

KLEIST-JAHRBUCH

2014

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
und des Kleist-Museums

herausgegeben von
Günter Blamberger, Ingo Breuer,
Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

Heinrich v.
Kleiss
3t Gesellschaft

Heinrich v.
Kleiss
3t Museum

Redaktion:

DR. MARTIN ROUSSEL, SEBASTIAN GOTH (Köln),

DR. BARBARA GRIBNITZ (Frankfurt/Oder)

Kontakt: Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I,
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: martin.roussel@uni-koeln.de

Mitarbeit: Björn Moll



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-476-02542-5

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.

© 2014 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Jessica Joos

Druck und Bindung: C.H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

September 2014

Heinrich v.
Kleis
st Gesellschaft

Heinrich v.
Kleis
st Museum

Redaktion:

DR. MARTIN ROUSSEL, SEBASTIAN GOTH (Köln),

DR. BARBARA GRIBNITZ (Frankfurt/Oder)

Kontakt: Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I,
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: martin.roussel@uni-koeln.de

Mitarbeit: Björn Moll



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

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

ISBN 978-3-476-02542-5

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.

© 2014 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Jessica Joos
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
September 2014

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2013

Günter Blumberger: »Brühwürfel«. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Katja Lange-Müller am 17. November 2013	3
Nike Wagner: Rede auf Katja Lange-Müller zur Verleihung des Kleist-Preises 2013	7
Katja Lange-Müller: Kleist, der Krieg und die Welt. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2013	12

Abhandlungen

Carsten Zelle: »Die Verlobung« »an den Ufern der Aar«. Zur Helvetik in Kleists Erzählung	25
Sarah Fricke: Kämpfen in Metaphern. Raum und Bewegung in Kleists »Michael Kohlhaas«	45
Patrick Fortmann: Das Spiel auf der Rampe und dem Prospekt. Kleists Szenographie der Übergangsräume	64
Thierry Greub: Zwischen Vergewaltigung und Verkündigung. Cy Twomblys Plastik »Madame d'O« und Heinrich von Kleists »Die Marquise von O....«	82

Tagung für Nachwuchswissenschaftler/-innen Oktober 2013

»Heinrich von Kleist: Leben und Werk. Die Geschichte einer Beziehung«

Barbara Gribnitz: Vorwort. Heinrich von Kleist: Leben und Werk. Die Geschichte einer Beziehung	103
Martin Roussel: Todverfallenheit. Eine Einführung in das Verhältnis von Leben und Werk Kleists	106
Daniel Lutz: Kleist im Kriegsdienst. Über das Heranwachsen eines Dichters in der jüngsten Biographik	117
Bozena Anna Badura: Auf dem Weg zum Autor. Kleists früher Briefwechsel als Schreibwerkstatt des jungen Schriftstellers	129
Arndt Niebisch: Klingstedt – Kleists Doppelgänger	144
Jenny Sréter: Irreguläre Truppen. Kleists Militär-Anekdoten in den »Berliner Abendblättern«	155
Vincenz Pieper: Narratologie und Interpretation. Ein Beitrag zum besseren Verständnis von Kleists Erzählungen	172

Rezensionen

Rüdiger Campe: Intensitäten gegen Stress. Neue Kleist-Interpretationen aus Stanford. Über: <i>Hans Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling</i> (Hg.), <i>Kleist revisited</i>	191
Alexander Košenina: Ökonomie und Dichtung. Über das Balancieren mit Geld, Gegenständen und Gefühlen. Über: <i>Christine Künzel und Bernd Hamacher</i> (Hg.), <i>Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie</i>	196
Adrian Robanus: Die Ermutigung, »falsch lesen, falsch leben zu dürfen«. Kleists alternative Anthropologie? Über: <i>Tim Müller, Der souveräne Mensch. Die Anthropologie Heinrich von Kleists</i>	199
Robert Schütze: Die Grenze Kleist. Über: <i>Joachim Harst, Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist</i>	205
Peggy Fiebich: Systemkritik systematisch betrachtet. Eine narratologische Studie zur Subversität der Erzählpoetik E.T.A. Hoffmanns und Kleists. Über: <i>Caroline Wagner, Subversives Erzählen. E.T.A. Hoffmann und Heinrich von Kleists</i>	213
Helmut Grugger: »Penthesilea« als theaterkritischer Sprechakt. Zur re-psychologisierenden Kleistlektüre mit Jelinek. Über: <i>Simon Aeberhard, Theater am Nullpunkt. Penthesileas illokutionärer Selbstmord bei Kleist und Jelinek</i>	216
Siglenverzeichnis	219
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	220
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum	222

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2013

Günter Blamberger

»BRÜHWÜRFEL«

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an
Katja Lange-Müller am 17. November 2013

Liebe Nike Wagner,
lieber Claus Peymann,
liebe Freunde und Mitglieder der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
liebe und heute zu ehrende Katja Lange-Müller,

in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte die britische Firma LEMCO nach Rezepten des deutschen Chemikers Justus von Liebig ein industrielles Fertig-Gericht – mit damals noch unabsehbaren Folgen für die deutschsprachige Dichtung. LEMCO ist die Abkürzung von »Liebig's Extract of Meat Company«. Der Brühwürfel aus gemahlenem, gepresstem und eingekochtem Fleischabfall von Rindern, als Fleischersatz für die Armen gedacht, war ein Erfolg auch bei der Oberschicht. LEMCO belieferte den Wiener Hof und als k.u.k. Hoflieferant vermutlich auch Wiener Cafés wie das Café Central. Dessen Stammgast Peter Altenberg machte aus dem Suppenwürfel Poetik. In seiner »Selbstbiographie« notierte er 1901:

[S]ind meine kleinen Sachen Dichtungen?! Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2–3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebig-Tiegel! Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im eigenen Geiste, mit einem Wort, sie dünnflüssig und verdaulich zu machen.

Dergestalt verklausuliert grantelt nur ein Wiener, der weiß, dass die kleinen Formen der Prosa wie Anekdote und Erzählung seit jeher unterschätzt werden, dass seine Kunst der Alltagsminiaturen als schnell verdauliche Tageskost gilt und nicht als hohe Dichtung wie die Lyrik oder das Drama. Katja Lange-Müller zitierte Altenbergs Minimalpoetik insgeheim und veränderte sie zugleich bewusst, als ihr 1992 ein Selbstkommentar abverlangt wurde: »Über mein Schreiben soll ich schreiben? Eine Poetik verfassen? [...] [I]ch wollte immer Brühwürfel herstellen, möglichst kompakte Extrakte; das auflösen, heißes Wasser draufgießen, bis es richtig für ihn [den Leser; G.B.] ist, möge jeder dann selbst«. Von »kleinen Sachen« und von »Dichtungen« als ihrem Gegensatz wie bei Altenberg ist bei Katja Lange-

Müller nicht mehr die Rede. Dem Leser wird die Freiheit unterschiedlicher, folglich auch ernsthafter Lektüren zugestanden und nicht von vornherein unterstellt, dass er das poetische Konzentrat total verwässern und damit leicht genießbar machen wolle. Katja Lange-Müller erweist Altenbergs Verteidigung der kleinen Erzählformen ihre Reverenz, indem sie seine Minimalpoetik ernst nimmt, sie nicht mehr larmoyant, sondern selbstbewusst und bescheiden zugleich vorträgt. Von Katja Lange-Müllers »Brühwürfel-Prinzip« spricht man seither ganz selbstverständlich und meint damit ein Verfahren abbreviatorischen Schreibens, die allmähliche Reduktion komplexer Lebenserfahrungen auf ein Extrakt, das die Gemengelage der Wirklichkeit in all ihren Widersprüchen und Kontingenzen, d.h. das »Leben der Seele und des zufälligen Tages«, wieder modellhaft abbildet.

Ein Beispiel für einen solchen Brühwürfel-Text, in dem kein Wort zuviel und jedes essentiell ist, ist die kleine Erzählung »Die Ente in der Flasche«. Die Ich-Erzählerin, über deren Identität wir nicht weiter grübeln müssen, besucht den Dramatiker Heiner Müller acht Tage vor seinem Tod im Dezember 1995 im Krankenhaus und erzählt ihm von ihren Besuchen am Krankenbett eines anderen sterbenden Freundes zwei Jahre zuvor und dieser Freund erzählte ihr eine Geschichte, die er selbst im Knast von einem taiwanesischen Dealer gehört hatte. Die Erzählstafette folgt also dem Prinzip der »Stillen Post« und doch geht es um die Wahrheit des Erzählten, denn das Erzählte ist eine ZEN-Geschichte mit einem Lehrer und einem Schüler. Der Lehrer überrascht den Schüler eines Morgens mit dem Anblick einer Ente in einer engen 2-Liter-Flasche, die Ente lebt und schnattert noch, die Frage an den Schüler heißt: Wie ist sie in die Flasche gekommen? Der Schüler versucht dreimal darauf eine Antwort, jedes Mal vergeblich, und wird jedes Mal entsetzlich vom Meister verprügelt, bis er endlich in Zorn ausbricht und sagt: »Meister..., du bist nicht länger mehr mein Meister, denn du hast einen Sprung in der Reisschüssel. Ich lasse mich von dir nicht totschießen. Es ist mir scheißegal, wie die blöde Ente in die Flasche gekommen ist; ich hau jetzt ab!« Der Meister ist begeistert, endlich hat der Schüler die Lehre begriffen, dass nicht einmal die größte Erkenntnis und der beste Lehrer es wert sind, »dass man sich für sie oder von ihm demütigen, misshandeln oder gar umbringen lässt.« Heiner Müller jedoch interessiert sich nicht besonders für die Lehre. Dass es keine absolute Wahrheit gibt, für die es sich lohnt, gedemütigt zu werden oder gar zu sterben, weiß er – so darf man ergänzen, erzählt wird das nicht – lange schon selbst, das muss man ihm nicht kurz vor seinem Tod noch eintrichtern. Und die Erzählerin weiß das auch, jedenfalls wenn sie Katja Lange-Müller heißt. Heiner Müller fragt deshalb unwirsch immer wieder nach dem Schicksal der Ente und gibt sich mit der halb germanistischen, halb philosophischen Erklärung nicht zufrieden, dass die Ente eben eine Ente ist, literarischer Betrug, Schein, ein Erzähltrick, eine Leerstelle (mit Doppel-e wie die Ente), damit der Hörer oder Leser dann die Lehre (mit eh) finde. Heiner Müller bleibt brummig: »Hm ... gute Geschichte, wirklich. – Trotzdem, wenn der Schüler beim letzten Mal, als er den Meister verlassen wollte, wenigstens die Flasche zerschlagen hätte, für die Ente, damit die weg gekonnt hätte von diesen beiden Idioten, dann wäre sie noch besser.«

Wirklich eine gute, eine meisterhafte Geschichte, die ganz schlicht und verständlich daherkommt und doch so komplex und ineinander verspiegelt ist. *En passant* gibt sie Anleitungen zum rechten Verständnis knapper Geschichten, zu einem Verstehen, das nichts verwässert oder leicht verdaulich macht. Vor allem erzählt sie vom notwendigen Herausspringen aus allen Rahmungen und damit vom Prinzip des Humors – der Schüler sprengt den Rahmen der Geschichte des Lehrers und Heiner Müller sprengt den Rahmen der Geschichte von Katja Lange-Müller, als ob er zwischen Erzählkunst und Leben nicht mehr trennen könnte und wollte. Er hebt auch da die Grenze auf. Wenn schon gegen den Tod erzählt wird, dann soll auch das fiktive Vieh gefälligst überleben. Der sterbende Dichter, seit jeher ein großer Meister der Verzweiflung, besteht darauf, dass man als Autor noch eine andere Verantwortung als die der Kunst gegenüber habe. Aber das wiederum hätte er Katja Lange-Müller gar nicht sagen müssen. Zwischen Verzweiflung und Verantwortung bewegt sich ihre Prosa und deshalb hat sie Humor, was aus dem Lateinischen übersetzt Flüssigkeit meint, die Gemengelage der Körpersäfte, die den Umschlag der Stimmungen von Trauer in Hoffnung bedingt. Der Humor hat eine stofflich-physiologische Qualität und zugleich eine ethische und ästhetische. Die »humane Qualität des Humors« liege darin – so einmal Heinrich Böll – »das von der Gesellschaft für Abfall Erklärte, für abfällig Gehaltene in seiner Erhabenheit zu bestimmen [...]. Was Heimat war, Wohnen, Nachbarschaft, die Menschlichkeit des Abfalls, das könnte deutlich werden an denen, die keine Heimat mehr haben, obwohl sie nicht vertrieben worden sind.« In den Abfälligen, die einer Gesellschaft abfällig werden, die von einer Gesellschaft abgefallen sind, das Erhabene zu suchen, manchmal auch zu finden, das sei Humor.

Diesen Humor hat Katja Lange-Müller. Sie beweist ihn in der Lebenspraxis, insofern sie eine beständig Abfällige unter Abfälligen ist. Mit 17 Jahren wurde sie von der Schule relegiert wegen unsozialistischen Verhaltens, danach war sie u.a. Hilfsschwester in geschlossenen psychiatrischen Frauenstationen, in der Charité, im Fachkrankenhaus für Neurologie und Psychiatrie Berlin-Herzberge. Katja Lange-Müller unterzeichnete die Petition gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann, wurde als Absolventin der Leipziger Schriftstellerschule, des Johannes-R. Becher-Instituts, zu einem einjährigen Studienaufenthalt in die Mongolei geschickt, um die kaum vorhandene mongolische Gegenwartsliteratur zu studieren usw. Humor beweist sie aber vor allem als Autorin, insofern sie Abfällige zum Gegenstand ihrer Texte macht, Außenseiter, Versager, seit Beginn ihres Schreibens: 1986 in der Erzählung »Kaspar Mauser, der Titel-Held ist »Adoptiefsohn einer Mulattin und eines Mestizen, schlitzäugiges Schlitzohr, sprachlos, schwarz, schwul, linkshändig und aus dem Osten«, oder 2000 im Roman »Die Letzten. Aufzeichnungen aus Udo Posbichs Druckerei«, einem privaten Kleinbetrieb in Ostberlin, dessen Personal aus Leuten besteht, für die die staatliche DDR-Volkswirtschaft keine Verwendung sonst findet. Der Roman »Böse Schafe«, 2007 erschienen, handelt von einem, der nach einem Raubüberfall 10 Jahre im Knast war, aber das Glück hat, eine Republikflüchtige im Westen zu treffen. Aus der Liebesgeschichte wird dann ein Erzählen gegen den Tod. Wie so oft auch bei Kleist, mit dem Katja Lange-Müller eine Vorliebe für die vorgeblich kleinen Formen, für Anekdoten und

Novellen teilt, für die Gattungen, in denen einerseits die Wirklichkeit prismatisch zusammengedrängt wird und andererseits Platz ist für unerhörte Ereignisse in der Historie, für die Realität des Sonderfalls wie für den Sonderfall der Realität. Platz ist für Abfällige und Unruhestifter, ob in Ragusa, Locarno, Chili, Santo Domingo, Kohlhasenbrück oder eben heute in Berlin.

Es gibt viele gute Gründe, Katja Lange-Müller mit dem Kleist-Preis auszuzeichnen. Dass es heute endlich geschieht, verdankt sie, verdanken wir Nike Wagner, die trotz Festreden zum Wagner-Jahr und trotz ihres Wechsels von der Intendanz des Weimarer Kunstfestes zu der des Bonner Beethovenfestes die Kandidaten- und Bücherlisten der Kleist-Preis-Jury geprüft und eine so wunderbare Wahl getroffen hat. Damit haben Sie uns eine große Freude gemacht, liebe Nike Wagner. Dank schuldet die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft auch der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie dem Bund und den Ländern Berlin und Brandenburg für die seit Jahren zuverlässige und großzügige Förderung des Kleist-Preises. Dank weiterhin dafür, dass die finanzielle wie ideelle Unterstützung auch nach einem Jubeljahr wie 2011 unvermindert anhält, wie der Neubau des Kleist-Museums beweist oder die tatkräftige Hilfe des BKM bei den Überlegungen zur Gründung einer Kleist-Stiftung, die Kleist-Museum, Kleist-Gesellschaft und Kleist-Preis unter einem Dach vereinen und gleichzeitig in ihrer Selbständigkeit erhalten soll. Ich freue mich sehr darüber, dass ich diesen Dank heute persönlich adressieren kann, weil Frau Bienhüls vom BKM, Frau Dr. Wagner vom Berliner Senat und Frau Bückmann vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg heute hier anwesend sind. Dass der Kleist-Preis Dauer hat, liegt auch an scheinbar flüchtigen, weil zwei Stunden nur währenden Inszenierungen, die gleichwohl stets nachhaltig im Gedächtnis bleiben. Dank Ihrer Kunst, lieber Herr Peymann, und dem Engagement des BE-Teams, und dank der Kunst heute von Margit Bendokat, Hartmut Lange und dem Sonar-Quartett. Nach der Preisverleihung dürfen wir weiterfeiern, in der Kantine des BE. Der Kiepenheuer-&-Witsch-Verlag gibt hier einen Empfang. Auch dafür herzlichen Dank. Liebe Nike Wagner, ich darf Sie jetzt um die Laudatio bitten.

Nike Wagner

REDE AUF KATJA LANGE-MÜLLER
ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-
PREISES 2013

Liebe Kleist- und Katja Lange-Müller-Verehrer,
meine Damen und Herren,

es ist alles richtig, was Sie über Katja Lange-Müller wissen, diese vielfach ausgezeichnete Ureinwohnerin von Berlin, diese »Aborigine«, die den geteilten Himmel über Deutschland ebenso erlebt, erlitten und verarbeitet hat wie den gemeinsamen. Sie wissen, welches Personal bevorzugt in ihren Erzählungen und Romanen auftaucht: Es sind die Gestalten am Rand der Gesellschaft, ob ehemals Ost oder dann West, oder Ost-West, beides zusammen – die »Abgehauenen« hätten ja nicht mal die Stadt gewechselt, sagt sie, »sondern einfach 'ne Klapptür aufgemacht« – es sind die Niedrigen und Herumstoßenen, die Junkies, Knasties oder bloß Arbeits- und Glücklosen, die Eckensteher und Kneipengeher, die versoffenen und häufig in Tränen verschwimmenden Mädels und deren sexuelle Matratzengruft-Gefährten – die Verschluderten dieser Erde, »Les Misérables« *d'aujourd'hui*.

Die Welt der Katja Lange-Müller ruft nach schneidender Sozialkritik, nach einem »J'accuse!« Es erklingt nicht. So nicht. Stattdessen lieben und loben ihre Leser ihren Humor, ihren Witz, ihre unsentimentale, unpathetische Art, den Kellerassel-Alltag ihrer Gestalten mehr »erscheinen« und spüren zu lassen als ihn ausführlich zu schildern, und wie sie Komik inmitten von Schwaden perspektivlos-grauer Tragik auffunkeln lässt. Viele lieben und loben auch ihren Sprachwitz, der ihre Figuren oft schlaglichtartig charakterisiert. Ich habe laut gelacht über jenen Nicht-Mitmacher, der keine Lust hat, ständig erreichbar zu sein, und den automatischen Anrufbeantworter deshalb in einen »anatomischen Rufmordbefürworter« umtauft – oder wie ihr bei dem Wort »ausüben« – einen Beruf ausüben etwa – gleich das große trostlose Ganze einfällt: »Er übte das Aus«. Katja Lange-Müller nutzt die Geschenke, die die Sprache ihr zuspielt, hätte Karl Kraus gesagt, sie *hört* auf die Sprache und deshalb erlaubt sie sich auch, ihre unbekümmert lockeren Sprüche einfach so hineinzustreuen in ihre Geschichten: Liedchen, Gereimtes, Schlager, Kalauer, Stimmungsmacher. Manchmal versteckt sich freilich ein poetisches Programm darin: »Da oben auf dem Berge / da steht ein Karton, / da machen die Zwerge / aus Scheiße Bonbon« zitiert sie ein Kinderlied, um sehr ernsthaft hinzuzufügen: »Darum geht's beim Schreiben«. Aber war das nicht im-

mer schon so? »Faire une perle d'une larme« – »aus Tränen Perlen machen«, nannten die französischen Romantiker ihre ästhetischen Ambitionen. Katja Lange-Müllers Tränen, respektive die Exkremente der unteren Klassen, werden nur halt nicht mehr in Perlmutter verwandelt, sondern in buntes Plaste/Elaste-Zuckerzeug – irgendwie muss man das Dasein ja runterschlucken können. Eine Verwandlung in Schönheit wäre verlogen und unwahrhaftig, den geschichtlichen und sozialen Erfahrungen ihrer »Realo-Wirklichkeit« nicht gemäß. Dazu hat sie das kleine »Dreibuchstabenland« DDR – sie erinnert an die Übersetzung »Der Doofe Rest« – und seine Systemzwänge allzu genau erlebt.

Andrerseits: Kaum möchte man sie auf »Authentizität« festnageln, kaum glaubt man, sie hätte uns ihr eigenes Erleben so richtig echt aufgeschrieben – wie etwa die Gefangennahme einer diebischen Ich-Erzählerin im Warenhaus durch einen Warenhausdektektiv mit anschließender Nackt-Einsperrung im Männerklo des Souterrains –, so hat sie die Grenzen zur Fiktion längst überschritten, während ich noch um die Heldin zittere und denke: Die arme Katja, was hat sie alles durchgemacht! Katja Lange-Müllers Wirklichkeit wird, durch bewusst und brillant angewandte »Pseudo-Authentizität«, zu einer anderen, weit suggestiveren Wirklichkeit: Beim gewieften Kafka war das nicht viel anders. Wie sich sein literarisches Prag als das »Prag an sich« durchgesetzt hat, so geschieht es auch mit dem Berlin der Katja Lange-Müller – oder ist schon geschehen. Mit ihrer Juste Milieu-Perspektive, ihrem Blick auf und unter das Straßenpflaster, ihren äußerlich abgetakelten, innerlich sehnsuchtsvollen Figuren liefert sie eine perfekte Soziographie unserer Hauptstadt-Gesellschaft – nichts stimmt und alles ist richtig.

Ich möchte die Preisträgerin jedoch auch für Besonderheiten und Qualitäten loben, die jenseits ihrer Entfaltung als Großstadtpflanze liegen. Es gibt nicht nur die lebens- und geschichtensprühende, unverzagte und hochcharmante Katja Lange-Müller, sondern auch eine, die mir fast unheimlich erscheint, weil sie Röntgenaugen besitzt und von Biologie, Physiologie, Anatomie und anderen naturwissenschaftlichen – also unpoetischen – Parametern nicht lassen will. Ich möchte von den Themen Tiere, Körper, Psychiatrie, Freiheit und Satzbau sprechen.

Hören Sie der Autorin bitte für einen Moment aufmerksam zu:

Im innersten Innen von mir, so tief drinnen, daß ich mich fragte, wie eine solche Tiefe innerhalb des doch sehr begrenzten Volumens meines hundertvierundsechzig Zentimeter hohen und durchschnittlich fünfzig Zentimeter breiten Körpers überhaupt vorkommen konnte, spürte ich etwas, von dem ich bisher nicht einmal gewußt hatte, daß es existierte, vielleicht entstand es ja auch gerade eben erst: Es war nicht groß, gasförmig bis flüssig an der Oberfläche, im Zentrum aber fest und derart erdkugelschwer, vulkanrebellisch, magmaheiß, daß ich, mit zartesten Kontraktionen meiner Eingeweide immer wieder ganz sachte danach tastend, die Vorstellung entwickelte, das sei mein radioaktiver Kern oder ein winziges, atomar bewaffnetes möglicherweise auch noch bemanntes außerirdisches Raumschiff. Und etwas, wahrscheinlich das in mir drinnen, löste mich aus meiner konzentrierten Starre, und ich schwamm, blind in meinen noch unausgebrochenen Tränen aber so zielsicher wie ferngesteuert, zum Lehrertisch.

Dort packt die, die so spricht, eine Schülerin – Ähnlichkeiten mit der Autorin nicht ausgeschlossen –, eine Holzkiste, die sie ihrem angeschwärmten Biologielehrer zum Geschenk gemacht hatte; darin selbstgefertigte Neuschöpfungen. Aus Wissenschaft war Kunst entstanden: Sie hatte aus aufgespießten Käfer-Präparaten die phantasievollsten Montage-Gebilde geschaffen – grün gepunktete Rosenkäferköpfe auf einen orange gepunkteten Maikäferkorpus gesetzt, Zwittererschöpfungen aus Hirschkäferleibern gebildet oder Nashornkäfer mit Ganzkörperragellackglasuren versehen. Nun aber war sie, wider alle kindlichen Hoffnungen, von diesem Lehrer vor der Klasse abgekanzelt worden wegen »Betrugsversuchs« und »Verrats an der Wissenschaft«. Eine Welt bricht zusammen. Wir haben es aus ihrem Text gehört. Es baut sich aber auch eine neue Welt auf: die eigene. Die gedemütigte Schülerin packt ihre Käferkunstkiste fest unter die Arme und verlässt das Klassenzimmer, geht den Flur entlang, die Treppen hinunter, über den Schulhof, durch den Torbogen, hinaus ins Freie.

»Ins Freie« ... der »radioaktive Kern« in ihr hat alle vermeintlich schützenden Hüllen durchschlagen; die Schülerin wurde auf andre Weise ebenso geohrfeigt und geschlagen wie der Schüler aus der ZEN-Geschichte, die wir vorhin gehört haben; dadurch frei geworden, muss sie sich nun auf sich selbst besinnen.

Aus mehreren Gründen habe ich diese Stelle aus der »Verführten Tierliebe« von 1988 so ausführlich zitiert; nicht nur, weil ein exemplarischer innerer und äußerer Emanzipationsvorgang darin geschildert wird, sozusagen »unsozialistisches Verhalten«, sondern auch um anderer Ingredienzien willen. Psychologische Vorgänge werden bei Katja Lange-Müller immer wieder mit Hilfe eines natur- bzw. neurowissenschaftlichen bzw. physikalischen Vokabulariums geschildert. Die handlungsauslösenden Faktoren rühren nicht aus der Beschreibung seelischer Verletzungen, sondern nehmen einen Umweg über die »objektiveren« Instanzen, über Raum- und Volumenverhältnisse – den Körperrumfang, das Entstehen von gasförmigen Gebilden, die Kontraktionen der Eingeweide –, bis das Mädel gleichsam von physikalisch-physiologischen Gesetzen ferngesteuert in die Freiheit rast. Mit größter naturwissenschaftlicher Akribie hatte die pubertäre Heldin selbst ja schon die Tiere zerlegt und neu gefügt, die Käfer, mit Pinzette und Klebstoff – bis etwas Neues, Schöneres entstand. Hier wie dort handelte es sich um Körper-Verschiebungen und Erdrutsch-Ereignisse, die solche Verschiebungen hervorrufen können – von der Wissenschaft in die Kunst, von der Bevormundung in die Freiheit.

Acht Jahre lang war die sehr junge Katja Lange-Müller Hilfspflegerin in der Psychiatrie in der Charité gewesen, dann in der Karl-Bonhoeffer-Nervenklinik in Westberlin, ebenfalls einem »harten Laden«. Das hat Spuren hinterlassen. Zu schreiben hat sie angefangen unter dem Druck der Erfahrungen dort, die sie überfordern mussten. In diesem Kontext fällt eine fundamentale Äußerung der Schriftstellerin: »Schreiben ist immer eine Möglichkeit, Sachen auf Distanz zu bringen, also aus dem Körper raus«. »Aus dem Körper raus«: Entäußerungen. Ihr Schreiben ist in der Tat enorm körperbezogen auf Körper-Äußerungen, Körper-Regungen, Körper-Gefühle hin, aber eben aus dem naturalistisch-medizinischen Augenwinkel. Sie scheut auch vor ekligen Bildern des Hirns oder der Hirnschale nicht zurück; aus diesem sozusagen übergenauen Körperbeobachtungs-Winkel

ergibt sich das seltsam eigene, stets trocken gehaltene Klima ihrer Prosa, wobei dies der hohen Emotionalität vor allem der weiblichen Gestalten keinen Abbruch tut. Die ertastete und genau reflektierte Körper-Selbstwahrnehmung eines Gregor Samsa war hier vielleicht das Vorbild. Aber Käfer sind nicht die einzigen Tiere, die in ihren Werken herumkrabbeln, sie widmet sich auch den Motten, Erdferkeln und Hunden, sollten nicht gerade die fachliterarischen Namen der verschiedenen Pilzarten – all der Schnecklinge, Saftlinge, Mürlinge, Wulstlinge, Holzritterlinge und Gallentrichterlinge – ihre wortverliebte Aufmerksamkeit gefesselt haben.

Körper-Verschiebungen sind eines, Körper-Verflechtungen ein anderes. Zweimal in ihrem Werk, soweit ich sehen kann, taucht ein Motiv auf, das naturwissenschaftliche Horror-Fakten – die präparierten Käfer waren nur Vorboten – verquickt mit Phantasien zum geteilten Deutschland. Nicht explizit, aber naheliegend im Roman »Die Letzten. Aufzeichnungen aus Udo Posbichs Druckerei« aus dem Jahr 2000. Da legt der Maschinensetzer Fritz in der Gemeinschaftskneipe ein Geständnis ab. Immer in seinen Träumen, so Fritz, sei er zu zweit mit sich gewesen; Röntgenbilder hätten es nun bewiesen: Seit seiner Geburt trug er einen Zwilling Bruder mit sich herum. Der Chirurg musste ihm versprechen, dass er, wenn er seinen Zwilling Bruder herausgeschnitten habe, ihn nicht wegwerfe. »Schließlich war mein Bruder ja kein morscher Backenzahn«, er wurde dann in ein versiegeltes Zylinderglas gesetzt und zur Besichtigung freigegeben. Fritz war seitdem sexuell gelähmt, aufgehend in seiner Rolle als »Brudermutter«.

Dieselbe biologisch-surreale Phantasie kehrt wieder in einer Erzählung aus dem Band »Die Enten, die Frauen und die Wahrheit« von 2003. Der Erzählerin fällt das West-Buch »Show Freaks & Monsters« in die Hände. Sie ist fasziniert, »erotisch wie sozial«, von den Doppelmenschen, die da abgebildet sind, entweder an der Brust oder den Hüften miteinander verwachsen oder durch ein gemeinsames Becken verbunden. Den stärksten Eindruck jedoch hinterlassen die Zwillingssmissbildungen – die sogenannten »parasitären Zwillinge« –, fragmentarische Geschwister, die als Auswüchse oder auch als halbeigene Gestalten mit Kopf und Armen in Erscheinung treten. In Schottland soll um 1490 ein Männerwesen mit zwei Köpfen, Oberkörpern und Armen gelebt haben, Peter-Paul mit Namen. Dieses Peter-Paul-Wesen nährt nun die »hysterische Einbildungskraft« der Erzählerin, die, ihre Arbeit als Psychiatrie-Hilfsschwester schwänzend, ein Theaterstück über das Thema schreiben möchte. Es gedeiht nur halb. Die Ereignisse vom 9. November 1989 machen das Projekt hinfällig. Das Doppelwesen war nun zu einer »reziproken Metapher« mutiert, »als eine penetrant demonstrative Metapher für und gegen die beiden von nun an nicht mehr getrennten, bald irgendwie zusammenwachsenden und dereinst sicher wieder eins werdenden Deutschlands oder Deutschländer.« Die Erzählerin steigt aus ihrer Erzählung aus, ihr Text habe sich nun irgendwie »erledigt«.

Darin irrt sie sich. Mag die Große Geschichte ihre anatomisch-psychiatrischen Zwillingungeheuerphantasien entmachtet und ihr zart zu verstehen gegeben haben, dass ihre Schilderungen von Doppelungen und Teilungen – herzerreißend auch dargelegt in der Erzählung »Kaspar Mauser – Die Feigheit vorm Freund« von 1988 – nun allmählich zur Ruhe kommen dürften. Das Problem der Freiheit

bleibt. Und das Problem, Sätze zu formen. Sätze in Freiheit zu formen. Wie tut sie das?

Wir kommen Kleist auf Umwegen näher und betreten damit – nicht überraschend – das Feld der Widersprüche.

Die Prosa Katja Lange-Müllers liebt die langen, durch viele Kommata und syntaktische Verschachtelungen atemlos und handlungstürend zusammengedrängten Kleist'schen Sätze und sie liebt, wie er, die novellistischen Formen. Das haben sie ihre Erfahrungen als Setzerin am Setzkasten gelehrt: Der Tag wollte kein Ende nehmen bei der Geschwätzigkeit der Manuskripte. Die Wut darüber verhalf ihr zu vielen Erkenntnissen; zu lebensgeschichtlichen: Es gebe so viel zu lesen und der Leser habe schließlich ein »biologisches Verfallsdatum« –, zu sprachphilosophischen: Die Sprache sei schließlich kein »Transportmittel«, und zu moralischen: Zur »Ethik eines Autors« gehöre, das, was er sagen möchte, so kompakt und ungeschwätzig zu sagen wie möglich.

Wenn ihr schriftstellerisches Verfahren aber nun »die Reduktion« ist, wieso dürfen ihre Sätze dann so lang sein wie die Kleist'schen? Dafür gibt sie mit harmloser Miene praktische Gründe an: Viele kurze Sätze bräuchten am Ende viel mehr Papier als gut gebaute lange ... Dann stünde, mit Verlaub, am Ende die Utopie: Am besten vertikal schreiben – und nicht horizontal?

Dennoch leuchtet dies alles ein. Der Widerspruch ist in der Welt, seitdem eine Moderne begonnen hatte, die von Kleist über Büchner zu Kafka führte. Zum einen will der Erzähler »erzählen« und es gibt eine Menge zu erzählen, auch in einer literarischen Kurzform wie der Novelle. Zum anderen hat sich die Geschwindigkeit der Wahrnehmung vervielfältigt, das *Multitasking* und *Multifeeling* hatte begonnen und diese Gleichzeitigkeit der inneren und äußeren Vorgänge wollte irgendwie eingefangen, eingekocht, dargestellt werden. Dagegen stand aber das behäbige Nacheinander der Sprachzeilen selbst: Sie wurden nun aufgebrochen, ineinander getürmt und gestapelt, um den Wahrnehmungsformen des modernen Bewusstseins besser zu entsprechen. Die Kommas wurden zu Stabhochsprung-Zeichen, die zwiegeschlechtlichen Semikolons – heute fast verschwunden – behaupteten sich ebenfalls, wenn kein Ende sein sollte. Der lange Satz, zusammengepfercht, fühlte sich dergestalt kurz an.

Kleist wusste genau, wie »Gleichzeitigkeitssätze« funktionierten, und wie gut sie sowohl die psychischen und intellektuellen Reaktionen seiner Figuren wie ihre Tausbrüche einzubinden verstehen. Katja Lange-Müller weiß das auch. Die Entwicklung von Empfindungen – die ja gekoppelt sein müssen an die Hirntätigkeit des Begreifens – und die *action directe*, zu der die Käferkisten-Schülerin übergeht, liefen in einer unfassbar raschen zeitlichen Abfolge, fast einer Gleichzeitigkeit, ab: Enttäuschung, Scham, Widerstand, Aufstand – und revolutionäre Tat, alles zugleich, alles eins in einem großen Satzgebilde.

Sie ist »ins Freie« gelangt, Katja Lange-Müller, aus eigner, radioaktiver Kraft, und das ist das Schönste, was uns diese Kleist-Preisträgerin – über ihre Sprache – hat klar machen können.

Wir gratulieren ihr von Herzen!

KLEIST, DER KRIEG UND DIE WELT

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2013

»Jahrgang 21 und lebend...«, mit diesen Worten begann eine Rede, eigentlich eine Selbstauskunft, des Autors Max Walter Schulz, der während meines Studiums am Leipziger Literaturinstitut der DDR dessen Direktor war und der dann, 1991, doch eines sogenannten *natürlichen* Todes starb. Damals begriff ich nicht gleich, was Schulz meinte, schon gar nicht, warum, als er von sich sprach, in seiner Stimme ungläubiges Staunen, verhaltene Trauer und leiser Stolz mitschwangen; vielleicht nicht in dieser Reihenfolge, aber sicher in dieser Kombination. Also machte ich mich schlau und las in einem Buch, dass sehr viele deutsche Männer *gerade* des Jahrgangs 1921 während des 2. Weltkriegs den »Tod gefunden« hätten. Den Tod gefunden? – grübelte ich. Haben sie ihn denn gesucht? Und war es etwa Schulz' *Verdienst*, dass er in der einen oder anderen Schlachtsituation drei Schritte entfernt stand von seinem Kameraden, den die Granatsplitter trafen, oder war es einfach *Glück*? Wenn ja, warum hatte Schulz mehr Glück als jener Kamerad? War es *Zufall*, dass er verschont blieb? Oder *Schicksal*? Oder schwebte vielleicht doch *Gottes Hand* schützend über Max Walter Schulz' behelmttem Haupte? Und wenn wieder ja, warum tat sie das? Weil ausgerechnet Schulz ein besserer Mensch war als andere Soldaten und weniger Feinde oder absichtlich niemanden getötet hat? Oder wollte Gott ihn – aus eben diesem Grunde – noch nicht zu sich holen, sondern weiterhin eher leiden denn weiden lassen im »irdischen Jammertal«? Die Tatsache, dass es auf derlei Fragen eine oder keine Antwort gibt, macht sie zu existenziellen und, solange unser Geschlecht, ich meine das der Menschen, auf Erden haust, zu ewigen; und sie, diese Tatsache, ändert auch nichts daran, dass selbst ein erklärter Atheist wie Schulz sich der Deutung, sein Über-Leben sei kein (mehr oder minder dummer) Zufall, sondern ein Glücks*fall*, vielleicht gar ein *Segen* gewesen, kaum entziehen konnte.

Kriege fressen Menschen, am liebsten männliche, die dann, so viel weiß jedes Kind, Soldaten heißen. Soldaten töten feindliche Soldaten und werden getötet von ebenjenen. Sie töten auch Zivilisten, wie die Nicht-Soldaten während Kriegen heißen, Kinder, Frauen, Greise; im Militärjargon nennt man das *Kollateralschaden* oder, etwas weniger zynisch, *humanitäre Katastrophe*. Viele dieser versehentlich oder aus religiösem Wahn oder Rachsucht oder Feigheit oder all dem zusammen Getöteten waren und sind Kinder; und manche Soldaten waren und sind ebenfalls Kinder. Für diese wiederum prägte – wer immer – den Begriff *Kindersoldaten*, ein

zusammengesetztes Substantiv, eines jener Komposita, die zu bilden die deutsche Sprache bereitwilliger als andere Sprachen einlädt und die so schön ökonomisch sind. Kindersoldaten, das Wort löst, sobald wir es lesen oder hören, bestimmte Assoziationen aus. Wir imaginieren, was unser Gedächtnis dazu gespeichert hat: In irgendeiner afrikanischen Pampa posieren, mit ernstem Blick und Sturmgewehr vorm Bauch, ein paar dunkelhäutige Jungs, denen man am liebsten die Knarren abnehmen und einen Teller Butterbrote vorsetzen würde. – Aber manch einem erscheint, wenn er an Kindersoldaten denkt, vor seinem inneren Auge womöglich auch dies ovale Miniaturbildnis, das der – zweifellos hellhäutige – zu dem Zeitpunkt bereits dreiundzwanzigjährige Heinrich von Kleist Wilhelmine von Zenge schenkte, das einzige ihn ganz gewiss darstellende, wiewohl der Porträtierte selbst es eher skeptisch sah. Doch was sah er nicht so, es sei denn, er war wieder einmal – und bald vorübergehend – schwärmerisch beseelt von einem Menschen, begeistert von einer Idee, einem Plan, etwa dem, das Leben, erst einmal das eigene, zu ändern, womöglich zum Besseren hin. Über die weichen Züge, die Peter Friedel diesem Bildnis verlieh, ist viel geschrieben und gesprochen worden, ebenso über die ihm vermutlich ähnlichere, künstlerisch souveräner geratene Zeichnung, die seine ehemalige Verlobte etwa zwanzig Jahre später anfertigen ließ, wahrscheinlich nach einer Skizze oder einer Kopie von dem kleinen Porträt, das sie Kleist ja zurückgesandt hatte. Auf dieser anonymen Kreidezeichnung sind jedoch, anders als auf Friedels Bildnis, im Antlitz des Dichters Narben zu erkennen; eine scharf geschnittene Scharte unterhalb des Jochbeins, die ein Schmiss sein könnte, das Indiz für Kleists Mitgliedschaft in einer schlagenden Verbindung. Die zweite Narbe aber, jene, die als Kahlstelle in der linken Augenbraue sichtbar ist, lässt sich so nicht erklären. Kleist war sechzehn, nach heutigen Maßstäben mithin noch nicht heraus aus dem Alter eines älteren Kindersoldaten, als er, 1793, an den Schlachten bei Pirmasens und Kaiserslautern teilnahm. Hat er dort bloß herumkommandiert? Eher nicht, als popliger Gefreiter-Korporal. Oder war auch er in den einen oder anderen Mann-Gegen-Mann-Kampf, eben einen *echten physischen* ›Zweikampf‹, verwickelt gewesen und hatte sich dabei eine Verwundung zugezogen, von der ihm diese Narbe blieb? Hat er also selbst Feinde verletzt, womöglich getötet? – Und *was* oder *wer* waren diese Feinde – generell, in der konkreten Situation und später? *Seine* Feinde? Die Feinde *Preußens* oder gar des gesamten *Vaterlands*? *Der Feind* schlechthin? Ja, der war's! Und man, auch ein Mann namens Heinrich von Kleist, nannte ihn in seinem mit den prächtigsten Untier-Metaphern gespickten ›Kriegslied der Deutschen‹ beim für lange Zeit gebräuchlichen Namen: »Nur der *Franzmann* zeigt sich noch / In dem deutschen Reiche; / Brüder, nehmt die Keule doch, / Daß er gleichfalls weiche.« (DKV III, 434; Hervorhebung K.L.-M.) Dazu, ob er, der sich zweifellos als einer dieser »Brüder« verstand, *eigenhändig* einen oder mehrere französischen Soldaten auf diese oder andere Art umgebracht hat, lässt sich nirgends ein *eindeutiger* Hinweis finden; aber anzunehmen ist es allemal, denn die französischen Bataillone, über die Generalmajor Kronprinz Friedrich Wilhelm notierte, ihr »erster Anblick« sei »nicht vorteilhaft« gewesen, »kein gleicher Anzug, nichts Poliertes, Geputztes, kein Glanz und kein Schimmer«, verloren allein in den Schlachten von Pirmasens immerhin »4.000 Mann und 20 Ge-

schütze«, während die Preußen lediglich »6 Offiziere und 148 Mann an Toten und Verwundeten« zu beklagen hatten. »Da der Verlust der Garden nirgends angegeben, ist es wahrscheinlich, dass sie einen solchen überhaupt nicht gehabt haben«, heißt es in der Regimentsgeschichte. – Wie dem auch sei, diese Erlebnisse, eine Pubertät unter Männern, genauer Kameraden, von denen die meisten, zumindest die meisten Offiziere, nicht nur gezwungen, sondern bereit waren, die eigene Haut zu riskieren und zu töten, selbst ihre Untergebenen, wenn die den Gehorsam verweigerten, müssen für Heinrich von Kleist prägend, ja, traumatisch gewesen sein. Da liegt es nahe, ihn, der blutjung seine Feuertaufe bestand und sieben Jahre später auf jenem Verlobungs-Porträt trotzdem noch derart lausbübisch aussieht, »nach Maßgabe« *unserer* »Bereifungskraft« einen Kindersoldaten zu nennen; doch ein *Soldatenkind*, eines, das zehnjährig seinen Majors-Vater und fünf Jahre später auch die Mutter verlor, das war er nun ganz gewiss. Mit welchen Augen als eben denen, die früh und lange genug den Tod real gesehen hatten, mit welchen Ohren als denen, die den Schlachtenlärm und – »Bassa Manelka!« – die Flüche der Gemeinen gehört hatten, doch auch die Töne, die er seiner Klarinette zu entlocken wusste, sollte Kleist ans Werk gehen, sein eigentliches, jenes geniale literarische Werk, das seither Leser in der ganzen Welt bannt, erregt und verstört – einer Welt, die ihm »ein Krieg war«. – Ja, was denn sonst?! – Und nicht nur ihm und nicht nur im Präteritum... »Die Welt war Kleist ein Krieg« im Sinne von *nichts als ein einziger Krieg*. Die militärische *Realität* aber hatte ihn ernüchtert, wenn nicht gar erschüttert; und so wollte und konnte er *seinen* Krieg – oder *jeden* seiner Kriege, denn welcher Kleist-Text wäre keiner – bald nicht mehr draußen im Felde führen, wo laut Schiller »der Mann noch was wert ist«, sondern fortan auf andere, bis zu dem Mord an Henriette Vogel und sich selbst, *unblutige* Art, drinnen in seinem Kopfe, seiner Seele, die eh keinen Frieden fand, weiterhin eigenhändig gleichwohl, nur nicht mehr mit der Klinge, sondern mit der Feder – oder eben doch mit der Keule, einer bloß sprachbildlichen allerdings –, auf die ich wieder zurückkommen werde.

Während der letzten Wochen habe ich vieles von und über Kleist gelesen; manches kannte ich bereits, anderes war mir neu. Und eigentlich wollte ich den zahlreichen Interpretationen seines, trotz all der Briefe, die er schrieb, so verschlossenen und rätselhaften Lebens keinen weiteren Deutungsversuch hinzufügen. Eigentlich. Doch je länger ich ihn las und wieder las, umso mehr gewann ich den Eindruck, dass Kleist, der sich, in seinem Werk, nicht in seinen Briefen, jeder Deutung enthielt und stattdessen mehr oder weniger *fiktive Fakten* schuf, das Deutungsbedürfnis seiner Leser aber sehr wohl bedient – und sei es nur, um jeden dieser Deutungsanläufe dann gleich wieder zu konterkarieren oder gar zurückzuweisen – genau dies fordert: Interpretation, Spekulation, die ja nichts anderes sind als Deutung. Denn das, meine lieben Schriftstellerkolleginnen und -kollegen, Spekulationsmaterial, Deutungsfutter, überraschende Wendungen, schwierige, unsere Intelligenz auf die Probe stellende Rätsel, macht Literatur erst richtig nachhaltig, unvergesslich für alle Zeiten. – Aber *reines* Kalkül war es nicht – bei Kleist! Dass er sich seiner selbst und der ihn unmittelbar umgebenden, damals nun wirklich wüsten Welt kaum einmal sicher sein konnte, nicht in den euphorischsten Momenten, kam hinzu oder ging dem voraus. Dennoch war er sich der in ihm wie um ihn

herum herrschenden komplizierten Antagonismen und der daher rührenden Ungewissheit und Unberechenbarkeit, auch des eigenen Charakters, weitgehend bewusst; derart, dass ihm nichts übrig blieb, als sich zu offenbaren, womöglich *nur* in seiner Literatur, also nur jenen, die bereit waren und sind, die Einsamkeit, in der er seine Zweifel am menschlichen Sein zu Papier brachte, *lesend* zu teilen. Aus dem Schreiben ergab sich ihm die – allerdings keine Not wendende – Notwendigkeit, die ihn (und jeden von uns) beherrschenden Widersprüche, die heimlichen und unheimlichen Sehnsüchte, die empfangenen und ausgeteilten Kränkungen, die einander folgenden und doch mit unverdauten älteren angereicherten Erfahrungen, selbst die weniger privaten, zusammenzufügen, ja, zusammenzuzwingen, sie, so seltsam dies Wort auf Kleist gemünzt klingen mag, zu *ordnen*. Dem Kampf um Lösungen für dieses Problem, das auch ein *echter* Antagonismus ist, entwuchs die viel beschworene Besonderheit seiner Syntax, eben das unverwechselbar Kleist'sche seiner Stücke und speziell seiner Erzählungen. Und irgendwie ist ihm das Unmögliche, das, womit alle ernstzunehmenden Autorinnen und Autoren Zeit ihres Schreibens ringen, trotzdem oder gerade deshalb gelungen. Welche Meisterin und welcher Meister welcher Sprache, frage ich Sie, hat sich derart stilprägend dem unabweislichen Diktat des Nacheinanders der Buchstaben, mithin des Schreibens *und* des Lesens, einerseits unterworfen und andererseits diesem »Naturgesetz« der Literatur, ihrem einzigen womöglich, die Komplexität unseres Fühlens und Denkens sowohl entgegenhalten als auch eingeräumt. Kleist wusste um die Parallelität, die Gleichzeitigkeit der Ereignisse an ein und demselben Ort und anderswo sowie so, um das Disharmonische unserer Empfindungen, Handlungen, Aussagen, ... Er wusste, dass es dem Menschen, solange er lebt, kaum möglich ist, Vergangenheit zu erzeugen, also wirklich zu vergessen, weil er das meiste des ihm schon Geschehenen eben nicht abschütteln oder liegenlassen kann, sondern mit sich schleppt, wie ein fließendes Gewässer Treibgut und, bis sie ihm zu schwer werden, sogar Steine. In das, was dem Menschen augenblicklich zustößt, wirkt bereits Erlebtes, ja selbst nur Gehörtes oder Gelesenes hinein; so bestimmt die Summe all dessen auch über das Gegenwärtige und das Kommende und sogar darüber, welche Zufälle auf ihn zufallen und welche eher nicht.

Und nun, geschätzte Zuhörerinnen und Zuhörer, folgt doch noch ein Deutungsversuch, meiner, den ich am »Erdbeben in Chili« vornehmen will, einer von Kleists frühen, um 1806 in Königsberg entstandenen Novellen; jedes Mal, wenn ich mich wieder über sie beuge, wünsche ich mir, ich wäre eine alphabetisierte Fliege und könnte diese »unerhörte Begebenheit« nicht nur in ihrer Gesamtheit erfassen, sondern – mit einem Blick – auch jede einzelne der ungezählten Facetten, aus denen sie besteht. Aber ich bin, was ich bin, jedenfalls keine solche Fliege, und so ist mir bei jedem Wiederlesen dieser und der anderen Kleist-Novellen, als hätte ich beim letzten Mal etwas nicht recht bemerkt oder verstanden, als sei der Boden, auf dem sich die Handlungen und auch die Protagonisten selbst bewegen, tückisch elastisch wie die mehr oder weniger meliorierten Sumpfböden Brandenburgs. Gefahren wird ausgewichen, doch der Rettung verheißende Umweg birgt jeweils bloß neue; und am Ende führt alles ohnehin unentrinnbar zum Tode. Figuren, die mir der Autor ans Herz schreibt, lässt er schließlich sterben, im Moment

des größten Glücks oder kurz davor; die Aufschübe, die er ihnen gewährt, sind nur erzähldramaturgisch von Bedeutung, und lediglich ein Nebenheld oder ein Kind darf ab und an überleben.

Es ist ein symptomatischer Treppwitz der Geschichte, sowohl der Lebensgeschichte des Heinrich von Kleist als auch jener Geschichte, die er uns erzählt, dass sich der Dichter 1807, da Johann Friedrich Cotta die »Scene aus dem Erdbeben zu Chili« im »Morgenblatt für gebildete Stände« erstmals veröffentlichte, in einer Situation befand, die der seines Jeronimo zu Beginn der Novelle ähnelt: Er war von der Welt abgeschnitten; und wie Jeronimo entkam Heinrich, wenngleich nur aus Frankreich nach Deutschland, wo dann allerdings auch weiteres Unheil über ihn herein- und er unter sich zusammenbrach, wieder einmal. Im Unterschied zu seinem Erfinder hatte Jeronimo Rugera jedoch sehr wohl etwas verbochen, etwas, das Cottas *gebildeten Ständen* übel aufgestoßen sein muss und sogar uns Heutige verwerflich dünkt, etwas, das Kleist, aus Gründen, über die genug Gerüchte im Umlauf waren und sind, niemals fertiggebracht hätte. Jeronimo, der Lehrer, ein junger Lehrer zwar, aber eben ein Lehrer, ein, wie sich vermuten lässt, juristisch und humanbiologisch, also auch *sexuell* einigermaßen aufgeklärter Mann, hatte sich an Donna Josephe, seine minderjährige Schülerin, die einzige Tochter des reichen Don Henrico Asteron, herangemacht. Es wurde ruchbar und Jeronimo entlassen; das hinderte ihn allerdings nicht daran, sein Verhältnis mit Josephe aufrecht zu erhalten. Und weil ihr Bruder sie verpetzte, wurde Donna Josephe bald ebenfalls ihres Vaterhauses ver- und ins »Karmeliter-Kloster unsrer lieben Frauen vom Berge« eingewiesen, wo sie für den Rest ihrer Tage bleiben sollte. Doch damit noch immer nicht genug; durch etwas, das Kleist nicht Liebe, sondern ironisch einen »glücklichen Zufall« nennt, gelang es dem lüsternen Ex-Lehrer »hier die Verbindung von neuem anzuknüpfen« und Josephe in einer »verschwiegenen Nacht« unter den Bäumen des Klostergartens flachzulegen. – Wohl mag jene Nacht verschwiegen gewesen sein, die weibliche Natur und der Autor sind es nicht. – Neun Monate später, perfiderweise am Tag des Fronleichnamfestes während der feierlichen Prozession und gerade bei dem »Anklänge der Glocken«, sank die Novizin Josephe in »Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale nieder[]«; dort, vor den Augen derselben, brachte sie ihren Sohn Philipp zur Welt. – O Schande – für die »junge Sünderin« (DKV III, 189), die Sippe der Asteron und das Kloster! Selbstverständlich warf man sie sogleich ins Gefängnis, wohl in ein anderes als ihren Verführer. Das einzige, was die Äbtissin des Klosters beim Vizekönig noch erreichen konnte, war, dass dieser den Feuertod, der auf eine solche Ungeheuerlichkeit stand, abmilderte zur öffentlichen Enthauptung. Welche Strafe Jeronimo zu erwarten gehabt hätte, wenn das verheerende Erdbeben ausgeblieben wäre, teilt uns der Dichter nicht mit, dafür jedoch, dass die Fenster der Straßen, durch die der Hinrichtungszug führen sollte, vermietet und die Dächer abgetragen wurden. Der »gefürchtete Tag erschien«, die Glocken ertönten und die Freude des Volkes auf die »göttliche[] Rache« war ebenso groß wie Jeronimos Verzweiflung. Sein Kopf steckte schon in der Schlinge des Stricks, den »ihm der Zufall«, aber eigentlich Heinrich von Kleist, »gelassen hatte« (DKV III, 191), da brach sie aus, die Naturkatastrophe. – Eine Naturkatastrophe, genau! – Das soll Kleists Leserin, wie ich

mich der Einfachheit halber ab jetzt nenne, getrost annehmen: Was hier geschah, war kein Krieg, nichts Menschengemachtes. Noch darf die Leserin ja nicht einmal ahnen, dass sie es mit der – meisterhaft gerafft erzählten – Trilogie des »Umsturz[es] aller Verhältnisse« (DKV III, 209) zu tun bekommt und dass es von der Naturkatastrophe über die Solidarität der Betroffenen bis zur Naturgewalt eines Mobs von Totschlägern am Ende nur zwei Schritte gewesen sein werden. Ganz nach dem Willen des Heinrich von Kleist, der, selbst wenn er Prosa schrieb, durch und durch Dramatiker war, vertraut sie zunächst der historischen Tatsache, dass St. Jago 1647 in Schutt und Asche fiel. Es war ein Erdbeben, Punktum, und nicht etwa die Folge eines heimtückischen Angriffs englischer Piraten oder der Brandschatzerei eines rasenden Rosshändlers, also das, wofür es auch die meisten der Überlebenden hielten: ein Werk Gottes. – Stopp! – Vermuten wir Gott nicht eher oben, dort, wo angeblich alles Gute herkommt, und, wenn uns der liebe Gott doch einmal zürnt, Blitze, Donner, Sintfluten? Ein Erdbeben aber, deswegen heißt es ja so und nicht Himmelsbeben, kam und kommt immer von unten, obgleich die Steine, aus denen St. Jago gebaut war, natürlich von *oben* auf die Bewohner herabfielen. – Und *unten*, das glauben zumindest die Katholiken, befindet sich die Hölle. – Was also ist, nach solcher Logik, ein Erbeben? Gottes Strafe oder Teufels Lohn? Und wen wollte Gott strafen beziehungsweise der Teufel belohnen? Die lasterhaften Eltern des Babys Philipp oder deren Richter und Claqueure, von denen auch keiner ohne Sünde gewesen sein dürfte, wiewohl nicht *sie* die Steine geworfen hatten, weder den ersten noch den letzten.

