] II, 605f.). Die Radikalität, mit der Kleist sein dramatisches Personal vorführt, lässt sich vor dem Hintergrund seiner poetologischen Forderung nach der Totalität angewandter Gleichnisse erklären: »[E]s waltet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt« (SW[9] II, 308), lautet das Axiom solcher Totalität, das zugleich den Blick auf die Genese der Zeitordnung Kleists zwischen »Nebelflor« und »Paradies« freigibt. Die Figuren des literarischen Spiels sind Austragungsorte sprachbildlich erzeugter »Ähnlichkeit[en]«, die jeder pragmatischen Relativierung enthoben sind, indem sie die »reine Natur« ihrer Bildspender inkorporieren; ›Sonne‹ und ›Mond‹, die beiden Bildfelder, in denen das zerstörerische Aufeinandertreffen Achills und Penthesileas im Drama ›Penthesilea‹ ausgeführt wird, seien stellvertretend genannt.[14] Kleists Briefe an seine Verlobte sind mithin auch Medien der poetologischen Selbstverständigung, das zeigt sich in ihren ausführlichen Reflexionen auf die eigene Verfasstheit: »Verzeihe mir diese Umständlichkeit. Ich denke einst diese Papiere für mich zu nützen« (SW[9] II, 557). Indes hat die Auflösung der Welt in eine Logik der Metaphern Konsequenzen,[15] die den Ort des Autors selbst betreffen. Kleists metaphorische Veräußerung seines »Innern« zeigt in ihrer Parallelität mit der Beschreibung eines Landschaftserlebnisses deshalb nicht nur die Adaption prominenter Metaphern des literarischen Diskurses romantischer Landschaftserfahrung, sondern auch die konsequente semantische Fixierung von Sprachbildern als Weltbilder. Die Totalität des Gleichnisses erhält in dieser Operation den Status einer ontologischen »Bestimmung«, deren Gestalt sich schließlich dem Einzelnen entzieht. Als Heidegger über die »Zeit des Weltbildes« schrieb, dass dort, »[w]o die Welt zum Bilde wird

[13] Zum Diskurs der Intensität im 18. Jahrhundert vgl. die erhellende Studie Erich Kleinschmidts, Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert, Göttingen 2004.

[14] Das konstruktive Moment in der Gestaltung der Geschlechter in der ›Penthesilea‹ untersucht Joachim Pfeiffer in einem inspirierenden Aufsatz, der indes nur am Rand auf die sprachlichen Voraussetzungen dieser Konstruktion eingeht und deswegen zugunsten vermeintlich dekonstruktiver Elemente die binäre Gestaltung metaphorisch erzeugter Kippfiguren verfehlt: Joachim Pfeiffer, Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists ›Penthesilea‹. In: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001 (Stiftung für Romantikforschung; XII), S. 187–198. Vgl. zur Bildlichkeit des Dramas auch Alexander Honold, Die Sonne steigt, der Apfel fällt. Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists astronomischem Theater. In: KJb 2005, S. 79–91.

[15] Es ist exakt dieser Effekt, den Roland Barthes in der Konzeptualisierung dessen im Auge hatte, was er den Realismus der Moderne nennt: Roland Barthes, L'effet de réel. In: Littérature et réalité, Paris 1982, S. 81–90.

[…] das Seiende im Ganzen angesetzt [ist] als jenes, worauf der Mensch sich einrichtet, was er deshalb entsprechend vor sich bringen und vor sich haben und somit in einem entschiedenen Sinne vor sich stellen will«, wollte er in einer kulturkritisch inspirierten Analyse der Neuzeit aufweisen, wie die wissenschaftliche Herstellung von Verfügbarkeit mit dem Entzug von Wirklichkeit einhergeht:

> Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen. Das Seiende im Ganzen wird jetzt so genommen, daß es erst und nur seiend ist, sofern es durch den vorstellend-herstellenden Menschen gestellt ist. Wo es zum Weltbild kommt, vollzieht sich eine wesentliche Entscheidung über das Seiende im Ganzen. Das Sein des Seienden wird in der Vorgestelltheit des Seienden gesucht und gefunden.[16]

Tatsächlich aber gilt diese Beobachtung vor allem für jene sprachliche Transformation, die Kleists ›Weltbild‹ aus metaphorischen Effekten generiert; die Aufmerksamkeit für die Übersetzung von »Gedanken« in »Bestimmung[en]« zeugt davon:

> O mein liebes Minchen, wie weitläufig ist es, dies alles aufzuschreiben – o wenn wir einst vereint sein werden, und Du neben mir sitzest, und ich Dich unterrichte, und jede gute Lehre mir mit einem Kusse belohnt wird – – o weg, weg mit diesen Bildern – und doch ist es das *einzige* was ich für diese Erde wünsche – und doch ist es ein so *bescheidner* Wunsch – und doch nicht zu erfüllen? und warum nicht? O ich mag gar nicht daran denken, sonst verwünsche ich Stand, Geburt und die ganze elende Last von Vorurteilen – Aber *ich hoffe* (SW[9] II, 607).

Der Verzicht auf den Namen folgt zwangsläufig aus der Totalität jener paradiesischen »Bilder«, die zum Maßstab dessen werden, »was ich für diese Erde wünsche«. Das Bild ist »als Maßstab an die Wirklichkeit angelegt«,[17] heißt es bei Ludwig Wittgenstein, dessen ›Tractatus‹ ebenfalls von der Intention getragen wird, auf freilich ganz anderem Gebiet und zu einem anderen Ende einen Raum zu erschließen, »worin die Antworten – a priori – symmetrisch und zu einem abgeschlossenen, regelmäßigen Gebilde vereint liegen.«[18] Aus diesem normativen Verfahren, das »Bild […] mit der Wirklichkeit [zu] vergleich[en]«, entspringt eine Differenz, die zugleich die Hoffnung auf ihre Überwindung aufruft; der Übergang vom ›trauernden Land‹ zum ›Paradies‹ zeigt deren Ausrichtung; die »Bestimmung« wird zu einem Maßstab, der Topik und Utopie in Ethik und Ästhetik zusammenführt. In der Hoffnung des Briefschreibers offenbart sich darüber hinaus die Motivation einer Heilserwartung, die die »wesentliche Entscheidung über das Seiende im Ganzen« als Präferenz einer ursprünglichen Neuschöpfung erkennen lässt, die vor aller Geschichte und Kultur situiert ist; »Stand, Geburt und die ganze elende Last von

---

[16] Martin Heidegger, Die Zeit des Weltbildes (1938). In: Ders., Holzwege, Frankfurt a.M. [6]1980, S. 73–110, hier S. 82f. Es geht mir hier nur um dieses Moment der Verfügbarkeit; für eine philosophiehistorische Diskussion der Ästhetik Heideggers vgl. Otto Pögeler, Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger, Freiburg i.Br. 1984; zu Heideggers Perspektivierung der Dichtung Hölderlins vgl. nach wie vor Beda Allemann, Hölderlin und Heidegger, Zürich, Freiburg i.Br. 1956.

[17] Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. In: Ders., Schriften 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 15 (2.1512).

[18] Ludwig Wittgenstein, Tagebuch 1914–16. In: Ders., Schriften 1 (wie Anm. 17), S. 130.

Vorurteilen« spielen in diesem Raum keine Rolle mehr. Die Forderung des Namens wird im Namen der »reine[n] Natur« empfindsamer Liebe negiert. Freilich evoziert Kleists paradiesische Phantasie einen Akt der Namenstilgung, der »Werk« und »Tat« zugunsten des Paradieses der Unschuld nur vermeintlich verabschiedet. Denn in der Geste des Rückzugs sedimentiert sich nichts anderes als der Wille zu einer selbstbestimmten »Tat«,[19] die aus dem Horizont des Gegebenen herausragt und jene Diskursmächtigkeit erlangt, der Kleist sich nur auf den ersten Blick verweigern möchte, wenn er gegen »Stand, Geburt und die ganze elende Last von Vorurteilen« opponiert: »Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterlande erscheinen, geschieht es nie« (SW[9] II, 726), lautet die viel zitierte Zeile aus Kleists Brief an Wilhelmine von Zenge, in dem er beider Verlobung auflöst. Was hier als paradoxe Konstellation aufeinandertrifft, wird in den Dramen ›Der Prinz von Homburg‹, ›Die Herrmannsschlacht‹, aber auch ›Das Käthchen von Heilbronn‹ in faszinierende Tableaus aufgelöst, deren utopische Signatur vom Dichter markiert wird, ohne den Gegenwartsbezug preiszugeben: »Ein Traum, was sonst?« (SW[9] I, 709) Tatsächlich versammeln sich im Aufforderungscharakter der Frage die Ambitionen Kleists; die Ästhetik des Schlussbildes im ›Prinz von Homburg‹ zeigt die homogene Außenseite einer neuen Ethik des Namens, die sich aus dem »Staub« (SW[9] I, 709) heterogener »Bestimmung[en]« erhebt.

II. »Bestimmung[en]« im »Wald der Blindheit«. Die Politik der Namen im Drama ›Die Familie Schroffenstein‹

Kleists erstes Drama ›Die Familie Schroffenstein‹ dagegen beschreibt die Untergangslogik einer aporetischen Konstellation, in der die Merkmale ›empfindsamer Schönheit‹ – ›Ehre‹, ›Einfalt‹ und ›Sprachlosigkeit‹ – auf »Stand, Geburt und die ganze elende Last von Vorurteilen«, mithin auf Kultur und Geschichte, treffen. Schon in der ersten Szene des ersten Aufzugs, die im Innern einer Kapelle mit dem Gesang der Chöre einsetzt, arbeitet Kleists Dramaturgie mit signifikanten Umbesetzungen, die die Verrückungen einer Kultur illustrieren, die im »Namen« eine Handlungsanweisung erblickt, welche vom ›Herzen‹ nicht gedeckt werden kann; in der signifikanten Umfunktionierung des Abendmahls, das im Drama als ritueller Racheschwur und Exklusionseid begegnet, entsteht eine Logik der Gewalt, die an die Stelle der »reine[n] Natur« des Individuums die Differenz stiftende Forderung des »Namen[s]« setzt. Zum Souverän wird dadurch ein denkbar willkürliches Medium, nämlich die Sprache.[20] Mithin resultiert die Vernichtung der

[19] Vgl. Ulrich van Loyen und Michael Neumann (Hg.), »Unveralteter Sinn«. Figuren des Rückzugs, Berlin 2004, S. 7–12.

[20] Diese ambivalente Struktur eignet bereits dem kirchlichen Abendmahl selbst, wie Björn Quiring in seiner Lektüre von Shakespeares ›Richard III‹ zeigt: »Cursed the blood that let this blood from hence«. Die Performanz von Eucharistie und Gesellschaftsvertrag in Shakespeares ›Richard III‹. In: Peter Friedrich, Manfred Schneider (Hg.), Fatale Sprachen. Eid und Fluch in Literatur und Rechtsgeschichte, München 2009, S. 155–179, besonders S. 156–160.

Kultur aus einer fatalen Ordnung, die ihr selbst immer schon eingeschrieben ist, weil sie das Gegenteil der »reine[n] Natur« vorstellt; die Vernichtung ist unausweichlich, wenn das Ziel des Daseins tatsächlich in einem Raum liegt, der außerhalb von Zeit, Kultur und Geschichte situiert sein soll:

RUPERT Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie,
Dem Haus Sylvesters, Grafen Schroffenstein.
Er empfängt das Abendmahl.
Die Reihe ist an dir, mein Sohn.
OTTOKAR Mein Herz
Trägt wie mit Schwingen deinen Fluch zu Gott.
Ich schwöre Rache, so wie du.
RUPERT Den Namen,
Mein Sohn, den Namen nenne.
OTTOKAR Rache schwör ich,
Sylvestern Schroffenstein!
RUPERT Nein irre nicht.
Ein Fluch, wie unsrer, kömmt vor Gottes Ohr
Und jedes Wort bewaffnet er mit Blitzen.
Drum wäge sie gewissenhaft. – Sprich nicht
Sylvester, sprich sein ganzes Haus, so hast
Dus sichrer.
OTTOKAR Rache! schwör ich, Rache!
Dem Mörderhaus Sylvesters.
Er empfängt das Abendmahl. (SW[9] I, 52)

Indem der Racheschwur »vor Gottes Ohr« bezeugt wird, erhält der weitere Verlauf des Dramas die Signatur gottgewollter Notwendigkeit. Der Missbrauch des Abendmahls negiert also nicht dessen magischen Kern, soll heißen: die rituelle Praxis einer performativ vollzogenen Bedeutungszuweisung, die die Wahrnehmung der Dinge novelliert,[21] sondern er verschiebt die Effekte des Rituals in jenen Raum, dessen Grenzen vom Anspruch der Rache umrissen worden sind. Dort fungieren die »Namen« als Ordnungsinstanzen, die die Verhältnisse der Individuen untereinander festschreiben. Indes bleibt die Wahrheit des Rituals in dieser »Bestimmung« unangetastet; allein seine Semantik wird modifiziert, weil sie anstelle der Vereinigung mit Leib und Blut Christi die Verpflichtung zur gewaltsamen Rache setzt. Gewalt und Erlösung gehen dadurch eine Verbindung ein, die in der Vernichtung der »Namen« mündet und auf diese Weise das Versprechen des neuen Abendmahls einlöst.[22] In Kleists Versuch, einen ›Katechismus der Deut-

[21] Vgl. die Überblicksdarstellungen entsprechender Theorien und Modelle: Dietrich Harth und Gerrit Jasper Schenk (Hg.), Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns, Heidelberg 2004.

[22] Man kann in dieser radikalen Konsequenz Kleists die Rückseite des Auseinandertretens von Religion und Politik sehen, die Paul de Man im Falle Rousseaus dazu veranlasst, auf den Doppelsinn des ›Versprechens‹ abzuheben, um Notwendigkeit und Leere des versprechenden Sprechakts in seiner allegorischen Komplexität zum Movens von Geschichte zu erklären: Paul de Man, Versprechen (Gesellschaftsvertrag). In: Manfred Schneider (Hg.), Die Ordnung des Versprechens. Naturrecht – Institution – Sprechakt, München 2005, S. 137–170, hier S. 170.

schen‹ (SW[9] II, 350–360) zu schreiben, wird diese Konstellation wiederkehren, freilich in einer instrumentellen Wendung, die die Rhetorik der Mobilisierung von der Logik des Dramas löst. Denn Ruperts »Bestimmung« des Rituals setzt eine Dynamik frei, die sich schließlich gegen die Protagonisten selbst wenden muss, denn nur sie sind kraft ihrer »Namen« Träger einer kulturellen Verfassung, deren Endlichkeit durch den Racheschwur sichtbar wird. Ruperts Rache erweist sich als Medium der Beschleunigung; sie arbeitet einer Apokalypse zu, über deren Notwendigkeit angesichts der kulturellen Gegebenheiten im Raum der Rache kein Zweifel herrschen kann. Die durch das Abendmahl ins Werk gesetzte Dynamik trägt zur Sichtbarmachung einer überhistorischen Verlaufsform bei, die sich durch die Kultur hindurch als göttliches Gesetz zur Geltung bringt: »wir standen vor der Natur, wie vor einem Meisterstücke, das der Künstler aus Bescheidenheit mit einem Schleier verhüllt hat. Aber zuweilen ließ er uns durch die zerrißnen Wolken einen Blick des Entzückens tun, denn er fiel auf ein Paradies –« (SW[9] II, 663). Zur Sichtbarkeit gelangt die »Natur« in der Kultur der »Rache« dort, wo die Wahrnehmung mit Zweifeln und Ungewissheit konfrontiert wird; der »Nebelflor« von Unwissenheit und Fehldeutung zeigt ebenso wie die Sprachlosigkeit die temporale Differenz zum Heil selbst, die in der Apokalypse aufgehoben wird:

> RUPERT […]
> Und weil doch alles sich gewandelt, Menschen
> Mit Tieren die Natur gewechselt, wechsle
> Denn auch das Weib die ihrige – verdränge
> Das Kleinod Liebe, das nicht üblich ist,
> Aus ihrem Herzen, um die Folie,
> Den Haß, hineinzusetzen (SW[9] I, 53).

Das Drama diametraler Umkehrungen besitzt in der Metapher der »Folie« ein Erkenntnismoment, das die Bedingungen seiner Poetik thematisiert. Laut Zedlers ›Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste‹ das »gefärbte Blätlein, welches die Goldschmiede bey Fassung der Edelgesteine unter dieselbe legen, daß ihre Strahlung desto schärffer und lieblicher heraus schüssen und funckeln mögen«,[23] ist die »Folie« an dieser Stelle das Medium der Verdeutlichung untergründig wirksamer »Strahlung[en]« in einer Kultur, die nach aller »Natur« dem »Kleinod Liebe« keinen Raum lässt. Was Rousseau als Zufluchtsort der »Natur« in der Kultur bestimmt,[24] soll hier zum Ursprung totaler Vernichtung werden; Ruperts Rede weiß um die Verwirrungen, die im Raum der Eindeutigkeit der »Rache« durch das »Kleinod Liebe« gestiftet werden können. Es sind jene Verwirrungen, die die ›Na-

[23] Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Bd. 9, Halle, Leipzig 1735 (Reprint 1961), Sp. 1432f., hier Sp. 1432.

[24] Jean-Jacques Rousseau, Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen. In: Ders., Schriften zur Kulturkritik, eingeleitet, übersetzt und hg. von Kurt Weigand, Hamburg 1995 (Philosophische Bibliothek; 243), S. 173–177. Zu Kleists Rousseau-Lektüren und den entsprechenden Implikationen vgl. Walburga Hülk, Natur und Fremdheit bei Rousseau und Kleist. In: KJb 2000, S. 33–45; Marcel Krings, Naturunschuld und Rechtsgesellschaft. Kleists romantische Rousseau-Modifikationen. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 37 (2005), H. 1, S. 13–27.

tur‹ im Raum der ›Kultur‹ anrichtet: »Doch nichts mehr von Natur«, lautet entsprechend Ruperts Maxime,

> Ein hold ergötzend Märchen ists der Kindheit,
> Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen,
> Erzählt. Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe,
> Religion, der Götter Furcht sind wie
> Die Tiere, welche reden (SW[9] I, 52).

In der sprachlichen Operation vollzieht sich die Einübung in eine Eindeutigkeit, die in der Wahrnehmung ihren Anfang nimmt und in den Grenzen des Raumes ihr Ende findet. An die »Namen« lagert sich jene Unterscheidung von ›Freund‹ und ›Feind‹ an, deren Ursprung die »Natur« sein soll. Indes zeigt der weitere Verlauf des Dramas, dass sich die »Natur« der Logik der »Namen« immer wieder entzieht; die empfindsamen Tugenden, deren Entwertung Rupert in seiner performativen Anzeige zugleich auch erzeugen möchte, entfalten im Vollzug der »Rache« eine eigene Kraft, die sich den Regeln des Rituals ebenso widersetzt wie die »Natur« der Kultur. Kleist handelt dieses Problem nach shakespeareschem Muster exemplarisch an der »Liebe« zwischen Ruperts Sohn Ottokar und Sylvesters Tochter Agnes ab. Die Beziehung beider widerspricht der Ordnung von »Besitztum« und »Erbvertrag« (SW[9] I, 57), die Kleist – an dieser Stelle abermals emphatischer Leser Rousseaus – im Drama als Grundlegung der Kultur der »Rache« kennzeichnet: »KIRCHENVOGT. Ei Herr, der Erbvertrag gehört zur Sache. / Denn das ist just als sagtest du, der Apfel / Gehöre nicht zum Sündenfall« (SW[9] I, 57). Der »Erbvertrag« regelt das Verhältnis beider Familien zueinander; im Falle der ausbleibenden Erbfolge fällt das »Besitztum« einer Familie dem jeweils anderen Haus zu. Rousseau hatte in seinem zweiten Diskurs ›Über die Entstehung der Ungleichheit unter den Menschen‹ geltend gemacht, dass »Verwirrung«, »Elend«, »Laster« und schließlich die Geschichte selbst »auf das Konto der Einführung des Eigentums« gehen.[25] Kleist führt dieses Verhältnis auf das ursprüngliche Unglück im Paradies zurück, das der Anfang aller Geschichte und dadurch auch die Begründung der Zeitlichkeit selbst war. Mit dem »Sündenfall« im Paradiesgarten trat das Bewusstsein um die eigene Nacktheit auf den Plan und mit der Erkenntnis der Verlust der »Unschuld«; die »Kindheit […] [d]er Menschheit« (SW[9] I, 52), die Kleist in seiner Ursprungsphantasie anzitiert und in der Liebesbeziehung nachvollzieht, ist im Raum der Kultur ein Moment der Irritation, dessen Zerstörung mit der Umcodierung des Abendmahls endgültig besiegelt ist. Entsprechend ist der Aufschub, den die Vernichtung erfährt, mit der Signatur jener Hoffnung versehen, die auf das Ende der Zeitlichkeit verweist: »Aber *ich hoffe*« (SW[9] II, 607). Ebenfalls schon in der ersten Szene, in der Ottokar seinen Halbbruder Johann mit einem »Schleier« antrifft, nach dessen Herkunft fragt und ihn schließlich als Geschenk erbittet, wird dieser Sinnbezirk von Kleist explizit eröffnet:

[25] Rousseau, Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (wie Anm. 24), S. 117.

JOHANN Du nähmst das Leben mir mit diesem Schleier.
Denn einer heiligen Reliquie gleich
Bewahrt er mir das Angedenken an
Den Augenblick, wo segensreich, heilbringend,
Ein Gott ins Leben mich, ins ewge führte (SW[9] I, 60).

Der »Schleier« gehört Agnes, seine Inbesitznahme überführt das Problem der »Namen« in eine allegorische Konstellation, die die Verbindungen zu den heilsgeschichtlichen Implikationen der Szene verdeutlicht. Nach einem Sturz vom Pferd »in einen Strom« wird der verletzte Johann von einem »nackend Mädchen« errettet: »Strahlenrein, wie eine Göttin / Hervorgeht aus dem Bade« (SW[9] I, 61). Als Johann wieder zu sich kommt, »[v]erhüllte sie sich. […] / Ach, doch ein Engel / Schien sie, als sie verhüllt nun zu mir trat; […] / – Erschrak dann lebhaft, als sie hört', ich sei / Aus Rossitz« (SW[9] I, 61). Der Vorschein der Ewigkeit in der schönen Figur ›nackter Wahrheit‹ wird sukzessive aufgelöst, die Wiederkehr des »Engel[s]« kündet noch von der vergangenen Anwesenheit der »Göttin«, die Zerstörung aber vollendet sich in dem Augenblick, in dem mit dem »Namen« »Rossitz« der utopische Raum durch die Grenzen der Welt kolonialisiert wird und seine Identität verliert. Der Verlust der Orientierung in Raum und Zeit gerät dadurch zu einem Befund der Totalität; er betrifft die Möglichkeit der Wahrheit ebenso wie die Ordnung der Zeit. Die herkömmliche Genealogie adeliger »Namen«, die »Stand« und »Besitztum« auf biblische Konstellationen zurückführt,[26] wird von Kleists radikaler Umkehrung um ihren Sinn gebracht; in der Überführung in die ungewisse Ordnung der »Namen« geht nach Kleist verloren, was vor allem Wissen der Ursprung der Schönheit selbst war. Indes bleibt in der »Reliquie« des »Schleier[s]« ein Rückverweis auf die »Unschuld« der »Göttin« bestehen; dieses Zeichen verkörpert nicht weniger als die Möglichkeit »ewge[n] [Lebens]«. Im »Schleier« materialisiert sich die Wirklichkeit einer transparenten Zeichenordnung, die die Erfüllung des Versprechens in der Form des Körpers unter der transparenten Hülle zu erkennen gibt; der »Schleier« ist mithin das Drama selbst.[27] – Heideggers »Bestimmung« der Dichtung Hölderlins lebt im übrigen aus diesem Moment: »Dieses offene Zwischen ist das Da-sein, das Wort verstanden im Sinne des ekstatischen Bereiches der Entbergung und Verbergung des Seins.«[28] Indes stehen Ottokars Bemühungen, die offenbare Gefährdung der »Liebe« im Raum der Rache unerkannt zu lassen, im Horizont der Zerstörung des utopischen Aufschubs durch das Wissen der »Namen«. Im Gespräch mit Johann verneint Ottokar die Frage, ob er den »Namen« des »Engel[s]«, der ihm ebenfalls begegnet war, bereits kenne:

---

[26] Zur Genese der entsprechenden Konzepte in der mittelalterlichen Literatur vgl. Beate Kellner, Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München 2004.

[27] Vgl. weiterführend: Daniel Fulda, ›Der Wahrheit Schleier aus der Hand der Dichtung‹. Textilmetaphern als Vehikel und Reflexionsmedium ästhetisch-wissenschaftlicher Interferenzen um 1800. In: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, hg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf, München 2005, S. 165–184.

[28] Heidegger, Die Zeit des Weltbildes (wie Anm. 16), S. 113.

Es sollen
Geheimnisse der Engel Menschen nicht
Ergründen. Laß – ja laß uns lieber, wie
Wir es mit Engeln tun, sie taufen. Möge
Die Ähnliche der Mutter Gottes auch
Maria heißen – (SW[9] I, 62).

Der Versuch der Neuschöpfung aus dem Geist der Analogie wird aber vom Wissen um seine Verspätung durchkreuzt; Neugierde und Gespräch haben bereits zur Ahnung verdichtet, was nur im Raum totaler Sprachlosigkeit und Einfalt abwesend geblieben wäre – im Raum der »Rache« ist für »Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe« kein Platz. Das Versprechen des »Schleier[s]« verweist indes auf ›andere Räume‹ (Michel Foucault),[29] die den Folgen von »Besitztum« und »Erbvertrag« entzogen sind; dort, im Raum ›nackter Wahrheit‹,[30] haben »Stand, Geburt und die ganze elende Last von Vorurteilen« keine Bedeutung, weil sich »die Schönheit [selbst]« (SW[9] I, 142) offenbart. Kleist realisiert diese Utopie in einer »Höhle« (SW[9] I, 138), in der der Aufschub aber stets unterm Eindruck der kommenden Vernichtung steht; Ottokar überredet Agnes zum Kleidertausch und sein Vater Rupert ermordet ihn in absoluter Verkennung dessen, was sich unter dem »Überkleid[,] vorne mit zwei Schleifen zugebunden« (SW[9] I, 138), verbirgt: »AGNES Wo bist du? – Ein Schwert – im Busen – Heiland! / Heiland der Welt! Mein Ottokar. *Sie fällt über ihn*« (SW[9] I, 145). Die Adressierung des Ausrufs ist doppelsinnig, sie bezeichnet Ottokars Opfer ebenso wie den Sohn Gottes; beide wurden von ihren Vätern im Namen des Glaubens einer Welt entzogen, in der Zeugnis und Täterschaft vereint sind. Im Gegenzug vollendet Sylvester, Agnes' Vater, die Logik der »Namen«, indem er seine Tochter, die im »grobe[n] Mantel« (SW[9] I, 143) Ottokars auftritt, ebenfalls in Verkennung der »reine[n] Natur« unter der Hülle des »Mantel[s]« mit einem Schwert durchbohrt. Das »Versehen« (SW[9] I, 151) ist dadurch ans Ende gelangt, die falsche Zeichenordnung hat sich aus sich selbst heraus vernichtet und die Wirksamkeit des Rituals findet sich im Höhepunkt der Gewalt bestätigt: »Der Teufel hat im Schlaf die beiden / Mit Kohlen die Gesichter angeschmiert, / Nun kennen sie sich wieder« (SW[9] I, 152). Johann, der Agnes' blinden Großvater Sylvius zum Schauplatz des Geschehens geführt hat, kommentiert diese Logik in der Notwendigkeit ihres Vollzugs:

SYLVIUS Wohin führst du mich, Knabe?
JOHANN Ins Elend, Alter, denn ich bin die Torheit.
Sei nur getrost! Es ist der rechte Weg.
SYLVIUS Weh! Weh! Im Wald der Blindheit, und ihr Hüter
Der Wahnsinn! Führe heim mich, Knabe, heim!
JOHANN Ins Glück? Es geht nicht, Alter. 's ist inwendig
Verriegelt. Komm. Wir müssen vorwärts.
SYLVIUS Müssen wir?

29 Michel Foucault, Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. von Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1993, S. 34–46.

30 Zu Semantik und Konzept der ›nackten Wahrheit‹ im 18. Jahrhundert vgl. Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr (wie Anm. 10), S. 224–233.