Gut, eine Naturkatastrophe ist kein Krieg, aber vorerst auch kein Grund zum Aufatmen, nicht für Josephe, nicht für Jeronimo, nicht für mich, die Leserin, nicht einmal für Kleist, dem nach eigenem Bekunden Metapher und Formel gleichermaßen vertraut waren (vgl. DKV III, 555; DKV IV, 336) und dessen Lust, Spannung zu erzeugen, seine Fähigkeit zur Empathie bei weitem überstieg und sich in all seinen Novellen, auch in dieser, auf das Nötigste beschränkt, damit wir sie bloß nicht weglegen! Außerdem waren Erdbeben zu Kleists Zeiten schlimmer und gefürchteter als selbst Kriege; und die Stunde der Menschengewalt, die des Pöbels und seines Zorns, jeder, der den Text kennt, weiß es, die schlägt schon noch, ziemlich genau 24 Stunden später. – Doch erst einmal blieben Jeronimo und Josephe am Leben. Und diejenigen, die den beiden so viel Schlimmes angetan hatten, Josephe gar enthaupten lassen wollten, lagen mausetot unter den Trümmern; ihre Ordnung war dahin, die politischen wie die kirchlichen Machtzentren weitgehend vernichtet. Jeronimo, der entschlossen gewesen war zum Selbstmord, aus Scham oder doch aus Liebe – das Wort kommt *pur* nicht ein einziges Mal vor in dem Text, nur in zwei Varianten, die sich beide auf den kleinen Philipp beziehen –, erlangte das Bewusstsein wieder, ging umher und traf verwirrte Menschen, die er fragte, ob die Hinrichtung vollzogen worden sei. Ja, antwortete ihm eine Frau, an deren Brust zwei Kinder hingen. – Soll doch die Leserin wieder die Hoffnung verlieren – für wenige Minuten, der dank seiner wundersamen Errettung euphorische Jeronimo, obgleich er »heißeste[] Tränen« (DKV III, 197) vergoss, behielt sie ausnahmsweise mal und suchte schlechten Gewissens weiter Donna Josephe. Ganz anders diese, der Jeronimo erst nach dem Kind »der liebste auf der Welt

war« (DKV III, 201). Gottlob nicht enthauptet und dennoch wie kopflos stürzte Josephe »dem nächsten Tore zu« (DKV III, 197), rettete dann aber ihr und sein Baby, an das Jeronimo bislang keinen Gedanken verschwendet hatte, im letzten Augenblick aus dem »von allen Seiten schon zusammenfallende[n]« Kloster (DKV III, 199). Die Leserin ist erleichtert und darf darum Josephe – oder Maria – mit dem Kinde folgen in eine wahre Idylle. Nein, besser; es wird, zumindest ein paar Seiten lang, für sie, was es für Josephe war, die Rück- oder eher Einkehr in eine Art Garten Eden, den ihr Kleist jedoch – leider oder glücklicherweise – nur als *irdisches* Paradies präsentiert. Einige der Überlebenden, Menschen jeden Standes, auch des gebildeten, hatten sich in dies zauberhafte, »von Pinien beschattete[] Tal« bei St. Jago geflüchtet. Nirgends als eben dort, so lenkt Kleist, um die Freude der Leserin noch zu steigern, den Lauf der Dinge, begegnete Josephe ihrem Jeronimo wieder, der jetzt seinen Sohn erstmals zu Gesicht bekam und ihn »in unsäglich-cher Vaterfreude« hätschelte. Nun war die kleine, illegitime Familie vollständig, ach was, vollkommen, vollkommen glücklich, und »die schönste Nacht [...], so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag«, herabgestiegen. Im »Schimmer des Mondscheins« bereitete man sich

sanfte Lager von Moos und Laub, um von einem so qualvollen Tage auszuruhen. Und weil die Armen immer noch jammerten; dieser, daß er sein Haus, jener, daß er Weib und Kind, und der dritte, daß er Alles verloren habe: so schlichen Jeronimo und Josephe in ein dichteres Gebüsch, um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben. (DKV III, 201)

Doch ich will den Hergang dieser Ihnen ohnehin geläufigen Novelle nicht zu minutiös nachverfolgen; darum nun kurz und bündig und fortan im Präsens: Donna Josephe und Jeronimo brechen nicht auf, um sich einzuschiffen gen Spanien, wo er Verwandte hat. Warum auch? Sind ihnen jene in diesem Tal, die ja alle *ein* Schicksal teilen, nämlich das mit nichts als dem Schrecken davongekommen zu sein, nicht näher verwandt? Der *kleinen* Familie, bestehend aus Kind, Mutter, Vater, so die Hierarchie bei Kleist, die mehrfach überlebt hat, die Mutter das ihr bestimmte Los, der Vater das selbstgewählte und alle drei das »Ende der Welt« (DKV III, 205), gelten die gleich ihnen verschont Geblieben als eine *große*; und diese große Familie von »Fürsten und Bettler[n], Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte[n] und Tagelöhner[n]« (DKV III, 207), sieht die das nicht genauso?! Hätte Gott in seiner allmächtigen Liebe Philipp, Josephe und Jeronimo denn errettet, wenn sie tatsächlich schuldiger wären als die um sie Herumsitzenden? – Aus Josephe aber, der furchtlosen Donna Josephe, macht unser Dichter nun endgültig eine heilige Hure, mehr noch, er erhöht sie zur Metapher für allumfassende Mütterlichkeit, dem Inbegriff dessen, was einzig noch Bestand hat auf diesem von Umstürzen jeglicher Art nahezu permanent bedrohten Planeten – und das mit *einem einzigen* Satz, einem Halbsatz nur, der eine ebenso konkrete wie symbolische Geste beschreibt, und die lässt tief blicken, diesmal auch in die Seele des früh verwaisten Heinrich von Kleist: Ma-donna Josephe nimmt »den kleinen Fremdling«, Juan, den Knaben der verletzten Donna Elvire, indem sie ihr eigenes Kind Juans Vater Don Fernando reicht, und legt ihn »an ihre Brust.« (DKV III, 203) –

Don Fernando Ormez und die Seinen sind gerührt; herzlich, in diesen adligen Kreisen kannte man einander ja schon vor Josephes und der folgenden Katastrophe, wird die gerade noch so Schandbare und etwas verhaltener auch der zu ihr gehörende Ausländer Jeronimo, der kein Don ist, in die Gesellschaft aufgenommen – oder wieder aufgenommen: Die legale Familie legalisiert die illegale; von Jeronimos und Josephes anfänglicher Amnesie bis zur vermeintlichen Amnestie für die beiden bedarf es nicht einmal zweier, sondern nur eines Schrittes. So einfach kann es sein – oder hätte es sein können: Lasset ein gewaltiges Beben kommen, das Gerechte wie Ungerechte auslöscht, aber auch die bisherigen Strukturen, und gebt alle Macht den Müttern, denn die sind das Prinzip Überleben, solange Natur und Menschheit existieren. – Die schlimme Zeit vor dem Beben hat Josephes, wie es ihr nun scheint, nur geträumt, während das hier jetzt die Wirklichkeit ist. – Aber nicht allein die Liebe, auch der traumwandlerische Glaube an das vielleicht ja doch nicht völlig unverdiente Glück, nicht gestorben, sondern wohlge-litten und *gebraucht* zu sein von derart prächtigen Menschen, macht blind und taub – und womöglich dumm. – Warum sonst setzen sich Donna Josephes und Jeronimo hinweg über die Warnungen der Donna Elisabeth – die patenten Frauen heißen bei Kleist öfter mal Elisabeth oder Liesbeth – und begeben sich gemeinsam mit den anderen in die Kirche? Zurück bleiben nur die verletzte Donna Elvire, ihr Vater und ihre Schwester Donna Elisabeth, die Baby Philipp, ach, beide Säuglinge, gern bei sich behalten hätte, wenn Philipps Geschrei nicht gar zu kläglich und Don Fernando nicht gar zu stolz auf seinen Juan gewesen wäre. – Aber ach, sage ich nochmals, dieses Kleist'sche »Ach!« (DKV I, 461), in dem immer schon das letzte ausatmende Aufstöhnen mitschwingt, das ich alte Krankenschwester etliche Male vernommen und bis heute im Ohr habe; ach, die Kirche, genauer der Dominikanerdom, er, als einziger von all den Kirchen St. Jagos, war heil geblieben... Kleist hat ihn extra stehenlassen für sein schauerliches Finale. – Als die aus dem Tal dort ankommen, lässt »sich die Orgel schon mit musikalischer Pracht hören« (DKV III, 213) – und bei mir, der Leserin, läuten Glocken, sämtliche Alarmglocken, denn ich bin ja nicht im Glückstaumel, sondern auf der vorletzten Seite der Erzählung, die jetzt in sich überschlagenden, einander das Wort abschneidenden Sätzen mit kometenhafter Geschwindigkeit ihrem Ende und dem von vier mir so vertraut gewordenen Figuren entgegenrauscht. – Grafisch oder meinetwegen seismografisch dargestellt, gliche »Das Erdbeben in Chili«, besonders das Schlusskapitel, einem im Zorn hingekritzelten, vielfach gezackten Blitz (Kleist nannte diese Form der elektrischen Entladung tatsächlich einmal den »Griffel Gottes«). Wieder aus dem Sprach-Bild genommen und rückübertragen auf die Novelle entstand das, was ich eben als gezackten Blitz sah, jedoch nicht jäh, nicht exzessiv, sondern durch syntaktische, nur scheinbar unwillkürlich immer mal kurz die Laufrichtung ändernde, insgesamt aber deutlich abwärts weisende Winkelzüge. Nein, diese Novelle und deren Schluss haben doch nichts Blitzartiges; der gesamte Text ist das Resultat präzise durchgespielter, strategisch kühler stilistischer Kalkulation. – *Berechneter* Zufall, wenn es so etwas gibt, dann bei Kleist! – Einer der »ältesten Chorherren« (DKV III, 213) des Predigerordens der Dominikaner, die sich auf die Ketzerjagd im Dienste der Inquisition bekanntlich so gut verstanden,

dass man sie »die Hunde des Herren« schimpfte, hebt seine zitternden Hände gen Himmel, salbadert, da er das ja drauf hat, mit Donnerstimme von der »Sittenverderbnis« der Stadt, von »Greuel, wie Sodom und Gomorrha sie nicht sahen« und erwähnt, einmal in Fahrt geraten, auch »des Frevels [...], der in dem Klostergarten der Karmeliterinnen verübt« wurde. Don Fernando, der die Satansbraten um sich herum seit geraumer Weile riecht, animiert Schwägerin Constanze eine Ohnmacht vorzutauschen, damit er, seine Gruppe im Schlepptau, auf unhörbaren Zehen entweichen könne. – Zu spät! – Hier, ihr Bürger, brüllt einer, sind »diese gottlosen Menschen!« Und Pedrillo, der Schuhflicker, er hat Josephe im Blick und kennt »diese wenigstens so genau [...], als ihre kleinen Füße« (DKV III, 215), tritt das Inferno los, erhebt sich zum »Fürsten« der »Ungeheuer« (DKV III, 215, 219). – Wer, frage ich den Dichter, Sie und mich, sind diese »blutdürstenden Tiger« (DKV III, 219)? Etwa jene »Armen«, die ihr Haus, ihr Weib und ihre Kinder verloren haben, manche sogar alles? Sie sind es. Und das – ihnen ja doch gebliebene – nackte Dasein, wissen sie nicht zu schätzen? Nein. Denn sie kennen nicht die Freude von zweien, die eigener Frevel wegen sterben sollten oder sogar wollten und dann davankamen, weil eine Laune der Natur oder Gott oder ein Dichter es so fügte. Diese »Armen« wähnen sich bestraft, obwohl sie nichts verbochen haben. Und wenn sie schon bestraft wurden, braucht es dann nicht einen Grund dafür – und lässt sich der nicht auch nachträglich schaffen?! – Sie sind wütend; sie stehen, ob der Beschwernisse des Lebens, dem schon vor dem letzten und größten all ihrer Missgeschicke nicht besonders lustigen, derart unter Druck, dass ihnen bei der erstbesten Gelegenheit Dampf abzulassen die Ventile aus den nie ganz zugewachsenen Fontanellen fliegen. Die Mordlust, die sie gepackt hält, wird gestillt, egal welche Konsequenzen das nun wieder haben mag. Die alten Richter sind tot, es leben die neuen, die nicht einmal von ihresgleichen in dies Amt Berufenen. – Was soll's; sind halt auch nur Menschen – und schämen sich dessen nicht. Also drauf auf die edlen Weiber, die sich ja immer mehr herausnehmen durften als die gewöhnlichen, und auf deren Brut – und die Männer, die, adlig oder nicht, so was beschützen. – Immer drauf mit den Keulen, die kein anderer als Kleist dem Gesindel in die Pfoten drückte. Gerade diese urgermanische Tatwaffe ist unserem Dichter jetzt *die* des unbegreiflichen »Weltgericht[s]« (DKV III, 213), des Pöbels also, zu dem er sich durchgerungen und -geschlagen hat, selbst wenn er es nicht dezidiert ausspricht. Denn jetzt, am Ende der Novelle, beginnt *wirklich* der »Umsturz aller Verhältnisse« (DKV III, 209), keine Revolution, aber eine Revolte – immerhin. Nicht einmal einer wie Don Fernando, ein Mensch *und* Offizier (oh Ideal Kleist'scher Jugendträume), der, »ein Löwe wehrt sich nicht besser«, das geliehene Schwert führend im Dienst der ihm heiligen Werte von Mütterlichkeit und Familie noch sieben »Bluthunde« (DKV III, 221) niederstreckt, kann verhindern, dass die Zeit der feudalen Klinge vorbei und die der plebejischen Keule angebrochen ist. Auch in der »Herrmannsschlacht«, der »Familie Schroffenstein« oder der »Verlobung in St. Domingo« kommt, wie Laszlo F. Földeny schreibt, die Keule denen gelegen, die einer unterschwelligten Spannung oder aufgetauten Verdrängung ein Ende setzen müssen, denen, »die sich *schwach* fühlen und sich deshalb mit dem Glauben Mut machen, daß Gott auf ihrer, und zwar ausschließ-

lich auf ihrer Seite steht.« – Und so werden sie gekeult (das Wort begegnet uns sonst nur noch in Meldungen über Massenschlachtungen infolge von Viehseuchen): Donna Josephe inbrünstig, Donna Constanze versehentlich und Jeronimo Rugera vom eigenen Vater. Nur das mit Baby Philipp verwechselte Baby Juan trifft es noch ärger, dessen Kopf zerschmettert der Schuster an einem Kirchpfeiler. Ein Gefängniswärter war es, an dem sich Jeronimo hatte aufhängen wollen ... Immerhin, etwas bleibt ja – von ihm und der wunderbaren Donna Josephe: der aus ihrem womöglich Besten, nämlich aus ihren vitalen Genen hervorgegangene Philipp, die Vollwaise, der »kleine[] Fremdling«, den Don Fernando und Gemahlin »zum Pflegesohn« annehmen. – »[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.« (DKV III, 221) – Wer sich freuen *müßte*, der *kann* sich nicht freuen, wie wohl das Erworbene ein Geschenk ist? Ein Gottesgeschenk oder eins des Zufalls? Sollen wir alle Zufälle, auch die von Kleist konstruierten, als gottgewollt begreifen? Oder als Blasphemie? Worin besteht das Geheimnis dieses oft gedeuteten, noch und noch und nochmals umgedeuteten letzten Satzes? Ich weiß es nicht. Einzelne Schicksale, ob nun das der Donna Josephe und das des Jeronimo oder das des Don Fernando und seines Adoptivsohns Philipp oder die seiner sonstigen Protagonisten, waren Kleist, denke ich, bloß für die jeweilige Geschichte wichtig, nicht für die Menschheitsgeschichte, die ihn sicher mehr interessierte. Vielleicht ist dieser letzte Satz eine Sphinx, vielleicht nur eine polemische Figur, eine hübsche rhetorische Schleife, mit der er seiner Leserin, Leserinnen sind ja nicht selten auch Mütter, am Ende doch noch etwas Trost spenden und sie dann ins Bett schicken will. Aber ein weiteres und, da es das letzte – zumindest dieser Novelle – ist, verdammt kniffliges Rätsel sollte jener letzte Satz schon sein (oder vortäuschen), eins, dass die von all dem Auf und Ab und So und Anders ermattete Leserin daran hindert, gleich einzuschlafen und ihren Heinrich von Kleist, der sich selbst Rätsel genug war, zu vergessen – wenigstens für ein paar Stunden, bis der Morgen *graunt* – und sie die Lektüre erneut aufnimmt.

Sehr herzlich danke ich Nike Wagner für ihre Laudatio und den Preis, Marit Bendokat für ihre Stimme, die ich auch beim Schreiben oft im Ohr habe, Manfred Karge für den Vortrag der Kleist-Passagen, Prof. Günter Blamberger und der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft für die freundlichen Worte und die Unterstützung, dem Berliner Ensemble für diesen Ort hier, den besten, den ich mir denken kann, Hauke Berheide für seine Komposition und den Musikern des Sonar Quartetts für ihr virtuoses Spiel, meinem Verlag für seine Treue zu mir und Ihnen allen hier fürs geduldige Zuhören.

ABHANDLUNGEN

»DIE VERLOBUNG«
»AN DEN UERN DER AAR«
Zur Helvetik in Kleists Erzählung¹

I.

In seiner »Theorie des Partisanen« hat Carl Schmitt Heinrich von Kleists »Herrmannsschlacht« als »die größte Partisanendichtung aller Zeiten« bezeichnet und das Drama systematisch in den Kontext der franzosenfeindlichen Propaganda gestellt, mit der in Berlin und Wien gegen Napoleon Stimmung gemacht wurde. Kleist sei, so Schmitt, der »eigentliche Dichter des nationalen Widerstands gegen den fremden Eroberer« gewesen.² Diese Winke aus Plettenberg hat Friedrich Kittler in einer ingeniosen Deutung der Erzählung des »Erbeben in Chilik, die Wellberys Band »Positionen des Literaturwissenschaft« als diskursanalytische Modellanalyse eröffnet, aufgenommen, um die Schlusskatastrophe der Erzählung in die »Diskurs-

¹ Nachstehender Aufsatz ist die zum Druck eingerichtete Fassung eines Vortrags anlässlich einer vom Seminar für Allgemeine Rhetorik initiierten Veranstaltung zum 200. Todestag Heinrich von Kleists am 18. November 2011 im Zimmertheater Tübingen. Mein Dank gilt Joachim Knappe für die freundliche Einladung. Teile I, II und III des Aufsatzes greifen auf das Konzept zurück, das der von Anett Lütken (Zürich/Bern) und mir veranstalteten Thuner Kleist-Tagung 2011 zugrundelag: »Ich will ein Bauer werden«. Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz. Wissenschaftliche Tagung aus Anlass des 200. Todestages Heinrich von Kleists, 1.–4. Juni 2011, Chalet des Tertianums in Thun. Der Tagungsband erscheint in Verbindung mit dem Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) im Wehrhahn-Verlag, Hannover. Vgl. Carsten Zelle, Kleist in der Schweiz. In: Kevin Liggeri, Isabelle Maeth und Christoph Manfred Müller (Hg.), »Schlagt ihn tot!« Heinrich von Kleist und die Deutschen, Heilbronn 2013, S. 47–58. Teil IV meiner Ausführungen ist den Forschungen Birthe Kristina Büttners (Bochum/Bern) vielfach verpflichtet, die im Rahmen des studentischen Workshops, der der Thuner Kleist-Tagung angegliedert war, eine Studie zum Schweizer Kontext der »Verlobung« vorgelegt hat, die im Zuge meines Forschungsseminars »Kleist in der Schweiz« (WS 2010/11) erarbeitet wurde. Mein Dank gilt dem Germanistischen Institut der RUB für die freundliche Finanzierung eines seminarintegrierten Forschungsaufenthalts (Bern, 20.–27. Febr. 2011). Vgl. Birthe K. Büttner, Die Entdeckung Saint Domingues in der Schweiz. Einflüsse von Kleists Zeit in der Schweiz auf »Die Verlobung in St. Domingo«. In: Reinhard Blänkner (Hg.), Heinrich von Kleists Novelle »Die Verlobung in St. Domingo«. Literatur und Politik im globalen Kontext um 1800, Würzburg 2013, S. 107–139.

² Carl Schmitt, Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen [1963], Berlin 1995, S. 15.

praxis des Partisanen« einzufügen und die dichterische Sprache in »Klartext« zu übersetzen. Schmitt gelinge es, so Kittler, »die dunklen Texte Kleists in einem Dispositiv von Diskursen zu orten«. Die »Keule«, mit der Meister Pedrillo drei Menschen erschlägt, sei nämlich die Waffe »eines totalen Volkskriegs«. Sie stamme aus dem Diskursarsenal des preußischen Landsturmedikts vom April 1813, mit dem der König von Preußen das Volk mit Beilen, Heugabeln und Sensen gegen den Feind bewaffnete, damit die Hegung des Kriegs außer Kraft setzte und die absolute Feindschaft entfesselte³ – Kittler umschreibt hier im wesentlichen die Seiten in Schmitts Partisanenbuch, auf denen der »acherontische Augenblick« vor Augen gestellt wird, an dem der Nationalismus der Berliner Intelligenzia den Partisanen »philosophisch akkreditiert und hoffähig gemacht« habe –, auch die »Heugabeln« tauchen auf diesen Seiten wieder auf.⁴

Ob es sich bei dieser Diskursanalyse, wie gerüchteweise von Seiten einer analytischen Literaturwissenschaft gestreut wird, um einen typischen Fall von »Geschichtskitterung« handelt – darum will ich hier nicht rechten. Meines Erachtens ist die Interpretation gleichermaßen ingenios wie gewaltsam. Kleist hat den § 43 des Landsturmedikts, in denen die Volksbewaffnung mit »Beilen, Heugabeln, Sensen und Schrotflinten«,⁵ die Kittler im Unterschied zu Schmitt unerwähnt lässt, um den Assoziationsfluss zu den »Keulen« Pedrillos nicht stocken zu lassen, empfohlen wird, nicht mehr kennenlernen können, weil er sich zwei Jahre zuvor am Wannsee erschoss.

Wovon Kleist jedoch Augenzeuge wurde, war ein Bürgerkrieg fünf Jahre vor der Erstpublikation der »Erdbeben«-Erzählung, dessen Bezeichnung in den Geschichtsbüchern als »Stecklikrieg« bereits jene Waffen – *Steckli*: Knittel, Knüppel oder eben Keulen – benennt, mit der die föderalistischen Insurgenten aus der Innerschweiz und dem Thuner Oberland nach dem überraschenden Abzug der französischen Besatzungstruppen Ende Juli 1802 die Schweizer Helvetiker in den letzten Septembertagen 1802 aus Bern vertrieben: Das undisziplinierte, schlechtbewaffnete Volk, schreibt ein zeitgenössischer Tagebuchschreiber, war in »ihrer Landtracht gekleidet, mit Musketen, Knitteln und Morgensternen bewaffnet«.⁶

³ Vgl. Friedrich A. Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen. In: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili« [1985], München 31993, S. 24–38, hier S. 36–38. 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. 218ff., der ebenfalls nur (den Tiroler und) den spanischen Guerrilla-Krieg gegen Napoleon von 1808 ins Auge fasst.

⁴ Schmitt, Theorie des Partisanen (wie Anm. 2), S. 45ff. Zur »Lizenz zum »fessellosen Krieg« im Hinblick auf Kleists »Herrmannsschlacht« vgl. Friedrich Balke, Der Witz des Partisanen. Kleist mit Freud. In: Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 67–88, hier S. 65–70.

⁵ Schmitt, Theorie des Partisanen (wie Anm. 2), S. 74. Vgl. Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen (wie Anm. 3), S. 37.

⁶ Johann Ludwig Wurstemberger, Tagebuch des Stecklikrieges im Herbst 1802, hg. von Hans Haeberli. In: Berner Erinnerungen aus der Zeit des Überganges, Bern 1956, S. 198–261, hier S. 210, 213. Schmitt, Theorie des Partisanen (wie Anm. 2), S. 42 et passim, stellt z.B. heraus, dass der Partisan »Zivilkleidung« – »Landtracht« also –, nicht Uniform trägt.

Kleist war mit diesem Bürgerkriegsgeschehen unmittelbar konfrontiert: Er verkehrte nicht nur in den Helvetikerkreisen, die bei den Aufständischen verhasst waren, sondern hielt sich zum Zeitpunkt, an dem die Insurrektion am Mittag des 20. Septembers einrückte und Bern, wie es aus konterrevolutionärer Perspektive heißt, »von dem Joche der sogenannten Freyheit befreyt«⁷ hat, in der Stadt auf. Ulrike von Kleist, der es kurz vor der Einnahme Berns gelungen sein muss, in die belagerte Stadt einzureisen, hat die Turbulenz der Ereignisse aus dem Abstand eines Vierteljahrhunderts erinnert (vgl. LS 81c).⁸ Die Zurücknahme der liberalen helvetischen Fremdengesetzgebung war ihr freilich entfallen. »Das Policy=Amt der Gemeinde Bern hat,« heißt es in einem Anschlag vom 29. Sept. 1802, der sich in der Zentralbibliothek Bern erhalten hat, »in Rücksicht der gegenwärtigen Zeitumstände, nöthig erachtet, die Policy=Verordnung [...] zu verschärfen:« »Fremde« wie Kleist werden darin aufgefordert, sich »binnen 24 Stunden« mit »erforderlichen Sicherheits=Karten oder Interims=Bewilligungen zu versehen«, andernfalls dürfte sie niemand weiter »beherbergen«.⁹

Es ist erstaunlich, wie wenig in der Kleist-Forschung dieser helvetische Kontext aus der Anfangszeit des Dichters bisher bedacht wurde.¹⁰ Stattdessen überschattet Kleists nationalistischer Eifer und das suizidale Ende bis heute sein Werk und gibt die Perspektive vor, unter der es interpretiert wird. Die Schweiz, d.h. die Helvetische Republik 1798–1803, in deren kritischer Endzeit sich Kleist im Brennpunkt der Ereignisse in Bern befand, hält z.B. das neue »Kleist-Handbuch« nicht der Lemmatisierung für wert.¹¹

⁷ Wurtembergers, Tagebuch des Stecklikrieges im Herbst 1802 (wie Anm. 6), S. 215. Nach dem überraschenden Abzug der französischen Besatzungstruppen Ende Juli 1802 war sogleich der Aufstand gegen die Helvetische Republik ausgebrochen. Wurtembergers Tagebuch der Ereignisse beginnt mit dem Mittag des 16. Septembers, als das Insurrektionskomitee in Bern auf das Anrücken der Oberländer Truppen unter Führung Friedrich Ludwig Gatschets (1772–1838) wartet. Friedrich Ludwig Gatschet ist ein Cousin jenes Maximilian Niklaus Gatschet (1782–1803), der als Mitglied der helvetischen Auxiliärtruppen in St. Domingo fiel. Beide Gatschets sind als Bruder bzw. als Cousin mit Niklaus Samuel Rudolf Gatschet (1765–1840), von dem Kleist das Haus auf der Aare-Insel mietete, verwandt. Vgl. dazu Büttner, Die Entdeckung Saint Domingues in der Schweiz (wie Anm. 1), S. 114–116.

⁸ Ulrike von Kleist (1828).

⁹ Zentralbibliothek Bern, H XXII 49 (Sammelband mit 66 Broschüren und Einblatt-Drucken aus der Zeit der Helvetik), 64: »Publikation«, Einblatt-Druck, recto. Zur Fremdengesetzgebung in der Zeit der helvetischen Republik vgl. Silvia Arlettaz, Citoyens étrangers sous la République helvétique, 1798–1803, Genève 2005 (Ars historica & politica; 1).

¹⁰ Vgl. Hermann F. Weiss, Funde und Studien zu Heinrich von Kleist, Tübingen 1984, bes. S. 39–93 (1802 bis 1804), von dem die bisher genaueste Rekonstruktion der letzten Wochen des Berner Aufenthalts stammt (bes. S. 43f.).

¹¹ Informationen zur Helvetischen Republik bieten u.a. Andreas Staehelin, Helvetik [Art.]. In: Handbuch der Schweizer Geschichte, Bd. II, Zürich 1977, S. 785–839 und Andreas Fankhauser, Helvetische Republik [Art.]. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Bd. 6, Basel 2007, S. 258–267. Vgl. zuletzt die beiden Sammelbände Daniel Schläppi (Hg.), Umbruch und Beständigkeit. Kontinuitäten in der Helvetischen Revolution von 1798, Basel

Wegen ihrer Ambivalenz, mit Freiheit und Franzosenzeit zugleich konnotiert zu sein, zählt die Helvetische Republik bis heute zu den »umstrittensten«¹² Abschnitten in der Schweizer Geschichte. Ihr Bicentenaire 1998 hat die Schweiz bezeichnenderweise nicht feiern wollen. Gerade dieser Ambivalenz wegen sei der Kleistforschung stärkeres Interesse an der Helvetik empfohlen. Der »Doppelcharakter der Helvetischen Revolution«,¹³ die einerseits bürgerliche und Gewerbe-Freiheit, das Ende der städtischen Herrschaft über die Untertanen im bäuerlichen Hinterland und insgesamt einen gewaltigen Modernisierungsschub, andererseits zugleich jedoch auch französische Besatzung und damit verbundene Ausplünderung brachte, machte Kleist früh mit dem bekannt, was nach Jena und Auerstedt Preußen noch bevorstehen sollte und das Bild Napoleons bis heute spaltet – Usurpator *und* Weltgeist zu Pferde in einer Person zu sein.

Im folgenden soll zunächst »Schweizerisches«, genauer: die Endzeit der Helvetischen Republik (1798–1803) als Kontext der dichterischen Anfänge Kleists in Erinnerung gerufen werden, und zwar das Ansiedlungsvorhaben in Thun (Kap. II) und der Verkehr im »Berner Dichterbund« (um Zschockke, Wieland und Geßner) (Kap. III), bevor abschließend versucht wird, den lokalen Rahmen der Helvetik für ein Werk interpretatorisch zur Geltung zu bringen (Kap. IV), das aufgrund seines Zweititels in letzter Zeit vor allem »im globalen Kontext« bzw. »im Kontext der Kolonialliteratur« Aufmerksamkeit gefunden hat.¹⁴ Dabei bringt erst der Bezug auf den lokalen Schweizerischen Kontext um 1800 den Namen der weißen Hauptfigur in Kleists Erzählung »Die Verlobung« zum Sprechen und forciert eine, die Partisanen-These historisch konturierende Interpretationslinie, die weiße und schwarze Gewalt anähneln und zu einem Bündnis gruppiert. Schwarze, Schweizer und Preußen werden in Parallele gesetzt, ohne dass freilich Kleists 1811 publizierte Erzählung dadurch insgesamt zu einer bloßen antinapoleonischen Allegorie verkürzt werden soll.

Aber der Reihe nach:

2009; Andreas Würzler (Hg.), *Grenzen des Zumutbaren. Erfahrungen mit der französischen Okkupation und der Helvetischen Republik (1798–1803)*, Basel 2011.

¹² Andreas Fankhauser, »... da sich viele einbilden, es sei nun unter dem Titel Freiheit alles zu tun erlaubt«. Der Kanton Bern unter der Trikolore 1798–1803. In: *Berner Zeitschrift für Geschichte* 60 (1998), H. 3, S. 119–133, hier S. 119.

¹³ Holger Böning, *Der Traum von Freiheit und Gleichheit. Helvetische Revolution und Republik (1798–1803). Die Schweiz auf dem Weg zur bürgerlichen Demokratie*, Zürich 1998, Bildteil zwischen S. 176f.

¹⁴ Vgl. Reinhard Blänkner (Hg.), *Heinrich von Kleists Novelle »Die Verlobung in St. Domingo«. Literatur und Politik im globalen Kontext um 1800*, Würzburg 2013; Paul Michael Lützel, *Europa oder Amerika? Napoleons Kolonialkrieg in Santo Domingo und Kleists literarischer Widerstand*. In: Ders., *Kontinentalisierung. Das Europa der Schriftsteller*, Bielefeld 2007, S. 121–141, hier S. 137. Den amerikanischen Schauplatz nennt erst die Buchfassung der Erzählung: Heinrich von Kleist, *Erzählungen*. Zweiter Theil, Berlin 1811, S. 1–85. Zum Zeitschriftenerstdruck, der hier zugrunde gelegt wird, siehe Anm. 40.

II.

»Ich will im eigentlichsten Verstande *ein Bauer* werden, mit einem etwas wohlklingenderen Worte, ein Landmann. – « Mit diesem Satz meldet Kleist seiner Braut Wilhelmine von Zenge den in den »schmutzigen, stinkenden Straßen« von Paris geborenen Entschluss, sich »in der Schweiz einen Bauernhof zu kaufen, der mich ernähren kann, wenn ich selbst arbeite« (SW⁹ II, 695).¹⁵

Nachdem Kleist sich systematisch aus der Tradition seiner Familie dadurch gelöst, freilich auch in eine Sackgasse manövriert hatte, dass er seinen Abschied vom Militär einreicht,¹⁶ wenige Jahre später abgeneigt ist, ein Amt im preußischen Staatsdienst zu nehmen,¹⁷ und schließlich nach der »Kant-Krise«¹⁸ auch wissenschaftliches Studium und »akademisches Lehramt« (SW⁹ II, 603)¹⁹ nicht mehr als ultima ratio erscheinen will, bleibt ihm in der bürgerlichen Welt kaum noch ein anderer Platz als derjenige in der Landwirtschaft, zumal er sich zwar mit der Anlage eines kleinen »Ideenmagazins« seit November 1800 »für das schriftstellerische Fach« bildet, aber noch im Oktober 1801 den Gedanken, »Aber *Bücherschreiben* für Geld – o nichts davon« (SW⁹ II, 597/694),²⁰ weit von sich weist, und zwar im gleichen Brief, in dem er die Braut mit der bauerlichen Zukunft in der Schweiz konfrontiert. Der alte Wieland gibt seinem Sohn Louis, der knapp ein Jahr später beim Helvetischen Nationalbuchdrucker Heinrich Geßner in Bern, bei dem kurz danach auch die »Familie Schrottenstein« erscheint, seine ersten Lustspiele hatte drucken lassen, in »harte[m] Ton«²¹ zu verstehen, dass »Schriftstellerei, als Nahrungszweig getrieben [...] der sicherste Weg [sei] im Hospital zu sterben.«²² Die Landwirtschaft dagegen galt seit den Physiokraten als die Quelle allen Reichtums und einziger ökonomischer Raum, ein Mehrprodukt zu erzeugen. Die Schweiz stand zudem seit Hallers »Alpen« im Ruf, unverdorbene Natur zu bieten, und muss auf Kleist gerade am Schreckensort Paris, wo sein Entschluss reifte, wie ein mythisch anziehender *locus amoenus* gewirkt haben, zumal mit der Helvetischen Revolution in der Schweiz Rechts-, Gewerbe-, Handels- und Pressefreiheit eingeführt und die Fremdengesetzgebung liberalisiert worden war. Im »Mythos Schweiz« – »Ihr Schüler der Natur, ihr kennt noch güldne Zeiten!«²³ – gingen rurale Naturnähe, politische Freiheit, landschaftliche Erhabenheit, »rousseauistische« Zivilisa-

¹⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 10.10.1801.

¹⁶ Vgl. Brief an den Hauslehrer Christian Ernst Martini, 18./19.3.1799 (SW⁹ II, 472–486).

¹⁷ Vgl. Brief an Ulrike von Kleist, 25.11.1800 (SW⁹ II, 600–604).

¹⁸ Vgl. Brief an Wilhelmine von Zenge, 22.3.1801 (SW⁹ II, 630–636).

¹⁹ Brief an Ulrike von Kleist, 25.11.1800.

²⁰ Briefe an Wilhelmine von Zenge, 18.11.1800 bzw. 10.10.1801.

²¹ Christoph Martin Wieland an Charlotte Geßner, geb. Wieland, 20. Sept. 1802; abgedruckt bei Theophil Zolling, Heinrich v. Kleist in der Schweiz. Nebst achtundzwanzig bisher ungedruckten Briefen, Stuttgart 1882, S. 147f.

²² Christoph Martin Wieland an Louis Wieland, 9.–16. Aug. 1802 (LS 80).

²³ Albrecht von Haller, Die Alpen. In: Ders., Die Alpen und andere Gedichte, hg. von Adalbert Elschenbroich, Stuttgart 1978, S. 4, Vs. 31.

tionskritik und ganz banale Ökonomie für Kleist eine höchst faszinierende Koalition ein. Ausländern wurden seit 1798 die gleichen Rechte wie Einheimischen eingeräumt und die Einbürgerungsmöglichkeiten hatte man erleichtert. Seit April 1800 war der Helvetische Staat überdies gezwungen, seine Einnahmen durch den Verkauf von Nationalgütern zu finanzieren, wodurch die Preise für Bauernhöfe sanken und nach der Emigration mancher Gutsbesitzer weiter verfielen.²⁴

Kleist trifft zum Jahresende 1801 in Bern ein, verbringt die ersten Wochen im Umgang mit dem Helvetischen Nationalbuchdrucker Heinrich Geßner, Heinrich Zschokke, der kurz zuvor das Amt des Regierungsstatthalters der Helvetischen Republik in Basel niedergelegt hatte, und Louis Wieland in Bern und siedelt sich Ende Januar 1802 zu einem ersten Aufenthalt in Thun an; er plant, sich am Thuner See ein Bauerngut zu kaufen, und mietet sich – als das Landwirtschaftsvorhaben aufgrund der fragilen politischen Lage aufgeschoben wird – ab Anfang April (womöglich in der Absicht, dem in den »Rêveries« geschilderten Aufenthalt Rousseaus auf der Petersinsel im Bieler See nachzuahmen) auf der oberen bzw. vorderen Insel im Aare-Fluss ein Haus. Hatte er am 12. Januar noch wohlgemut an Ulrike geschrieben, er habe am Thuner See ein Landgut gefunden, das ihm gefalle, von den Berner Freunden für schicklich gehalten werde und überdies preiswert sei,²⁵ heißt es schon wenige Wochen später angesichts der Gefahr, die ganze Schweiz könne vom »Wolf« Napoleon annektiert werden: »Jetzt also [...] ist es höchst gewagt, sich in der Schweiz anzukaufen. [...] Ich gebe indessen den Plan nicht auf, und werde das nächste Jahr in der Schweiz bleiben.« (SW⁹ II, 718)²⁶

Trotz der Idylle in dem auf sechs Monate gemieteten Häuschen auf der Aare-Insel bei Thun, die der Brief vom 1. Mai gegenüber der Schwester inszeniert – das Mädli »geht in die Kirche nach Thun, ich besteige das Schreckhorn, und nach der Andacht kehren wir beide zurück« (SW⁹ II, 724)²⁷ –, bricht Kleist den Aufenthalt dort jedoch bald ab und verbringt den weiteren Sommer, z.T. womöglich krank, in Bern. Über den Arzt und Apotheker Wytenbach, der ihn (beherbergt? und) behandelt hat, ist nur wenig bekannt.²⁸ Mitte Oktober 1802 verlässt Kleist mit der Halbschwester Bern Hals über Kopf, um Louis Wieland, dem ältesten Sohn des Dichters, dem 1801 die Helvetische Bürgerschaft²⁹ verliehen worden war, zu begleiten, nachdem jener sich bei den neuen, durch den »Stecklikrieg« nur kurzzeitig an die Macht gekommenen Föderalisten verhasst gemacht hatte. Die neuen Alt-

²⁴ Vgl. Rudolf Loch und Herbert Pruns, Zu Kleists Ansiedlungsvorhaben in der Schweiz. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 7 (1993), S. 58–79.

²⁵ Vgl. Brief an Ulrike von Kleist, Bern, 12.1.1802 (SW⁹ II, 715).

²⁶ Brief an Ulrike von Kleist, Thun, 19.2.1802.

²⁷ Brief an Ulrike von Kleist, auf der Aarinsel bei Thun, 1.5.1802.

²⁸ Vgl. Helmut Sembdner, Heinrich von Kleist und das »Delosea-Inseli«. In: Jahresbericht. Historisches Museum, Schloss Thun 1962, S. 11–23, hier S. 13 (»der Nachlaß scheint verschollen zu sein«).

²⁹ Dekret vom 13. Mai 1801 (Bern, Bundesarchiv, BAR B [0] Bd. 1020 Nr. 197). Vgl. das Frontispiz in: Das achtzehnte Jahrhundert 35 (2011), H. 1, das die Tell-Vignette des Bürgerrechtdekrets zeigt.

schweizer Herren ließen Geßners Nationalbuchdruckerei versiegeln und drohten Geßner und Louis Wieland mit Ausweisung.³⁰

Nachdem Kleist die Jahreswende 1802/03 auf Christoph Martin Wielands Gut in Obmannstedt verbracht hatte, kehrte er Ende Juli 1803 erneut in die Schweiz zurück, hielt sich, unterbrochen von Ausflügen nach Meiringen und ins Reichenbachtal sowie Abstechern nach Bellinzona und Varese, im August und September erneut in Thun bzw. in Bern auf, und ging Anfang Oktober 1803 – niedergeschlagen vom Misslingen des »Guiskard«-Projekts – über Genf nach Paris, um sich nach dem Autodafé seines Werks in »den schönen Tod der Schlachten« (SW⁹ II, 737)³¹ zu stürzen.

III.

Kleists Anfang 1802 in der Schweiz verfasstes Erstlingswerk »Die Familie Schroffenstein« erschien noch vor Ende November mit der Jahreszahl 1803 anonym im Verlag Heinrich Geßners – des Sohns des Idyllen-Dichters Salomon Geßner und Schwiegersohns Christoph Martin Wielands – in Bern und Zürich. Geßner, der Nationalbuchdrucker der Helvetischen Republik war und die Gesetze, Verordnungen und Proklamationen in den drei Schweizerischen Landessprachen zu drucken hatte, und zwar in Durchschnittsauflagen von meist 4.500 Exemplaren, verlegte auch ein kleines, so gut wie unerforschtes, belletristisches Programm,³² darunter die beiden anonym erschienenen Lustspiele Louis Wielands »Das Liebhabertheater« und »Coquetterie und Liebe«, die um 1900 in der Forschung Kleist zugerechnet

³⁰ Nachdem am 18. Sept. die helvetischen Zentralbehörden nach Lausanne geflohen waren, setzte die aus Patriziern bestehende Standeskommission David Rudolf Bay (1762–1820) als Regierungstatthalter ein. Da Napoleon am 30. Sept. in der Proklamation von St. Cloud die Rückkehr zur verfassungsmäßigen Ordnung anordnete und die französischen Truppen wieder in die Helvetische Republik einmarschieren ließ, konnte sich die Standeskommission nicht lange halten und löste sich am 17. Okt. auf. Es ist daher unwahrscheinlich, dass die von Geßner (an Zschokke, 20.10.1802, LS 82) mitgeteilten Repressalien gegen ihn und Louis Wieland, die zu dessen fluchtartiger Abreise gemeinsam mit den Geschwistern Kleist Anlass gaben, sich erst in den Spättagen des Bay'schen Regimes ereignet haben, weswegen Weiss, Funde und Studien zu Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 46, das in der Erinnerung Ulrike von Kleists vom Herausgeber ergänzte Abreisedatum 17. Oktober (LS 81c) für »fragwürdig« hält.

³¹ Brief an Ulrike von Kleist, St. Omer, 26.10.1803.

³² Wenige Bemerkungen bei Paul Leemann-van Elck, Druck, Verlag, Buchhandel im Kanton Zürich von den Anfängen bis um 1850, Zürich 1950, S. 98f. und Thomas Bürger, Aufklärung in Zürich: die Verlagsbuchhandlung Orell, Füssli & Comp. in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; mit einer Bibliographie der Verlagswerke 1761–1798. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 48 (1997), S. 1–278, bes. S. 110f. Weiss, Funde und Studien zu Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 57ff. (Kap. V. Neue Funde zur »Familie Schroffenstein«), hier S. 58: »Es ließ sich [...] nicht ermitteln, wie das Verlagsprogramm Gessners im Spätherbst 1802 aussah.« An diesem Desiderat hat sich seither nichts geändert.

wurden.³³ Auch Geßner gilt den konterrevolutionären Eroberern Berns als Anhänger der Helvetik, seine Druckerei wird Ende September versiegelt und er entgeht der Ausweisung im Unterschied zu Louis Wieland nur, weil er als Angestellter der alten Regierung aufgrund eines einschlägigen Paragraphen der Kapitulationsurkunde geschützt war. Einen solchen Schutz konnten die Fremden Wieland und Kleist nicht für sich in Anspruch nehmen. Im Schweizerischen Bundesarchiv kann man Geßners Korrespondenz einsehen, die die Bemühungen dokumentiert, im Herbst 1802 seine Druckerei wieder flott zu machen und die aufgelaufenen, erheblichen Schulden der Regierung einzutreiben³⁴ – was die Finanzierung sicherte, Kleists Erstling noch vor Ende November unter die Presse zu bringen.³⁵

Den Anstoß zum Lustspiel ›Der zerbrochne Krug‹ gibt ein literarischer Wettstreit im ›Berner Dichterbund‹ um Zschokke, Louis Wieland und Heinrich Geßner. Zschokke hat die Szene des Dichterwettstreits in seiner ›Selbstschau‹ festgehalten. Die Brandenburger bzw. Berliner Kleist-Blätter haben alle Dokumente, auch Le Veaus Stich, schön und vollständig abgedruckt. Zschokkes moralische Erzählung ›Der zerbrochene Krug‹, die erstmals 1813 in seiner Zeitschrift ›Erheiterungen‹ veröffentlicht wurde, ist freilich bis heute von niemandem³⁶ interpretiert, geschweige denn ernsthaft mit Kleists Drama verglichen worden.

Die Arbeit am ›Robert Guiskard‹ beginnt Kleist in der Schweiz. Ein Thuner Bürger hat den Dichter über dem Trauerspiel, »in dem der Held auf der Bühne an der Pest stirbt« brüten und ihn auf seinem Inseli »mit den Armen fechtend, auf und ab rennen und deklamieren« gesehen (LS 77a). Kleist setzt die Dichtung nach Wielands Zuspruch in Obmannstedt 1803 bei seinem erneuten Aufenthalt in Thun fort – die dramatische Spannung des ›Guiskard‹ könnte in jener »mathematischen Figur« fixiert sein, die Christian Gottlieb Hölder von einem »Nieder-

³³ Vgl. Eugen Wolf (Hg.), Zwei Jugend-Lustspiele von Heinrich von Kleist, Oldenburg [1898], insbes. Einleitung, S. III–XXXVIII. Die Autorschaft Wielands ergibt sich aus einem Hinweis bei Karl Goedeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen, 2., ganz neu bearb. Aufl., fortgeführt von Edmund Goetze, Bd. VII, Dresden 1900, S. 868, Nachträge und Berichtigungen, Bd. VI, S. 450, 28. Goedeke beruft sich bei seinem »Nachweis, daß der Verf. der beiden Lustspiele Ludwig Wieland ist«, auf zwei Zeitungsartikel von 1898 und 1899.

³⁴ Vgl. Bern, Bundesarchiv, BAR B (0), 1000/1483, Bd. 1763 (Ausgaben für Maréchaussée und Nationalbuchdrucker), fol. 245–359.

³⁵ Zürcherisches Intelligenz-Blatt, 30. Nov. 1802, Nr. 48, S. 192. Und zwar wird ›Die Familie Schroffenstein‹ zusammen mit Pestalozzis ›Ansichten über die Gegenstände, auf welche die Gesetzgebung Helvetiens ihr Augenmerk vorzüglich zu richten hat‹ (Bern, Geßner 1802), angezeigt.

³⁶ Dazu jetzt Jesko Reiling, »Was Erheiterung gewähret...«. Zu Heinrich Zschokkes Erzählung ›Der zerbrochene Krug‹ (1813). In: Wolfgang de Bruyn, Anett Lütteken und Carsten Zelle (Hg.), »Ich will ein Bauer werden«. Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz, Hannover (im Druck). Zu Zschokkes Begegnung mit Kleist jetzt auch Werner Ort, Heinrich Zschokke. Eine Biografie, Baden 2013, S. 371–375.

deutschen« Dichter mitgeteilt worden war (LS 77aa)³⁷ – und verbrennt das Werkmanuskript »ein Halbttausend« (SW⁹ II, 735)³⁸ Tage und Nächte nach Schaffensbeginn im Oktober 1803 im Zuge eines erneuten Aufenthalts in Paris.

Ob die Wochen auf der Thuner Aare-Insel der »Lichtpunkt« in Kleists Leben gewesen sind, wie manche Forscher, z.B. Theophil Zolling oder Hermann Reske, urteilten,³⁹ sei dahingestellt. Die drei Aufenthalte in der Schweiz (1. Dez. 1801–Okt. 1802; 2. Ende Juli/Aug. 1803; 3. Ende Aug./Anfang Okt. 1803) markieren jedoch den Auf- und Durchbruch zum Dichter, der darauf hofft, in der Schweiz auf einem Mustergut nach Art des Wermatswilers Jakob Guyer, gen. Kleinjogg, körperlich-praktische und geistig-schöpferische Arbeit im Sinn der Anthropologie des »ganzen Menschen« in Einklang bringen zu können.

Erst das tragische Scheitern dieser »klassischen« Utopie eröffnete den Raum für Kleists weiteres Werk.

IV.

Drei Daten stehen im Blick auf Kleists Erzählung »Die Verlobung« fest: 1803 – 1807 – 1811.

1803 und 1807 sind Jahreszahlen, die der Text selbst nennt. Mit dem erstgenannten Datum setzt nach dem ersten, exponierenden Absatz die Handlung der Erzählung ein: »Nun weiß jedermann, daß im Jahr 1803, als der General Dessalines mit 30,000 Negern gegen Port au Prince vorrückte, Alles, was die weiße Farbe trug, sich in diesen Platz warf, um ihn zu vertheidigen.« (238a)⁴⁰ Mit dem zweiten Datum 1807 setzt der Text einen Schlusspunkt, der ein Denkmal beschreibt, das im Garten des Hauses, das Herr Strömli in der Schweiz in der Gegend des Rigi ankauft, zu sehen gewesen sei und an die Verlobten Toni und Gustav erinnert, von deren gewaltsamem Tod die Erzählung handelt. Das dritte Datum ist textextern und nennt das Jahr der Erstpublikation. 1803, 1807 und 1811 sind zugleich bedeutungsvolle Daten der Kleist-Biographie. 1803 ist Kleist letztmals in der Schweiz in der Gegend um Thun, in der er sich 1801/02 mit großen Hoffnungen anzusiedeln trachtete. 1807 ist Kleist in Fort de Joux im gleichen Gefängnis interniert, in der 1803 der Führer des haitianischen Unabhängigkeitskriegs, Toussaint Louverture, der Vorgänger Dessalines', der in unserem Text vielfach genannt ist, an den Folgen seiner Deportation nach Frankreich gestorben war. Zugleich mar-

³⁷ Die Meinungen darüber, wer Hölders »Niederdeutscher« gewesen sein könnte, gehen in der Kleist-Forschung auseinander: »Höchstwahrscheinlich ist von Kleist die Rede.« (Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 213)

³⁸ Brief an Ulrike von Kleist, Genf, 5.10.1803.

³⁹ Zolling, Heinrich v. Kleist in der Schweiz (wie Anm. 21), S. 62 und Hermann Reske, Heinrich von Kleist in Thun. Die Geburt eines Genius, Bern und Stuttgart 1972, S. 11.

⁴⁰ Heinrich von Kleist, Die Verlobung. In: Der Freimütige. Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser, Nr. 60, 1811, S. 237–239; Nr. 61, S. 242–244; Nr. 62, S. 245–247; Nr. 63, S. 250f.; Nr. 64, S. 254f.; Nr. 65, S. 257–260; Nr. 66, S. 261–264; Nr. 67, S. 266f.; Nr. 68, S. 271f. Nach dem Erstdruck wird im Folgenden im Text in Klammern zitiert (a = linke Sp., b = rechte Sp.).

kiert das Jahr 1807 mit dem Frieden von Tilsit den Tiefpunkt des von Napoleon besiegten Preußen. 1811 schließlich, das Jahr, in dem ›Die Verlobung‹ gedruckt wird, ist das Todesjahr Kleists.

1803 – 1807 – 1811, die Jahre, in denen sich die Genese des Texts mit der Biographie seines Autors überlagern, bilden zugleich die bedeutsamen Achsen, die die Interpretation der Erzählung in unterschiedlicher Weise semantisch perspektivieren.

Der erst 1811 fertiggestellten Erzählung ›Die Verlobung‹ ist der Aufenthalt Kleists in der Schweiz vielfältig eingeschrieben.⁴¹

Die Figurenkonstellation der Erzählung greift den Inkle-und-Yariko-Stoff auf, worin ein Londoner Kaufmann die schöne Indianerin, die ihm in der Wildnis das Leben gerettet hatte, zurück in der Zivilisation als Sklavin verkauft. Zwei Schweizer, Johann Jacob Bodmer und Salomon Geßner, entwickelten den Stoff über den wenig erbaulichen Schluss weiter. In Geßners ›Inkel und Yariko. Zweyter Theil‹ wird der lasterhafte Europäer zu fünf Jahren Sklavenarbeit verurteilt, aber von der guten Wilden Yariko nach zwei Jahren freigekauft. Gegenüber Geßners rousseauistischer Idylle bietet Kleists Text die Kontrafaktur zur Kontrafaktur, da er die Versöhnung versagt und wieder zum vorangehenden Muster zurückkehrt, dass es der überseeischen Frau, die sich mit einem Europäer verbindet und ihm das Leben rettet bzw. – wie Toni – retten will, übel ergeht, indem sich der Gerettete bzw. – wie Gustav/August⁴² – zu Rettende der Retterin gegenüber eben nicht erkenntlich zeigt, sondern sie vielmehr zu Geld macht bzw. wie hier: über den Haufen schießt.⁴³

⁴¹ Vgl. zum einschlägigen Forschungsstand die Beiträge im KHB, bes. ›Die Verlobung in St. Domingo‹, S. 121ff., ›Gewalt und Verbrechen‹, S. 323ff., und ›Postkolonialismus‹, S. 400ff., die jedoch den Schweizer Kontext unberührt lassen. Vgl. jetzt aber die Deutung von Elystan Griffiths, Die Napoleonische Kolonialpolitik und die Zerstörung der Idylle. Kleists ›Die Verlobung in St. Domingo‹ und Salomon Gessners ›Inkel und Yariko‹. In: de Bruyn, Lütteken und Zelle (Hg.), ›Ich will ein Bauer werden‹ (wie Anm. 36), der ich den Hinweis auf den Wiederabdruck von Salomons Geßners Idylle in der 1801 von Heinrich Geßner besorgten Ausgabe verdanke.

⁴² Zur Inversion des Namens (264a, dreimal: 267b) vgl. Klaus Müller-Salget, August und die Mestize. Zu einigen Kontroversen um Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: Euphorien 92 (1998), S. 103–113, bes. S. 108–113.

⁴³ Die leidige Debatte um die ›Mestize‹ Toni könnte sich womöglich dahingehend auflösen, dass Kleist Toni in die stoff- und motivgeschichtlich vorgegebene Konstellation einsetzt, die bei Geßner farblich mehrmals mit dem ›orangerothe[n] Mädchen‹ Yariko (Salomon Geßner, Inkel und Yariko. Zweyter Theil. In: Ders., Schriften, 3. Bändgen, Zürich 1801, S. 261–272, passim) markiert war. Die Farbpalette der weiß/schwarz gemischten Muttanten und der rot/weiß gemischten Mestizen schiene damit ins Lot gebracht. Vgl. Müller-Salget, August und die Mestize (wie Anm. 42), bes. S. 105–108 sowie jetzt Nicola Kaminski, Zeitschriftenpublikation als ästhetisches Versuchsfeld oder: Ist Kleists ›Verlobung‹ eine Mestize? In: Zeitschrift für deutsche Philologie 130 (2011), H. 4, S. 569–597, zur ›Farbsemantik‹ bes. S. 575–582.

Auch für den lakonisch-novellistischen Stil seiner Erzählung, besonders für »die dichteste Passage des Textes«⁴⁴ zu deren Beginn, gibt es schweizerische Vorbilder, die bei der bisherigen, monographie- und zeitschriftengestützten Suche nach historiographischen Quellen des »realhistorischen Hintergrund[s]«⁴⁵ übersehen worden sind. Die schweizerischen Zeitungen berichteten minutiös über die Neuigkeiten »zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weissen ermordeten« (237a), z.B. halten die in Bern gedruckten »Nouvelles Politiques ou Gazette de Berne, die man gewiss auch in Thun, der Hauptstadt des Kantons Oberland hat lesen können, Mittwoch, den 10. März 1802 fest:

Le nombre des blancs massacrés à St. Domingue est beaucoup plus considérable qu'on ne le croyoit: il avoit d'abord été question de 200, puis de 370, enfin de 500. Aujourd'hui, il paroît constaté qu'il y a été plus massacré de 800 personnes, hommes, femmes et enfans.⁴⁶

Die detaillierten Berichte über die Massaker an den Weißen und die Verwüstungen ihrer Plantagen werden im Mai 1802 dahingehend kommentiert, dass die Franzosen mit diesen Ereignissen einen hohen Preis für die Sklavenbefreiung zahlen würden: »On y paie bien cher maintenant la folle théorie de ceux qui, il y a 10 ans, proclamerent la liberté absolue des nègres, sans prendre aucune précautions que la prudence devoit dicter.«⁴⁷ Auch die Tatsache, dass eine »maladie épidémique« die Haitianische Hauptstadt, Cap Français, heimsuchte, was in der Gustavs Misstrauen motivierenden Binnenerzählung von der Schwarzen, die ihren Herrn mit »gelbem Fieber« bzw. dem schwarzen Tod der »Pest« infiziert, zum Tragen kommt, konnte der Berner Zeitung entnommen werden.⁴⁸

Nicht zuletzt die Tatsache, dass der Cousin⁴⁹ des Landvogts Nikolaus Gatschet, von dem Kleist das Haus auf der Thuner Aare-Insel gemietet hatte, Maximilian Gatschet (1782–1803), im Rang eines Hauptmanns bei den helvetischen Auxiliärtruppen gedient und 1803 in St. Domingo gefallen war, zeigt, dass die Thuner Idylle »an den Ufern der Aar [!]« (254b) und die blutige Kolonialpolitik Napoleons engmaschig miteinander verwoben sind: Mit dem Namen *Gustav von der Ried* – ein »Offizier von der französischen Macht, obschon [...] kein Franzose;

⁴⁴ Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter 1 (1988), S. 3–45, hier S. 30, Anm. 90.

⁴⁵ Rémy Charbon, Der »weiße Blick«. Über Kleists »Verlobung in St. Domingo«. In: KJb 1996, S. 77–88 und S. 89f. (Diskussion), hier S. 77.

⁴⁶ Nouvelles Politiques ou Gazette de Berne, No. 20, Du Mercredi, 10. Mars 1802 (19 Ventose an 10), unpag.

⁴⁷ Nouvelles Politiques ou Gazette de Berne, No. 37, Vendredi, 7 May 1802, unpag. Vgl. hierzu die Bewertung der »unbesonnenen Schritte des National=Convents« (237b) und den »Wahnsinn der Freiheit« (246b), der die Neger und Kreolen auf den Pflanzungen ergriffen hatte.

⁴⁸ Mercure de Berne, Nr. 20, Mardi, 7. Sept. 1802, unpag.

⁴⁹ Diese Richtigstellung bei Büttner, Die Entdeckung Saint Domingues in der Schweiz (wie Anm. 1), S. 115. Ein Bruder des Vermieters, Friedrich Ludwig Gatschet (1772–1838) kämpfte (und siegte unter von Grafenried) vielmehr 1798 bei Neuenegg gegen die Franzosen und kommandierte 1802 die Truppen des Berner Oberlands.

mein Vaterland ist die Schweiz« (242b) – wird der Berner Oberst *von Grafenried* (1751–1823), den Kleist im Kreis mit Geßner, Wieland, Pestalozzi, Tralles und dem Bibliothekar Balthasar aus Luzern bei Zschokke in Bern kennengelernt hatte (LS 72), anagrammatisch in den Text der Erzählung eingeschrieben. Neben die sprechende Kennzeichnung des Charakters Gustavs als eines »schwankende[n] Rohr[s]«, ⁵⁰ tritt also eine Kodierung, die den Namen politisch markiert: Im Gegensatz zu Generalmajor Karl Ludwig von Erlach (1746–1798), der in der Schlacht am Grauholz verlor, war von Grafenried bei Neuenegg 1798 *Sieger* gegen die Franzosen geblieben, wodurch sich die Semantik der Figur des »Fremden«, wie Gustav/August im Text meist genannt wird, in »Die Verlobung« auf komplizierte Weise verschiebt – indem er Toni erschießt und die Sterbende als »Hure« beschimpft, mochte er nach Maßgabe einer aristotelisch-aufklärerischen Mesotes-Ethik als ein »unbesonnener Mensch« erscheinen, die Maßlosigkeit seiner vor Energie knirschenden »Wuth« (267b) machte das Handeln der geschichtlich kodierten Offizier-Figur jedoch 1811 anschlussfähig für ein antinapoleonisches Bündnis.⁵¹

Der Erstdruck der Erzählung »Die Verlobung« erfolgte in der Zeitschrift »Der Freimüthige«, und zwar in neun aufeinanderfolgenden Stücken zwischen dem 25. März und 5. April 1811. Nach dieser Ausgabe wird hier zitiert, um deutlich zu machen, wie das Zeitschriftenmedium des Erstdrucks mit seiner zerstückelnden Erscheinungsweise die Rezeption der zeitgenössischen Leserschaft auf signifikant andere Weise gelenkt hat als der integrale Buchabdruck des Textes unter dem erweiterten, heute gängigen Titel »Die Verlobung in St. Domingo« im zweiten Band der unter Kleists Namen im August 1811 in Berlin gedruckten »Erzählungen« – von unseren durch die Artefakte historisch-kritischer Ausgaben ganzheitlich-hermeneutisch determinierten Lese- und Interpretationsgewohnheiten ganz zu schweigen.⁵² Dem damaligen Rezipienten, der Montag, den 25. März 1811, sein »Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser« in die Hand nahm und die erste Lieferung des Texts »Die Verlobung« zu lesen begann, kam weder ein gattungseinordnender Paratext noch die Namensnennung eines Autors entgegen. Der damalige Leser musste vielmehr bis zum 5. April warten, um am Fuß der letzten Lieferung zu erfahren, dass der Verfasser des gelesenen Texts, dessen Leserhythmus durch die vom Herausgeber Friedrich August Kuhn (1784–1829) lieferungs-

⁵⁰ Müller-Salget, August und die Mestize (wie Anm. 42), S. 112.

⁵¹ Schillers Unterscheidung zwischen moralischer und ästhetischer Schätzung des erhabenen Verbrechers, insofern an ihm nicht die sittliche Richtung seiner Handlung interessiert, sondern nur, dass an ihr Willenskraft und -stärke zum Ausdruck kommt, wird hier gewissermaßen politisch gewendet. Vgl. Carsten Zelle, Vom Erhabenen/Über das Pathetische [Art.]. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart und Weimar 2005, S. 398–406.

⁵² Zu den methodologischen Voraussetzungen dieser Aussage vgl. Nicola Kaminski, Nora Ramtke und Carsten Zelle, Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß. In: Dies. (Hg.), Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur, Hannover 2014 (Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert; 6), S. 7–39, und Carsten Zelle, Probleme der Werkeinheit – Wielands »Bonifaz Schleicher« im »Teutschen Merkur« (1776). In: Ebd., S. 79–96.

weise eingebauten »Cliffhanger« diktiert und dadurch – »Die Fortsetzung folgt.«⁵³ – in kleinere Spannungsbögen zerlegt wurde, Heinrich von Kleist gewesen war.

Kleists Erzählung wurde – so viel sollte schon deutlich geworden sein – vermutlich Anfang 1811 niedergeschrieben bzw. fertiggestellt⁵⁴ – der Text geht auf vielfältige Anstöße aus Kleists Schweizer Zeit 1802 zurück. Diese Anstöße betreffen Herkunft und Zukunft des erzählten schweizerischen Personals, Inhalt und Impuls der Ereignisse, die in der Exposition der Erzählung berichtet werden, den historischen Kontext, durch den das 1. Bataillon der 3. schweizerischen Halbbrigade in einen Napoleonischen Kolonialkrieg in Übersee involviert wird, die biographischen Hintergrundinformationen, die Kleist solchen schweizerischen Kontext nahelegten, und schließlich den Namen der männlichen Hauptfigur in der Erzählung, der durch die Ereignisse außerhalb des Textes zum Sprechen gebracht wird.

Durch den schweizerischen Subtext wird der Text doppelt semantisiert, und zwar einerseits durch einen zeitgenössischen historischen Stoff vom »Anfange« des 19. Jahrhunderts, »als die Schwarzen die Weissen ermordeten« (237a) – diese Ereignisse werden im Eröffnungssatz des Textes exponiert und wenig später als Folge der »unbesonnenen Schritte des [französischen] National=Convents«, d.h. der 1794 dekretierten Abschaffung der Sklaverei, bewertet –, andererseits aber durch die politische Lage eines völkischen Befreiungskriegs, die Kleists dichterische Gestaltungen seit 1808/09 prägte. Die Ebene der *histoire*, d.h. der Bezug auf die »Neger-Empörung auf St. Domingo« ist vielfach thematisiert worden,⁵⁵ entscheidend ist jedoch deren Perspektivierung auf der Ebene des *récit*, die durch die seither eingetretene Lage in Preußen motiviert ist. Textgenetisch gesehen überlagern sich – vom Zeitpunkt des Publikationsdatums 1811 aus gesehen – zurückliegende und aktuelle Ereignisse zu einem einzigen Textgewebe, in dem Schwarze, Schweizer und Preußen politisch zu einer Front gegen den gemeinsamen Feind

⁵³ Kleist, Die Verlobung (wie Anm. 40), S. 239, 242, 244, 247, 251, 255, 260, 264, 267 »(Der Schluß folgt).«

⁵⁴ »Kleist schrieb »Die Verlobung in St. Domingo« vermutlich Anfang 1811 nieder.« (Kai Köhler, Die Verlobung in St. Domingo [Art.]. In: KHB, S. 121–128, hier S. 121). »1811 hat Kleist [...] auch noch drei Erzählungen geschrieben: »Die Verlobung in St. Domingo« (vielleicht zurückgehend auf einen früheren Entwurf). [...] Die Erzählung ist zwar erst im Jahre 1811 (fertig?) geschrieben worden, geht aber höchstwahrscheinlich auf Anregungen aus Kleists Schweizer Aufenthalt im Jahre 1802 zurück.« (Müller-Salget, Heinrich von Kleist, wie Anm. 37, S. 114f., 151) Hans M. Wolff, Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens, Bern 1954 hatte seinerzeit aufgrund »offensichtlicher« Inkonsistenzen auf eine »alte[] Fassung« geschlossen, einen »Entwurf der Frühzeit« vermutet und ihn in die »Periode seines ersten Pariser Aufenthalts im Sommer 1801« datiert (S. 49, 52).

⁵⁵ Zuletzt von Harald Neumeyer, »Neger-Empörung«. Zur Legitimität von Gewalt in Heinrich von Kleists »Die Verlobung in St. Domingo«. In: Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur (wie Anm. 4), S. 89–130. Dort neben erschöpfenden Hinweisen zur einschlägigen Forschungsliteratur auch der Nachweis des Artikels von Louis Dubroca, Geschichte der Neger-Empörung auf St. Domingo [...]. In: Minerva 1805, März, S. 434–464 und April, S. 71–158.

Napoleon gruppiert werden. Das Verfahren der Freund/Feind-Gruppierung ist die Grundlage des Politischen.⁵⁶

Zugleich eröffnet die Referenz auf das dem Dichtwerk vorgelagerte historische Geschehen einen ihm immanenten semantischen, von Polaritäten definierten Textraum, in dem schwarz/weiß nur einen der Gegensätze bezeichnet. Dieser semantische Raum bietet das Koordinatensystem, in dem unterschiedliche Zwischentöne, abrupte Farbwechsel und Überkreuzungen inszeniert werden, in die nicht nur die »Bastardknabe[n]« bzw. »Bastardkinder« (258b, 266a) des Schwarzen Congo Huago und »weiße und kreolische Halbhunde« (243b), womit die »Mulattin« (243a) Babekan die »Mestize, Namens Toni« (238a) und sich selbst charakterisiert, sondern selbst noch die Tiere des Textes, die »Maulesel« (243b; 263b) des schweizerischen »Zug[s]« (263b), der nach der »unvermuthete[n]« Peripetie der Erzählung (261b) zum »Leichenzug[]« (272a) wird, einbezogen sind. Auch Gustav/August ist auf die vielfachen Hybridisierungen, die den Text durchwalten, als Schweizer in französischen Diensten bezogen. In der Katastrophe des Textes ist dieses Prinzip enggeführt: Erschossen wird der ethnische Mischling Toni, die durch ihren Rettungsversuch glaubt ethisch zur Weißen zu konvertieren, von einem Weißen, der sich dadurch verraten wähnt und im Moment seiner wütenden Tat die Farbe wechselt. Dieser vertrackt-komplizierte Chiasmus auf der Inhaltsebene wird in der Inversion der zwei Silben seines Vornamens auf der Ausdrucksebene figuriert.

Eingelegt in die Erzählung sind drei Binnenerzählungen, die auf die Handlung in je unterschiedlicher Weise zurückwirken. In der ersten Binnenerzählung offenbart Babekan Tonis europäische Herkunft aus ihrer Verbindung mit einem Marseiller Kaufmann und deren Adoption durch Babekans ersten Ehemann, den Neger Kolmar (246a). Diese Erzählung erklärt Tonis helle bzw. gelbe Haut, die sie zum Sexköder für Weiße prädestiniert. In der zweiten Binnenerzählung erinnert sich Gustav an die Geschichte von einer jungen, am gelben Fieber erkrankten Schwarzen, die ihren ehemaligen Herrn vor den Aufständischen dadurch »rettet«, dass sie ihn durch »Liebkosungen und Zärtlichkeiten in ihrem Bette« mit eben jenem »gelbe[n] Fieber« infiziert (246b–247a). Diese Binnenerzählung spiegelt die Situation Gustavs im Hause Babekans, insofern ja auch Toni darauf angesetzt ist, »den Fremden keine Liebkosung zu versagen, bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war«, und sie durch solche »Künste« »hinzuhalten«, bis »Congo Hoango mit seinem Negertrupp [...] wiederkehrte« (238a), um den Rest zu besorgen. Motiviert wird hierdurch Gustavs Misstrauen, ihm könne mit Toni ähnliches passieren wie dem Weißen in der Binnenerzählung. Die dritte Binnenerzählung schließlich dient einer doppelten Motivation: Einerseits erklärt sie, dass sich Gustav trotz der anstößigen Hautfarbe Tonis und seines Misstrauens, das die zweite Binnenerzählung geschürt hat, der Situation hingibt, andererseits wird Tonis Verhalten motiviert, dass sie das Verbot der »letzte[n]« Liebkosung überschreitet, sich entschließt, dem Ideal Mariane Congreves, der Straßburger Geliebten Gustavs, die

⁵⁶ Vgl. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1979, S. 26–28.

sich für ihn aufgeopfert hatte, nachzueifern, um auf die Seite der Weißen zu wechseln.

Die Kriegausinandersetzungen eskalieren im Februar 1802 durch die Entsendung einer Interventionsarmee nach St. Domingo, um die Sklavenaufstände niederzuschlagen. Im Mai 1802 wird durch Napoleon die Wiedereinführung der Sklaverei dekretiert. Der Kolonialkrieg wird mit äußerster Brutalität geführt.⁵⁷ Anfang 1803 wird das 1. Bataillon der 3. Helvetischen Halbbrigade militärvertragswidrig mit 627 Schweizer Männern zur Verstärkung der französischen Truppen nach Übersee verschifft. Sieben davon werden überleben.⁵⁸

Der Einsatz der Schweizerischen Auxiliärtruppe in Übersee bildet den historischen Hintergrund der Konstellation, dass ein Schweizer Offizier in französischen Diensten mit einer Mestizin, die dem Vorbild einer Straßburger Frau, die sich für ihren Geliebten aufopfert, moralisch ebenbürtig werden will, Geschlechtsverkehr hat, und sie, weil er ihr unterstellt, ihn dem Muster einer Schwarzen folgend, die einen Weißen im Zuge sexueller Annäherung mit Gelbfieber infiziert hatte, verraten bzw. hintergangen zu haben, in unbesonnener Wut erschießt.

Im Januar 1804 proklamieren die Führer des Aufstands, die die durch eine Fieberepidemie dezimierte Interventionsarmee besiegt hatten, die Unabhängigkeit der Republik Haiti. Die restlichen Franzosen wurden ermordet. Biographisch war Kleist mit den Ereignissen des Kolonialkrieges konfrontiert, insofern er 1807 »im Schlosse Joux als Arrestant der Nachfolger Toussaints« (LS 172a)⁵⁹ geworden, d.h. in der gleichen Festung interniert war wie der Vorgänger des Oberbefehlshabers der Aufständischen, der in der Erzählung vielfach genannte »General Dessalines« (238a et passim), der die Franzosen besiegt hatte. Toussaint Louverture (1743–1803) war von den Franzosen nach Fort de Joux bei Pontarlier deportiert worden und dort – hart an der Grenze zur Schweiz – 1803 gestorben.

Der Freiburger Literaturhistoriker Jochen Schmidt hat in einer Interpretation der »Verlobung«, die gegen dekonstruktivistische Lektüren des Textes forciert ein historisches Verständnis zur Geltung bringen will, versucht, die Tendenz der älteren Forschung, die auf die Vertrauensproblematik der Liebeshandlung abhebt, und die Neigungen der neueren Forschung, demgegenüber den Kontext von Rassenproblematik und Geschlechterdiskurs zu priorisieren, strukturell zu integrieren. Er glaubt, dass die verschiedenen Bereiche der Erzählung von einer »düstere[n] Botschaft« überwölbt sind, wonach »[a]lles gegenwärtige Geschehen [...] im Bann der Vergangenheit« steht.⁶⁰ Auch hier soll ein interpretatorisches Entweder-Oder vermieden und sich weder auf die Seite einer bloß existentiellen noch

⁵⁷ Vgl. die Aufforderung, den englischen Bulldoggen, die auf französischer Seite als Kampf- bzw. Kriegshunde eingesetzt wurden, »Neger zu fressen« zu geben (General Rochambeau an General Ramel, 5. April 1803); zit. nach Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche [2003], Darmstadt 2009, S. 246.

⁵⁸ Vgl. Charbon, Der »weiße Blick« (wie Anm. 45), S. 81f., und Büttner, Die Entdeckung Saint Domingues in der Schweiz (wie Anm. 1), S. 120f.

⁵⁹ Brief von Adam Müller an Friedrich Gentz, 9.5.1807. Vgl. LS 153 und den Brief Kleists an Ulrike von Kleist, 23.4.1807 (SW⁹ II, 778).

⁶⁰ Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 57), S. 256, 250.

einer nur postkolonialistischen Lektüre geschlagen werden. Vielmehr sollen beide Komplexe funktional aufeinander bezogen und für die These plädiert werden, dass die Erkenntnisleistung des Textes darin besteht, dass er die tödliche Fatalität der durch Rassenvorurteile motivierten Handlung kritisch aufdeckt – und zwar auf beiden Seiten.

Gleich eingangs markiert der Text die Motivation der Schwarzen, die Weißen »über die Klinge springen« zu lassen, nicht als eine Folge schwarzer Natur, sondern weißer Kultur, insofern Congo Hoango, der als »ein fürchterlicher alter Neger« vorgestellt wird, diesen Wesenszug erst in Folge seiner Deportation »von der Goldküste von Afrika« ausgeprägt hatte, er aber noch »in seiner Jugend von treuer und rechtschaffener Gemüthsart schien« (237a). Die rousseauistische Sichtweise, dass der Mensch von Natur aus gut sei und erst durch die Kultur lasterhaft werde, wird zwar hier mit dem flektierten Verb »schien« als Schein infrage gestellt, die Tat, bei der Congo Hoango »seinem Herrn die Kugel durch den Kopf jagte« jedoch »eingedenk der Tyrannei, die ihn seinem Vaterlande entrissen hatte« (237b) deutlich als Gegengewalt gegenüber der schändlichen Praxis des europäischen Sklavenhandels herausgestellt.⁶¹ Ob Kleist »Rassist«⁶² gewesen ist, sei in diesem Zusammenhang dahingestellt – sein Text jedenfalls ist es nicht. Tatsächlich rassistisch ist demgegenüber der in Heinrich Zschokkes »Miscellen für die Neueste Weltkunde« publizierte Bericht über »St. Domingo und die Negersklaven« vom August 1807, den Kleist womöglich gekannt hat.⁶³ »Die Verlobung« führt vielmehr vor, wie eth-

⁶¹ Vgl. zu dieser radikalaufklärerischen Position Pierre Kodjio Nenguié, Rasse, Alterität und Humanität. Anmerkungen über die Afrikapolitik der Goethezeit. Zu Karl von Eckartshausens »Isogin und Celia, eine Geschichte von einem unserer schwarzen Brüder aus Afrika, von einem Mohren« (1787). In: Das achtzehnte Jahrhundert 33 (2009), H. 1, S. 26–41.

⁶² Neumeyer, »Neger-Empörung« (wie Anm. 55), S. 94, in Zusammenfassung des initialen Aufsatzes von Peter Horn, Hatte Kleist Rassenvorurteile? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Literatur zur »Verlobung in St. Domingo« [1975]. In: Ders., Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung, Königstein/Ts. 1978, S. 123–144.

⁶³ Heinrich Zschokke (Hg.), Miscellen für die Neueste Weltkunde, 1. Jg., Nr. 69, 29. August 1807, S. 273–274 und Nr. 70, 2. Sept. 1807, S. 277f.. Der Artikel ist ungezeichnet. Ob von der Herausgeber- ohne weiteres auf die Autorschaft geschlossen werden kann, wie Christine Lubkoll (Soziale Experimente und ästhetische Ordnung. Kleists Literaturkonzept im Spannungsfeld von Klassizismus und Romantik. In: Dies. und Günter Oesterle [Hg.], Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, Würzburg 2001, S. 119–135, hier S. 123) es tut, bliebe angesichts der Tatsache zu prüfen, dass in den »Miscellen« Beiträge von gewöhnlichen und »nicht gewöhnlichen Mitarbeitern« publiziert wurden und die »Verschweigung des Namens [...] wenn es verlangt wird, angelobt« wurde (»Der Plan, welcher dieser Zeitschrift zum Grunde liegt [...]«, Zschokke, Miscellen für die Neueste Weltkunde, unpag.). Der von Charbon, Der »weiße Blick« (wie Anm. 45), S. 86, Anm. 35, erwähnte, vom Basler Künstler Johann Heinrich Heitz gefertigte Holzschnitt »Beschreibung der unerhörten Grausamkeit der Schwarzen auf der Insel St. Domingo« aus dem von Zschokke herausgegebenen »Kalender des aufrichtigen und wohlverfahnen Schweizerboten. Auf das Jahr Christi« [Aarau] 1805, unpag., ist wiederabgedruckt bei Ort, Heinrich Zschokke (wie Anm. 36), S. 455. In der Zschokke-Monographie Orts (S. 460–465) finden sich auch Angaben zu Zschokkes »Miscellen« (und den darin exklusiv beschäftigten Korrespondenten).

nische Vorurteile dazu führen, dass Gustav/August Toni misstraut, ihr Verrat unterstellt und sie aus Rache erschießt. Über den wahren Sachverhalt aufgeklärt, lenkt er die Waffe gegen sich selbst.

Die Tatsache der Hautfarbe und ihrer Schattierungen wird von den Protagonisten der Erzählung zum Index von Moralität und Vertrauen. Ethnisches und ethisches Register werden vom weißen Protagonisten des Textes gleichgeschaltet. Aus dem Gesicht der Mulattin Babekan liest der Schweizer Offizier in französischen Diensten Vertrauen, da ihm »aus der Farbe eures Gesichts [...] ein Strahl von der meinigen entgegen[schimmert]« (243a). Und umgekehrt: Gustav »hätte, bis auf die Farbe, die ihm anstößig war, schwören mögen, dass er nie etwas Schöneres gesehen«, wobei ihm zudem eine »entfernte« (250a) bzw. »wunderbare Ähnlichkeit« (251a) zwischen Toni und seiner Straßburger »Freundinn« (251a) Mariane Congreve, die sich für ihn aufgeopfert hatte, auffiel.

Man unterschätzt die Komplexität der »Mehrfachkodierung« wenn man sie lediglich als »Überlagerung mehrerer historischer Schichten«⁶⁴ interpretiert und allein auf die Ereignisse auf der Achse der *histoire* bezieht. Mit der kryptogrammatischen, d.h. impliziten Einschreibung des Siegers bei Neuenegg in den Namen der Hauptfigur und die explizite, mehrfache schweizerische Perspektivierung der Erzählung positioniert der Text die erzählten Ereignisse vielmehr zugleich auf dem Kriegstheater der europäischen Auseinandersetzungen. Die Schweiz, die 1798 unter die politische Kontrolle Napoleons gerät, wodurch nicht zuletzt Kleists Ansiedlungsvorhaben in Thun zerstört wird, insofern der bloße Gedanke, »daß die Schweiz [...] französisch werden« könnte, in Kleist Ekel erregt und den Haß auf den »allgemeinen Wolf« schürt (SW⁹ II, 718),⁶⁵ kommt sowohl als locus amoenus, d.h. als Ort zukünftigen Glücks, das Gustav Toni zur Verlobung ausmalt (254b) als auch als locus politicus in den Blick, da Gustav als »Schweizer« (255b) signifikant von jenen anderen Männern aus den Kolonialstaaten Portugal, Holland und Frankreich absticht, die zuvor angelockt »im Hofe« und »im Hause« Congo Hoangos Opfer von »Keulen«, »Kugeln« »Büchsen, Speißen und Dolchen« geworden waren (257a). Die Apologie Gustavs, die Toni gegenüber Babekan hält, weil jener »von Geburt« einer Nation angehöre, die »das Unrecht, das die Schwarzen seiner Gattung vorwerfen mögen, auf keine Weise theilt«, wird überdies mit einem biographischen Subtext konnotiert, da als Gegend von Gustavs Herkunft – ohne dass davon im Text zuvor die Rede war⁶⁶ – nun eine »Insel« (255b) genannt wird, in der man schwerlich nicht jene »Insel in der Aare, am Ausfluss des Thunersees« wiedererkennen kann, von der Kleist seinerzeit der Schwester Ulrike die »lebendige[n] Idylle[n]« mit dem »Mädeli« (SW⁹ II, 724)⁶⁷ ausgemalt hatte. Mit dem vorgeblich zerknirschten Widerruf ihrer Apologie »rettet« (258a) Toni Gustav gegenüber dem Giftanschlag Babekans, deren »lügenhafte[n] Anstalten« (259a) sie auch im weite-

⁶⁴ Neumeyer, »Neger-Empörung« (wie Anm. 55), S. 94f.

⁶⁵ Brief an Ulrike von Kleist, Thun, 19.2.1802.

⁶⁶ Das Verlobungsversprechen hatte nur »Felder, Gärten, Wiesen und Weinberge; und einen alten ehrwürdigen Vater« »an den Ufern der Aar [!]« in Aussicht gestellt (254b).

⁶⁷ Brief an Ulrike von Kleist, auf der Aarinsel bei Thun, 1.5.1802.

ren Verlauf der Handlung erfolgreich zu hintertreiben vermag. Auch Tonis Vorhaben, Gustav durch Fesselung davor zu bewahren, dass er sich dem »unvermutheter Weise« (261b) vor der Zeit mit seinem Tross zurückkehrenden Congo Hoango entgegen und womöglich in den Tod stürzen könnte (vgl. 262b), geht auf. Vor seinem eigenen, rassistisch gelenkten Wahn, Toni könne an ihm einen ähnlich abscheulichen »Verrath« (247a) begehen wie das junge Mädchen in der zweiten Binnenerzählung, das ihren Herrn tödlich infizierte, vermag Toni Gustav/August indes nicht zu retten. Die junge Mestizin wird Opfer von Gustavs Vorurteil, dass Toni aufgrund ihrer »ins Gelbliche gehende[n] Gesichtsfarbe« (238a), die womöglich durch den Kontrast zur »weiße[n] Wäsche« (238b), in die Babekan den Sexköder gekleidet hatte, noch verstärkt worden sein mag, den gleichen Verrat zu begehen fähig sei, den er das junge, pestkranke Mädchen beschuldigt begangen zu haben, als diese im Zuge abgenötigten Intimverkehrs auf ihren weißen Herrn »das gelbe Fieber« (247a) übertrug.

Vor allem aber bietet der haitianische Unabhängigkeitskrieg den europäischen Völkern ein Vorbild im Kampf gegen den Napoleonischen Imperialismus. Das gilt vor allem für Preußen nach Jena und Auerstedt und den Frieden von Tilsit 1806/07. Von 1811 her gelesen löst sich die in »Die Verlobung« zur Darstellung kommende Gewalt aus ihrer ethnisch-ethischen schwarz/weiß-Malerei. Die fürchterliche »Wuth«, mit der Congo Hoango gleich eingangs charakterisiert wird (z.B. 237b), und die knirschende »Wuth« (267b), mit der Gustav/August, der sich verraten wähnt, Toni erschießt, machen die Gegenspieler nicht nur moralisch einander gleich. Die Affektengrenzung stellt – politisch gesehen – Schwarze und Schweizer zugleich in eine gemeinsame Front. Gegen die Napoleonische Besetzung war Kleist bereit den »Acheron zu entfesseln«, d.h. die rechtliche bzw. völkerrechtliche Einhegung der Gewalt aufzukündigen. Die Rassenproblematik wird von einem antiimperialistischen Gewaltdiskurs überlagert, wodurch der rückwärtsgewandte historische Stoff der dominikanischen Ereignisse, der auf der Ebene der *histoire* die Zeit zwischen der »fatalen« Entscheidung des französischen Nationalkonvents 1794, dem Sieg Dessalines' über die Franzosen 1803 und der Inhaftierung Kleists 1807 in dem Gefängnis, in dem Toussaint Louverture gestorben war, umfasst, auf der Ebene des *récit* prospektiv in die Preußische Geschichte umgelenkt wird. Schwarze, Schweizer und Preußen werden zu einer Befreiungsfront gegen den französischen Kolonialismus bzw. Imperialismus gruppiert. Diese dreifach gestaffelte Front gegen den Feind führt dazu, dass – wie in dem Moment, in dem Toni erschossen wird – die »Farbe« der ungehegt wütenden, d.h. der illegitimen Gewalt, sei es diejenige Congo Hoangos, sei es diejenige des fremden Offiziers »wechselt[e]« (267b)⁶⁸ und – wie der Vorname Gustavs anagrammatisch in August umgekehrt wird – gegen den *Feind* eingesetzt, nun als legitimiert erscheint. Wie in Kleists Gedicht auf den spanischen General Palafox, der 1809 Saragossa nach langer Belagerung an Napoleon verlor, die geschichtlichen Helden »Leonidas, Armin

⁶⁸ »August wechselte bei diesem Anblick die Farbe« (267b). Der Farbwechsel ähnelt Gustav/August Congo Hoango an – ihr *tertium comparationis* ist: »Wuth« (237b et passim bzw. 267b et passim).

und Tell« (SW⁹ I, 30)⁶⁹ »in eine Reihe mit dem Verteidiger von Saragossa«⁷⁰ gestellt werden, sollen die zeitgenössischen Insurgenten den nach 1807 am Boden liegenden Preußen den Rücken stärken: die Aufständischen unter General Dessalines in St. Domingo, der in »Der Verlobung« gut zehnmal namentlich erwähnt wird, und die widerständigen Schweizer, die unter dem Kommando des Oberst von Grafenried,⁷¹ der der männlichen Hauptperson der Erzählung anagrammatisch den Namen leiht, die vielfach überlegenen französischen Truppen bei Neuenegg besiegt hatten. Aus der Perspektive des antinapoleonischen Befreiungskampfs der Schwarzen und der Schweizer bündelt sich der Gewaltdiskurs in der politischen Legitimation ungehegter, entfesselter Gewalttätigkeit, wie sie z.B. in Kleists »Germania«-Versen »Mit der Keule, mit dem Stab, / Strömt ins Tal der Schlacht hinab!« (SW⁹ I, 26)⁷² besungen wird, und zwar signifikanter Weise einerseits im Blick auf jene archaischen Waffen, die dem Schweizerischen »Stecklikrieg« seinen Namen gaben, andererseits unter Verwendung einer alles mitreißenden, fluidalen Metaphorik, die den Namen des Schwarzen Congo Hoango mit dem Schweizer Strömli aus unserer Erzählung vereint. Wechselt man von der ethnischen Konnotation der Gewalt auf der narratologischen Ebene der vor 1807 spielenden *histoire*, zur politischen Konnotation der Gewalt auf der Ebene des *récit*, d.h. der Anfang 1811 vollendeten Erzählung, haben sich die Vorzeichen umgekehrt. Die mit »Wut« und »Unbesonnenheit« verbundene, negative Gewalt, die die Schwarzen die Weißen und den Weißen die moralisch zur »Weiße[n]«⁷³ konvertierten Mestizin Toni umbringen lässt, hat im politischen Kontext nach 1807 ihr Vorzeichen gewechselt. Entfesselte Gewalt ist gut, trifft sie nur den napoleonischen Eroberer, d.h. den zum Feind deklarierten »Wolf«: »Schlagt ihn tot! das Weltgericht / Fragt euch nach den Gründen nicht!« (SW⁹ I, 27)⁷⁴

Gegenüber einer solchen propagandistischen Freund/Feind-Polarisierung bleibt die literarische Faktur der Erzählung jedoch kritisch. Ihre Vielfachkodierung verhindert, sie als eine bloße Allegorie lesen zu können, in der »Toni« gesagt, aber »Napoleon« gemeint ist. Der literarische Text praktiziert letztlich nicht, was er predigt, d.h. er kann nicht eins zu eins in »Klartext« rückübersetzt werden. Unterminiert wird die politische schwarz/weiß-Malerei, die zu gegenseitiger Tötung

⁶⁹ Heinrich von Kleist, An Palafox. Tell fungierte als Vignette der Helvetischen Republik (1798–1803), die am Kopf eines jeden amtlichen Briefpapiers in der Mitte zwischen den Lösungsworten »Freyheit.« und »Gleichheit.« aufgedruckt war. Vgl. Das achtzehnte Jahrhundert 35 (2011), H. I, Frontispiz und Abb.-Nachweis.

⁷⁰ Schmitt, Theorie des Partisanen (wie Anm. 2), S. 15.

⁷¹ Johann Rudolf von Grafenried (1751–1823) besiegte am 5. März 1798 die französischen Truppen unter Brigadegeneral Pigeon bei Neuenegg, konnte die Kapitulation Berns dadurch jedoch nicht mehr verhindern.

⁷² Heinrich von Kleist, Germania an ihre Kinder / Eine Ode.

⁷³ »Toni antwortete: »ich habe euch nicht verrathen; ich bin eine Weiße [...]« (267a).

⁷⁴ Kleist, Germania an ihre Kinder / Eine Ode. Schon in der Schweiz hatte Kleist darauf gehofft, dass »sich alles gegen den allgemeinen Wolf [vereinigt]« (Brief an Ulrike von Kleist, Thun, 19.2.1802, SW⁹ II, 718). Vgl. zu Kleists Kriegsliteratur Gerhard Plumpe, Totale Mobilmachung der Lyrik. Kleists Kriegsgedichte. In: Liggeri, Maeth und Müller (Hg.), »Schlagt ihn tot!« (wie Anm. 1), S. 101–118.

führt, durch einen vielfältigen, verwirrenden Reichtum an Ambivalenzen, der den hermeneutischen Willen zu monosemierendem Entweder/Oder, der auch vorliegende Interpretation, die die Erzählung in den Kontext der Helvetik einrückt, hinzureissen droht, unterläuft. Kleist-Interpreten müssen Mehrdeutigkeit aushalten können. Die Namensverkehrung von Gustav in August erscheint aus dieser Perspektive weder als Korruptel, die emendiert werden muss, noch als eindeutiges Indiz dafür, dass der Protagonist Gustav als August »allen Glauben an Toni verloren hat«. ⁷⁵ Es sind gerade die Gefahren, die von einem solchen vereindeutigenden Schwarz/Weiß ausgehen, die der Text durch die Akzentuierung des Hybriden markiert und denen gegenüber er Vermischungen, Mulatten, Mestizen, Halbhunde und Bastarde, kurz: »Maulesek« aller Art, zur Geltung zu bringen versucht.

⁷⁵ Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 44), S. 39f.; dazu Müller-Salget, August und die Mestize (wie Anm. 42), S. 108.

KÄMPFEN IN METAPHERN

Raum und Bewegung in Kleists

»Michael Kohlhaas«

Die erste Wahrnehmung des Lesers von »Raum« in einer Erzählung bezieht sich meist auf den geographischen Raum. Schon diese geographische »Landschaft« ist wesentlich mehr als nur Kulisse für die Figuren und deren Handlung. Parallel zum geographischen Raum wirken jedoch weitere Dimensionen des Raumes, die weniger unmittelbar wahrgenommen werden und auf deren sprachliche Vermittlung sich dieser Beitrag konzentriert: Im Fokus dieser Untersuchung stehen dabei nicht die expliziten metaphorischen und nicht-metaphorischen Raumbegriffe, sondern die sogenannten »toten« Metaphern, die sich der Aufmerksamkeit aufgrund ihres alltäglichen Gebrauchs zunächst entziehen.

Vor allem über Metaphern, die durch Bilder der Bewegung, Richtung und Position funktionieren, können Rückschlüsse auf die räumlichen Dimensionen, die sie beschreiben, gezogen werden. So ist die Analyse von Bewegung als Kategorie untrennbar an die des Raumes geknüpft, denn der Raum »ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten«.¹ Dieses Geflecht, also auffällige Formen und Muster, Richtungen und Ebenen der beschriebenen Bewegungen, wird in Beziehung zum dahinter stehenden kohärenten System räumlicher Metaphern gesetzt. Über die Dekodierung des metaphorischen Gehalts dieser Bewegungen und Verortungen können die Dimensionen der durch sie vermittelten Räume rekonstruiert werden.

Nimmt man viele, metaphorische und nicht-metaphorische, Bewegungen und Verortungen der Figur(en) als Komponente der besonderen Komplexität einer Erzählung an, so wird ihre Analyse und die der durch sie beschriebenen und parallel zum geographischen Raum entworfenen Raumdimensionen notwendig.

Dieser Beitrag arbeitet mit der These, dass die fortdauernde Aktualität und damit die unterschiedlichen Interpretationen und Bewertungen von Kleists »Michael Kohlhaas« durch die raumbezogene Komplexität der Erzählung bedingt sind: Die Dimensionen mehrerer Räume werden sprachlich erzeugt und überlagern sich, verlieren und gewinnen im Verlauf der Erzählung an Einfluss, Kohlhaas bewegt sich gleichzeitig in den Dimensionen dieser verschiedenen Räume oder wechselt

¹ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* [1980], Berlin 1988, S. 218.

zwischen ihnen. Mit sprachlichen Mitteln entwirft Kleists Erzähler zusätzlich zum geographischen Raum die Dimensionen mindestens acht weiterer, weniger unmittelbar wahrnehmbarer Räume, deren Dimensionen von Ökonomie, territorialen Grenzen und Staat, Machtkonstellationen, Gesetz und Justiz, Religion, Kommunikation, dem seelischen Inneren und dem Subjekt Kohlhaas und schließlich von Grenzen und ihrer Überschreitung geprägt sind.

Damit ist »Michael Kohlhaas« prädestiniert als Untersuchungsobjekt, denn eine solche Vielschichtigkeit der Raumdimensionen ist in keiner anderen Erzählung Kleists festzustellen. Bewegungen im Inneren der Figuren, in Herz und Brust, werden als Motiv in fast allen Erzählungen aufgegriffen. Auch Bewegungen zwischen mehreren Schauplätzen und Orten und damit zusammenhängend die Vermutung mehrerer parallel wirkender Raumdimensionen treten in den meisten Erzählungen auf. So nimmt die Erzählung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« starken Bezug auf den religiösen Raum, auch gerichtliche Untersuchungen und Bewegungen im Inneren der Figuren werden thematisiert. Der Schauplatz und gesamte Raum der Erzählung »Die Marquise von O...« wird schon durch den Untertitel »vom Norden nach dem Süden verlegt« (SW⁹ II, 104), der geographische Raum somit explizit thematisiert. In »Die Verlobung in St. Domingo« prägt der geographische Raum schon den Titel der Erzählung, im »Erdbeben in Chili« hat dieser große Wirkung auf den Verlauf der Geschichte, indem er sich durch das Erdbeben tatsächlich plötzlich verändert, während die Figuren darin erstarren. Die veränderten Dimensionen der Geographie wirken dann auf die Dimensionen von Staats-, Justiz- und Religionsraum. Der Tod wird hier, wie auch im »Michael Kohlhaas«² in Form einer Bewegung dargestellt: »Josephe war, auf ihrem Gang zum Tode« (SW⁹ II, 148), auch Piachi wird im »Findling« »zum Tode gebracht« (SW⁹ II, 214). Dieses Motiv findet sich umgekehrt auch im »Zweikampf« Winfried von Breda soll »wieder ins Leben zurück« (SW⁹ II, 236) gebracht werden. Der Tod des Bettelweibes und ihre allnächtliche Wiederkehr als Geist sind im »Bettelweib von Locarno« wiederum unbedingt an einen bestimmten Ort, das Zimmer des Schlosses, in dem sie starb, gebunden (vgl. SW⁹ II, 196–198). Der enge Bezug von Geschehnissen zu Geographie bzw. Topographie der Erzählung, Stürze von hohen auf niedrigere vertikale Ebenen wie z.B. im »Zweikampf« (vgl. SW⁹ II, 238), die Auswirkungen von Verwechslungen oder Intrigen im Raum der Kommunikation, Bewegungen der Figuren im religiösen Raum sowie die Räume von Macht und Justiz als Bezugspunkte finden sich einzeln oder in Paarungen in allen Erzählungen Kleists. Eine Komplexität der räumlichen Bezüge, die sich aus der parallelen Wirkung der Geographie und den Dimensionen mindestens acht weiterer Räumen ergibt, ist jedoch nur im »Michael Kohlhaas« auszumachen.

Der Anreiz, Kleists Erzählung auf die Bedeutung und Wirkung der Aspekte »Raum« und »Bewegung« hin zu untersuchen, erwuchs auch aus der Tatsache, dass das Analyseinstrument der Raumtheorie bisher in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Erzählung wenig Beachtung gefunden hat.

² Er wird verurteilt, »vom Leben zum Tode gebracht zu werden« (SW⁹ II, 94).

Obwohl die Erzählung »Michael Kohlhaas«, wie auch die meisten anderen Erzählungen Kleists, in der Kleist-Forschung schon unter den verschiedensten Aspekten untersucht wurde, liegen bislang nur vereinzelt Arbeiten vor, deren Untersuchungsgegenstände auch den Raum der Erzählung und die Bewegung darin berücksichtigen so z.B. von Sascha Karcher,³ der die Topographien der Erzählung untersucht, oder Joachim Linder,⁴ der Kohlhaas' Bewegungen und Grenzübertritte⁵ behandelt. Georg Mein⁶ setzt sich zwar mit der Metapher im Werk Kleists auseinander, dies jedoch nicht unter Rückbezug auf eine dahinterstehende räumliche Struktur. Einzelne Bewegungsmuster⁷ oder die Idee mehrerer Räume⁸ werden punktuell untersucht. Andere Arbeiten zu Bewegung, Raum und Zeit⁹ in Kleists Werk berücksichtigen weniger seine Erzählungen als seine Dramen oder Briefe.

I. Leben in räumlichen Metaphern

Wir führen ein »Leben in Metaphern«¹⁰ indem wir unser Denken und Handeln und damit unsere Sprache durch räumliche Metaphorik strukturieren. Der geschärfte Blick für diese »im Kern und grundsätzlich metaphorisch[e]«¹¹ Konzeption von Wahrnehmung, Denken, Handeln, Sprechen und Schreiben bietet einen nicht zu unterschätzenden Erkenntnisgewinn und dient als Grundlage für die folgende Auseinandersetzung mit Kleists Text.¹²

³ Vgl. Sascha Karcher, (Un-)berechenbare Räume. Topographien in Kleists Novelle »Michael Kohlhaas«. In: KJb 2005, S. 111–127.

⁴ Vgl. Joachim Linder, Mobilisierung und Diabolisierung der Zeichen. Zu Heinrich von Kleists Erzählung »Michael Kohlhaas«. Ein literaturwissenschaftlicher Kommentar. In: Thomas Vormbaum (Hg.), Michael Kohlhaas (1810). Mit Kommentaren von Wolfgang Naucke und Joachim Linder, Baden-Baden 2000, S. 131–163.

⁵ Zur Relevanz allerdings ortsgebundener Raumbeziehungen, räumlicher Trennung und Veränderung sowie von Grenzverletzungen siehe auch Jacques Brun, Das Grenzverletzungsmotiv in Kleists Erzählungen. In: KJb 1981/82, S. 195–209.

⁶ Georg Mein, Identität und Äquilibration. Von Metaphern und Goldwaagen bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2000, S. 180–197.

⁷ So unter anderem: Gabriele Brandstetter, Kleists Choreographien. In: KJB 2007, S. 25–37.

⁸ Klaus Kanzog stellt über ein Raumordnungsverfahren vier separate Räume im »Michael Kohlhaas« fest, setzt dies jedoch eher in Bezug zur medialen Umsetzung: Klaus Kanzog, Körperzeichen und Raumordnung. Semiotische und mediale Aspekte des mise en scène. In: KJb 2007, S. 152–161.

⁹ Manfred Schneider nimmt dabei durchaus Bezug z.B. auf das für den »spatial turn« relevante Moment der »Gleichzeitigkeit«, dies jedoch in anderem Kontext. Manfred Schneider, Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater. In: KJb 1998, S. 209–226.

¹⁰ George Lakoff und Mark Johnson, Leben in Metaphern – Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern (1980), Heidelberg 1998.

¹¹ Lakoff und Johnson, Leben in Metaphern (wie Anm. 10), S. 11.

¹² Nachdem Lakoff und Johnson mit ihrer Publikation vor über 30 Jahren die Disziplin der Kognitionslinguistik mitbegründet haben, hat sich diese natürlich weiterentwickelt. Innerhalb dieser Entwicklung ist auch Kritik an Lakoff und Johnson bzw. sind in andere,

Die Relevanz der Untersuchung des metaphorischen Gebrauchs gerade räumlicher Bezüge erwächst zudem aus der Annahme, dass unser Denken, Handeln und Sprechen nicht nur grundsätzlich metaphorisch, sondern die menschliche Kognition und Vorstellung auch grundsätzlich an räumliche Struktur gebunden ist: »Sein [heißt] Orientiertsein«.¹³ Räumliche Beziehungen können so als Metaphern für inhaltliche Beziehungen gewertet werden.¹⁴

Aus Bezügen zu den Größen »nah und fern«, »vorne und hinten« »oben und unten« bzw. »hoch und niedrig«, »innen und außen«, aus Positionen, Richtungen und Bewegungsarten speisen sich die sprachlichen Bilder, die als »Orientierungsmetaphern«¹⁵ wirken. Sie organisieren ein System von mehreren metaphorischen Konzepten mit einer wiederum »wechselseitigen Bezogenheit«.¹⁶ Für die Lektüre des »Michael Kohlhaas« anwendbare Beispiele solcher Konzepte sind etwa: »Glücklich sein ist oben«,¹⁷ »Kontrolle oder Macht ausüben ist oben«,¹⁸ »niedriger Status ist unten«,¹⁹ »Krankheit und Tod sind unten«,²⁰ »Nähe ist Einfluss«.²¹ Gebildet wie übersetzt werden können diese Orientierungsmetaphern und die dahinterstehenden Konzepte aufgrund »unserer physischen und kulturellen Erfahrung«²²: das sind Alltagsbeobachtungen, gesellschaftliche Prägung, erlerntes Wissen und die daraus resultierenden Schlüsse. Sie sind nicht »zufällig«,²³ obwohl sie sich aufgrund

z.B. empirisch praxisorientiertere, Richtung zielende Ansprüche formuliert worden. Für einen Überblick zu Entwicklung und Perspektiven der Kognitionslinguistik siehe Martin Pütz, *Kognitive Soziolinguistik. Sprache, Kognition und soziale Wirklichkeit*. In: Andrea Bachmann-Stein u.a. (Hg.), *Perspektiven auf Wort, Satz und Text. Semantisierungsprozesse auf unterschiedlichen Ebenen des Sprachsystems*. Festschrift für Inge Pohl, Trier 2009, S. 181–192. Für eine weitere Auseinandersetzung (vor allem mit der Arbeit George Lakoffs) siehe Zoltán Kövecses, *Metaphor and Emotion. Language, Culture and Body in Human Feeling*, Cambridge 2000; ders., *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford u.a. 2002. Auch Monika Schwarz-Friesels Forschung muss an dieser Stelle genannt werden: z.B. Monika Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, Tübingen 2013, hier vor allem S. 200–211. Die veränderten bzw. präzisierten Anforderungen an eine linguistische Forschungspraxis hindern jedoch nicht daran, Lakoffs und Johnsons Theorie als Impuls für die Anwendung der hier demonstrierten Lesart unter räumlicher Perspektive in der literaturwissenschaftlichen Analyse einzusetzen.

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1966], Berlin 1974, S. 294.

¹⁴ Vgl. Margit Pohl, *Hypertext und analoge Wissensrepräsentation – wie Texte zu Bildern und Bilder zu Texten werden*, Frankfurt a.M. 2003, S. 9.

¹⁵ Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 22.

¹⁶ Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 22.

¹⁷ Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 22.

¹⁸ Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 23.

¹⁹ Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 25.

²⁰ Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 23.

²¹ Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 150.

²² Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 22.

²³ Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 26.

ihres Ursprungs von Kultur zu Kultur unterscheiden können. Die verschiedenen Raummetaphern verweisen in ihrer Menge also auf eine kohärente Systematik.²⁴

Obwohl der Raum die Sprache in der beschriebenen Wirkungsrichtung strukturiert, ist er gleichzeitig auch von ihr abhängig. Bettina Küter beschreibt diese Wechselwirkung ausgehend von Kants »Kritik der reinen Vernunft« so: »Raum existiert ohne menschliche Erfahrung nicht, menschliche Erfahrung allerdings auch ohne Raum nicht.«²⁵ Das bedeutet: »Raum an sich«, der immer schon oder sogar substantiell »da« ist [...] gibt es nicht,²⁶ denn »([s]ocial) space is a (social) product.«²⁷ Also gilt es nicht nur, die Auswirkung von Raum auf Sprache zu untersuchen, sondern auch die Produktion von Raum durch die Fähigkeiten der menschlichen Wahrnehmung und vor allem deren Vermittlung über das Instrument der Sprache.

Elementar ist der Aspekt der Produktion von Raum vor allem unter der Voraussetzung, dass sich diese literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung auf einen fiktiven Raum, den in der menschlichen Vorstellung während der Lektüre stetig konstruierten »Raum der Erzählung«,²⁸ der einzig durch Kleists Sprache zwischen Erzählung und Rezipient produziert wird, bezieht. So ist schon der Untersuchungsgegenstand dieses Beitrages, die »Erzählung«, ein treffendes Beispiel für die Produktion von Raum durch Erzählen.

II. Entscheidende Parameter des »spatial turn«

Mit den Formen der Raumkonstruktion durch Handeln, damit auch der Aushandlung und Vermittlung über Sprache, befassen sich die verschiedenen philosophischen, gesellschafts- und geisteswissenschaftlichen Raumtheorien, deren Auswirkungen auf den Wissenschaftsdiskurs unter dem Begriff des »spatial turn« subsumiert werden und deren für diesen Aufsatz entscheidende Parameter hier kurz skizziert werden sollen:²⁹ Die Richtungsänderung, die sich mit dem »spatial turn« in den 1980er Jahren in der Wissenschaft vollzieht, wird schon durch die in seinem Namen enthaltene raumbezogene Bewegung der »Wende« deutlich: Im Kontext der Postmoderne wurde erstmals wieder seit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts die »Zeit« mit ihren Implikationen von Historismus, Entwicklung und Chronologie

²⁴ Vgl. Lakoff und Johnson, *Leben in Metaphern* (wie Anm. 10), S. 26.

²⁵ Bettina Küter, *Mehr Raum als sonst. Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt a.M. u.a. 1989, S. 18.

²⁶ Hartmut Böhme, *Kulturwissenschaft*. In: Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009, S. 191–207, hier S. 196.

²⁷ Henri Lefebvre, *The Production of Space* (1974), Malden u.a. 2009, S. 26. Lefebvre und seine Auffassung von der Erschaffung von Raum durch soziale Aushandlung gelten als eine Keimzelle des »spatial turn«.

²⁸ In der Erzähltheorie ist dieser von mir so genannte »Raum der Erzählung« die in allen fiktionalen Texten entworfene »Erzählte Welt«. Vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2005, S. 123–126.

²⁹ Zusammengefasst nach Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 284–317.

vom »Raum« als der zentralen Wahrnehmungseinheit und seiner Untersuchung abgelöst.

In dieser kritischen Raumreflexion werden unterschiedliche Raumperspektiven notwendig, die über Territorialität, Nationalität und das Denken des Raumes als eines statischen »Behälters« hinausgehen. Es folgt dementsprechend eine Ausbildung von Kategorien der Gleichzeitigkeit, des Nebeneinanders, der Zeitgenossenschaft und der wechselseitigen Verflechtungen, aber auch der Enträumlichung und Entortung, der Aus- und Eingrenzung und damit der Liminalität und Marginalität. Forschungsobjekte des »spatial turn« sind vor allem Grenzen und Grenzüberschreitungen sowie deren Überlappungen, Ver- und Überlagerungen von Räumen, Netzwerke und Vernetzungen, symbolische Raumrepräsentationen sowie Praktiken der Raumerschließung und -beherrschung. All diese Gegenstände bedingen eine synchrone anstelle der bisher vorherrschenden diachronen Perspektive.

Der Perspektivwechsel des »spatial turn« liegt im »Umschlag von Untersuchungsgegenstand zur Analysekategorie«,³⁰ hin zu einer ausdrücklich disziplinübergreifenden Verwendung der Raumperspektive, nicht in der bloßen Bewusstmachung von Raum an sich. So macht den »spatial turn« mehr als eine quantitative Zunahme der Forschung unter dem Aspekt der Räumlichkeit der qualitative Sprung, die zunehmende Interdisziplinarität und die Abkopplung vom engen Raumbegriff hin zur Spatialisierung (»Verräumlichung«) aus.³¹ Eine Methode dieser Untersuchungen ist z.B. das »Mapping«, die Kartierung auch nicht-geographischer Räume in »mental maps«. Durch diese Art von Kartierung wird das »Mapping« zum metaphorisierten Ordnungsmuster, was auch auf die oben beschriebenen Konzeptsysteme der Metaphern nach Lakoff und Johnson zurückverweist.

III. Die Ent-Deckung toter Metaphern

»Der Terminus der »Analyse« bezeichnet bei Aristoteles ursprünglich die Klärung der logischen Formen, die sprachlichen Formulierungen zugrunde liegen.«³² Dieser Aufsatz nimmt als strukturierende, logische Formen den »Raum« und die damit

³⁰ Bachmann-Medick, *Cultural Turns* (wie Anm. 29), S. 25.

³¹ An der deutschen Germanistik übt Bachmann-Medick dabei folgende Kritik, an die der vorliegende Beitrag anknüpft: Insgesamt bleibe es in dieser Disziplin bei einer eher topographischen als einer verräumlichenden Wende, da eine enge Bindung an reale Repräsentationen vorherrsche. Der oben schon erwähnte besondere Aspekt der Fähigkeit und Möglichkeit der Literatur, durch Sprache selbst Räume zu produzieren, das performative Vermögen der Sprache, werde natürlich auch berücksichtigt, indem literarische Landschaften nicht als vorgegebene, sondern als durch mediale Vermittlung erschaffene Objekte untersucht würden. Bachmann-Medick nennt diese Herangehensweise einen »geerdete[n] Umgang« (Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, wie Anm. 29, S. 311) mit dem »spatial turn«, der ihrer Befürchtung nach allerdings hinter die Erkenntnisse eines stärker ausdifferenzierten internationalen Raumdiskurses zurückfalle.

³² Peter Rusterholz, Formen »textimmanenter« Analyse. In: Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1999, S. 365–386, hier S. 365.

eng verknüpfte ›Bewegung‹ an; entsprechend bezieht sich die folgende Textarbeit auf diese Größen: Bewegungsrichtungen, -formen und -muster werden herausgearbeitet, um als Hinweise auf wirkende Raumdimensionen dienen zu können. Es gilt herauszufinden, wie die diversen Raumkonstrukte, welche die Komplexität der Erzählung entscheidend mitbestimmen, sprachlich erschaffen werden.

Die Richtung der sprachlichen Analyse ist dabei hypothesen-generierend, anstatt z.B. die Implikationen einer oder mehrerer Raumtheorien auf Kleists ›Michael Kohlhaas‹ anzuwenden oder ein bestimmtes Bewegungsmuster herauszuarbeiten. An Beispielen vor allem aus dem ersten Teil der Erzählung und in Szenen rund um die Tronkenburg soll gezeigt werden, wie durch einen für die Repräsentation von Raum und Bewegungen in der Sprache geschärften Blick neue Perspektiven und Erkenntnisse zu gewinnen sind.

Dazu richtet sich der Fokus auf eine Analyse der Position, der Richtung und der Relationen der Figuren und ihrer Bewegungen zu raum- bzw. bewegungsbezogenen Größen wie ›nah und fern‹, ›vorne und hinten‹ ›oben und unten‹ bzw. ›hoch und niedrig‹, ›innen und außen‹, ›in Bewegung‹ gegenüber ›stillstehend‹ sowie auf die horizontalen wie vertikalen Ebenen des Raumes.

Der Fokus liegt zunächst noch auf der unmittelbaren Repräsentation von Raum als Landschaft der Erzählung und der darin vollzogenen Bewegung, ist damit eher topographisch geprägt. Doch treten durch die räumliche Metaphorik der Sprache zunehmend Verweise auf über die Geographie hinausgehende Raumdimensionen auf.

Die Verortung der Figur Michael Kohlhaas in Landschaft und Zeit beginnt gleich im ersten Satz der Erzählung, der Anfangspunkt ist somit gesetzt: ›An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens *Michael Kohlhaas*‹ (SW⁹ II, 9; Hervorhebung im Original). Wir kennen nun Namen, Herkunft und Beruf des Protagonisten und wissen sowohl, wo er sich zu Beginn der Erzählung befindet, als auch, zu welchem Zeitpunkt die Handlung einsetzt.

IV. Stillstand am Schlagbaum

›Er ritt einst [...] ins Ausland‹ (SW⁹ II, 9), um dort in Sachsen Handel mit seinen mitgeführten Pferden zu betreiben. Damit setzt, ausgehend von seinem Besitz im brandenburgischen Dorf Kohlhaasenbrück, die Bewegung Kohlhaas' in der Geographie der Erzählung ein, die ihn als *Fortbewegung*³³ durch große Teile der Länder Brandenburg und Sachsen führen wird. An der ›Elbe‹, schon ›auf sächsischem Gebiete‹, ereignet sich der Vorfall, von dem aus sich das Geschehen der gesamten Erzählung entspinnt: Kohlhaas ›trifft‹ ›einen Schlagbaum‹, ›[e]r hält [...] mit den Pferden *still*‹. Die horizontale Bewegung Kohlhaas' und seiner Pferde auf der Reise zu den sächsischen Märkten ist nun unterbrochen, steht ›still‹ (SW⁹ II, 9).

³³ Kursiv-Hervorhebungen im Fließtext, wenn nicht anders gekennzeichnet, immer von Sarah Fricke.

V. Vertikale Bewegungen auf der Tronkenburg

Trotz des Stillstandes der linearen Fortbewegung auf horizontaler Ebene ruhen die handelnden Personen nicht, denn am Schlagbaum und um das Schloss vollziehen sich diverse vertikale Bewegungen: Der Zöllner lässt zunächst das Hindernis des Schlagbaums »in die *Höhe*« (SW⁹ II, 10), dieser wechselt also von der horizontalen in eine vertikale Ausrichtung. Vorher jedoch war er von Menschenhand aus dem Naturzustand als vertikal ausgerichteter Baum im Wald in die horizontale Position quer über dem Weg gebracht worden. Als Schlagbaum ist er dort Symptom der Macht des Schlossherren, der mit seiner Hilfe die Grenzen seines Besitzes sichtbar absteckt. Es wäre wahrscheinlich, »besser gewesen, für mich und Euch«, so sagt Kohlhaas selbst zum Zöllner, »wenn der Baum im Walde stehen geblieben wäre« (SW⁹ II, 10), denn nur durch die Veränderung seines Urzustandes, die Verschiebung von vertikaler zu horizontaler Ausrichtung, wirkt er nun als Hindernis, damit als Auslöser aller nun folgenden Auseinandersetzungen.

Nachdem Kohlhaas den geforderten Wegzoll entrichtet hat und samt der Pferde seinen Weg fortsetzen möchte, dabei erneut »*unter* den Schlagbaum gekommen«, gebietet ihm »vom Turm« (SW⁹ II, 10) des »*über* das Feld« (SW⁹ II, 9) blickenden Schlosses aus der Burgvogt, anzuhalten, und dieser eilt *herab* (vgl. SW⁹ II, 10). Schloss und Vogt sind hier auf einer höheren vertikalen Ebene als Kohlhaas und die Pferde verortet. Als der Schlossvogt sich nun auf die untere Ebene, den Erdboden, begibt, steigt auch Kohlhaas »vom Pferde« (SW⁹ II, 10), das noch eine gewisse Erhöhung dem Boden gegenüber ausmacht; zusammen bewegen sie sich von dieser untersten Ebene wieder »*auf* die Burg«. Kohlhaas »*nähert* [...]« (SW⁹ II, 11) sich so dem Schlossherren Wenzel von Tronka auf dessen vertikaler Ebene. Die nächste Bewegung hinab in den Schlosshof zur Inspektion der Pferde vollziehen dann alle gemeinsam.

Die Analyse dieser Szene verdeutlicht, dass, sobald die (Fort-)Bewegung auf horizontaler Ebene behindert wird, ein Ausweichen bzw. eine Verschiebung der Bewegung ins Vertikale vollzogen wird. Im Verlauf der Erzählung führen Behinderung oder Stillstand horizontaler Bewegung wiederholt zur Verlagerung der Bewegungen in die vertikale Ebene.