So mögen sich die Himmlischen erbarmen.
Wohlan. Ich folge dir.
JOHANN Heißa lustig!
Wir sind am Ziele (SW[9] I, 148).

›Ziel‹ und Apokalypse fallen ineins; sie stehen indes auch dafür ein, dass »Besitztum« und »Erbvertrag« ihre Bedeutung verlieren und in der Freundschaft, die Sylvester und Rupert schließen, die Möglichkeit eines Neuanfangs über dem Opfer gestiftet wird. Die »Namen« verlieren an diesem Punkt ihre Bedeutung, weil die Opfer zur ›neuen Gemeinschaft‹ vereinen, was zuvor durch »Erbvertrag« und »Rache« getrennt war. Die unfreiwillige Aufopferung des eigenen Zukunftsversprechens, das an die Fortführung der genealogischen Linie gebunden war, tilgt mit den zukünftigen Trägern der »Namen« auch die Kultur im Raum von »Besitztum« und »Erbvertrag«. Der symbolische Wert dieses radikalen Aktes liegt in der Stiftungsgeste, die er zugleich bedeutet; in der Zerstörung werden die Voraussetzungen eines Neuanfangs geschaffen, der die beteiligten Häuser Warwand und Rossitz vor dem Nichts stehen lässt. Johanns wegweisender Imperativ weiß schon hier, was der Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ später in geschichtsphilosophische Begriffe übersetzen wird. Die *tabula rasa* liegt dem paradiesischem Schöpfungsakt voraus; das drohende Nichts »am Ziele« ruht nicht nur dem Verlust endgültiger Wahrheiten auf, es destruiert vielmehr noch die Möglichkeit utopischer Räume im Raum der Kultur, indem es sich in der »Höhle« selbst offenbart. Das Drama verstellt in aller Konsequenz die Möglichkeiten jenes Rückzugs in geschützte Provinzen, den Wieland oder Sophie von La Roche ihren Protagonisten offenließen. Kleists Politik der Namen führt indes bereits im Drama ›Die Familie Schroffenstein‹ vor, dass die Forderungen der Genealogie, die im »Namen« von »Besitztum« und »Erbvertrag« instrumentalisiert werden, nur dann zugunsten einer ›neuen Gemeinschaft‹ überwunden werden können, wenn die Logik doppelbödiger Repräsentationen und Sprechakte von einem Neuanfang abgelöst wird, der die totale Identität der »reine[n] Natur« auf der Abwesenheit von Geschichte gründet.

III. »ins Herz geschriebene Regel«. Die Natur der Politik

Mit dieser Einsicht radikalisiert Kleists Drama Positionen jener Diskurse, in denen um 1800 nicht zuletzt unter dem Eindruck Napoleons die Rolle des Adels verhandelt wurde. Die genealogische Bezeugung adeliger Ansprüche sieht sich in der Hauptsache zwei Provokationen gegenüber; sie wird zum einen durch das neue Paradigma der Nation bedrängt, die den Rahmen der ›neuen Gemeinschaft‹ weniger in genealogischen Ursprungsszenarien als vielmehr in den utopisch aufgeladenen Begriffen von ›Natur‹ und ›Raum‹ begründet; zum anderen wächst jeglichen Souveränitätsansprüchen und Machtkonstellationen durch die Französische Revolution und das ›Ereignis Napoleon‹ ein Legitimationsdruck zu, der die Aufmerksamkeit für Vollzug und Charisma der Macht in eine neue Ordnung der Präsenz übersetzt, in der die Politik nicht weniger garantiert als die permanente Identität von ›Natur‹ und ›Verfassung‹. Mit den Heilserwartungen des deutschen Idealismus

korrespondiert dieses Phantasma »ewige[r] Einheit«, wie schon das ›Älteste Systemprogramm‹ zeigt:

> Zulezt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischem Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfast, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind – Der Philosoph muß eben so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. […] Ehe wir die Ideen ästhetisch, d.h. mythologisch machen, haben sie für das Volk kein Interesse und umgekehrt ehe die Mythologie vernünftig ist, muß sich der Philosoph ihrer schämen. So müssen endlich aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muß philosophisch werden, und das Volk vernünftig, und die Philosophie muß mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen. dann herrscht ewige Einheit unter uns. […] Keine Kraft wird mehr unterdrükt werden, dann herrscht allgemeine Freiheit und Gleichheit der Geister! – Ein höherer Geist vom Himmel gesandt, muß diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das lezte, gröste Werk der Menschheit seyn.[31]

Die utopische Ausrichtung der Vorstellung »ewige[r] Einheit«, die einem Stiftungsakt aufruht, verwandelt die Gegenwart notwendig in einen Raum transitorischer Ordnungen und Ereignisse. In dieser Bewegung, die sich in ihrer Abwendung von tradierten Hierarchien adeliger Superiorität auch auf die naturhistorisch ermittelte Option degenerierter Generationenfolgen berufen kann,[32] kehrt sich die der adeligen Weltdeutung immanente Zeitordnung um. Die in die Gegenwart übersetzte Heilserwartung gibt den Zeichen der Geschichte einen Index, der auf die Zukunft nach der Zerstörung vergangener Bindungen verweist. Die Repräsentation göttlicher Ursprungskonfigurationen im Adel wird von einer Metaphysik der Tat abgelöst, in der sich der ›kommende Gott‹ zeigen soll; politisches Handeln entlehnt seine Motivation aus dem Versprechen der Zukunft nach dem Ende der Geschichte.[33] Zumindest in dieser ideengeschichtlichen Struktur stimmen jene Hoffnung auf eine »neue Kirche«,[34] die Hölderlin seinen ›Hyperion‹ äußern lässt, Fichtes ›Reden an die deutsche Nation‹ und Kleists Dramen ›Die Hermannsschlacht‹ und der ›Prinz von Homburg‹ überein. Kleist gibt, wie erwähnt, dieser Hoffnung auf eine endgültige Neuordnung des Verhältnisses von Präsenz und Repräsenta-

---

31 Christoph Jamme und Helmut Schneider (Hg.), Mythologie der Vernunft. Hegels ›ältestes Systemprogramm‹ des deutschen Idealismus, Frankfurt a.M. 1984, S. 11–14, hier S. 12ff.

32 Vgl. aus kulturwissenschaftlicher Sicht dazu die Aufsatzsammlung Sigrid Weigels, die es indes versäumt, trotz ihres umfassenden Anspruchs die Koevolution von Generation und Degeneration hinreichend zu berücksichtigen: Sigrid Weigel (Hg.), Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften, München 2006; in konsequent wissenschaftshistorischer Sicht zu diesem Problem: Helmut Müller-Sievers, Über Zeugungskraft. Biologische, philosophische und sprachliche Generativität. In: Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, hg. von Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner und Bettina Wahrig-Schmidt, Berlin 1997, S. 145–164.

33 Vgl. dazu Reinhart Koselleck, Zur Begriffsgeschichte der Zeitutopie. In: Ders., Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, Frankfurt a.M. 2006, S. 252–273.

34 Friedrich Hölderlin, Hyperion. In: Ders., Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Michael Knaupp, Bd. 1, München 1992, S. 637.

tion den Namen des »letzte[n] Kapitel[s] von der Geschichte der Welt« (SW[9] II, 345). Danach beginnt, was zuvor gewesen sein soll. – Es liegt auf der Hand, dass die Erfahrung von Geschichtlichkeit und Geschichte ein Begehren nach der Statik von Macht und Ordnung evoziert, die sich in jedem Augenblick durch den Ausschluss von Irritationen und Zufällen bewähren muss.[35] In diesem Begehren gründet die Imagination eines Ineinanders von Raum und Kultur, das als »heilg[er] Grund« (SW[9] I, 628) erscheint, wie es in der ›Hermannsschlacht‹ heißt. Die besagte Präsenz aber ist als Moment kultureller Erfahrung auf religiöse Formeln und rituelle Praktiken angewiesen; ihre Evidenz lässt sich immer nur im Rückgriff auf überkommene Topiken explizieren. Man kann davon ausgehen, dass diese Struktur keineswegs der Zeit um 1800 vorbehalten ist; sie erhält hier aber eine besondere Brisanz, weil sie Säkularisation und Heilserwartung in einer dynamischen Korrelation zusammenführt, die nicht zuletzt den deutschen Idealismus entstehen lässt. In der hier in Rede stehenden Zeit ist die Frage nach dem Adel zugleich die Frage nach dem Staat. Dessen Begründung verlangt am Ende der Aufklärung nach einer neuen Klammer, die in der Natur selbst verortet werden muss, um vor aller Geschichte zu liegen. Bekanntermaßen stiftet das Narrativ der Nation diesen Zusammenhang,[36] der in seiner fundamentalen Fassung »von allen unseren gangbaren Schulgrillen,« wie Carl Ludwig von Haller es in seiner ›Politischen Religion‹ nennt, »von künstlichen Zusammentretungen, Socialcontracten, Staatszwecken, willkührlichen Constitutionen, Gewaltsübertragungen, Vertheilungen u.s.w.«[37] nicht berührt wird. Hallers Kompilation von Bibelstellen in der Tradition Bossuets,[38] die er nach eigenem Bekunden auch unter dem Titel einer »religiösen Politik« hätte publizieren können, ist vor allem deswegen aufschlussreich, weil ihre Empfehlung »als eine Art von politischem Catechismus« das Bedürfnis erkennen lässt, in den »natürlichen Gesetzen« und der »Natur der Dinge« zugleich eine Anweisung aufs ewige Heil zu erkennen, deren Normativität »als ein ewiger Kampf«, als »Krieg des Guten gegen das Böse, der Wahrheit gegen Tand und Trug«, gerechtfertigt ist:

> Es kömmt zulezt doch wieder auf den alten Grundsatz heraus, daß die Macht der Herrschenden von Gott komme, und das Gesetz, welches diese Macht zügeln und leiten soll (das Recht), ebenfalls von Gott. Jene ist durch die äußere, dieses durch die

---

35 Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1979, S. 175.

36 Zur Genese vgl. Caspar Hirschi, Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 2005; in vergleichender Perspektive: Hagen Schulze, Staat und Nation in der europäischen Geschichte, München 1994; Benedict Anderson, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 1991; Ernest Gellner, Nationalism, London 1997.

37 Carl Ludwig von Haller, Politische Religion oder biblische Lehre über die Staaten, zusammengetragen und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Carl Ludwig von Haller, Winterthur 1811, S. V.

38 Vgl. dazu Andreas Urs Sommer, Sinnstiftung durch Geschichte? Zur Entstehung spekulativ-universalistischer Geschichtsphilosophie zwischen Bayle und Kant, Basel 2006, S. 97–108; sowie weiterhin Reinhart Koselleck, Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt a.M. 1973, hierzu besonders S. 109.

> innere Natur (die ins Herz geschriebene Regel) von selbst gegeben. Dieser Fels, den die Philosophen verworfen hatten, ist zum Eckstein der ganzen Wissenschaft worden.[39]

Die »Obrigkeit«, »gegeben vom Herrn«, ist in dieses Denken integriert; die »Großen«, die durch die »Ordnung der Natur« ihre Stellung innehaben, sind freilich ebenfalls nichts anderes als »Werkzeuge zur Handhabung seines Gesetzes«, »seines Reichs Amtleute«.[40] Die ›Politische Religion‹ adaptiert hier eine Idealvorstellung, die ersichtlich an den abendländischen Ordo-Gedanken anschliesst, von dem Hermann Krings schrieb, dass in ihm das Versprechen »einer metaphysischen Sinnfülle« gegeben sei, die »das rein Formale weit übersteigt«, weil sie »an ein[em] letzte[n] Absoluten [rührt].«[41] Aus der Interpretation von Kleists ›Familie Schroffenstein‹ wurde deutlich, dass Kleists literarische Auseinandersetzungen mit Genealogie und Adeligkeit unter dem Eindruck dieser Denkfigur stehen; und es kommt nicht von ungefähr, dass die Gegnerschaft der ›Politischen Religion‹ in »Schulgrillen« wie »künstlichen Zusammentretungen, Socialcontracten, Staatszwecken, willkührlichen Constitutionen, Gewaltsübertragungen, Vertheilungen u.s.w.«[42] besteht, denn diesen kommunikativen Formen ist allemal gemeinsam, dass sie die Gestalt ihrer Gegenstände mehr oder weniger diskursiv bestimmen; die Referenz auf ein Drittes, »Absolute[s]«, auf »Gott«, bleibt ihnen zwar erhalten, sie weist aber allenfalls einen flankierenden, keinen stiftenden Charakter auf. Der rhetorische Ornat soll die Repräsentationsleistung »künstliche[r] Zusammentretungen« mit der »Ordnung der Natur« korrespondieren lassen, die Präsenz des »Absolute[n]« vermag er indes nicht zu kommunizieren. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Profanierung und Säkularisierung,[43] das durch die ›Politische Religion‹ auf den biblischen Heilsplan zurückbezogen wird, steht auch im Zentrum von Kleists Drama ›Die Familie Schroffenstein‹. Wenn beide »Grafenhäuser« »dem gänzlichen Aussterben« (SW[9] I, 57) anheimfallen, dann öffnet sich mit der *tabula rasa* jene Leere, in die eine neue Schöpfung nach allen »Schulgrillen« der Aufklärung intervenieren kann: »so findet sich […] die Grazie wieder ein« (SW[9] II, 345). Mithin ist der genealogische Pessimismus in seiner Totalität Ausdruck einer heilsgeschichtlichen Annahme, die den Platz des Adels in keineswegs herausgehobener Stellung betrifft. Vielmehr wird er einem Schema subsumiert, dessen Logik darin besteht, die handlungsleitenden Verfehlungen in den Akten säkularisierter und profanierter Rituale als Auskunft über den eigenen Ort in der Geschichte zu interpretieren. Das theologisch inspirierte Zeicheninventar, das in dieser Deutung seine

---

39 Haller, Politische Religion (wie Anm. 37), S. 1f.

40 Haller, Politische Religion (wie Anm. 37), S. 6f.

41 Hermann Krings, Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee, Hamburg 1982, S. 2. Als Gegenbild der ›Ordnung‹ benennt Krings das ›Chaos‹, dem seit Platon die Konnotation des ›Bösen‹ eignet und das seit Aristoteles sukzessive in der formlosen Materie selbst figuriert. Vgl. ferner: Maria Moog-Grünewald und Bernhard Greiner (Hg.), Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit, Heidelberg 2001.

42 Haller, Politische Religion (wie Anm. 37), S. V.

43 Aus diesem Verhältnis resultiert auch die Erfahrung von Beschleunigung in der Geschichte: Koselleck, Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt a.M. 2003.

Bestätigung erfährt, ist freilich identisch mit jenen Zeichenpraktiken und Symbolhaushalten, die in späteren Dramen und Erzählungen Kleists aufgeboten werden, um Genealogie und Adeligkeit als Orte einer Präsenz zu inszenieren, die sich vor allem in der herausragenden Tat Einzelner verwirklicht. ›Die Familie Schroffenstein‹ ist also das Drama einer Grundlegung, deren Koordinaten auch in genealogischer Hinsicht gelten. Sie nehmen aber eine Wendung in das zwischen Unbedingtheit und Bedingtheit oszillierende Spektrum von Ursprungserzählungen und Gründungsszenarien und geben auf diese Weise in den entsprechenden Texten ihren Anspruch auf politische Relevanz in der Modellhaftigkeit der diskutierten Konstellationen zu erkennen.

IV. »das wahre, innre Heil der Gesellschaft«. Staatskörper und Souveränität

Diesen Anspruch teilt Kleist mit Autoren wie Friedrich de La Motte Fouqué, der in der Situation der Niederlage Preußens, zu deren publizistischen Begleiterscheinungen auch populäre Traktate gegen den Adel und das »Fantom […] ererbter Rechte«[44] gehören, in dem kleinen ›Gespräch zweier Preussischer Edelleute über den Adel‹ aus dem Jahr 1808 einen Entwurf für das »Heil des Ganzen« vorstellt, »das wahre, innre Heil der Gesellschaft, als dessen Abbild das äußre dann von selber heraustritt«.[45] Fouqués Entwurf, dessen Zeichenlogik Kleists heilsgeschichtlich inspirierte Verbindung von »nackend Mädchen« und »Schleier« variiert, verknüpft die historische Situation, »das jüngste Unglück des Staates und der Armee«, mit dem Aufkommen der Vorbehalte gegenüber »uns Edelleute[n]«:

> [H]at nicht des Staates Unglück einen recht feindseligen, tiefgreifenden Krieg des Geistes unter ihnen [»die Getreuen des Volk's«] erweckt? Fühlt sich nicht der Bürgerstand gewissermaßen über das drückende Uebel getröstet, wenn er nur die Hauptschuld auf uns Edelleute, nein auf den Adel selbst, hinwälzen kann? Zupft nicht und rupft nicht ein jeder Scribler an den ehrenvollen, mit Blut der Väter erkauften Zeichen unsrer Wappen? Und sehn nicht selbst die edlern Bürger oft wohlgefällig zu? – Das sind mir keine Vorzeichen einer schöner'n Zukunft.[46]

Ihren Anlass besitzt diese Kritik zum einen in der erwähnten Traktatliteratur anonymer Autoren, die »insbesondere auch [den] Herren von Jena und von Auerstädt«[47] militärische Fähigkeiten absprachen, zum anderen in namhaften patriotischen Texten, die Preußens Reformen begleiten. Ernst Moritz Arndts aufschlussreiches Buch ›Geist der Zeit‹ aus dem Jahr 1806, dessen messianischer Ton in

---

[44] Anonymus, Der Adel / Was er ursprünglich war, was er jetzt ist, und was er künftig seyn soll. Ein Angebinde zum Geburtstage aller ächtadlichen Herren und Damen / insbesondere auch für die Herren von Jena und von Auerstädt, Berlin [4]1808, S. 67.

[45] Friedrich de La Motte Fouqué, Gespräch zweier Preussischer Edelleute über den Adel. Herausgegeben durch Friedrich Baron de la Motte Fouqué, Berlin 1808, S. 10f.

[46] Fouqué, Gespräch zweier Preussischer Edelleute (wie Anm. 45), S. 9f.

[47] Anonymus, Der Adel (wie Anm. 44), o.S.

Kleist einen begeisterten Fürsprecher fand,[48] der in einer Notiz in seinen ›Berliner Abendblättern‹ das prophetische Moment des Textes adaptiert, hat in diesem Korpus patriotischer Schriften eine prominente Stellung inne. Das Buch artikuliert radikale Positionen, die die Verteidiger »ererbter Rechte« zu jenen Reflexionen zwingen, die Fouqués ›Gespräch zweier Preussischer Edelleute über den Adel‹ vorführt. Denn Arndt lässt seine Argumentation ebenso wie Haller und Kleist in der »Ordnung der Natur« selbst gründen; aber sein Begriff der »Natur« bedeutet in diesem Fall weniger die Repräsentation göttlicher Provenienz oder reiner Identität als vielmehr den Rekurs auf eine Evidenz, die sich vermeintlich aller historisch tradierten »Gespinste der Einbildung« entledigt weiß:

> Und die Edelleute? Die Könige und Fürsten nennen sich oft die ersten Edelleute ihres Volks – diese mögen also sogleich hinter ihnen stehen. Die Natur kennt keine Stammbäume und Geschlechtstafeln, sie theilt Tugend und Talente nicht nach alten Geschlechtern aus und es ist ein seltener Stern, daß große Väter große Söhne zeugen. Edel und wohl geboren ist nichts, als was die Natur gut gemacht hat. Die größten und wohlthätigsten Menschen waren gewöhnlich die Anfänger ihres Geschlechts und die Geschichte kennt ihre Väter kaum. Durch drei, vier Zeugungen geht die Natur, wo menschliche Willkühr nicht zwischentritt, im Wechsel; dann sinkt und verdirbt, was gestiegen und herrlich geworden war, und aus dem niedrigsten Staube tritt für das ausgeartete ein kräftigeres Geschlecht ein. Wir kennen den europäischen Adel, wie er entstanden ist, wir wissen, was er ist. In wenigen Ländern ist er durch bessere Einrichtungen und edleren Ehrgeiz den Besten im Volke an Talenten und Tugenden gleich geworden und hat durch Privilegien und Vorrechte nie so krebsartig und tödtlich wirken können zum Ruin des Ganzen; in den meisten ist nichts so sehr die Ursache der Schwäche des Staats, der Zwietracht zwischen den Bürgern, der Knechtschaft und des Elendes ganzer Klassen. […] Auf Gerechtigkeit, nicht auf Gespinste der Einbildung sollen die Staaten gegründet sein. Weil jene Gespinste nicht mehr wirken, darum fallen sie jetzt so schnell.[49]

Durch die normativen Implikationen der Gegeneinanderführung von »Natur« und »Stammbäume[n] und Geschlechtstafel[n]«, in der Kleists ›Familie Schroffenstein‹ ebenso aufgehoben ist wie die republikanische Adelskritik, übersetzt Arndt heilsgeschichtlich aufgeladene Dekadenzschemata in biologisch argumentierende staatstheoretische Forderungen. Fouqué reagiert auf diesen Vorwurf, der im Namen der veränderten Gegenwart historische Formen und Hierarchien attackiert, indem er sich dessen Argumente zu eigen macht; im ›Gespräch zweier Preussischer Edelleute über den Adel‹ wird der sukzessive Rückgewinn des »Heil[s] des Ganzen« an eine patriarchalische Utopie gebunden, zu deren Eigenheiten vor allem zählt, dass in ihr »die Ansicht des Adlichen als gebornen Kriegers und Anführers zur Landesvertheidigung« in Geltung ist: »Aber freilich muß es auch immerfort ein Kriegerstamm sein und bleiben.«[50] Das Bedingungsgefüge, das in Szene gesetzt werden muss, um »Herrschaft und Unterthan« »in das alte, reine, patriarchalische Verhältnis zurück[zubringen]«,[51] fußt auf der Gründung einer

---

48 [Zu E. M. Arndts ›Geist der Zeit‹]. In: SW[9] II, 376f.

49 Ernst Moritz Arndt, Geist der Zeit, Altona [4]1861, S. 250f.

50 Fouqué, Gespräch zweier Preussischer Edelleute (wie Anm. 45), S. 13, 21.

51 Fouqué, Gespräch zweier Preussischer Edelleute (wie Anm. 45), S. 16, 23.

»Landwehr«, in der der »Adel« wieder zum »Ritter« werden könne; die Erlangung dieser »Befugniß, die Heerscharen zu führen«, ist nicht allein den »kriegerisch erzognen Generationen des Adels« vorbehalten, sondern solle auch anderen zuteil werden können. Indes ist dieser neue Begriff des Adels, der in der Annahme einer notwendigen Sichtbarkeit der Befähigung zum »Anführer[ ]« der Kritik am Adel folgt und das Moment der »Stammbäume und Geschlechtstafeln« in seiner Bedeutung schwächt, an eine Vorbedingung geknüpft, in der er sich ebenfalls mit Arndts Vorstellungen trifft: »Es geht doch einmal nicht anders, wenn wir wirklich das Höchste bezwecken, und nicht nur die Leiber der Nation halb und halb soldatisch gewandt, sondern vielmehr ihren Geist kriegerisch machen wollen.«[52] Es ist dies nichts anderes als eine moderatere Fassung des Projekts von Ernst Moritz Arndt; und auch Kleists Positionierung muss in diesem Feld, das den Krieg mit der Semantik eines die Nation betreffenden Heilsversprechens versieht, verortet werden.

V. »das Gesetz will ich«. Der Traum der Tat

In der Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ antwortet eine doppelte Strategie auf das Problem von »Privilegien und Vorrechten«, die den »Ruin des Ganzen« befördern; diese doppelte Strategie integriert sowohl den Aspekt notwendiger Evidenz in der Bestimmung der »größten und wohlthätigsten Menschen« als auch die Logik von »Stammbäume[n] und Geschlechtstafeln«, deren repräsentative Autorität sich aus der Geschichte speist. Der historische Verlauf aber bürgt nach der Niederlage Preußens für einen Niedergang, der die Frage nach der Verfassung des Staates auf den Plan treten lässt; Arndt sieht im Vertrauen auf die »Gespinste der Einbildung« »die Ursache der Schwäche des Staats« und Kleists ›Michael Kohlhaas‹ bestätigt diese Einschätzung. Kohlhaas, »einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (SW[9] II, 12), erweist sich trotz seiner fehlenden Ausbildung als hervorragender militärischer »Anführer[ ]«, seinen adeligen Gegnern im Feld ist er nicht zuletzt aufgrund seiner unkonventionellen Kriegsführung überlegen. Des Weiteren sieht er sich mit dem sächsischen Staatswesen konfrontiert, dessen Handlungsfähigkeit durch »Privilegien und Vorrechte« in so hohem Maß eingeschränkt ist, dass die »Vorschrift der Gesetze« (SW[9] II, 90) allenthalben unterlaufen wird; den Verlust der »Gerechtigkeit« ahndet Kohlhaas, indem er sich zu Tat und Rache ermächtigt. Seine Qualitäten im Umgang mit den »Heerscharen« verschaffen ihm zugleich den Nimbus eines »Ritter[s]«; die Nobilitierung seitens der Preußen, die ihm, anders als die Sachsen, »Gerechtigkeit« widerfahren lassen und »der strengen Vorschrift der Gesetze« (SW[9] II, 90) allenthalben entsprechen, folgt nachgerade notwendig: Kohlhaas werden nach seinem verheerenden Rachefeldzug die Ehren der Ritterhaft zuteil (vgl. SW[9] II, 94) und nach seiner Hinrichtung werden seine beiden Söhne durch den Kurfürsten von Brandenburg zu Rittern geschlagen:

[52] Fouqué, Gespräch zweier Preussischer Edelleute (wie Anm. 45), S. 27.

> Der Kurfürst von Sachsen kam bald darauf, zerrissen an Leib und Seele, nach Dresden zurück, wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muß. Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt (SW[9] II, 103).