VI. Pfand bedeutet Zurückkunft

In dem als bekannt vorausgesetzten Konflikt zwischen Kohlhaas und Burgpersonal um den fehlenden Passierschein werden entscheidende Voraussetzungen für folgende Bewegungsmuster geschaffen: Durch das »[Z]urücklassen« (SW⁹ II, 12) der Rappen als Pfand wird eine freie, wiederkehrlose *Fortbewegung* für Kohlhaas unmöglich, es impliziert eine Rückkehr auf die Tronkenburg. Die vorher angeandrohte Umkehr wird in eine spätere Rückkehr abgewandelt, die *Fortbewegung* wird nicht gänzlich abgebrochen. Kleist findet hierfür eine kongeniale sprachliche Umsetzung: Als Entsprechung der »Ankunft« am Ziel einer Reise spricht Kohlhaas zu seinem Knecht Herse von seiner »*Zurückkunft*« als Ziel dieser Kreisbewegung zurück zum Ausgangspunkt.

Zunächst »setzt[] [Kohlhaas] seine Reise« jedoch »nach Leipzig, wo er auf die Messe wollte, fort« (SW⁹ II, 13). Die vertikalen Bewegungen um das Schloss gehen nun wieder in eine Fortbewegung auf der horizontalen Ebene über. Seit das Pfand hinterlassen ist, sind Ausgangs- und Zielpunkt dieser Bewegung jedoch festgelegt, unter diesen Voraussetzungen ist nur eine kreisförmige Bewegung möglich. Somit ist Kohlhaas' *Bewegungsfreiheit* eingeschränkt.

In der Beschreibung seines folgenden Rittes wird deutlich, wie Raum durch die zeitliche Dimension der Sprache konstruiert werden kann und somit auch, durch Auslassungen und Raffung des Erzählers, wie objektiv vorhandene geographische Distanzen im subjektiven Empfinden Kohlhaas' und des Lesers manipuliert werden können: Das Verhältnis von Hin- und Rückweg entspricht in der Schilderung des Erzählers nicht der genauen Anzahl zurückgelegter Kilometer oder Reisetage, sondern dem Erreichen eines Zwischenzieles (Geheimschreiberei Dresden als Wendepunkt dieses Bewegungsmusters) und der folgenden raschen Rückkehr zur Ausgangsposition, an der Kohlhaas nun seine Bewegungsfreiheit wieder zu gewinnen hofft. Nach einer zunächst ausführlicheren Schilderung der Reise bis zum Moment der Erteilung des Rechtsbeistandes in Dresden wird alle Handlung zwischen Geheimschreiberei und Rückkehr zur Tronkenburg stark gerafft und auf den Nebensatz »und die Koppel der Pferde, die er bei sich führte, einige Wochen darauf, zu seiner Zufriedenheit, verkauft« (SW⁹ II, 13) reduziert. Leipzig wird als Zwischenziel nicht einmal mehr explizit genannt. Dies spricht dafür, dass hier Streckenabschnitte nicht nach geographischer Distanz, sondern entsprechend ihrer Relevanz bezogen auf das Erreichen Kohlhaas' inhaltlicher Ziele bemessen und entsprechend erzählt werden.

Dargestellt und verdeutlicht werden kann dieser Unterschied durch zwei Karten: Eine bildet die Rekonstruktion der im Sinne der Geographie korrekten Reisebewegung ab. Auf der zweiten werden die korrekten geographischen Bezugspunkte zugunsten einer Rekonstruktion und Abbildung der erzählten Reisezeit vernachlässigt, es ergibt sich eine ganz andere Darstellung der Distanzen.

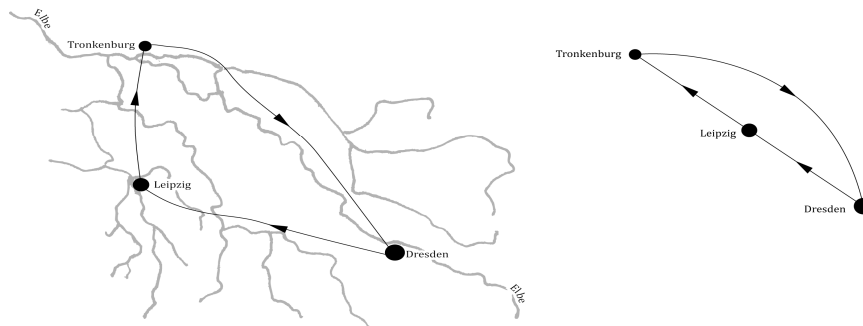


Abb. 1: Der Ritt nach Dresden und Leipzig:
geographisch korrekte Darstellung gegenüber der Darstellung des Erzählers

VII. Zurück zur Tronkenburg und ihrer vertikalen Ordnung

Von seiner Handelsreise, zuversichtlich durch den in Dresden erhaltenen Zuspriech, »kehrte er, ohne irgend weiter ein bitteres Gefühl [...], zur Tronkenburg zurück«. Dort jedoch findet Kohlhaas seine Pferde in miserablen Zustand vor, sein Knecht Herse ist zudem schon »wenige Tage nach dessen Zurücklassung in der Tronkenburg, zerprügelt und weggejagt« (SW⁹ II, 13) worden. Dies veranlasst Kohlhaas sowie im Folgenden auch seine Frau Lisbeth (vgl. SW⁹ II, 16) und den Knecht Herse (vgl. SW⁹ II, 17) die Tronkenburg als »Raubnest« (SW⁹ II, 14) zu bezeichnen. Aus dieser Bezeichnung spricht zum einen die negative Bewertung der dortigen Geschehnisse als Raub, also Rechtswidrigkeit. Vor allem findet aber eine erneute Verortung des Schlosses in der Höhe, dem sonst üblichen Platz der assoziierten (Vogel-)Nester, statt. Es folgen diverse weitere Verortungen bzw. Bewegungen auf den vertikalen Ebenen des Schlosses: Die Pferde sind auf einer unter dem Schloss liegenden Ebene verortet, Kohlhaas wird aufgefordert, zu ihnen »hinunter[zul]gehen« (SW⁹ II, 13). Dies erscheint auch insofern schlüssig, als sie gewissermaßen »zugrunde gerichtet« wurden.

Kohlhaas seinerseits möchte angesichts der ihm widerfahrenden Ungerechtigkeit den Schlossvogt »in den Kot [...] werfen«, ihm dann »den Fuß auf sein kupfernes Antlitz [...] setzen« (SW⁹ II, 14). Hier zeigt sich erneut ein Machtkampf zwischen Kohlhaas und Schlossvogt, die schon in der ersten Episode auf der Burg »mit ihren Blicken einander [maßen]« (SW⁹ II, 11) und dadurch ihre Größe, also ihre »Höhe« auf vertikaler Ebene, verglichen. Kohlhaas gibt dem Drang, den Schlossvogt zuerst auf eine niedrigere Ebene zu stoßen und sich dann selbst, durch den Fuß auf dessen Stirn, zu erhöhen, jedoch nicht nach, vielmehr schluckt er seine »Schimpfreden *nieder[]*« und spricht im Folgenden mit »gesenkter Stimme« (SW⁹ II, 14).

VIII. Räume und Bewegungen jenseits der Geographie. Machtpositionen und die Goldwaage des Gewissens

Gerade die Szene zwischen Kohlhaas und Schlossvogt deutet verstärkt auf Verortungen und Bewegungen und auf zwischen verschiedenen vertikalen Ebenen parallel zur Geographie eröffnete Raumdimensionen von Konstellationen und Größenzuschreibungen hin, die durch Macht und Machtverhältnisse begründet sind.

Kohlhaas ist innerhalb des Bezugssystems »Macht« nach dem Verlust seines Besitzes (der Pferde) und nach der vorläufigen Unterordnung unter den Schlossvogt auf einer niederen Ebene verortet. Denn bislang verzichtet Kohlhaas noch darauf, sich dem Schlossvogt gegenüber zu erhöhen und diesen gleichzeitig zu erniedrigen, vielmehr *unterdrückt* er sein Aufbegehren (Schimpfreden und Stimme), womit er sich selbst *herabsetzt* und *unterordnet*.

Dies geschieht, da ihm die Berechtigung für eine entschlossene Erhebung über den Schlossvogt fehlt; er ist sich noch nicht sicher, ob er im Recht ist. Diese Unsicherheit stellt der Erzähler über das Bild einer Bewegung dar, die sich in Kohlhaas' Innerem vollzieht: »[S]ein Rechtgefühl, das einer Goldwaage glich, wankte

noch« (SW⁹ II, 14). Das Gewissen und der Prozess der Urteilsbildung werden als schwankende Seelen-Bewegung mit unsicherem Ausgang dargestellt.

Hier wird erstmals eine innere Bewegung, die somit nicht in direktem Bezug zum geographischen Raum steht, eingeführt. Die Dimensionen des Raumes dieser Bewegung entfalten sich, nicht unmittelbar wahrnehmbar, im Subjekt Kohlhaas. Da es hier jedoch nicht nur um eine Gewissensfrage, sondern auch um rechtliche Entscheidungen und Urteile geht, deutet sich schon der Einfluss an, den der in Dimensionen von Recht und Justiz ausgebildete Raum nehmen wird.

Die Räume mit Dimensionen abstrakter Bezüge überlagern zunehmend den Raum der Geographie und wirken entsprechend auf den Verlauf der Erzählung. So bedingen sie den Antrieb für weitere Bewegungen, sobald z.B. vorherige gesellschaftliche Positionen (Macht) und das Rechtgefühl (Subjekt/Recht und Justiz) angegriffen und ins Wanken gebracht werden. Der Ausgleich dieser und folgender Störungen seiner Bewegung ist grundlegendes Motiv für Kohlhaas' Handeln.

Die Tatsache, dass das Pfandgeschäft auf der Tronkenburg bisher zu keinem rechtmäßigen Ausgang gekommen ist, veranlasst Kohlhaas dazu, »die Gaule [...] auf dem Platz stehen« zu lassen und *davon* zu reiten, »indem er versichert[, daß er sich Recht zu verschaffen wissen w[erde]« (SW⁹ II, 15). Das erneute »*Stehenlassen*« der Rappen auf der Tronkenburg verpflichtet Kohlhaas dabei wie beim ersten Mal zwangsläufig zu einer Rückkehr; seine Bewegungsfreiheit bleibt nicht nur durch die unbrauchbaren Pferde – sie sind nur noch zu »schwache[r] *Bewegung*« (SW⁹ II, 13) fähig –, sondern auch durch diese erzwungene Zielsetzung zukünftiger Bewegung weiterhin eingeschränkt.

IX. Ausbildung von Bewegungsmustern

So handelt es sich auch bei Kohlhaas' zweitem Aufbruch nicht um eine freie *Fortbewegung*. Kohlhaas' Bewegung verläuft, wie nun erneut erkennbar wird, nach Mustern, die auf Störungen mit Ausgleichsbewegungen oder Richtungswechseln reagieren und die so lange aktiv und fortschreitend bleiben, bis die Störung behoben ist. Das Bild der Waage kann also nicht nur für die Seelenbewegung des Gewissens herangezogen werden: Jede Störung in Kohlhaas' bisherigem Weltbild lässt sein Gleichgewicht und Selbstverständnis, einmal aus der Ruhe gebracht, schwanken, bis durch eine Aufhebung der Störung wieder eine ausgeglichene, geordnete Ausgangsposition für weitere Bewegungen erreicht werden kann.

Kohlhaas beginnt nach dem *erniedrigenden* Stoß, den ihm das misslungene Pfandgeschäft auf der Tronkenburg sinnbildlich versetzte, eine *Fortbewegung* nach einem Muster, das zuvor schon einmal auftrat: Er »r[eite]t davon« und begibt sich »[s]pornstreichs auf de[n] Wege nach Dresden«. Man könnte nun einen dem vorangegangenen Ritt nach Dresden ähnlichen kreisförmigen Bewegungsablauf erwarten. Allerdings wird Kohlhaas in dieser *Fortbewegung* von seinen Gedanken an Herse so stark beeinflusst, dass er zunächst »schrittweis zu reiten anf[ängt]« (SW⁹ II, 15), dann ganz umkehrt und nach Kohlhaasenbrück reitet, um dort zunächst seinen Knecht zu den Ereignissen auf der Tronkenburg zu befragen (vgl. SW⁹ II, 15).

Erst nach dieser Befragung beschließt Kohlhaas zu handeln und entsprechend seine Bewegung *fortzusetzen*: Er will sich Rechtsbeistand verschaffen. Kohlhaas benennt hier die oben schon als Reaktion auf Störungen festgestellten Ausgleichsbewegungen selbst über die »Wiederherstellung der Pferde in den vorigen Stand« (SW⁹ II, 21) und den Wunsch, die »Unordnungen« (SW⁹ II, 20), die auf der Tronkenburg herrschen, zu bekämpfen. Beide Wendungen untermauern die These der hier wirkenden restaurativen Zielsetzung Kohlhaas’.

X. Kreise um Kohlhaasenbrück

Diese Zielsetzung, die nicht in die Ferne, sondern auf Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustandes strebt, begründet eine für den ersten Teil der Erzählung typische Bewegungsform: den Kreis. Während die lineare *Fortbewegung* Veränderung oder Entwicklung und somit Unterschiede zwischen Anfangs- und Zielpunkt beinhalten, ist das für die Kreisbewegung charakteristische Moment die trotz aller in der Zwischenzeit erfolgten Bewegung unumgängliche Rückkehr zum Ausgangspunkt. Es geht, in Bezug sowohl auf geographische als auch auf inhaltliche Ziele, nicht um lineare *Fortbewegung* vom Ursprung hin zum entfernten Ziel, sondern um eine insofern eingeschränkte, vorherbestimmte Bewegung, als mit ihrem Ausgangspunkt gleichzeitig auch der Zielpunkt bereits festgelegt ist.

Mehrere Kreisbewegungen vollziehen nun zunächst Kohlhaas und dann seine Frau Lisbeth um Kohlhaasenbrück. Jedoch kann keine der Beschwerden, Bemühungen und Besuche eine Wiederherstellung der Ausgangslage herbeiführen; diese verschlimmert sich im Gegenteil zusehends, indem Kohlhaas’ erste Beschwerde vom »Dresdner Gerichtshofe [...] gänzlich niedergeschlagen« (SW⁹ II, 21) und er in nächster Instanz per Resolution aus Brandenburg als »unnützer Querulant« (SW⁹ II, 24) beschimpft wird.³⁴

Diese Vorfälle bedingen zunächst, dass Kohlhaas’ Kampf gegen die »Unordnung der Welt« für ihn so stark an Wichtigkeit gewinnt, dass er diesem seine Aufgaben als Ehemann und Vater »unter[]ordnet« (SW⁹ II, 25) und sogar »in einem Lande [...], in welchem man [ihn], in [s]einen Rechten, nicht schützen will, nicht bleiben mag« (SW⁹ II, 27). Dem Land Brandenburg fühlt sich Kohlhaas nicht länger zugehörig, da dieses ihn in seinen Rechten als Staatsbürger nicht zu schützen bereit oder imstande ist. Hierin liegen Hinweise auf weitere, den geographischen Raum überlagernde Raumdimensionen, die Bezug auf Staatsbürgerschaft und territoriale Grenzen, auf die Wahrnehmung und Überschreitung von Grenzen wie auch erneut auf Dimensionen von Recht und Justiz nehmen. Auch das vertikale Bezugsmuster der von Macht geprägten Raumdimension klingt erneut an: Kohlhaas verdeutlicht sein Gefühl von Ausgeschlossenheit und Erniedrigung durch das Bild eines »von Füßen getreten[en]« (SW⁹ II, 27) Hundes. Dieses Bild erinnert an vorangegangene Szenen, in denen Erniedrigung durch ebenfalls auf

³⁴ Der seine Pferde auf der Tronkenburg abholen oder sich schicken zu lassen und »die Sache übrigens ruhen zu lassen« (SW⁹ II, 24) habe. Explizit wird hier über die Wendung »ruhen lassen« von weiterer Bewegung in dieser Rechtssache abgeraten.

den niederen Erdboden bezogene Handlungen wie »in den Kot werfen« und »Füße aufs Antlitz setzen« illustriert wird.

Lisbeth vollzieht die letzte Kreisbewegung, von der sie »völlig zu Grunde gerichtet« zurückkehrt und kurz darauf stirbt. Kohlhaas setzt sie durch ein prunkvolles Begräbnis »eine[r] Fürstin« (SW⁹ II, 30) gleich, was nicht nur dem erniedrigenden »Zugrunderichten« entgegenwirkt, sondern sie posthum weit über ihren sozialen Stand erhebt.

XI. Aufbruch zum Geschäft der Rache

Die Situation am Ausgangspunkt von Kohlhaas' Kreisbewegungen ist nun aussichtsloser denn je. Die Tatsache, dass er am Tag des Begräbnisses durch einen Brief, in dem ihm jeder Rechtsbeistand abgesprochen wird, von allen »Rücksichten« (SW⁹ II, 28) befreit wird, veranlasst ihn dazu, sein Bewegungsmuster zu ändern: Er beginnt »das Geschäft der Rache« (SW⁹ II, 31).

Die völlige Unordnung, in der Kohlhaas die Welt sieht, die seine Bewegung sogar ihres bisherigen Ausgangspunktes beraubt, bestimmt dabei Zielsetzung und Antrieb seiner Bewegung. Diese zielt weiterhin auf die Wiederherstellung von Gleichgewicht und Ordnung ab. Diese Ordnung bezieht sich nun jedoch nicht mehr nur auf die alte Ordnung in Kohlhaasenbrück oder einen anderen spezifischen Ausgangs- oder Zielpunkt, sondern auf »die Welt« (SW⁹ II, 24). Diese weitläufige und abstrakte Zielvorstellung und vor allem der fehlende reale Ausgangspunkt begründen die Ausbildung neuer Motive und Zwischenziele und dadurch neuer Bewegungsmuster, die sich aus Bezügen zu den parallel zur Geographie wirkenden Raumdimensionen speisen und die Kohlhaas selbst im »Geschäft der Rache« (SW⁹ II, 31) subsumiert. Diese Formulierung deutet auch, neben z.B. Kohlhaas' Beruf des Pferdehändlers und dem Bild des Pfandes, auf einen weiteren Raum hin: den auf Dimensionen des Tauschen und Handels beruhenden Raum der Ökonomie.

An diesem Punkt der Erzählung wandeln sich die bisherigen, von Tronkenburg und Kohlhaasenbrück ausgehenden, Kreisbewegungen in eine lineare *Fortbewegung* zum ersten Zwischenziel: Zusammen mit Herse und einigen weiteren Knechten »brach [er] nach der Tronkenburg auf« (SW⁹ II, 31).

XII. Einfall in die Tronkenburg

Eine eigenmächtige Erhebung Kohlhaas' seiner selbst und seiner Ziele und Motive deutete sich schon durch die Überordnung wichtigerer »Zwecke« (SW⁹ II, 25) über die Pflichten gegenüber der Familie und die posthume Erhöhung Lisbeths an. Er ist nun nicht mehr länger an den geographischen Ort Kohlhaasenbrück gebunden, und auch innerhalb der vertikalen Ebenen und der damit verknüpften Raumdimensionen scheint er seine »Erdung« verloren zu haben. Die Entkopplung von der Topographie der Erzählung tritt in der folgenden dritten Szene um die Tronkenburg vor allem durch lokale Präpositionen deutlich hervor: Er »fällt« mit seinen Knechten, »Zollwärter und Torwächter [...] niederreitend, in die Burg«

(SW⁹ II, 31) ein. Herse eilt »in den Turm der Vogtei« und »überf[ällt]« Schlossvogt und Verwalter; währenddessen »stürzt[] Kohlhaas [...] ins Schloss« (SW⁹ II, 32). Ganz klar vollziehen sich hier, anders als in der ersten und zweiten Szene um die Tronkenburg, keine Bewegungen »auf das erhöhte Schloss, sondern Bewegungen des Fallens und Stürzens von einer höheren Ausgangslage »in die Burg und sogar den hohen Turm der Vogtei hinab. Die unwahrscheinliche Höhe, von der herab Kohlhaas und seine Knechte das Schloss erobern, wird durch einen Vergleich des Erzählers explizit benannt: »Der Engel des Gerichts fährt also vom Himmel herab« (SW⁹ II, 32). Die vertikale Ebene, auf der sich Kohlhaas und seine Männer der Burg annähern, wird über diesen Vergleich auf die Höhe des Himmels verortet, nur so ist es möglich, selbst die Bewegung zum höchsten Gebäude, dem Turm, nicht mit der Präposition »auf sondern »in« zu beschreiben. Es deutet sich hier, vor allem über den Vergleich des Erzählers, der Einfluss einer weiteren, aus religiösen Vergleichen, Bildern und Bezügen erschaffenen Raumdimension, auf die Bewegungen und Verortungen der Erzählung an.

Kohlhaas ist in seiner Bewegung nicht weiter von den vorherigen Zweifeln, der wankenden Goldwaage seines Gewissens, eingeschränkt, er bewegt sich völlig frei, wenn er das Schloss »in allen Richtungen [...] durchkreuzt[]« (SW⁹ II, 32). Diese Tatsache steht im Widerspruch dazu, dass ihm von Seiten der Justiz kurz zuvor sein Recht, den Junker zu verfolgen und zu bestrafen, endgültig aberkannt wurde. Er muss seine Legitimation, damit seine Sicherheit und seinen Antrieb, an diesem Punkt also bereits aus seinem subjektiven »Rechtgefühl« (SW⁹ II, 9) anstelle des staatlichen Rechtssystems beziehen. Hier deutet sich die Entfaltung eines Raumes des Rechts mit Dimensionen, die über die staatliche Justiz hinausgehen, an.

XIII. Kohlhaas' Erhöhung

Kohlhaas bewegt sich nun auf Wegen und in Richtungen, die in vorangegangenen Szenen vom mächtigen Junker und vom Schlossvogt genutzt wurden: Er »st[eigt] [...] in den Schloßhof hinab«; während er »niederst[eigt]«, wirft sich ihm die Haushälterin des Junkers »zu Füßen« (SW⁹ II, 32). Zu ähnlichen Formen der Erniedrigung wurden in früheren Szenen Kohlhaas und Herse genötigt; nach ihrer Erhöhung vollziehen nun andere Personen diese ihnen gegenüber. Die Erniedrigung des Personals der Burg zeigt sich erneut, als die »Leichen des Schloßvogts und Verwalters, mit Weib und Kindern, [aus dem Fenster der Vogtei] herab[fliegen]« (SW⁹ II, 32). Sie vollziehen eine Abwärtsbewegung, die auf der untersten Ebene, dem Erdboden, endet. Zudem sind sie getötet, also endgültig zugrunde gerichtet worden. Einen Knecht des Junkers zwingt Kohlhaas zuerst »unter entsetzlichem Gelächter der Umstehenden«, seine Rappen aus dem brennenden Stall zu retten, dann erhebt er seinen »Fuß« zum tödlichen »Tritt« (SW⁹ II, 33) über ihn. Es bleibt zwar bei dieser Drohung, jedoch haben sich »Füße« und »Tritte« schon vorher als Mittel zur Machtdemonstration erwiesen, bedenkt man z.B. Kohlhaas' Phantasie seines Fußes auf der Stirn des Schlossvogtes und sein Gefühl, wiederum selbst wie ein Hund mit Füßen getreten worden zu sein. Folgerichtig erhebt sich Kohlhaas nach dem angedrohten Tritt auch im ganz praktischen Sinne, indem er sein

Pferd »best[eigt]« (SW⁹ II, 33). Als Gegensatz zu den erlittenen Erniedrigungen der vorangegangenen zwei Episoden auf der Burg zeigt diese Szene den Versuch Kohlhaas', über die eigene Erhöhung die »alte Ordnung« wiederherzustellen, indem er die erfahrene Erniedrigung umkehrt: Stellvertretend für den Junker, den er nicht vorfindet, erniedrigt er dessen Personal und versucht, die Burg »dem Erdboden gleich« zu machen.

Es folgt die erste Verortung innerhalb dieser Szene, in der Kohlhaas nicht mehr die höchste Instanz darstellt: Er sitzt zwar erhöht auf seinem Pferd, begibt sich mit diesem aber »unter das Tor der Burg«, die am Morgen vollkommen »niedergebrannt« (SW⁹ II, 33) ist. So wie der vorherige Einfall Kohlhaas' aus großer Höhe gleichzeitig mit dem »Anbruch der [...] Nacht« (SW⁹ II, 31) geschehen ist, steigt Kohlhaas nun bei Einbruch des Morgens »vom Pferd« herab, während er einsehen muss, dass seine »Unternehmung auf die Burg fehlgeschlagen war«, da er den Junker dort nicht stellen konnte. Seine mit dem nächtlichen Einbruch der Dunkelheit einhergehende Erhöhung weicht bei Tageslicht einem Gefühl von »Schmerz und Jammer« (SW⁹ II, 33), von seinen »jämmerlichen Geschäften« ruht er sich »unter dem Burgtor« (SW⁹ II, 34) aus. Seine Niedergeschlagenheit und die damit einhergehende herabgesetzte Verortung auf vertikaler Ebene zeigt sich auch, indem er nun den Turm der Vogtei wiederum »best[eigt]« (SW⁹ II, 34), dieser demnach seine alte Höhe Kohlhaas gegenüber zurück gewonnen haben muss.

XIV. Die Tronkenburg als Gradmesser der Erhöhung

Da sich die geographische Lage und die horizontalen wie vertikalen Relationen der Gebäude der Burg jedoch nicht zwischen zweiter und dritter Tronkenburg-Szene, geschweige denn über Nacht, geändert haben können, muss es andere Bezugsgrößen geben, aus denen die verschiedenen Verortungen in den unterschiedlichen Szenen und Tageszeiten resultieren: Ziele, Richtungen und damit auch räumliche Verortungen ergeben sich für Kohlhaas nicht mehr aus ihrem Bezug zur Topographie, sondern aus ihrer jeweiligen Bedeutung innerhalb seines Geschäftes der Rache, also gemessen an seinem »Rechtgefühl« (SW⁹ II, 9), das die höchste Bezugs- und damit Bewertungsinstanz darstellt. Glaubt er sich im Recht und auf einem erfolgversprechenden Weg, führt dies zu der beim dritten Einfall auf der Tronkenburg inszenierten Erhöhung, bemerkt er eine Niederlage oder einen Rückschlag und damit einhergehende Zweifel, fällt er aus der vorherigen Höhe zurück auf den »Boden der Tatsachen«.

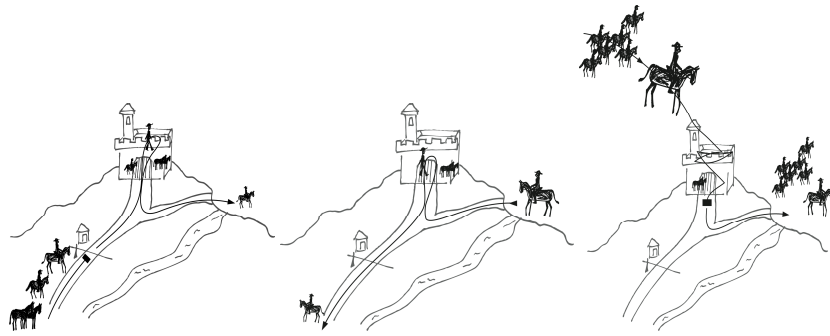


Abb. 2:
Die drei Szenen um die Tronkenburg als Gradmesser für Kohlhaas' Erhöhung

XV. Lineare Jagd nach dem Junker

Mit der Verfolgung des Junkers bleibt Kohlhaas' beim Aufbruch von Kohlhaasenbrück begonnene lineare Fortbewegung zunächst das bestimmende Bewegungsmuster. Das Ziel dieser Bewegung ist nun jedoch der jeweils aktuelle, tatsächliche oder vermutete, Aufenthaltsort, »die Richtung« (SW⁹ II, 33) des Junkers Wenzel von Tronka. Damit ist Kohlhaas' Ziel beweglich, was zur raschen Abfolge diverser Schauplätze im folgenden Abschnitt der Erzählung führt.

Erstes Ziel auf der Jagd ist das Fräuleinstift Erlabrunn, auf das der Junker aus der Tronkenburg geflohen sein soll. Kohlhaas tritt im Fräuleinstift erneut erhöht auf, nachdem er »mit seiner Schar in den Klosterhof ein[zieht]«: der Stiftsvogt wird »überwältigt[]«, die Stiftsfrau und ihr Gefolge werfen sich »vor Kohlhaasens Pferd nieder«. Diese dem Einfall auf der Tronkenburg vergleichbare Erhöhung wird jedoch, wie zuvor, dadurch gebrochen, dass Kohlhaas den Junker, der sich bereits »in Wittenberg« aufhalten soll, nicht mehr antrifft, was ihn »in die Hölle unbefriedigter Rache zurück[]schleudert« (SW⁹ II, 35). Deutlich wird hier erneut der Antrieb, den das »Geschäft der Rache« für Kohlhaas' Bewegungen darstellt, sowie die Auswirkung dessen Erfolges bzw. Misserfolges auf seine jeweils aktuelle vertikale Verortung. Die abrupten Wechsel von sehr hoher zu extrem niedriger Verortung bedingen sich durch die mangelnde topographische »Erdung« Kohlhaas' seit dem Verlust Kohlhaasenbrücks. Erst dieser Mangel ermöglicht seine losgelöste Bewegung bis in die höchsten Höhen der vertikalen Ebenen. Da Höhenflüge und Niedergeschlagenheit ihre Begründung jedoch aus den unzuverlässigen Gefühlen von Macht und Erfolg gegenüber Ohnmacht und Misserfolg beziehen, die sich durch die vollzogenen Handlungen und ihre Resultate stetig abwechseln, kommt es zu dem Bewegungsmuster schnell aufeinander folgender Aufstiege und Abstürze. So verläuft die bislang geradlinige bzw. kreisförmige Fortbewegung auf horizontaler Ebene erneut in einem linearen Muster, wird dabei aber auf vertikaler Ebene zu einem wellenartigen Auf und Ab. Dieses Bewegungsmuster setzt sich in

der weiteren Jagd fort. Kohlhaas und sein stetig wachsendes Heer von Knechten folgen dem Junker »auf die rechte Seite der Elbe« (SW⁹ II, 36) nach Wittenberg.

Obwohl Kohlhaas gerade auf der Jagd nach dem Junker große Strecken der linearen *Fortbewegung* zurücklegt, überlagern nun verstärkt die Dimensionen der abstrakten, theoretisch und gesellschaftlich konstruierten Räume als tatsächliche Schauplätze der Handlung die Geographie und, wie in der dritten Tronkenburg-Szene gezeigt, die Topographie.³⁵ Dabei überlagern sich auch die Dimensionen verschiedener Raumkonstrukte, so deuten viele Szenen auf mehrere im Hintergrund wirkende Bezugsräume hin.

XVI. Ausblick

Die Analyse exemplarischer Szenen muss im Rahmen dieses Beitrags an dieser Stelle beendet werden. Als Einladung zur eigenen Anwendung der hier vorgestellten Lesart soll der folgende Ausblick dienen.

Kohlhaas folgt Gerüchten, wird Opfer von Intrigen und Fehlinformationen, weil darüber eine parallel zum tatsächlichen Geschehen der Erzählung wirkende zweite Realität entworfen wird. Briefe, Mandate und andere Mitteilungen wirken im Verlauf der Erzählung bestimmend auf Kohlhaas und seine Bewegungsmuster und geben so Hinweise auf den Einfluss eines Raumes, dessen Dimensionen sich in Bezug auf diese (schriftliche) Kommunikation entfalten. Dieser Raum beeinflusst Kohlhaas' Entscheidungen und damit (Fort-)Bewegung auch, indem Bewegungen in den Dimensionen der Kommunikation in dem Maße zunehmen, wie Kohlhaas im geographischen Raum verlangsamt bzw. bewegungsunfähig (Gefangenschaft in Dresden) wird. Aufbauend auf der vorangegangenen Beobachtung, dass sich die Bewegung bei Stillstand auf der horizontalen Ebene ins Vertikale verlagert, kann nun ergänzt werden, dass bei Stillstand im geographischen Raum zusätzlich eine Verschiebung in die Dimensionen anderer Räume, hier den der Kommunikation, erfolgt.

Kohlhaas inszeniert sich in diesem Raum auch selbst über z.B. seine Mandate. Unter anderem in diesen Mandaten treten erneut Bezüge zu Räumen mit durch Macht, Recht und Staaten geprägten Dimensionen auf. Auch Hinweise auf die Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Räumen werden gegeben, z.B. indem Kohlhaas sich einen »Reichs- und Weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn« (SW⁹ II, 36) nennt. Der durch religiöse Bezüge entworfene Raum gewinnt nach der Benennung im Mandat (»Gott allein unterworfen«) durch die Einführung Martin Luthers und die Selbstinszenierung Kohlhaas' zunehmend an Einfluss: Die eigene Bezeichnung als »Statthalter Michaels, des Erzengels« (SW⁹ II, 41), eine Erhebung seiner selbst in die Nähe der gemäß der himmlischen Hierarchie ranghöchsten Engel, und die Inszenierung auf Schloss Lützen mit »ein[em] große[n]

³⁵ Vgl. Lefebvres Annahme, dass durch die Produktion von abstrakten (gesellschaftlichen) Räumen der von ihm so genannte »(physical) natural space« (Lefebvre, *Production of Space*, wie Anm. 27, S. 30) in den Hintergrund trete und den Schauplatz bilde für die Produktion von Raum im sozialen Prozess.

Cherubschwert« (SW⁹ II, 43) und »zwölf Knechte[n]« (SW⁹ II, 44), die ihm mit brennenden Fackeln wie Jesu Jünger folgen, sind hier nur die prägnantesten Beispiele. Im Sinne einer weiteren Erhöhung inszeniert sich Kohlhaas hier als Sohn Gottes und vollzieht damit die bisher höchste Verortung seiner selbst auf den vertikalen Ebenen der Räume abstrakter Dimensionen.

Die folgende »Erdung« durch Luther, der Stillstand in Kohlhaas' linearer Fortbewegung durch den Aufenthalt und folgend die Gefangenschaft in Dresden bei gleichzeitig stetig zunehmender Entfaltung und Wirkung der Bewegungen in den genannten abstrakten Räume verlangen genauso wie schlussendlich die Szene um Kohlhaas' Hinrichtung nach einer Lesart, die der Komplexität der festgestellten vielschichtigen räumlichen Dimensionen gerecht wird.

Bereits anhand der hier nur ausschnitthaft behandelten Szenen konnte deutlich gemacht werden, dass und wie das Auffinden und Ausdeuten räumlicher Metaphern Hinweise auch auf über die geographischen bzw. topographischen Raumdimensionen hinausgehende Bewegungen und damit auf Raumkonzepte gibt. Raum und Bewegung sind dabei als Analyseketegorien kaum trennbar und müssen entsprechend zusammengedacht werden. Es wurde vorgeführt, wie die Überlagerung der leicht identifizierbaren Räume geographischer und topographischer Prägung durch Räume mit zunehmend theoretischen Dimensionen sprachlich vollzogen wird. Die Relevanz der Untersuchung nicht nur von kreisförmiger gegenüber linearer Bewegung sowie von Bewegung gegenüber Stillstand in der Geographie, sondern zusätzlich von Positionen, Richtungen und Relationen, von horizontaler gegenüber vertikaler Verortung in der Topographie zeigt sich, wenn die dabei festgestellten Besonderheiten über das dahinterstehende System räumlicher Metaphorik als Hinweise auf Räume abseits der Geographie dekodiert werden. So konnte auch demonstriert werden, dass die Sprache und damit das Erzählen grundsätzlich an metaphorische und damit räumliche Strukturen gebunden ist, dass räumliche Beziehungen über die Deutung dieser, gerade auch der »toten« Metaphern wiederum als inhaltliche Beziehungen erkannt werden können.

Diese Art der Lektüre erlaubt es, einen Subtext der Erzählung herauszuarbeiten, der die Möglichkeiten einer Interpretation zunächst weiter zu vervielfältigen scheint. Durch seinen den expliziten Text der Erzählung unterstützenden Charakter erweitert dieser Subtext jedoch das Textmaterial der Erzählung im positiven Sinne, indem auf diese erweiterte Analysegrundlage nun sehr viel differenzierter Instrumente der Analyse angewandt und die Deutung letztendlich ergebnisreicher durchgeführt werden kann.

Diese Erkenntnisse können den Ausgangspunkt bilden für weitere Untersuchungen der genannten mindestens acht Räume abstrakter Dimension (Raum der Ökonomie, der territorialen Grenzen und des Staats, der Machtkonstellationen, des Gesetzes und der Justiz, der Religion, der Kommunikation, des seelischen Inneren und des Subjekts Kohlhaas), ihrer Grenzen, Überlappungen und Wechselwirkungen, die durch Kohlhaas als Grenzgänger in Beziehung zueinander gesetzt werden. In diesem Kontext können die interdisziplinären Raumtheorien der Vertreter des »spatial turn« als Hilfsmittel zur genauen Rekonstruktion der Parameter und damit Architektur dieser Räume und ihrer Beziehungen untereinander dienen.

Auch die Besonderheiten der Sprache Kleists, etwa seiner Syntax, müssen an anderer Stelle untersucht werden, um zu zeigen, dass und wie Kleist über Sprache in der Lage war, die Gleichzeitigkeit als elementare Kategorie des »spatial turn« nicht nur zu beschreiben, sondern über syntaktische Formen nachempfindbar zu machen, lange bevor die verräumlichende Wende in den Geisteswissenschaften ausgerufen wurde.

Ein Teilabschnitt dieses dynamischen Analyseprozesses, die Relevanz einer Analyse der Kategorien »Raum« und »Bewegung« und ihrer sprachlichen Vermittlung, wurde über die Textarbeit in diesem Beitrag beleuchtet.

Die gewonnenen Erkenntnisse geben hoffentlich Anlass, die raumbezogene Lesart nicht nur auf Kleists »Michael Kohlhaas« und seine weiteren Werke, sondern auch in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit anderen literarischen Texten einzusetzen.

DAS SPIEL AUF DER RAMPE UND DEM PROSPEKT Kleists Szenographie der Übergangsräume

I.

Kleists Dramen standen unter dem Verdacht der Bühnenferne. Da sie weder mit den Konventionen der Aufklärungsbühne noch mit den Vorstellungen des Weimarer Hoftheaters einhergingen, galten sie als unaufführbar, ja anti-theatralisch.¹ Ihr Verfasser selbst wies wiederholt darauf hin. Besonders prominent ist in diesem Zusammenhang sein Brief an Goethe vom 28. Januar 1808, der zugleich eine Huldigungsadresse an den Weimarer Weltautor und ein Werbungsschreiben an die Adresse des Theaterleiters darstellt. Zum einen bringt Kleist dem derart Angesprochenen einen Auszug seiner »Penthesilea« als Gabe dar, und zwar, wie es in der denkwürdig-demütigen Pathosformel heißt, »auf den »Knieen meines Herzens«« (DKV IV, 407); zum anderen reflektiert er die Möglichkeit einer Aufführung in Weimar. Der bezugsreichen Formel, mit der Kleist sich dem Richtspruch Goethes zu unterwerfen und seiner Kenntnis als Theaterdirektor anzuvertrauen scheint, folgt das Eingeständnis, das neue Stück sei,

übrigens eben so wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochne Krug, und ich kann es nur Ew. Excellenz gutem Willen zuschreiben, mich aufzumuntern, wenn dies letztere gleichwohl in Weimar gegeben wird. Unsre übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, daß ich auf diese Auszeichnung rechnen dürfte (DKV IV, 407f.).

Von dem effektheischenden Lob des Hoftheaters und Bedenken angesichts der bevorstehenden Aufführung des Lustspiels einmal abgesehen, nimmt Kleist an dieser Stelle eine folgenreiche Unterscheidung vor, die das Theater als Institution

¹ Vgl. Christopher J. Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität. In: KJb 2002, S. 109–141. Vgl. zum Diskurs Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago and London 1980; Christopher J. Wild, *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Geschichte der Antitheatralität von Gryphius bis Kleist*, Freiburg i.Br. 2003; Martin Puchner, *Theaterfeinde. Die anti-theatralischen Dramatiker der Moderne*, Freiburg i.Br. 2006; Stefanie Diekmann, Gabriele Brandstetter und Christopher J. Wild (Hg.), *Theaterfeindschaft*, Paderborn 2012.

grundsätzlich kennzeichnet und seine Einrichtung topographisch bestimmt. Kleist trennt nämlich nicht nur Bühne und Zuschauerraum, Spielstätte und Publikums-sphäre, sondern er markiert außerdem sehr genau die Grenze, die diese Trennung erst etabliert.² Hier wird sie durch den Vorhang vergegenwärtigt, der als der zentrale Ausstattungsgegenstand des bürgerlichen Theaters gelten darf.³ Vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts mit den Innovationen der Avantgarde, die zur Raumbühne führen, begrenzt der Vorhang das Geschehen. Sobald er sich hebt, gibt er den Blick in den Guckkasten frei. Wenn er fällt, verwandelt er dagegen die unsichtbare vierte Wand des Theaters, die Denis Diderot in seinem »Discours sur la poésie dramatique« (1758) sowohl benannt als auch für die Aufführung erst errichtet hat, in eine sichtbare.⁴ Den Zuschauern, die diesseits platziert sind, eröffnet der Blick durch die vierte Wand einen geographisch-realistischen und topographisch-geschlossenen Raum, der für sich steht und von dem sie ausgeschlossen sind. Kleists Dramen lassen sich in einen solchen Raum nur schwer einpassen. Sie stoßen immer wieder an die enggefugten Streben der Guckkastenbühne, legen es auf eine Erweiterung des ausschnittsweise Dargestellten an und öffnen die vorgeführte Welt durch nachdrückliches Zeigen auf eine andere, die jenseits des Spielraums liegt.

Bezeichnenderweise erreicht Kleist diese Effekte weder durch eine deutliche Abwendung von der Kunstbühne, wie sie Goethe selbst nicht allein in seinen Sati-ren und grimmigen Lustspielen, sondern v.a. in seinen für die Bedürfnisse des Hofes geschriebenen Festspielen, Maskenzügen und Balletten praktiziert, noch durch eine radikale Selbstthematisierung des Theaters auf dem Theater, wie sie zeitgenössische Stücke der Romantik erproben – zu denken wäre an Ludwig Tiecks »Der gestiefelte Kater« (1797) und »Die verkehrte Welt« (1798). Vielmehr greifen seine Dramen auf Inszenierungsstrategien und Darstellungsformen zurück, die die Bühne mitsamt ihrer Ausstattung und topographischen Einrichtung als Spielort Ernst nehmen und in das Spiel einbeziehen. In der vorherrschenden Bühnenpraxis und dem Theaterdiskurs der Zeit hat eine derartige Raumregie kaum Parallelen. Und genau darauf macht Kleist in seinem Brief an Goethe aufmerksam. Zur Sprache gekommen ist die raumkonstituierende und raumüberschreitende Szenographie Kleists v.a. im Zusammenhang mit seiner Strategie der Überbietung des antiken Theaters. An der »Penthesilea« konnte gezeigt werden, welches topographische Potential in den althergebrachten Techniken von Botenbericht und Mauerschau beschlossen liegt.⁵ In anderen Stücken, die dem Modell der Guckkastenbühne eher entgegenkommen, erweitert Kleist die Grenzen der Darstellung dadurch, dass er

² Vgl. Heinz Kindermann, *Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zuordnung seit der griechischen Antike*, Wien 1963.

³ Zur Theaterarchäologie des Vorhangs siehe Marlis Radke-Stegh, *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion*, Meisenheim am Glan 1978.

⁴ Vgl. dazu Johannes F. Lehmann, *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i.Br. 2000.

⁵ Siehe den wegweisenden Aufsatz zur »Penthesilea« von Gabriele Brandstetter, »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 1997, S. 75–115.

Bühnenräume beispielbar macht, die der zeitgenössische Diskurs ausdrücklich von der Aufführung ausnehmen will.⁶ Das betrifft insbesondere den Bühnenrahmen. In dem Maße, in dem der Blick durch das Fenster die Wahrnehmung im Theater bestimmt, gewinnt der Rahmen an Bedeutung. Zwischen Bühne und Zuschauerraum tritt ein Proszenium, das eine Schwelle einführt und so Abstand herstellt. Auf beiden Seiten der Bühne beschränken verschiebbare Kulissen das dargestellte Geschehen. Werden sie gestaffelt, ergibt sich für den Zuschauer der Eindruck von Tiefe. Nach hinten begrenzt eine feste Schlusswand den Bühnenraum. Daran angebrachte Bemalung, entweder direkt angebracht oder auf Vorhänge aufgetragen, gewährleistet perspektivische Schließung, und zwar auch dann, wenn sie die Szene in die Tiefe zu öffnen scheint. Oft ist die Bühne außerdem gegenüber den ersten Zuschauerreihen erhöht und ragt auf einer Rampe in das Theater hinein. Die Randzonen der Bühne, die Vorder-, Seiten- und Hinterbühne, sind erforderlich, um die Welt der Zuschauer von der Welt der Aufführung zu trennen.⁷ Sie bilden Übergangsräume, die suggerieren sollen, dass sich das Geschehen unabhängig von den Zuschauern abspielt. Indem Kleist die Randzonen der Bühne in den Mittelpunkt rückt, macht er die artifizielle Trennung von Akteuren und Zuschauern sichtbar und bringt gerade dadurch die Bühne selbst als einen Übergangsraum zur Anschauung.⁸

Kleists Sensibilität für die Einrichtung der Bühne und die nachdrückliche Aktivierung ihrer Topographie, nicht allein für die Zwecke einer beliebigen Aufführung, sondern als Grundzug der Theatralität, stellt im Diskurs der Zeit eine innovative Position dar. Dies ist in einem folgenden Abschnitt kurz zu skizzieren (II.). Dem Ausgriff von Kleists Szenographie auf den Bühnenrahmen soll dann anhand von zwei ebenso prägnanten wie prominenten Szenen nachgegangen werden – der Holunderbusch-Szene im »Käthchen von Heilbronn« und der Eröffnungsszene seines letzten Dramas »Prinz Friedrich von Homburg«. Im ersten Fall vollzieht sich das Spiel im konstanten Rückbezug auf die hintere Wand der Guckkastenbühne, den sogenannten Schlussprospekt. Im zweiten Fall wird das Spiel auf die Rampe verlegt, die gewöhnlich dem Geschehen vorgelagert ist, sich hier aber im Zentrum der Bühne erhebt (IV.). Auf der so eingerichteten, in gewisser Weise verdoppelten Spielfläche entsteht eine zwiespältige Topographie, die einerseits den Gegebenheiten der ungewöhnlich ausführlich beschriebenen Szene verhaftet bleibt, anderer-

⁶ Deskriptiv hilfreich zu Kleists Bühnenräumen ist die ältere Studie von Theodor Scheufele, *Die theatrale Physiognomie der Dramen Kleists. Untersuchungen zum Problem des Theatralischen im Drama*, Meisenheim am Glan 1975, bes. S. 51–63.

⁷ Vgl. Kindermann, *Bühne und Zuschauerraum* (wie Anm. 2), S. 21f.

⁸ Vgl. hier die grundlegende phänomenologische Analyse von Bernhard Waldenfels, *Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens*. In: Norbert Otto Eke, Ulrike Haß und Irina Kaldrack (Hg.), *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 13–25. Waldenfels rekonstruiert die Bühne als ausgezeichneten Ort, an dem Fremdheitserfahrungen gemacht und das Fremde zur Anschauung gebracht werden kann. Damit schlägt er die Bühnen der Phänomenologie des Fremden zu, der er seit geraumer Zeit auf der Spur ist. Vgl. zur Übersicht Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a.M. 2006.

seits aber im Wechsel der dialogführenden Akteure andere Spielräume heraufbeschwört, die nur noch zum Teil von den Szenenanweisungen gedeckt werden. In diesen Szenen erweist sich Kleists Bühne auch in einem weiteren Sinn als ein Übergangsraum. So spiegelt die periphere Raumordnung der äußeren Bühne außerdem die Einrichtung der sogenannten inneren Bühne – den affektiven Resonanzraum der vorgeführten Figur und der diese beobachtenden Zuschauer. Kleists Theater der starken Affekte macht sich also an den Bühnenrändern fest. Von Rand aus betrachtet, zerfällt nicht nur die Empfindungsgemeinschaft, die sich im bürgerlichen Theater auf der Bühne einstellen soll; auch die Affektübertragung von der Bühne in den Zuschauerraum wird gestört, wenn nicht gar unterbunden. Schließlich gibt Kleists Szenographie der Übergangsräume noch etwas von dem Machtgefälle zu erkennen, das dem arrangierten Spiel nicht zuletzt aufgrund der räumlichen Verteilung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit innewohnt. Insofern dieses Spiel darauf angelegt ist, innerste Gefühle hervorzurufen, zu veräußern und einem selbst ungesesehenen Beobachter zur Betrachtung freizugeben, gleicht die Technologie der Blicke und das Raumarrangement von Kleists Bühne, ähnlich der Schillers, einer panoptischen Einrichtung (III.).

II.

Theaterfeindschaft äußert sich im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt als Bühnenfeindschaft. Zumindest bleiben die jeweilige Beschaffenheit und die konkrete Ausstattung der Bühne von der dramatischen Reflexion weitgehend ausgenommen. Allenfalls wird ihnen die Aufgabe zugestanden, die durch das Drama erzeugte Illusion zu fördern. Ganz in diesem Sinne antwortet Goethe auf Kleists ›Penthesilea‹-Brief. Den Vorbehalt gegenüber den bestehenden Bühnen tritt er mit aller Entschiedenheit entgegen und gibt seinem Bittsteller zu bedenken,

daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. [...] Vor jedem Bretergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bolen über Fässer geschichtet, mit Chaldeons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen [...]. (DKV IV, 410)

Mit dem Hinweis auf das barocke Welttheater einerseits, für das der Name Calderons einsteht, und andererseits auf das Stegreifspiel, das auf den Marktplätzen und öffentlichen Foren zu finden ist, schlägt Goethe einen weiten Bogen, vor dem alle Ansprüche an Bühne und Publikum verstummen sollen. Allerdings stellt dieser Bogen selbst eine gewagte Konstruktion dar, deren Tragfähigkeit getrost bezweifelt werden darf. Denn die Stücke Calderons, mit denen sich Goethe zu diesem Zeitpunkt auseinandersetzt, lassen sehr wohl eine Präferenz erkennen. Sie sind für die stehenden Bühnen des Barock geschrieben, die sowohl die kosmologische Ordnung als auch die Gliederung der Ständegesellschaft nachbilden und genau deshalb die Herrscherloge ins Zentrum setzen. Sie sind kaum für die improvisierten Bühnen der Wandertruppen gedacht, die sich auf den Jahrmärkten flexibel den

lokalen Gegebenheiten anpassen. Goethe selbst sah sich anlässlich seiner Calde-ron-Aufführungen von 1811 (»Der standhafte Prinz«), 1812 (»Das Leben ein Traum«) und 1815 (»Die große Zenobia«) mit dieser Schwierigkeit konfrontiert. Die allegorische Bühnenkunst des Barock ließ sich trotz aller Anstrengungen auf dem Weimarer Hoftheater auch deshalb nicht wiedergewinnen, weil die Organisation des zugehörigen Bühnenraums zu unterschiedlich ausfiel. Die vertikale Nachbildung des Weltganzen konnte schlechterdings nicht in die horizontale Abbildung eines Weltausschnitts überführt werden. Und nur dieser Ausschnitt konnte auf der eher bescheiden ausgestatteten Bühne des »Herzoglichen Redouten- und Comödien Hauses« zu Weimar gezeigt werden. Gegenüber Kleist unterschlägt Goethe somit erstens das Zusammenwirken von Bühnenraum und Dramenform, das ihm als Theaterleiter nur allzu bewusst gewesen ist.⁹ Zweitens übergeht er, indem er das »Vergnügen« des Publikums betont, auch den gemeinsam mit Schiller unternommenen Versuch, die Darstellungskonventionen einer solchen Bühne und die Seherwartungen ihrer Besucher nachhaltig zu reformieren.

Nichtsdestoweniger ist die Abwertung der Bühne als Auftrittsraum und Ausstattungsfläche, die in Goethes Antwortschreiben an Kleist zum Ausdruck kommt, alles andere als ungewöhnlich. Ähnliche Reflexionen durchziehen die Programmschriften zu Theater, Schauspielkunst und Dramaturgie von Lessing, Engel und Sulzer bis zu Goethe selbst.¹⁰ Schon Lessings einflussreiche »Hamburgische Dramaturgie« (1769) zeichnet sich durch eine deutliche Abwertung aller Fragen von Aufführung und Bühnenkunst aus.¹¹ Dem Anspruch nach sollten Lessings Beiträge das Entstehen eines deutschen Nationaltheaters in Hamburg kritisch begleiten, das Publikum über den Spielplan informieren und zugleich die dramatische Dichtung als gehobene Kunstform etablieren. Die Zielsetzung spiegelt sich in der Ankündigung: »Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als auch des Schauspielers, hier tun wird.«¹² Neben dem eher praktischen Nutzen eines Schauspielers, der Zug um Zug aus den Kritiken und Kommentaren hervorgehen und zur Popularisierung von deutschen Originalstücken beitragen soll, stehen systematische Interessen im Vordergrund. Dabei bewegen sich die

⁹ Vgl. aus der Fülle der Literatur Gisela Sichardt, *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung*, Weimar 1957; Dietrich Fischer-Dieskau, *Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*, München 2005; Birgit Himmelseher, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*, Berlin 2010.

¹⁰ Auch die Diskussion in der neueren Theaterwissenschaft fällt überraschend spärlich aus. Vgl. aber Jens Roselt, *Raum* [Art.]. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 260–267 sowie das Kapitel »Raum« in Franziska Schössler, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 145–176 und die Beiträge in Eke, Haß und Kaldrack (Hg.), *Bühne* (wie Anm. 8).

¹¹ Schon in der Kapitelüberschrift »Dramaturgie versus Schauspielkunst« pointiert ist die Deutung von Lehmann, *Der Blick durch die Wand* (wie Anm. 4), S. 277–309.

¹² Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 6: *Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985, S. 181–694, hier S. 185.

Kunstformen des »Dichters« und des »Schauspielers« zunächst noch auf Augenhöhe. Tatsächlich setzen sich die frühen Abschnitte der »Hamburgischen Dramaturgie« durchaus mit bestimmten Aufführungsentscheidungen und konkreten Bühnenfragen auseinander. Zunehmend aber tritt der Spielplan in den Hintergrund und Lessing wendet sich mehr und mehr der Aristoteles-Auslegung zu. In diesem Zusammenhang kehrt die abschätzige Beurteilung der Aufführung wieder, die Lessing auf ähnliche Weise schon im »Briefwechsel über das Trauerspiel« (1756/57) artikuliert hatte. Im Dialog mit Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn hatte Lessing festgehalten, dass das Drama seine »völlige Stärke bey dem Leser« entfalten müsse, sprich »Vorstellung und Akteurs«¹³ zu vernachlässigen seien. Demgegenüber rechnet die »Hamburgische Dramaturgie« unter dem Einfluss der Aristoteles-Lektüre immerhin mit Sichtbarkeit und in erster Linie mit Hörbarkeit, ohne die das Drama seine affektive Wirkung verfehlt:

»Furcht und Mitleid«, sagt der Philosoph, »läßt sich zwar durchs Gesicht erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welche letztere vorzüglicher, und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringet« [...].¹⁴

Hatte der »Briefwechsel« noch der Inszenierung und der Schauspielkunst eine umfassende Absage erteilt, da weder das eine noch das andere in der Lage seien, die für das Drama wesentliche Affektübertragung zu gewährleisten, so schwächt die »Hamburgische Dramaturgie« das Urteil ab. Die tragische Wirkung bürdet Lessing in beiden Schriften dem Drama selbst auf. Es ist die »dramatische Form«, die diese »sauere Arbeit«,¹⁵ wie Lessing sich ausdrückt, verrichten muss. Da die Dramaturgie somit die Hauptlast trägt, gebührt ihr der Vorrang gegenüber der Inszenierung. Aus der ursprünglichen Gleichordnung der Theaterkünste von Dichter und Darsteller, wie sie in der Ankündigung zur »Hamburgischen Dramaturgie« angeklungen war, ist eine Nachordnung der Schauspielkunst geworden. Und doch ist die Dramaturgie, wie Lessing jetzt betont, auf Vergegenwärtigung angelegt. Zwar ist der dramatische Dichter im strengen Sinne nicht auf Darsteller angewiesen, da sein Schauspiel unabhängig vom Realisierungsmedium wirksam werden soll. Aber Körper und Stimme der Schauspieler können dem Drama zu der unmittelbaren Präsenz verhelfen, auf die es seiner Form nach ausgerichtet ist.

Bei der dramatischen Vergegenwärtigung handelt es sich vornehmlich um eine Präsenz der Rede, unterstützt vom Körperausdruck der Schauspieler. Eine besondere, über das Notwendigste hinausgehende Ausstattung der Bühne hält Lessing deshalb im Grunde für entbehrlich. Im 80. Stück der »Hamburgischen Dramaturgie« lässt er der Polemik gegen »die theatralischen Verzierungen« und den »Pomp« freien Lauf. Lessing rühmt die Bescheidenheit der elisabethanischen Bühnen, die selbst den hohen Anforderungen von Shakespeares Stücken mit einfachsten Mit-

¹³ Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai, Briefwechsel über das Trauerspiel, hg. und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse, München 1972, S. 85.

¹⁴ Lessing, Hamburgische Dramaturgie (wie Anm. 12), S. 583f.

¹⁵ Lessing, Hamburgische Dramaturgie (wie Anm. 12), S. 580.

teln gerecht zu werden wussten, nämlich mit nichts weiterem als »einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen, Wände zeigte«.¹⁶ Genüsslich spielt Lessing die englische Schlichtheit gegen die kontinentale Opulenz aus, wie sie gerade auf den französischen Bühnen die Regel sei. Mit Herablassung spricht er vom »Decorateur« und seinen Künsten »Scenen« zu machen; während sich der Dichter »um die Verzierung gar nicht zu bekümmern« habe.¹⁷ Wo die Wirkung des Dramas schon durch die Form verbürgt wird und allenfalls von der Vergegenwärtigung durch Rede und Körper profitiert, da muss die Einrichtung der Bühne in der Tat zur Nebensache werden. Bühnenapparat und Bühnenraum, die gesamte visuelle Gestaltung einer Aufführung fallen diesen Überlegungen zum Opfer. Lessings Dramaturgie kennt so weder Szenographie noch Raumregie.

Johann Jacob Engel, der Verfasser der vielgelesenen »Ideen zu einer Mimik« (1785/86), erweist sich als ein gelehriger Schüler Lessings. Gleich im ersten seiner 44 Briefe, die die Abhandlung ausmachen, beruft sich Engel auf Lessing, dessen Forderung nach der Wiedergewinnung der verlorenen Schauspielkunst er mit seinem Werk einlösen will.¹⁸ Mimik versteht Engel als Theorie von Körperhaltung und Bewegung, Stimmführung und Redemodulation (»Declamation«). Dass sich der Schauspieler, der mit diesen Mittel Affekte erregen soll, dabei auf einer Bühne befindet, ist Engel kaum der Rede wert. Eher beiläufig und im Zusammenhang eines groß angelegten Plädoyers für die Prosaform der Bühnenrede, kommt Engel auf die Einrichtung des Theaters zu sprechen. Unter Berufung auf Diderot, den er in Lessings Übersetzung (»Das Theater des Herrn Diderot«, 1760/81) zitiert, gesteht er ein, dass die gebundene Rede auf der Bühne der Alten vorherrschend war. Die Gründe dafür seien »die ausserordentliche Größe ihrer Theater und die ungeheure Menge der Zuschauer«.¹⁹ Denn die versifizierte Rede trage besser und bleibe trotz Störgeräuschen verständlich. Aus dem Umkehrschluss ergibt sich dann, dass für das intimere Theater der Aufklärung die ungebundene Rede angemessen ist. Raumfragen erwecken also nur insoweit das Interesse Engels, als sie Stimmfragen betreffen. Bühnenkunst bleibt die Kunst von Rede und Körper, ohne sich in Breite oder Tiefe des Theaterraums zu entfalten.

Da ist Sulzers Kompendium »Allgemeine Theorie der schönen Künste« von 1773–1775 vielleicht schon wegen seines umfassenderen Anspruchs gründlicher. Es widmet der Schauspielkunst eine Reihe von Einträgen. Darunter findet sich auch ein aufschlussreicher Artikel zur »Schaubühne«. Gleich zu Beginn wird dort unmissverständlich festgestellt: »Die Beschaffenheit der Schaubühne hat einen großen Einfluß auf die vollkommene Aufführung des Drama [sic]«.²⁰ Ohne sich auf eine bestimmte Bühnenform festzulegen, halten sich die nachfolgenden Aus-

¹⁶ Lessing, Hamburgische Dramaturgie (wie Anm. 12), S. 584.

¹⁷ Lessing, Hamburgische Dramaturgie (wie Anm. 12), S. 584f.

¹⁸ Vgl. Johann Jacob Engel, Ideen zu einer Mimik, Bd. 1, Berlin 1785, S. 4.

¹⁹ Johann Jacob Engel, Ideen zu einer Mimik, Bd. 2, Berlin 1786, S. 122.

²⁰ Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt, Bd. 2/2, Leipzig 1775, S. 237–240, hier S. 237.

führungen zunächst im Allgemeinen. Von der Bühne wird vornehmlich gefordert, dass sie »auf mancherley Weise veränderlich sey«.²¹ Um diese Veränderlichkeit zu gewährleisten und sich den Erfordernissen einer jeden Szene anzupassen, muss die Bühne variationsfähig sein. Dafür sorgen am besten bewegliche Wände und Vorhänge. Das Hauptinteresse des Artikels gilt dann der Anordnung dieser Elemente im Dienste der perspektivischen Illusion und der entsprechenden Kritik der Bühnen von Antike und Neuzeit, die entweder in Tiefe oder Breite gewissen Einschränkungen unterliegen, also perspektivische Verzerrungen in Kauf nehmen müssen. Ganz am Ende kommt die Schwierigkeit zur Sprache, dass sich von den »dramatischen Stücken der Alten« nur wenige »auf unsern gar zu schmalen Bühnen auf schickliche Weise vorstellen ließen«.²² Erst damit wird der ursprüngliche Gedanke eines Zusammenwirkens von Bühnenraum und Dramenform zumindest kurz wieder aufgegriffen.

Unter dem Einfluss von Lessing, Sulzer und Engel kodifizieren Goethes »Regeln für Schauspieler« die Bühnenästhetik der Klassik. Ursprünglich handelt es sich bei dem umstrittenen und gern persiflierten Text um verstreute Notizen und Aufzeichnungen zum schauspielerischen Elementarunterricht, die seit dem Herbst 1803 im Zuge der Theaterarbeit in Weimar entstehen.²³ Erst Jahrzehnte später werden sie von Eckermann mit Goethes Billigung zusammengefasst, systematisiert und zu einer Art »Katechismus für Schauspieler« ausgearbeitet.²⁴ Diese im Jahr 1824 entstandene Fassung des Textes ist kanonisch geworden. Die Gliederung in Abschnitte und Paragraphen, erweckt den Eindruck eines strengen Regelgefüges, das auch vor Kleinigkeiten und Banalitäten nicht Halt macht. Erst die letzten Ermahnungen scheren aus dieser Ordnung aus, indem sie die Gefahr von Starrheit selbst zum Thema machen: »Das Steife muß verschwinden«, wird dort so grundsätzlich festgestellt, dass die vorausgehende Reihe getrost in diese Vorschrift eingeschlossen werden darf; und unmittelbar im Anschluss heißt es, dass »die Regel nur die geheime Grundlinie des lebendigen Handelns« angibt.²⁵ Der rigide Regelkatalog hat also, was zumeist übersehen wird, seine allmähliche Überwindung zum Ziel. Bis es erreicht ist, soll er als eine Art Schulbuch dienen, um den ungeübten Schauspieler in die klassizistische Bühnenkunst einzuführen. Diese Bühnenkunst

²¹ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (wie Anm. 20), S. 238.

²² Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (wie Anm. 20), S. 239.

²³ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Saat von Göthe gesäet... Die »Regeln für Schauspieler« – Ein theatergeschichtliches Gerücht*. In: Wolfgang F. Bender (Hg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart 1992, S. 261–287 sowie zu möglichen Auswirkungen auf die Weimarer Inszenierung von Kleists Lustspiel Klaus Schwind, »Regeln für Schauspieler« – »Saat von Göthe gesäet«: aufgegangen in der Uraufführung des »Zerbroch(e)nen Krugs« 1808 in Weimar? In: Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert (Hg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, S. 151–183.

²⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Schauspielkunst. Regeln für Schauspieler*. 1803. In: Ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S. 860–882. Vgl. die Frühfassung ebd., S. 857–860 sowie die Bezeichnung als »Katechismus« ebd., S. 1315.

²⁵ Goethe, *Schauspielkunst* (wie Anm. 24), S. 882.

ist, wie Goethe seinen Schülern einschärfen will, vornehmlich Bildkunst. So befasst sich der letzte Abschnitt der »Regeln« mit der »Stellung und Gruppierung auf der Bühne«, spricht mit dem Arrangement und der Bewegung von Körpern im Raum. Goethe unterstellt jede Szene dem Primat der Bildträchtigkeit. Die entsprechende Bestimmung lautet: »Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.«²⁶ Der Schauspieler als bewegliche Komponente der Anordnung wird auf das Strengste dazu angehalten, im Rahmen und im Bild zu bleiben. Bei Stellungsveränderungen auf dem Theater empfiehlt Goethe »Diagonalbewegungen« und warnt ausdrücklich vor Seitenbewegungen, die den Kulissen zu nahe kommen, sowie vor Vorwärtsbewegungen, bei denen der Schauspieler auf die Vorbühne, das Proszenium, gerät. Diese stören nicht allein die perspektivische Illusion. Was schwerer wiegt, ist die Beeinträchtigung der Bildkomposition; »denn die Figur tritt aus dem Raume heraus, innerhalb dessen sie mit dem Szenengemälde und den Mitspielenden ein Ganzes macht.«²⁷ Die Bühne der Klassik ist eine Bildbühne, die der Zweidimensionalität zustrebt. Bewegung, und damit Öffnung zur Dreidimensionalität, will sie nur eingeschränkt zulassen. Genauer gesagt wird die ordnungsverändernde Dynamik von Bewegung nur benötigt, um eine Konstellation von Figuren in eine andere zu überführen oder ein Tableau durch eine anderes abzulösen.

Sowohl die Erstarrung der Bühne im Theater der Klassik als auch ihre Abschließung im Theater der Aufklärung, die jeweils auf andere Weise dem Modell der Guckkastenbühne zuarbeiten, werden um 1800 zur Disposition gestellt. Entscheidende Impulse gehen von Architektur und Bühnenbaukunst aus.²⁸ Schon vor Karl Friedrich Schinkels revolutionären Dekorationen, besonders spektakulär zur Berliner Aufführung von Mozarts »Zauberflöte« (1815), und seinem Neubau des Königlichen Schauspielhauses auf dem Berliner Gendarmenmarkt 1821 bemühen sich verschiedene Vertreter des Berliner Neoklassizismus um eine Reform des Theaterraums. Schinkel konnte auf Studien seines früh verstorbenen Lehrers Friedrich Gilly zurückgreifen, der sich intensiv mit dem französischen Theater und zeitgenössischen Pariser Aufführungen auseinandergesetzt hatte. Der mit Gilly befreundete und mit Goethe bekannte Architekt Ludwig Friedrich (Louis) Catel hatte 1802 eine knapp gehaltene Programmschrift »Vorschläge für die Verbesserung der Schauspielhäuser« vorgelegt. Ausgangspunkt der Überlegungen sind der Zuschauerraum und die Sichtbarkeit des Dargestellten. Catel tritt für eine »bedeutend vermehrte Breite des Proszeniums« ein und begründet dies mit der bemerkenswerten Erwägung: »Jeder, wenn er im gemeinen Leben eine Handlung betrachten will, wird denjenigen Standpunkt wählen, in dem er die handelnden Personen en Profil sieht.«²⁹ Wie Goethe lässt sich Catel ebenfalls von Bildvorstellungen leiten. Allerdings scheint er sein Modell an die Physiognomik anzulehnen,

²⁶ Goethe, Schauspielkunst (wie Anm. 24), S. 881.

²⁷ Goethe, Schauspielkunst (wie Anm. 24), S. 881.

²⁸ Vgl. Christopher Balme, Szenographie [Art.]. In: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie (wie Anm. 10), S. 322–325, hier S. 323.

²⁹ Ludwig Friedrich Catel, Vorschläge für eine Verbesserung der Schauspielhäuser, Berlin 1802, S. 7.

die ihre Charakterstudien zumeist aus Profilaufnahmen zu gewinnen wusste. Im Unterschied zu Goethe unterscheidet Catel außerdem sehr genau zwischen der Spielfläche und dem Rahmen, in dem gestaffelte Kulissen und ein gemalter Prospekt für Tiefenwirkung sorgen. Deshalb kann er auch problemlos die Vorderbühne für die Darstellung freigeben und so den Zuschauer enger an das Gezeigte heranführen. Noch grundsätzlicher als Catel setzt sich der Königsberger Architekt, Dekorateur und Bühnenmaler Johann Adam Breysig 1808 mit der Bühne als Raumproblem auseinander. In seiner Schrift »Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses« wertet er den Begriff Dekoration als »etwas zum Ganzen schlechthin notwendiges« auf und stellt im Anschluss daran die fundamentalen Fragen: »Wie kann etwas spielen oder sich bewegen ohne Raum, wie kann in dem Zuschauer die Vorstellung von Raum veranlasst werden, ohne, dass sinnliche Gegenstände ihm präsentiert werden, die ihn darauf führen, die den Raum umgeben, oder auch nur zu umgeben scheinen?«³⁰ Mit der Rehabilitation der Dekoration, mit der Ausrichtung des dargebotenen Geschehens auf den Zuschauer und mit der Freisetzung der Raumvorstellung, die sich gerade an der Materialisierung der Bühne als Aufführungsort festmacht, wird der Kreis der theatertheoretischen Reflexionen von Aufklärung und Klassik verlassen. Genau an diesem Punkt, so soll gezeigt werden, setzt Kleist an.

III.

Kleist problematisiert den szenischen Raum, indem er die übliche Aufteilung des Theaterraums zum Thema macht. Die spiegelnde Verdopplung des Theaters auf der Bühne, die aus dieser Konstellation resultiert, zieht die Grenze zwischen Bühnenbereich und Zuschauersphäre noch einmal aufs Neue, und zwar im Spiel selbst. Die Szenographie dieses *re-entry* lenkt ihre Aufmerksamkeit auf die Zwischen- und Übergangsräume, die für gewöhnlich die Grenze zwischen Spielsphäre und Alltagswelt umgeben, mithin auf den Bühnenrahmen. Kleist beleuchtet Vorder- wie Hinterbühne, Rampe wie Schlussprospekt, und er richtet diese Räume in mehrfacher Hinsicht in der für das Theater konstitutiven Spannung zwischen Vorgefundenem und Nachgeschaffenem, Natur und Kultur ein. Die Vorverlagerung des Spiels auf die Rampe findet in der Eröffnungsszene des Dramas »Prinz Friedrich von Homburg« statt. Die Gegenbewegung beschreibt die Holunderbusch-Szene (IV,2) im »Käthchen von Heilbronn«, die sich kontinuierlich auf die Rückwand der Bühne, den sogenannten Schlussprospekt, bezieht. Im ersten Fall wird die Rampe tatsächlich in der Szenenbewegung überquert. Im zweiten Fall wird der Schlussprospekt zunächst von Wortkulissen überformt und schließlich im übertragenen Sinne durchstoßen. In beiden Szenen wird die gezeigte Topographie in Richtung auf eine imaginäre erweitert, deren Räume erst durch das Spiel eröffnet werden.

³⁰ Johann Adam Breysig, *Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses*, Königsberg 1808, S. 2. Zit. nach Balme, *Szenographie* (wie Anm. 28), S. 323.

Beiden Szenen sind umfangreiche Bühnenanweisungen beigegeben, die den Schauplatz in den Grenzbereich zwischen Natur und Kultur legen.³¹ Im »Homburg« lautet die Angabe lapidar »[e]in Garten im alt-französischen Style« (DKV II, 557). Gemeint ist eine nach den Grundsätzen der Gartenbaukunst des Ancien Régime gestaltete Anlage, die, dem Vorbild Versailles folgend, den freien Wuchs der Pflanzen beschneidet und sie in symmetrische Muster oder ornamentale Formen zwingt. Als architektonisches Monument der Hochkultur erhebt sich »[i]m Hintergrunde ein Schloß« (DKV II, 557), während abseits des Bühnenausschnitts offenbar Teile des Gartens naturwüchsiger belassen sind (Vgl. DKV II, Vs. 52f.). Die Hunderbusch-Szene im »Käthchen« ist in einem ganz ähnlichen Grenzbereich angesiedelt, nämlich an einem unbezeichneten »Platz, dicht mit Bäumen bewachsen, am äußeren zerfallenen Mauerring der Burg« (DKV II, 404). Hier, am Rand der Bewallung bildet das wehrhafte »Schloß Wetterstrahl« den Hintergrund für eine Idylle, in der sich die Natur versöhnlich zeigt und eine Zufluchtsstätte anbietet: »Vorn ein Hunderstrauch, der eine Art von natürlicher Laube bildet, worunter von Feldsteinen, mit einer Strohmatten bedeckt, ein Sitz« (DKV II, 404). Passend zum Schauplatz befinden sich die Figuren, die dort anzutreffen sind, die Titelfiguren des jeweiligen Dramas, selbst in einem Übergangsstadium. Der Prinz von Homburg wird ganz in seine Tätigkeit versenkt vorgefunden. Er sitzt »halb wachend, halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz« (DKV II, 557) und lässt sich so in ein szenisches Spiel verwickeln. Auch das Käthchen »liegt und schläft« (DKV II, 404), obgleich sie auf Ansprache reagiert und dann vorbehaltlos das mitteilt, was sie mit geschlossenen Augen zu sehen meint. Sowohl das Käthchen als auch Homburg sind unschwer als Nachtwandler oder Somnambule zu erkennen.³² Sie stehen damit im Mittelpunkt des Interesses, das die Zeitgenossen solchen und ähnlichen »Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft« entgegenbringen, wie sie Gotthilf Heinrich Schubert 1808 in seinem Buch unter diesem Titel versammelt hat.

Zugleich bietet die »Nachtseite«, die diese Figuren zeigen, – was weit weniger Beachtung gefunden hat – eine eigentümliche Lösung für das Paradox des Schauspielers an. Dieses im 18. Jahrhundert viel diskutierte Paradox lässt sich wie folgt formulieren: Auf der einen Seite soll der Schauspieler seine Rolle durch den Einsatz von Körper und Stimme gestalten; auf der anderen Seite soll er sich selbst gänzlich zurücknehmen und in seiner Rolle aufgehen. Anders gesagt soll der Schauspieler die Rolle sowohl spielen als auch erleben. Der junge Friedrich Schiller hat in dem Aufsatz »Ueber das gegenwärtige teutsche Theater« (1782) das Paradox auf die Figur des Nachtwandlers gebracht. »Der Schauspieler befindet sich einigermaßen im Fall eines Nachtwandlers, und ich beobachte zwischen beyden eine

³¹ Vgl. die den Gegensatz, nicht die Grenze, betonenden Kompositionsanalysen zu diesen Szenen bei Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 126–129.

³² Deshalb werden die Szenen häufig zusammen besprochen. Vgl. etwa Katharine Weder, Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus, Göttingen 2008, S. 158–205 (zum »Käthchen«); S. 328–370 (zu »Homburg«) mit ausführlichen Verweisen auf die einschlägigen Quellschriften und Kommentare.

merkwürdige Ähnlichkeit.³³ Im Nachtwandler findet Schiller jenes prekäre Gleichgewicht von Selbstvergessenheit und Geistesgegenwart realisiert, das auch die Schauspielkunst herzustellen bestrebt sein muss. Aufrechterhalten lässt es sich nur dann, wenn der Schauspieler »bei der grössten Abwesenheit der Perception« von Eindrücken aus der Alltagswelt seine ganze Aufmerksamkeit auf das Spiel und das »künstliche Traumbild« innerhalb des Bühnenrahmens konzentriert.³⁴ Sobald der Rahmen auf die Bühne durchschlägt und der Spielcharakter zu Bewusstsein kommt, misslingt der Balanceakt. Um diesen Moment zu fassen, greift Schiller wiederum auf die Figur des Nachtwandlers zurück. Der Kippunkt, an dem der Schauspieler »die natürliche Grazie« verspielt, vergleicht sich dem »Sturz des Nachtwandlers.«³⁵ Die augenscheinliche Unvereinbarkeit von selbstbewusster Reflexion und natürlicher, selbstvergessener Anmut reflektiert Kleist bekanntlich in seinem Aufsatz »Über das Marionettentheater«, wobei er den theatertheoretischen Diskurs der Zeit, nicht zuletzt Schillers Abhandlungen, ausführlich aufarbeitet.³⁶

In der Frühschrift »Ueber das gegenwärtige teutsche Theater« bestimmt Schiller sowohl den Augenblick des Falls als auch den »unglückliche[n] Gedanke[n]«, der diesen unweigerlich herbeiführt: »*Man beobachtet mich!*«³⁷ Schiller lässt keinen Zweifel daran, dass die Schaubühne eine Anstalt der Sichtbarkeit ist. Wer die Bühne betritt, setzt sich den Blicken aus. Wer spielt und die ganze Palette der Leidenschaften vorführt, von der zärtlichen Aufwallung zur angenehmen Rührung, vom lustvollen Grauen zu herzerreißenden Tränen sowie von heftiger Bewegung zu rührender Empfindung, bietet sich einer anonym und unsichtbar bleibenden Menge dar. Er eröffnet Einblicke in das intime Innenleben, das Spiel der Gefühle und Affekte, das auf dem Theater öffentlich gemacht wird. In der Abhandlung über die »Schaubühne« (1784) zieht Schiller dann den Schluss, dass diese Veröffentlichung geschieht, um das Vorgeführte der Begutachtung durch das Publikum auszusetzen. Er beruft sich an dieser Stelle auf die »Gerichtsbarkeit der Bühne«, die genau dort beginnt, »wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt.«³⁸ Das Theater wendet sich den Ausnahmefällen und den Extremzustände zu, die sich mit Hilfe der Kategorien von Religion, Recht und Moral nicht mehr richtig fassen lassen. Mit dieser Themenvorgabe »übernimmt die Schaubühne Schwere und

³³ Friedrich Schiller, Ueber das gegenwärtige teutsche Theater. In: Ders., Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil, hg. von Benno von Wiese unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, Weimar 1962, S. 79–86, hier S. 83.

³⁴ Schiller, Ueber das gegenwärtige teutsche Theater (wie Anm. 33), S. 84.

³⁵ Schiller, Ueber das gegenwärtige teutsche Theater (wie Anm. 33), S. 84.

³⁶ Vgl. zu Bezügen auf Schillers Frühschrift Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit (wie Anm. 1), S. 117, 129f. sowie zu Kleists Rezeption von Schiller Hartmut Reinhard, Rechtsverwirklichung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1988/89, S. 198–218; Helmut Koopmann, Kleist und Schiller. In: Heilbronner Kleist-Blätter 19 (2007), S. 50–71.

³⁷ Schiller, Ueber das gegenwärtige teutsche Theater (wie Anm. 33), S. 84.

³⁸ Friedrich Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Ders., Schillers Werke (wie Anm. 33), S. 87–100, hier S. 92. Im Jahr 1802 erscheint eine zweite Fassung unter dem geläufigeren Titel »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet«.

Waage, und reißt« die verstörenden Erscheinungen »vor einen schrecklichen Richterstuhl.«³⁹ Auf der Bühne entscheidet sich, was anderenorts unentschieden bleiben musste. So schließen Schillers Abhandlungen zum einen an die Reihe der Programmschriften von Lessing, Mendelssohn und Nicolai zu Wirkungsbestimmung und Aufgabenstellung des Theaters an. Zum anderen akzentuieren sie aber sehr viel deutlicher, als das vorher der Fall war, die Unterscheidung von Richter und Gerichteten als Unterscheidung des Sehens und der Affekte. Die Seelendramen auf der Bühne spielen sich vor den Augen der Zuschauer ab, die in Erregung versetzt und emotional bewegt werden. Doch müssen sich die Affekte auf der Bühne und vor der Bühne keinesfalls decken. Ermöglicht wird diese Entkopplung der Gefühlslagen gerade durch die strenge Trennung von Sehen und Gesehenwerden, von Zuschauerraum und Bühne.

Von der Einrichtung her vergleicht sich die Schaubühne einer anderen Anstalt, die durch Michel Foucaults Darstellung in »Überwachen und Strafen« Epoche gemacht hat – Jeremy Benthams sogenanntes »Panopticon.«⁴⁰ Den Zweck der Einrichtung gibt Bentham schon im Titel der Schrift an, in der er seine Idee vorstellt: »Panopticon; or Inspection House: containing the Idea of a new Principle of Construction applicable to any sort of Establishment, in which Persons of any Description are to be kept under Inspection.«⁴¹ Bentham zeichnet einen Grundriss, der in verschiedensten Institutionen Verwendung finden soll. Die Anstalt weist eine besondere Architektur auf. Es handelt sich um kreisförmig angeordnete Räume, in deren Mitte ein Turm steht. Die Räume sind in sich abgeschlossen, können aber vom Turm aus eingesehen werden. Foucault beschreibt diese Anlage als »eine Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehenwerden; im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden.«⁴² Ohne den Zweck der Beobachtung zu spezifizieren, ermöglicht das Panopticon auf diese Weise die lückenlose Überwachung eines jeden Insassen. Diese sind der Willkür eines anonymen, allsehenden Blicks ausgeliefert, der sie ohne ihr Wissen und von einem unzugänglichen Ort aus trifft.

Kleist knüpft hier an, indem er, ähnlich wie Schiller im »Don Karlos« oder im Dramenfragment »Die Polizey«, die Überwachung und Ausforschung des Inneren zum Thema macht.⁴³ Seine selbstvergessenen Nachtwandler, Käthchen und Homburg, sind Figuren, die nicht von sich aus sprechen und sich selbst vorzeigen, sondern von anderen unter Beobachtung genommen und zum Sprechen gebracht werden.

³⁹ Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (wie Anm. 38), S. 38.

⁴⁰ Vgl. das Kapitel »Der Panoptismus« in Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1976, S. 251–292.

⁴¹ Jeremy Bentham, The Panopticon Writings, hg. von Miran Bozovic, London und New York 1995, S. 54.

⁴² Foucault, Überwachen und Strafen (wie Anm. 40), S. 259.

⁴³ Vgl. das Kapitel »Panoptismus« in Hans-Christian von Herrmann, Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft, München 2005, bes. S. 219–234 sowie mit Bezug auf Schiller Jörg Robert, Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin und Boston 2011, S. 123–159.

Der Weg »in die verborgensten Winkel des Herzens« sowie »an die innerste Quelle« eines Gedankens, den Schiller weist,⁴⁴ führt für Kleist über andere Orte, Räume des Übergangs, die an den Rändern der Bühne und im Spiel mit der Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauersaal aufgetan werden.

IV.

Im »Käthchen von Heilbronn« wird die Raumkonzeption der bürgerlichen Bühne auf doppelte Weise herausgefordert. Zum einen wird die imaginäre vierte Wand zwischen Bühne und Parterre, die die Illusion des Unbeobachtetseins hervorrufen soll, auf der Bühne noch einmal errichtet. Dafür sorgt die Spielhandlung, die das Käthchen zur Nachtwandlerin macht und in diesem Zustand den inquisitorischen Fragen des Grafen vom Strahl ausliefert. Das Verhör durch jenen, der selbst ungehört beobachtet, aktiviert den Schlussprospekt. In dem Bezug des folgenden Spiels auf den Bühnenhintergrund liegt nun die andere Herausforderung der Szene. Denn die Bühnenanweisung bestimmt illusionistisch unanfechtbar und realistisch konkret, wie zitiert, als Handlungsort einen »Platz, dicht mit Bäumen bewachsen, am äußeren zerfallenen Mauerring der Burg« (DKV II, 404). Demgegenüber beschreibt das Käthchen, durch die Fragen des Grafen gedrängt, Orte, die der Zuschauer nicht sieht. Die unsichtbaren Örtlichkeiten, die nur durch die Augen der Figur gesehen werden können, fallen wiederum auf jeweils eine Seite der Grenzzone, die auf der hinteren Wand der Bühne abgebildet ist. Auf der Seite der Natur liegt die Traumsphäre, in der sich Käthchen erst einmal bewegt. Die Frage nach ihrem Aufenthaltsort (»Wo bist du denn, mein Herzchen? Sag mir an«), beantwortet sie so: »Auf einer schönen grünen Wiese bin ich, / Wo Alles bunt und voller Blumen ist« (DKV II, Vs. 2125–2127). Vor dieser, im somnambulen Traum entstandenen, Naturkulisse treffen Ritter und Mädchen als Liebende aufeinander. Auf der anderen Seite, im Kontrast zur geträumten Pastourelle, liegt das Kulturareal der geschlossenen Räume. Dort, in privaten Zimmern, hat die erste Begegnung des Paares lange vor Beginn des Stücks stattgefunden. In der Holunderbusch-Szene erzählt Käthchen die Begebenheit nach und ruft sie damit dem Grafen – in Ergänzung seiner bruchstückhaften Sicht (II,9) – ins Gedächtnis zurück. Bezeichnenderweise lässt sich aber auch der Innenraum nicht eindeutig lokalisieren: »Wo? In dem Schloß zu Strahl?«, vermutet der Graf; das Käthchen korrigiert: »Nicht! In Heilbronn; / Im Kämmerlein, wo mir das Bette steht« (DKV II, Vs. 2172f.). Der Ort, an dem die künftigen Brautleute einander zugeführt werden, erweist sich so als ein Doppelraum. Während die Partner dort einander ansichtig werden, verbleibt jeder an seinem Platz, der Graf im »Schloß zu Strahl, todkrank am Nervenfieber« (DKV II, Vs. 2212) und das Käthchen schlafend »in ihrer Klausur zu Heilbronn« (DKV II, Vs. 2215). Zwischen den Zimmern stellt ein Cherub als Himmelsbote und Agent des Schicksals eine Passage her.⁴⁵ Die intime

⁴⁴ Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (wie Anm. 38), S. 91.

⁴⁵ Vgl. zu Träumen bei Kleist Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 2002, S. 257–264; speziell zum

Zweisamkeit, die so auf wundersame Weise möglich gemacht wird, währt genau so lange, wie das Paar unbeobachtet ist. Sobald Zuschauer hinzukommen und den Schauplatz einsehen, endet das miraculöse Doppelgeschehen: Käthchen resümiert: »Ja, da kam die unselige Mariane / Mit Licht – – und Alles war vorbei« (DKV II, Vs. 2204f.). Das rührende Tableau nach dem Modell von Diderots *comédie larmoyante*, das eine vom Gleichklang der Empfindungen geeinte Gemeinschaft präsentiert, hat nur so lange Bestand, wie die Illusion des Unbeobachtetseins gegeben ist. Mit dem Durchbrechen der vierten Wand zerfällt auch die Empfindungsgemeinschaft. Im »Käthchen von Heilbronn« sind die Auflösungserscheinungen auf verschiedenen Ebenen zu greifen. Nicht nur behalten die Liebenden aus der intimen Sphäre ein je anderes Wissen zurück (die Frau erkennt den Mann, aber er kennt sie nur durch vage Körperzeichen), nicht nur sind ihre Gefühlslagen nahezu im gesamten Stück im Ungleichgewicht und schwanken zwischen Annäherung und Abweisung, sondern auch der Zuschauer muss das Szene um Szene entfaltete Rätsel, warum ein fünfzehnjähriges, bürgerliches Mädchen, »ein Kind recht nach der Lust Gottes« (DKV II, Vs. 72f.), hinter einem Ritter »herschreitet, einem Hunde gleich, durch Feuer und Wasser« (DKV II, 2096f.) und sich von diesem bis zum Schluss misshandeln lässt, mit widerstreitenden Affekten quittieren.⁴⁶ Dem Durchbrechen der vierten Wand entspricht die Demontage des Schlussprospekts. Die Guckkastenbühne wird von vorn und hinten in die Zange genommen. Doch gerade die Wucht des szenischen Zangengriffs, der an den Rändern ansetzt, bringt den Raumentwurf dieser Bühne zum Vorschein. Die illusionistische Bühne kann gar nicht anders, als innerhalb eines eng gezogenen Rahmens einen Ausschnitt der Welt nachzubilden. Dieser Ausschnitt verweist seinerseits stets über sich hinaus, sodass mit den sichtbaren und dargestellten Räumen immer auch unsichtbare Orte vergegenwärtigt werden. Mit der Erweiterung des gegebenen Schauplatzes durch vorgestellte Traumorte und Gedächtnisräume weist Kleists Szenographie genau auf diese topographische Grundkonstellation hin.

Die raumschaffenden und raumgreifenden Verfahren, die in der eher statisch angelegten Holunderbusch-Szene erprobt werden, kommen bei der szenischen Exposition des »Prinzen von Homburg« kombiniert und intensiviert zum Einsatz. Erneut bestimmen die Regieanweisungen die Raumordnung des Geschehens. Wiederrum bleiben sie einerseits vollständig im Rahmen der Bühnenillusion, andererseits weisen sie aber auch auf die Theatralität des Geschehens hin:⁴⁷ »*Fehrbellin. Ein Garten [...]. Im Hintergrunde ein Schloß, von welchem eine Rampe herabführt*« (DKV II, 557). Zwischen Hofwelt und Naturbereich erhebt sich eine Rampe, die beide Sphären

»Käthchen von Heilbronn«: Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart und Weimar 1995, S. 239–257; Gonthier-Louis Fink, *Der doppelte Traum in Kleists »Käthchen von Heilbronn«*. In: Wolfram Malte Fies und Wolfram Mauser (Hg.), »Verbergendes Enthüllen«. Zu einer Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern, Würzburg 1995, S. 159–175.

⁴⁶ Bis in die Kommentare setzt sich die Verstörung fort. Vgl. Ruth Klüger, *Die andere Hündin: Käthchen*. In: KJb 1993, S. 103–115.

⁴⁷ Die Theatralität der Szene arbeitet umfassend heraus Erika Fischer-Lichte, *Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption*. In: KJb 2001, S. 25–37.

miteinander verbindet. Außerdem bezeichnet die Rampe aber auch die Zone, die Zuschauer und Schauspieler voneinander trennt oder, anders ausgedrückt, aufeinander bezieht. Diese Theaterrollen werden in den einleitenden Auftritten von den Figuren ganz eindeutig besetzt. Die erste Szene zeigt den Prinzen von Homburg, wie bereits eingangs zitiert, »mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend, halb schlafend unter einer Eiche« (DKV II, 557), während er sich einen Kranz aus Lorbeer flicht. Die kurfürstliche Familie mit ihren Vertrauten »und Andere treten heimlich aus dem Schloß und schauen vom Geländer der Rampe auf ihn nieder« (DKV II, 557). Der Blick der Hofgesellschaft trifft den ahnungslosen Homburg von erhöhter Warte und aus dem Verborgenen heraus. Das Raumarrangement bestimmt Darsteller und Zuschauer. Daraus ergibt sich aber auch das Verhältnis einer asymmetrischen Beobachtung, das wiederum dem panoptischen Prinzip ähnelt. Im so umrissenen Szenarium vollzieht sich die überwachende Beobachtung in drei Schritten.

In einem ersten Schritt erstattet der Graf von Hohenzollern eine Art Botenbericht über den Prinzen von Homburg, während dieser im Vordergrund der Bühne zu sehen ist.⁴⁸ Die Anweisungen sehen vor, dass die Beobachtung mit einer Bewegung der Betrachter parallel geführt wird. Diese nähern sich von der Peripherie her dem Zentrum, sprich von der Rampe dem Garten. Dort fällt der Lichtschein ihrer Fackeln auf den Prinzen. Zuerst führen Pagen die Fackeln, dann übernimmt Hohenzollern auch dieses Amt, um für umfassende Sichtbarkeit zu sorgen: »Er nimmt einem Pagen die Fackel aus der Hand. [...] Er leuchtet von der Rampe auf ihn nieder« (DKV II, 558). Mit der Lichtmetaphorik der Aufklärung, die Kleist schon im »Zerbrochenen Krug« virtuos ironisiert, verbindet das Prinzip der Sichtbarkeit, das hier waltet, nur noch wenig. Denn erkannt und bloßgestellt werden soll hier nicht Irrtum oder Aberglauben, sondern eine Person. Der Graf von Hohenzollern führt den derart in den Blick Genommenen mit Titel und Namen ein: »Der Prinz von Homburg« (DKV II, Vs. 1). Auch auf seinen militärischen Rang und seine Leistungen als Führer der Reiterei macht Hohenzollern aufmerksam und bekleidet ihn sogar mit dem Ehrentitel »Held« (DKV II, Vs. 23). Doch damit kontrastiert in harter Fügung die anschließende Bezeichnung als »Nachtwandler« (DKV II, Vs. 24). Der Bericht kulminiert so in unvereinbaren Gegensätzen, die auch begrifflich prägnant hervortreten. Das Aufscheinen dieser Ungeheuerlichkeit setzt den panoptische Mechanismus – zu sehen, zu klassifizieren, zu ergründen und zu korrigieren – in Gang.

Nachdem die Abweichung einmal offenbar geworden ist, muss sie klassifiziert werden. Hohenzollern hat Homburg im Zuge seiner Demonstration schon die Diagnose gestellt. Im Anschluss daran kreist der Diskurs um die Einschätzung des Nachtwandels. Also darum, ob eine Krankheit vorliegt, wofür die Kurfürstin (»Der junge Mann ist krank«; DKV II, Vs. 32) und Natalie (»Er braucht des Arztes«; DKV II, Vs. 33) plädieren, oder »eine bloße Unart des Geistes« (DKV II, Vs. 39), wofür Hohenzollern eintritt. Das Wechselspiel von Beobachtung und klassifizierendem Kommentar bleibt ohne Ergebnis.

⁴⁸ Vgl. dazu Walter Hinderer, Prinz Friedrich von Homburg. In: Ders. (Hg.), Kleists Dramen. Interpretationen, Stuttgart 1997, S. 144–185, hier S. 156.

Da die Kommentare uneins sind, wird in einem zweiten Schritt eine Fokussierung der Beobachtung erforderlich. Der Kurfürst selbst fordert: »Folgt mir, Freunde, / Und laßt uns näher ihn einmal betrachten« (DKV II, Vs. 40f.). Die Hofgesellschaft wird zur Inspektorengruppe, die ihrem Subjekt zu Leibe rückt. »*Sie steigen von der Rampe herab*« (DKV II, 559). Der Kreis der Beobachter schließt sich um Homburg (»*Sie umringen ihn*«; DKV II, 559). Das Geflecht der Blicke wird unentrinnbar. Jetzt, »*über ihn gebeugt*« (DKV II, 559), entgeht der Wahrnehmung kein Detail. Erst an dieser Stelle kommt das panoptische Prinzip der Sichtbarkeit zur vollen Entfaltung. Die Beschaffenheit des Kranzes wird erkannt (»Der Lorbeer ist's«; DKV II, Vs. 47). Die Tätigkeit selbst wird dadurch deutbar. Eingedenk der »Schlacht von morgen« (DKV II, Vs. 56) windet Homburg »[s]ich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich, / Den prächt'gen Kranz des Ruhmes« (DKV II, Vs. 27f.). Er folgt damit den Vorlagen von »Bildern, die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt« (DKV II, Vs. 48f.). Die rätselhafte Tätigkeit des Prinzen klärt sich damit. Es handelt sich um ein mimetisches Nachschaffen und körperlich konkretes Aktualisieren von Bildvorlagen. Es ist ein theatrales Nachspielen, das Requisiten zu Hilfe nimmt und den Körper einsetzt.

An diesem Punkt greift der Kurfürst selbst in das Geschehen ein. Er inszeniert nun seinerseits ein Bild, genauer ein *tableau vivant*, in das er den Lorbeerkranz als zentrales Requisit integriert und so den Prinzen auf die Probe stellt:

Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der Prinz errötet und sieht ihn an.
Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz und gibt ihn der Prinzessin; der
Prinz steht lebhaft auf. Der Kurfürst weicht mit der Prinzessin, welche den Kranz
erhebt, zurück; der Prinz mit ausgestreckten Armen folgt ihr. (DKV II, 560; im
Original kursiv)

Aber das gestellte Bild entgleitet umgehend seiner Regie. Unvorhergesehen verwandelt der Prinz das *tableau vivant* in ein Spiel.⁴⁹ Er spricht die kurfürstliche Familie an, nähert sich der Gruppe und greift nach dem, was ihm gezeigt wird. Stimmerhebung, Bewegungsimpuls und Berührungsbegehren künden gleichermaßen von Liebe und Zugehörigkeit, von dem Verlangen nach Ruhm wie von dem Begehren nach Herrschaft. Jeder einzelne Anspruch in dieser Wunschökonomie ist zu provokant, als dass er in der repräsentativen Öffentlichkeit des Hofes erhoben werden könnte.⁵⁰ Auch im Spiel weicht die Hofgesellschaft angesichts der Transgression zurück und flüchtet sich auf die Rampe. Der Blick in das Innere des Beobachteten hat dreifach Verstörendes zu Tage gefördert. Entsprechend drastisch fallen die Reaktionen aus. Sie schwanken zwischen Unverständnis (»Was sagt der Tor?«; DKV II, Vs. 66) und Unglauben (»Was sprach er?«; DKV II, Vs. 66), Verwünschung (»Der Rasende«; DKV II, Vs. 69) und Verdammung (»Höll und Teufel!«; DKV II, Vs. 67). Von einer Empfindungsgemeinschaft kann nicht die Rede sein. Im Gegenteil, die heftige emotionale Bewegung, die am Betrachteten

⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Theatralität* (wie Anm. 47), S. 30

⁵⁰ Die Wunschökonomie des Prinzen von Homburg ist wiederholt dargestellt worden. Vgl. etwa Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Falk« der Kunst*, Tübingen und Basel 2000, S. 256f.

wahrgenommen wird, ruft in den Betrachtern eine nicht minder heftige Gegenbewegung hervor. Noch im Abgang ergreift der Kurfürst das Wort. Seine Rede spricht erstmals zu dem Prinzen, anstatt über ihn zu verhandeln. In dieser Rede, obschon aus der Hast des Augenblicks hervorgebracht, wird Homburg ein zwiespältiger Ort angewiesen. Dreimal wiederholt der Kurfürst den Ausruf »In's Nichts« (DKV II, Vs. 74f.). Der dreifache Anspruch Homburgs wird so dreifach zurückgewiesen und an den Unort schlechthin, das Nichts, adressiert. In der Spannung zwischen der gegenständlichen Präsenz »solche[r] Dinge« (DKV II, Vs. 77) und ihrer Ortlosigkeit außerhalb des Spiels, in der wirklichen Welt, kehrt die Grundspannung der Theatralität wieder. Der Zuschauer weiß, dass gespielt wird, muss aber bereit sein, sich auf dieses Spiel einzulassen. Nur dann kann die Schaubühne eine Wirkung erzielen. Diesen Austausch zwischen Bühne und Zuschauer-raum macht die Szene augenfällig, indem sie die auftretenden Figuren die Grenzzone der Rampe in beide Richtungen überschreiten lässt. Die Figuren der Hofgesellschaft bewegen sich zunächst von der Rampe herab und »besteigen« sie am Ende der Szene »rückwärts ausweichend« wieder (DKV II, 560). Der Prinz von Homburg geht den umgekehrten Weg. Er verfolgt die Hofgesellschaft und »steigt« in der anschließenden Szene »sinnend [...] von der Rampe herab« (DKV II, 561). Im Verlauf der Eröffnungsszene mögen die Figuren die Theaterrollen von Darsteller und Zuschauer vertauscht haben. Doch werden diese Rollen auf der Rampe zueinander in Bezug gesetzt. Kleists Szenographie macht den Wechselbezug im Übergangsraum anschaulich, und zwar sowohl für die Eröffnungsszene als auch für die Konstellation von Theatralität insgesamt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich Kleists Dramen am engverstreuten Raummodell der bürgerlichen Bühne, wie es für die Dramaturgie der Aufklärung und der Klassik verbindlich gewesen ist, abarbeiten. Demgegenüber bemüht sich Kleist immer wieder darum, neben dem dargestellten Schaumraum auch andere Orte zu erschließen, und so aus der Enge des Guckkastens auszuweichen. Seine Stücke entwerfen eine Szenographie der Übergangsräume, indem sie die Grenzlinie zwischen Spielfläche und Bühnenrahmen sichtbar machen. Sie beleuchten damit gerade das, was die Guckkastenbühne zu verbergen sucht, nämlich zum einen den Bühnenhintergrund und zum anderen die Vorderbühne als Übergang zum Zuschauersaal. In der Eröffnungsszene des »Prinzen von Homburg« findet eine Vorverlegung des Spiels auf die Rampe statt und in der Holunderbusch-Szene im »Käthchen von Heilbronn« ein Rückgriff auf den Schlussprospekt. Das Spiel auf der Rampe und dem Prospekt realisiert eine Szenographie der Übergangsräume, die in dieser Form den Weg zur Moderne weist.⁵¹

⁵¹ Vgl. dazu bezogen auf die Rampe Günter Sasse, Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne. In: DVjs 61 (1987), S. 733–754; Klaus Lazarowicz, Die Rampe. Bemerkungen zum Problem der theatralen Partizipation. In: Wolfgang Frühwald und Günter Niggel (Hg.), Sprache und Bekenntnis. Festschrift für Hermann Kunisch, Berlin 1971, S. 295–314; Dieter Wellershoff, Die Überbrückung der Rampe. In: Ders., Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt a.M. 1976, S. 11–27.

Thierry Greub

ZWISCHEN VERGEWALTIGUNG UND VERKÜNDIGUNG

Cy Twomblys Plastik »Madame d'O« und
Heinrich von Kleists »Die Marquise von O....«

L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que
qui veut faire l'ange fait la bête.¹

In memoriam Cy Twombly

»Fehlen alle Hinweise auf Kleists »Marquise von O....«, schreibt Katharina Schmidt in der bis heute grundlegenden Einführung zu Cy Twomblys Plastiken² über dessen 1992 entstandene Arbeit »Madame d'O«³ (Abb. 1), »so hat doch der Gedanke, dass die »gebrechliche Einrichtung der Welt« im Spiel sein könne, angesichts dieses besonderen Gebildes nichts Abwegiges.«⁴

¹ Blaise Pascal, *Pensées*. In: Ders., *Œuvres complètes*, hg. von Louis Lafuma, Paris 1963, S. 590, Nr. 678-358. Für Anregungen und Diskussion habe ich Günter Blamberger sowie Martin Roussel von Herzen zu danken; wertvolle Hinweise haben mir Katharina Schmidt und Uta Neidhardt zukommen lassen; für die Überlassung einer Ihrer Fotografien bin ich Katharina Schmidt zu Dank verpflichtet; die Liste wäre (wie immer) unvollständig ohne die Verdankung von Krystyna Greub-Frącz.

² Im Folgenden wird für Twomblys plastisches Œuvre durchgehend der Begriff »Plastik« verwendet, da damit im Deutschen ein additives Zusammenfügen gemeint ist im Gegensatz zur Skulptur, wo Material subtraktiv weggenommen wird.

³ Im Werkverzeichnis der Plastik Cy Twomblys trägt das Werk den Titel »Madame D'O« und auch die Inschrift ist ebenda mit »D'O« transkribiert, was dem optischen Befund widerspricht. Vgl. Nicola Del Roscio (Hg.), *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Sculpture*, Vol. I, 1946–1997, München 1997, Nr. 130, S. 268. Del Roscio gibt in diesem Katalog als Standort der Plastik »collection the artist, Lexington« an; wie Nicola Del Roscio mir freundlicherweise mitteilte, befindet sich das Werk nun im Besitz von Twomblys Sohn Alessandro Twombly (E-Mail vom 4. Juni 2014).

⁴ Katharina Schmidt (Hg.), *Cy Twombly. Die Skulptur/The Sculpture* (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel/The Menil Collection, Houston), Ostfildern-Ruit 2000, S. 124, 128. Vgl. zu Twombly allgemein jetzt Thierry Greub (Hg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, Paderborn 2014; Nicola Del Roscio (Hg.), *Cy Twombly. Die Werkübersicht. Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Photographien*, München 2014.

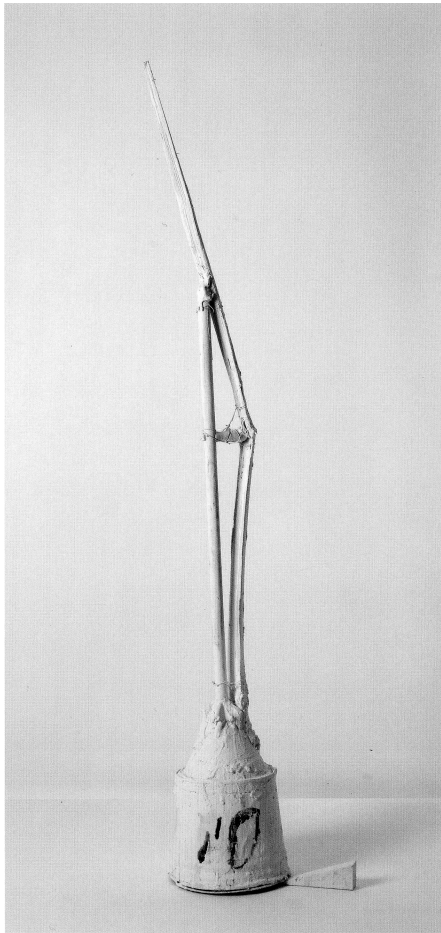


Abb. 1: Cy Twombly, Madame d'O, 1992, Jupiter Island, Holz, Metall, Draht, Gips, blaue und weiße Farbe, 177,8 × 40,6 × 27 cm, Privatsammlung

Warum Schmidt trotz scheinbar nicht vorhandener Hinweise doch sozusagen unweigerlich den Bezug zu Heinrich von Kleists Novelle⁵ herstellt und eine Werkdeutung anbietet, die einer berühmt gewordenen Textstelle aus »Die Marquise von O....« entnommen ist, bleibt in ihren fundierten Ausführungen eine offene Frage. Der vorliegende Beitrag versucht, diese hermeneutische Lücke zu schließen und Cy Twomblys »Madame d'O« zu Kleists Text in direkte Beziehung setzen. Dies weniger über den Titel der Plastik – der Schmidt offensichtlich auf ihren »Ge-

⁵ Vgl. zum Begriff der Novelle nach 1800 sowie der gattungsspezifischen Einordnung von Kleists Text Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 299f. Vgl. dazu auch Ingo Breuer, Erzählungen [Art.]. In: KHb, S. 90–97.

danke[n]« gebracht hatte und der, wie zu zeigen sein wird, auf eine andere literarische Quelle verweist – als über die visuellen Parameter des Werkes. Es soll aufgezeigt werden, dass Twomblys Plastik bei aller Deutungs Offenheit – die sie mit Kleists Novelle teilt – durchaus selbst sowohl »figürliche« als auch »szenische« Assoziationen zu dessen »Marquise von O....« impliziert.

I. Cy Twomblys Plastiken

Erst mit großer Verspätung ist in den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts das plastische Œuvre Cy Twomblys (1928–2011) in den Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit getreten. Erste Ausstellungen erfolgten 1981 als Einzelausstellung mit 23 Arbeiten im Haus Lange in Krefeld und 1987 in Zürich mit 20 Plastiken im Rahmen der von Harald Szeemann kuratierten Retrospektive im Kontext des Gesamtœuvres von Twombly.⁶ Doch erst der »Catalogue Raisonné of Sculpture« von 1997, der Twomblys Arbeiten in dieser Gattung von 1946 bis 1997 aufführt, hat diesen zuvor kaum wahrgenommenen Aspekt der künstlerischen Tätigkeit Twomblys lückenlos bekannt gemacht.⁷ Neben Nicola Del Roscios Pionierarbeit war es dann die von Katharina Schmidt organisierte Ausstellung in Basel und Houston von 2000 – in deren Katalog sich die eingangs zitierte Passage findet –, die die Plastiken des US-amerikanischen Künstlers mit 66 Arbeiten in wünschenswerter Breite vorstellte.⁸

Dabei hatte Twombly seit seiner Jugend neben der Malerei und der Photographie⁹ immer auch die plastische Tätigkeit gepflegt, nur unterbrochen von einer längeren Werkpause von 1960 bis 1975, in die die Hauptproduktion seiner Gemälde fällt. In »Spitzenjahren« wie 1980, 1987, 1992, 1995 oder 2004 verfertigte er um die zehn Plastiken. Im Entstehungsjahr von »Madame d'O«, 1992, waren es sogar sechzehn (vgl. Abb. 2).¹⁰

⁶ Vgl. Schmidt (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 8.

⁷ Bereits in seiner ersten Einzelausstellung 1955 in New York zeigte Twombly neben Bildern auch Plastiken. Vgl. Schmidt (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 8.

⁸ Plastiken nach 1997 sind im Ausstellungskatalog Alte Pinakothek (Hg.), Cy Twombly in der Alten Pinakothek. Skulpturen 1992–2005 (Ausst.-Kat. Alte Pinakothek München), München 2006 enthalten.

⁹ Vgl. zu diesem erst seit den späten 1990er Jahren bekannt gewordenen Arbeitsbereich Twomblys Thierry Greub, Cy Twomblys photographische Palimpseste. In: Kunstchronik 8 (2011), S. 425–430. Den besten Überblick bietet – neben den von Nicola Del Roscio herausgegebenen bei Schirmer/Mosel erschienenen Einzelbänden – der Ausstellungskatalog: Mark Francis (Hg.), Cy Twombly, Photographs (Ausst.-Kat. Gagosian Gallery, Beverly Hills 2012), mit einem Essay von Edmund de Waal, Beverly Hills u.a. 2012.

¹⁰ Die Angaben basieren auf dem Œuvre-Katalog von Del Roscio (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 3) von 1946–1997 sowie auf der Auswahl der Werke in Alte Pinakothek (Hg.), Cy Twombly in der Alten Pinakothek (wie Anm. 8) von 1992–2005; der Zeitraum von 1998 bis 2005 ist also nur unvollständig erfasst, der nach 2005 fehlt ganz.

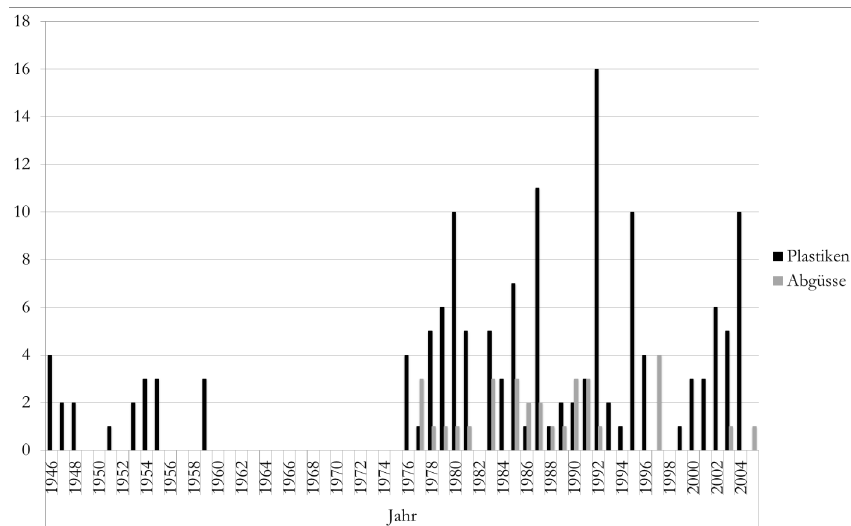


Abb. 2: C.J. Twomblys Plastiken und Abgüsse von 1946 bis 2005

Kleists im Februar 1808 im »Phöbus« erschienene Erzählung »Die Marquise von O....« beginnt »ganz im Sinn der klassischen Gattungsdefinition mit einer *novella*, einer Zeitungsneuigkeit«¹¹ Die titelgebende Marquise, »eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern« (DKV III, 143), gibt durch eine Zeitungsannonce bekannt, dass sie unwissentlich schwanger geworden sei und den Kindsvater auf diesem Wege zu finden hoffe. Dieser meldet sich auch, doch da die Marquise überzeugt ist, dass ein solcher Mensch »zum Auswurf seiner Gattung gehören müsse, und [...] nur aus dem zertretensten und unflätigsten Schlamm derselben, hervorgegangen sein könne« (DKV III, 168), willigt sie zuerst nur pro forma in die Eheschließung und erst ein Jahr später (nachdem sie sich von seiner aufrichtigen Reue überzeugt hat) in eine »zweite[] Hochzeit« (DKV III, S. 781) ein.

Seit 1977 ließ Twombly von einigen Originalarbeiten ein oder mehrere Jahre später Abgüsse in Bronze anfertigen – so auch 1999 vier Abgüsse von »Madame d'O« (Abb. 3).

¹¹ Albrecht Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt a.M. 2000, S. 196. Den Forschungsstand von 2009 sowie Deutungsprobleme der Novelle bietet übersichtlich Sabine Doering, *Die Marquise von O...* [Art.]. In: KHB, S. 106–114. Die wichtigsten Interpretationen nun bei Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 5), S. 303.



Abb. 3: Cy Twombly, *Madame d'O*, Bronzeabguss, 1992–1999

Der Vater ihres Sohnes erweist sich nämlich zugleich als ihr einstmaliger Retter, der sie bei der Eroberung einer von ihrem Vater kommandierten Zitadelle aus den Händen eines »Trupp[s] feindlicher Scharfschützen« befreit hatte und ihr damals »ein Engel des Himmels zu sein [schien]« (DKV III, 144). Die Marquise ahnt nicht, dass es ebendieser Graf F... war, der sie dort, in dem »von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank«, geschwängert hatte – eine Tatsache, die »Kleists Erzähler durch den wohl berühmtesten Gedankenstrich der Weltliteratur kaschiert«¹² das »Hier – traf er« (DKV III, 145).¹³ »Daß er weder Engel noch Teufel ist, sondern ein Drittes, ein fehlbarer und gleichwohl edler Mensch, kann sie erst allmählich begreifen« (DKV III, S. 779).¹⁴

¹² Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 5), S. 299.

¹³ Der Satz lautet vollständig: »Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, dass sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück«.

¹⁴ Ähnlich Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 5), S. 303.

Cy Twomblys »Madame d'O« entstand im Winter 1992 auf Jupiter Island in Florida in einer, wie bereits erwähnt, an plastischen Arbeiten äußerst produktiven Werkphase.¹⁵ Die die Maße $177,8 \times 40,6 \times 27$ cm aufweisende Plastik besteht aus Holz, Metall, Draht, Gips sowie blauer und weißer Farbe:

Auf einem runden Sockel aus einem umgedrehten Blecheimer steckt in einem Kegel aus Gips zentral verankert ein gerader Rundstab, eingefasst von einer Manschette. Sperrig, mit einem Splint abgespreizt, mit Drähten vertäut, flankiert ihn ein splittriges, widerspenstiges Palmholz, das spitz und schräg über ihn hinausschießt. Ein großes »d'O« in blauer Farbe gibt auf dem Sockel fast in ganzer Höhe den Titel so prominent wie auf keiner anderen Plastik [...].¹⁶

Wie die Gemälde und Photographien erscheinen auch Twomblys Plastiken auf den ersten Blick dilettantisch und ungelenkt: Stets handelt es sich um schlichte, alte Fundgegenstände, die notdürftig »zusammengewerkelt« und meist mit weißer Farbe und Gips »übertüncht« wurden. Zunächst sind es ab 1946 (Twombly ist 18 Jahre alt) assemblagehaft zusammengestellte Fundstücke in der Art von Kurt Schwitters, ab 1959 (nach der endgültigen Niederlassung in Italien 1957) dann meist Naturgegenstände oder Materialien aus dem Haushalt (wie eine einfache Holzschachtel oder ein Malerstock zum Anrühren von Farbe), die Twombly »umfunktioniert« und zu weiß strahlenden Kunstwerken nobilitiert. Grundsätzlich können zwei Hauptgruppen von Plastiken unterschieden werden: die »Kästchen«¹⁷ und die »Stelen«. Bei den »Kästchen« handelt es sich um aufeinander getürmte Kisten in nach oben hin abnehmender Größe – dabei ist meist absichtlich verschleiert, wo das Kunstwerk beginnt und wo der Sockel endet.¹⁸ Die Grundform der Stelen bildet häufig ein in einen unförmigen Gipssockel gesteckter aufrechter Stab, der parallel zu seinem Verlauf einen (oft kürzeren oder leicht wegstragenden) zweiten Stecken laufen hat.¹⁹

Beide Formen, die »horizontalen« und die »vertikalen«, die mehr »introvertierten« Kästchen als auch die eher »extrovertierten« Stelen, sind meist völlig mit Weiß übermalt, ab den 1990er Jahren treten sparsam weitere Farben (oft Neon Pink) dazu.²⁰ Erstere lassen sich von der Form her einer Stufenpyramide (oder einer Zikkurat) und von der Bedeutung her einem Epitaph,²¹ letztere von der Grund-

¹⁵ Vgl. Del Roscio (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 3), Nrn. 115–130.

¹⁶ Schmidt (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 124. Die Materialangaben finden sich bei Del Roscio (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 3), S. 268.