Diese neue Genealogie scheint Fouqué im Auge zu haben, wenn er über den Ursprung einer Ritterlichkeit jenseits der »Gespinste der Einbildung« reflektiert: »Man kann allerdings ein Ritter werden«, schreibt er in dem erhellenden Band ›Etwas über den deutschen Adel, über Ritter-Sinn und Militair-Ehre‹, aber »Ritter-Sinn […] will […] nicht sowohl definirt seyn, als vielmehr dargestellt werden«.[53] Das neue »Geschlecht« von »Ritter[n]« weiß seinen Anfang in der sichtbaren Tat eines »außerordentliche[n] Mann[es]« (SW[9] II, 9) begründet, der die Kontingenz willkürlicher Entscheidungen und »ungesetzlicher Erpressungen« (SW[9] II, 10) aufhebt: »Die größten und wohlthätigsten Menschen waren gewöhnlich die Anfänger ihres Geschlechts«, dekretiert Arndt in seinem ›Geist der Zeit‹, »und die Geschichte kennt ihre Väter kaum«.[54] Adel und Tat verbinden sich in einer Logik der Präsenz; Kleist führt in der Erzählung die Begründung des »Geschlecht[s]« von »Ritter[n]« auf eine Ermächtigung zur Tat zurück, die mit der »Ordnung der Natur« identisch ist. Die Thematisierung der Adeligkeit steht nicht nur in dieser Hinsicht selbstredend im Kontext der Frage nach dem richtigen Staat; sie wird darüber hinaus mit jenem Zeichenregime verknüpft, das Kleist bereits im Drama ›Die Familie Schroffenstein‹ erprobt hatte. Denn die Wendung gegen die Kontingenz herrschaftlicher Willkür wird im ›Michael Kohlhaas‹ von einer Berührung des »Absoluten« orchestriert, dessen verspäteten historischen Ort Kleist kommentiert: »und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen« (SW[9] II, 96), lautet die Empfehlung an ein nachaufklärerisches Publikum, das Kleist in seiner Erzählung mit den Zeichen göttlicher Provenienz konfrontiert. Indes schließen diese Zeichen ebenso wie das Geheimnis des »Wunderblatt[s]« (SW[9] II, 98), das nicht von ungefähr eine historische Prognose über das Fortkommen des Staates enthält und von Kohlhaas mit ins Grab genommen wird, nachdem er es verschlungen hat, an die erwähnte Doppeldeutigkeit von Ursprungsszenarien an. Hier betrifft sie das neue »Geschlecht« von »Ritter[n]«, das Kleists politischem Kalkül zufolge den genealogischen Pessimismus der ›Familie Schroffenstein‹ korrigiert; die geschichtsphilosophische Fundierung bleibt zwar bestehen, sie wird aber zugunsten von Preußen mit einer historischen Hoffnung versehen, deren Gegenbild das Schicksal Sachsens ist. Im Grunde genommen bleibt die Wirksamkeit des göttlichen Heilsplans damit die Frage einer Interpretation, die sich an den innerweltlichen Zeichen abarbeiten muss. Aber diejenige Lesart, die

[53] Fouqué, Etwas über den deutschen Adel (wie Anm. 6), S. 35f.
[54] Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 45), S. 250.

entgegen aller »Wahrscheinlichkeit« Kleists »Wahrheit« bevorzugt,[55] kann ihren Geschichtsbegriff in jene »metaphysische Sinnfülle« einbetten, die das »Absolute«[56] in seiner Wirksamkeit bestätigt: »Heil meinem Kurfürsten und Herrn!«, sagt die Zigeunerin mit dem Antlitz von Kohlhaasens verstorbener Frau zum Kurfürsten von Brandenburg, »[d]eine Gnaden wird lange regieren, das Haus, aus dem du stammst, lange bestehen, und deine Nachkommen groß und herrlich werden und zu Macht gelangen, vor allen Fürsten und Herren der Welt!« (SW[9] II, 91) – Die Bedingungen dieser Hoffnung zumal im Blick auf den Adel diskutiert Kleist in den Dramen der ›Prinz von Homburg‹ und ›Die Hermannsschlacht‹. An beiden Dramen fällt ins Auge, was bereits Fouqué angeführt und weniger komplex in seinen ›Vaterländischen Schauspielen‹ illustriert hatte, nämlich die semantische Besetzung des Krieges als Heilsbringer und vereinigendes Moment, das »die Leiber der Nation« ebenso wie deren »Geist« auf eine Homogenität verpflichtet, in deren Zentrum der »Kriegerstamm« des Adels steht, dem sich durch den »Schmerz« hindurch der »Weg des Ruhmes« eröffnet.[57] ›Die Hermannsschlacht‹ geht indes noch weiter als die Erzählung ›Michael Kohlhaas‹, indem sie die Doppeldeutigkeit der Zeichen göttlicher Provenienz für Inszenierungen öffnet, die der Selbstermächtigung des Fürsten als militärische Strategien zur Verfügung stehen. Das Drama ist eine Fallstudie, die die Herstellung der Voraussetzungen politischer und militärischer Ermächtigung vorführt. Clausewitz wird im übrigen zu diesen Strategien auch jene Unterweisungen in der Geschichte zählen, die Überhöhungen und Anweisungen aufs Heldische der historischen Wahrhaftigkeit vorziehen. Ebenso wie er damit eine Eigenheit von Kleists historischem Erzählen erfasst (wenngleich Kleists Herrmann durchaus kein Held klassischen Zuschnitts ist, sondern vielmehr einer, der die ›Verhaltenslehren der Kälte‹ [Helmut Lethen] *avant la lettre* zu berücksichtigen versteht), greift er jener Funktionalisierung der Geschichtsschreibung vor, die Friedrich Nietzsche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts theoretisch auf den Punkt bringen wird.[58] In der ›Hermannsschlacht‹ tritt indes das Problem der Adeligkeit insofern in den Hintergrund, als die Option zugunsten eines Fürsten, eines dazu – nämlich zur Vereinigung der »Leiber der Nation« – »ausgerüsteten deutschen Mannes«, wie Fichte es nennt,[59] detaillierte Fraugen nach politischer Organisation und Teilhabe zurückdrängt. Zugespitzt ließe sich behaupten, dass die »Nation«, deren »kriegerischer Geist« zumal in der Organisation der »Landwehr« dem Adel als rettendes Moment erscheinen konnte, eine

---

[55] Zu Kleists ›Spiel mit der Wahrscheinlichkeit‹ vgl. Rüdiger Campe, Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen 2002, S. 418–438, hier besonders S. 437f.

[56] Krings, Ordo (wie Anm. 41), S. 2.

[57] Friedrich de la Motte Fouqué, Die Ritter und die Bauern. In: Ders., Vaterländische Schauspiele, Berlin 1811, S. 133–202, hier S. 202.

[58] Vgl. dazu Michael Neumann, ›Und sehn ob uns der Zufall etwas beut‹. Kleists Kasuistik der Ermächtigung im Drama ›Die Herrmannsschlacht‹. In: KJb 2006, S. 137–156.

[59] Johann Gottlieb Fichte, Reden an die deutsche Nation. In: Fichtes Werke, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. VII: Zur Politik, Moral und Philosophie der Geschichte, Berlin 1971, S. 257–516, hier S. 358.

Eigenlogik begründet, die sich als Motor einer radikalen Modernisierungsdynamik erweist. Mit den Folgen dieser Dynamik sieht man Fouqué befasst; er versucht sie sichtlich zu moderieren und gelangt dadurch zu politischen Empfehlungen, die den Adel und die nationale Bewegung im Begriff des »Kriegerstamm[s]« miteinander zu versöhnen suchen.[60] Es ist nicht zu übersehen, dass die Evidenz des Herrschaftsanspruchs dadurch auf jene Metaphysik der Tat verpflichtet wird, die Kleist im ›Michael Kohlhaas‹ an den Anfang genealogischer Reihen setzt; die Kopplung von ›Schmerz‹ und ›Ruhm‹, die Fouqué und Kleist gleichermaßen propagieren, wird ihre Prominenz bis ins 20. Jahrhundert hinein entfalten. Fichte ist um 1800 der Philosoph dieser »Ordnung der Natur«, die sich an die Stelle der »Gespinste der Einbildung« setzen soll; seine Bestimmung der »Standes-Ehre« wird entsprechend zu einer rhetorisch versiert vorgetragenen Drohgebärde, die die Evidenz der Tat einfordert:

> Seitdem es Höfe und Höflinge, und Hofintrigen und Hofadel gibt, wie viele Familien sind wohl noch übrig, die uns beweisen können, daß keiner ihrer Ahnherren durch niedrigere Künste […] ihrem Hause einen Teil desjenigen Glanzes verschafft habe, den sie so gern zur Schau ausstellen? Wir wissen zwar wohl, daß ihr noch immer fertig seid, auf jedes unedle Wort den, der es sagt, zu durchbohren; aber haltet euch an euer Zeitalter, wenn wir von dieser Zartheit eures Ohrs nicht mehr so sicher auf die Zartheit eures sittlichen Gefühls schließen, als wir zu eurer Urahnen Zeiten vielleicht getan hätten. – Es ist wahr, Zweig eines edlen Stammes, es können sehr wohl die ehrenfesten Grundsätze der alten biedern Ritterschaft auf dich herabgeflossen sein; aber es ist eben so möglich, daß die Grundsätze der Hofkünste dir überliefert seien: wir können beides nicht wissen. Siehe, wir wollen das letztere nicht voraussetzen; mute uns nur nicht zu, das erstere anzunehmen. Gehe hin, und handle, und wir wollen dich dann nach dir selbst beurteilen.[61]

Aus der Ungewissheit adeliger Souveränität entspringt eine Metaphysik der Tat; aus der »Ordnung der Natur« destilliert Fichte konsequent jene Verbindung von »Kriegeradel« und »Nationalstolz«,[62] in der die Repräsentation der Geschichte von der Präsenz der Bewegung abgelöst wird. Im ›Prinz von Homburg‹ zeigt Kleist die Bedeutung dieser Neubestimmungen und Ausrichtungen übereinstimmend mit den Thesen des befreundeten Staatsrechtlers und Publizisten Adam Müller,[63] dessen Vorlesungen überkommenen Repräsentationsmustern und Ritualen die Präsenz der Nation entgegenhalten:

---

[60] Seine Empfehlung trifft damit ein Moment, das Stephan Malinowski im zwanzigsten Jahrhundert als sozialhistorische Signatur des Adels beschrieben hat: Stephan Malinowski, Vom König zum Führer. Deutscher Adel und Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 2004.

[61] Fichte, Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums (wie Anm. 6), S. 188.

[62] Fichte, Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums (wie Anm. 6), S. 189.

[63] Adam Müllers Freund und Mentor Friedrich Gentz hatte in der ›Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ (Nr. 153 und 154 vom 7. Mai 1794) eine viel beachtete Rezension zu Fichtes ›Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution‹ geschrieben. Vgl. Fichte, Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums (wie Anm. 6), S. 323–343 (Anhang).

> Wo keine Götter sind, walten Gespenster und Götzen; und eine Reihe von Götzen […] muß fallen – damit in den verlassenen Völkern zuletzt die Sehnsucht nach dem Unsichtbaren gewaltig erwache, nach Einem Herrn, nach nationaler Verbindung vermittelst der Idee.[64]

Dieses Procedere, dessen Anfänge ›Die Familie Schroffenstein‹ thematisiert – im Drama geht die in semiologischer und staatsreligiöser Hinsicht gleichgeartete Rede von »Götzentempel« und »blutgen Fratzenbilde« (SW[9] I, 63) –, durchläuft der Prinz von Homburg; er unterliegt wie der Autor des Dramas selbst den ›wetteifernden Privat-Begierden‹ bis hin zur Sehnsucht nach einem kleinadeligen Idyll auf dem Land (vgl. SW[9] II, 691–696), ehe er ›um des Ganzen willen‹ von seiner eigenen Person vollständig absieht. Müllers Spiel mit einer Leerstelle, die von der »Sehnsucht nach dem Unsichtbaren« aufgerissen wird, hat in Kleists Drama ein Gegenstück, das nach dem »Staub« der Katharsis allein die Utopie geeinter »Leiber« übriglässt: »Ein Traum, was sonst?« (SW[9] I, 709) – zumal in der Situation von Preußens Niederlage, die Müller ebenso wie Kleist und Fouqué der Aufklärung unter Friedrich II. in Rechnung stellen. Müllers Votum für »genealogische und sittliche Strenge« in Bezug auf den Adel, dessen geklärtes Verhältnis zum Bürgertum »Symptom einer besseren Preussischen Zukunft« sein könne, wird denn auch wenige Abschnitte später von einer Geschlechtstypologie eingeholt, die das Problem genealogisch bezeugter Ansprüche geradezu abgründig sexualisiert und im Namen des gesunden »Staatskörpers« um seine Stringenz bringt:

> Die höchste Ehrensache, nehmlich das Verdienst, den Staat zu stützen, wäre [Bürgerstand und Adel] gemein; nur prägte sie sich, der Natur der Dinge gemäß, in beiden Ständen, etwa so wie in beiden Geschlechtern, verschieden aus: das Gesetz strenger Fleckenlosigkeit der Ehre würde vielleicht immerfort noch auf der Seite des verletzlichsten unter den beiden Geschlechtern, d.h. so wie auf der Seite der Frauen, so auf die Seite des Adels fallen.[65]

Die genealogische Relevanz dieser Vorstellung ist in Kleists Geschichte einer Vergewaltigung, in der ›Marquise von O.…‹, ausgeführt, indes gilt es an dieser Stelle nur noch festzuhalten, dass die von Müller avisierte ›Ehe‹ zwischen den Ständen herbeizwingt, was Kleist für ›Tat‹, ›Geschlecht‹ und ›Germanien‹ ebenso ausführte, nämlich eine Präsenz von Gründungsszenarien und Herrschaftsansprüchen, deren historische Herleitung in Akten der Repräsentation obsolet geworden war. Die Metaphern der Sexualität übersetzen in die »Ordnung der Natur«, was sich aus der Geschichte heraus nicht mehr legitimieren lässt: »das Gesetz will ich«, sagt der Kurfürst von Brandenburg in einer Äußerung, die den »Sieg«, der »ein Kind des Zufalls« (SW[9] I, 697) ist, infrage stellt. Fichte hatte diese Logik bereits in einer Sentenz fixiert, als deren »Gleichnis« sich der ›Prinz von Homburg‹ lesen lässt: »Das Gesetz muß durch den Fürsten herrschen, und Ihn selbst muß es am streng-

---

[64] Adam Heinrich Müller, Dritte Vorlesung über Friedrich II. und die Natur, Würde und Bestimmung der preußischen Monarchie, Berlin 1810, S. 13. Zu Müller vgl. auch die Untersuchungen Ethel Matala de Mazzas, Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik, Freiburg i.Br. 1999, S. 265–339.

[65] Müller, Dritte Vorlesung (wie Anm. 64), S. 38f.

sten beherrschen. Er muß nichts tun können, was dieses nicht will; und muß alles tun müssen, was dieses will«.[66] Zumindest Kleists Kurfürst von Brandenburg zeigt sich als Epigone der Postulate Fichtes; er folgt im Laboratorium literarischer Versuchsanordnungen zur »Bestimmung« der Nation einer Maxime, die auch für Kleists Herrmann handlungsleitend ist. Im Zentrum steht jeweils »das heilige Gesetz des Krieges« (SW[9] I, 704), in dem sich die »Ordnung der Natur« selbst ereignet. Pragmatische Fragen, wie sie Friedrich Otto von Diericke in seinem ›Wort über den Preußischen Adel, weder Schutz- noch Lobschrift, sondern freimüthiges Wort eines wahrheitsliebenden Mannes‹ stellt, argumentieren vor einem identischen Hintergrund; Diericke führt den »ächten Rittersinn« »des preußische[n] Adel[s]« auf die Taten »[i]n allen diesen Kriegen« zurück und leitet daraus ab, »wie edle Männer zu denken, zu handeln und zu sterben sich bestreben müssen, wenn sie mit Recht den Namen edler Männer, guter Bürger und wahrer Patrioten zu verdienen wünschen.«[67] Zweifelhaft bleibt indes, ob diese Bedingungen auf eine aus »sehr verschiedenen und ungleichartigen Menschen bestehenden großen Volksmasse« übertragbar seien:

> Eben dieser wichtigen Ursachen willen, enthalte ich mich auch etwas Entscheidendes über das Gelingen oder Mislingen des Versuches sagen zu wollen, in einer großen aus fünf Millionen Menschen männlichen Geschlechts bestehenden Nation – wie die preußische es gegenwärtig ist – einen eben so feurigen, ruhm- und ehrbegierigen Geist – und zwar nicht für die kurze Dauer eines durch Stürme der Zeit und den Drang der Umstände erschütterten Staates – ins Leben zu rufen, sondern ihn auch lange Friedensjahre hindurch eben so lebendig erhalten zu können, als er sich seit zwei Jahrhunderten beinah in den adelichen Geschlechtern des preußischen Staates einheimisch, und gleichsam wie in ihnen zu Hause gehörend, bewiesen hat.[68]

An diesem Paradox jeder Mobilisierung – nämlich dass das, was hierarchische Sicherheit und homogene Interessen verspricht, allenfalls im Moment größter Unsicherheit plausibel erscheint und sich noch stets als Effekt der entsprechenden Rhetorik zeigt – werden sich die Protagonisten nationalrevolutionärer Staatsentwürfe bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein abarbeiten. Angesichts dieses Problems, »Geist« und »Dauer« in Permanenz kurzschließen zu wollen, muss Kleists Herrmann unmittelbar nach der gewonnenen Schlacht im Teutoburger Wald die Parole ausgeben, dass die begonnene nationale Bewegung auf Dauer gestellt werden müsse. Nichts anderes will das »Gesetz«:

> HERMANN […]
> Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen,
> Damit vorerst der Römer keiner
> Von der Germania heilgem 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

66 Fichte, Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums (wie Anm. 6), S. 207.

67 Friedrich Otto von Diericke, Ein Wort über den Preußischen Adel, weder Schutz- noch Lobschrift, sondern freimüthiges Wort eines wahrheitsliebenden Mannes, Berlin 1817, S. 19.

68 Diericke, Ein Wort über den Preußischen Adel (wie Anm. 67), S. 23f.

> Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
> Als bis das Raubnest ganz zerstört,
> Und nichts, als eine schwarze Fahne,
> Von seinem öden Trümmerhaufen weht! (SW[9] I, 628)

Die »Ordnung der Natur« wird gegen eine Ungewissheit mobilisiert, die aus dem Ineinander von ›Kultur‹ und ›Natur‹ resultiert; sie überwindet durch die Evidenz im Vollzug der Tat, in der sich die ›Stimme der Natur‹ selbst artikuliert, die Zweifel am Sinn der nationalen Bewegung. Arndt hatte entsprechend in Bezug auf den »ächten Rittersinn« die »Bestimmung« getroffen, dass sich dieser nur aus dem »Sinn der Nation« legitimieren könne: »Der Mann, welcher erhaben steht, soll nicht die erste kleine Noth sehen, sondern sein eigenes großes Gesetz, wodurch er so steht, dies ist Ehre und Würde und Vertrauen zum Schicksal«.[69] An dieser Stelle schlägt die »Ordnung der Natur« in die Ordnung des Staates um; ›Mann‹ und ›Staat‹ werden Synonyme einer utopischen Einheit, die in der »Bestimmung« der »Natur« gründet. Diese semantische Umbesetzung, die in Kleists Dramen Blaupausen besitzt, die immer auch die Gefährdungsmomente jener Operationen anzeigt, die die »Natur« in der ›Kultur‹ hervorkehren sollen, erweist schließlich die ›Nation‹ als Epiphänomen der ›Natur‹ selbst. Mit den dramatischen Schlussbildern Kleists ist diese Identität vollendet. Denn der »Staub«, in dem sich die »Feinde[ ] Brandenburgs« (SW[9] I, 709) wiederfinden sollen, enthält das Versprechen eines Anfangs, der das Ende aller Geschichte voraussetzt; die »schwarze Fahne [auf dem] öden Trümmerhaufen« (SW[9] I, 628) ist dessen Symbol.

[69] Beide Zitate: Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 49), S. 292.

Torsten Hoffmann

AGONALE ENERGIE

Kleists ›Die heilige Cäcilie‹ als Gegendarstellung zu Schillers ›Geschichte der Niederlande‹

»Es gibt Leute«, so eröffnet Heinrich von Kleist seine im Oktober 1810 in den ›Berliner Abendblättern‹ veröffentlichten ›Betrachtungen über den Weltlauf‹, »die sich die Epochen, in welchen die Bildung einer Nation fortschreitet, in einer gar wunderlichen Ordnung vorstellen« (DKV III, 542). Welche »Leute« hier gemeint sind, wird im weiteren Verlauf des Textes nicht expliziert, kann aber aus Kleists Darstellung der »wunderlichen Ordnung« geschlossen werden: Der zur Publikationszeit prominenteste Verfechter des von Kleist kritisierten Geschichtsmodells, nach dem sich die Menschheit stetig moralisch verbessere und »vermittelst der Kunst endlich das Volk auf die höchste Stufe menschlicher *Kultur* hinaufgeführt werden würde« (DKV III, 542), ist Friedrich Schiller.[1] Auf eine differenzierte Auseinandersetzung mit Schiller kommt es Kleist hier allerdings nicht an. Stattdessen paraphrasiert er in einem sich über elf Zeilen erstreckenden Langsatz Schillers Konzept einer positiven Teleologie, um dann die »ganz umgekehrte[ ] Ordnung« einer negativen Teleologie ins Spiel zu bringen: Wiederum in einem einzigen, bezeichnenderweise aber nur sechszeiligen Satz führt Kleist aus, dass die »*heroische*[ ] Epoche« am Anfang der griechischen und römischen Geschichte stehe, die Dichtung erst danach als moralische Schwundstufe zur Blüte gekommen und die antike Menschheit schließlich, so das letzte Wort des Textes, »schlecht« (DKV III, 542) geworden sei.

Es wird Kleist klar gewesen sein, dass er mit einem so kurzen Text, in dem der Präsentation des eigenen Dekadenzmodells weniger Platz eingeräumt wird als dem verworfenen Konzept Schillers, die geschichtsphilosophische Autorität des fünf Jahre toten Weimarer Klassikers nicht ernsthaft und vor allem nicht fundiert in Frage stellen kann. Produktiv ist die Auseinandersetzung mit Schiller vielmehr in rhetorischer Hinsicht: Kleist benutzt Schillers Modell, um seinem Text eine Spannungskurve zu verleihen, die ausgehend von der niederen »*Rohheit* und *Wildheit*« der Völker auf die »höchste Stufe menschlicher *Kultur*« (DKV III, 542) hinaufführt, von Kleist auf diesem Scheitel- bzw. Wendepunkt ›übernommen‹ und auf ihr Ausgangsniveau zurückgelenkt wird. Erst Schillers Geschichtsvorstellung

[1] Als Kritik an Schillers Briefen ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹ von 1794 ist der Text u.a. von Klaus Müller-Salget gedeutet worden (vgl. DKV III, 1126).

verleiht Kleists Text eine an den pyramidalen Tragödienaufbau angelehnte Struktur, liefert die Aktivierungsenergie, ohne die Kleists historiographische Versuchsanordnung nicht zünden würde. Dass es Kleist primär auf den rhetorisch-agonalen Knalleffekt und weniger auf einen substanziellen Beitrag zur Geschichtsphilosophie abgesehen hat, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass das von Kleist gegen Schiller eingesetzte Dekadenzmodell kaum mit jener konsequent antilinearen, kontingenz-basierten Geschichtsauffassung in Verbindung zu bringen ist, die Kleist ansonsten um 1810 vertritt (und mit der ironischerweise auch der späte Schiller sympathisiert).[2] Mit anderen Worten: Um Schillers Modell effektvoll auf den Kopf stellen und damit in seinem Text eine antithetische Dynamik erzeugen zu können, ignoriert Kleist zum einen die Veränderungen in Schillers Geschichtsmodell und bleibt zum anderen hinter der Radikalität der eigenen Geschichtsvorstellungen zurück.

Dieses kontrastierende Verfahren, das oft dazu dient, die eigenen Überlegungen als Gegenmodell zu populären Überzeugungen zu inszenieren und damit als originell und innovativ zu kennzeichnen, wird von Kleist am Anfang zahlreicher Essays zum Einsatz gebracht und prägt als agonales Prinzip auch seine Dramen und Erzählungen.[3] In seinem ›Allerneusten Erziehungsplan‹ erklärt Kleist das »gemeine Gesetz des Widerspruchs« gar zu einer anthropologischen Konstante: Es sei allgemein bekannt, dass ›wir‹ in allen Lebenslagen danach strebten, »uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen« (DKV III, 546). Fest steht, dass Kleists Texte ihre soziale und ästhetische Energie regelmäßig aus einem oppositionellen Gestus gewinnen, der entweder explizit gemacht wird (wie im oben diskutierten Fall) oder implizit bleibt und vom Leser erschlossen werden muss – wer etwa die Antikenrezeption in Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ nicht kennt, kann die Wucht des Gegenentwurfs in Kleists ›Penthesilea‹ nur bedingt nachvollziehen.[4] Dass Kleists Texte auch über ›Penthesilea‹ hinaus von

[2] Vgl. zum Wandel in Schillers Geschichtsauffassung Paul Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004, S. 210ff.

[3] Das gilt u.a. für die Essays ›Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ und ›Von der Überlegung. Eine Paradoxe‹ sowie für den ›Brief eines Malers an seinen Sohn‹, den ›Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler‹ und den ›Brief eines Dichters an einen anderen‹. – Analog dazu handeln die Personen in Kleists Erzählungen »nicht autonom«, sondern werden, wie Klaus Müller-Salget anmerkt, »›sie selbst‹ erst durch die Konfrontation mit einem zufällig oder plötzlich hereinbrechenden Ereignis« (DKV III, 688). Auch Werner Frick konstatiert in diesem Kontext (und in Bezug auf Kleists Antikenrezeption): »erst in der agonalen Entgegensetzung gegen ein Alter Ego und dessen Äußerungen kommt ein Ego zu sich und zu einem prägnanten Bewußtsein seiner selbst« (Werner Frick, »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt.« Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike. In: KJb 1995, S. 44–96, hier S. 45). Vgl. ferner zu diesem Komplex Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 130–146.

[4] Dass Kleist den »Schaffensprozeß als einen *Akt der Selbstbehauptung* gegenüber einem Kontrahenten« und »Aggression als Katalysator schöpferischer Tätigkeit« begreift, konstatiert im Blick vor allem auf den Essay ›Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim

einem »Geist des Widerspruches« (LS 384)[5] geprägt sind, hat schon Goethe, wenn auch missbilligend, bemerkt.

Im Folgenden wird die These vertreten, dass es sich bei Kleists später Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende‹ in mehrfacher Hinsicht um eine Gegendarstellung zu Schillers erster historischer Studie ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung‹ von 1788 handelt, in der sich Schiller in einem längeren Kapitel mit den Bilderstürmen des 16. Jahrhunderts auseinandersetzt. Das Ziel meiner Ausführungen besteht darin, Kleists Text wieder mit der ›agonalen Energie‹[6] aufzuladen, über die er für Kleists schillerkundige Zeitgenossen verfügt hat.

Angeschlossen wird damit an Ergebnisse insbesondere aus der neueren Forschung, in der auf eine ganze Kette von expliziten und impliziten, intra- und intertextuellen Oppositionen aufmerksam gemacht worden ist, die diesen Text durchziehen.[7] Schon der Doppeltitel liefert zwei konkurrierende Erklärungen für die wundersame Abwendung des am Ende des 16. Jahrhunderts von vier Brüdern geplanten reformatorischen Bildersturms auf das Kloster der heiligen Cäcilie: Er stellt einem religiösen einen ästhetischen Deutungsrahmen gegenüber. Ein Ringen um die Deutungshoheit bestimmt auch den Aufbau des Textes, der eine Reihe un-

---

Reden‹ bereits Günter Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne, Stuttgart 1991, S. 14, 20.

[5] So übermittelt es zumindest Johann Daniel Falk.

[6] Mit dem Begriff spiele ich auf den von Stephen Greenblatt geprägten Ausdruck ›soziale Energie‹ an, der im New Historicism Karriere gemacht hat und darauf verweist, dass Schriftsteller ein Sprachmaterial benutzen, das schon vor seiner literarischen Verwendung und über seine lexikalische Bedeutung hinaus semantisch aufgeladen ist durch seine Präsenz in anderen zeitgenössischen kulturellen Kontexten (vgl. Stephen Greenblatt, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, Berlin 1990, hier S. 12f.). Unter ›agonaler Energie‹ verstehe ich eine Unterkategorie der ›sozialen Energie‹, bei der das diskursive Material nicht bloß importiert, sondern zu einer überbietenden Gegendarstellung genutzt wird. Wie dem New Historicism geht es mir im Folgenden darum, in Bezug auf Kleists Text die »intertextuellen Verbindungen im synchronen Textkorpus zu reinstallieren« (Moritz Baßler, New Historicism und Textualität der Kultur. In: Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen, hg. von Lutz Musner und Gotthart Wunberg, Wien 2003, S. 319–340, hier S. 327). Im Unterschied zur vom New Historicism eingeforderten Beachtung des ›großen kulturellen Archivs‹ (vgl. ebd., S. 325f.) wird dabei allerdings primär mit Schillers Studie gearbeitet.

[7] Am ergiebigsten sind in diesem Kontext die Ausführungen von Anthony Stephens, Stimmengewebe: Antithetik und Verschiebung in ›Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik‹. In: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 77–91, hier S. 78ff. Vgl. ferner Jan Söhlke, Wahn – Sinn – Lesen. In: Wirkendes Wort 55 (2005), S. 53–75, hier S. 54f.; Albrecht Simons und Bockum Dolffs, ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. Heinrich von Kleist im Gefängnis der Gegensätze. In: Internationale Konferenz Heinrich von Kleist, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2003, S. 13–22, hier S. 14ff. – Kleists Text ist 1810 und 1811 in zwei Fassungen erschienen; ich arbeite mit der umfangreicheren zweiten Fassung.

terschiedlicher Erzähler zu Wort kommen lässt, deren Darstellungen sich in zahlreichen Punkten widersprechen.

Dieses Prinzip der »Antithetik und Verschiebung« hat man bisher intratextuell auf das »Stimmengewebe«[8] der Erzählung sowie intertextuell auf den Umgang mit biblischen Motiven und Positionen der frühromantischen Ästhetik bezogen.[9] Weiträumig umfahren worden ist in diesem Kontext das zentrale Handlungselement der Erzählung, der geplante Bildersturm.[10] Nach nahezu einhelligem Befund komme eine antithetische Intention hier schon deshalb nicht in Frage, weil es, wie Franz M. Eybl 2007 in seiner forschungsgesättigten Monographie konstatiert, »im eigentlichen Sinn«[11] keine Quellen für die *histoire* der Erzählung gebe. Auf die Existenz der von Schiller stammenden Quelle haben aber schon 1973 der Kunsthistoriker Martin Warnke und (offensichtlich in Unkenntnis von Warnkes Aufsatz) 1995 noch einmal der Literaturwissenschaftler Gernot Müller hingewiesen – erfolglos, wie man sich nicht nur bei Eybl, sondern auch in Rosmarie Puschmanns Monographie zur Intertextualität in Kleists Cäcilien-Erzählung, in den Studien zu Kleists Schillerrezeption sowie in den einschlägigen Abschnitten der kommentierten Ausgaben und des ›Kleist-Handbuchs‹ überzeugen kann.[12] Dabei ist der in

[8] Stephens, Stimmengewebe (wie Anm. 8), S. 88.