¹⁷ Vgl. Schmidt (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 44. Ob der Ausdruck von Twombly selbst stammt, ist nicht angegeben, er steht jedoch in Gänsefüßchen; im Englischen »boxes« (ebd., S. 61).

¹⁸ Das erste Mal in Reinform entwickelt in »Untitled« (Rome, 1978). Vgl. Del Roscio (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 3), Nr. 32.

¹⁹ Als frühestes Beispiel kann »Untitled« (New York, 1955) gelten. Vgl. Del Roscio (Hg.), Cy Twombly, (wie Anm. 3), Nr. 16.

²⁰ Vgl. die Farbangaben in Alte Pinakothek (Hg.), Cy Twombly in der Alten Pinakothek (wie Anm. 8), S. 142f.

²¹ Vgl. Werktitel wie »Untitled (Funerary Box for a Lime Green Python)«; Del Roscio (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 3), Nr. 15. Siehe auch explizit »Epitaph« (ebd., Nr. 125).

form her einem Denkmal und von der Allusion her (allgemein formuliert) mit der Setzung eines skulpturalen Zeichens vergleichen. Als kunst- bzw. kulturhistorische Ahnen der beiden Formen können blockhafte ägyptische Hockerfiguren bzw. Architekturmodelle respektive Plastiken im Geiste Alberto Giacomettis²² angeführt werden. Die Wirkung der Plastiken (und wohl aller Werke) Twomblys ist – stark vereinfacht formuliert – die Evokation von Assoziationräumen und die Freisetzung von Phantasie, also die Auslösung eines schöpferischen Prozesses im Betrachter.

Twomblys »Madame d'O« gehört eindeutig dem zweiten Plastiken-Typus an, besitzt jedoch die charakteristische Eigenschaft, dass hier – wie es Katharina Schmidt beschreibt – das Palmholz »spitz und schräg über [den Rundstab] hinaus-schießt«. Diese Eigenheit teilt das Werk nur mit einer weiteren, »Untitled« benannten Plastik, die in noch extremerer Weise die ansonsten für Twomblys plastische Arbeiten so charakteristische In-sich-Abgeschlossenheit aufbricht.²³

Zudem weist »Madame d'O« eine Besonderheit auf, die sie mit keiner anderen Plastik von Cy Twombly teilt: Die Arbeit ist als einzige vom Künstler mit einem kleinen Keil unterlegt worden, der sie auf für Twomblys Plastiken ungewohnte Weise fixiert und zugleich entstabilisiert. Schmidt verweist in diesem Kontext auf Bruce Nauman, der ebenfalls dieses Mittel verwende, »um zu justieren und zugleich die Instabilität zu unterstreichen. Die kleine einseitige Unterlage rückt gerade, lüpfte dafür aber den runden Fuß der Plastik einen feinen Spalt vom Boden, ein Saum, der ein Geheimnis birgt.«²⁴

II. Nominelle Assoziationen

Welches Geheimnis birgt der »Saum« der »Madame d'O«? Das Lüften dieses Geheimnisses ist insofern kein einfaches Unterfangen, als Twomblys Plastiken an sich – bei all ihrer Poesie – zugleich auch sehr spröde wirken und durch ihre minimalistischen »Vorgaben« und ihre materielle Untercodierung (im Fall der »Madame d'O« handelt es sich de facto um zwei parallele Stäbe auf einem Blecheimer) nicht leicht zu deuten sind. Katharina Schmidt weist hier in ihren Betrachtungen der Einzelwerke Twomblys den richtigen methodischen Weg, wenn sie diese in genauen Beschreibungen erfasst und in an den Werken überprüfbare Deutungen münden lässt, ohne in die Gefahr allzu werkferner Assoziationen zu verfallen.²⁵

²² Vgl. Christian Klemm, *Material – Modell – Skulptur. Vom Aufheben der Dinge in der Vorstellung*. In: Schmidt (Hg.), *Cy Twombly* (wie Anm. 4), S. 152–181.

²³ »Untitled« (Rom, 1983). Vgl. Del Roscio, (Hg.) *Cy Twombly* (wie Anm. 3), Nr. 66.

²⁴ Schmidt (Hg.), *Cy Twombly* (wie Anm. 4), S. 128.

²⁵ Vgl. etwa einige der Deutungen von Carla Schulz-Hoffmann in *Alte Pinakothek* (Hg.), *Cy Twombly in der Alten Pinakothek* (wie Anm. 8), S. 106 (»lediglich Zitat seiner selbst«) oder S. 107 (»Eindruck von Kastrationsangst, bedrohter Männlichkeit«). Die hier vorgeschlagene Interpretation von »Madame d'O« als (u.a.) Vergewaltigungsakt ist zu solchen Interpretationen insofern anders gelagert, als sowohl der visuelle Bestand als auch einer der möglichen aufgerufenen Texte durch die Plastik selbst bzw. ihren Titel respektiert werden.

Schmidt liefert für »Madame d'O« – abgesehen von dem erwähnten Hinweis, die »gebrechliche Einrichtung der Welt« [könne] im Spiel sein²⁶ – keine weiteren Deutungsangebote.²⁷ Dafür erwähnt die Autorin im Katalogtext und in einer Fußnote zwei weitere Assoziationsmöglichkeiten, die der Titel der Plastik eröffnet: Schmidt beschreibt zuerst »das ganze Vergnügen [...], das Twombly an diesem kürzesten aller Geschlechtsnamen fand, berühmt durch den Finanzminister von Henri III. und Henri IV.«²⁸ Dieser Marquis François d'O, Seigneur de Fresnes etc. (um 1535–1594) entstammte einer alten Adelsfamilie in der Normandie, wurde 1578 Finanzminister und war für »seine Verschwendungssucht und die Rücksichtslosigkeit, mit der er durch Steuern seinen lasterhaften Lebenswandel finanzierte [berühmt-berüchtigt]«.²⁹ Und noch eine weitere Assoziation stelle sich, so Schmidt, mit dem Werktitel »Madame d'O« ein: Der 1954 unter dem Pseudonym Pauline Réage veröffentlichte Roman »Histoire d'O« von Anne Desclos (1907–1998), ein Klassiker der erotischen Literatur, der 1975 von Henri-Georges Clouzot verfilmt wurde. »Das Buch erregte wegen seiner pikanten Darstellung [weiblicher Unterwerfung; Th.G.] in eleganter literarischer Form großes Aufsehen« schreibt Schmidt in einer Fußnote, um dann sogleich zu beruhigen: »Twombly scheint es nicht zu kennen«.³⁰

Arthur Danto schreibt über Twomblys Plastik »Cynus« (Rom, 1978) pointiert: »The important fact is that whatever interpretation we assign to the leaf, it must be visually convincing, and not merely some analogy we apply on the basis of external knowledge«; Arthur Danto, *Monuments and Metamorphoses. The Sculpture of Cy Twombly*. In: Del Roscio (Hg.), *Cy Twombly* (wie Anm. 3), S. 11–23, hier S. 13.

²⁶ Damit bewegt sich Schmidts Deutung im Rahmen der »existentialistisch ausgerichteten Kleist-Forschung in der Mitte des 20. Jh.«, der die »Rolle des einzelnen Menschen in einer als rätselhaft verstandenen Welt, die keine verlässliche Orientierung mehr bieten kann« und mithin »der Entschluss der Marquise, sich selbstbewusst zu ihrer Schwangerschaft zu bekennen, als Kernstück der Erzählung« galten (Doering, *Die Marquise von O...*, wie Anm. 11, S. 110).

²⁷ Achim Hochdörfer erwähnt die Plastik in seiner Arbeit, die Twomblys plastische Werke als ironische Bricolage versteht, nicht. Vgl. Achim Hochdörfer, *Cy Twombly. Das skulpturale Werk*, Klagenfurt 2001.

²⁸ Schmidt (Hg.), *Cy Twombly* (wie Anm. 4), S. 124. Katharina Schmidt belegt den Hinweis nicht weiter, sodass offen bleiben muss, ob er von Twombly persönlich stammt oder eine Vermutung von Schmidt darstellt.

²⁹ Schmidt (Hg.), *Cy Twombly* (wie Anm. 4), S. 148, Anm. 87. Ebd. erwähnt sie noch, dass »D'O gerne bei der Unterschrift seines Namens, auf dessen Kürzel er stolz war, noch das Adelsprädikat wegließ«.

³⁰ Schmidt (Hg.), *Cy Twombly* (wie Anm. 4), S. 148, Anm. 87. In einem Brief vom 28. Mai 2012 schrieb mir Katharina Schmidt: »Man erinnerte sich recht vage an einen Film. Obwohl ich den Eindruck gewann, es könne eher die Clouzot-Verfilmung (von 1975) des Romans von Anne Desclos gemeint sein, erschien es mir theoretisch nicht völlig ausgeschlossen, dass man die Kleist-Verfilmung von Éric Rohmer aus dem folgenden Jahr meinte. Die Film-Erwähnung schien mir allerdings zu ungenau und »fern« (man ging auch nicht auf einen Inhalt ein), um [in der in Anm. 4 genannten Publikation; Th.G.] darauf hinzuweisen«.

Es ergibt sich somit eine Kette von Assoziationen: D'O (das Adelsgeschlecht aus der Normandie, was mit Twomblys blauer Aufschrift »d'O«, abgesehen von der Kleinschreibung, übereinstimmt) – der Marquis François d'O (der französische Finanzminister) – »Die Marquise von O...« (die Novelle von Kleist)³¹ – die »Histoire d'O« (der Erotik-Roman von Desclos) –, die über Madame d'Ora (die berühmte österreichische Photographin vor allem der 1910er und 20er Jahre) bis zu Jackie O. (Jacqueline Kennedy-Onassis) weitergeführt werden könnte ...



Abb. 4: Cy Twombly, *Madame d'O* (Foto: Katharina Schmidt, *Lexington* 1999)

³¹ Der geläufige englische Titel von Kleists Novelle lautet »The Marquise of O« – »Madame of O« konnte ich als Titel nicht finden. Vgl. seit 1960 Heinrich von Kleist, *The Marquise of O – and other stories*, Vorwort von Thomas Mann, übersetzt und mit einer Einleitung von Martin Greenberg, London 1960; eine Neuauflage erschien 1976; Heinrich von Kleist, *The Marquise of O—* (1810). In: Ronald Paulson (Hg.), *The Novelette before 1900*, Englewood Cliffs/NJ 1965, S. 119–146 in derselben Übersetzung; wohl als Reaktion auf Éric Rohmers Film von 1976 Heinrich von Kleist, *The Marquise of O. and other Stories*, übersetzt und mit einer Einleitung von David Luke und Nigel Reeves, London 1978, mit mehreren Neuauflagen bis heute; zuletzt Heinrich von Kleist, *The Marquise of O—*, übersetzt von Richard Stokes, London 2003.

Der Titel von Twomblys Werk (»Madame d'O«; Abb. 4) scheint zunächst auf eine Dame aus dem Hause d'O anzuspielen; dann denkt man vielleicht an den Marquis d'O (dessen Geschlecht aber zum Werktitel nicht passt) und fragt sich, ob die Ehefrau dieses Marquis in irgendeiner Weise bekannt war;³² fühlt sich dann vielleicht an den Roman »Histoire d'O« (was dem Werktitel wieder besser entspräche) – und zuletzt doch wieder an Kleists Novelle erinnert (hier überrascht aber doch die inkorrekte Zitierweise des Adelsprädikats »Marquise«).³³

III. Saint-Simon als mögliche literarische Vorlage

Kann die Schleife um diese bislang bekannten Anspielungen enger gezogen werden? Jedenfalls wissen wir bis jetzt, dass diverse historische bzw. literarische Figuren mit dem Adelstitel »d'O« in Verbindung gebracht werden können und diese zudem in der Regel einen gesellschaftlich zumindest unkonventionellen Lebenswandel pflegten. Bisher unbeachtet blieb, dass tatsächlich eine weitere historische Gestalt dieses Namens existiert, die zudem den Vorteil besitzt, durch ein literarisches Werk in die kulturelle Erinnerung eingegangen zu sein. Dies ist insofern von Interesse, als Twombly in seinen Arbeiten neben seltenen persönlichen Erlebnissen des öfteren Verse oder Titel von Werken aus der abendländischen Literatur zitiert.³⁴

In seinen den französischen Hof Ludwigs XIV. in der Zeit von 1691 bis 1723 beschreibenden »Mémoires« kommt Saint-Simon (1675–1755) auch auf eine gewisse Marie-Anne de la Vergne de Guilleragues (1657–1737) zu sprechen, die Gemahlin des Gabriel-Claude Marquis de Villiers d'O (1654–1728),³⁵ den sie 1686 geehelicht hatte. Ebendiese »Marquise von O« war eine der »Busenfreundinnen der Prinzessin«³⁶ und hatte sich durch ihre Schönheit, ihre Umgänglichkeit als Gesellschafterin und ihre einnehmende Art schnell am Hof eingeführt: »Elle avait beaucoup d'esprit, plaisante, complaisante, toute à tous et amusante; son esprit

³² In DKV III, S. 782 wird erwähnt, dass Antoine Galland der Gattin von François d'O »seine Übersetzung der »Erzählungen aus 1001 Nacht« gewidmet hatte«.

³³ Schmidt schlägt zudem die Lesart von »d'O« als (phonetisch) »von Wasser« vor, zumal in Kombination mit der blauen Farbe. Vgl. Schmidt (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 128. Eine gute Abbildung des »Sockels« mit den Buchstaben findet sich ebd., S. 124. Schmidt präzisiert jedoch, dass Twombly selten einer Frau die blaue (und nicht wie häufiger die rote) Farbe zuordnet (eine Ausnahme bilden Twomblys plastische Darstellungen der Venus Anadyomene; vgl. Katharina Schmidt, Brief vom 28. Mai 2012). Das »O« im Namen der Marquise steht auch für die Fülle, den dicken Bauch, die Schwangerschaft. Vgl. Barbara Vinken und Anselm Haverkamp, Die zurechtgelegte Frau. Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists »Marquise von O...«. In: Gerhard Neumann (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 127–147. Ich danke Günter Blamberger für den Hinweis (E-Mail vom 21. Januar 2012).

³⁴ Vgl. Thierry Greub, »... to revalorise poetry now ...« – zu Cy Twomblys literarischen Einschreibungen. In: Ders. (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 359–380.

³⁵ Die Schreibweise der Namen nach Saint-Simon, Erinnerungen. Der Hof Ludwigs XIV., Auswahl und Übersetzung von Norbert Schweigert, Stuttgart 1983, S. 415.

³⁶ Saint-Simon, Erinnerungen (wie Anm. 35), S. 106.

était tout tourné au romanesque et à la galanterie, tant pour elle que pour autrui. Sa table rassemblait du monde chez elle.³⁷ Der Marquis selbst wird hingegen als kalter, geradezu geistloser Mensch beschrieben:

Le mari était un grand homme, froid, sans autre esprit que du manège, et d'imposer aux sots par un silence dédaigneux, une mine et une contenance grave et austère, tout le maintien important, dévot de profession ouverte, assidu aux offices de la chapelle [...].³⁸

Zusammen müssen der Marquis und die Marquise jedoch eine Art »Dream team« gebildet haben: Saint-Simon schreibt, die beiden seien von der Art her »des voies entièrement opposées, mais entre eux parfaitement de concert«.³⁹ Gemeinsam waren sie im Intrigieren versiert wie kaum jemand sonst: »Rien n'était si intrigant que le mari et la femme, ni rien aussi de plus gueux«.⁴⁰ Saint-Simon fasst zusammen: »Cet alliage de dévotion et de retraite d'une part, de tout l'opposé de l'autre, mais avec jugement et prudence, était quelque chose de fort étrange dans ce couple si uni et si concerté«.⁴¹ Gut möglich, dass die beiden Stäbe von Twomblys Plastik auch für diese beiden so verschiedenen, miteinander aber so wohlkonzertierten Eheleute stehen könnten.

Meine These wäre nun jedoch, dass Twombly – gesetzt den Fall, dass er Saint-Simon (und/oder weitere der genannten Referenzen) gekannt hat – mit all diesen Anspielungen rechnet und bewusst damit spielt. Doch erscheint mir dabei, obwohl potentiell alle hier genannten Assoziationsstränge möglich sind, der Bezug zu Kleists Novelle am wahrscheinlichsten. Dies deshalb, weil nur in diesem konkreten Fall die Plastik selbst sehr eng sowohl mit einzelnen Szenen der Kleist'schen Erzählung, wie vor allem mit dem berühmt gewordenen Gedankenstrich der Novelle direkt anschaulich in Verbindung zu bringen ist. Denn im Werk selbst erscheint der Bezug zur möglicherweise titelgebenden »Madame d'O«⁴² von Saint-Simon eher weniger plausibel – zwei absolut gegensätzliche Charaktere, die aber wunderbar harmonieren (sozusagen die Verkörperung des Sprichwortes »les extrêmes se touchent«), scheint die Struktur der Arbeit nicht wirklich widerzuspiegeln.⁴³ Es ist somit durchaus möglich, dass »Madame d'O« selbst den »Saum« ihres Geheimnisses lüftet und das Rätsel preisgibt, wenn wir sie nur noch etwas genauer mit Kleist in den Blick nehmen.

³⁷ Saint-Simon, Mémoires, Bd. 2, Paris 1842, S. 202.

³⁸ Saint-Simon, Mémoires (wie Anm. 37), S. 201.

³⁹ Saint-Simon, Mémoires (wie Anm. 37), S. 201.

⁴⁰ Saint-Simon, Mémoires (wie Anm. 37), S. 201.

⁴¹ Saint-Simon, Mémoires (wie Anm. 37), S. 202.

⁴² Vgl. Saint-Simon, Mémoires (wie Anm. 37), S. 200.

⁴³ Die beiden Lesarten ließen sich als *intentio tituli* (als von Saint-Simon genannte Hofdame mit ihrem Gatten) bzw. *intentio operis* (als Bezug zu Kleists Novelle) verstehen.

IV. Schlüsselszenen aus Kleists »Marquise von O...«

Auf den ersten Blick fällt der schwere und zugleich leicht wirkende Blecheimer auf, der der Plastik als Sockel dient. Er verschleiert den Bezug zur Stellfläche, da unklar ist, ob er bereits zum Kunstwerk gehört oder nur als Sockel zu verstehen ist, aus dem die eigentliche Plastik emporsteigt. Die Inschrift »d'O« klärt die Situation nicht eindeutig, da sie sowohl als Inskription auf der Plastik als auch in der Funktion eines erklärenden Schildchens an deren Sockel gelesen werden kann.⁴⁴ Ein steil ansteigender Gipskegel dient als Halter für einen Rundstab, wobei von der Anschauung her mehr der Eindruck eines Emporwachsens als des Hineingesteckten dominiert. Parallel zum Stab verläuft wie angelehnt das Palmholz, das gleichsam wie in der Mitte entzweigebrochen und dennoch wie aus einem Stück bestehend aussieht, obwohl bei genauem Hinsehen erkenntlich wird, dass es einen Bruch zwischen den beiden Teilen gibt.⁴⁵ Wichtig ist jedoch der Eindruck des wie gewaltsam Aufgespreizt- worden-Seins, den der Palmstab dadurch vermittelt. Er scheint sich vom Rundstab wie abzuwenden und bleibt mit ihm zugleich über einen (wie Schmidt schreibt) »Splint« – ein horizontales Verbindungs- und zugleich Abspreizungsstück – verbunden. Weiß angemalter Draht fixiert das dicke Querholz zwischen den beiden vertikalstrebenden Stäben, wobei das obere Stück Palmholz etwa zwei Drittel über das Rundholz hinausragt, das es seinerseits trägt.

Das ganze »besondere[] Gebilde[]« wird zudem von einem Keil gestützt bzw. in der Schwebe gehalten. Ein Kunstkritiker sah darin »a triangular doorstep [which] creates the exquisite, shivering tension that runs up the piece like an electric current«.⁴⁶ Es war sicherlich auch dieses labile Teilelement, das Katharina Schmidt zu dem wohl richtigen Gedanken verleitete, »dass die »gebrechliche Einrichtung der Welt« im Spiel sein könne«. Damit sind wir wieder bei Kleists Novelle. Die Werk-Beschreibung von »Madame d'O« hat bereits im Wortlaut nahegelegt, dass sich Schlüsselszenen aus Kleists »Die Marquise von O...« in Twomblys Werk dargestellt finden könnten. Dabei scheint in der Plastik vielleicht gar nicht so sehr auf die (vermeintliche?)⁴⁷ Vergewaltigung der Marquise durch den Grafen F...

⁴⁴ Damit spielen besonders Twomblys Plastiken »Untitled« (Gaeta, 1984) und »In Time the Wind Will Come and Destroy My Lemons« (Rom, 1987). Vgl. Del Roscio (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 3), Nr. 71, 90.

⁴⁵ Vgl. die Detailabbildung in Schmidt (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 126 (oben links).

⁴⁶ So Richard Doment über die Bronzeversion in »The Telegraph« vom 8. Mai 2007 unter dem Titel »Language of the Space Men« anlässlich der Besprechung der Ausstellung »Living, Looking, Making. Sculptures by Giacometti, Fontana, Twombly, Serra« in der Gagosian Gallery in London; er erkennt darin »a shape like a bow, or a lyre« (online unter www.telegraph.co.uk/culture/art/3664974/Language-of-the-space-men.html, 1. Juni 2014).

⁴⁷ Es gibt grob unterschieden zwei Hauptdeutungen der Kleist'schen Novelle: die »existentialistisch[e]« nimmt die Vergewaltigung der Marquise durch den Grafen als gegeben an, die »psychoanalytisch[e]« ist der Auffassung, Kleist spiele hier mit dem Leser und überlasse diese Entscheidung der Phantasie desselben (ich danke Martin Roussel für den Hinweis und

angespielt. Tatsächlich enthält die Erzählung Szenen, die mit der fragilen Erscheinungsform der Plastik möglicherweise wesentlich enger in Beziehung stehen. Die beiden Stäbe können zusammen gelesen als sich aneinanderschmiegend, sich abwehrend – oder am ehesten beides zugleich – und die Einzelstäbe als stabil dastehend und sich aufspreizend, sich unterwerfend und überragend – und auch hier wiederum am sichersten in der Doppellektüre – gelesen werden.⁴⁸

Als potentielle szenische Figurationen, die sich in Cy Twomblys Plastik (in Gestalt sowohl des festen wie des »gebrochenen«, »geknickten« Stabes) gespiegelt finden könnten, kommen folgende Szenen der Kleist'schen Novelle in Frage: (1) Die Ohnmacht der Marquise, als der Graf sie »rettet« (also als zusammenbrechende Marquise und sie haltender Graf);⁴⁹ (2) der erste Besuch des Grafen F... (der Empfang des Grafen durch den Vater);⁵⁰ (3) die darauf folgende Szene mit dem für die Familie so überraschenden Heiratsantrag des Grafen F... an die Marquise von O.... (etwa die »Wie sie sich befinde«-Frage des Grafen, der scheinbar beiläufig gestellte »Heiratsantrag« bzw. die Rückfrage des Grafen);⁵¹ (4) das Gespräch zwischen der Marquise und ihrer Mutter, in dem die Tochter der Mutter verspricht, vor der Rückkehr des Grafen keine andere Verbindung einzugehen (die Mutter überredete ihre Tochter, »indem sie ihre Hand ergriff«; DKV III, 158); (5) die Reaktion des Grafen auf die vermeintlich erlösende Nachricht (er sinkt zu

das erhellende Gespräch über den Text; er liest »Die Marquise von O....« als einen Konflikt der Konventionen). Vgl. dazu DKV III, S. 780f.; Doering, *Die Marquise von O...* (wie Anm. 11), S. 110; die beiden Zitate ebd.

⁴⁸ Vgl. zur Rezeption von Kleist und seinem Werk in der Kunst Barbara Wilk-Mincu, *Kunst [Art.]*. In: KHB, S. 464–469. Insbesondere Frank Stella (*1936) hat sich seit 1998 vielfältig mit Kleist auseinandergesetzt. Vgl. dazu Franz-Joachim Verspohl (Hg.), *Heinrich von Kleist by Frank Stella. Werkverzeichnis der Heinrich-von-Kleist-Serie*, Köln 2001 oder jüngst das Werk »The Michael Kohlhaas Curtain« (2008) von Stella und dem Architekten Santiago Calatrava, das 2011 in der Neuen Nationalgalerie in Berlin zum ersten Mal ausgestellt wurde. Vgl. die Ausstellungsbroschüre *Stella & Calatrava. The Michael Kohlhaas Curtain*, Klappenbrochure, deutsch und englisch (Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, 15. April–14. August 2011), Berlin 2011. Eine Videoarbeit von Rosemarie Trockel (*1952) – die Begegnung einer jungen Frau, die ein mit Eiern behängtes Kleid trägt, mit einer Katze auf einer Gartenbank – thematisiert unter dem Titel »Die Marquise von O.« (1993) Kleists Erzählung.

⁴⁹ Der Graf F... »führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank« (DKV III, 145).

⁵⁰ »Der Commendant sprang sogleich selbst auf, ihm zu öffnen, worauf er, schön, wie ein junger Gott, ein wenig bleich im Gesicht, eintrat« (DKV III, 149).

⁵¹ »[W]andte er sich, mit vieler Rührung im Gesicht, zur Tochter, und seine erste Frage war gleich, wie sie sich befinde? [...] Worauf er, mit einer aufflammenden Freude [...] hinzusetzte, ob sie ihn heiraten wolle? [...] [W]ährend der Graf vor die Marquise trat, und indem er ihre Hand nahm, als ob er sie küssen wollte, wiederholte: ob sie ihn verstanden hätte? Der Commendant sagte: ob er nicht Platz nehmen wolle; und setzte ihm, auf eine verbindliche, obschon etwas ernsthafte, Art einen Stuhl hin. [...] Der Graf setzte sich, [...] nieder« (DKV III, 149f.). Man kann auch an die anschließende Rede des Grafen denken. Vgl. DKV III, 150–153.

Füßen der Marquise nieder);⁵² (6) die Selbstfindung der Marquise in der Verban-
nung auf ihrem Landsitz⁵³ sowie (7) das Eindringen des Grafen in den Garten des
Landgutes, wo er »die Marquise in ihrer lieblichen und geheimnisvollen Gestalt, an
einem kleinen Tischchen emsig arbeiten sah« (DKV III, 170) – eine Szene, die
ihrerseits vom Handlungsablauf und bis in wörtliche Zitate der bildlichen Darstel-
lung hinein dem Bildschema einer *Annunciatio* nachgebildet ist; es ist in diesem
Kontext äußerst interessant, dass Kleist das 1718 entstandene Verkündigungs-
gemälde von Adriaen van der Werff (1659–1722) in der Dresdener Gemäldegale-
rie nachweislich bekannt gewesen sein könnte, wo das demutsvolle, anschwelende
Niederknien des Engels als ein »Sich-Niederwerfen« und das erschrockene Zurück-
weichen Mariens wie in der geschilderten Gartenszene auf einer Art »Rampe«
(DKV III, 171) mit »Eingang« (DKV III, 170) als »Entzug« (von Seiten der Ma-
ria/Marquise) und »Nachgreifen« (von Seiten des Engels/Grafen) gelesen werden
können (Abb. 5)⁵⁴ (die Marquise sitzt, der Graf nähert sich und umarmt sie).⁵⁵

⁵² »[K]aum war der Kammerdiener mit dieser Meldung zurück, als er schon selbst, mit Schritten, die die Freude beflügelte, ins Zimmer trat, und zu den Füßen der Marquise, in der allerlebhaftesten Rührung niedersank. Der Commendant wollte etwas sagen: doch indem er aufstand, versetzte er, er wisse genug! küsste ihm und der Mutter die Hand, umarmte den Bruder, und bat nur um die Gefälligkeit, ihm sogleich zu einem Reisewagen zu verhelfen« (DKV III, 159).

⁵³ »Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötz-
lich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabge-
stürzt hatte, empor« (DKV III, 167).

⁵⁴ Das einzige Gemälde aus der Gemäldegalerie in Dresden, das zu Kleists Szenenablauf passt, ist die in Abb. 5 wiedergegebene, für den Grafen Czernin in Prag gemalte »Verkündi-
gung« von Adriaen van der Werff (1718, 71 × 52 cm, Inventar Guarienti 1747–1750, Nr. 71), welche Kleist 1801 in der damaligen »Gemäldegalerie« gesehen haben kann, wie mir freundlicherweise Uta Neidhardt, Kuratorin für Holländische und Flämische Malerei in der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, mitteilte: »Das Gemälde mit der Galerie-Nr. 1820 befindet sich spätestens seit Ende der 1740er Jahre in Dresden. Im Jahr 1801 hat das Gemälde in der Galerie im umgebauten Stallgebäude am Jüdenhof gehangen. Es findet sich z.B. im »Verzeichnis der Gemälde, welche in der Chur-fürstlichen Gallerie zu Dresden befindlich sind« von 1801, unter der Nr. 323 (S. 45). Dort heißt es »Die Verkündigung der Maria. Der Engel kniet vor ihr, auf H. 2 F. 7 Z. hoch, 1 F. 11 Z. breit. Von dem Ritter Adrian van der Werf.« (E-Mail vom 3. November 2011); Beschreibung und Abbildung in Barbara Gaetgens, Adriaen van der Werff 1659–1722, Mün-
chen 1987, Kat. 89 sowie Abb. 19. Die berühmtere Dresdener Verkündigung von Frances-
co del Cossa, die früher Mantegna zugeschrieben worden war (um 1470–72, Tempera, Pap-
pelholz, 137,5 × 113 cm, 1750 aus der Kirche dell'Osservanza aus Bologna, Gal.-Nr. 43),
passt im dargestellten Szenenmoment, der Umgebung sowie der Reaktion der beiden Figu-
ren aufeinander weit schlechter zu Kleists Text; Abbildung in Staatliche Kunstsammlungen
Dresden (Hg.), Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister, Katalog der ausgestellten Werke,
Leipzig 1992, S. 152, Farbtafel 3. Vgl. zum Thema Kunst bei Kleist allgemein Arnd Beise,
Bildende Kunst [Art.]. In: KHB, S. 251–256 (dort der Hinweis darauf, dass »Gemälde für
Kleist häufig Keimzellen dichterischer Imagination [waren]«, mit einer Aufzählung von »Der
Zerbrochne Krug« bis zum »Findling«; ebd. S. 254), die Studie von Gernot Müller, »Man
müsste auf dem Gemälde selbst stehen«. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und
Basel 1995 sowie Peter Gebhardt, Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists. In:

Giorgio Agamben hatte 1998 vorgeschlagen, Cy Twomblys Plastik ›Untitled‹ (Gaeta, 1984) – also eine der Plastiken, die wie in ›Madame d’O‹ in exemplarischer Ausprägung die Grundform der ›Stele‹ vorführt – als »fallende Schönheit« zu deuten.⁵⁶ Agamben arbeitet an diesem Werk in überzeugender Weise heraus, dass Twomblys Plastik – und mit einigem Recht kann diese Lesart auf die plastischen Werke Twomblys allgemein übertragen werden⁵⁷ – gleichzeitig eine aufsteigende und eine abfallende Kraft versinnbildlicht.

Euphorion 77 (1983), S. 483–493. Vgl. zu einer »transfigurierende[n] Lesart« der Novelle von Kleist überzeugend Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen* (wie Anm. 11), S. 195–202, hier S. 200.

⁵⁵ Man vergleiche neben dem bereits zitierten fleißigen Arbeiten (in Verkündigungs-Darstellungen meist als Lesen Mariens im Psalter dargestellt) das Kleist’sche »Er näherte sich ihr so, daß sie ihn nicht früher erblicken konnte, als bis er [...] drei kleine Schritte von ihren Füßen, stand« (DKV III, 170) mit dem biblischen »Und der Engel kam zu ihr hinein« (Lk. 1, 28); die Tatsache, dass die Marquise »die Augen aufschlug« (was der gängigen bildlichen Darstellung entspricht) und dann vor allem die Passage, wo der Graf sich »mit so bescheidener Zudringlichkeit [setzte], als sie nicht zu erschrecken nötig war« (DKV III, 170), was ein direktes Zitat aus Lk. 1, 29f. ist: »Sie aber erschrak über die Rede und dachte: Welch ein Gruß ist das? Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott gefunden«. Die Bibelstellen sind zitiert nach der Luther-Übersetzung Deutsche Bibelgesellschaft (Hg.), *Die Bibel* (nach der Übersetzung Martin Luthers), Stuttgart 1999, S. 69. Dabei durchläuft die Erregung der Marquise exakt die fünf möglichen Darstellungsmodi von Verkündigungsdarstellungen, wobei Kleist die beiden letzten – ironisch – auf den Grafen übertragen hat: die *conturbatio* (Aufregung), die *cogitatio* (Überlegung), die *interrogatio* (Nachfragen), die *humiliatio* (Unterwerfung) sowie die *meritatio* (Verdienst). Vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1984, S. 70–75. Die Deutung der Kleiststelle als Verkündigung findet sich bereits bei Vinken und Haverkamp, *Die zurechtgelegte Frau* (wie Anm. 33), S. 130, 142 (»dem durchgehenden ›Intertext‹ der ›Marquise von O...‹«). Dort gibt es auch Hinweise auf Motive des Sündenfalls und der Auferstehung (S. 136: die »wunderbare« Genesung des vermeintlich in der Schlacht gefallenen Grafen). Es gibt (eher selten) Verkündigungs-Gemälde, bei denen die Jungfrau Maria sitzend dargestellt wird, etwa bei El Greco. Vgl. Engelbert Kirschbaum SJ u.a. (Hg.), *LCI (Lexikon der christlichen Ikonographie)*, Bd. 4, Freiburg 1972, Abb. 12, nach Sp. 432.

⁵⁶ ›Untitled‹ (Gaeta, 1984). Vgl. Del Roscio (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 3), Nr. 71. – Der Text von Agamben ist enthalten in *Alte Pinakothek* (Hg.), Cy Twombly in der Alten Pinakothek (wie Anm. 8), S. 13–15; eine leicht veränderte Version (bzw. Übersetzung) in Schmidt (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 84, 88. Agambens Essay ist ursprünglich erschienen im Ausstellungskatalog der American Academy (Hg.), Cy Twombly. 8 Sculptures (Ausst.-Kat. American Academy, Rom 1998), S. 5. Vgl. zum Thema des Auf- und Abstiegsszenarios bei Kleist Volker Nölle, Heinrich von Kleist. Niederstiegs- und Aufstiegsszenarien. Versuch einer Phantasmata- und Modell-Analyse, mit einem Exkurs zu Hofmannsthal, Sternheim, Kafka und Horváth, Berlin 1997.

⁵⁷ Vgl. Thierry Greub, *Die »Gegenwartsform der Vergangenheit« in Cy Twomblys ›Thermopylae‹*. In: Éva Kocziszy und Jörn Lang (Hg.), *Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern*, Darmstadt 2013, S. 157–160.



Abb. 5: Adriaen van Werff, *Verkündigung*, 1718, 71 × 52 cm, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Dresden

In Twomblys ›Untitled‹ findet sich diese Kraft, so Agamben, in dem vom Künstler absichtsvoll krakelig ›verschrieben[en]‹ (DKV III, 182)⁵⁸ Text von Rainer Maria Rilke gebündelt, dem Schlussvers der Zehnten ›Duineser Elegie‹ von 1922, der auf einem an die Plastik angelehnten ›Cartellino‹ steht:

Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.⁵⁹

⁵⁸ Zuerst DKV III, 177 über ›Leopardo, de[n] Jäger, den sich der Vater jüngst aus Tyrol verschrieb‹.

⁵⁹ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien/Die Sonette an Orpheus, nach den Erstdrucken von 1923 kritisch hg. von Wolfram Groddeck, Stuttgart 1997, S. 46. Die englische Version von Twombly, die er durch eine veränderte Versaufteilung (sechs statt vier Zeilen) transformiert, lautet: ›and we who have always / thought of happiness / climbing, would feel / the emotion that almost / startles when happiness / falls‹. Twombly benutzt die Übersetzung Rainer Maria Rilke, Duino Elegies, hg., übersetzt, eingeleitet und kommentiert von J.B. Leishman und Stephen Spender, 3., überarbeitete Auflage, London 1948, S. 85. Diese Lesart stützen Werktitel wie ›Anabasis‹ (Del Roscio [Hg.], Cy Twombly, wie Anm. 3, Nr. 53; wört-

Durch den türstopperähnlichen Keil zusätzlich aus dem Lot gebracht, steigt und stürzt zugleich – ähnlich wie die Protagonisten der vierzehn szenischen Figuren bei Kleist – auch Twomblys »Madame d'O«. Diese labile Kippfigur ruft seinerseits Kleists berühmte Beschreibung (und Zeichnung) des Würzburger Stadttors in Erinnerung:

Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor [...]. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine anfeinmal einstürzen wollen* – u[nd] ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost [...], daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken lässt [...]. (DKV IV, 159)⁶⁰

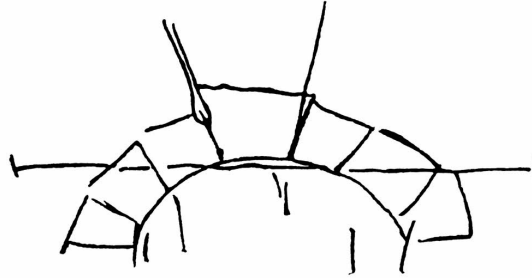


Abb. 6: Heinrich von Kleists Skizze des Stadttorbogens von Würzburg (30.12.1800)

Ob wir nun die mit 177,8 cm in etwa »Damengröße« aufweisende Plastik Cy Twomblys als (figurative) Verkörperung der in sich durchaus ambivalenten Gestalt der Marquise von O.... selbst (man denke beispielsweise nur an ihre »Familien-Rücksichten«; DKV III, 143; oder ihre Emanzipation) oder (abstrakt) etwa als Verkörperung von »bescheidener Zudringlichkeit« (DKV III, 170) oder als »Lust der himmelfrohen Versöhnung« (DKV III, 181) lesen wollen, den festen, geraden Rundstab vielleicht als Selbstfindung der Marquise (vgl. DKV III, 167, wenn »sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe [emporhebt], in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte«) und das »splittrige[], widerspenstige[] Palmholz, das spitz und schräg über [den Rundstab] hinausschießt«, versuchsweise als die Mutter, die »ihre Standhaftigkeit verlieren zu wollen« (DKV III, 180) scheint, oder beide Hölzer zusammen als ein Sich-Niederwerfen und Sich-Entziehen, als Unterwerfung und Erhöhung, Zusammenbrechen und Sich-Aufrichten, Verstoßen und Zurückgewinnen usw. – oder gar das horizontale, kurze Splintholz als den Auslöser der Verstrickungen (den berühmten Kleist'schen Gedankenstrich) und das aufgespreizte Palmholz als den konkreten Akt der Vergewaltigung ... Es lässt sich festhalten: Cy Twombly trifft mit seiner Plastik »Madame d'O« eine bewusst ambivalente, motivisch untercodierte plastische »Entscheidung«, schafft eine mit unzähligen Assoziationen aufladbare plastische Figuration, die

lich: »Hinauf-Gehen«) oder der häufig geäußerte Vergleich der kastenförmigen Plastiken Twomblys mit Zikkuraten (wörtlich etwa: »hoch aufragend/aufgetürmt«).

⁶⁰ Brief an Wilhelmine von Zenge, 16./18.11.1800.

nicht nur zwischen »rohem«⁶¹ Artefakt und hohem Kunstanspruch schwankt, sondern – mit Kleists »Marquise von O...« gelesen – unaufhörlich zwischen niederer Vergewaltigung und himmelhochjauchzender Verkündigung pendelt.

Abbildungsrechte

- Abb. 1: Cy Twombly, *Madame d'O*, 1992, Jupiter Island, Holz, Metall, Draht, Gips, blaue und weiße Farbe, 177,8 × 40,6 × 27 cm, Privatbesitz. © 2013 Cy Twombly Foundation.
- Abb. 2: Cy Twomblys Plastiken und Abgüsse von 1946–2005 (Diagramm von Th. Greub). © Thierry Greub.
- Abb. 3: Cy Twombly, *Madame d'O*, 1992–1999, Waynesboro, Virginia, Bronze, 177,8 × 40,6 × 27 cm, Edition von 4 Exemplaren. © 2013 Cy Twombly Foundation.
- Abb. 4: Cy Twombly, *Madame d'O* (Foto: Katharina Schmidt, Lexington 1999). © Katharina Schmidt, 1999 (Schmidt, Cy Twombly. *Die Skulptur*, wie Anm. 4, S. 127).
- Abb. 5: Adriaen van der Werff, *Verkündigung*, 1718, 71 × 52 cm, Gemäldegalerie Dresden (Inventar Guarienti, Nr. 71). Aus: Gaechtens, *Adriaen van der Werff* (wie Anm. 54), Abb. 19, S. 157.
- Abb. 6: Heinrich von Kleists Skizze des Stadttorbogens von Würzburg. Aus: DKV IV, 165.

⁶¹ Mit diesem Ausdruck (»rough«) bezeichnete Twombly selbst einige seiner Plastiken. Vgl. Schmidt (Hg.), Cy Twombly (wie Anm. 4), S. 60.

TAGUNG FÜR NACHWUCHS-
WISSENSCHAFTLER/-INNEN
OKTOBER 2013

»HEINRICH VON KLEIST:
LEBEN UND WERK.
DIE GESCHICHTE EINER
BEZIEHUNG«

Konzeption: Barbara Gribnitz

Barbara Gribnitz

VORWORT

Heinrich von Kleist: Leben und Werk. Die Geschichte einer Beziehung

Im Rahmen der Frankfurter Kleist-Festtage 2013 richtete das Kleist-Museum am 18. Oktober 2013 das dritte wissenschaftliche Kolloquium für Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler aus. Den Mittelpunkt der Kleist-Festtage, die unter dem Motto »PerspektivWechsel« standen, bildete die neue Dauerausstellung des Kleist-Museums: »Rätsel.Kämpfe.Brüche. Die Kleist-Ausstellung. Sie ordnet erstmalig Kleists Werke nicht in die biographische Erzählung ein bzw. dieser unter, sondern präsentiert Leben und Werk getrennt und mit Hilfe unterschiedlicher Herangehensweisen. Diesen Wechsel der Perspektiven im Bereich Literatúrausstellung nahm das Kolloquium zum Anlass, ein »Perspectiv« auf die literaturwissenschaftliche Diskussion der Beziehung zwischen Leben und Werk Heinrich von Kleists zu richten – »wodurch man entfernte Dinge deutlich sehen kann«, wie es in der »Oeconomischen Encyclopädie« des Johann Georg Krünitz heißt.

Die Frage nach dem Verhältnis des Autors zu seinem Werk spielt in der Literaturwissenschaft eine grundlegende Rolle und wird je nach Theorie und Methode unterschiedlich beantwortet. Im 19. Jahrhundert herrschte in der germanistischen Philologie – unter starkem Einfluss der Goetheforschung – die biographische Methode: Sie setzt eine Autorintention voraus, die es in der Interpretation zu rekonstruieren gilt, und parallelisiert die geistige und mentale Autorverfassung mit der Figuren- und Textgestaltung. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts rückte der Text als ästhetischer Gegenstand immer stärker in den Blick, und in den 1950er bis 1970er Jahre etablierten sich literaturwissenschaftliche Theorien, die die Bedeutung des Autors für eine Textinterpretation negierten, den Autor sozusagen hinter seinem Text verschwinden ließen: Eingeführt wurden eine von der Autorintention unabhängige Textbedeutung (Wimsatt/Beardsley), die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler (Hamburger, Kayser), der implizite Autor als Textkonstrukt (Booth) und der »Tod des (individuellen) Autors« zugunsten verschiedener historischer Autorfunktionen (Foucault) und eines autonomen, eigendynamischen Textes, dessen Bedeutung in der Lektüre entsteht (Barthes). In der Folge dominierten autorferne Interpretationen. Im Rahmen der seit den 1970/80er Jahren aufkommenden Frauen- und Geschlechterstudien sowie der postkolonialen Theorien trat

der reale Autor hinsichtlich Geschlecht und Ethnie jedoch wieder in den Vordergrund und hinterfragte die literaturtheoretische Verdammung. Die dergestalt wiederbelebte Debatte um den Autor unternahm in den letzten beiden Jahrzehnten eine kritische Revision der theoretischen Positionen im Verhältnis zur literaturwissenschaftlichen Praxis und konstatierte unter dem Schlagwort ›Rückkehr des Autors‹ eine gewisse Zählebigkeit des Autors in germanistischen Interpretationen. Mit Hilfe begrifflicher Differenzierungen, die zwischen realem Autor, Autorkonzepten, Autorschaftsmodellen unterscheiden, gehen neuere Untersuchungen der Frage nach, in welchen Gestalten und mit welchen Funktionen und Begründungen eine Autorinstanz in Textanalysen auftauchen kann (Winko).

Dieser aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskussion in der Kleistforschung nachzuspüren, war Ziel unseres Kolloquiums: Wie wird der Autor Kleist in Beziehung zu seinen Werken thematisiert, inszeniert, instrumentalisiert? Ist er bloßer Urheber der materiellen Vorlage oder unhintergebar Bedeutungsgeber? Welche Bezüge zwischen Leben und Werk stellen die Interpretationen her und zu welchem Zweck? Welche Autorkonzepte entstehen angesichts eines Lebens, das weiße Flecke aufweist, und eines Werks, das kaum entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge erkennen lässt? Wie gehen die zahlreichen Kleistbiographen mit dem Verhältnis zwischen Leben und Werk um?

Eine Einführung in das Thema gab der Mentor des Kolloquiums, *Martin Rousset*, indem er Todverfallenheit – den Hang zum Tod, das Schweben zwischen Leben und Tod – als übergreifenden, gemeinsamen Ausdruck sowohl des Lebens als auch des Werks Heinrich von Kleists kennzeichnete.

In ihrer zwischen Faktizität und Fiktionalität changierenden Sonderstellung im Werk eines Dichters bietet sich die Textsorte Brief besonders zur Diskussion der Leben-Werk-Beziehung an, und gleich zwei Vorträge beschäftigten sich mit Kleists Briefen. *Bożena Anna Badura* konstatierte in Kleists frühen Briefen einen Wandel von berichtender zu erzählender Darstellung und schlug vor, diese Briefe als Ort der ›Autorwerdung‹ Kleists zu betrachten. *Arndt Niebisch* näherte sich den Briefen – ebenfalls den frühen bis 1801: eine Untersuchung des gesamten Briefkorpus steht noch aus – aus medienökologischer Perspektive; am Beispiel der Würzburger Reise präsentierte er Kleist als Briefschreiber, der sein Medium weniger als Kommunikationsmittel denn als Instrument der Sicherstellung einer parasitären kommunikativen Infrastruktur benutzt.

Jenny Stréter fragte nach dem sogenannten geheimen Plan der ›Berliner Abendblätter, den Kleist ankündigte, aber nie offenlegte, und erkannte auf der Grundlage einer Analyse der Militäranekdoten in der Beteiligung an der Diskussion um Militärreformen eine der Intentionen des Zeitungsherausgebers Kleist.

Intentionen widmete sich auch *Vincenz Pieper*, indem er die literaturtheoretische Einführung eines nicht mit dem Autor identischen Erzählers problematisierte und zwar insofern, als die Trennung zwischen Erzähler und Autor nicht immer die gewollte Vernachlässigung der Autorintention nach sich ziehen, sondern gerade dem Autor eine Absicht unterstellen könnte.

Während in den dreißig Jahren zwischen 1970 und 2000 ungefähr zehn Kleistbiographien veröffentlicht wurden, waren es in den vergangenen zehn Jahren

allein ungefähr fünfzehn – vier davon stellte *Daniel Lutz* in den Mittelpunkt seiner Betrachtung: Er verglich die 2007 und 2011 erschienenen Kleistbiographien Biskys, Schulz', Blambergers und Michalziks hinsichtlich ihrer Verfahren, Kleists Leben als Weg zum Werk zu beschreiben und Lücken der Überlieferung narrativ zu füllen.

Den Vorträgen folgten jeweils rege Diskussionen.

TODVERFALLENHEIT

Eine Einführung in das Verhältnis von Leben und Werk Kleists

Das Verhältnis von Leben und Werk Heinrich von Kleists wird oftmals an den Wendepunkten der Biographie festgemacht, von der sogenannten Kant-Krise über die Kriegsgefangenschaft bis zur Krisensituation um die »Berliner Abendblätter« 1810/11. Von einem »Weg zur Kunst« schrieb Klaus Müller-Salget einmal mit Blick auf die Reise im Frühjahr 1801 über Dresden nach Paris und Anfang 1802 weiter in die Schweiz, »an deren Ende der Dichter Heinrich von Kleist vor uns steht.«¹ Kleist, als Dichter, steht vor uns als Produkt einer Krisen- und Reisebiographie. Diesem nomadischen Grundzug,² der gleichermaßen lebensgeschichtlich wie poetologisch virulent zu sein scheint, widerspricht zumindest in Teilen das Stichwort der Inszenierung, das gleichermaßen die ja erst im Brief vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge eindrücklich werdende Kant-Krise betrifft³ wie – andere Beispiele wie das Geheimnissspiel um die Würzburger Reise ließen sich

¹ Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 58.

² Vgl. etwa Ingo Breuer, Kleists Nomadentum. In: Günter Blamberger und Stefan Iglhaut (Hg.), Kleist. Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011, Berlin und Frankfurt (Oder), Bielefeld, Leipzig und Berlin 2011, S. 84–91.

³ »Kleist hat seine Kant-Erfahrung pathetisch als Krise inszeniert«, schreibt beispielsweise Bernhard Greiner, Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 11. Vgl. zur Deutung der Kant-Krise als Inszenierung (etwa um sich von der Braut zu lösen) auch Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 12–16; Heiner Weidmann, Heinrich von Kleist. Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens, Bonn 1984, S. 118f. »Gleichwohl«, kann man Urs Strässles Einschränkungen in Bezug auf das bloß rhetorisch-inszenatorische Moment zustimmen, sind Kleists »Bekundungen schwerster Erschütterung, welche die Briefe aus der Zeit der Kant-Krise auszeichnen, [...] alles andere als bloß vorgeschobene Rhetorik im Dienste eines typisch Kleistschen Krisenmanagments« und »ist die Kant-Krise nicht das oder jedenfalls nicht *nur* das, wofür Kleist sie ausgibt: eine Erkenntniskrise. Vielmehr ist sie zugleich Ausdruck für die Verabschiedung eines Selbst- und Weltverständnisses, das vom früh-idealistisch-aufklärerischen Teleologie- und Perfektibilitätsdenken beseelt war [...]. Kleists Lebensgeschichte beginnt recht eigentlich mit seiner emphatisch bekundeten Entscheidung, sein Leben künftig nach eigenen Vorstellungen gestalten zu wollen und den Dienst bei der Armee zu quittieren« (Urs Strässle, Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft, Würzburg 2002, S. 57f.).

ergänzen – die »Ökonomie des Opfers«,⁴ die Kleists Tod vor allem in den eigenen Briefen in den Wochen vor der Selbsttötung umschreibt.

Heikler als bei den Briefen bleibt die Frage nach dem eigentlich literarischen Werk, dessen Krisensymptomatik offensichtlich »selbsttechnologischer« Züge im Sinne Foucaults aufweist. Gleichwohl dürfte es als bloßer existentieller Krisenausdruck – Kleists Selbstanalyse, in der »Penthesilea« liege der »ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele« (DKV IV, 398) zum Trotz – in seinem poetologischen Raffinement kaum erfasst sein. Kann man Kleists Literatur, seine Dramen und Novellen, mit der Frage nach dem Biographischen überformen, ohne in existentialistisches Pathos oder vitalistische Symbolik zurückzufallen?⁵ Ein Leichtes war es der Forschung, die Briefe Kleists aus dem Status des Dokuments zu erheben und als literarisches Objekt zu entdecken⁶ – wie aber spricht man über die Literatur unter den Vorzeichen des Lebens? Die Frage drängt sich auf, wenn man die vielen und guten Biographien studiert. Gibt es überhaupt einen Dichter, dem in so kurzer Zeit so viel Biographisches über ein so kurzes und knapp dokumentiertes Leben hinzugefügt wurde?

Kleist gilt als der Einsame unter den deutschen Dichtern: Das wussten schon seine Zeitgenossen, die sein Wesen bemerkten, und eigentümlich wichtig bleibt diese Einschätzung für die literaturwissenschaftliche Forschung von Max Kommerell bis Jens Biskys 2007er Biographie: »[D]er große Einsame unter den deutschen Klassikern [...] war selten allein.«⁷ Was ist daran wichtig für das Verhältnis von Leben und Werk, könnte man fragen? Seit Helmut Sembdners Sammlung der »Lebensspuren« liegt jedem die Vielfalt der Bindungen Kleists vor Augen. Seit Joachim Maass' Biographie »Kleist. Die Fackel Preußens«⁸ muss das Bild des Unzeitgemäßen als korrigiert gelten, insofern es sich einer Reihe an Inszenierungen und Selbstzuschreibungen verdankt, aber auch der Tatsache, dass Kleist wohl von Wieland gefördert wurde, nicht aber von Goethe,⁹ und dass er der zeitgenössi-

⁴ Vgl. Günter Blamberger, *Ökonomie des Opfers. Kleists Todesbriefe*. In: Detlef Schöttker (Hg.), *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*, München 2008, S. 145–160. Zur Inszenierung von Kleists Tod vgl. insbesondere die Podiumsdiskussion mit Günter Blamberger, László Földényi, Joachim Pfeiffer, Eva S. Poluda, Alexander Weigel und Gisela Stelly vom 12. Oktober 2000 in der Akademie der Künste in Berlin: »Kleists letzte Inszenierung«, in: KJb 2001, S. 245–265.

⁵ Vgl. zur in den 1940er und 1950er Jahren dominierenden existentialistischen Kleist-Forschung am Prägnantesten Günter Blöcker, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, Berlin 1960.

⁶ Vgl. insgesamt zu einer Verortung der Briefe zwischen einer eigenen Poetik des Briefs, Bezügen zu Kleists (übrigem) Werk und dem kulturellen Kontext Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtał und Paweł Zarychta (Hg.), *Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800*, Köln, Weimar und Wien 2013.

⁷ Jens Bisky, *Kleist. Eine Biographie*, Berlin 2007, S. 7.

⁸ Joachim Maass, *Kleist, die Fackel Preußens. Eine Lebensgeschichte*, München, Wien und Basel 1957.

⁹ Dass »auf Kleists empfängliches Gemüt gerade sein, Wielands, Lob nicht nur eine fördernde Wirkung ausüben mochte« (Gerhard Schulz, *Kleist. Eine Biographie*, München 2007, S. 248f.), analysiert Gerhard Schulz, während Günter Blamberger feststellt: »Literatur-

schen Avantgarde romantischer ›Transzendentalpoeten‹ so fremd gegenüber stand wie umgekehrt die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts Kleist dann entdeckte. In einer Besprechung von Maass schreibt Paul Hühner am 9. Januar 1958 in der Wochenzeitschrift ›Die Zeit‹:

Aus dem Unverständnis Goethes, dem kaum ganz nachspürbaren Unwillen eines Genialen gegen die Genialität, ist oft auf Kleists gesamtes Leben geschlossen worden: Kleist sei unverstanden und einsam gewesen. Dies – Sembdners [soeben erschienene; M.R.] ›Lebensspuren‹ zeigen es deutlich – war nicht der Fall. Kleist ist, wo immer er auftauchte, zumindest mit Interesse aufgenommen worden. Daß man das Genie überall gleich hätte verstehen müssen, wäre unbillig zu verlangen.¹⁰

Warum also hält er sich so hartnäckig, der Topos vom einsamen Kleist? Dem Rousseau-Leser Kleist muss der Unterschied von *amour de soi* und *amour-propre* vertraut gewesen sein, von Selbstliebe und Eigenliebe, der Unterschied zwischen einer unmittelbar im Gefühl gegebenen Einheit von Schein und Sein einerseits und der Selbstsucht, die sich selbst im Bedürfnis nach Bedürfnissen verorten will, andererseits. In seinen ›Bekanntnissen‹ wählte Rousseau aus dem Dilemma, dass wir als soziale Wesen uns selbst erst in der Abhängigkeit, in der Entfremdung erkennen können, den Weg der Mystiker. Alles wollte er hier von sich preisgeben, sich selbst in der Einzigartigkeit der Teilmomente, der Größe des Individuums wie der Eitelkeit der Verfehlungen darlegen und in dieser Offenbarung des Eigenen sich selbst wieder gewinnen: Ich, das bin ich, der ich alles, was äußerlich sein kann, entäußere. Es ist ein Aufbruch in die Unabhängigkeit. Kleist erhebt diese Unabhängigkeit zum Gesetz: Das »diamantene Ich« hat Max Kommerell das genannt.¹¹ Aus einer solchen Einsamkeit heraus, die der Vermittlung durch ein Äußeres bedarf, gewinnt Kleist seinen Maßstab, weil nur sie Einigkeit ermöglicht. Ebenso wie es wenig zielführend ist, Kleists Leben und Werk allein unter den Stichworten der Krise oder des Zerstörerischen zu behandeln, kann deshalb auch der bei Kleist gleichwohl zentrale Anker des ›Gefühls‹ als einer »geistige[n] Substanz«¹² nur durch die Brechungen einer verlorenen Gefühlssicherheit durchscheinen.

Aufgrund dieses künstlich gewonnenen Ichs kann Michael Kohlhaas wie der Prinz von Homburg und wie Kleist in seinen Briefen aus dem November 1811 heiter und gelassen in den Tod gehen, als sei er nicht mehr von dieser Welt – die Stunde des Todes als, so schreibt Kleist an Sophie Müller, »diese[] Stunde, da unsre Seelen sich, wie zwei fröhliche Luftschiffer, über die Welt erheben« (DKV IV, 511).

politisch ist Kleists Anbindung an Wieland, der am Ende seines Lebens den Abstieg aus der ersten Liga der deutschen Dichtung in die zweite erleiden muss, fatal.« (Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2012, S. 207)

¹⁰ Paul Hühner, Das Genie entzieht sich der Psychoanalyse. Heinrich von Kleists Lebensspuren und eine verfehlte Biographie des Dichters. In: Die Zeit, Nr. 2, 9.1.1958.

¹¹ Max Kommerell, Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist (1937). In: Ders., Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, 6., ergänzte Auflage, Frankfurt a.M. 2009, S. 243–317, hier S. 259.

¹² Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich v. Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters (1929), Darmstadt 21963, S. 6.