[9] Mit der blasphemischen Umkehrung religiöser Motive beschäftigt sich Diethelm Brüggemann, Babylonische Musik. Die heilige Cäcilie als Paradigma für Kleists Hermetik. In: DVjs 72 (1998), S. 592–636; den Verweisen auf die Frühromantik widmen sich u.a. Walter Hinderer, Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 181–215, hier S. 185–191, und Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 269–281. Nach Schmidts These bezeichnet Kleist seine Erzählung v.a. deshalb als ›Legende‹, um in dem für ihn »typischen subversiven Geist die romantische Mode in Frage zu stellen« (ebd., S. 274).

[10] Die beiden Texte von Schiller und Kleist stehen am Anfang einer Literaturgeschichte der Bildzerstörung, die sich bis ans Ende des 20. Jahrhunderts weiter verfolgen lässt; vgl. dazu Torsten Hoffmann, »Nehmt Spitzhacken und Hammer!« Funktionen und intermediale Implikationen von Bildzerstörungen bei Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Wilhelm Busch, Georg Heym und Botho Strauß. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 52 (2008), S. 289–328.

[11] Franz M. Eybl, Kleist-Lektüren, Wien 2007, S. 239.

[12] Mit Schillers Abhandlung in Zusammenhang gebracht wird Kleists Erzählung von Martin Warnke, ›Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst‹. Die Stellungnahmen von Schiller und Kleist zum Bildersturm. In: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, hg. von Martin Warnke, München 1973, S. 99–107, und Gernot Müller, *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen*. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen, Basel 1995, S. 302–304. Nicht in Betracht gezogen wird diese Bedeutung Schillers für Kleist u.a. in folgenden einschlägigen Arbeiten: Rosemarie Puschmann, Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen, Bielefeld 1988; Hartmut Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1988/89, S. 198–218; Helmut Koopmann, Schiller und Kleist. In: Aurora 50 (1990), S. 127–143; ferner in den Kapiteln zu ›Die heilige Cäcilie‹ (Christine Lubkoll) und zur Schiller-Rezeption (Claudia Benthien) im von Ingo Breuer herausgegebenen ›Kleist-Handbuch‹ (Stuttgart, Weimar 2009).

Kleists Erzählung mehrfach angespielte Prätext zumindest für Kleists Zeitgenossen kein unbekannter und, wie im Folgenden über Warnkes und Müllers knappe Hinweise hinausgehend gezeigt werden soll, auch kein für das Verständnis von Kleists Erzählung irrelevanter.

Neben zahlreichen Parallelstellen sind in diesem Kontext zunächst publikationsgeschichtliche Faktoren bemerkenswert. Die erste Fassung von Kleists Erzählung erscheint vom 15. bis zum 17. November 1810 in den ›Berliner Abendblättern‹ – genau an dem Ort also, an dem fünf Wochen zuvor die ›Betrachtungen über den Weltlauf‹ publiziert worden sind, die ebenfalls auf Schiller als Historiker anspielen und diesen kritisieren. Doch nicht nur diese ›Vorbereitung‹ des Lesers auf den Cäcilien-Text findet sich in den ›Berliner Abendblättern‹, sondern auch eine ›Nachbereitung‹: Keine zwei Monate nach der Erzählung veröffentlicht Kleist am 10. Januar 1811 dort den Text ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹, in dem ein Offizier drei außergewöhnliche historische Vorkommnisse schildert und abschließend nach der Quelle seiner letzten Geschichte gefragt wird: »Lassen Sie ihn, sprach ein Mitglied der Gesellschaft; die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande« (DKV III, 379).[13] Diese explizite intertextuelle Markierung macht zum einen plausibel, dass Kleist Schillers Studie gekannt hat (was von Warnke bloß vermutet und von Müller auf der Basis allein von impliziten intertextuellen Verweisen behauptet wird), und führt zum anderen Schillers heute eher unbekanntes Werk als einen auch außerhalb der Wissenschaften populären Text ein: Nicht nur der Offizier kann detailliert aus ihm berichten, sondern auch ein anderer Konversationsteilnehmer ist mit Schillers Abhandlung vertraut. Setzt man diesen Umstand zusammen mit der Einrahmung durch die beiden auf den Historiker Schiller verweisenden Texte als Kontext der Erzählung an, kann der Vergleich mit Schillers Darstellung des Bildersturms als eine sowohl von Kleist paratextuell ins Spiel gebrachte und damit intendierte als auch im gelehrten Diskurs um 1810 ohnehin nahe liegende Rezeptionsweise verstanden werden.

Typisch für Kleists intertextuelle Praxis ist, dass in seinen Texten erstens allgemein mit einer »ebenso intensiven wie schwach markierten Intertextualität«[14] gearbeitet wird und dass zweitens insbesondere die Auseinandersetzung mit Schiller »ebenso intensiv wie kritisch«[15] ausfällt. So überrascht es nicht, dass auch

---

[13] Kleist verschweigt, dass dieser ›Anhang‹ nicht von Schiller, sondern erst nach Schillers Tod von Karl Guth verfasst worden ist. Offensichtlich kommt es Kleist nicht auf eine genaue Quellenangabe, sondern darauf an, Schiller ins Spiel zu bringen.

[14] Frick, Ein echter Vorfechter (wie Anm. 3), S. 64. Nach Werner Fricks Befund »gehen Kleists Antiken-Metamorphosen mit einer bemerkenswerten, fast esoterischen Diskretion einher, ja sie gewinnen stellenweise geradezu den Charakter von Kryptogrammen« (ebd.).

[15] Koopmann, Schiller und Kleist (wie Anm. 12), S. 139. Koopmann führt vor, dass Kleist Schillers Texte »nicht nur studiert hat, sondern eigentlich immer sehr absichtsvoll zitiert«, und spricht in diesem Kontext u.a. von den »Umwertungen« und »Umzitationen Schillers« (S. 133, 139). Von einem bei Kleist zu beobachtenden »Wettstreit mit Schiller« geht zwar auch Hartmut Reinhardt aus, der in Schiller ansonsten aber (und im Unterschied

›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ keinen expliziten Verweis auf Schillers Studie über die Geschichte der Niederlande enthält. Von den vier zwischen Oktober 1810 und Januar 1811 in den ›Berliner Abendblättern‹ veröffentlichten Texten, in denen Kleist sich mit Schiller auseinandersetzt (dazu zählt neben den genannten auch ›Über das Marionettentheater‹), wird Schillers Name bezeichnenderweise nur in ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ genannt – allein in dem Text also, der Schiller zitiert, ohne ihn zu kritisieren. Deutlich angespielt, ja als ein Vorbild aufgerufen wird Schillers historische Abhandlung in ›Die heilige Cäcilie‹ dennoch, und zwar gleich in den ersten Sätzen der Erzählung: Einer der vier Brüder, die in Aachen eine Erbschaft erheben wollen, ist »in Antwerpen als Prädikant« angestellt und berichtet seinen Brüdern im »Verlauf einiger Tage« ausführlich von den Antwerpener Bilderstürmen, die er »mehr als einmal schon geleitet« (DKV III, 287) hat. Der in Kleists Text geplante Bildersturm folgt damit ausdrücklich dem *Antwerpener* Modell – einem in der Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts peripheren, allein von Schiller ins Zentrum seiner Abhandlung gestellten »Beispiel« (DKV III, 287).[16]

Die Bedeutung dieser intertextuellen Verweise wird auch durch ihre Exklusivität hervorgehoben: Während sich andere Erzählungen Kleists wie ›Michael Kohlhaas‹, ›Das Erdbeben in Chili‹ oder ›Die Verlobung in St. Domingo‹ an reale historische Ereignisse anlehnen, konnte weder für das Kloster der heiligen Cäcilie bei Aachen noch für den Topos des verhinderten Bildersturms eine historische Vorlage ermittelt werden. Der erste Satz des Textes lässt sich vielmehr als Hinweis darauf lesen, dass in der Erzählung gerade *keine* historische Begebenheit geschildert wird: »Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete« (DKV III, 287), setzt der Text mit einer im Vergleich zur räumlichen Präzision relativ unbestimmten und vor allem historisch falschen Zeitangabe ein. Denn die Bilderstürme in Antwerpen fanden nicht am Ende des 16. Jahrhunderts, sondern, wie Kleist bei Wagenaar, Schiller und anderen nachlesen konnte, gehäuft nur 1566 statt; überhaupt endete die spanische (und damit

zu Koopmann) primär ein »Vorbild« und einen »literarische[n] Wegweiser für Kleist« sieht; Reinhardt, Rechtsverwirrung (wie Anm. 12), S. 214, 218.

16 Andere von Kleist verwendete Quellen sind bisher nicht ermittelt worden. In der auch von Schiller benutzten Abhandlung Wagenaars, die Kleist vermutlich bei der Arbeit an seiner in den Niederlanden spielenden Komödie ›Der zerbrochne Krug‹ herangezogen hat (vgl. dazu den ausführlichen Kommentar in DKV I, 742–745), wird der Antwerpener Bildersturm nur kurz erwähnt, dagegen ausführlich auf die Bilderstürme in anderen Städten eingegangen (vgl. Jan Wagenaar, Allgemeine Geschichte der Vereinigten Niederlande, von den ältesten bis auf gegenwärtige Zeiten, aus den glaubwürdigsten Schriftstellern und bewährten Urkunden verfasst, Bd. 3, Leipzig 1758, S. 82ff.). Mehr zu anderen historiographischen Studien des 18. Jahrhunderts folgt im Kapitel zu Schillers Text. – Warum »Aachen und Antwerpen« sich angeblich »ebenso antithetisch gegenüber[stehen] wie die vier religiösen Schwärmer und die Äbtissin des Klosters«, was Walter Hinderer behauptet, wird weder aus dem Text noch aus Hinderers Kommentar deutlich; Hinderer, Die heilige Cäcilie (wie Anm. 9), S. 196.

katholische) Vorherrschaft in den Niederlanden bereits in den 1570er Jahren.[17] Wer die Bilderstürme in Antwerpen mehrfach angeleitet haben soll, kann am Ende des 16. Jahrhunderts also keinesfalls ein »junge[r]« (DKV III, 287) Mann sein, als welcher der Prädikant bei Kleist vorgestellt wird.[18] Mit anderen Worten: Die am Anfang von Kleists Text mehrfach ins Spiel gebrachte niederländische Bilderstürmerei stellt keine faktuale Parallelaktion zum fiktiven Aachener Bildersturm dar, sondern eine ahistorische Assoziation. Diese historische Ungenauigkeit wirft die Frage auf, aus welchem Grund die niederländischen und insbesondere die Antwerpener Bilderstürme als Muster angespielt werden (zumal diese Verweise für den Handlungsverlauf irrelevant sind). Geht man davon aus, dass sich der »sehr genau verfahrende[ ] Zitationskünstler«[19] Kleist – so Helmut Koopmann im Blick auf Kleists sonstigen Umgang mit Schiller – hier nicht einfach geirrt hat, kann die alliterierende Parallelisierung von Aachen und Antwerpen als Hinweis darauf gedeutet werden, dass hier keine reale historische Konstellation als Muster aufgerufen wird, sondern das fiktionalisierte Antwerpen aus Schillers Text (mehr zu Schillers Fiktionalisierungsstrategien unten).

Nahe gelegt wird diese intertextuelle Lesart des Weiteren durch die forcierte Verbindung des Bildersturms mit einem Theaterstück: Wird bei Schiller der Ablauf des Bildersturms noch im Konjunktiv und durch den Erzähler mit einer Theateraufführung assoziiert (»als hätte man einander die Rollen vorher zugeteilt«[20], Sch, 270), legen es die vier Brüder bei Kleist ausdrücklich darauf an, »auch der Stadt Aachen das *Schauspiel* einer Bilderstürmerei zu geben« (DKV III, 287; Hervorhebung T.H.). Bemerkenswert ist dieser Umstand, da damit in beiden Texten die kunstfeindlichen Aktionen der Bilderstürmer selbst als Kunstwerk evoziert werden.[21] Auch die widersprüchlichen Angaben, die sich in Kleists Text zur Zahl der Bilderstürmer finden – sind es einhundert oder dreihundert (vgl. DKV III, 291, 299)? –, lassen sich als Anspielung auf Schiller deuten, der in Bezug auf zwei unterschiedliche Bilderstürme genau und nur diese Zahlen nennt

[17] »Historisch zutreffend«, wie Joachim Herz behauptet, ist die Kombination von Orts- und Zeitangabe also gerade nicht; Joachim Herz, Wie deutsch war Kleists ›Gewalt der Musik‹? In: Beiträge zur Kleist-Forschung 15 (2001), S. 289–293, hier S. 289; auch ist Aachen nicht »zum Zeitpunkt der Handlung […] von den niederländischen Unruhen bedroht«; Hinderer, Die heilige Cäcilie (wie Anm. 9), S. 197.

[18] Zu dem Ergebnis, dass der fiktive Bildersturm in Kleists Text sinnvoll nur auf die Zeit nach 1598 terminiert werden kann, sind mehrere Interpreten im Blick auf die Geschichte Aachens gekommen; vgl. u.a. Müller, Kleist und die bildende Kunst (wie Anm. 12), S. 297.

[19] Koopmann, Schiller und Kleist (wie Anm. 12), S. 131.

[20] Schillers historische Schriften werden mit der Sigle Sch nach folgender Ausgabe zitiert: Friedrich Schiller, Werke und Briefe, Bd. 6: Historische Schriften und Erzählungen I, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M. 2000, hier S. 270 (im Kommentarteil findet sich auch die später zitierte Rezension von L.T. Splitter).

[21] Im Blick auf andere Beispiele kommt auch Thomas Groß zu dem Schluss, dass das Verhalten der vier Brüder demjenigen entspricht, »gegen das sie eigentlich ankämpfen«; auf diese Weise werde in Kleists Text eine »paradoxe immanente Spannung« erzeugt (Thomas Groß, »… grade wie im Gespräch …«. Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists, Würzburg 1995, S. 203).

(vgl. Sch, 268, 270). Setzt man Schillers Studie als den eigentlichen Bezugspunkt von Kleists Erzählung an, gewinnen auch diejenigen Passagen aus Kleists Text an Spannung, die vermeintlich nur den Hintergrund bzw. die Vorgeschichte der »ungeheuren Begebenheit« (DKV III, 297) abgeben.

Die Pointe einer von Schiller ausgehenden Kleist-Lektüre liegt nun aber vor allem darin, dass es sich bei Kleists Text fast durchgängig um eine Gegendarstellung zu Schillers Studie handelt – insofern stellen die Schiller-kritischen ›Betrachtungen über den Weltlauf‹ das Grundmuster auch für diese implizite Opposition zum Geschichtsverständnis Schillers dar. Dass Kleists kritische Auseinandersetzung mit Schiller keineswegs nach dessen Tod 1805 »nicht mehr deutlich ausgeprägt«[22] ist, sondern vielmehr ein Leitmotiv in den um die Jahreswende 1810/11 veröffentlichten Texten darstellt, zeigt zudem Kleists Essay ›Über das Marionettentheater‹, der in den ›Berliner Abendblättern‹ vom 12. bis zum 15. Dezember 1810 enthalten ist und Schillers Konzepte von Anmut und Grazie unterläuft, ja »in den Kernthesen« eine »direkte Umkehrung Schillers«[23] betreibt. Nachdem man sich in der Kleistforschung lange Zeit auf den Vergleich mit Goethe konzentriert hatte, ist der Schillerrezeption zumindest im ›Marionettentheater‹-Essay inzwischen mehrfach nachgegangen worden. Die »Crux der bisherigen Schiller-Kleist-Vergleiche scheint zu sein«, so schreibt dazu Ulrich Johannes Beil im ›Kleist-Jahrbuch‹ 2006, »dass die klassische, idealistische Ästhetik als eine bekannte Größe vorausgesetzt und Kleists Entwurf dann entsprechend dagegen gehalten wird«, es also gleichermaßen an einer differenzierten Schillerlektüre und an einer genauen »Analyse der kreativen réécriture«[24] bei Kleist mangele.

Beils Befund schließen sich die folgenden Ausführungen insofern an, als sie in ihrem ersten Teil eine ausführliche Rekonstruktion von Schillers Studie enthalten. Nur so kann nachvollzogen werden, worauf sich Kleists Auseinandersetzung mit Schiller im Fall der Cäcilien-Erzählung bezieht – nämlich (auch) auf anderes, als die ästhetischen Aspekte, die Beil in Bezug auf den ›Marionettentheater‹-Kontext im Blick hat. Im zweiten Teil kommt es mir dann auf den Nachweis an, dass Kleists narrativer Gegenentwurf zu Schillers ›Geschichte der Niederlande‹ dreifach motiviert ist: als Kritik an Schillers Umgang mit historischen Fakten, als Kritik an

---

22 Reinhardt, Rechtsverwirrung (wie Anm. 12), S. 215.

23 Eybl, Kleist-Lektüren (wie Anm. 11), S. 263.

24 Ulrich Johannes Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: KJb 2006, S. 75–99, hier S. 78. Bei Beil finden sich Hinweise auf zahlreiche andere Studien zu diesem Komplex, zu denen angemerkt wird: »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« (ebd.). – Dass es wenig ergiebig ist, Kleist als bloßen Antipoden Schillers darzustellen, sondern man hier genauer nach »Abhängigkeiten, Anverwandlungen, nach möglicherweise sehr ernsthaft betriebenen Aneignungsgeschäften, nach Umakzentuierungen des Übernommenen, nach Korrekturen« Ausschau halten müsse, fordert allerdings bereits der von Beil in diesem Kontext nicht zitierte Helmut Koopmann, der die drei von mir neben dem ›Marionettentheater‹-Aufsatz angeführten Texte freilich ebenso wenig wie Beil erwähnt; Koopmann, Schiller und Kleist (wie Anm. 12), S. 129.

Schillers Darstellungsform sowie als Kritik an der in Schillers Text zum Ausdruck kommenden Anthropologie.

I. Schillers Umdeutung und Narrativierung des niederländischen Bildersturms

Anlass zu einem so vielschichtigen Widerspruch gegen Schillers ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung‹ hat man vor der Veröffentlichung von Kleists Text nicht gesehen.[25] Im Gegenteil. Wie erfolgreich seine Abhandlung trotz ihres umständlichen Titels werden würde, hat Schiller schon vor ihrer Veröffentlichung geahnt: Bereits am 7. Januar 1788 schreibt er an Christian Gottfried Körner, dass er mit solchen historischen Studien »mehr Anerkennung in der sogenannten gelehrten und in der bürgerlichen Welt als mit dem größten Aufwand meines Geistes für die Frivolität einer Tragödie«[26] erlangen werde. Nachdem der Text während der Leipziger Herbstmesse im Oktober 1788 erschienen war, stellte Goethe unter Bezugnahme auf die Studie noch im Dezember des Jahres den Antrag, Schiller eine außerordentliche Professur an der Universität Jena zu verleihen, auf die Schiller im März 1789 berufen wurde – seine ›Geschichte der Niederlande‹ hat Schiller auf einen Schlag und nachhaltig als Historiker berühmt gemacht. 1801 erscheint eine stilistisch überarbeitete zweite Auflage in zwei Bänden; zwischen 1808 und 1810, also direkt vor Kleists Arbeit an der ›Heiligen Cäcilie‹ im Herbst 1810, wird eine dreibändige, von Karl Guth verfasste und als ›Anhang‹ zu Schillers Text titulierte Fortsetzung veröffentlicht.

Der Inhalt von Schillers Studie ist durchaus brisant, geht es Schiller doch, wie er gleich in der Einleitung klarstellt, um eine affirmative Darstellung der ersten bürgerlichen Revolution in Europa. Dem reformatorischen Bildersturm des 16. Jahrhunderts widmet Schiller sich dabei in einem in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlichen Kapitel. Wie in kaum einem anderen Teil seiner Studie zeigt sich dort, »wie stark der Moralist den der Objektivität verpflichteten Historiker überwinden konnte«.[27] Schiller, der den Widerstand der Niederländer gegen die spanischen Besatzer in seiner Einleitung als einen beispielhaften Freiheitskampf der »bedrängte[n] Menschheit um ihre edelsten Rechte« (Sch, 41) gutheißt, sich ansonsten aber mit Bewertungen zurückhält, verurteilt den Bildersturm auf das Entschiedenste: Hier handele es sich um eine »verdammliche Tat« (Sch, 268), eine »offenbare[ ] Schandtat […], die nicht sowohl eine abgesonderte Religionspartei kränkte,

[25] Der Historiker L.T. Splitter bemängelt in den ›Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen‹ vom 10.1.1789 zwar den »Ton« einiger Passagen, kommt aber wie die meisten anderen zeitgenössischen Rezensenten insgesamt zu einem positiven Urteil, da in den »Factis und in den Charakteren« nichts »Unrichtiges, Romanhaftes« (Sch, 752) zu finden sei – genau das wird durch Kleists Gegendarstellung aber (freilich implizit) behauptet.

[26] Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 11: Briefe 1. 1772–1795, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M. 2002, S. 264 (an Körner vom 7.1.1788).

[27] Jürgen Eder, Schiller als Historiker. In: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 653–698, hier S. 669.

als vielmehr alle Achtung für Religion überhaupt und alle Sittlichkeit mit Füßen trat, und die nur in dem schlammichten Schoß einer verworfenen Pöbelseele empfangen werden konnte« (Sch, 266f.).

Vergleicht man diese Einschätzung mit anderen im 18. Jahrhundert verfassten historiographischen Beschreibungen des Bildersturms, fallen zwei Besonderheiten auf: Zum einen kommt es Schiller gegen den *mainstream* zeitgenössischer Studien auf den Nachweis an, dass die Bildzerstörungen unmöglich die »Frucht eines überlegten Planes« gewesen sein können – »zu ungeheuer« sei diese Tat, um nicht »die Geburt *des* Augenblicks gewesen zu sein, in welchem sie ans Licht trat« (Sch, 266f.). Zum anderen ist Schiller sorgfältig bemüht, das Bürgertum aus der Bilderstürmerei herauszuhalten. Als einzige Beteiligte der vermeintlich spontanen Aktionen identifiziert Schiller eine »rohe zahlreiche Menge, zusammengejagt aus dem untersten Pöbel, viehisch durch viehische Behandlung« (Sch, 267), eine »rasende Rotte von Handwerkern, Schiffern und Bauern, mit öffentlichen Dirnen, Bettlern und Raubgesindel untermischt« (Sch, 268). Der schillersche Bürger dagegen weiß nichts von den Umtrieben des Pöbels: Erst vom Lärm der Randalierer werden die ahnungslosen Bürger »aus dem ersten Schlafe geschreckt« und statt mit Hämmern und Äxten mit »ungewissem Entsetzen« über die »Schandtaten« ausgerüstet, ja schließlich sogar als Widerständler gegen das »rasende Gesindel« präsentiert, wenn sich die »reicheren Bürger« aus Angst vor Übergriffen auf ihre »Warengewölbe[ ] […] bewaffnet vor ihren Haustüren« (Sch, 271) zeigen. Ostentativ grenzt Schiller den Bildersturm von den rational geplanten und seiner Ansicht nach moralisch legitimen Freiheitsbestrebungen des niederländischen Bürgertums ab.

Dem zeitgenössischen Forschungsstand entspricht Schiller damit nicht. So erscheinen zehn Jahre vor Schillers Text Studien, in denen die Namen von Bürgern und Honoratioren penibel aufgelistet werden, die Bilderstürme geplant und angestiftet haben.[28] Selbst Darstellungen, die (wie Eobald Tozens zweibändige ›Geschichte der Vereinigten Niederlande‹ von 1771) dem Bildersturm nur zwei Druckseiten widmen, liefern in diesem Punkt ein differenzierteres Bild als Schiller: Zwar zweifelt auch Tozen nicht daran, dass die Bilderstürme hauptsächlich »von dem geringsten Pöbel, unter welchen sich Räuber, Diebe und Huren gemischt hatten«, ausgeführt wurden, weist aber außerdem darauf hin, dass wohl auch einige »Edelleute […] die Hand im Spiele gehabt, oder demselben wenigsten mit Vergnügen zugesehen«[29] haben, und beruft sich dabei auf mehrere für ihre Beteiligung verurteilte Bürger. Dass Schiller solche Ausführungen nicht zufällig übersehen, sondern bewusst ignoriert hat, zeigen am deutlichsten die Diskrepanzen zwischen Schillers Ausführungen und der von Jan Wagenaar verfassten ›Allgemeinen Geschichte der Vereinigten Niederlande‹, die ab 1756 in deutscher Überset-

[28] Vgl. etwa L.G.F. Kerroux, Abregé de l'Histoire de la Hollande et des Provinces-Unies, Bd. 1, Leiden 1778, S. 134f. Auf diesen Text verweist auch Warnke, Von der Gewalt (wie Anm. 12), S. 99f.

[29] M. Eobald Tozen, Geschichte der Vereinigten Niederlande von den ältesten bis zu den gegenwärtigen Zeiten, 1. Theil, Halle 1771, S. 219f.

zung erschienen und von Schiller ausgiebig benutzt worden ist: Schon in seiner Vorrede lobt Schiller diese »ausführliche, mit Fleiß und Kritik zusammengetragene […] Compilation, die wirklich noch einen bessern Namen verdient« und ihm »sehr wichtige Dienste« (Sch, 39) erwiesen habe. Hier konnte Schiller eine umfangreiche Analyse des Bildersturms nachlesen, in der die These vertreten wird, dass der »wüste Haufe […] durch Leute von größerem Ansehen dazu angehetzet«[30] und zumindest partiell auch in der Durchführung von ›reformierten Kirchendienern‹, ›Edelleuten‹ und ›Amtmännern‹ unterstützt und gebilligt worden sei.[31]

Da der Historiker Schiller insgesamt und insbesondere in seiner Studie zur niederländischen Geschichte ansonsten einen verlässlichen Umgang mit Quellen pflegt,[32] muss es gewichtige Gründe dafür gegeben haben, im Fall des Bildersturms von dieser Praxis so deutlich abzuweichen. Wahrscheinlich war Schiller vor allem darum besorgt, das allgemeine Ziel seiner Studie nicht zu unterlaufen: Schließlich geht es Schiller bei seiner Darstellung der »Gründung der niederländischen Freiheit« darum,

> dieses schöne Denkmal bürgerlicher Stärke vor der Welt aufzustellen, in der Brust meines Lesers ein fröhliches Gefühl seiner selbst zu erwecken, und ein neues unverwerfliches Beispiel zu geben, was Menschen wagen dürfen für die gute Sache, und ausrichten mögen durch Vereinigung (Sch, 41).

Dass ein realistisch geschilderter und damit auch bürgerlicher Bildersturm seinen Zeitgenossen durchaus verwerflich vorgekommen, dass also die Beschreibung bürgerlicher Denkmalzertrümmerungen der Errichtung eines ›schönen Denkmals‹ für die ›gute Sache‹ kaum förderlich gewesen wäre, dürfte Schiller klar gewesen sein. Dazu kommt, dass der von Schiller propagierten »Vereinigung« exklusive Gleichheitsvorstellungen zugrunde liegen: Volksbewegungen, bei denen sich »plebejisch-kleinbürgerische Schichten in die ›edle‹ Sache mischen«,[33] stand Schiller grundsätzlich skeptisch gegenüber; politische Freiheit ist seiner Ansicht nach allein in einer Allianz von Bürgertum und aufgeklärter Aristokratie zu erreichen.[34] Zu

---

30 Wagenaar, Allgemeine Geschichte (wie Anm. 16), S. 82.

31 Wagenaar liefert zahlreiche Beispiele für die Beteiligung von Angehörigen gehobener Schichten an den Bilderstürmen u.a. in Seeland und Utrecht; vgl. Wagenaar, Allgemeine Geschichte (wie Anm. 16), S. 82ff. Auch die neuere Forschung kommt zu dem Ergebnis, dass sich »neben den ärmeren Schichten auch eine breite – in gewissen Fällen sogar dominierende – Teilnahme mittlerer Schichten (Handwerker, kleine Geschäftsbesitzer, Kaufleute) sowie einzelner Angehöriger der Oberschicht (Patrizier) feststellen [lässt]« (Sergiusz Michalski, Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht. In: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, hg. von Bob Scribner, Wiesbaden 1990, S. 69–124, hier S. 79).