Kommerell schreibt über dieses Schweben, das auch, wo es die Sprache der Transzendenz gebraucht, ganz immanent bleibt:

Kleist bringt keinen Gott, und doch glänzen seine Gedichte [gemeint ist das Dichterische an Kleists Sprache; M.R.] mit allem Glanz der Mysterien an. Er hat dem Innern des Menschen das Geheimnis zurückgegeben. Sein »Wahres« ist keine Wahrheit der Welt oder des Geistes [...]. Es ist die zeichen-, wehr- und willenlose Regung des Innern, sicher in ihrer Scham, allmächtig, weil sie keine Bedingung kennt. [...] Und so, wie man in der eigenen Wahrheit lebt, in der Wahrheit eines fremden Wesens zu leben ist Liebe. Von dieser Wahrheit abzuweichen ist die Gefahr aller Sprache, vielfach wie die Verworrenheit der Welt, in der der Mensch nie ermüdet sich mißzuverstehen, und in der uns dieser Dichter mit so fremdem Auge anblickt – er der wortlos blieb im Sprechen und für die Wahrheit des Zeichens starb.¹³

Vier Momente will ich an diesem verdichteten Zitat hervorheben und im Folgenden knapp illustrieren: (1) die Bedeutung des Schweigens und Zum-Schweigen-Bringens als einer Rhetorik der Verbergung und des Geheimnisses, (2) die Bedeutung der Liebe, (3) die Bedeutung, Macht und Leitfunktion des Zeichens und (4) die Idee der Reinheit, die im für Kleist so bedeutsamen Motiv der »Todverfallenheit«,¹⁴ so Kommerell im Anklang an die christliche Heilslehre, aufscheint.¹⁵

1. Stillschweigen ist schon das Thema der »Familie Schroffenstein«, Kleists Erstlingswerk; die folgenden Dramen setzen dieses beredte Schweigen fort. Eves Schweigen im »Zerbrochnen Krug«, ihr Nichtschweigen am Ende sind Rahmungen des Stücks, für das selbst – wie für jedes Sprachhandeln bzw. die textuelle Vorlage hierfür – Anke van Kempens Feststellung über die halsbrecherische Sprachflucht Richter Adams gilt: »Schweigen ist unmöglich.«¹⁶ Sosias im »Amphitryon« ist die schweigende, mithin klügere – »schweig ich still« (DKV IV, Vs. 690) – Gegenfigur zu Jupiter-Amphitryon, vielleicht auch, weil er, im Gegensatz zu seinem Herrn,

¹³ Kommerell, *Die Sprache und das Unaussprechliche* (wie Anm. 11), S. 316f.

¹⁴ Kommerell erläutert das Stichwort am »Robert Guiskard«-Fragment und einer Spekulation über seinen Weitergang: »Guiskard, sich pestkrank wissend, hätte den Tod in seinen Knochen niederzukämpfen versucht. Dies ist unantik. Guiskard hätte gegen seine Todverfallenheit gelebt. Das ist Kleistisch.« (Kommerell, *Die Sprache und das Unaussprechliche*, wie Anm. 11, S. 255).

¹⁵ Vgl. zur Todverfallenheit in einem weiteren Horizont, der den für Kleist so charakteristischen Zug zur »Ewigkeit«, »Unsterblichkeit«, zum »Nachruhm« oder zur »großen Tat« bei gleichzeitiger Insistenz auf der Innerweltlichkeit philosophiegeschichtlich kontextualisiert: »Die Sterblichen sind die Menschen, die ihre Todverfallenheit wissen allein im Hinblick auf die immerseienden, todentrückten Götter. [...] Die Sterblichen wissen ihr eigenes schwindendes Sein im Aufblick und Hinblick auf das immerwährende Sein der Götter [...]. Der Unterschied von Unsterblichen und Sterblichen wird vom Tode her charakterisiert. Aber dieser Unterschied ist nicht ein solcher wie der zwischen Leben und Tod selbst. Denn die Unsterblichen und Sterblichen leben und verhalten sich lebend zu sich in ihrem eigenen Selbstverständnis zum Sein der anderen.« (Martin Heidegger und Eugen Fink, *Heraklit*, Frankfurt a.M. 21996, S. 161)

¹⁶ Anke van Kempens, *Die Rede vor Gericht. Prozess, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss*. Freiburg i.Br. 2005, S. 45.

sich selbst – bzw. Merkur in Gestalt des Sosia – begegnet. Still zu schweigen ist seine ironische Form der Selbstreflexivität. – Ein Exzess des Schweigens bestimmt die ›Penthesilea‹, während der ›Zerbrochne Krug‹ von beständigen Versuchen insbesondere des Richters Adam handelt, jemand zum Schweigen zu bringen, der dann doch nicht schweigt. »[E]hrfurchtsvoll zu schweigen«, gebietet Eginhardt Luitgar in der ›Herrmannsschlacht‹ (DKV II, nach Vs. 780). Es ist das Drama Herrmanns, in Tat und Wort: »Jetzt merk' wohl auf, Luitogar, / Und laß kein Wort Arminius Dir entschlüpfen.« (Vs. 792f.)

Umgekehrt gibt es bei Kleist kein höheres Zeichen als markiertes Stillschweigen – freilich gibt es auch wenig, was mehr der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« (DKV III, 27) unterläge: Jedes vereinbarte Stillschweigen bricht in der Übereinkunft bereits das Schweigen und bleibt Utopie. Stillschweigen meint eine Übereinkunft, die nicht selten bei Kleist ein Geheimnis verbirgt, dessen Entdeckung wie im ›Erdbeben in Chili‹ oder der ›Marquise von O...‹ unvermeidlich ist. Um was für einen Augenblick stillschweigender Übereinkunft handelt es sich hier? Stillschweigen, in der direkten Wortbedeutung von ›nicht reden‹ ist eine zentrale Vokabel in der ›Familie Schroffenstein‹, wo Schweigen den Raum zwischen den beiden Familien bezeichnet und damit einen Raum, der in den Worten nicht überbrückbar zu sein scheint. Sylvester fragt Jeronimus nach dem angeblichen Mordgeständnis eines seiner Leute, »er wäre / Von mir gedungen zu dem Mord [am Sohn des Bruderhauses Schroffenstein; M.R.]. –« (DKV I, Vs. 1196f.) Es folgt nach einem stummen Gedankenstrich die Regieanweisung: »*Stillschweigen*.«

Wie das Stillschweigen vergeblich ist, gibt es bei Kleist kein nutzloseres rhetorisches Mittel als die Aufforderung zu schweigen. Im ›Zerbrochne Krug‹ wird exzessiv hiervon Gebrauch gemacht, insbesondere wenn Adam Eve zum Schweigen bringen will.¹⁷ Besonders wenig zu Wort kommen soll Ruprecht. Adam hingegen lässt auch beim Schweigen kein Fettnäpfchen aus, wenn er, nachdem er Eve beständig zum Schweigen hat bringen wollen, beklagt, »daß die Jungfer schweigt« (DKV I, Vs. 1853). Demgegenüber kommt dem doppelten Schweigegebot eine besondere Funktion zu. Walters »Schweigt, schweigt, ich bitt' euch« (DKV I, Vs. 1088) zu Adam betrifft dessen Prozessführung und soll in eine geordnete Bahn zurücklenken. Gleiches gilt für Lichts »Schweigt! Schweigt!« (DKV I, Vs. 1729), das gleichermaßen Ruprecht wie Adam gilt, die Frau Brigittes Bericht von der Flucht des Täters durch den Schnee unterbrechen. Das Wort vom Schweigen zieht Aufmerksamkeit auf sich: Zweimal adressiert Frau Brigitte nach dem doppelten Schweigegebot direkt den »Herr Schreiber Licht« (DKV I, Vs. 1732, 1734) und trägt damit der veränderten Rollenverteilung Rechnung: Ihm gegenüber tritt ihre Fährte ans Licht (»denn eben seh' ich«; DKV I, Vs. 1732), und ihn sieht sie als Führer der »Session« (DKV I, Vs. 1734), auch wenn sie darauf beharrt, dass der Täter in der Hölle zu suchen sei.¹⁸

¹⁷ Vgl. DKV I, Vs. 2328 (Adam zu Ruprecht), Vs. 1034 (Adam zu Eve), Vs. 1130 (Adam zu Ruprecht), Vs. 1137 (Adam zur Ruprecht), Vs. 1681 (Walter zu Ruprecht), Vs. 1868 (Veit zu Ruprecht), Vs. 1891 (Walter zu Eve).

¹⁸ Auch Walter trägt dem in der Folge Rechnung, wenn er (Vs. 1738) Licht adressiert.

Auch oder gerade weil es eine Posse ist, muss man den ›Zerbrochenen Krug‹ mehr als die Herstellung eines Geheimnisses lesen denn als dessen Enthüllung. Schon früh ist dem Leser, muss dem Zuschauer im Theater alles über Adam und seine stolpernden Verse klar sein; dass er am Ende seiner eigenen Gerichtsstube entkommt, kann man dann als einen Erfolg der Rhetorik des Stücks verstehen, wenn es um die Person als Hüter eines Verborgenen geht und man in Adam nicht nur die Komödie eines burlesken Bauernstücks vorgetragen sieht, sondern die Tragik eines bedrängten, weil auch selbst drängenden Ichs. Sprache ist dann der Ort, im Sprechen etwas nicht zu sagen.

2. Man kann die Bedeutung der Liebe in diese Sprache des Schweigens, der sprechenden Stille einfügen. Zwischen Achill und Penthesilea scheint der Liebes-Plan vorgezeichnet zu sein, nur das Trauerspiel mit seiner Handlung kommt dazwischen. In Worten, in Scheinwelten, muss ausgehandelt werden, was den Figuren eingezeichnet zu sein scheint. Wenn Penthesilea zuletzt Küsse und Bisse verwechselt, ist das anderes noch als die rhetorische Ironie eines Sprachspiels: Es ist die Ineinsetzung von Sprache und Schweigen, die Einführung des Stillschweigens in die Sprache, die als Mysterium körperlicher Vermählung gefeiert wird. Dass die Einheit zweier Liebender in der Sprache nur real sein kann, wenn sie die Körper verschlingt, ist der grausame Nebeneffekt. Immer wieder kann man die Doppelstruktur aus Notwendigkeit des Zur-Sprache-Kommens und sprachlicher Verfehlung erkennen: z.B. bei Gustav/August in der ›Verlobung in St. Domingo‹, dessen Liebe zu Mariane und dann zu Toni einer Logik der Wiederholung folgt, die das Geheimnis zerstört, auch da, wo es real wäre. Fast scheint es, als sei dieses Geheime nur im Moment, wo die Sprache ins Reale umschlägt und entweder es die Sprache verschlägt oder die Sprache seine Realität vernichtet. Das gilt auch, in der Unterschiedenheit seines Arrangements, vom ›Käthchen von Heilbronn‹, das gekettet und zugleich unmöglich gekettet ist an den Grafen. Das gilt auch für den Prinzen von Homburg und Natalie, die Wirklichkeit und zugleich Traum, Heldentum und Feigheit aneinander binden, und es gilt auch für Agnes und Ottokar, in aller Offensichtlichkeit einer Maskerade, eines Kleidertauschs mit geradezu mittelalterlicher Suggestivität. Hier gelingt das äußerliche Täuschungsspiel, und das, was Spiel hätte sein sollen, verkehrt sich in blutigen Ernst. Nichts bleibt von der humanisierenden Kraft der Sprache (hier schon, nicht erst in der ›Penthesilea‹), die man aus Goethes ›Iphigenie‹ kennt.

3. Das bringt uns einem weiteren Punkt: der Bedeutung der Zeichen. Ein Zufall brachte Kleist mit Henriette Vogel zusammen, die wohl an ihre möglicherweise unheilbare Krankheit glaubte, sicher aber sterben wollte. Dies koinzidierte mit Kleists Todessehnsucht, die stets darauf aufbaute, dass es jemanden geben sollte, der mit ihm – gemeinsam – zu sterben bereit war, während doch faktisch sich niemand hatte finden wollen, der mit Kleist sterben wollte, so dass die Tat rein fiktiv bleiben konnte. Diese eigentümliche »Todverfallenheit« ist der eigentliche Grund, weshalb die vielfältigen Begründungen, die man für Kleists Suizid hat finden wol-

len und natürlich auch gefunden hat, insgesamt nicht hinreichend scheinen¹⁹ – nicht hinreichend, weil Kleist ja immer schon (so weit wir ihn aus seinen Briefen kennen) sterben wollte.²⁰ 1811 wählt Kleist eine Strategie, vielleicht aber hat er auch gerade keine Wahl, als dieser Strategie zu folgen, die noch aus dem militärischen Ehrenkodex der römischen Legionäre stammt und in der Idee des Fahnen-eids bis heute im Zentrum militärischer Verpflichtung steht: Bis in den Tod hinein Treue zu bewahren, ist seine Grundaussage. *Sacramentum* nannten die Römer dies und das Ritual des Eides auf die Fahne einen *genius sacramenti*, einen Schutzgeist, der das Leben zum höheren Zweck aufheben konnte.²¹ Kleist, dessen *genius sacramenti* wohl die Todeslitanei war – jener geschriebene Wortwechsel, eine Namenslitanei, die den einen Taufnamen in die Serie der Benennung aufhebt –, blieb im Sinne dieser Verpflichtung kein anderer Ausweg.²² »Der Mensch besiegt den Tod«, bemerkt Kommerell in diesem Sinn,

durch die Bilder, die er sich vom Tode macht. Der Tod für die Gemeinschaft, die Selbstverewigung, der Übergang eines sterblichen Wesens in die Dauer der Gestalt und des Gedächtnisses, die Bewährung der Tugend und der Haltung [...]: das sind Bilder, die der Mensch zwischen sich und den Tod stellt und womit er den Tod als Begriff einer reinen Vernichtung bannt.²³

¹⁹ »Von Interesse ist eigentlich nicht [...], warum Kleist sterben *muss* – weil er an seiner Familie leidet, am preußischen Staat, am Misserfolg als Dichter usw. Das erscheint in der Addition nur banal.« (Blamberger, Ökonomie des Opfers, wie Anm. 4, S. 153).

²⁰ Belege, dass Kleist und sein Vetter Carl Otto von Pannwitz – der sich 1795 tatsächlich das Leben nahm – schon früh den Tod als gemeinsamen planten, bleiben freilich unsicher. Vgl. zuletzt Martin Roussel, Kleists Überleben. In: KJb 2012, S. 290–306, hier S. 300, Anm. 34.

²¹ Vgl. zum hierin implizierten – im Sinne des Rituals: dysfunktionalen – Opfergedanken bei Kleist Anthony Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Gerhard Neumann (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 193–248; Gerhard Neumann, Opfer-Aporien. Iphigenie und Penthesilea. In: KJb 2012, S. 258–269 sowie Daniel Weidner, Zerreißen, Verschlingen, Zerrinnen. Opfer, Abendmahl und Trauerspiel in Kleists »Penthesilea«. In: KJb 2012, S. 270–289. Weidner pointiert in Bezug auf das Schlussbild der »Penthesilea« von der Eiche, die im Sturm gefällt wird: »Was Kleist in Szene setzt, ist von vornherein nicht die Überwindung des Todes durch das Leben, als welche Freud die Trauerarbeit charakterisiert – und Hegel die Tragödie –, sondern das Insistieren des Todes, weil gerade er es ist, der Zeichen macht.« (Ebd., S. 288)

²² Reformulieren kann man diese Struktur auch über den Vorbilder-Diskurs, wie ihn Thomas Macho analysiert hat. Vorbilder als diejenigen Bilder, die evozieren, das heißt ins Leben rufen – das Begehren, mit ihnen eins zu werden, auslösen – und die dennoch im Leben stets auf Distanz bleiben müssen: Die Identität mit dem Vorbild, das Einholen des vorgegebenen Bildes, beschreibt somit ein Zusammenfallen von Leben und Tod, von Begehren und Erfüllung. Vgl. Thomas Macho, Vorbilder, München 2011. Zur Inszenierung solcher Vor-Bilder, die durch das Begehren nach Identität und zugleich Unerreichbarkeit gekennzeichnet sind – so etwa Kleists wiederkehrendes Bild der Luftschiffer oder das vielfach von der Forschung aufgegriffene Gemälde »La Madeleine soutenue par deux anges« aus dem Brieffragment an Marie von Kleist, Juni 1807 aus Châlons-sur-Marne vgl. Martin Roussel, »wie zart sie das zarte berühren«. Zur Kunst der Berührung bei Kleist. In: KJb 2008/09, S. 82–114, hier S. 87–94.

²³ Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche (wie Anm. 11), S. 280.

Man kann jenen Kalauer aufgreifen, dass Kleist eines Abends zusammen mit Henriette Vogel am Fortepiano ausgerufen haben soll,²⁴ dies sei »zum Erschießen schön«, und sie habe dann vorgeschlagen, dem Wort die Tat folgen zu lassen.²⁵ Kann sein, kann sein auch nicht, könnte man mit Michael Kohlhaas (und Wallenstein) sagen. Nichts jedoch kam der Kleist'schen Idee der »Todverfallenheit«, einer *idée fixe*, so sehr entgegen wie Henriette Vogel. Mit nichts, könnte man jedoch auch sagen, war weniger zu rechnen. Wenn aber der Tod das eigentliche Geheimnis war, in dem das eigene Leben ins Spiel gebracht werden konnte, um – einmal gesetzt – diesen Einsatz umso reicher, bewährter wieder zurückzuerhalten, so hing alles an diesen zwei Momenten: das Leben aufs Spiel zu setzen und es zu gewinnen. Diesen Spielregeln folgt auch Kleists Tod.

4. Kleist starb, fasst Kommerell die Matrix von Kleists Tod in eine Wendung, für die »Wahrheit des Zeichens«. Wenn man diesem semiologischen Pathos folgt, dann liegt der »Todverfallenheit« eine Idee der Reinheit zugrunde. Im »Brief eines Dichters an einen anderen«, am 5. Januar 1811 in den »Berliner Abendblättern« veröffentlicht, schreibt Kleist über die Idee der Reinheit als Idee des Dichterschen:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. [...] Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Gröberem, Körperlichen, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich Dir mitteilen will, und nur darum bedarfst Du, um mich zu verstehen, der Rede, Sprache, des Rhythmus, Wohlklangs usw. und so reizend diese Dinge auch, in sofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in Bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen. (DKV III, 565f.)

Ludwig Wittgenstein hat das Seltsame dieses Gedankengangs, die Literatur und die Reinheit des Gedankens zu verknüpfen, am Klarsten erkannt: »Kleist schrieb einmal, es wäre dem Dichter am liebsten, er könnte die Gedanken selbst ohne Worte übertragen. (Welch seltsames Eingeständnis).«²⁶ Wiederum hätte Kleist, in dem man so gerne den Verwandten Kafkas sieht, die Unreinheit der Literatur erkannt und ihr doch jede Gefolgschaft verweigert. Nicht nur das Ideal von Unmittelbarkeit – wobei zur Unmittelbarkeit des Gedankens die des Körpers tritt²⁷ – durchzieht Kleists Werk, sondern allerlei Entscheidungs- und Absolutheitsphantasmen kennzeichnen das Imaginäre von Kleists Erzählen und die Imaginationen seiner Figuren: zwischen den Polen + und – (wie z.B. im »Allerneuesten Erziehungsplan«), zwischen Engel und Teufel (wie z.B. in der »Marquise von O....«) oder

²⁴ Vgl. die Erinnerung Peguilhens in Georg Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden. Teil I: Das Akten-Material, Berlin 1925, S. 17.

²⁵ Überliefert von Eduard von Bülow, dem ersten Biographen Kleists (LS 524).

²⁶ Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe, Bd. 8: Vermischte Bemerkungen, Frankfurt a.M. 1989, S. 471.

²⁷ Vgl. Roussel, »wie zart sie das zarte berühren« (wie Anm. 22).

beim in der Seele unmittelbar »lesenden« Bären (wie im »Marionettentheater«-Aufsatz).

Es stellt eine klassische Lesart dar, diese oppositionelle Wahrnehmungsstruktur bei Kleist als »paradoxal« zu verstehen,²⁸ das heißt als Verschränkung sich eigentlich ausschließender Momente. In Kommerells Lesart des »Prinz Friedrich von Homburg« gehört hierzu auch der Gegensatz von Leben und Tod. »Todverfallenheit« ist im Grunde sein – Kleist'scher – Ausdruck. Zwischen Leben und Tod steht Homburg: Zum Tode verurteilt, bittet er flehentlich um sein Leben; kaum wird ihm das Leben geschenkt, wird er todesmutig. Nicht zufällig sieht Natalie, die seinen Sinneswandel kaum begreifen kann, den Prinzen schreiben: Schreibend gewinnt er Fassung und das Drama eine Sprache, die heiter wie in Kleists Todesbriefen den Tod in sich einschließen kann: »wie ein Schiff, vom Hauch des Windes entführt« (DKV II, Vs. 1835) und als würden »Flügel mir an beiden Schultern« wachsen (DKV II, Vs. 1833), heißt es im »Unsterblichkeits-Monolog des Prinzen. Die Bilder dieser Rede sind nicht als »Trost gegenüber der Vernichtung« zu begreifen, sondern der Prinz wird »gelassener Zuschauer seiner eigenen Vernichtung.«²⁹ Dem folgend, erhält der Schluss des Dramas mit seinen kollektiven Sprechakten die Züge einer »Vernichtung« der individuellen Figur des Prinzen durch die Lesart des Dramas einschließlich ihres überlebenden dramatischen Helden.³⁰

In Maurice Blanchots »Die Literatur und das Recht auf den Tod« von 1948 heißt es: »Im Sprechen stirbt das, was dem Sprechen Leben verleiht; das Sprechen ist das Leben dieses Todes, es ist »das Leben, das ihn erträgt und sich in ihm erhält. [...] [E]twas war da, das nicht mehr da ist. Die Sprache der Literatur ist die Suche dieses Moments, der hier vorhergeht.«³¹ In der Idee des Nachruhs, in der die Texte des Toten wieder lebendige Sprache werden, bewahrheitet sich diese Reflexion am deutlichsten. Wie das Ich sich in der Sprache mitteilt, wird es in der Mitteilung, die eben auch Teilung ist, unbezwingbar. Die Sprache zitiert im Motiv des Luftschiffers, der anders als der Schiffer auf dem Meer nicht von Ufer zu Ufer segelt, sondern ohne Berührung über die Erde hinweg fährt, letztlich sich selbst:

²⁸ Vgl. Bianca Theisen, Kleists Paradoxien. In: Inka Kording und Anton Philipp Knittel (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2003, S. 111–129, hier S. 114.

²⁹ Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche (wie Anm. 11), S. 284.

³⁰ Der Unterschied zwischen (als Angst erfahrener) »Todesfurcht« und (mutiger oder hoffnungsvoller) »Todverfallenheit« erinnert an die protestantische Auslegung der Todverfallenheit als Folge der Erbsünde, wie sie sich in Schleiermachers »Der christliche Glaube« (1820) zur Selbstverständlichkeit verfestigt: »Seit dem 18. Jahrhundert [...] ist in der protestantischen Theologie die Meinung aufgekommen, der Tod des Menschen gehöre ebenso wie der aller anderen Lebewesen zur Endlichkeit seiner Natur. Nur dem Sünder werde dieser natürliche Tod zum Ausdruck des göttlichen Gerichts über die Sünde. Nicht mehr das objektive Faktum des Todes, sondern nur noch die subjektive Form seiner Erfahrung wurde nun als Folge der Sünde verstanden.« (Wolfhart Pannenberg, Systematische Theologie, Bd. 2, Göttingen 1991, S. 306)

³¹ Maurice Blanchot, Die Literatur und das Recht auf den Tod. In: Ders., Das Neutrale. Schriften und Fragmente zur Philosophie, hg. von Marcus Coelen, mit einem Vorwort von Jean-Luc Nancy, Zürich 2010, S. 47–92, hier S. 74.

eine Sprache, die den irdischen Tod aus der Distanz des Himmelsflugs »verträgt und in ihm sich erhält«. Mehr noch als ein Zitat der Sprache, hat Kleist in diesem Satz Werk und Leben verwechselbar gemacht und die Idee der Unberührbarkeit, des Luftschiffers, wahr werden lassen: »daß mir auf Erden nicht zu helfen war« (DKV IV, 513). Nicht der Himmel ist das Gegenbild zur Erde, sondern die Idee eines »Lebens« wie ein Luftschiffer, eines Lebens, das den Tod nicht mehr ausschließt. »[S]eine poetische Decke war ihm zu kurz«, erfasst Clemens Brentano diese bittere Pointe von Kleists Tod sehr genau.³² Nicht mehr im Schreiben und in der Literatur wollte Kleist sein Überleben denken, sondern in der Gemeinschaft des geteilten Todes.

Wenn wir im Konzept von Autorschaft das alte Motiv des »Schreibens zum Tod, der Verwandtschaft von Schreiben und Tod mitdenken, von den Märgen von ›Tausendundeiner Nacht‹ bis zu Roland Barthes' ›Mort de l'Auteur‹, dann erscheint der Fall Kleist nur umso bedeutsamer. Noch im direkten Wirkungskreis der Genieästhetik, wenngleich deren Aporien bereits im Diskurs der Klassik formuliert waren, reflektiert Kleist auf die absolute Nichtigkeit des Geschriebenen, das Wert erst im anderen erhält: »Wenn sich niemand für mich interessierte, weder Sie [Marie von Kleist; M.R.], noch U[lrike].. noch A[ngern – der Kriegsminister; M.R.], so bliebe mir noch ein Ausweg übrig« (DKV IV, 378), also der Tod, schreibt er 1807 aus der Kriegsgefangenschaft in Frankreich. Es ist die Eigentümlichkeit von Kleists Leben, wenn man es von seinem Schreiben her beleuchten will, dass es scheint, als überlebe er nur in Abhängigkeit von anderen, von kontingenten Umständen und Intensitätsschüben von außen, die ihn seiner selbst versichern lassen.

Günter Blamberger hat in seiner Biographie ein hierzu passendes narratives Rahmenmotiv gefunden. Nicht vom Tod her wolle er seine Biographie erzählen, sondern als offenes Simulationsspiel, als das es Kleist selbst erschienen sein muss: ohne Teleologie, ohne Plan und ohne Grund, mit Blick ins Offene der Zukunft.³³ Wenn man das konsequent zu Ende denkt, kann man Kleists Tod eigentlich nur als puren Zufall auffassen. Dieser Zufall ist dann die nachhaltigste Irritation jener Diltthey'schen Formel einer »Einheit von Leben und Werk«, die einst und lange Zeit als maßgeblichen Maßstab den »Olympier« Goethe nannte.³⁴ Diltthey streicht heraus, wie das Leben erst im Ausdruck eines großen Werks Bedeutung gewinnt. Bei Goethe jedoch geht beides – und das ist Dilttheys fundamentale These – Hand in Hand: Von Jugend auf, so argumentiert er, werde das Erleben durch Goethes »schöpferische Phantasie« überformt und sei die schöpferische Kraft, die das Werk im Erlebnis verwurzelt. Leben und Schreiben, Erlebnis und Dichtung sind – das macht Goethe als große Dichterfigur aus – untrennbar. Im Zeichen der »schöpferischen Phantasie« als Basis einer »Einheit von Leben und Werk« ist Goethe zur

³² Zit. nach Peter Goldammer (Hg.), Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation, Berlin und Weimar 1976, S. 39.

³³ Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 9), S. 15.

³⁴ Vgl. Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin, Leipzig 1906, S. 137–200, etwa S. 184.

zentralen Autorfigur der Germanistik geworden. Das ist ein Topos, dem man heute auch in der Goetheforschung nicht mehr folgt.³⁵

In Kleists Radikalität, das Verhältnis von Leben und Tod im Schreiben zu verhandeln, wird der Formel einer »Einheit von Leben und Werk« jedoch nicht nur implizit zuwider gehandelt: Ihr wird systematisch widersprochen. Schweigen, Liebe, Geheimnis und Tod sind solche Kristallisationspunkte, an denen Kleists Literatur dem Leben in ihr widerspricht. Antihuman hat man Kleist – zuletzt Sibylle Lewitscharoff in ihrer Kleist-Preis-Rede 2011³⁶ – genannt. Zu Unrecht, möchte ich behaupten. Kleists »Todverfallenheit« ist alles andere als die Zielvorgabe einer Teleologie des Todes. Vielmehr kann man im Hang zum Tod, den Kleists Schreiben wie sein Leben kennzeichnet, beständig Figuren des Lebens und Überlebens entdecken, auch eines Lebens gegen den Tod oder in der Überkreuzung von Leben und Tod wie im Fall von Jakob dem Rotbart und Friedrich in der Erzählung vom »Zweikampf«. Wenn man in der Verfallenheit zum Tod den gemeinsamen Nexus von Leben und Werk fokussiert, dann gehört Kleists Werk eng auf die Spannungen seines Lebens bezogen. Existentialistisch wird man das jedoch nicht verstehen können, sondern eher als Verlängerung des Lebens ins Imaginäre, als Supplementierung und Forcierung, als dramatisch ausgemaltes Leben, das weder das Leben der Biographie noch ein anderes ist. Seinem Leben verleiht Kleists Sprache als Ausdruck einer »Todverfallenheit« – um Blanchot und Kommerell zu variieren – eine ästhetische Signatur: im Geheimnis des Schweigens, im letztlich sinnlosen Pseudo-Liebes-Opfer, mit den Zufällen oder den Phantasmen der Unmittelbarkeit, in denen sich die »Wahrheit der Zeichen« erfüllt.³⁷

³⁵ Eine scharfe Gegenthese hat zuletzt Ernst Osterkamp formuliert, indem er eine Arbeit über den späten Goethe (nach Schillers Tod) unter das Zeichen der Einsamkeit gestellt hat. Vgl. Ernst Osterkamp, *Einsamkeit. Goethe, die Kunst und die Wissenschaft im Jahrzehnt nach Schillers Tod. Eine werkbiographische Skizze*. In: Lothar Ehrlich und Georg Schmidt (Hg.), *Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext*, Köln, Weimar und Wien 2008, S. 101–115.

³⁶ Vgl. Sibylle Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011. In: *KJb* 2012, S. 14–19, etwa S. 16.

³⁷ Vgl. zur Bedeutung des Ästhetischen für einen Begriff des Lebens – speziell um 1800 – den Sammelband von Armen Avanessian, Winfried Menninghaus und Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich 2009. – Blambergers kritischer Einschätzung des Schreibens als *Therapeuticum* ist deshalb zuzustimmen: »Schreiben ist ihm [Kleist] weder Ausdruck noch Aufhebung eigenen Leidens, Schreiben gibt seinem Leben auch keinen Halt.« (Blamberger, Heinrich von Kleist, wie Anm. 9, S. 16)

Daniel Lutz

KLEIST IM KRIEGSDIENST

Über das Heranwachsen eines Dichters in der jüngsten Biographik

Schriftsteller-Biographien sind Bücher, die Übersicht versprechen, verbinden sie doch potenziell alle relevanten Perspektiven, die im Blick auf Autor und Werk eine Rolle spielen. Mit einigem Recht darf die Biographie als »Königsgattung« gelten, gerade weil sie »das Gegenteil einer Spezialisierung auf monographische Detailfragen fürs Fachpublikum« darstellt. Statt sich auf einen Einzelaspekt oder zumindest auf das Werk im engeren Sinne zu konzentrieren, greift sie aus, um »anschließende Nebendiskurse« zu integrieren, und kann so »eine Zusammenschau von kulturwissenschaftlichen und im engeren Sinne philologischen Methoden bieten, eine Synthesebildung der gesamten Forschung über einen Autor und sein Werk«.¹ Der umfassende Gestus der Biographie wird zudem in der Positionierung auf dem Buchmarkt deutlich, wo interessierte Laien und Fachwissenschaftler gleichermaßen angesprochen werden oder zumindest keine der beiden Gruppen grundsätzlich ausgeschlossen werden soll. Entsprechend gehören Biographien zu den wenigen Büchern, die regelmäßig sowohl im Feuilleton als auch in Fachzeitschriften rezensiert werden.

Das somit in mehrfacher Hinsicht integrative Bestreben der Biographie ist einerseits Bedingung für ihren anhaltenden Erfolg, da auf diese Weise verschiedene Erwartungshaltungen bedient werden können. Andererseits liegt im biographischen Integrationswillen die Gefahr, vorhandene Brüche, Lücken und Leerstellen einer Lebensgeschichte zu übergehen, da diese, um eine größere Geschlossenheit der Darstellung zu erreichen, in ein übergreifendes Erklärungsmuster eingebunden wird. Das spezifische Balanceproblem der Schriftsteller-Biographie tritt gerade beim Mangel an verlässlichen Zeugnissen zutage: Darf von gelungener »reflektierter literaturwissenschaftlicher Biographik« nur die Rede sein, wenn die Kategorien »Autor, Gesellschaft und literarisches Œuvre [...] angemessen repräsentiert, in die Analyse einbezogen und ausgewertet werden«,² dann steht der

¹ Sven Hanuschek, Literaturwissenschaften [Art.]. In: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart und Weimar 2009, S. 339–348, hier S. 348.

² Christian Klein, Lebensbeschreibung als Lebenserschreibung? Vom Nutzen biographischer Ansätze aus der Soziologie für die Literaturwissenschaften. In: Ders. (Hg.), Grund-

Biograph vor der Herausforderung, diese im Grunde unterschiedliche Schwerpunktsetzung gegeneinander auszutariieren. Dies wird besonders intrikat, wenn für einen Zeitraum überhaupt nicht alle Dimensionen angemessen erfasst werden können, insofern Zeugnisse entweder fehlen oder in sich widersprüchlich sind.

Die in den letzten Jahren nochmals deutlich angewachsene Kleist-Biographik soll im Folgenden als exemplarisches Untersuchungsfeld solcher Balanceakte vorgestellt werden. Von Anfang an, genauer: seit Ludwig Tiecks biographischer Einleitung zur ersten Werkausgabe von 1821, wird wiederholt die disparate Struktur von Kleists Leben beklagt.³ Die biographische Darstellung der Soldatenzeit Kleists ist in diesem Zusammenhang aus drei Gründen für einen Vergleich von Interesse: Erstens steht hier die Bedeutung der Adoleszenz als prägende Phase moderner Lebensläufe im Kontrast zur spärlichen Überlieferung. Zweitens lassen sich hier, wiederum aufgrund des Mangels an lebensgeschichtlichen Zeugnissen, jene »Prozesse der Lückenfüllung«⁴ beobachten, die den Informationsmangel hinsichtlich Autor und Werk ausgleichen helfen. Und drittens kommen die jüngsten Biographien – bei allen Vorbehalten und Einwänden, die sie selbst gegen eine allzu stringente Lesart hervorbringen – nicht umhin, Verbindungen zwischen den frühesten Dokumenten und dem späteren Werk zu ziehen.

In einem ersten Zugriff auf die Biographien wird das Vermittlungsverhältnis von Leben, Werk und Gesellschaft im gewissermaßen unberühmten Vorraum der Dichtung beobachtet, also dort, wo das biographische Erzählen den Weg zum Werk narrativ entfaltet, *ohne* die Lebensgeschichte umstandslos an zeitgleich entstehende oder nahe liegende Werke des Autors koppeln zu können. In diesem Vorraum entwerfen die Verfasser in unterschiedlicher Ausprägung Dispositionen mit Blick auf das spätere Werk.⁵ Diese Befunde werden wiederum in eine Textgestalt gebracht, deren Analyse die Kohärenzbildung und Sinnproduktion von Biographien beleuchtet. Abhängig ist die Sinnproduktion, so meine These, in den vorliegenden Fällen auch von der professionellen Herkunft der Biographen, die jeder Leser den Klappentexten entnehmen kann. Während mit Gerhard Schulz und Günter Blamberger Professoren der Literaturwissenschaft eine Kleist-Biographie vorlegt haben, sind Jens Bisky und Peter Michalzik als Feuilletonredakteure ausgewiesen. Wie sich die Differenz zwischen den Autoren und die generelle Problematik der mangelhaften

lagen der Biographik. Theorie und Praxis biographischen Schreibens, Stuttgart und Weimar 2002, S. 69–85, hier S. 69.

³ Vgl. Roger Paulin, Adding Stones to the Edifice. Patterns of German Biography. In: Peter France und William St Clair (Hg.), Mapping Lives. The Uses of Biography, Oxford 2002, S. 103–114. Zu Tiecks Kleist-Bild vgl. ebd., S. 113f.

⁴ Bernhard Fetz, Der Stoff aus dem das (Nach-)Leben ist. Zum Status biographischer Quellen. In: Bernhard Fetz (Hg.), Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin und New York 2009, S. 103–154, hier S. 115.

⁵ Zum Vermittlungsdilemma des Werks, das »sich weder aus dem psychischen Potential des Individuellen, noch aus den normativen Ordnungsmustern der Gesellschaft direkt ableiten lässt« (Peter-André Alt, Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik. In: Klein [Hg.], Grundlagen der Biographik, wie Anm. 2, S. 23–40, hier S. 28).

Quellenlage bemerkbar macht, wird an zwei Beispielen aufgezeigt: Zum einen an der Behandlung der ersten drei überlieferten Kleist-Briefe, zum anderen an Verfahren, mit denen Lücken in der Kinder- und Jugendzeit gefüllt werden.

I. Briefhierarchie I: Der Erzähler Kleist oder die Bedeutung erster Zeilen (Gerhard Schulz und Günter Blamberger)

Wie also geht die jüngste Kleist-Biographik mit der lückenhaften Überlieferung seiner Lebensgeschichte, insbesondere seiner Jugendjahre, um? Dies lässt sich anhand der Integration der ersten Briefe in die biographische Darstellung zeigen. Die vier umfangreichen, zwischen 2007 und 2011 erschienenen Biographien von Jens Bisky, Gerhard Schulz, Günter Blamberger und Peter Michalzik werden hierfür mit Blick auf den Zeitabschnitt vom Juni 1792 bis zum April 1799 verglichen, also vom Eintritt Kleists in die preußische Armee im Alter von vierzehn Jahren bis zum gewünschten und gewährten Abschied aus dem Militär. Aus diesem Zeitraum sind bekanntlich nur drei Briefe von Kleist überliefert: Der erste an seine Tante Auguste Helene von Massow (1793), ein zweiter an die Schwester Ulrike (1795) und schließlich ein umfangreicher dritter Brief an Christian Ernst Martini (März 1799), der bereits Teile vom »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden« enthält.

Die drei Briefe legen schon aufgrund des fortschreitenden Lebensalters, in denen sie Kleist verfasst hat, eine sprachliche und gedankliche Entwicklung vom Jugendlichen zum Erwachsenen nahe – beim ersten Brief ist Kleist noch 15, beim zweiten 17 und beim dritten schon 21 Jahre alt. Gerhard Schulz deutet diese Entwicklung dezent an, wenn er bei Kleists erstem Brief von »Worte[n] eines gerade erst der Kindheit entwachsenen Jungen«⁶ spricht. Angesichts des zweiten Briefs sieht er den Erwachsenen hervortreten: »Kleist ist erwachsen geworden, was auch aus der seltsamen Zähigkeit dieser Sätze hervorgeht, die auf Kosten der Spontaneität eher analytisch den eigenen Gefühlen auf den Grund zu kommen versuchen.«⁷ Allerdings wird diese Entwicklung relativiert, indem mit Blick auf den ersten überlieferten Brief ein wichtiger Punkt akzentuiert wird, nämlich Kleists selbstreflexives Erzählen:

Frankfurth am Mayn
d. 13^t <–18.> Maerz 1792 <1793>

Gnädigste Tante!

Was soll ich Ihnen zuerst beschreiben, zuerst erzählen? Soll ich ihnen den Anblick schöner Gegenden, oder den Anblick [!] schöner Städte, den Anblick prächtiger Paläste oder geschmackvoller Gärten, fürchterlicher Kanonen oder zahlreicher Truppen zuerst beschreiben. Ich würde das Eine vergeßen u. das Andere hinschreiben, wenn ich Ihnen nicht von Anfang an alles erzählen wollte. Ich fahre also in der Beschreibung meiner Reise fort. (MA II, 533)

Schulz kommentiert diesen Einstieg, den er ohne Datumsangabe und Anredeformel zitiert,⁸ folgendermaßen:

⁶ Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 58.

⁷ Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 63.

⁸ Vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 55.

Welch ein Anfang! Ein Vierzehnjähriger schreibt das und ist doch schon perfekt als der Erzähler, als den er sich selbst ausdrücklich bezeichnet, ist es mit der Kraft der Anschauung, dem Rhythmus seiner Sprache und der Ökonomie ihrer Mittel, von der Lust an solchem Erzählen ganz abgesehen.⁹

Der Hinweis auf die erzählerischen Mittel, die Kleist einsetzt, ist umso bemerkenswerter, als Schulz in der weiteren Kommentierung des Briefs kaum noch auf diese zu sprechen kommt. Stattdessen werden die darauffolgenden Reisebeschreibungen Kleists inhaltlich relativ ausführlich zusammengefasst. Allenfalls die romantisierte Landschaft wird noch als Ästhetisierungsstrategie angedeutet, nur um von Schulz umgehend als ebenso romantisierend aufgefasst zu werden, wenn er sie »aus der ganzen Herzensfülle jugendlicher Begeisterung«¹⁰ entstehen sieht.

Günter Blambergers vier Jahre nach Schulz veröffentlichte Biographie geht bei der Kommentierung des ersten Briefs, was die erzählerische Selbstreflexion angeht, in die gleiche Richtung, verfährt aber insgesamt analytischer. Er verortet die Erzählreflexion nicht nur, wie Schulz, am Beginn des Briefes, sondern beschreibt diese vielmehr als Rahmung. Wenn sich Kleist am Ende bei der Tante für den »Mischmasch von Brief« (MA II, 539) entschuldigt, ist dies für Blamberger »nicht bloß rhetorische Floskel, sondern expliziter Hinweis auf die Hybridität der Gattung Brief, auf ihre Eignung zur Vermischung von Gattungen, Formen, Stilen, Fiktion und Wirklichkeit«.¹¹ Auch Blambergers Deutung geht mit Schulz dahin, dass der Erzähler Kleist bereits im ersten von ihm überlieferten Brief erkennbar wird, darüber hinaus sieht Blamberger aber stärker als Schulz die Prädisposition Kleists zum literarischen Autor. Für ihn »beweist« der Brief, »dass der mittlerweile Fünfzehnjährige eher zum Literaten als zum Kindersoldaten taugt.«¹²

Dieses Hervorheben des erzählerischen Talents rückt die Bedeutung der Militärzeit in den Hintergrund und verschiebt Kleists Stellung bereits 1793 vom militärischen Schlachtfeld zum literarischen Feld, wie die semantische Umbesetzung des Feldbegriffs bei Blamberger verdeutlicht: »Kleists Briefe sind vom ersten Brief an als dichterisches Experimentier- und Übungsfeld zu betrachten.«¹³ Kleist, so lässt sich das verstehen, bewährt sich schon als Soldat auf anderem Terrain als dem Exerzierplatz, und dieses Feld ist selbstredend die Literatur. Gleichwohl heißt dies nicht, dass Blamberger die Bedeutung der Soldatenzeit in Abrede stellen will. Gerade der Abschied von der Armee 1799 beantwortet für ihn die Frage, »ob Kleist mit der Abkehr vom Militär zugleich von Herkunft und Stand sich lossagen wollte«,¹⁴ keineswegs eindeutig. Für Kleist sei vielmehr eine dialektische Regel bezeichnend: »Je heftiger man sich allerdings vom Überkommenen abgrenzt, desto mehr bleibt man daran gebunden.«¹⁵

⁹ Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 56.

¹⁰ Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 57.

¹¹ Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 34.

¹² Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 32.

¹³ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 34.

¹⁴ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 48.

¹⁵ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 48.

II. Briefhierarchie II: Der Soldat Kleist oder die Bedeutung der Realien (Jens Bisky und Peter Michalzik)

Blickt man dagegen auf die Biographien von Jens Bisky und Peter Michalzik, fällt auf, dass die Hierarchie der drei Jugendbriefe geradezu entgegengesetzt strukturiert ist. Besonders der erste Brief wird in seinem sprachlichen Niveau längst nicht so hoch eingeschätzt. Die erzählerische Selbstreflexion, die von den Literaturwissenschaftlern Schulz und Blamberger hervorgehoben wird, findet bei Bisky und Michalzik nicht einmal Erwähnung. Die Aufmerksamkeit richtet sich stattdessen in erster Linie auf die Mitteilungsfunktion der Briefe. Bisky zitiert aus dem Brief von 1793 dementsprechend eine Stelle, in der sich Kleist über Verpflegung und Quartier auslässt und schließt daran die Bemerkung an:

Man findet reichlich Korrekturen auf den beiden, zwei mal quer und einmal längs gefalteten Doppelblättern, auch manchen Kasusfehler. Die Fülle der Eindrücke sprengt die rhetorische Ordnung, um deren Einhaltung sich der Fünfzehnjährige bemüht. Originell oder gedichtet ist hier nichts, aber er vermag zu sagen, was er sagen will. Er legt den Brief, dem Geschmack der Zeit gemäß, als schriftliche Unterhaltung mit den Entfernten an, gibt ein Bild der Außenwelt und seines Empfindens. Später hat er sich nur noch selten den Realien so direkt zugewandt wie in seinem Schreiben an Auguste Helene von Massow: [...].¹⁶

Das äußerst reservierte Urteil Biskys spricht Kleists erstem Brief explizit Originalität und Literarizität ab, von einem Vorschein dichterischer Größe kann keine Rede sein. Diese Wertung hat nicht zuletzt damit zu tun, dass Bisky sich hier selbst stärker für die enthaltenen Realien als für ästhetische Strategien im Kleistischen Briefwerk interessiert. Ihm ist an einer Situierung Kleists auf dem »Schauplatz der Revolutionskriege, die sein Leben prägen«¹⁷ gelegen. Das Schreiben an Auguste Helene von Massow soll, wie Bisky bereits am Beginn des Kapitels »Abschied ins Glück. 1777-1800« festhält, belegen, dass Kleists anlässlich seines Revers von 1799 bekundete innere Distanz zum Militär mit Vorsicht zu genießen ist. Der Brief zeigt für Bisky entsprechend nicht, wie Kleists erzählerisches Talent sichtbar wird und er recht eigentlich besehen schon auf dem Weg zum Autor ist, sondern, »wie sehr der junge Militär mit der Welt der Väter verbunden war.«¹⁸

Bemerkenswert an Biskys Briefkommentar ist auch, dass die sprachlichen Mängel mit der Materialität des Brieforiginals verknüpft werden, wenn die Erwähnung der Blattgröße mit den Korrekturen und Kasusfehlern einhergeht. Ganz anders bringt Schulz die Materialität des Briefs ins Spiel, nämlich, indem dort dem emphatischen Hinweis auf den Erzähler Kleist (»Welch ein Anfang!«) eine Abbildung der ersten Seite des Originals vorgeschaltet ist.¹⁹ So funktioniert Schulz' Kommentar zugleich als Bildunterschrift, die das präsentierte Briefblatt wie einen musealen Gegenstand in seiner Bedeutsamkeit erläutert. Bei Bisky liegt die Funktion der Erwähnung materialer Eigenschaften dagegen in der Entzauberung des jungen

¹⁶ Jens Bisky, Kleist. Eine Biographie, Berlin 2007, S. 25f.

¹⁷ Bisky, Kleist (wie Anm. 16), S. 15.

¹⁸ Bisky, Kleist (wie Anm. 16), S. 15.

¹⁹ Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 56.

Kleist. Die Autopsie des Originals lässt nicht die Aura Kleists, sondern die Schwachstellen in dessen Formulierungskunst deutlich sichtbar werden.

Von den vier Biographen wertet Bisky die drei Briefe am deutlichsten als sprachlichen Fortschritt, der parallel zu Kleists Entwicklung vom Jugendlichen zum Erwachsenen geführt wird. Beim zweiten Brief von 1795 ist für ihn daher schon der »pädagogische Überschuss« erkennbar, und als Kleist im März 1799 an Martini schreibt, tritt endlich, so Bisky, »Kleist als Individuum deutlich vor unsere Augen«.²⁰ Zwar sieht Bisky auch hier noch ein »Dokument von bestürzender Konventionalität«, aber nun eben paradoxerweise gepaart mit »höchstem Eigensinn«.²¹

Noch prominenter platziert Peter Michalzik den Brief an Christian Ernst Martini, wenn er seine Biographie gleich mit diesem Text beginnen lässt:

Der Tag, an dem Heinrich von Kleist zum ersten Mal unverwechselbar vor uns erscheint, lässt sich genau bestimmen. Es ist der 18. März 1799. Mit diesem Tag beginnt er sichtbar er selbst zu werden. Er war damals 21 Jahre alt. Aus Potsdam, der preußischen Garnisonsstadt, in der er als Soldat stationiert war, schrieb er einen Brief an seinen früheren Lehrer in Frankfurt an der Oder.²²

Beginnen Biographien naturgemäß gerne mit dem Geburtstag ihres Gegenstandes, so setzt die hier vorliegende Abweichung die intellektuelle an die Stelle der natürlichen Geburt, entsprechend rückt auch die Garnisonstadt Potsdam an die Stelle der Geburtsstadt. Selbstverständlich holt Michalzik die davorliegenden Ereignisse und damit auch die zwei früheren Briefe nach. Bei diesen Briefen stellt Michalzik allerdings, wie Bisky, wiederum die Mitteilungsfunktion in Form von Realien und alltagspraktischen Bezügen in den Vordergrund. Zu Kleists Dankesbrief an seine Schwester Ulrike von 1795 schreibt er: »Er dankte ihr mit etwas gestelzten, aber auch gereiften Worten für eine Weste, die sie ihm gestrickt und geschickt hatte. Was daran erinnert, dass Kleist wahrscheinlich zwei Winter lang im Feld und jetzt in Eschborn gefroren hat.«²³

Dass Michalzik hier nicht auf den an wissenschaftlicher Traktat-Literatur angelehnten Aufbau eingeht, mag dem philologisch interessierten Leser merkwürdig erscheinen, ist im Rahmen seines Darstellungsinteresses aber wenig verwunderlich.²⁴ Ihn beschäftigt weniger die Struktur der persönlichen Kommunikation als die grundsätzliche Frage nach Kleists Haltung zum Krieg. Diese erschließt Michalzik über den in Kleists Brief enthaltenen Satz: »Gebe uns der Himmel nur Frieden, um die Zeit, die wir hier so unmoralisch töteten, mit menschenfreund-

²⁰ Bisky, Kleist (wie Anm. 16), S. 42.

²¹ Bisky, Kleist (wie Anm. 16), S. 46.

²² Peter Michalzik, Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher. Biographie, Berlin 2011, S. 9.

²³ Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 63.

²⁴ Zum Brief an Ulrike von 1795 vgl. Joachim Knape, Zur Struktur des Jugendbriefs an die Schwester im 18. Jahrhundert: Goethe, Mozart, Brentano, Kleist. In: KJb 1996, S. 91–107. Vgl. auch weiterführend Barbara Gribnitz, »Meine theuerste Ulrike«. Heinrich von Kleist an Ulrike von Kleist. Spuren ihrer Briefbeziehung. In: Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 85–104.

licheren Thaten bezahlen zu können! –« (MA II, 541) Diesen Satz, »der als Ausdruck von Friedenssehnsucht verstanden worden ist«, ²⁵ wertet Michalzik keineswegs als pazifistisch, sondern argumentiert unter Hinzuziehung des 1808 veröffentlichten Gedichts »Der höhere Frieden« für eine Lesart, wonach Kleist von einem »innere[n] Friede[n], den man trotz Krieg finden kann«, spricht. Statt einer prinzipiellen Infragestellung des Krieges, müsse man vielmehr von einer zwiespältigen Verfasstheit Kleists ausgehen, bei der sich Kriegertum und schwärmerische Innerlichkeit nicht ausschließen. ²⁶ Der zweite Brief wird somit von Michalzik in eine Charakterologie des Kriegers Kleist eingebettet und betont die Kontinuität zur späteren lyrischen Produktion. ²⁷

III. Lückenfüllung I: Zeitraffer (Gerhard Schulz und Günter Blamberger)

Die Lückenhaftigkeit und Unzuverlässigkeit der Quellen wird von den neueren Biographen allenthalben wahrgenommen und reflektiert. Peter Michalzik erinnert am Beginn seiner Darstellung daran, »wie wenig Kleist wir oft wirklich in den Händen halten, wie dünn der Faden ist, der in die Vergangenheit reicht, und wie dünn somit auch das Eis ist, auf dem sich eine Biographie bewegt.« ²⁸ Doch nicht nur Biographen, auch Literaturwissenschaftler begegnen diesem Problem und spinnen unverdrossen noch den dünnsten Faden weiter, wie Gerhard Schulz konstatiert: »Ein besonderes Verfahren der Forschung, die vielen Lücken in Kleists Lebensgeschichte zu füllen, sind Versuche aus Vermutungen assoziativ Schlüsse zu ziehen.« ²⁹ Für eine Biographie, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, gilt es somit, die Lückenfüllung wenigstens transparent zu machen und damit auf die eigene erzählerische Konstruktion zu verweisen. Wie solche Auffüllungen im Zusammenhang mit Kleists Kinder- und Jugendjahren funktionieren, ist wiederum exemplarisch an zwei Verfahren zu beobachten.

Für die Jahre 1777 bis 1792, also von der Geburt bis zum Eintritt ins Regiment Garde, findet sich bei Günter Blamberger u.a. die Verwendung einer zeitraffenden Reihung von Ereignissen. Dieses »Zeitpanorama« ³⁰ soll einen ausschnitthaften, gleichwohl übergreifenden Eindruck von der kulturellen Entwicklung inner- und außerhalb Europas vermitteln. Der Abriss dient Blamberger dabei ausdrücklich als Behelf, um Kleists Kindheit darzustellen, über die kaum Konkretes bekannt ist. Entsprechend wird die über eine Seite lange Auflistung mehr oder weniger bedeutender kulturgeschichtlicher Ereignisse als scheinbar wahllos herausgegriffenes Surrogat eingeführt:

²⁵ Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 64.

²⁶ Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 65.

²⁷ Den Bezug stellt Kleist auch selbst her. Ob der vollständige Gedichttitel »Der höhere Frieden. (1792 oder 93)« auf die Entstehungszeit verweist oder nur als Reminiszenz gesetzt wird, muss dabei offen bleiben.

²⁸ Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 16.

²⁹ Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 37.

³⁰ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 30.

Der Erfahrungshorizont von Kleists Kindheit ist aufgrund der Quellenlage verlässlich nicht bestimmbar, deshalb hier einige Nachrichten, die man dem Kulturfahrplan der Jahre 1777 bis 1792 entnehmen kann, um sich seiner Zeit anzunähern, willkürlich und kunterbunt zusammengestellt: [...].³¹

Die anschließende Aufzählung reicht von der Hamburger Hamlet-Aufführung 1777 über die Erfindung der Dampfmaschine durch James Watt 1782 bis zur Kriegserklärung Frankreichs an Österreich 1792. Am Ende der Reihe steht dann aber doch wieder Kleist, der »im Juni [1792] seinen Militärdienst in Potsdam«³² beginnt. Doch nicht nur das Ende läuft wie in einem Fahrplan auf Kleist als Zielstation zu, auch die in chronologischer Folge aufgezählten Ereignisse stehen mit Kleists späteren Interessen zumindest in loser Verbindung. Dies betrifft etwa die Attraktion naturwissenschaftlicher Experimentalanordnungen, wenn »Galvanis Froschschenkelversuche« benannt werden, und erst recht, wenn Erscheinungsdaten von Kants Schriften in der Liste auftauchen.³³ So willkürlich, wie Blamberger behauptet, ist die Aufzählung also nicht. Vielmehr spiegelt sie das allgemeine Verfahren seiner Biographie wider, das er als »präsentische Erzähltechnik«³⁴ bezeichnet. Diese soll ermöglichen »auf der Höhe der Gegenwart zu bleiben, mit Kleist aus der Erlebnisperspektive, aus dem Augenblicksbewusstsein Handlungsalternativen durchzuspielen, quasi ohne zu wissen, was die Zukunft bringt.«³⁵ Die Zusammenstellung disparater Nachrichten inszeniert in diesem Sinne nicht nur Kontextwissen, sondern darüber hinaus eine mögliche Mitsicht Kleists, ohne dass sie durch dessen tatsächliche Wahrnehmung gedeckt sein muss. Der Anspruch Blambergers ist es, auf diese Weise »das Beunruhigende oder Staunenswerte in jedem Lebensabschnitt zu zeigen.«³⁶ Die Liste aus technischen Erfindungen, epochemachenden Veröffentlichungen und wichtigen politischen Entscheidungen erzielt in ihrer Disparatheit tatsächlich ebendiesen Effekt, weil sie mit den angezeigten Veränderungen auf die Potenziale von Kleists Lebensweg hindeutet, auch wenn das vorläufige Endergebnis – Kleist wird Soldat – von vornherein feststeht.

Ebenfalls im Zeitraffer, aber eher im Sinne einer Horizont-Bildung resümiert Schulz die »geistigen Perspektiven«³⁷ der Zeit als Voraussetzungen für Kleists Entwicklung und greift dementsprechend auch über die Jugendzeit hinaus, etwa wenn er auf die Bedeutung der Schlacht bei Jena und Auerstedt von 1806 hinweist.³⁸ Auch Schulz zählt wichtige Ereignisse seit Kleists Geburtsjahr 1777 auf, verknüpft sie aber stets vorausschauend innerhalb eines größeren Zusammenhangs und deutet umgehend spätere Auswirkungen auf Kleist an. Wo Blambergers Auflistung die Froschexperimente Galvanis lediglich benennt und zunächst unkommentiert lässt, zieht Schulz von ihnen ausgehend sogleich eine Linie zur Faszination Kleists für

³¹ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 28.

³² Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 30.

³³ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 29.

³⁴ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 15.

³⁵ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 15.

³⁶ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 15.

³⁷ Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 31.

³⁸ Vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 29.

das Phänomen der elektrischen Spannung.³⁹ Weil Schulz stets auf die Einordnung der Ereignisse bedacht ist, wirkt die gleichfalls raffende Ereignisfolge längst nicht so disparat wie bei Blamberger. Anders gesagt: Schulz' Zeitraffer bedient sich weicherer Übergänge und erläutert Einzelereignisse, indem er sie innerhalb des Zeitgeschehens um 1800 verortet. Geschichte soll so »nicht nur im aufsehenerregenden politischen und militärischen Geschehen« sichtbar werden, vielmehr gilt es nach Schulz die »Bewegungen und Veränderungen im Wandel des Denkens und Fühlens eines Zeitalters«⁴⁰ mit ihren weitreichenden Konsequenzen zu beachten.