32 Vgl. Otto Dann, Schiller, der Historiker und die Quellen. In: Schiller als Historiker, hg. von Otto Dann, Norbert Oellers und Ernst Osterkamp, Stuttgart, Weimar 1995, S. 109–126, hier S. 113. Auch Jürgen Eder konstatiert: »Daß sich Schiller quellenkundlich nicht oberflächlich und subjektiv verhalten hat, gilt inzwischen als nachgewiesen und wird auch ernsthaft nicht mehr bestritten«; Eder, Schiller als Historiker (wie Anm. 27), S. 654.

33 Dann, Schiller (wie Anm. 32), S. 664.

34 Vgl. Dann, Schiller (wie Anm. 32).

Schillers Modell des moralisch vertretbaren Revolutionierens passt die Zerstörung von Kirchen ebenso wenig wie die Zusammenarbeit des gehobenen Bürgertums mit den Unterschichten. *In nuce* nimmt das Bildersturmkapitel damit Schillers Reaktion auf die Französische Revolution vorweg: Zeigte Schiller sich zunächst begeistert von den revolutionären Ideen, distanzierte er sich angesichts der *terreur* entschieden von der revolutionären Praxis.

Die strikte Grenzziehung zwischen dem bilderstürmenden ›Pöbel‹ und dem Bürgertum wird von Schiller noch durch eine weitere Akzentverlagerung stabilisiert. Während in den historischen Studien vor Schiller als Objekte der Bilderstürmer fast ausschließlich die zerstörten Kircheneinrichtungen genannt werden, lenkt Schiller den Blick ausdrücklich auch auf profane Gegenstände. Nicht bloß religiöse Symbole seien den Angriffen zum Opfer gefallen, sondern auch »viele kostbare Handschriften, viele Denkmäler, wichtig für Geschichte und Diplomatik«, und nicht zuletzt viele »schätzbare Werke der Kunst« (Sch, 271). Geschädigt werden nach Schiller also auch die beiden zentralen Sphären bürgerlichen Selbstverständnisses um 1800, die Wissenschaft und die Kunst – und damit indirekt eben auch das Bürgertum. Wenn Schiller zudem den Bildersturm zu einer grundsätzlichen Missachtung der »Sittlichkeit« (Sch, 267) erklärt, erzeugt er eine bürgerliche Allianz von Religion, Kunst, Moral, Wissenschaft und ›Warengewölbe‹, die sich den Angriffen ausgesetzt sieht. Dass es plausible Gründe für Bilderstürme gegeben haben könnte, was andere Geschichtsschreiber zumindest in Erwägung ziehen, wird von Schiller kategorisch ausgeschlossen – wer Kunst angreift, hat, daran besteht für Schiller kein Zweifel, »Wahnsinn im Gehirne« (Sch, 267). Kurz gesagt: Da sich beim Bildersturm der Ablauf der historischen Revolution nicht mit Schillers distinguiertem Revolutionsmodell deckt, wird Ersterer Letzterem angepasst. Schiller tilgt das Bürgertum als Subjekt des Bildersturms und erklärt es stattdessen zum Objekt und Opfer der Zerstörungen.

Mit dieser stillschweigenden Revolutionierung der Revolutionsgeschichtsschreibung integriert Schiller fiktionale Elemente in seine Studie. Er unterläuft jene strikte Trennung zwischen dem ›Dichter‹ und dem ›Geschichtsschreiber‹, die in Kleists Text ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ ausgerechnet am Beispiel Schillers diskutiert wird: Von einer ›unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeit‹, so führt das zitierte »Mitglied der Gesellschaft« unter Berufung auf Schillers Studie über die Niederlande aus, dürfe ein »Dichter […] keinen Gebrauch machen […], der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse« (DKV III, 379). Schillers Praxis sah zumindest im Fall der Bilderstürmerei genau umgekehrt aus: Die Nichtbeteiligung des Bürgertums kann dem uninformierten Leser als wahrscheinlich erscheinen, ist aber unwahrhaftig – für den vermeintlich faktualen Text Schillers trifft damit zu, was im Horizont des Kleist-Textes (und seit Aristoteles) als Signum des fiktionalen literarischen Textes gilt.

Inwiefern Schillers historische Studie tatsächlich als ein literarischer Text gelesen werden kann (oder zumindest literarische Elemente enthält), ist seit Mitte der 1990er Jahre intensiv in Bezug auf seine Darstellungsformen diskutiert worden. Unbestritten ist, dass es Schillers Absicht war, die Geschichtswissenschaft »aus

einer trockenen Wissenschaft in eine reitzende« zu verwandeln, dabei aber weiterhin »vielen Werth auf *Gründlichkeit* zu legen«[35] – mit seiner Geschichte der Niederlande wollte Schiller beweisen, wie er am Schluss der Vorrede ausführt, dass es möglich ist, »historisch treu« zu schreiben und dabei weder »eine Geduldprobe für den Leser zu sein« noch »notwendig zum Roman zu werden« (Sch, 39f.).[36] Gesucht wird also eine Textsorte, die sich zwischen wissenschaftlichem und literarischem Schreiben bewegt, und zwar nicht nur im Hinblick auf den *discours*, sondern auch auf die *histoire* des Textes. Schon 1786 hatte sich Schiller in einer Ankündigung der von ihm herausgegebenen ›Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen‹ zu einer Geschichtsschreibung bekannt, die bei der Wahl ihrer Inhalte »weniger Rücksicht auf ihren universalischen Einfluß, als auf das Interesse des Details« (Sch, 33) nehmen solle. »Bloß politische Revolutionen« werden explizit von der Betrachtung ausgeschlossen, dagegen Phänomene favorisiert, die sich »durch irgend eine interessante Merkwürdigkeit auszeichnen« (Sch, 33). In der neueren Forschung hat man dieses Programm einer »kunstvollen Wissenschaft«[37] als die eigentliche geschichtswissenschaftliche Innovation Schillers gewürdigt und als deren wichtigsten Zweck die »*bildende*[ ] Bedeutung«[38] dieses Modells ausgemacht. Dabei ist das Bemühen unverkennbar, Schiller als einen ernstzunehmenden Historiker zu rehabilitieren, als der er im 19. Jahrhundert u.a. von Leopold von Ranke nachhaltig diskreditiert worden war.[39]

So plausibel es insgesamt auch ist, Schiller eine »Über- und Indienstnahme von literarischer Ästhetik und literarischen Techniken für die Geschichtsschreibung«[40] zu attestieren und damit von einer Instrumentalisierung der Literatur zugunsten der Geschichte auszugehen – in den zentralen Passagen von Schillers Auseinandersetzung mit dem Bildersturm wechseln Mittel und Zweck unverkennbar die Seiten: Zu beobachten ist hier eine Indienstnahme der historischen Konstellation für eine literarische Kurzprosa. Denn so unmissverständlich Schiller den Bildersturm ethisch ablehnt, so sehr zeigt er sich in seiner detailreichen Schilderung ästhetisch von ihm fasziniert. Insbesondere in seiner Darstellung des Antwerpener Bildersturms von 1566 verlangsamt Schiller das Erzähltempo deutlich, die zeitraffende Schilderung weicht annähernd zeitdeckend und damit besonders anschaulich erzählten Passagen; aus dem Präteritum wechselt der Text (wie an nur wenigen anderen Stellen der Studie) ins verlebendigende Präsens; auf Fußnoten mit Quel-

35 Schiller, Briefe (wie Anm. 26), S. 265 (an Körner vom 7.1.1788).

36 Allgemein zur (literarischen) Form von Schillers Studie vgl. Ernst Osterkamp, Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraitkunst in Friedrich Schillers ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung‹. In: Schiller als Historiker (wie Anm. 32), S. 157–178.

37 Thomas Prüfer, Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 141.

38 Daniel Fulda, Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen Geschichtsschreibung 1760–1860, Berlin, New York 1996, S. 237.

39 Vgl. zur Rezeption von Schillers historischen Schriften Eder, Schiller als Historiker (wie Anm. 27), S. 653ff.

40 Fulda, Wissenschaft als Kunst (wie Anm. 38), S. 238.

lenangaben, die sonst fast jede Seite abschließen, wird für fünf Seiten vollständig verzichtet. Ihren Höhepunkt erreicht Schillers narrative Inszenierung mit der Schilderung der Zerstörung des Marienbildes in der Antwerpener Hauptkirche: »Die wenigen Katholiken, die da waren und die Hoffnung aufgaben, gegen diese Tollkühnen etwas auszurichten, verlassen die Kirche, nachdem sie alle Tore, bis auf eines, verschlossen haben«, schreibt Schiller und kümmert sich nicht weiter darum, dass er damit die Glaubwürdigkeit des anschließenden Berichts erheblich einschränkt, ja mit dem Verzicht auf eine in seinen Augen vertrauenswürdige Zeugenschaft die folgende detaillierte Schilderung indirekt als Fiktion kennzeichnet. Weiter heißt es:

> Sobald man sich allein sieht, wird in Vorschlag gebracht, einen von den Psalmen nach der neuen Melodie anzustimmen, die von der Regierung verboten sind. Noch während dem Singen werfen sich alle, wie auf ein gegebenes Signal, wütend auf das Marienbild, durchstechen es mit Schwertern und Dolchen, und schlagen ihm das Haupt ab; Huren und Diebe reißen die großen Kerzen von den Altären, und leuchten zu dem Werk. Die schöne Orgel der Kirche, ein Meisterstück damaliger Kunst, wird zertrümmert, alle Gemälde ausgelöscht, alle Statuen zerschmettert. Ein gekreuzigter Christus in Lebensgröße, […] ein altes und sehr wert gehaltenes Stück, wird mit Strängen zur Erde gerissen, und mit Beilen zerschlagen […]. Die Hostien streut man auf den Boden, und tritt sie mit Füßen; […] mit dem heiligen Öle werden die Schuhe gerieben. […] Alles dies geschah in so wunderbarer Ordnung, als hätte man einander die Rollen vorher zugeteilt (Sch, 269f.).

Schiller folgt hier nicht nur in der Art seiner Darstellung literarischen Formen, sondern unterstellt dem beschriebenen Geschehen selbst eine ästhetische Struktur, wenn er es mit der Rollenverteilung in einem Schauspiel assoziiert (»als hätte man einander die Rollen vorher zugeteilt«).[41] An dieser doppelten Ästhetisierung des durch keine Quellen belegbaren Hergangs sind im Blick auf Kleists Cäcilien-Erzählung zwei Aspekte bemerkenswert. Zum einen die – hier ambivalente – Kombination des Bildattentats mit dem Medium Musik: Die »neue Melodie« untermalt einerseits die Zerstörung des Marienbildes (Bild und Vokalmusik werden einander entgegengesetzt), bevor andererseits die Orgel wie die Werke der bildenden Kunst zerstört wird (Bild und Instrumentalmusik werden parallelisiert).[42]

---

[41] Im Blick auf andere Stellen der Studie kommt auch Daniel Fulda zu dem Ergebnis, dass sich Schiller des Öfteren einer »Theatermetaphorik« bediene und damit eine »Dramatisierung von Geschichte« betreibe; Fulda, Wissenschaft als Kunst (wie Anm. 38), S. 244. Auf eine »Lust am Szenischen« verweist Jürgen Eder in Bezug auf Schillers Darstellung von Ketzerverbrennungen; Eder, Schiller als Historiker (wie Anm. 27), S. 667.

[42] Den Hintergrund dieses widersprüchlichen Verhältnisses der Bilderstürmer zur Musik stellt die reformatorische Unterscheidung dar zwischen einer dem Wort untergeordneten Musik (die für legitim gehalten wurde) und einer Instrumentalmusik bzw. von Instrumenten dominierten Musik, die auch im Gottesdienst als suspekt galt. In der Züricher Reformation verbot der Stadtrat 1524 das Orgelspielen, drei Jahre später wurde auch dort die Orgel des Großmünsters zerstört (vgl. dazu Kai Hammermeister, Kunstfeindschaft bei Kleist. Der ästhetische Diskurs in ›Die heilige Cäcilie‹. In: KJb 2002, S. 142–153, hier S. 147).

Zum anderen fallen an Schillers Darstellung sexuelle Konnotationen auf. Dass sich die Bilderstürmer *auf* das Marienbild werfen, entspricht einer kaum mit dem Angriff auf ein an der Wand hängendes Bild, sehr wohl aber mit dem Ablauf einer Vergewaltigung kompatiblen Raumordnung und Sprachkonvention. Auch die phallische Form der Waffen (Schwerter und Dolche im Gegensatz zu den an anderen Stellen erwähnten Hämmern, Äxten und Beilen), mit denen das Bild ›durchstochen‹ wird, fügt sich in die Bildlichkeit eines sexuellen Übergriffs. Wenn darüber hinaus metonymisch vom abgeschlagenen »Haupt« des Bildes die Rede ist, evoziert der Text die Vorstellung, dass der Angriff keinem Bild, sondern einem menschlichen Körper gilt. In Schillers Darstellung mutiert die Bildschändung somit zur Massenvergewaltigung, welche noch dadurch an Brisanz gewinnt, dass es sich beim Opfer um Maria und damit bei der Bildzerstörung um ein Symbol für die Defloration einer, genauer: *der* Jungfrau handelt. Wer die Jungfräulichkeit Marias bis dahin nicht mit dem Vorgang assoziiert und damit die sexuelle Dimension überlesen haben sollte, wird noch im selben Satz nach dem Semikolon darauf gestoßen: Ausgerechnet »Huren« als das Negativ der enthaltsamen Maria werden von Schiller als erste aus der zuvor nur als Kollektiv beschriebenen Gruppe von Bilderstürmern herausgehoben und binden die Sexualität damit auch explizit in den Text ein.

Indem Schiller Prostituierte mit dem Angriff auf das Marienbild assoziiert, den Bildersturm also in einer personalen Konstellation größtmöglicher Gegensätze kulminieren lässt, erreicht er eine ästhetische Zuspitzung, die seiner strikten moralischen Verurteilung des Vorgangs sowie seiner scharfen Kontrastierung von viehischem Pöbel und anständigen Bürgern entspricht. Dass Schillers Text damit nicht nur aus dem von anderen zeitgenössischen Studien abgesteckten Rahmen herausfällt, sondern auch im Kontext einer Literaturgeschichte der Bildzerstörung als ungewöhnlich gelten kann, zeigt der Vergleich mit Goethes 1788 fast zeitgleich veröffentlichtem Drama ›Egmont‹, das ebenfalls in der Zeit der spanischen Besatzung in Brüssel spielt und, obwohl es den Bildersturm nur kurz streift, doch den Hinweis enthält, dass gebildete ›fremde Lehrer‹ als Multiplikatoren und Initiatoren des Bildersturms fungiert hätten, dieser also nach Goethe weder als ungeplant noch als unbürgerlich zu verstehen ist.[43]

II. Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ als dreifache Gegendarstellung zu Schiller

Dass Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ Schillers Studie in wesentlichen Punkten widerspricht, wird gleich in den ersten Sätzen der Erzählung daran deutlich, dass die bilderstürmenden Aktivisten bei Kleist keineswegs dem

[43] Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Egmont. In: Ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., Bd. 5: Dramen 1776–1790, unter Mitarbeit von Peter Huber hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 459–551, hier S. 468f. Einen allgemeinen Vergleich der beiden Texte liefert Dieter Borchmeyer, Goethes und Schillers Sicht der niederländischen ›Revolution‹. In: Schiller als Historiker (wie Anm. 32), S. 149–155.

›Pöbel‹ angehören, sondern »junge in Wittenberg studierende Leute« (DKV III, 287) sind, die sich in Erbschaftsangelegenheiten in Aachen befinden. Es handelt sich also um jene gebildeten und wohlhabenden Bürgersöhne, die bei Schiller den Beginn des Bildersturms verschlafen und dann als dessen Opfer und Gegner in Erscheinung treten.[44] An späterer Stelle weist Kleists Erzähler noch einmal explizit darauf hin, dass sich an der Durchführung des Bildersturms Menschen »von allen Ständen und Altern« (DKV III, 291) beteiligen wollen und dass selbst der kaiserliche Offizier die von der Äbtissin angeforderte Wache verweigert, weil er »unter der Hand« (DKV III, 289) mit den Bilderstürmern sympathisiere. Während Kleist sich in dem nur vier Wochen nach der Erzählung veröffentlichten Essay ›Über das Marionettentheater‹ nicht scheut, den Begriff »Pöbel« (DKV III, 556) auf die ungebildeten (aber doch friedlichen) Zuschauer des Marionettentheaters anzuwenden, ferner von einer »Rotte«[45] (ein weiterer Lieblingsbegriff Schillers) in Kleists Erzählungen regelmäßig in Bezug auf gewalttätige Gruppen die Rede ist, werden solche pejorativen Bezeichnungen in ›Die heilige Cäcilie‹ durchgängig vermieden. Der bei Schiller betriebenen Kontrastierung von Bürgern und Plebejern wird bei Kleist offensiv entgegengearbeitet.

Während Schiller zudem vehement bestreitet, dass der Bildersturm die »Frucht eines überlegten Planes« (Sch, 266) gewesen sei, wird bei Kleist geradezu exzessiv geplant: Der Antwerpener Bruder beruft am Vorabend des Bildersturms nicht nur eine Versammlung »junger, der neuen Lehre ergebener, Kaufmannssöhne und Studenten« ein, um »bei Wein und Speisen« (DKV III, 287) das Vorgehen in Ruhe zu beraten, sondern findet noch die Zeit, einem Antwerpener Lehrer brieflich »auf vier dichtgedrängten Seiten vorläufige Anzeige« (DKV III, 295) des Plans zu erstatten. Wenn sich bei Schiller die Choreographie des Bildersturms »wie auf ein gegebenes Signal« (Sch, 269), damit aber in Wirklichkeit zufällig ergibt, vereinbaren Kleists rationale Bilderstürmer im Vorhinein »ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen« (DKV III, 288). Davon, dass »die vier Bilderstürmer ihren Aachener Auftritt nicht explizit als geplante Aktion begründen«, oder dass auch Kleist den Bildersturm »als Rückfall in eine barbarische Phase der Menschheitsgeschichte vor aller ästhetischen Erziehung«[46] brandmarke, wie Gernot Müller in seinen Analogisierungsbemühungen um Schiller und Kleist behauptet, kann also keine Rede sein. Vielmehr zeigt sich Kleists Oppositionsenergie gerade in den Passagen besonders deutlich, die sich auf Schillers Abwertungsstrategien des Bildersturms beziehen.

---

[44] Auf dieses reziproke Verhältnis zu Schillers Bürgern verweist auch Müller, Kleist und die bildende Kunst (wie Anm. 12), S. 302.

[45] So wird in ›Die Marquise von O....‹ der Trupp russischer Soldaten bezeichnet, der die Marquise misshandeln will (vgl. DKV III, 144, 147), in ›Das Erdbeben in Chili‹ die aufgebrachten Kirchenbesucher, die Jeronimo, Josephe und Juan erschlagen (vgl. DKV III, 221), und in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ das Revolutionstribunal, das die Verlobte von Gustav hinrichtet (vgl. DKV III, 237).

[46] Müller, Kleist und die bildende Kunst (wie Anm. 12), S. 302f. Gleichwohl deutet auch Müller Kleists Text insgesamt als eine »Kontrafaktur auf Schiller« (ebd.).

Endgültig einen anderen Weg als Schillers Studie schlägt Kleists Novelle dadurch ein, dass das Startsignal zum Bildersturm ausbleibt: Statt den am Fronleichnamstag (bei Schiller ist die Bildzerstörung auf Mariä Himmelfahrt datiert) zahlreich im Dom des Klosters versammelten Gegnern des Katholizismus das verabredete Zeichen zu geben, werden die Brüder vom Erklingen einer italienischen Messe dermaßen überwältigt, dass sie ins Gebet verfallen und für den Rest ihres Lebens ein »gespensterartige[s] Klosterleben« (DKV III, 305) in einer Irrenanstalt führen.[47] Während der »Wahnsinn« (Sch, 267) bei Schiller als Ausgangspunkt des Bildersturms ins Spiel gebracht wird, stellt er bei Kleist erst die Folge des (gescheiterten) Unternehmens dar – dass dieser Konnex von Wahnsinn und Bekehrung zum Katholizismus durchaus ironisch gelesen werden kann, ist in der neueren Forschung des Öfteren angemerkt worden.[48]

Indem bei Kleist die Bilderstürmer ihr Vorgehen rational planen, dieser Plan dann aber zum Scheitern gebracht wird, passt sich das Motiv des Bildersturms auch in einen aus anderen Texten Kleists bekannten anthropologischen Rahmen ein. Kleists in zahlreichen Essays, am offensichtlichsten in der im Dezember 1810 veröffentlichten Betrachtung ›Von der Überlegung. Eine Paradoxe‹ ausgeführte Rationalitätsskepsis wird in den Erzählungen regelmäßig in Form scheiternder Pläne virulent: So scheitern etwa in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ Gustavs und Tonis Fluchtpläne, in ›Michael Kohlhaas‹ alle vom Protagonisten, aber auch von den Kurfürsten angestellten Pläne zur Konfliktlösung und in ›Der Zweikampf‹ die vom Grafen Jacob geplante Machtübernahme.[49] Werden in Kleists Erzählungen Pläne erwähnt oder auch nur – wie insbesondere im ›Erdbeben in Chili‹ – Progno-

[47] Ob das Verhalten der Brüder tatsächlich auf die Wirkung der Musik zurückzuführen oder durch das Eingreifen der Heiligen Cäcilie zu erklären ist, kann hier nicht diskutiert werden. Die ältere Forschung hat sich dieser von einer disjunktiven Lesart des Doppeltitels ausgehenden Frage ausführlich gewidmet, ohne aus dem Text eine eindeutige Antwort ableiten zu können. Vgl. dazu den Überblick bei Bettine Menke, Sturm der Bilder und zauberische Zeichen. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993, hg. von Hendrik Birus, Stuttgart, Weimar 1995, S. 209–245, hier S. 210, 219. Dass in anderen Texten Kleists das Eingreifen metaphysischer Instanzen regelmäßig ironisiert wird (so in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ und ›Das Erdbeben in Chili‹), legt eine Skepsis gegenüber den Erklärungsversuchen des kirchlichen Personals auch in dieser Novelle nahe.

[48] Zum Beispiel von Stephanie Marx, Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral, Würzburg 1994, S. 72f.

[49] Kleist hat in seinen frühen Briefen selbst fast manisch Pläne produziert. In einem Brief an seine Schwester Ulrike schreibt er z.B. 1799: »Ja, es ist mir so unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne, u ich fühle […] so innig, welch' ein unschätzbares Glück mir mein Lebensplan gewährt, u der Zustand, ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsichern Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drathe des Schicksaals – dieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich, und würde mich unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem wünschenswerther wäre« (DKV IV, 40). Vor diesem Hintergrund kann die spätere literarische Vorliebe für fehlgeschlagene Pläne und das »Spiel des Zufalls« auch als eine agonale Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit gedeutet werden – oder als Eingeständnis der Unausweichlichkeit des ›unwürdigen Zustands‹, dem Kleist mit seinem Selbstmord 1811 ein Ende bereitet.

sen über die Zukunft angestellt, tritt mit ziemlicher Sicherheit das genaue Gegenteil des Erwarteten ein. Dass der geplante Bildersturm in ›Die heilige Cäcilie‹ ebenfalls scheitert, verwundert also nicht und macht deutlich, dass Kleist das von Schillers Text zur Verfügung gestellte Material zugleich gegen Schiller wendet und für die eigene Anthropologie fruchtbar macht.

Anders akzentuiert wird bei Kleist auch die Rolle der Musik, die die Bildzerstörung nicht mehr wie bei Schiller begleitet (wo die Bilderstürmer »Psalmen nach der neuen Melodie«; Sch, 269, anstimmen), sondern den entscheidenden Widerpart zur Bildzerstörung repräsentiert. Wollten sich die Brüder bei Kleist eigentlich der Kunstwerke bemächtigen, mithin in der Bildzerstörung ihren Subjektstatus gegenüber den Kunstobjekten auf radikale Weise zur Schau stellen, bemächtigt sich schließlich die Musik ihrer Zuhörer auf eine Weise, die der anfangs intendierten Zerstörung weitgehend entspricht: Während der Aufführung der Messe, insbesondere beim »Gloria in excelsis«, »war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei« (DKV III, 293) – und tatsächlich sind es nicht die Fensterscheiben, sondern die vier Brüder, die in der Kirche zu Boden fallen und (psychisch) »zerstört« (DKV III, 309) werden. Aus der geplanten Zerstörung *von* Kunst ist bei Kleist eine Zerstörung *durch* Kunst geworden, wobei Letzteres dem ›Eingreifen‹ der Musik, die sich auf mysteriöse Weise selbst zu spielen scheint, und damit einer Kunstallianz von Bild und Musik geschuldet ist.

Aufgerufen wird dabei auch die in Schillers Text zum Einsatz gebrachte sexuelle Bildlichkeit, die bei Kleist zu einer deutlichen Geschlechteropposition ausgeweitet wird: Die bewaffneten Männer haben sich bereits vor dem Beginn der Musik die »frechsten und unverschämtesten Äußerungen gegen die Nonnen erlaubt« (DKV III, 291). Präsent gehalten wird der Geschlechtergegensatz zwischen den Angreifern und den Angegriffenen dadurch, dass die den vier *Brüdern* gegenüber stehenden Nonnen immer wieder als *Schwestern* bezeichnet werden (und der Musik explizit eine »weibliche[ ] Geschlechtsart«; DKV III, 289, zugesprochen wird, während der ›Gesang‹ der Brüder auch nach deren Bekehrung an das Brüllen von »Leoparden und Wölfe[n]«; DKV III, 303, erinnert).[50] In Kleists Text ist der Angriff auf die Bilder als ein männlicher Übergriff auf die Frauen des Klosters angelegt – Donald P. Haase und Rachel Freudenberg deuten den geplanten Bilder-

[50] Die Assoziation von Weiblichkeit und Musik begegnet in der zeitgenössischen Literatur häufig; vgl. dazu die Beispiele bei Christine Lubkoll, Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800, Freiburg i.Br. 1995, S. 213. Eine ausführliche Analyse der Geschlechterrollen und -kodierungen in Kleists Erzählung liefert Barbara Naumann, die in der ›Bekehrung‹ der Brüder auch eine von der Musik ausgelöste Destabilisierung der Geschlechterordnung zum Ausdruck gebracht sieht, dabei aber nicht näher auf die fragwürdige ästhetische Qualität der ›männlichen Musik‹ eingeht; vgl. Barbara Naumann, Inversionen. Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik‹. In: Das Geschlecht der Künste, hg. von Corina Caduff und Sigrid Weigel, Köln, Weimar, Wien 1996, S. 105–135, hier S. 113f.

sturm deshalb als einen Vergewaltigungsversuch.[51] Dieser Konnex von Cäcilienkloster und Vergewaltigungsversuch findet sich wiederum bei Schiller, allerdings nicht in seiner historischen Abhandlung, sondern – was Hans Maier in seiner auf Kleist zulaufenden Untersuchung zum Cäcilienmotiv im 18. Jahrhundert übersehen hat[52] – bereits im Drama ›Die Räuber‹ von 1781. Dort berichtet Spiegelberg, in der Räuberbande der Antagonist von Franz Moor, ausführlich von einem »Spaß«, den er »neulich im Cäcilienkloster angerichtet« habe: In der Nacht habe er mit seinen »Kerls« den »Schwestern« alle Kleider gestohlen, sich dann am Anblick der nackten Nonnen erfreut und schließlich »ein Andenken hinterlassen«, an dem die Frauen »neun Monate dran zu schleppen haben«.[53]

Die »underlying erotic motives«[54] in Kleists Erzählung werden also auch über diesen Prätext und damit über die heilige Cäcilie als Namensgeberin des Klosters aufgerufen. An die ›Vergewaltigung‹ des Marienbildes aus Schillers historischer Abhandlung schließt die heilige Cäcilie, die nach Meinung des Papstes den Bildersturm im Kloster auf wundersame Weise selbst abgewendet hat (vgl. DKV III, 313), dadurch an, dass sie im späten Mittelalter zwar als Schutzpatronin der Musik verehrt wird, in der ursprünglichen Heiligenvita aber einen Jungfräulichkeitskult und den religiös motivierten Sexualitätsverzicht repräsentiert.[55] Neben diesen ›biographischen‹ Parallelen zwischen der heiligen Cäcilie und der heiligen Maria wird die Jungfrau Maria in Kleists Erzählung an einer für die überraschende Verwandlung der Brüder zentralen Stelle ins Spiel gebracht: Beim *Salve Regina*, bei dem sich die Bilderstürmer »besonders« (DKV III, 293) von der Gewalt der religiösen Musik beeindruckt zeigen, handelt es sich um einen Marienhymnus, der bemerkenswerter Weise aber nicht zum »traditionellen Kanon der musikalischen Messe« gehört, »niemals Bestandteil der Meßliturgie«[56] gewesen ist und »in der Liturgie des Fronleichnamfestes keinen Platz hat« (DKV III, 890). Dass der Marienlobpreis entgegen allen Konventionen in die Erzählung eingefügt worden ist, verbindet die heilige Cäcilie mit Maria und damit wiederum Kleists Text mit Schillers Studie. Die Aggression der Brüder richtet sich wie bei Schiller gegen ein

---

[51] Donald P. Haase und Rachel Freudenberg, Power, Truth and Interpretation. The Hermeneutic Act and Kleist's ›Die heilige Cäcilie‹. In: DVjs 60 (1986), S. 88–103, hier S. 93.

[52] Vgl. Hans Maier, Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist. In: KJb 1994, S. 67–82.

[53] Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2: Dramen 1, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M. 1988, S. 70f.

[54] Haase und Freudenberg, Power (wie Anm. 51), S. 93.

[55] Zur Legende der Heiligen Cäcilie vgl. Peter Manns (Hg.), Die Heiligen. Alle Biographien zum Regionalkalender für das deutsche Sprachgebiet, Mainz ^{3}1977, S. 113. Zu Herders Version des Cäcilien-Motivs und deren Einfluss auf Kleist vgl. neben der oben erwähnten Studie Hans Maiers auch Diethelm Brüggemann, Kleist. Die Magie, Würzburg 2004, S. 427–430. – Die Parallelisierung von Cäcilie und Maria mag für Kleist auch dadurch nahe gelegen haben, dass seine Erzählung in der ersten Fassung als »Taufangebinde« (DKV III, 286) für Adam Müllers Tochter gedacht war, die auf beide Namen getauft wurde, genauer: Isidora Maria Cäcilie Kunigunde.

[56] Brüggemann, Babylonische Musik (wie Anm. 9), S. 596f.

Symbol der sexuellen Enthaltsamkeit, das zudem mit Maria assoziiert wird – die als Geschlechterkampf gezeichnete Bildzerstörung erfährt dadurch eine mit der Marienschändung aus Schillers Text vergleichbare Zuspitzung.

Doch keine Analogie ohne Kontrastierung. Im Gegensatz zur ›enthaupteten‹ Maria bei Schiller berichtet die Legende der heiligen Cäcilie davon, dass die Enthauptung der widerständigen Cäcilie auf mysteriöse Weise misslingt – so wie in Kleists Erzählung der Bildersturm im Kloster der Heiligen Cäcilie ausbleibt. Während in Kleists Text die *Abwendung* des Bildersturms mit metaphysischen Kräften in Verbindung gebracht wird, ist es bei Schiller dessen *Gelingen*: An zwei Stellen äußert Schiller angesichts der Größe der Verwüstungen die Vermutung, dass »mehr als Menschenhände dabei geschäftig gewesen« (Sch, 273), dass eine »höhere Macht […] das Werk der Finsternis in Schutz genommen zu haben [schien]« (Sch, 270). Dass Schiller genau diese Stellen, die seinem Text etwas Legendenhaftes verleihen, in der Neuauflage von 1801 ersatzlos streicht, Kleist dagegen in seiner »Legende« dem – wie ironisch auch immer zu lesenden – Numinosen einen prominenten Platz einräumt, zeigt noch einmal den Modus der gegenläufigen Doppelung: An die Stelle der mit teuflischem Einfluss gelingenden Bildzerstörung in Schillers Text wird bei Kleist eine Deutung gesetzt, nach welcher eine göttliche Macht die Bildzerstörung verhindert. Die heilige Cäcilie passt sich somit ideal in Kleists Projekt einer Umkehrung Schillers ein, indem ihre Legende die Möglichkeit sowohl zur Analogisierung als auch zur Differenzierung bietet.

Neben diesen Umstellungen auf der Ebene der *histoire* stellt auch der *discours* von Kleists Text ein Gegenmodell zu Schillers Vorgehen dar. Während in der von Schiller benutzten ›Allgemeinen Geschichte der Vereinigten Niederlande‹ noch ausdrücklich auf divergierende Einschätzungen des Bildersturms zwischen (katholischen) »Spanischgesinnten Schriftsteller[n]« und den (protestantischen) »Unsrigen«, aber auch auf Differenzen unter Letzteren hingewiesen wird, bevor der Verfasser vorsichtig selbst Stellung bezieht (»Mir kommt es jedoch mit anderen nicht unbegründet vor, daß einige unter den Refomirten […] in diesem Unternehmen die Hand gehabt«[57]), ist Schillers Darstellung sowohl in ihren explikativen als auch in den stärker narrativen Passagen zum Bildersturm unkontrovers gehalten. Wer Schillers Ausführungen liest, bekommt keinen Eindruck von möglichen Deutungskonflikten: Sind Fußnoten mit mehreren Quellennachweisen in Schillers Studie sonst die Regel, fehlen sie auf den ersten Seiten zum Bildersturm völlig, und auch im Haupttext finden sich keine Anzeichen dafür, dass es unterschiedliche Darstellungs- und Bewertungsmöglichkeiten der Bilderstürme geben könnte.

Ganz anders bei Kleist: Ein einführender Erzählerbericht, im Mittelteil dann die Auskünfte des intradiegetischen Erzählers Veit Gotthelf (dessen Name als Widerstreit zwischen Teufel und Gott gedeutet worden ist)[58] sowie die Darstellungen der Äbtissin am Ende des Textes, schließlich die Einschätzungen des Erzbischofs von Trier und des Papstes strukturieren den Text und widersprechen sich

[57] Wagenaar, Allgemeine Geschichte (wie Anm. 16), S. 82.

[58] Vgl. Dorothea E. von Mücke, Der Fluch der heiligen Cäcilie. In: Poetica 26 (1994), S. 105–120, hier S. 112.

dabei in vielfacher Hinsicht. So bestehen Diskrepanzen bereits bei der Rekonstruktion des geplanten Bildersturms, wenn etwa beim Erzähler von »mehr denn hundert« (DKV III, 291), bei Veit Gotthelf dagegen von »mehr denn dreihundert« (DKV III, 299) potentiellen Bilderstürmern die Rede ist. Vollends uneinig ist man sich bei der Erklärung der »ungeheuren Begebenheit« (DKV III, 297): Während die Mutter der vier Brüder »durch den Bericht des Tuchhändlers, auf den Gedanken gekommen war, es könne wohl die Gewalt der Töne gewesen sein«, die ihre Söhne »zerstört und verwirrt« (DKV III, 309) habe, vertritt die Äbtissin die Meinung, dass »schlechterdings niemand weiß« (DKV III, 311), was genau in der Kirche vor sich gegangen sei, bevor der Erzbischof mitteilt, dass der Vorfall »allein« dadurch erklärt werden könne, »daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe« (DKV III, 313). Wenn sich schließlich sogar der Papst in diesen Deutungskampf einschaltet und die These des Erzbischofs bestätigt, hat sich der Fokus des Textes längst von der erzählten Legende zum Prozess der Legendenbildung verschoben.[59]

Dadurch, dass der Papst den Deutungsreigen abschließt und mit seiner vereindeutigenden Interpretation die anderen Stimmen zum Verstummen zu bringen versucht, wird ihm die Position zugewiesen, die Schiller in seiner Studie von Beginn an für sich beansprucht. Zudem kann auch der Umstand, dass die ›offizielle‹ Version der Aachener Begebenheit aus erheblicher räumlicher und zeitlicher Distanz, nämlich aus Rom und mit sechs Jahren Abstand, sowie unter Missachtung gegenläufiger Deutungen tradiert wird, als ironische Doppelung von Schillers selbstgewissem Darstellungsmodus gelesen werden. Im textinternen Kommunikationssystem zeigt sich zwar die Mutter von dem päpstlichen Text so beeindruckt, dass sie »in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte« (DKV III, 313); gleichzeitig wird aber dieser Höhepunkt der Deutungskette durch den vorgeschalteten Hinweis unterlaufen, dass man das Kloster schon fünfzig Jahre später »gleichwohl säkularisierte« (DKV III, 293). Es drängt sich die Frage auf, warum nicht auch dieser Angriff von der heiligen Cäcilie abgewendet worden ist, ob man also der päpstlichen Sichtweise tatsächlich Glauben schenken darf.

Kleists Text stellt Schillers monologischem somit ein dialogisches, mit Bachtin als polyphon-karnevalistisch zu bezeichnendes Textmodell entgegen. Dass man als Geschichtsschreiber, als der sich Kleists Erzähler ungeachtet der faktischen Ahistorizität der geschilderten Handlung präsentiert, fremde Stimmen und Texte zu einem neuen Intertext kombiniert, wird bei Kleist darüber hinaus auch explizit thematisiert. Im Anschluss an den in wörtlicher Rede wiedergegebenen Bericht Veit Gotthelfs bemerkt der Erzähler:

> Dies und noch Mehreres sagte Veit Gotthelf, der Tuchhändler, das wir hier, weil wir zur Einsicht in den inneren Zusammenhang der Sache genug gesagt zu haben meinen, unterdrücken; und forderte die Frau nochmals auf, ihn auf keine Weise, falls es zu ge-

[59] Diese in der neueren Forschung weit verbreitete These findet sich zuerst bei Werner Hoffmeister, Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. In: Festschrift für Werner Neuse, hg. von Herbert Lederer und Joachim Seyppel, Berlin 1967, S. 44–56, hier S. 50, 55.

> richtlichen Nachforschungen über diese Begebenheit kommen sollte, darin zu verstricken (DKV III, 305).

Ostentativ wird in der ersten Hälfte des Satzes auf die Verwendung von Quellen und auf den Montagecharakter als Bedingungen historiographischen Schreibens hingewiesen – wer an den beschriebenen historischen Ereignissen nicht selbst teilgenommen hat, ist ein Arrangeur von fremden Texten. Liest man auch diese selbstreflexive Aussage des Erzählers, zu der es in Kleists sämtlichen anderen Erzählungen kein Pendant gibt, vor dem Hintergrund von Schillers Text, lässt sich das freimütige Eingeständnis des Erzählers, er ›unterdrücke‹ Teile der Aussage von Veit Gotthelf, als eine ironische Anspielung auf Schiller verstehen: Schiller, der wesentliche Aspekte der historischen Bilderstürme bewusst unterschlägt, schweigt sich über diesen autoritären Umgang mit seinem Material aus, während Kleists Erzähler mehrere widersprüchliche Stimmen zu Wort kommen lässt und trotzdem noch die Manipulationsmöglichkeiten des Textproduzenten offen legt. Wo Schiller auf Vereindeutigung aus ist, lässt Kleist »die verschiedenen ›Stimmen‹ der Erzählung einen Wettkampf um die endgültige Autorität«[60] austragen. Dorothea E. von Mückes These, nach welcher der Kommentar des Erzählers deutlich mache, »daß das Ereignis in der Kirche nicht ergründet oder gedeutet werden soll«,[61] kann deshalb nicht überzeugen – vielmehr macht der Text auf die Deutungsbedürftigkeit seiner *histoire* durchgängig und besonders an dieser Stelle aufmerksam.

Die Reflexionen über die Zensur des ›fremden‹ Textes werden in der zweiten Hälfte des oben zitierten Satzes um den Aspekt der Selbstzensur erweitert. Veit Gotthelf, »berühmte[r] Tuchhändler der Stadt« (DKV III, 297), der nur hinter verriegelter Tür über seine Beteiligung an dem Bildersturm zu sprechen bereit ist (vgl. DKV III, 297), zeigt sich darüber besorgt, dass seine Aussagen Gegenstand von ›Nachforschungen‹ werden könnten, unterscheidet also zwischen einem privaten und einem öffentlichen Diskurs zum Bildersturm. Das Verhalten des Tuchhändlers entspricht somit nicht nur der verhüllenden Funktion der von ihm vertriebenen Ware, sondern führt vor, dass das Bürgertum an einer Aufklärung der Bilderstürme kein Interesse hat. Wer die Wahrheit erfahren will, muss sich hinter die Fassade des öffentlichen Diskurses begeben. Dass dies in der Diegese von Kleists Erzählung geschieht, in Schillers historischer Studie dagegen ausbleibt, führt zu einer ironischen Verkehrung des Wahrheitsgehalts von ›fiktionalem‹ und ›faktualem‹ Schreiben. Die in Kleists Text angestellten ›Nachforschungen‹ der Mutter, bei denen sowohl die Darstellung des protestantischen Ex-Bilderstürmers Veit Gotthelf als auch die der katholischen Äbtissin berücksichtigt und zudem schriftliche Dokumente einbezogen werden (der Brief des Prädikanten und die

[60] Stephens, Stimmengewebe (wie Anm. 7), S. 80. Stephanie Marx spricht deshalb von einer »Verwirrung fester Standpunkte in der Logik der Erzählung«; Marx, Beispiele des Beispiellosen (wie Anm. 48), S. 73.

[61] Mücke, Der Fluch (wie Anm. 58), S. 114. – Wie Thomas Groß gehe ich davon aus, dass es dem Erzähler hier darauf ankommt, »seine eigene unbedingte Glaubwürdigkeit nachdrücklich in Frage zu stellen«; Groß, Selbstreferentialität (wie Anm. 21), S. 228.

Breve des Papstes), vermitteln dem Leser den Eindruck einer wesentlich umfangreicheren Recherche, als es in Schillers Text der Fall ist.

In Kleists Erzählung, so kann bilanziert werden, wird in dreifacher Hinsicht mit einer Umkehrbewegung gearbeitet: Auf der Ebene der *histoire* bleibt rätselhaft, wie die vier Brüder dazu kommen, »ihr innerstes Gemüt dergestalt umzukehren« (DKV III, 301); auf der Ebene des *discours* stellen sich die verschiedenen Deutungen des Geschehens gegenseitig auf den Kopf; auf intertextueller Ebene schließlich zeigt sich Kleists Text in Bezug sowohl auf die *histoire* als auch den *discours* um eine Umkehrung von Schillers Abhandlung über den Bildersturm bemüht. Dass der Leser dieser Umkehrstrukturen »unbefriedigt zurück[bleibt], weil wir nicht sicher sagen können, was wirklich in dem Dom geschehen ist«,[62] oder dass man beim Lesen gar »notwendig Objekt eines wahnsinnigen Textes« werde, weil die Erzählung sich einer »vernünftigen Lektüre« und der »Applikation von Sinn vollständig versagt«,[63] wie in der Forschung der letzten Jahre behauptet worden ist, gilt nur für die Leser, deren Aufmerksamkeit sich allein auf die *histoire* des Textes richtet. Liest man Kleists Erzählung dagegen als Antwort auf Schiller, gewinnt sie Sinn und Konsistenz zum einen durch die agonale Energie der Gegendarstellung, zum anderen durch die in ihr vermittelte Skepsis gegenüber unkontrovers-harmonisierenden Geschichtsdarstellungen und Sinnbildungsvorgängen überhaupt, für die man durch die Kritik an Schillers Darstellungsverfahren sensibilisiert wird. Die in der Erzählung erzeugten intra- und intertextuellen Widersprüche *verhindern* also nicht die rezeptionsästhetische Sinnproduktion, sondern *produzieren* Sinn, genauer: eine Sinnhaftigkeit zweiter Stufe, indem sie einem voreiligen auktorialen Sinnbildungsprozess widersprechen.

Ging es in den eingangs zitierten ›Betrachtungen über den Weltlauf‹ weniger um Inhalte als vielmehr um den rhetorischen Effekt einer agonalen Schillerrezeption, stellt Kleists Erzählung auch in anthropologischer Hinsicht einen Gegenentwurf zu Schiller dar. In Kleists Visier gerät insbesondere die in Schillers Studie betriebene moralische Erhöhung des Bürgertums bei gleichzeitiger Erniedrigung der Unterschichten, die nicht primär aus politisch-sozialen Gründen kritisiert wird, sondern auf der Basis einer allgemeinen Skepsis gegenüber eindeutigen moralischen Verurteilungen. Wenn in Kleists Erzählungen Menschen als Individuen oder als Angehörige einer sozialen bzw. ethnischen Gruppe ähnlich offensiv wie der ›Pöbel‹ bei Schiller diskreditiert werden, erweisen sich solche Bewertungen stets als höchst fragwürdig: So präsentiert sich etwa in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ der vom Erzähler als »fürchterlicher alter Neger« (DKV III, 222) eingeführte Congo Hoango dem Leser am Ende als ein umsichtiger Gegner des Sklaventums, während als ›fürchterlich‹ allein die Ermordung Tonis durch den Schweizer Gustav bezeichnet werden kann (freilich ist auch Gustav, der Toni aufgrund einer Fehl-

[62] Simons und Dolffs, Gefängnis der Gegensätze (wie Anm. 7), S. 15. Eine positive Deutung von Kleists »Umkehrimpetus« liefert dagegen Diethelm Brüggemann im Blick auf biblische Motive und alchemistische Umkehrprinzipien; Brüggemann, Babylonische Musik (wie Anm. 9), S. 617.

[63] Söhlke, Wahn – Sinn – Lesen (wie Anm. 7), S. 74f.

deutung ihres Verhaltens erschießt, kein rein negativer Charakter). Kleists unzuverlässigen Erzählern ist, wie Klaus Müller-Salget im Blick u.a. auf ›Der Findling‹ ausführt, grundsätzlich nicht zu trauen, was dazu führt, dass der Leser »dem Geschehen und den Personen ebenso direkt, und das heißt: auf sein eigenes Urteil angewiesen, gegenübersteht wie in Kleists Dramen« (DKV III, 695). Moralische Urteile sind bei Kleist stets funktional im Erzählzusammenhang und nicht substantialistisch zu verstehen. Vor dem Hintergrund der von Kleist immer wieder konstatierten »gebrechlichen Einrichtung der Welt«[64] treten stabile moralische Ordnungen, zumal als schichtspezifisches Differenzierungsmerkmal eingesetzt wie bei Schiller, in Kleists Texten nur dort in Erscheinung, wo sie als ideologische Konstruktionen erkannt werden sollen.

Die anthropologische Dimension dieses moralischen Relativismus kommt insbesondere in ›Penthesilea‹ voll zum Tragen: Wenn sich Penthesilea mit ihren Hunden und selbst wie ein Hund in Achill festbeißt, überschreitet sie die Grenze zwischen Mensch und Tier, ja wird noch im letzten Auftritt von der Oberpriesterin explizit aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen (»Mensch nicht mehr, wie nenn' ich dich?«; DKV II, 243) – um dann in den Schlussversen des Dramas von derselben Oberpriesterin nicht nur wieder als Mensch angesprochen, sondern geradezu zum anthropologischen Exempel erklärt zu werden: »Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!« (DKV II, 256) Auch die vermeintliche Unmenschlichkeit Penthesileas ist im Horizont von Kleists Anthropologie noch als ein *menschliches* Extrem zu begreifen. Die Selbstgewissheit, mit der sich Schiller vom Verhalten seiner Protagonisten distanziert, bleibt Kleists Texten fremd. Mit anderen Worten: Eine moralbasierte kategoriale Trennung zwischen Menschen oder sozialen Schichten kommt für Kleist selbst im Kontext entsetzlichster Mordszenen nicht in Frage – und schon gar nicht im Kontext der Bilderstürmerei. Gegen Schillers Veredelung des Bürgertums wird bei Kleist also nicht nur aus Gründen der historischen Aufrichtigkeit und einer ästhetischen Bevorzugung des polyphonen Erzählens opponiert, sondern auch vor dem Hintergrund eines divergierenden anthropologischen Konzepts. Dass ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ einen Höhepunkt von Kleists produktiver Schillerrezeption markiert, verdankt sich dieser dreifachen Begründung ihrer agonalen Energie.[65]

[64] Die Formulierung findet sich fast gleichlautend in ›Michael Kohlaas‹ (DKV III, 27), ›Die Marquise von O....‹ (DKV III, 186) und ›Penthesilea‹ (DKV II, 249).

[65] Für Anregungen und Kritik danke ich Heinrich Detering, Hans Graubner, Daniela Langer und Kathrin Winkler.

Martin Maurach

VOM KOSMOPOLITISMUS ZUM NATIONALISMUS?

Der Freimaurer und Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft 1933–1945, Georg Minde-Pouet, und das Kleist-Bild des Nationalsozialismus[1]

I. Vorbemerkung

Dieser Aufsatz verfolgt das Ziel, am Beispiel von Georg Minde-Pouet, dem Kleist-Forscher, -Herausgeber, Bibliothekar und Mitglied mehrerer Freimaurerlogen, exemplarisch auf die Problematik des ›Kosmopolitismus‹-Begriffs einzugehen. Letzterer erhält in der nationalsozialistischen Rezeption des Dichters Heinrich von Kleist eine eigentümliche Ambivalenz.

Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde Kleist nämlich von den verschiedensten Seiten intensiv gelesen: Von Mitläufern und Propagandisten, die ihn für NS-ideologische Zwecke nutzten, aber auch vom deutschen Widerstand und schließlich im Exil. Nicht ganz eindeutig sind dabei die Position Minde-Pouets und der Kleist-Gesellschaft, der er vorstand. Die der Kleist-Gesellschaft nicht, weil sie selbst während der Herrschaft der Nationalsozialisten Mitglieder mit den unterschiedlichsten Lebensgeschichten und Einstellungen versammelte. Die Minde-Pouets nicht, solange einige Kapitel seiner Biographie noch im dunkeln liegen. Zu fragen wäre, wieweit seine Logenbruderschaft − und in weiterem Sinne auch die umstrittenen Beziehungen Kleists zum Freimaurertum − Einfluss hatten auf das zwischen internationaler Geltung und nationalistisch-verengender Ideologisierung umkämpfte Kleist-Bild in jener ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Denn was für die einen als ›Kosmopolitismus‹ besonders in der Goethe-Rezeption, aber auch beim ›frühen‹ Kleist, zum ideologischen Feindbild wurde, erwies sich für die anderen als die drückende praktische Notwendigkeit, außerhalb Deutschlands Verbündete für den aktiven Kampf gegen ein verbrecherisches

[1] Dieser Aufsatz erschien in geringfügig anderer Fassung zuerst in Quatuor Coronati. Jahrbuch für Freimaurerforschung 44 (2007), S. 297–311. Für die freundliche Erlaubnis zum Nachdruck sei auch an dieser Stelle der Redaktion der ›Quatuor Coronati‹ gedankt. – Leider ist es nicht gelungen, alle Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen. Berechtigte Interessen werden selbstverständlich auch nachträglich abgegolten.

Regime zu suchen; wie man weiß, ein erfolgloses Bemühen. In Kreisen des deutschen Widerstands, die gleichzeitig den ›Prinzen Friedrich von Homburg‹ als Widerspiegelung *ihres* Loyalitätskonflikts lasen und in Kleist den Kohlhaas'schen Rebellen gegen den *Diktator* Napoleon erblickten, stellte der ›Kosmopolitismus‹ keineswegs ein Feindbild dar. Denn sie suchten ja in der Realität − zwangsläufig nur insgeheim operierend – übernationale Bündnisse, um nach der erhofften Beseitigung Hitlers eine zweite Dolchstoßlegende wie 1918 zu vermeiden. Zu fragen ist nach den Voraussetzungen dieses kippbildartigen Nebeneinanders gegensätzlicher Deutungen der Beziehungen von Patriotismus, Kosmopolitismus und nationalsozialistischer Ideologie − und möglicher Positionen des Freimaurertums dazwischen.

Ich möchte hierzu exemplarisch die Frage nach der Identität des Kleist-Forschers Minde-Pouet in den Mittelpunkt stellen und nach einem Seitenblick auf den Eintrag über Heinrich von Kleist im ›Internationalen Freimaurerlexikon‹ seine ideologische Biographie vor und nach dem Krieg nebst ihren fragwürdigen Punkten skizzieren, unter besonderer Berücksichtigung seiner Logenzugehörigkeit(en).

II. Heinrich von Kleist und das Freimaurertum

Ob der Dichter Heinrich von Kleist selbst jemals einer Loge angehört hat, ist bis heute nicht nachgewiesen. Wie es im ›Internationalen Freimaurerlexikon‹ zur Zuschreibung des apokryphen Textes ›Magister Dunkelklar‹, der freimaurerische Anspielungen enthält, an den Dichter kommen konnte,[2] haben Grathoff und Siebert dargestellt. Kleist habe demnach seine Würzburger Reise 1800 unternommen, um sich von Freimaurern außerhalb des preußischen Staates bei seiner geplanten Weiterbildung zum »aufgeklärten Popularphilosophen« unterstützen zu lassen; er hatte noch nicht das in Preußen vorgeschriebene Mindestalter von 25 Jahren für die Aufnahme in eine Loge erreicht.[3] Wenn im ›Freimaurerlexikon‹ der Freimaurerei in ihren Anfängen kosmopolitische Ideen zugeschrieben werden[4] und unter den ersten Beispielen für den freimaurerischen »Patriotismus« gegenüber dem *eigenen Volk* »die deutsche Erhebung 1813« genannt wird,[5] so schrieb Kleist im Vorfeld der Befreiungskriege − die er selbst nicht mehr erlebte – Texte wie ›Was gilt es in diesem Kriege?‹, in denen sich Parallelen zu jenen freimaurerischen Syntheseversuchen zwischen Kosmopolitismus und Patriotismus finden:

---

[2] Vgl. Eugen Lennhoff und Oskar Posner, Internationales Freimaurerlexikon, Zürich, Leipzig und Wien 1932, hier Art. zu Heinrich von Kleist, S. 838.

[3] Vgl. Dirk Grathoff und Eberhard Siebert, »Magister Dunkelklar« − eine Freimaurererzählung Kleists? In: Dirk Grathoff, Kleists Geheimnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie, Opladen 1993, bes. S. 141–148, hier S. 148.

[4] Lennhoff und Posner, Freimaurerlexikon (wie Anm. 2), Art. ›Kosmopolitismus‹, S. 865.

[5] Lennhoff und Posner, Freimaurerlexikon (wie Anm. 2), Art ›Patriotismus‹, S. 1188f., hier S. 1189.

> Der Freimaurer hat aber außerdem noch seinen Patriotismus der Menschheit, das Gefühl der Verbundenheit mit allen Menschen. Durch die höchste Entwicklung seines eigenen Volkstums will er dem Aufbau der Menschheit dienen,

heißt es im ›Internationalen Freimaurerlexikon‹.[6] Kleists um 1809 für das nicht realisierte Zeitschriftenprojekt ‚Germania' geschriebener Text möchte in ähnlicher Weise die »Gemeinschaft« der Deutschen als durch Forschung und Erfindungen anderen Völkern dienend oder sogar in der Unterordnung unter eine »Weltregierung« sehen: »Eine Gemeinschaft gilt es, [...] deren ausgelassenster und ungeheuerster Gedanke noch, [...] Unterwerfung unter eine Weltregierung ist, die, in freier Wahl, von der Gesamtheit aller Brüder-Nationen, gesetzt wäre.« Und:

> Eine Gemeinschaft, die dem Menschengeschlecht nichts, in dem Wechsel der Dienstleistungen, schuldig geblieben ist; die den Völkern, ihren Brüdern und Nachbarn, für jede Kunst des Friedens, welche sie von ihnen erhielt, eine andere zurückgab (DKV III, 477–479, hier 478f.).

Die politische und publizistische Wirkungsgeschichte dieses Textes, insbesondere seiner auf unterschiedlichste Art verstümmelten und zurechtgekürzten Nachdrucke in Zeitungen und Theaterprogrammen, würde eine eigene Untersuchung rechtfertigen. Hier geht es dagegen um die Frage, wieweit Kleists kosmopolitisches Gedankengut bei der Kleist-Gesellschaft während des Nationalsozialismus und insbesondere bei ihrem Vorsitzenden während dieser Zeit, eben Georg Minde-Pouet, noch Anklang finden konnte.

III. Georg Minde-Pouet: Biographisches (1). Nationalkonservative und nationalsozialistische Kleist-Rezeption

Georg Minde-Pouet (1871-1950) war Bibliothekar, Germanist, Herausgeber und ein beachtlicher ›Wissenschaftspolitiker‹; im Wilmersdorfer Krematorium hielt ihm am 26.1.1950 ein Bruder der Berliner Johannisloge ›Zur Verschwiegenheit‹ die Trauerrede. Seit 1917 war Minde-Pouet Direktor der Deutschen Bücherei, Leipzig, gewesen; später wirkte er an der Berliner Akademie der Wissenschaften maßgeblich mit an der Neuen Folge des ›Goedeke‹, also des bibliographischen Monumentalwerks ›Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung‹. Bereits 1904/06 verantwortete er den Briefband von Erich Schmidts Kleist-Ausgabe; für die 1936 bis 1938 im Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig unvollständig – ohne Kommentarband – erschienene Neuausgabe zeichnete Minde-Pouet allein verantwortlich. Von der Gründung 1920 an für rund zehn Jahre und dann wieder 1933 bis 1945 stand er der Kleist-Gesellschaft (mit Sitz in Frankfurt/Oder) vor und hatte durch die Herausgabe des ›Kleist-Jahrbuchs‹ seit 1922 und die Veröffentlichung von Auswahlbibliographien wesentlichen Einfluss auf die zu diesem Dichter publizierte Forschung. Unter seinen zahlreichen Veröffentlichungen sollen sich auch solche zum Freimaurertum befunden haben, die nicht in die zu seinem

[6] Lennhoff und Posner, Freimaurerlexikon (wie Anm. 2), Art. ›Patriotismus‹, S. 1188f., hier S. 1189.

siebzigsten Geburtstag im Jahr 1941 angefertigte Bibliographie seiner Schriften aufgenommen worden seien.[7]

Als Vorsitzender der Kleist-Gesellschaft betrieb Minde-Pouet seit 1933/34 planmäßig, was er als deren »Eingliederung [...] in den Bildungsorganismus des nationalsozialistischen Staates« bezeichnete. Die Mitteilung, dass diese »vollzogen« sei, findet sich 1934 in demselben Rundschreiben, dem ein Vordruck für die von den Mitgliedern verlangte Erklärung anhing, sie seien weder Juden noch Freimaurer und stammten auch nicht von Juden ab. Es kam deswegen zu Austritten aus der Gesellschaft, auch von Freimaurern.[8]

Spätestens seit 1927 (im Jahr des 150. Geburtstags Heinrich von Kleists) variierte Minde-Pouet bei öffentlichen Anlässen wiederholt den gleichbleibenden Grundtext einer Rede auf den ›politischen‹ Dichter Kleist, in der er diesen als »Ausdruck der Entwicklung aus dem kosmopolitisch-humanen in das nationalpolitische Zeitalter« bezeichnet, eine Formulierung, die bei ihm mit geringfügig wechselnden Akzentuierungen bis in die späten Kriegsjahre wiederkehrt. Hitler gebraucht in ›Mein Kampf‹ im Rückblick auf seinen Wiener Aufenthalt, den er zum Schlüsselerlebnis für die sich scheinbar selbst bestätigende Verquickung der beiden Feindbilder ›Judentum‹ und ›Marxismus‹ stilisiert, die analoge, freilich über den bloßen nationalen Konservatismus hinaus zum Rassismus verschärfte Formulierung: »Ich war vom schwächlichen Weltbürger zum fanatischen Antisemiten geworden.«[9] Im engeren Kontext ist jedoch für Minde-Pouet während des Nationalsozialismus »Kleist ein Wegweiser in unsere Zeit«. Er verkörpere eine Synthese von »Idealismus und Realpolitik«, die der Redner in der Weimarer Zeit eher auf Bismarck, spätestens 1936 anlässlich der Feiern zum 125. Todestag Kleists aber auch auf Hitler hin ausdeutet.

Gerade in einer von nationalsozialistischer Demagogie stark belasteten Quelle, die insofern der Sympathie mit dem bedeutenden Kleist-Deuter Friedrich Gundolf unverdächtig ist, erscheint dieser quasi als Parodist der Formel Minde-Pouets *avant la lettre*. Gundolf wird von dem Germanisten Franz Koch in einer herabwürdigenden Polemik zitiert mit dem Satz, der Dichter habe sich »aus einem Weltbür-

---

[7] Wieland Schmidt, Nachruf auf Minde-Pouet. In: Zentralblatt für Bibliothekswesen 64 (1950), H. 9/10, S. 373–375, hier S. 375. Trotz Anfragen beim Deutschen Freimaurermuseum Bayreuth, beim Institut für Zeitgeschichte in München – einer Angabe bei Neuberger (Anm. 22) folgend – und beim Archiv des Deutschen Museums, München (einer weiteren beruflichen Station Minde-Pouets) gelang es mir bisher nicht, diese Schriften zu identifizieren. Allen genannten Einrichtungen sei hier für ihre Auskünfte gedankt.

[8] Darauf deutet zumindest ein Brief des damaligen Geschäftsführers der Kleist-Gesellschaft, Walter Vogel, an Minde-Pouet vom 13.11.1934 hin; Nachlass Minde-Pouet, Stiftung Zentral- und Landesbibliothek Berlin (im Folgenden: SZB). Hinweis in: Kai-Uwe Scholz, ›Deshalb machte ich von meinem Führerrecht Gebrauch, ganz allein zu bestimmen.‹ Georg Minde-Pouet und die Kleist-Gesellschaft 1934–1945. In: Beiträge zur Kleistforschung 1996, S. 86–99, hier S. 90.

[9] Adolf Hitler, Mein Kampf, zwei Bände in einem Band, Bd. I, ungek. Ausg., München [10]1942, S. 69.

ger zu einem Überpatrioten […] trainiert«.[10] Diese Formulierung unterstellt Kleist einerseits die ›Entwicklung‹, welche auch Minde-Pouet an seinem Werk ausmachen zu können glaubt; andererseits macht sie deren vermeintliches Ziel lächerlich – durch eine Übertreibung, welche sich auf einzelne maßlose Formulierungen der Franzosenfeindlichkeit in Kleist-Werken wie der ›Herrmannsschlacht‹ oder dem ›Kriegslied der Deutschen‹ kritisch zurückbeziehen könnte. Es scheint, Gundolf habe bereits für Kleist selbst sich ein anderes Verhältnis von Kosmopolitismus und Nationalismus gewünscht, als er diagnostizieren musste.

Das Zitat findet sich in Gundolfs Deutung der ›Herrmannsschlacht‹ in seinem Kleist-Buch.[11] Was Koch zu seiner Polemik gedrängt hat, war vermutlich Gundolfs scharfsinnige Beobachtung, dass Kleists ›Patriotismus‹ in der ›Herrmannsschlacht‹ – der ja auch nicht aus allen Figuren spricht – eine Rollenrede ist, um nicht zu sagen eine Maske, die sich der Dichter aufzwingt. Das konnte den allzu simplen Gleichsetzungen von Gesinnung, ›Bekenntnis‹, Aussage der Werke und biographischer Person nicht gemäß sein, aus denen die Nationalsozialisten ihr vorherrschendes Kleist-Bild zusammenzimmerten. Minde-Pouet scheint ihnen da weit mehr entgegengekommen zu sein.

Ich werde auf Minde-Pouets Tätigkeit für die Kleist-Gesellschaft unten zurückkommen, insbesondere im Vergleich mit seinen Aktivitäten nach 1945.[12] Als eine weitere Position sei lediglich auf einen Aufsatz zur politischen Didaktik im Schulunterricht hingewiesen,[13] der im Deutschunterricht eine ›staatsbürgerliche Erziehung‹ unterbringen möchte. Dabei sei es »desto besser«, »je weniger« der »junge Mensch« von der politischen Beeinflussung merke (101). Unter anderen Fragen, die sich »durch unsere ganze Literatur« hindurchzögen (96), wird dort die »Spannung« zwischen »Nationalgefuehl und Weltbuergertum« erörtert, und zwar in einer krass wertenden Projektion auf einseitigen Irrationalismus und ebenso einseitigen Vernunftglauben andererseits. Die Zeit Kleists wird als Periode eines beginnenden Wiedererwachens des deutschen »Nationalgefühl[s]« angesehen:

> Und da ist es bezeichnend, wie bei Kleist im Katechismus der Deutschen im Gegensatz zu den ›Klueglern‹ und ›Vernuenftlern‹ jede Objektivitaet, ja auch nur der Wille zur Objektivitaet empoert abgelehnt wird. Wieder wird es fuehlbar, wie diese Anschauungen auf den letzten Grundlagen der Einstellung zum Leben fußen, auf der

[10] Zit. n. Franz Koch, Heinrich von Kleist. In: Nationalsozialistische Monatshefte 83 (1937), Februar, S. 122–131, hier S. 126.

[11] Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist, Berlin 1922, S. 123.

[12] Es gibt einige Ungereimtheiten, um es sehr vorsichtig zu sagen, auch im Umgang mit Minde-Pouet nicht gehörenden Handschriften, vgl. dazu Peter Staengle, Kleist bei Varnhagen in Kraków. In: Brandenburger Kleist-Blätter 7 (1994), S. 53–103, hier S. 53; sowie ders., Fragen nach Georg Minde-Pouet. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1995, S. 41–53, hier S. 53, Anm. 31; Scholz, Georg Minde-Pouet (wie Anm. 9), S. 86 und 97 Anm. 3.

[13] Ulrich Haacke, Politische Propaedeutik im Deutschunterricht. In: Zeitschrift für deutsche Bildung (Februar 1933), S. 91–101, hier bes. S. 96f. Es ist allerdings nicht unwahrscheinlich, dass dieser Aufsatz, der auf einen Vortrag in der [Berliner] »Hochschule für Politik« (S. 91) zurückgehen soll, bereits vor der ›Machtübernahme‹ konzipiert worden ist. Zitate im Folgenden mit Seitenzahl im Text.

> Hingabe an die irrationalen Maechte, an das Unbewußte, an Blut, Trieb, Instinkt (96f.).

Das Wesentliche an dieser Passage, die wie Minde-Pouet und viele andere vergleichbare Autoren in dieser Zeit Kleist ahistorisch eine einseitige Hinwendung zum (übersteigerten) Nationalismus unterstellt, ist die enge Kopplung der Deutung des Dichters als eines Irrationalisten an die hier vertretene ›Methodik‹ des Deutschunterrichts. Durch den Aufsatz zieht sich eine fast ängstliche Abgrenzung von anderen Fächern wie Politik, Geschichte, Erdkunde, Wirtschaftslehre – denen nämlich die ›sachliche‹ Seite der zu behandelnden Probleme vorbehalten bleiben soll, während der Deutschunterricht im Sinne der eingangs zitierten möglichst unmerklichen politischen Indoktrination sich auf das »Seelische« konzentrieren solle (98). Dieser Zirkel aber – der Deutschunterricht solle sich auf das Nicht-Objektive, Irrationale politischer Lehren konzentrieren, eine Unterscheidung, die zugleich seinen Gegenstand von denen anderer Fächer abheben soll –, diese zirkuläre Forderung bedeutet hier zugleich eine nicht argumentativ begründete und auch gar nicht rational begründbare Vorentscheidung für das »Nationalgefühl« und gegen den Kosmopolitismus, als prägenden Inhalt der im Deutschunterricht zu vermittelnden politischen ›Lehren‹.

IV. Georg Minde-Pouet: Biographisches (2). Verhältnis zum Freimaurertum, Elemente von Antisemitismus

Nach Minde-Pouets Tod am 20.1.1950 hielt ihm, wie bereits angedeutet, im Wilmersdorfer Krematorium Ernst Lindenborn die Trauerrede, der »Pfarrer der franz. reformierten Gemeinde (Hugenottenkirche), Studiendirektor am französischen Gymnasium und später Professor und Rektor an der pädagogischen Hochschule« in Berlin.[14] Lindenborn war »Meister vom Stuhl [der Berliner Johannisloge ›Zur Verschwiegenheit‹], Großredner, Ehrenmeister und Ehrenmitglied der [übergeordneten] Großloge«.[15] Die Johannisloge ›Zur Verschwiegenheit‹ nannte in ihrer hier angeführten Festschrift Minde-Pouet unter den »seit Wiedereröffnung der Loge im Jahre 1946 in den E.O. [= Ewigen Orient] eingegangenen Brüder[n].«[16]
Wann Minde-Pouet in die Berliner Loge ›Zur Verschwiegenheit‹ eingetreten ist, ließ sich noch nicht ermitteln. Es erscheint jedoch denkbar, dass er ihr vor dem Krieg noch nicht angehörte und erst nach der Wiedereröffnung der Loge nach 1945 neu eingetreten ist. Von seinem Trauerredner Ernst Lindenborn ist jedoch überliefert, dass er bei Schließung der Loge 1935 eine »historische Rede« gehalten

[14] Diese Angaben nach einem unbetitelten Beitrag von Wolfgang Jack Henry. In: Festschrift zum 200jährigen Bestehen der Johannis-Loge ›Zur Verschwiegenheit‹ 1775–1975, Berlin o. J. [1975?], S. 29–33, hier S. 30.

[15] Henry, [o.T.] (wie Anm. 14), S. 30.

[16] Haacke, Politische Propaedeutik im Deutschunterricht (wie Anm. 13), S. 96.

habe.[17] Noch 1935 erschien von ihm das Festspiel ›Glaubenstreue‹, das in drei Bildern die Vertreibung der Hugenotten aus Frankreich und ihre Aufnahme im kurfürstlichen Brandenburg ins Gedächtnis ruft.[18] Eine Lesart als historische Parabel mit Blick auf die aktuellen Vorgänge um die Schließung der Loge liegt nahe. Das Festspiel ist, soweit es am Hofe Louis XIV. spielt, in etwas holprigen französischen Versen abgefasst und wechselt mit dem II. Teil, dem Auftreten der verfolgten Hugenottengemeinde, ins Deutsche, selbst als diese sich von der Handlungslogik her noch auf französischem Boden befindet. Der Fremdsprachengebrauch allein ist also 1935 keineswegs schon eine kleine Demonstration von Kosmopolitismus; vielmehr wird dieser hier durchaus unter der deutschen Dominante gesehen: Der brandenburgische Kurfürst nimmt die religionsflüchtigen Fremden auf, und der Sprachwechsel unterstützt symbolisch eine durchweg deutschnational-konservative Dominante, welche die Hilfsbereitschaft für die Fremden überlagert.

Minde-Pouet ist auf dem Friedhof der französischen Gemeinde in Berlin bestattet. Seine hugenottische Herkunft und der Grad seiner Identifikation mit deren Traditionen sollten in die Deutung seiner Person einbezogen werden. Wieland Schmidt schreibt dazu in seinem Nachruf: »Durch den Stiefvater Pouet und durch den Besuch des Französischen Gymnasiums fühlte er [Minde-Pouet, M.M.] sich den Berliner Refugiékreisen angehörig und glaubte, die Elemente seines eigenen Wesens dort in einer Art Wahlverwandtschaft wiederzufinden.«[19] Auch aufgrund dieser hugenottischen Herkunft hätte man von Minde-Pouets Haltung vielleicht insgesamt eine positivere Einstellung zum erzwungenen ›Kosmopolitismus‹ dieser und anderer Minderheiten erwarten können, als sie sich in seinem Fall während der NS-Zeit belegen lässt. Eher gleicht jedoch seine Einstellung dem in Lindenborns Festspiel erkennbaren, national-konservativ überformten Kosmopolitismus – und erscheint nicht so sehr idealistisch als von etlichen opportunistischen Motiven bestimmt. Sofern das Festspiel sich parabelhaft auf die Unterdrückung der Freimaurer durch die Nationalsozialisten bezog, und sofern er von ihm überhaupt Kenntnis hatte, hat er aus dieser Parabel jedenfalls keine Konsequenzen gezogen.

Minde-Pouets Beziehungen zum Freimaurertum reichen weit in die Vorkriegszeit zurück und auch über seine Zugehörigkeit zur Loge ›Zur Verschwiegenheit‹ hinaus. Bereits als Stadtbibliothekar von Bromberg wurde er am 29.11.1904 in die dortige Loge ›Janus‹ aufgenommen,[20] möglicherweise der Beginn seiner Zugehörigkeit zum Freimaurertum, parallel zur ersten eigenverantwortlichen Position seiner Laufbahn. Insgesamt dürfte er ein typischer Vertreter des vor und während des Ersten Weltkriegs in vielen deutschen Logen anzutreffenden gehobenen, na-

---

[17] Henry, [o.T.] (wie Anm. 14), S. 30; vgl. auch Rolf Doerk, Aus der Geschichte der Johannisloge ›Zur Verschwiegenheit‹. In: Festschrift zum 200jährigen Bestehen der Johannis-Loge ›Zur Verschwiegenheit‹ 1775–1975, Berlin o. J. [1975?], S. 40–45, bes. S. 43f.

[18] Glaubenstreue. Festspiel in drei Bildern von Ernst Lindenborn, Berlin 1935. Expl. der SULB Saarbrücken.

[19] Schmidt, Nachruf (wie Anm. 8), S. 375.

[20] Diese und die folgenden Angaben zu Minde-Pouets Logenmitgliedschaften nach freundlicher Mitteilung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

tional-konservativ eingestellten Bürgertums gewesen sein.[21] Im groben scheint er an seinen wechselnden Dienstorten während des Ersten Weltkriegs und zwischen den Kriegen jeweils eine Logenmitgliedschaft angestrebt und auch erhalten zu haben. Wenn Peter Staengle in seinen biographischen Ausführungen zu Minde-Pouet halb im Tonfall einer Vermutung formuliert: »Berufsfördernde Konnexionen, die Minde-Pouet von Hause aus nicht besaß, hat er sich mit Umtriebigkeit selber geschaffen«,[22] so könnte, nüchtern betrachtet, ihm die Freimaurerei als *Pool* solcher Konnexionen gedient haben.

1913 wurde Minde-Pouet als Direktor der Städtischen Sammlungen nach Dresden berufen, wo ihm die Stadtbibliothek, das Stadtarchiv und drei städtische Museen unterstanden.[23] Das Bromberger Mitgliederverzeichnis von 1915/16 mit dem Vermerk »Abgang mit Entlassungsschein nach Dresden« steht damit in relativ guter zeitlicher Übereinstimmung. In Dresden soll Minde-Pouet der Loge ›Zu den drei Adlern‹ angehört haben und gewählter Oberredner der ›Schottenloge‹ gewesen sein.

Den Tätigkeiten in Posen und Bromberg, in welchen Städten Minde-Pouet jeweils auch den Deutschen Gesellschaften für Kunst und Wissenschaft angehörte, verdankte er die Verleihung des preußischen Professorentitels.[24] Die erwähnte Bibliographie, welche ihm die Kleist-Gesellschaft 1941 zum siebzigsten Geburtstag widmete, zeigt ihn nicht nur als erstaunlich vielseitigen Vortragenden mit Themen auch aus den Bereichen der Romanistik − seinem zweiten Studienfach neben der Germanistik –, Archäologie und Kunstgeschichte, sondern auch als repräsentativen Festredner, ja als Gelegenheitsdichter von Liedern und ›Scherzversen‹ nach Mustern einer offenbar in weiter Verbreitung über 1918 hinaus fortlebenden, großbürgerlich-wilhelminischen Geselligkeitspflege.[25] Soweit man dieser Bibliographie vertrauen kann, erlischt *diese* Dimension seiner Publikationstätigkeit mit dem Jahr 1933 allerdings völlig. An die Stelle der – freimaurerischen Zielen ja vielleicht nicht völlig fremden – wenigstens in gewissem Grad aufgelockerten und geselligen Humanität scheint ein buchstäblich tierischer Ernst zu treten, der weder festliche Repräsentation – außer für die Kleist-Gesellschaft – noch Humor mehr zulässt, sondern einzig in der Intoleranz zu sich selbst zu kommen scheint.

1917 begann Minde-Pouet seine Tätigkeit als Direktor der Deutschen Bücherei in Leipzig; die Loge ›Goethe zur großen Feuerkugel‹ im Orient Leipzig nahm ihn als Meister am 21.5.1919 auf. Erst im Nachtrag zum Mitgliederverzeichnis dieser Loge von 1928/29 wird er unter dem Abgang durch Deckung der Loge aufge-

---

[21] Vgl. Helmut Neuberger, Winkelmaß und Hakenkreuz. Die Freimaurer und das Dritte Reich, München 2001, S. 16, 31 und passim.

[22] Staengle, Fragen (wie Anm. 13), S. 47.

[23] Ungez. Abschrift aus ›Reichshandbuch der Deutschen Gesellschaft. Bd 2 (1931.)‹, SZB.

[24] Schriften und Reden von Georg Minde-Pouet. Eine Bibliographie, zusammengestellt von Dr. Eva Rothe, mit einem Geleitwort von Professor Dr. Julius Petersen, Sondergabe der Kleist-Gesellschaft, Leipzig o.J. [1941], hier S. 10, 9 (Petersen).

[25] Schriften und Reden von Georg Minde-Pouet (wie Anm. 24), z.B. S. 26; S. 42, Nr. 257; S. 79, Nr. 620.

führt. Ab etwa 1925 war Minde-Pouet mehr oder weniger freiberuflich in Berlin tätig, darunter ab 1928 mit den Vorarbeiten zur Fortsetzung der nach Goedeke benannten Bibliographie des deutschen Schrifttums beschäftigt sowie vom 1.10. 1930 an für ein Jahr in München als Berater der Bibliothek des Deutschen Museums.[26] Dazu passt, dass er seit dem Maurerjahr 1928/29 in Berlin als ständig besuchender Bruder der Loge ›Zum flammenden Stern‹ geführt wird in den Gesamtmitgliederverzeichnissen der Großen National-Mutterloge ›Zu den drei Weltkugeln‹. Wieweit er zwischen dieser Zeit und der Auflösung der letzten Freimaurerlogen im Jahr 1935 durch die Nationalsozialisten noch einer Loge angehört hat, konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

Vorgreifend mag man hier jedoch die Wiederkehr eines Musters vermuten, mit dessen Hilfe Minde-Pouets langjährige Mitarbeiterin Eva Rothe ihren Vorgesetzten in ihrer eidesstattlichen Erklärung[27] zum Zweck seiner ›Entnazifizierung‹ in erkennbarer Weise zu entlasten versucht. Es wird zu zeigen sein, dass diese Erklärung in Teilen wenig glaubwürdig erscheint. Es heißt dort, dass nach 1945 Juden wie Richard Samuel, Heinrich Spiero, Kurt Levinstein (dieser war u.a. Direktor des Berliner Französischen Gymnasiums) »die Verbindung mit ihm [Minde-Pouet, M.M.] in herzlicher Form wieder auf[genommen]« hätten.[28] Man mag die Formulierung für eine Naivität halten, sich aber auch fragen, wie es denn zu einer Unterbrechung dieser »Verbindung« habe kommen können, wenn Minde-Pouet wirklich der »ausgesprochene[ ]« »Gegner« Hitlers bzw. des Nationalsozialismus gewesen sein sollte, als den Rothe ihn von Seite eins ihrer Erklärung an hinstellt.

Dass es mit seiner Beziehung zum Freimaurertum ähnlich gewesen sein könnte – eine rigoros unterbrochene, dann wieder aufgenommene »Verbindung«, als es nicht mehr gefährlich war –, erscheint zumindest als eine nicht völlig von der Hand zu weisende Vermutung.

Fraglich bleibt, wie weit Minde-Pouet durch die freimaurerfeindliche Einstellung zahlreicher konservativer Deutschnationaler beeinflusst wurde.[29] Denn dieser Gruppe gehörte er doch vermutlich am ehesten an, wenn man seine seit 1927 variierte prototypische Kleistrede in Betracht zieht. Falls er wider Erwarten in Wirklichkeit als Hugenotten-Nachfahre eher liberal gedacht haben sollte, wäre sein Schwenk zum – um das Mindeste zu sagen – Mitläufertum mit den Nationalsozialisten umso erklärungsbedürftiger.

So mag man sich des Weiteren fragen, wie weit und auf welche Weise Minde-Pouet als Vorsitzender der Kleist-Gesellschaft versucht haben mag, ein ausgewogenes Verhältnis von Nationalismus und Kosmopolitismus zu praktizieren. Nicht zuletzt Schriften Kleists wie das bereits zitierte ›Was gilt es in diesem Kriege?‹ würden das ja – im Sinne der treuhänderischen Pflege eines alle Aspekte berücksichtigenden, möglichst authentischen Kleist-Bildes – nahelegen können.

---

[26] Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Füßl, Archiv des Deutschen Museums, München.

[27] Abschrift der Eidesstattlichen Erklärung von Eva Rothe, Typoskr.-Durchschlag SZB, datiert 5. Juni 1948.

[28] Abschrift der Eidesstattlichen Erklärung von Eva Rothe (wie Anm. 27), S. 3

[29] Vgl. Neuberger, Winkelmaß (wie Anm. 22), S. 66 und passim.

Aus den Monaten April und Mai 1935 ist ein kurzer Austausch von Briefen zwischen Minde-Pouet und dem damaligen, in Frankfurt (Oder) tätigen Geschäftsführer der Kleist-Gesellschaft, Walter Vogel, erhalten. Beide kommen darin überein, ein Portrait des einzigen Bruders des Dichters, Leopold von Kleist, seiner Zeit Meister vom Stuhl einer Loge im brandenburgischen Stolp, vorerst nicht in der Ausstellung der damaligen Kleist-Gedenkräume in Frankfurt/Oder zu zeigen. Der Grund: »Es stellt den Kleist in der Kleidung des Meisters vom Stuhl dar. Ich kann nicht sagen, dass ich gerade Leopold von Kleist als Freimaurer besonders gern in der Sammlung des Kleist-Museums sehe.« So Minde-Pouet am 29.4. 1935 an Vogel, der ihm am 15.5. sekundiert: »und ist nach meiner Meinung eine öffentliche Zurschaustellung [des Bildes, M.M.] jetzt nicht möglich.«

Es handelte sich offenbar um ein Geschenk der Familie derer von Kleist, zu dem der – ehemalige? – Bruder Minde-Pouet noch kühl bemerkt, es sei »vor einiger Zeit infolge der Auflösung der Loge herrenlos geworden« (Brief vom 29.4. 1935). Das Verhalten beider Mitglieder der Kleist-Gesellschaft erscheint in besonderem Licht angesichts der Tatsache, dass spätestens ab dem folgenden Jahr im nationalsozialistischen Deutschland Gegenstände aus dem Besitz aufgelöster Logen in großer Zahl öffentlich präsentiert wurden − allerdings ausschließlich zum Zweck politisch-ideologischer Diffamierung des Freimaurertums in so genannten Logenmuseen.[30]

Der heutige Verbleib des Gemäldes ist übrigens ungeklärt; das Kleist-Museum besitzt wahrscheinlich nur noch ein Foto davon. Man kann den Vorgang insofern komplementär zur Einrichtung der so genannten Logenmuseen als Stätten ideologischer Propaganda sehen, als hier offensichtlich für den Besucher der Kleist-Gedenkräume das Bild der Familie des Dichters um deren freimaurerische Beziehungen verkürzt werden sollte. Insgesamt schienen diese nicht in das von Minde-Pouet verbreitete Bild Kleists als politischen Dichters zu passen, der sich ja vom 'Kosmopolitismus' schnell abgewandt haben sollte. Man ist versucht zu sagen: ähnlich wie der eifrige Verfechter dieses Kleist-Bildes vom Freimaurertum. Denn angesichts einer auf den Mai 1935 datierten ›freiwilligen Selbstauflösung‹ der drei altpreußischen Großlogen[31] und einer erst für den 17.8.1935 anzusetzenden zwangsweisen Auflösung aller noch verbliebenen Logen durch die Nationalsozialisten[32] waren, betrachtet man die Daten ihres Briefwechsels im April und Mai 1935, Minde-Pouet und Vogel hinsichtlich ihres mutmaßlichen Gesinnungsopportunismus absolut *up to date*.

Nicht aus der Tätigkeit für die Kleist-Gesellschaft, vermutlich aber aus der für den ›Neuen Goedeke‹ stammt Minde-Pouets Brief vom 6.11. 1944 an Franz Nagy nach Wien, in dem er einen »Wiener Schriftsteller Dr. Hans Berstl« sucht:

---

[30] Vgl. Volker Knüpfer, Das ›sächsische Logenmuseum‹ in Chemnitz als Forum anti-freimaurerischer NS-Propaganda. In: Quatuor Coronati 42 (2005), S. 107–121.

[31] Vgl. das Faksimile einer entsprechenden ›Erklärung‹ in: Ralf Melzer, Konflikt und Anpassung. Freimaurerei in der Weimarer Republik und im ›Dritten Reich‹, hg. von Anton Pelinka und Helmut Reinalter, Wien 1999 (Vergleichende Gesellschaftsgeschichte und politische Ideengeschichte der Neuzeit; 13), S. 311.

[32] Vgl. Knüpfer, Logenmuseum (wie Anm. 30), S. 107.

> In den späteren Jahrgängen des Kalenders[33] steht er nicht mehr. Entweder ist er also bald nach 1934 gestorben, oder er ist Jude, was ich annehme, und aus diesem Grunde nicht mehr aufgenommen worden, da dieser Kalender, wie alle Personalverzeichnisse ähnlicher Art, die Juden infolge der damals ergangenen Bestimmungen nicht mehr aufführen durfte.[34]

Wie im Falle der Freimaurer, wird man also auch im Falle der Juden Minde-Pouet Unkenntnis »der damals ergangenen Bestimmungen« nicht zugutehalten können. Anscheinend bedeuteten sie ihm ebenso unbefragbares positives Recht wie die Auflösung der Stolper Loge oder die Unmöglichkeit, ein Portrait von Heinrich von Kleists einzigem Bruder als Meister vom Stuhl auszustellen. Die makabre Pointe besteht in diesem Fall darin, dass der Adressat des Briefes nicht nur Minde-Pouets Schwiegersohn war – der Schreiber unterzeichnet mit »Dein Vater« –, sondern auch erst kurz zuvor aus der Haft im Konzentrationslager Buchenwald entlassen worden war. Franz Nagy dürfte also Auswirkungen der »damals ergangenen Bestimmungen« in unvergleichlich härterer Weise am eigenen Leibe erfahren haben als sein in der Berliner Akademie der Wissenschaften Unter den Linden am ›Neuen Goedeke‹ wirkender Schwiegervater.

Franz Nagys Haft in Buchenwald wird von Eva Rothe in der bereits zitierten ›Eidesstattlichen Erklärung‹[35] ebenfalls zugunsten Minde-Pouets ins Feld geführt. Die von ihr genannten Daten sind vereinbar mit der Auskunft des Archivs der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora,[36] wonach Franz Nagy, geboren 20.1.1896, am 12.3.1938, also unmittelbar zu Beginn des deutschen Einmarschs in Österreich, verhaftet und am 25.9.1938 ins Konzentrationslager Buchenwald gebracht wurde. Vier Jahre später, am 29.9.1942, wurde er von dort entlassen; die entsprechende »Veränderungsmeldung« führt Franz Nagy in der Kategorie »Schutzhäftling«. Ein Hinweis auf einen Haftgrund findet sich weder dort noch im Zugangsfragebogen oder in der Häftlingsnummernkartei; als Beruf ist auf dem Zugangsfragebogen »Beamter« eingetragen.

Die formale Antwort an Minde-Pouet, der eine Auskunft über Hans Berstl nicht mehr beiliegt, trägt den Briefkopf »Literatur-Institut Ludwig Last, Leihbüchereien und Buchhandlung«, unterschrieben »i.V. Nagy«. Franz Nagy ist noch in der unmittelbaren Nachkriegszeit an den Folgen seiner Buchenwalder Haft gestorben.

Völlig abgesehen von diesen Zusammenhängen erscheint die, sagen wir, trockene Art, in der Minde-Pouet in seiner Anfrage in Sachen Berstl die Nichtaufnahme von Juden in die *maßgeblichen* biographischen Verzeichnisse erwähnt, scheinbar in einem anderen Licht angesichts des nachstehenden Zeugnisses des amerikanischen Kleist-Forschers John Blankenagel:

---

33 Welchen ihm zufolge ›maßgebende[n]‹ Schriftsteller-Kalender für 1934 Minde-Pouet hier meint, konnte nicht festgestellt werden; möglicherweise Kürschners Literaturkalender.

34 SZB.

35 Rothe, Erklärung (wie Anm. 27), S. 1f.

36 Die folgenden Angaben entnehme ich einer freundlichen Mitteilung des Archivs der Gedenkstätte Buchenwald im Archiv der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora vom 10.1.2005.

> This continuation [des ›Neuen Goedeke‹, M.M.] was to be published with the aid of a subvention from the National-Socialistic government, but when the authorities became aware of the large number of Jewish authors and critics to be listed, they threatened to withdraw support unless these were omitted. For a long time Minde-Pouet struggled courageously and ultimately successfully to convince the Nazis that a partial bibliography would be a travesty.[37]

Es gibt einen zeitnahen Brief von Minde-Pouet, der in dieselbe Richtung zu deuten scheint. Darin heißt es:

> Es war allerdings uns die Zumutung gestellt worden – oder es war außerhalb der Akademie erwogen worden –, keinen Juden [in den ›Neuen Goedeke‹, M.M.] aufzunehmen; wir haben das aber abgelehnt, da es nicht möglich gewesen wäre, so zu verfahren, ohne diesem bedeutsamen Werke den wissenschaftlichen Charakter zu nehmen. Wir haben lediglich bei der Aufstellung der Namenslisten in den Grundsätzen S. 85–87, die so wie so keineswegs vollständig sein, sondern nur andeuten sollten, einige Juden weggelassen, um nicht die Stellen, die gegen Juden Bedenken hatten und die das Unternehmen mit Geldmitteln unterstützen – es sind maßgebende behördliche Stellen –, ungünstig zu stimmen.[38]

Wenn es sich so verhielt, wie wäre dann im Falle Minde-Pouets zu unterscheiden zwischen dem bibliographisch-fachorientierten Beharren auf Vollständigkeit und Zweckmäßigkeit seiner Arbeit und einer möglichen inneren, gesinnungsmäßigen Distanz zum nationalsozialistischen Regime? Oder gab es für ihn keine solche Unterscheidung? Ferner: War das Bemühen um fachliche Korrektheit für ihn ein mögliches Vehikel, einen Rest an kosmopolitischer Verständigungsbereitschaft zumindest über nationale Schranken hinweg zu praktizieren, und wenigstens im Bereich bibliographisch-toter Buchstaben auch über propagierte, angebliche ›Rassenschranken‹ hinweg? Was aber bewog ihn dann, Briefe wie den zitierten an Franz Nagy zu schreiben, um möglichst genau festzustellen, ob ein bestimmter Autor ›Jude‹ sei oder nicht?

Leider gibt es jedoch auch gerade im Fall der Mitarbeit jüdischer Gelehrter am ›Neuen Goedeke‹ in der Berliner Akademie der Wissenschaften ein zeitnäheres Zeugnis, das in eine ganz andere Richtung weist als sowohl Blankenagels Nachruf wie auch die Selbstaussage von Minde-Pouet. Lebende, als Mitarbeiter in Frage kommende Angehörige der jüdischen Religionsgemeinschaft wurden offenbar doch ganz anders behandelt als längst verstorbene Autoren, ohne deren Namen der ›Goedeke‹ nicht bibliographisch vollständig gewesen wäre. Der Germanist Franz Koch schrieb nämlich am 19.6.1939 an den Berliner Ordinarius Julius Petersen, dass »an diesem Tage [24.11.1938] noch die Verträge mit Berend, Michel und Spiero in Geltung sind. Denn der Antrag Minde-Pouets, diese Juden

---

[37] John C. Blankenagel, In memoriam Georg Minde-Pouet. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht 42 (1950), Nr. 6, S. 295f.

[38] Minde-Pouet an Heinrich Wolfgang S., Pfarrer in Starnberg, 26.3.1935. Teilnachlass Minde-Pouet im DLA Marbach.

auszuboten [sic!], ist erst vom 26. XI. 1938 datiert.«[39] Demnach hat Minde-Pouet also aktiv dazu beigetragen, dass jüdische Mitarbeiter am ›Neuen Goedeke‹ diese Tätigkeit verloren. Welchen Wert hat danach sein Eintreten für eine Vollständigkeit der Bibliographie? Ist das nicht ein bestenfalls sehr theoretischer Kosmopolitismus?

V. Georg Minde-Pouet: Biographisches (3). Die Nachkriegsperspektive

Ein Brief Minde-Pouets an einen Professor Hans Wolff in Berkeley[40] scheint sein Lavieren zwischen politisch jeweils vermeintlich opportunen Einstellungen zu bestätigen, ebenso auch ein Schwanken zwischen eher nationalistischen bis nazistischen und nach außen hin auch auf internationale Weltoffenheit hin deutbaren Verhaltensweisen. Dieses Schreiben scheint auch aus Minde-Pouets eigenen Worten sein Verhaltensmuster im Umgang mit ›Juden‹ und mit dem Freimaurertum vor und nach 1945 zu bestätigen, wie wir es ähnlich schon dem Zeugnis von Eva Rothe zu entnehmen glaubten und dem man einen gewissen Opportunismus wohl nicht wird absprechen können. Aufschlussreich erscheint hier insbesondere die von Minde-Pouet gezogene Parallele zwischen dem Umgang der Nationalsozialisten und dem der alliierten Siegermächte mit dem Werk Kleists. Er stellt in diesem Brief u.a. die Behauptung auf, dass letzteres nach 1945 »als Schullektüre verboten« gewesen sei. Zumindest für die damaligen Westzonen lässt sich das anhand von Beständen des Bundesarchivs nicht belegen; im Gegenteil, in Einzelfällen wurden sogar Schulausgaben Kleist'scher Werke von vor 1945 dort recht schnell wieder zugelassen, und zwar in unveränderter Form. Den Umgang der Nationalsozialisten mit Kleists Werk bilanziert er rückblickend so: »Die Nazis hatten Kleist blöder Weise als den ersten Nationalsozialisten [...] ausgeschrieen, und das nahmen wir mit Lächeln hin, da uns daher niemand in unsere Arbeit, wie das doch ihre infame Gewohnheit war, hineinredete […].«

Knapp 13 Jahre zuvor hatte Minde-Pouet an den bereits erwähnten Geschäftsführer der Kleist-Gesellschaft über seine Verhandlungen mit Walter Stang, dem »Amtsleiter« der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde (NSKG) geschrieben.[41] Er gab darin der Befürchtung Ausdruck, dass »bei der Eingliederung [der Kleist-Gesellschaft, M.M.] in die NSKG« deren »Selbständigkeit« »nur für den Anfang bestehen und allmählich uns doch ganz genommen werden wird.« Dies aber nur, um im selben Brief zu betonen: »Die Kieler Tagung [der Kleist-Gesellschaft, M.M.] hat von neuem erwiesen, daß wir allein überhaupt nicht mehr auftreten können, und daß wir ohne die Unterstützung der NSKG nichts mehr sind.« Niemand also ›redete‹ der Kleist-Gesellschaft ›in ihre Arbeit hinein‹? In Wahrheit

---

39 Franz Koch an Julius Petersen, 19.6.1939, zit. nach: Bernhard Zeller u.a., Klassiker in finsteren Zeiten 1933–1945, Bd. 1, Marbach 1983 (Marbacher Kataloge; 38), S. 271–273, hier S. 272. Für den Hinweis auf diesen Beleg danke ich Peter Staengle.

40 Typoskript vom 4.7.1948, SZB.

41 Minde-Pouet an Walter Vogel, 4.11.1935, SZB.

ordnete sich die Kleist-Gesellschaft sehr wohl in die NSKG, später in das »Reichswerk Buch und Volk« ein und musste dafür ihre Satzung mehrmals ändern.[42]

Welche Folgerungen zieht Minde-Pouet aus diesen Erfahrungen nun für die Gegenwart in seinem bereits zitierten Brief an Professor Wolff nach Berkeley? Kleist sei nun am ehesten »einem heissen Eisen« zu vergleichen, und daher warte er, Minde-Pouet, »mit einem Antrag auf Wiederaufnahme der Tätigkeit der [Kleist-]Gesellschaft noch ab, bis sich die Gemüter beruhigt haben und ein vernünftigeres Urteil sich durchgesetzt hat.« Denn: »Auch die jetzige Kleist gänzlich verkennende Beurteilung wird sich wandeln, besonders wenn man damit beginnen darf, in Wort und Schrift diese Beurteilung als irrig zu bekämpfen; aber damit ist es noch zu früh.«

Nur jetzt also nicht mit etwas an die Öffentlichkeit treten, das Anstoß erregen könnte! Auch die Nationalsozialisten waren – in dieser Sicht – schließlich die ›Anderen‹ gewesen, und sie hatten der Kleist-Gesellschaft nie in die Arbeit ›hineingeredet‹ – auch wenn ein erheblicher Teil des erhaltenen Briefwechsels des einstigen Vorsitzenden dieser Gesellschaft dagegen spricht. Man rechnete angeblich mit einem baldigen ›Weggefegtwerden‹ des Nationalsozialismus – und wartet in konsequentem Opportunismus auch angesichts der Zurückhaltung der Alliierten erst ab, »bis sich die Gemüter beruhigt haben«.

In drei Fällen scheint sich bei Minde-Pouet ein selbstlegitimatorisch-apologetisches Muster zu wiederholen: In der Selbstzensur hinsichtlich möglicher Publikationen zu Kleist, bei den Juden, die nach Rothes Zeugnis nach 1945 die »Verbindung« zu ihm wieder aufgenommen hätten, aber seit 1934 zum Beispiel nicht mehr Mitglieder der Kleist-Gesellschaft sein durften − und schließlich hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zu den Freimaurern, die ihm fast dreißig Jahre hindurch bis mindestens zum Ende der 1920er und dann wieder nach 1945 offenbar Bedürfnis war –, deren Geschichte und Wirken aber während des Nationalsozialismus nicht durch ein Portrait des Bruders von Heinrich von Kleist öffentlich dokumentiert werden durften. Es fällt schwer, den Eindruck eines gewissen politisch-ideologischen Opportunismus hier nicht bestätigt zu sehen.

VI. Offen gebliebene Fragen und Schlussfolgerung

Es gibt nur wenige nach meiner Kenntnis bisher ungeklärte Aspekte in der Biographie von Minde-Pouet, die das bisher entworfene Bild vielleicht in Einzelheiten zu relativieren geeignet sind. Die Kleist-Gesellschaft bildete nämlich auch noch nach der nationalsozialistischen Machtübernahme einen eigentümlichen Querschnitt durch die deutsche Gesellschaft, da ihr neben Germanistik-Professoren auch SS-Dienstgrade (was sich keineswegs wechselseitig ausschloss), neben der Film-Regisseurin Leni Riefenstahl auch der zeitweilige Botschafter des Deutschen Reiches in

[42] Vgl. insbesondere hierzu auch Scholz, Georg Minde-Pouet (wie Anm. 9), hier S. 92 und passim.

Rom Ulrich von Hassell angehörten,[43] der später im Zusammenhang mit dem gescheiterten Attentat auf Hitler vom 20.7.1944 hingerichtet wurde und sich nicht nur mit seinen als aufschlussreiches Zeitdokument zu lesenden Tagebüchern,[44] sondern eben vor allem durch seine jahrelange, todesmutige Tätigkeit für den deutschen Widerstand gegen den Nationalsozialismus bleibende Verdienste erworben hat. Minde-Pouet hat mit von Hassell seit den späten zwanziger Jahren in Kleist-Fragen gelegentlich Briefe gewechselt, und noch Anfang 1944 erkundigt er sich bei einer Frau Pfarrer Erna P. in der Nähe von Dinslaken am Niederrhein nach dessen aktueller Adresse.[45] Von Hassells Interesse an Kleist soll bekanntlich u.a. damit zu tun haben, dass seine Mutter eine Urgroßenkenkelin von Henriette Vogel gewesen sei.[46]

Wie eine Mitgliedskarte im Minde-Pouet-Nachlass der Stiftung Zentral- und Landesbibliothek Berlin erkennen lässt, war Pfarrer P. ebenfalls Mitglied der Kleist-Gesellschaft. Was sich als einzige halbwegs zuverlässige Schlussfolgerung aus diesen bisher meines Wissens weitgehend ungeklärten Beziehungen ergibt, ist jedoch m. E., dass offenbar bis spät in den Krieg hinein auch nationalkonservativ gesinnte Persönlichkeiten der Kleist-Gesellschaft angehörten, die sich nicht vom Nationalsozialismus korrumpieren ließen oder ihn sogar aktiv bekämpften.

Es muss auf der anderen Seite hinzugefügt werden, dass Minde-Pouet mit Kriegsausbruch zum »Heeresdienst« eingezogen wurde, wie er selbst in mehreren Briefen angibt, also immerhin im Alter von 68 Jahren und darüber.[47] Es ist mir bisher nicht genau zu klären gelungen, worum es sich bei diesem »Heeresdienst« handelte; Minde-Pouet spricht in mehreren Briefen von Vortragsreisen bzw. »Sonderaufträgen in [den] besetzten Gebiete[n]«,[48] um Absagen und Terminverzögerungen zu begründen. An Helmut Sembdner schreibt er z.B.: »Ihr Brief vom 23. April kam zu einer Zeit an, als ich teils mit dienstlichen Aufträgen, teils zur Erfüllung von Vortragsverpflichtungen immer wieder in die besetzten Gebiete reisen musste.«[49] Die Stiftung Zentral- und Landesbibliothek Berlin besitzt in seinem Teilnachlass u.a. eine Art privat angefertigtes Erinnerungsstück, ein kleinformatiges Fotoalbum, das an eine Aufführung des ›Zerbrochnen Krugs‹ im damaligen Staatstheater des ›Generalgouvernements‹ im polnischen Krakau 1941 erinnert.

---

43 Frühestens 1952, also bereits nach Minde-Pouets Tod, nochmals bearbeitete ›alte‹ Mitgliedskartei der Kleist-Gesellschaft, SZB.

44 Friedrich Freiherr Hiller von Gaertringen unter Mitarbeit von Klaus Peter Reiß (Hg.), Die Hassell-Tagebücher 1938–1944. Ulrich von Hassell. Aufzeichnungen vom Andern Deutschland, nach der Handschrift revidierte und erweiterte Ausgabe, Berlin 1988.

45 Bf. von Minde-Pouet an Frau Erna P. vom 19.1.1944, SZB.

46 Gregor Schöllgen, Ulrich von Hassell 1881–1944. Ein Konservativer in der Opposition, München 1990, S. 18.

47 So zumindest auch Sembdner an Minde-Pouet, 25.10. 1939: »Ich hörte, daß Sie [Minde-Pouet, M.M.] zu Kriegsausbruch eingezogen wurden«, SZB.

48 Minde-Pouet an Dr. Bernhard Payr, Berlin-Frohnau, 14.6.1941. Vgl. auch bereits am 2.10.1940 an Dr. Hans Karl Krüger, Bonn, SZB.

49 Minde-Pouet an Sembdner, 4.6.1941, SZB.

Aus demselben Jahr stammt ein Brief eines Fürsten von Schönburg (Waldenburg), der Minde-Pouet zu dem ›ehrenvollen‹ »Auftrag, sich bei dem Oberkommando zur Verfügung zu stellen, um das Material für die Geschichte dieses Krieges zu sammeln«, gratuliert.[50] Was genau Minde-Pouet von diesem Auftrag realisiert hat und was ggf. aus dem gesammelten Material geworden ist, konnte, wie gesagt, bisher noch nicht ermittelt werden. Die Bekanntschaft mit dem Fürsten von Schönburg stammt spätestens aus den 1920er Jahren. Seit dieser Zeit gehörte Minde-Pouet einer »Tafelrunde« an, die sich einmal pro Jahr auf Schloss Waldenburg traf und anscheinend vielfältige kulturelle und musische, aber auch politische Interessen pflegte.[51] Die Mitgliedschaft in dieser Vereinigung dürfte demselben Bedürfnis nach Geselligkeit und ›Verbindungen‹ entsprungen sein, über das letztlich auch seine Zugehörigkeit zum Freimaurertum nicht hinausgegangen sein mag – ungeachtet der Wieland Schmidt zufolge von Minde-Pouet erworbenen höheren Grade.[52]

Kurz nach der Eröffnung der so genannten Reichsuniversität Posen hielt Minde-Pouet am 16. März 1941 während so genannter Ostdeutscher Kulturtage einen Vortrag mit dem Titel ›Kleist als Dichter des deutschen Ostens‹.[53] Darin findet nicht nur seine vormalige Tätigkeit in Posen und Bromberg[54] eine höchst fragwürdige Fortsetzung; ein echter kosmopolitischer Gedanke erscheint hier überlagert von einer höchst einseitigen, konfrontativen, außerdem Kleist auf den vermeintlichen ›Grenzlanddichter‹ reduzierenden Interpretation internationaler Beziehungen. Wenn demgegenüber Rothe in ihrer Eidesstattlichen Erklärung behauptet, Minde-Pouet sei bei diesem Anlass »öffentlich für das Judentum« eingetreten,[55] wirkt das zweifelhaft, da in diesem Fall wohl kaum der ›Ostdeutsche Beobachter‹ und der ›Völkische Beobachter‹ über den Vortrag berichtet hätten, wie sie selbst zuvor in ihrem Verzeichnis der Schriften Minde-Pouets anführt.[56] »Prof. Minde-Pouet hielt den Krieg von Anfang an für verloren«, schreibt Rothe darüber hinaus in ihrer Eidesstattlichen Erklärung.[57] Dennoch nahm er in hohem Alter anscheinend einige Strapazen auf sich, um dessen Geschichte zu schreiben.

Was auch immer man als noch ungeklärte Aspekte in der Biographie des Kleist-Forschers und zeitweiligen Freimaurers Minde-Pouet betrachten mag – in einem Brief an einen bekannten Germanisten vom 14.10.1949 kann er seine »völlige[n] Rehabilitierung« »durch den Beschluss der zuständigen Kommission vom 1. Juni

---

[50] Fürst von Schönburg (Waldenburg) an Minde-Pouet, 26.6.1941. Teilnachlass Minde-Pouet, DLA Marbach.

[51] Minde-Pouet, Schriften und Reden (wie Anm. 25), hier S. 13.

[52] Schmidt, Nachruf (wie Anm.8), S. 375.

[53] Minde-Pouet, Schriften und Reden (wie Anm. 25), S. 94.

[54] Minde-Pouet, Schriften und Reden (wie Anm. 25), S. 10. Petersen spricht dort von »fünfzehn ›Jahre[n] […] kulturpolitischer Tätigkeit [Minde-Pouets, M.M.] in der Grenzmark, wovon ein Drittel auf Posen, ein volles Jahrzehnt auf Bromberg entfällt.«

[55] Rothe, Erklärung (wie Anm. 27), S. 3.

[56] Minde-Pouet, Schriften und Reden (wie Anm. 25), S. 94.

[57] Rothe, Erklärung (wie Anm. 27), S. 1.

[1949]« mitteilen. Diese sei am 17.9. desselben Jahres noch durch eine Revisionskommission bestätigt worden.[58]

Ernst Lindenborn erwähnte in seiner Traueransprache für den Bruder Minde-Pouet zweifellos ohne jeden Nebengedanken dessen »Vortragsfähigkeit [sic!], die sich über ganze Provinzen erstreckte«, und er sprach ihm ebenso zu, »einen guten Kampf gekämpft« zu haben.[59]

Man kann sich seiner Sache eben nie hundertprozentig gewiss sein. Hinsichtlich des ›guten Kampfes‹ aber möchte ich nur noch einmal an die – wenigen – Mitglieder der Kleist-Gesellschaft wie Ulrich von Hassell erinnern, die auf eine andere Weise und gegen andere Gegner kämpften. Als Diplomaten offiziell in Diensten des NS-Staates, ähnlich wie der Herausgeber von Kleists ›politischen und journalistischen Schriften‹, Adam von Trott zu Solz,[60] der ebenfalls nach dem 20.7.1944 hingerichtet wurde, versuchten diese anderen unter Einsatz ihres Lebens einen ›Kosmopolitismus‹ zu leben, der in Deutschland auf Jahrzehnte hinaus nur unter äußersten Schwierigkeiten offizielle Anerkennung fand: Weil sie gezwungen waren, außerhalb des Reiches nach Verbündeten zu suchen, die sie bei der Vorbereitung einer Befreiung vom Nationalsozialismus hätten unterstützen können. Viele von ihnen entstammten denselben deutschnational-konservativen Kreisen wie auch Minde-Pouet. Kleist selbst, dessen komplizierte Rezeptionsgeschichte vom Umfeld der ›konservativen Revolution‹ bis in den Nationalsozialismus an anderer Stelle skizziert wurde,[61] träumte in einem vielleicht auch freimaurerischen Sinn kosmopolitische Gedanken. Die Geschichte seiner Wirkung und der wesentlich in sie verflochtenen Akteure während des 20. Jahrhunderts könnte unter diesem Vorzeichen möglicherweise auch heute noch für das Freimaurertum Anlass zum Nachdenken bieten.

---

58 Minde-Pouet an Hans Pyritz, 14.10.1949, SZB.

59 Lindenborn, Typoskript der Trauerrede für Minde-Pouet, S. 3f., 2, SZB.

60 Heinrich von Kleist. Politische und journalistische Schriften, hg. von Adam von Trott, Potsdam 1935. Vgl auch die Neuausgabe mit Dokumenten und Erläuterungen: Berlin 1995, mit einem Nachwort von Günter Wirth.

61 Martin Maurach, ›Betrachtungen über den Weltlauf‹. Kleist 1933–1945, Berlin 2008.

SIGLENVERZEICHNIS

BA Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Berlin 1810f. – Verschiedene Reprint-Ausgaben. – Zitiert mit Angabe des Blatts bzw. der Nummer für das 1. bzw. 2. Quartal.

BKA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988ff. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.

DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1991ff. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart. Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.

LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter. Erweiterte Neuausgabe Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Auflage, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

PROF. DR. PETER-ANDRÉ ALT, Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

PROF. DR. PETER BEXTE, Kunsthochschule für Medien Köln, Peter-Welter-Platz 2, 50676 Köln

PROF. DR. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln

DR. INGO BREUER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln

DR. FRED BRIDGHAM, University of Leeds, Department of German, Leeds LS2 9JT, UK

PROF. DR. SABINE DOERING, Carl von Ossietzky Universität, Fakultät III, Institut für Germanistik, 26111 Oldenburg

PD DR. ANNE FLEIG, Leibniz Universität Hannover, Deutsches Seminar, Königsworther Platz 1, 30167 Hannover

PROF. DR. UTE FREVERT, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Forschungsbereich Geschichte der Gefühle, Lentzeallee 94, 14195 Berlin

WILHELM GENAZINO, c/o Hanser Verlag, Postfach 860420, D–81631 München

MAX GOLDT, c/o Rowohlt Verlag, Hamburger Straße 17, 21465 Reinbek

DR. TORSTEN HOFFMANN, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

DANIEL KEHLMANN, c/o Rowohlt Verlag, Hamburger Straße 17, 21465 Reinbek

PD DR. ANJA LEMKE, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln

DR. YIXU LÜ, 513/66 Bowman St., Pyrmont 2009, NSW, Australien

PROF. DR. MICHAEL MANDELARTZ, Meiji University, Faculty of Arts and Letters, Department of German Literature, Chiyoda-ku, Kanda Surugadai 1-1, 101-8301 Tokyo, Japan

ULRICH MATTHES, c/o Deutsches Theater, Schumannstraße 13a, 10117 Berlin

DR. MARTIN MAURACH, Große Scharnstraße 31, 15230 Frankfurt (Oder)

PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich

DR. MICHAEL NEUMANN, Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaft, Fach D 161, 78457 Konstanz

PROF. DR. KATRIN PAHL, The Johns Hopkins University, German and Romance Languages and Literatures, 3400 North Charles Street, Baltimore MD 21218, USA

DR. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln

PROF. DR. HANS-JÜRGEN SCHINGS, Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

DR. WOLFGANG SCHMIDBAUER, Ungererstrasse 66, 80805 München

ANDRÉ SCHMITZ, Staatssekretär der Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten des Landes Berlin, Brunnenstraße 188, 10119 Berlin

PROF. DR. HELMUT J. SCHNEIDER, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, 53113 Bonn

DR. JAN SÖFFNER, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, Schützenstr. 18, 10117 Berlin

PROF. DR. ANTHONY STEPHENS, 513/66 Bowman St., Pyrmont 2009, NSW, Australien

ALEXANDER WEIGEL, Giesestraße 9, 12621 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 € 40,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 20,-.
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 I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, Deutschland.

Stellvertreterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin, Deutschland.

Schatzmeister: Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich.

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022 (BLZ 100 700 24).

Homepage: *www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de*