Die bei Schulz wie bei Blamberger raffend wiedergegebene zeitgenössische Geschichte leistet einerseits Lückenfüllung, verweist gleichzeitig aber auch erweiternd auf Perspektiven für Kleists Leben. Gemeinsam ist den beiden Zeitraffer-Verfahren, dass sie einen distanzierenden Effekt erzeugen – wohl entgegen der Intention ihrer Verfasser. Denn obwohl Schulz sein entsprechendes Kapitel mit »Erste Annäherungen« überschreibt und Blamberger ein »präsentisches Erzählen« anvisiert, ist das biographische Erzählen hier deutlich auf Übersicht statt auf Unmittelbarkeit hin angelegt. Die Mittelbarkeit des Erzählens unterliegt einem narrativen Modus, d. h. einem Erzählen mit Distanz. Raffungen erzeugen diesen Effekt, weil der Biograph hier als Erzähler und Arrangeur der Zusammenstellung stärker in den Vordergrund tritt.⁴¹ Zudem wird in beiden Fällen zusätzliche Distanz durch die Abwesenheit der »Hauptfigur« Kleist erzeugt, da dieser selbst in der Ereignisreihe nicht oder nur am Ende auftaucht. Als Reaktion auf den Quellenmangel wird von Schulz und Blamberger ein »Über-Sehen« im doppelten Sinne produziert: Die Zeitraffer-Konstrukte überblicken einen großen Zeitraum und ignorieren dabei bewusst ihren Gegenstand, der erst am Ende der Übersicht wieder in die Erzählung eintreten kann.

IV. Lückenfüllung II: Die Anschaulichkeit der Anderen (Jens Bisky und Peter Michalzik)

Die journalistisch geprägten Autoren Bisky und Michalzik arbeiten in ihren Biographien stärker mit Verfahren der Veranschaulichung als Schulz und Blamberger. Gegenüber einer distanzierten, die Geschehnisse gleichsam aus großer Höhe überblickenden Perspektive, soll dem Leser hierbei ermöglicht werden, zumindest ansatzweise die längst vergangenen Ereignisse nachempfinden zu können.⁴² Aber wie kann man näher an eine historische Figur heranrücken, ohne sich fiktiver Elemente zu bedienen? Das Problem, dass für Kleists Militärzeit keine Erlebnis-

³⁹ Blamberger führt die naturwissenschaftlichen Interessen Kleists und die entsprechenden Werkbezüge erst im darauffolgenden Kapitel aus. Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 51–84.

⁴⁰ Schulz, Kleist (wie Anm. 6), S. 29.

⁴¹ Vgl. dazu Christian Klein und Matías Martínez, »Discours«. Das »Wie« der Erzählung – Darstellungsfragen [Art.]. In: Klein (Hg.), Handbuch Biographie (wie Anm. 1), S. 213–219.

⁴² Zum emotionalen Potenzial von Biographien vgl. Detlef Felken, Die Größe der Anderen. Anmerkungen zur Lage der Biographie. In: Non Fiktion 8 (2013), H. 1, S. 13–26, hier S. 25.

berichte von seiner Hand vorliegen, scheint die Erzeugung eines Präsenz-Effektes schwierig zu gestalten; es sei denn, man verlässt den wissenschaftlich akzeptablen Rahmen und imaginiert sich etwa in die Gedankenwelt einer historischen Figur, ohne sich auf Dokumente zu berufen, die solche mentalen Zustände plausibel machen könnten.⁴³

Die Lösung des Problems besteht darin, die Lücken mit Material zu füllen, das zwar nicht von der biographierten Person selbst stammt, aber Rückschlüsse auf sie zulässt.⁴⁴ In seiner Einleitung hält Bisky mit Blick auf die »miserable Quellenlage« fest: »Es bleibt kein besseres Mittel, als die fehlenden Stimmen durch andere Quellen zu ersetzen, den Dichter in seiner Zeit erscheinen zu lassen.«⁴⁵ Sein Vorhaben, den Dichter in seiner Zeit erscheinen zu lassen, versteht Bisky, und mit ihm Michalzik, in einem buchstäblicheren Sinne als Schulz und Blamberger. Wenn von Kleist Berichte fehlen, ersetzt bei Bisky beispielsweise der detaillierte Korrespondentenbericht die fehlende Kleist-Quelle. In diesem Bericht wird die Überfall-Taktik der französischen Tirailleurs in den Gefechten bei Trippstadt im Juli 1794 anschaulich, wenn diese »im dicken Holze sich nach und nach in den Gründen bis an die Verhaue« heranschleichen.⁴⁶ Der zitierte Bericht ersetzt also nicht nur Kleists Sicht, sondern erzeugt einen Präsenz-Effekt, der die Gefechtssituation konkretisiert.⁴⁷

Besonders Michalziks Darstellung vom Ersten Koalitionskrieg ist ein Beispiel für eine Anschaulichkeit des Historischen, die von den akademischen Autoren eher gemieden wird.⁴⁸ Er montiert aus den Quellen ein Bild des militärischen Geschehens, in das Kleist wahrscheinlich involviert war. Dabei stützt er sich insbesondere

⁴³ Vgl. dazu Klein und Martínez, »Discours« (wie Anm. 41), S. 215.

⁴⁴ So schlicht diese Lösung erscheint, so aufwendig ist sie teilweise zu bewerkstelligen, geht sie doch oft mit einem nicht unbeträchtlichen Rechercheaufwand einher. Dies dürfte mit ein Grund dafür sein, wieso die meisten Kleist-Biographien die Militärzeit so knapp behandeln.

⁴⁵ Bisky, Kleist (wie Anm. 16), S. 9.

⁴⁶ Bisky, Kleist (wie Anm. 16), S. 31.

⁴⁷ Zwar versucht auch Blamberger seine Darstellung in diesem Sinne zu veranschaulichen, das zu diesem Zweck verwendete Clausewitz-Zitat ist aber, allen darin aufgeführten Sinneseindrücken zum Trotz, eher generalisierend als konkretisierend, da es nicht eine bestimmte Situation beschreiben soll, sondern repräsentativ für die zeitgenössische Kampferfahrung steht. Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 11), S. 36.

⁴⁸ Zur Anschaulichkeit als Merkmal von Michalziks Biographie gegenüber der von Blamberger vgl. Mark-Georg Dehrmann, Seelensucher, Spieler auf der Kippe. Die neuen Kleist-Biographien von Günter Blamberger und Peter Michalzik erzählen, wie der Dichter den Kampf um seine eigene Zukunft verlor. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 51, 3. März 2011, S. 14: »Blamberger zahlt für seine forschungsorientierte Darstellung, die auch die Werke ausführlich interpretiert, den Preis geringerer Anschaulichkeit. Genau hier liegt demgegenüber die große Stärke von Michalzik. Er kennt das Bedürfnis, aus dem heraus man Biographien liest, die Faszination ihres Versprechens, das wirklich Geschehene erzählen zu können. Als Leser wünscht man sich, in eine Welt der sprechenden Dinge und präzise gestalteten Details eintauchen zu können. Das historisch Reale besitzt eine mächtige Aura. Alle postmoderne Abgeklärtheit, alle Einsicht in den narrativen und konstruktiven Charakter von Geschichtsschreibung konnten ihr nichts anhaben. Man will trotzdem doch eigentlich immer wissen, wie es wirklich war – auch wenn man weiß, dass das nicht geht.«

auf das Verzeichnis der Truppenbewegungen des 3. Bataillon Garde, das Carl von Reinhard bereits 1858 vorgelegt hat.⁴⁹ So kann Michalzik in seine Erzählung Kleist als Figur einsetzen und dabei relativ exakte Daten über seine Bewegungen angeben.⁵⁰ Bei der Darstellung der Kanonade von Mainz weist Michalzik zwar explizit darauf hin, dass man nicht genau sagen könne, was Kleist davon miterlebt hat. Unwahrscheinlich sei allerdings, dass er davon gar nichts mitbekommen haben soll.⁵¹ So darf sich der Leser Kleist als Mitakteur der folgenden Szenerie vorstellen:

Zunächst war der Juni von umfangreichen Schanzarbeiten bestimmt. 5000 Arbeiter legten nachts tiefe Gräben um die Stadt herum an, kilometerlang wühlten sie das Erdreich um. Anfangs wurden die Gräben in etwa 1500 Schritt Entfernung von den Befestigungsanlagen der Stadt gezogen, später rückt man bis auf 800 Schritt heran. Die Bataillone der Garde waren – unter Beteiligung der Unteroffiziere [zu denen Kleist gehörte, D.L.] – dazu bestimmt, die Arbeiter zu beschützen. In der Nacht des 18. Juni wurden diese Laufgräben eröffnet, anfangs knapp zehntausend Schritt lang, und mit Batterien versehen. Die Garden nahmen hier nachts ihre Stellungen ein, bei Tagesanbruch marschierten sie zu ihren Quartieren. [...]

Die Posten in der Burg und auf den Inseln wurden besetzt, man blieb hier bis zum 4. morgens um drei Uhr. Und am 22. Juli kapitulierten die Franzosen. Mehr als vier Wochen währte das schwere Bombardement. An irgendeiner Stelle brannte Mainz fast unentwegt in dieser Zeit.⁵²

Solche Lückenfüllung erschöpft sich keineswegs in der Herstellung von lesefreundlicher Anschaulichkeit, sondern dient auch der Beantwortung der Frage, wie es Kleist mit der historischen Realität hält. Zur Anschauung gebracht wird hier ein Kriegsgeschehen,⁵³ auf das Kleist auch in späteren Briefen nicht zu sprechen kommt, das er recht eigentlich verschweigt. Michalzik kann an der Gegenüberstellung der historischen Berichte von der Kanonade auf Mainz mit Kleists idyllischer Erinnerung vom Juli 1801 zeigen, wie stark historisches Geschehen und Erinnerung voneinander abweichen (vgl. MA II, 751ff.). »Kleists Wahrnehmung von Mainz«, so Michalziks Schlussfolgerung, »ist von grober Realitätsleugnung gezeichnet.«⁵⁴ Gegen die fehlenden oder beschönigenden Quellen aus Kleists Hand soll die Lückenfüllung mit militärhistorischen Zeugnissen den historischen Realitätsgehalt erschließen, indem der Biograph, im Sinne Jacques Le Goffs, »die historischen Belege in bezug auf ihre Auslassungen untersuchen, sich nach dem Vergessenen, den Löchern, den weißen Flecken der Geschichte fragen muß.«⁵⁵

⁴⁹ Vgl. Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 471, Anm. 7.

⁵⁰ Vgl. Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 44: »Am 22. März morgens um 6.30 Uhr verließ das 3. Bataillon des Regiments Garde mit Kleist dann Frankfurt in Richtung Mainz. Es marschierte zunächst nach Süden über Walldorf und Mörfelden nach Nauheim bei Groß-Gerau.«

⁵¹ Vgl. Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 49.

⁵² Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 47f.

⁵³ Vgl. dazu auch Peter Pauly, »Als Mainz ein Raub der Flammen wurde«. Wie der Gefeite-Corporal Heinrich von Kleist die Belagerung der Festung Mainz erlebte. In: Heilbronner Kleist-Blätter 23 (2012), S. 44–79.

⁵⁴ Michalzik, Kleist (wie Anm. 22), S. 51.

⁵⁵ Jacques Le Goff, Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt a.M. und New York 1992, S. 228.

V. Fazit

Für die Militärzeit Kleists ergibt sich nicht nur angesichts der spärlichen Zeugnisse ein Balanceproblem zwischen Leben, Gesellschaft und Werk, sondern auch wegen des komplex strukturierten Verhältnisses zwischen Dichtung und Militär. Die Soldatenzeit bewegt sich mithin an einer Grenze, die das Spannungsverhältnis von Leben und Werk mitinszeniert: Scheint das Ende von Kleists militärischer Laufbahn zum einen Bedingung für den Beginn seiner dichterischen Karriere, so sind zum anderen die Erfahrungen in der preußischen Armee auch für das spätere Leben und Werk von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

In den jüngsten Kleist-Biographien hängt die Integration der Militärzeit von der Gewichtung und Vermittlung der sogenannten »biographischen Trias«⁵⁶ aus Leben, Gesellschaft und Werk ab: Die Aspekte von Adoleszenz, militärgeschichtlicher Kontextualisierung und frühen Ansätzen literarischer Autorschaft konkretisieren in ihrem jeweiligen Verhältnis das erzählerisch vermittelte Bild Kleists. Dabei liegt der Schwerpunkt bei Schulz und Blamberger auf dem Dichter Kleist, wohingegen Bisky und Michalzik ihren Kleist als Krieger stark machen. Welchem Bild auch immer man zuneigt, gerade für die Wissenschaft sind beide biographischen Ausrichtungen relevant, da sie eben beide an den Bildern, Entwürfen und Zuschreibungen mitarbeiten, die unter dem Label Kleist kursieren. Ein lohnendes Feld künftiger Forschung ist die Kleist-Biographik daher allemal.

⁵⁶ So die Terminologie bei Klein, *Lebensbeschreibung als Lebenserschreibung?* (wie Anm. 2), S. 69.

AUF DEM WEG ZUM AUTOR
Kleists früher Briefwechsel als Schreibwerkstatt
des jungen Schriftstellers

Eine mit den biographischen Zeugnissen eines Autors sich beschäftigende Forschung zielt darauf, den empirischen Autor in seiner Welt zu entdecken, wobei sie seltener nach Belegen für das Geschehene als für das Erlebte sucht.¹ Briefe liefern als psychologisch-autobiographische Dokumente,² ähnlich wie Tagebücher,³ einen Einblick in die geistige Entwicklung und die Gedankenwelt des Briefschreibers und »machen den Autor »sichtbar« – auf Umwegen und in wechselhaften Figuren und Figurationen, auch wenn der Name, mit dem die Briefe signiert sind, ein und derselbe bleibt und gleichlautet mit demjenigen, der das »Werk« bezeichnet.«⁴ Dennoch ist das Vorgefundene kein objektives Bild des Autors, sondern ein nicht selten präzise entwickelter Selbstentwurf. Karl Heinz Bohrer bezeichnet dies –

¹ »Erst wenn eine durch eigene literarische Werke ausgewiesene Person den Sonderstatus »Autor« erlangt hat, beginnt auch der mit dem Autornamen verbundene Prozeß der Konsekration auf andere Texte, ja tendenziell sogar auf alle Arten von Hervorbringungen überzugreifen. Deshalb werden Briefzeugnisse berühmter Autoren gerne als eigenständige Kunstwerke oder doch als literaturähnliche Äußerungen angesehen« (Wolfgang Bunzel, Schrift und Leben. Formen der Subversion von Autorschaft in der weiblichen Briefkultur um 1800. In: Jochen Strobel [Hg.], Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur, Heidelberg 2006, S. 157–176, hier S. 159).

² Den Gegnern zufolge fehlen im Brief, so Hahn, »wesentliche Merkmale autobiographischen Schreibens. Es spricht ein Subjekt ohne Genealogie. Kein erzählbarer Beginn der »eigenen Geschichte, keine Eltern oder gar Großeltern, kein Geburtshaus oder -ort« (Barbara Hahn, Brief und Werk. Zur Konstitution von Autorschaft um 1800. In: Ina Schabert und Barbara Schaff [Hg.], Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800, Berlin 1994, S. 145–156, hier S. 149).

³ Hugo von Hofmannsthal spricht hier sogar von »Tagebücher[n] in Briefen, [die] von einem zum andern gesandt« werden (Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I, Frankfurt a.M. 1979, S. 327). Zu dem Briefwechsel von Hofmannsthal und dessen Verhältnis zur Literatur vgl. auch Alexander Košenina, »Der wahre Brief ist seiner Natur nach poetisch«. Vom Briefschreiber zum Autor – am Beispiel Hofmannsthals. In: Heinrich Detering (Hg.), Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart und Weimar 2002, S. 241–257.

⁴ Jochen Strobel, Brief [Art.]. In: Thomas Anz (Hg.), Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2: Methoden und Theorien, Stuttgart und Weimar 2007, S. 166–174, hier S. 170.

auch in Bezug auf die Briefe von Heinrich von Kleist – als »ästhetische Subjektivität«. Demnach sind die Briefe »als autonome Texte zu lesen, in denen das Ich sich gewissermaßen erst semantisch findet, erfindet«⁵ und die nicht selten einen Autor erst hervorbringen. Für die literaturwissenschaftliche Forschung haben sich die Briefe in Bezug auf das Œuvre des Autors in zweierlei Weise als interessant erwiesen, als eine ästhetische Textvariante und als Kommentar des Autors zu seinem Werk.⁶ Vor allem bei den zu Lebzeiten wenig bekannten AutorenInnen, wie es bei Kleist der Fall gewesen ist, sind Briefe oft die einzige Informationsquelle. Denn allein die hinterlassenen Briefe ermöglichen als »intellektuelle Biographie in Korrespondenzen«⁷ eine Rekonstruktion seiner Ansichten, des Lebens und des Werks. Doch eine briefunterstützte Rekonstruktion der Lebensgeschichte stellt nur eine Form der subjektiven Objektivierung dar, d.h. es wird versucht, mit subjektiven Aussagen des Schreibers einen objektiven Zusammenhang nachzuvollziehen. Doch ohne die Möglichkeit, die in den Briefen enthaltenen Informationen zu verifizieren.

Der vorliegende Beitrag untersucht den Briefwechsel Heinrich von Kleists, wobei im Fokus die Beziehung zwischen Brief, Autor und dem literarischen Werk steht. Das Korpus des Beitrags sind ausgewählte Briefe, insbesondere Kleists Jugendbriefe sowie sein Briefwechsel mit Wilhelmine von Zenge. Ausgehend von den inhaltlichen und formalen Differenzen im Briefwechsel wird versucht, seine Stellung innerhalb oder außerhalb der Dyade Autor-Werk zu bestimmen.

Friedmann Schulz von Thun unterscheidet in seiner Psychologie der Kommunikation vier Ebenen einer Nachricht: Sachinhalt, Selbstoffenbarung, Beziehung und Appell.⁸ Analog dazu lassen sich die Briefinhalte in ihrer Zweckmäßigkeit für den Briefschreiber differenzieren. Dabei ist zu betonen, dass eine und dieselbe Nachricht zeitgleich mehreren Ebenen zugeordnet werden kann.⁹ Im Rahmen der Appellebene, als dem Versuch, den Briefempfänger zu bestimmten Verhaltensweisen oder Handlungen zu veranlassen, sind Kleists Aufträge an andere, seine Geldbitten, Stellengesuche sowie die geschäftliche Korrespondenz mit den Verlegern zu nennen. Die Selbstoffenbarung und die Ebene der Beziehung werden zur Selbstinszenierung instrumentalisiert. Dem Sachinhalt ist die Mitteilung des Geschehenen zuzuordnen. Er lässt sich im Hinblick auf die Form weiter differenzieren und zwar in eine berichtende Mitteilung sowie eine erzählende

⁵ Karl Heinz Bohrer, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1989, S. 13.

⁶ Vgl. Strobel, *Brief* (wie Anm. 4), S. 167.

⁷ Detlev Schöttker, *Einführung: Briefkultur und Ruhmbildung*, In: Ders. (Hg.), *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*, München und Paderborn 2008, S. 9–18, hier S. 13.

⁸ Vgl. Friedmann Schulz von Thun, *Miteinander reden: 1. Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 26ff.

⁹ Die Zuordnung erfolgt nach einer auf Basis des Common Sense erstellten subjektiven Beurteilung, was zugleich einen Kritikpunkt an den mangelnden Kriterien der Abgrenzung darstellt. Während eine Nachricht zugleich auf allen Ebenen, sowohl explizit als auch implizit, gesendet werden kann, wird sie meist nur auf einer subjektiv vorbestimmten Ebene empfangen. Vgl. Schulz von Thun, *Miteinander reden: 1* (wie Anm. 8), S. 47.

ästhetische Ausdrucksform.¹⁰ Vorab sei bemerkt, dass Kleists Briefwechsel einem Entwicklungsprozess unterliegt, indem er, so die These des Beitrags, einen allmählichen Übergang von einer berichtenden zu einer erzählend-ästhetischen Ausdrucksform erfährt. Nach einer kurzen Vorstellung der Appellebene und der Selbstinszenierung gilt es im Weiteren, die Sachebene des Briefes am Beispiel der Korrespondenz Heinrich von Kleists näher zu bestimmen und seine Beziehungen zum literarischen Werk auszuarbeiten.

Die Appellebene fasst neben der beruflichen und geschäftlichen Korrespondenz, die zwischen 1804 und 1811 dominiert, zahlreiche Aufforderungen zu bestimmten Handlungen und Gefälligkeiten oder Bitten um finanzielle Unterstützung, die kontinuierlich in jeder Lebensphase zu finden sind, wie z.B. im Brief an Ulrike von Kleist vom 25. Februar 1795: »Und nun nur noch ein paar Worte: ein Auftrag, mich [...] zu empfehlen: die Bitte, mein jetziges Schreiben bald zu beantworten, und: die Versicherung, meiner unveränderlichen herzlichen Freundschaft.« (SW⁹ II, 471) Dabei handelt es sich keineswegs um die antike Unterscheidung zwischen einem Privatbrief (*litterae familiares*) und einem amtlichen Schreiben (*litterae negotiales*), sondern um den inhaltlichen Bezug auf Themen geschäftlicher Natur.

Die Briefe bieten ihren Schreibern eine Plattform zur Selbstinszenierung. Dies erfolgt einerseits durch eine explizite oder implizite Selbstoffenbarung, andererseits durch die Darstellung der Beziehungskonstellationen zu den Mitmenschen und damit der eigenen Positionierung innerhalb der Gesellschaft.

Es soll dabei nicht vergessen werden, dass die Briefe zu Kleists Lebzeiten bekanntlich vorgelesen, weitergereicht oder abgeschrieben wurden.¹¹ Das wird jeder Briefschreiber beim Verfassen des Briefes berücksichtigt haben. Die »wahren Briefe« gelangen selten an die Öffentlichkeit, weil sie entweder gar nicht geschrieben oder nach dem Lesen vernichtet oder versteckt wurden. Diesen Umstand bemerkt 1751 Gellert, wenn er wie folgt schreibt: »Vielleicht ist es auch gefährlich, wahre Briefe herauszugeben, weil man oft der Welt seine Heimlichkeiten verathen, und ihr durch seine Briefe seinen Charackter entdecken muß.«¹² Aus diesem Grund filtern nicht nur die Dichter, sondern auch ihre Nächsten die freizugebenden Briefe.¹³ Denn Briefe zu privaten Inhalten werden aufgrund des gestohle-

¹⁰ Eine ähnliche Abgrenzung liefert Jochen Strobel, und zwar unterscheidet er zwischen dem »Brief« als einem unliterarischen Gebrauchsstück zu Kommunikationszwecken mit einem Abwesenden (»eigentliche« Verwendung) und der »Epistel« als einem bereits im Entstehungsprozess zur Veröffentlichung angedachten literarischen Kunstprodukt (»uneigentliche« Verwendung). Die Epistel ist, entsprechend der oben vorgeschlagenen Aufteilung, dem fingierten Brief zuzuordnen, denn Briefe, die bereits während der Entstehung für die Publikation gedacht werden, imitieren nur den intimen Dialog mit dem einen (als einzig dargestellten) Adressaten. Vgl. Strobel, Brief (wie Anm. 4), S. 168.

¹¹ Vgl. Robert Vellusig, Gellert, der Husar, ein Brief und seine Geschichte. In: Strobel (Hg.), Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern (wie Anm. 1), S. 33–59, hier S. 38.

¹² Christian Fürchtegott Gellert, Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, Bd. 4, hg. von Bernd Witte, Berlin und New York 1988, S. 150.

¹³ Ein Fall ist den Kafka-Forschern wohl bekannt, und zwar Kafkas Briefe an Felice. Obwohl Felice einige Briefe »aus aller dunkelsten Tagen« vor der Freigabe vernichtete, riefen diese von »exhibitionistischen« Zügen und durch »Selbstentblößung« geprägten Briefe bei

nen Einblicks in die Abgründe der Seele eines Anderen von den Lesern nur mit Beschämung und Skrupel gelesen (dennoch gelesen!). Es wäre nicht übertrieben zu behaupten, dass es keinen Menschen gibt, der wahrlich private Briefe veröffentlichen würde (es sei denn, es würde einem bestimmten Ziel dienen). Daraus lässt sich folgern, dass die meisten an die Öffentlichkeit gelangten Briefe als eine Projektionsfläche und ein Medium zur Verbreitung des gewünschten Selbstbildes zu betrachten sind. Auch »Kleist hat diesen Effekt der epistolarer Ruhmbildung kalkuliert eingesetzt, als er vor dem Mord an seiner Freundin und der anschließenden Selbsttötung (1811) Briefe an Freunde und Bekannte sandte«.¹⁴ Wie Günter Blamberger zeigt, zeichnen sich vor allem diese Briefe durch »die strategische Inszenierung eines Autorbilds für die Nachwelt, die Kontrolle der Kommunikation postum« aus.¹⁵ Die exzentrischen Formen der Selbstdarstellung, die sich in Briefen von Goethe, Kleist und zahlreichen Romantikern etablierten, wurden von der funktionalen Selbstdarstellung im Briefroman vorbereitet.¹⁶

Die Sachebene der Briefe als die dritte inhaltliche Ebene

Eine berichtende Mitteilung des Geschehenen prägt vor allem den ersten überlieferten Brief Kleists vom März 1793. »Gnädigste Tante! Was soll ich Ihnen zuerst beschreiben, zuerst erzählen?«, fragt der 15-jährige Kleist seine Tante Auguste Helene von Massow (SW⁹ II, 463). Orte, Uhrzeiten, Reiseverlauf und die Ankunft in Frankfurt am Main bestimmen diesen Brief, dessen Mitteilungen mit folgenden Worten enden: »Nun, bestes Tantchen, ist auch meine ganze Erzählungs-Suade erschöpft, denn in diesen Augenblick fällt mir nichts bei was ich Ihnen noch mitteilen könnte, und doch bin ich überzeugt noch vieles vergessen zu haben.« (SW⁹ II, 469) Der mitteilende Duktus entspringt einerseits Kleists jungem Alter und seiner militärischen Laufbahn, andererseits handelt es sich dabei um einen Reisebericht, der ausschließlich die Außenwelt thematisiert. Eben diese Außenposition ist, so Rehbein, das Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Erzählen und Berichten. Denn beim Berichten nimmt der Sprecher bzw. der Schreiber einen Außenstandpunkt ein und teilt die beobachtete Folge der Erscheinungen mit. Der Berichtende beschreibt einen abgeschlossenen Sachverhalt, wodurch seine Darstellung vom Resultat her organisiert ist.¹⁷ Allein die Erwähnung der verstorbenen Mutter spricht Inneres an, was jedoch, wie Blamberger beobachtet, von manipulativen Zwecken motiviert wurde. Denn der »Brief ist ganz auf die Mild-

ihren Lesern »eine schmerzliche Scham, ein Widerstreben [hervor], das die Frage unabweisbar macht, ob die Veröffentlichung dieser Dokumente überhaupt zu rechtfertigen ist« (Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 142).

¹⁴ Schöttker, Einführung: Briefkultur und Ruhmbildung (wie Anm. 7), S. 12.

¹⁵ Günter Blamberger, *Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe*. In: Schöttker (Hg.), *Adressat: Nachwelt* (wie Anm. 7), S. 145–160, hier S. 145.

¹⁶ Vgl. Schöttker, Einführung: Briefkultur und Ruhmbildung (wie Anm. 7), S. 10.

¹⁷ Vgl. Jochen Rehbein, *Sequentielles Erzählen. Erzählstrukturen von Immigranten bei Sozialberatungen in England*. In: Konrad Ehlich (Hg.), *Erzählen im Alltag*, Frankfurt a.M. 1980, S. 64–108, hier S. 83f.

tätigkeit der Tante berechnet, die sich der »verlaßnen Waise« annehmen soll, emotional und finanziell.¹⁸ Einen ähnlich berichtenden Ausdruck präsentiert der Brief an Ulrike von Kleist vom 25. Februar 1795. Darin bedankt er sich für die angefertigte Weste, berichtet über die erhaltenen Briefe und Päckchen sowie über das Leben als Soldat. Doch schon vier Jahre später, am 18./19. März 1799 im Brief an Christian Ernst Martini, zeichnen sich die ersten Änderungen im Schreibstil ab, und den Brief bestimmen philosophische Gedanken. Dies hängt sicherlich mit dem gefassten Entschluss zusammen, das Militär zu verlassen und sich ausschließlich dem Studium der Mathematik und Philosophie zu widmen.

Die Beziehung des Briefes zur Literatur

Es wäre unvernünftig zu behaupten, jeder Brief eines Schriftstellers sei »Literatur«. Die Publikationen privater Briefe beförderten die Entstehung der literarischen Mischform der Briefbiographie.¹⁹ Doch anders als ein literarisches Werk soll eine zusammenhängende Veröffentlichung der privaten Briefe den Absender nicht als einen Literaten etablieren, sondern ihn »als Individuum und sich selbst, die Person, wie ein Werk [zu] erschaffen und dem Gedächtnis der Nachwelt ein[zul]prägen«,²⁰ was als epistolare Ruhmbildung bezeichnet wird. Trotz intensiver Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft mit dem Gegenstand »Brief« wurde bisher keine eindeutige Position bezüglich seiner Zugehörigkeit zur Literatur erarbeitet. Dies liegt nicht an der fehlenden Bereitschaft, sich zu einigen, sondern am Facettenreichtum dieser Textsorte und verschiedenen Analysezugängen.²¹ Das Auseinandergehen der Positionen beginnt bei der Billigung oder Verweigerung einer Autorschaft. Der Autor eines literarischen Werkes wird nicht zuletzt seit der Einführung der Begriffe des impliziten und des empirischen Autors durch Wayne C. Booth (1983) ins Unendliche multipliziert. Er wird in der Forschung als Erzähler oder als abstraktes Gebilde – »der Diskurs, oder besser noch: die Sprache spricht – das ist alles«²² – definiert, bis er durch Foucault sogar ganz aufgelöst wird, denn »wen kümmert's, wer spricht«.²³ Hierzu schließt Foucault die Autorschaft im Brief ausdrücklich aus, indem er behauptet, »ein Privatbrief kann einen Schreiber haben,

¹⁸ Blamberger, *Ökonomie des Opfers* (wie Anm. 15), S. 147.

¹⁹ Vgl. Hannelore Schlaffer, Glück und Ende des privaten Briefes. In: Klaus Beyrer und Hans-Christian Täubrich (Hg.), *Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation*, Heidelberg 1996, S. 34–45, hier S. 44.

²⁰ Schlaffer, Glück und Ende des privaten Briefes (wie Anm. 19), S. 42.

²¹ Des Weiteren betrachtet die Forschung als literarisches Werk hauptsächlich veröffentlichte Texte, die als literarische Werke deklariert wurden. Dieses Verfahren soll das Privatleben des Autors schützen und seine privaten Überzeugungen und Meinungen von dem Geschriebenen trennen. Dies ist ratsam als eine Schutzmaßnahme vor allem bei lebenden Autoren. Denn nur so ist die Freiheit des Wortes in der Literatur zu garantieren.

²² Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt a.M. 1987, S. 46.

²³ Michel Foucault, Was ist ein Autor? In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 198–229, hier S. 198.

er hat aber keinen Autor.«²⁴ Er argumentiert mit dem minderen Eigentumsanspruch des Briefschreibers sowie dem Fehlen einer Veröffentlichungsabsicht und individueller Literarizität. Diese Argumentation widerlegt Alexander Košenina, der dem Briefschreiber drei verschiedene Rollen zuweist und ihn somit in die Nähe des Autors eines literarischen Werkes rückt. Das schreibende Subjekt kann erstens ein auf eine bestimmte Wirkung bedachter empirischer Autor sein, zweitens ein implizites Teilsjekt oder drittens eine Sprecherstimme, die sich bei nach-erzählten Gesprächen auf die Rede verschiedener Figuren aufteilen kann.²⁵ Damit erhält der Brief eine Literarizität, deren Merkmale verschiedene Rollen des Ich, wie beispielsweise ein extradiegetischer und homodiegetischer oder autodiegetischer Erzähler²⁶ und damit »die Unterscheidbarkeit quasi-literarischer Sprechinstanzen, die Selbstreflexivität des Schreibens, Kalkuliertheit und »kunstvolle Gestaltung« [...] sowie feststellbare Korrespondenzen und Wechselwirkungen zwischen Briefen und literarischen Texten im engeren Sinn«²⁷ sind. Auch in Kleists Briefen lassen sich mehrere Erzähler unterscheiden, die zum Teil seinen zu erfüllenden gesellschaftlichen Rollen entspringen. Dies fängt bei der Unterschrift an. Denn Kleist signiert einige Briefe an seine Schwester Ulrike von Kleist nur mit seinem Vornamen und die Korrespondenz an Wilhelmine von Zenge und andere bis 1805 bürgerlich. Indem er auf den adeligen Namenszusatz und somit auf seine adelige Biographie verzichtet, entwirft er einen fiktiven Erzähler, der mit dem Autor genauso gleich wie unterschiedlich ist. »Vor die empirische Person des Korrespondenten tritt dann eine briefimmanente Erzählerfigur, das scheinbar mit jener Person identische Ich.«²⁸ In dem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 30. August (und 1. September) 1800 unterschreibt Kleist sogar mit seinem Reise-Pseudonym Klingstedt und versieht den Brief selbstironisierend mit folgender Frage: »Was wird Kleist sagen, wenn er einst bei Dir Briefe von Klingstedt finden wird?« (SW⁹ II, 538) Dass dies als ein literarisches Kunststück zu betrachten ist, lässt sich mit der bereits bei Kleist aufgekommenen Absicht belegen, sich dem Schriftstellertum zu widmen. Denn schon wenige Tage nach dieser Äußerung inszeniert er sich im Brief an Wilhelmine von Zenge, vom 19. (–23.) September 1800 als Dichter: »Von der Langeweile, die ich nie empfand, weiß ich auch hier nichts [...]; denn an jedem Gegenstand, sei er auch noch so scheinbar geringfügig, lassen sich interessante Gedanken anknüpfen, und das ist eben das Talent der Dichter.« (SW⁹ II, 572) Am 13. November ist er sogar fest entschlos-

²⁴ Foucault, Was ist ein Autor? (wie Anm. 23), S. 211.

²⁵ Košenina, Vom Briefschreiber zum Autor (wie Anm. 3), S. 255.

²⁶ Als extradiegetisch wird ein Erzähler der ersten Stufe bezeichnet, der eine Geschichte wiedergibt, an der er als Figur (homodiegetisch) oder als der einzige Protagonist (autodiegetisch) beteiligt ist. Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München 2007, S. 81ff. und Gérard Genette, Narrative Discourse. An Essay in Method, Ithaca und New York 1980, S. 252ff. Vgl. auch Strobel, Brief (wie Anm. 4), S. 172.

²⁷ Jochen Strobel, Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur. In: Ders. (Hg.), Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern (wie Anm. 1), S. 7–32, hier S. 10f.

²⁸ Strobel, Brief (wie Anm. 4), S. 173.

sen, Schriftsteller zu werden, wie er Wilhelmine von Zenge anvertraut: »Da stünde mir nun für die Zukunft das ganze schriftstellerische Fach offen. Darin fühle ich, daß ich sehr gern arbeiten würde« (SW⁹ II, 587). Somit ist zu behaupten, dass, einen Brief mit einem Pseudonym zu signieren, ein Versuch ist, sich selbst in die Rolle eines Autors zu stellen, der eine fiktive Erzählerstimme anstelle der eigenen stellt.²⁹

Die Verbindungen zwischen »Brief« und »Literatur« sind jedoch weitgehender als nur die Diskussion um den Autor. Briefromane wie Goethes »Die Leiden des jungen Werther« haben einen festen Platz innerhalb der Literatur. Dabei können Briefe von ihren AutorInnen selbst zur Literatur erhoben werden, wie es z.B. Bettine von Arnim mit »Goethes Briefwechsel mit einem Kinde« tat, oder als Grundlage für ein literarisches Werk dienen, wie z.B. Goethes an Charlotte von Stein aus Italien geschriebene Briefe. Diese waren nicht nur zum Vorlesen in den Weimarer Kreisen gedacht, sondern wurden 1817 zu dem literarischen Werk »Italienische Reise« verarbeitet. Denn erst eine Überarbeitung, die »der Publikation die Zufälligkeit der persönlichen und zeitbezogenen Äußerung«³⁰ nehmen solle, kann Briefe zum literarischen Werk erheben. Der Abdruck allein macht sie dagegen noch zu keinem Werk der Literatur, egal, wie prominent ihr Autor sein mag. Daher muss die Beziehung zwischen Brief und Autorschaft im Sinne der Literarizität des Briefes jedes Mal aufs Neue ausgehandelt werden.³¹ Dabei erscheint als das wichtigste Problem das Fehlen eines Plots. Hier kann die »Natural-Narratology« von Monika Fludernik zu Rate gezogen werden, der zufolge »Narrativität von ihrer Abhängigkeit vom Plot abgekoppelt und als Vermittlung von Erfahrungshaftigkeit (experientiality) definiert wird. Handlung, Intention und Gefühle sind alle Teile der menschlichen Erfahrung, die in Erzählungen berichtet und gleichzeitig evaluiert wird.«³² Auf kognitivistischen und konstruktivistischen Grundlagen fußend argumentiert Fludernik weiter, »dass Leser im Leseprozess Texte narrativisieren, also [...] so lesen, dass sie sich als Erzählungen deuten lassen. Narrativität ist also nicht in Texten vorhanden bzw. absent, sondern wird vom Leser wiedererkannt oder hingedeutet.«³³

²⁹ Es sei hier bemerkt, dass sich Kleist im Brief vom 10.10.1801 an Wilhelmine von Zenge gegen »*Bücherschreiben* für Geld« (SW⁹ II, 694) erklärt. Dabei lehnt er nicht das Schreiben an sich ab, sondern er »begriffe nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann« (ebd.). In demselben Brief bekundet er den Wunsch, sich in der Schweiz anzusiedeln und Landmann zu werden, der dem allgemeinen Trend des späten 18. Jahrhunderts entspringt. Denn die Schweizer Autoren wie Bodmer, Haller, Geßner und Rousseau stellten in ihren Werken die Schweiz als ein freies, idyllisches und naturnahes Land dar. Kleist scheint in seinem Entschluss eben von diesem Bild der Schweiz geleitet zu sein. Vgl. Uwe Hentschel, *Goethe und die politische Schweiz*. In: Oliver Ruf (Hg.), *Goethe und die Schweiz*, Hannover 2013, S. 111–126, hier S. 113.

³⁰ Schlaffer, *Glück und Ende des privaten Briefes* (wie Anm. 19), S. 42.

³¹ Vgl. Strobel, *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern* (wie Anm. 27), S. 27f.

³² Monika Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt 2010, S. 122.

³³ Fludernik, *Erzähltheorie* (wie Anm. 32), S. 122.

Briefe als Schreibwerkstatt des Autors

Doch bevor der Briefschreiber zum Autor wird, kann der Brief erfolgreich als Lernplattform für literarische Formen genutzt werden. Dieses wurde erst durch die im 18. Jahrhundert durchgeführte Reform der Briefrhetorik ermöglicht. Denn bis in das 17. Jahrhundert unterliegt die Kunst des Briefschreibens einer strengen Regulierung und verlangt einen starren Kanzleistil. Dieser wird nicht zuletzt durch die auf Nachahmung der bereits kanonisierten Dichter basierende antike Rhetorikübung garantiert.³⁴ Erst 1742 stellt Gellert mit den »Gedanken von einem guten deutschen Briefe« neue Regeln für die Brieflehre³⁵ auf. Obwohl nach wie vor durch Übersetzen und Nachahmung geübt wird, sollen die Briefe nun verstärkt Gedanken vermitteln.³⁶ Eine weitere entscheidende Neuerung führt Karl Philipp Moritz ein, der 1783 in der »Anleitung zum Briefschreiben« den Autor über die zu übermittelnde Nachricht erhöht. Im Gegensatz zur schriftlichen Kommunikation, die aufgrund der Fokussierung auf die zu vermittelnde Information »als Verlust an sinnlicher Präsenz«³⁷ bezeichnet wird, gilt die mündliche Kommunikation dank ihren expressiven Formen und ihrer sinnlichen Darstellung der Erfahrungen als proto-poetisch. Erst mit der Einführung der Mündlichkeit durch die Brieflehre Gellerts erscheinen Subjektivität und sinnliche Darstellung der Erlebniswelt, und somit auch die Poesie, in Briefen. »Nie sind so viele Briefe von stilistischer Qualität und anhaltender Wirksamkeit geschrieben worden wie zwischen der Mitte des 18. und der Mitte des 19. Jahrhunderts, nie ist so intensiv über ihre psychologischen Voraussetzungen und ästhetischen Wirkungen nachgedacht worden.«³⁸ Denn die Briefkultur des 18. Jahrhunderts³⁹ ist von einem gesteigerten Mitteilungsbedürfnis geprägt und übernimmt zuweilen die Funktion der Selbstdarstellung, »in der sich das schreibende Subjekt auf gleichsam vor-literarische Weise als Person, in seiner individuellen Erfahrungs- und Erlebniswelt, zur Geltung bringen

³⁴ Vgl. Inka K. Kording, Wovon wir reden können, davon können wir auch schreiben. In: Beyrer und Täubrich (Hg.), *Der Brief* (wie Anm. 19), S. 27–33, hier S. 27.

³⁵ Kording unterscheidet zwischen der »Brieflehre« als theoretischen Erörterungen zur Praxis des Briefschreibens und der »Brieftheorie«, die sich mit dem Wesen, der Funktion, dem Grad der Fiktionalisierung oder der Dialogizität des Briefes als Forschungsgegenstand beschäftigt. Vgl. Kording, Wovon wir reden können, davon können wir auch schreiben (wie Anm. 34), S. 29, Anm. 12.

³⁶ Vgl. Kording, Wovon wir reden können, davon können wir auch schreiben (wie Anm. 34), S. 32. Dagegen gewinnt in der Literatur zum gleichen Zeitpunkt das sich von der Nachahmung abwendende Schöpferische, das Genie, an Bedeutung.

³⁷ Robert Vellusig, *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Wien, Köln und Weimar 2000, S. 17.

³⁸ Schöttker, *Einführung: Briefkultur und Ruhmbildung* (wie Anm. 7), S. 10.

³⁹ Heutzutage beklagen manche, dass die Briefkultur des 18. oder des 19. Jahrhunderts verloren ging. Keineswegs. Sie hat sich nur an die Möglichkeiten der digitalen Welt angepasst. So wird E-Mail, entsprechend der eingangs genannten funktionalen Unterteilung, hauptsächlich zur Kommunikation mit der Außenwelt benutzt. Die modernen Medien des ästhetischen Ausdrucks sind Blogs, eigene Internetseiten oder Twitter und dienen den AutorInnen beispielweise zur Inszenierung ihres öffentlichen Images, wie einst die Briefkunst.

kann«.⁴⁰ In der Romantik wird der Brief »zum idealen Ort, ästhetische und philosophische Fragen zu diskutieren, Bekenntnisse zu formulieren und Kreativität zu erproben«.⁴¹ So soll der Brief im gleichen Maße »die Originalität und Individualität des Schreibers, des Autors darstellen«. Der originelle Schreibstil sei »nur in der kritischen Beschäftigung mit Werken der Dichtung und durch die Ausbildung einer individuellen Persönlichkeit mühsam« zu erlernen.⁴² Beide der zuletzt genannten Punkte, wie im Weiteren exemplarisch dargestellt wird, sind in Kleists Korrespondenz zu beobachten.

Ab Ende des Jahres 1800 ist Kleist als Volontär bei der Technischen Deputation des Königlichen Manufaktur-Kollegiums in Berlin tätig. Im März 1801 gerät er in die sogenannte Kant-Krise,⁴³ d.h. er verzweifelt zunehmend an der Einsicht, dass Wissenschaft und logisches Denken nicht zu objektiver Erkenntnis und absoluter Wahrheit führen können. Er lässt sich beurlauben und begibt sich in Begleitung von Ulrike von Kleist auf eine Reise nach Paris, die ihn zur Literatur führt. Briefe, die während dieser Reise entstehen, sind von zahlreichen literarischen Techniken zur Darstellung der inneren, unaussprechlichen Zerrissenheit erfüllt, wie z.B. der Brief vom 4. Mai 1801 an Wilhelmine von Zenge, in dem die schöne und glückliche Natur im Sinne der Romantik mit dem unglücklichen Inneren kontrastiert wird:⁴⁴

Liebe Wilhelmine, heute lag ich auf den Brühlschen Terrassen, ich hatte ein Buch mitgenommen, darin zu lesen, aber ich war zerstreut und legte es weg. Ich blickte von dem hohen Ufer herab über das herrliche Elbtal, es lag da wie ein Gemälde von Claude Lorrain unter meinen Füßen – es schien mir wie eine Landschaft auf einen Teppich gestickt, grüne Fluren, Dörfer, ein breiter Strom, der sich schnell wendet, Dresden zu küssen, und hat er es geküßt, schnell wieder flieht – und der prächtige Kranz von Bergen, der den Teppich wie eine Arabeskenborde umschließt – und der reine blaue italische Himmel, der über die ganze Gegend schwebte – Mich dünkte, als schmeckte süß die Luft, holde Gerüche streuten mir die Fruchtbäume zu, und überall Knospen und Blüten, die ganze Natur sah aus wie ein funfzehnjähriges Mädchen –

⁴⁰ Vellusig, Schriftliche Gespräche (wie Anm. 37), S. 9.

⁴¹ Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtał und Paweł Zarychta, Einleitung. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800. In: Dies. (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 11–27, hier S. 15.

⁴² Kording, Wovon wir reden können, davon können wir auch schreiben (wie Anm. 34), S. 33.

⁴³ Die Forschung ist sich uneinig darüber, um welchen Philosophen es sich hier handelte. Genannt werden neben Kant auch Johann Gottlieb Fichte, der Kantianer Carl Leonard Reinhold oder Michel de Montaigne. Vgl. Bernhard Greiner, Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 86ff. und Kristina Fink, Die sogenannte »Kantkrise« Heinrich von Kleists. Ein altes Problem aus neuer Sicht, Freiburg 2012. Zu der Beziehung zwischen Kleists Kant-Krise und seinem Erstlingswerk siehe Günter Schnitzler, Zusammenbrüche, Aufbrüche. Kleists »Kant-Krise« und »Die Familie Schroffenstein«. In: Werner Frick (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i.Br., Berlin und Wien 2014, S. 37–62.

⁴⁴ Vgl. auch Leonhard Hermann, Sprechen von den Grenzen der Sprache. Zur Funktion von Briefen im Erzählwerk Heinrich von Kleists. In: Breuer, Jaśtał und Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine (wie Anm. 41), S. 207–220, hier S. 209.

Ach Wilhelmine, ich hatte eine unaussprechliche Sehnsucht, nur einen Tropfen von Freude zu empfangen, es schien ein ganzes Meer davon über die Schöpfung ausgegossen, nur ich allein ging leer aus – Ich wünschte mir nur so viel Heiterkeit, und auch diese nur auf eine so kurze Zeit als nötig wäre, Dir einen heitern kurzen Brief zu schreiben. Aber der Himmel läßt auch meine bescheidensten Wünsche unerfüllt. Ich beschloß, auch für diesen Tag noch zu schweigen [...]. (SW⁹ II, 647f.)

Die Ähnlichkeit mit »Die Leiden des jungen Werther« von Johann Wolfgang von Goethe (Brief vom 10. Mai) verblüfft.⁴⁵

Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. [...] Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stellen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, ungründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des All-Liebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten – dann sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt; daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! – Mein Freund – Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.⁴⁶

Es fallen nicht nur der ähnliche Aufbau des Textes, die langen Sätze, Gedankenstriche oder eine gleiche Ausdrucksform, auf, sondern vor allem die Stilisierung zum romantischen Genie, das von der Natur überwältigt wird. Die Grundideen der Geniebewegung um 1800 sind

der fundamentale Bezug des Genies zur spinozistisch verstandenen schöpferischen Allnatur, die Autonomie-Erklärung des ganz auf seine eigene Produktivkraft vertrauenden Menschen, sein Originalitätsbewußtsein, seine Wendung nach innen: zur Sphäre elementarer Gefühle.⁴⁷

In der Natur befangen, scheint Kleist, ähnlich wie Werther zu zeichnen, unfähig zu sein, zu schreiben, und doch fertigt er einen Brief an, der ein ästhetischer Aus-

⁴⁵ Albrecht Schöne hat eine intertextuelle Beziehung zwischen Goethes Roman »Die Leiden des jungen Werther« und einem Brief Goethes an seinen Freund Behrisch vom 10. November 1767 festgestellt. Vgl. Albrecht Schöne, Über Goethes Brief an Behrisch vom 10. November 1767. In: Herbert Singer und Benno von Wiese (Hg.), Festschrift für Richard Alewyn, Köln 1967, S. 193–229. Zit. nach Strobel, Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern (wie Anm. 27), S. 12.

⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, Die Leiden des jungen Werther, Stuttgart 1986, S. 7f.

⁴⁷ Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Bd. I: Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Darmstadt 1988, S. 196.

druck einer schöpferischen Kraft ist. Ob es sich bei dem erwähnten Buch um den Goetheschen Roman handelt, ist heute nicht mehr möglich festzustellen, auch wenn das Datum des Kleistschen Briefes – beide Briefe trennen genau 30 Jahre und 6 Tage – zu solcher Annahme verführt. Ein weiteres Beispiel für die Beeinflussung durch Goethes Roman findet sich im Brief an Louise von Zenge vom 16. August 1801. Hier »übernimmt Kleist nicht wörtlich, sondern stilistisch«⁴⁸ eine Passage aus diesem Roman und instrumentalisiert sie, um das zu diesem Zeitpunkt moderne Leiden der Deutschen in Paris zu schildern.⁴⁹ In diesem Kontext ist ein klassisches Modell der Autorschaft anzusprechen und zwar die Nachahmung von Autoritäten. Wie schon in der Briefkunst der Antike empfohlen wurde, sich bei der Erstellung eines Briefes an den kanonisierten Dichtern zu orientieren, wird nach diesem Modell ein literarisches Werk durch Nachahmung großer Schriftsteller produziert.

»Absentium amicorum quasi mutuus sermo« (Erasmus).⁵⁰ Einen Brief wie ein persönliches Gespräch mit dem Abwesenden zu gestalten, gehört ebenfalls schon für die Antike zum guten Ton eines Briefes. Diese Dialogizität der Korrespondenz, in der die Antwort des Gegenübers eine wichtige Rolle spielt, ist Kleist durchaus bewusst, wenn er an Wilhelmine von Zenge am 16. August 1800 wie folgt schreibt: »Laß mich also lieber noch ein Weilchen mit Vertrauen und Innigkeit mit Dir plaudern.« (SW⁹ II, 515) Dennoch haben Kleists Briefe zum Zeitpunkt dieser Äußerung bereits einen stark monologischen Charakter. Sie ähneln mehr philosophischen Abhandlungen und Erzählungen als einem Dialog. Die Veränderung des eigenen Stils stellt Kleist im Herbst 1799 sogar selbst fest:

Meine Briefe werden lang, mein liebes Ulrikchen; und was das Schlimmste ist, ich rede immer von mir. [...] Ob Dich Neuigkeiten mehr interessiert hätten, als der Inhalt dieses Briefes? – Wer weiß. Aber auf alle Fälle gab es keine Neuigkeiten, außer die alte Leier, daß die Messe schlecht sei. (Brief an Ulrike von Kleist vom 12.11.1799, SW⁹ II, 498f.)

Für Karl Heinz Bohrer ist dies »der erste Brief emphatischer Selbstvergewisserung« und der »Einbruch einer Subjektisolation«.⁵¹ Es scheint, als wäre dieser Brief eine für die dichterische Karriere wichtige Übung, auch angesichts fehlender Ereignisse schreiben zu können.

Wie aus der bisherigen Darstellung hervorgeht, entfernt sich Kleist von der berichtenden Briefform und erstellt zunehmend Briefe, die als ästhetische Ausdrucksmöglichkeit in einer besonderen Nähe zu literarischen Schöpfungen stehen.

⁴⁸ Ingrid Oesterle, *Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris*. In: Dirk Grathoff (Hg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen 1988, S. 97–116, hier S. 102.

⁴⁹ »Kleists Pariser Briefe leisten die Verknüpfung des empfindsamen Briefdiskurses mit dem Parisdiskurs und eröffnen damit einen literarischen Zugang zur großen Stadt« (Oesterle, *Werther in Paris?*, wie Anm. 48, S. 104).

⁵⁰ Zit. nach Vellusig, *Schriftliche Gespräche* (wie Anm. 37), S. 29.

⁵¹ Bohrer, *Der romantische Brief* (wie Anm. 5), S. 51.

Einen Einblick in die Entwicklung von Kleists Persönlichkeit und schriftstellerischen Fertigkeiten liefern einige Briefe an Wilhelmine von Zenge, wie z.B. der Brief vom 30. Mai 1800, in dem Kleist seinen an Kants Anthropologie angelehnten Denkvorgang beschreibt:

[...] so würde alles, was in meiner Seele vorgeht, ohngefähr in folgender Ordnung aneinander hangen.

Zuerst fragt mein Verstand: *was willst Du?* das heißt, mein Verstand will den Sinn Deiner Frage begreifen. Dann fragt meine Urteilskraft: *worauf kommt es an?* das heißt, meine Urteilskraft will den Punkt der Streitigkeit auffinden. Zuletzt fragt meine Vernunft: *worauf läuft das hinaus?* das heißt, meine Vernunft will aus dem Vorangehenden das Resultat ziehen. [...] Auf diesem Wege wäre ich also durch eine Reihe von Gedanken, deren jeden ich, ehe ich mich an die Ausführung des Ganzen wage, auf einem Nebenblatte aufzuschreiben pflege, auf das verlangte Resultat gekommen und es bleibt mir nun nichts übrig, als die zerstreuten Gedanken in ihrer Verknüpfung von Grund und Folge zu ordnen und dem Aufsätze die Gestalt eines abgerundeten, vollständigen Ganzen zu geben. (SW⁹ II, 506f.)

Dieser Ausschnitt zeigt eine Reflexivität, die bald in seiner poetischen Tätigkeit ihren Ausdruck findet.⁵²

Im Brief vom 15. September 1800 teilt Kleist Wilhelmine von Zenge ausführlich seine Absicht mit, an ihrer Bildung arbeiten zu wollen. Dies verrät einerseits die allgemeine Einstellung der Epoche, denn die Erziehung der Frau lag zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht allein in der Gewalt der Eltern, sondern wurde als eine wichtige Aufgabe des Mannes erachtet.⁵³ Andererseits richtet sich sein Bildungsplan zugleich auf ihn selbst. Er fordert Wilhelmine auf, Aufsätze zu verschiedenen philosophischen Fragen zu schreiben, die er anschließend aufmerksam liest und korrigiert. Denn nur jemand, der anderen etwas beibringen muss, lernt es selbst zu verstehen.

Die Briefe liefern dazu Informationen über seine schriftstellerischen Übungen. »Und noch eins.«, informiert er Wilhelmine von Zenge im August 1800: »Ich führe ein Tagebuch, in welchem ich meinen Plan täglich ausbilde und verbessere.« (SW⁹ II, 527) Des Weiteren legt er im November 1800 ein Ideenmagazin an, da er sich »jetzt für das schriftstellerische Fach bilde«. (SW⁹ II, 597) Eine weitere Übung, die die Briefe verraten, ist eine Sammlung der Metaphern:

Auch gibt es noch verschiedene andere Mittel, auf eine leichte und angenehme Art Deinen Scharfsinn in dem Auffinden des Ähnlichen zu prüfen. Schreibe Dir z.B. auf verschiedene Blätter folgende Fragen auf, und wenn Du die Antwort gefunden hast, diese darunter. Z.B. Was ist *lieblich*? Ein Maitag; eine Fürsichenblüte, eine frohe Braut etc. etc. [...] Auf diese Art kannst Du durch eine Menge von Antworten Deinen Verstand schärfen und üben. Das führt uns dann um so leichter ein Gleichnis herbei, wenn wir einmal grade eins brauchen. (Brief an Wilhelmine von Zenge vom 29./30.11.1800, SW⁹ II, 606f.)

⁵² Vellusig warnt davor, die reflexiven Qualitäten des Briefes zu unüberlegt als Rhetorik oder Fiktion zu begreifen. Vgl. Vellusig, Schriftliche Gespräche (wie Anm. 37), S. 156.

⁵³ Vgl. Jürgen Kocka, Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft, Stuttgart 2001, S. 105ff.

Briefe ermöglichen weiterhin ihrem Autor, ohne sich der Öffentlichkeit auszusetzen, verschiedene Verfahren auszuprobieren und ihre Wirkung zu erproben.⁵⁴ Dies ist vor allem im Spannungsaufbau zu beobachten, wenn Kleist ein Geheimnis ankündigt und im gleichen Zuge dem Korrespondenten wichtige Informationen vorenthält: »Wenn ich nur wüßte, ob alle meine Briefe pünktlich in Deine und in keines andern Menschen Hände gekommen sind, [...] ohne vorher von irgend einem Neugierigen erbrochen worden zu sein, so könnte ich Dir schon manches mitteilen, was Dir zwar eben noch keinen Aufschluß, aber doch Stoff zu richtigen Vermutungen geben würde.« (SW⁹ II, 570) Ein solches Verfahren lässt »Korrespondenzen zu poetischen Phänomenen werden, selbst wenn ihre Verfasser damit keinerlei literarische Absichten verfolgen wollten.«⁵⁵ Diese ästhetische Wirkung war Kleist nicht fremd, denn es scheint, als wollte er durch sein Geheimnis, durch das Auslassen der Schlüsselinformation über die Absichten seiner Würzburger Reise, eine Spannung aufbauen. Eine ähnliche Vorgehensweise ist später in seinem Erzählwerk wiederzufinden, wofür als Beispiel der wohl bekannteste Gedankenstrich der deutschen Literatur zu nennen ist – der Koitus zwischen der Marquise von O.... und dem Offizier.

Die Würzburger Reise: der erste erdichtete Text

In der Zeit seiner Würzburger Reise ist der Beginn von Kleists dichterischer Laufbahn zu finden. Im Spätsommer 1800 besucht er in Würzburg das dortige Julius-Hospital, das neben mehreren Gebäuden für medizinische oder chirurgische Behandlungen auch über ein Haus für »die Verrückten« verfügt. »Bei den Verrückten sahen wir manches Ekelhafte, manches Lächerliche, viel Unterrichtendes und Bemitleidenswertes«, berichtet Kleist seiner Verlobten. Er sah dort u.a. einen Mönch, der »sich einst auf der Kanzel in einer Predigt versprochen [hatte] und glaubte von dieser Zeit an, er habe das Wort Gottes verfälscht«, sowie einen Kaufmann, »der aus Verdruß und Stolz verrückt geworden war. [...] Aber am Schrecklichsten war der Anblick eines Wesens, den ein unnatürliches Laster⁵⁶ wahnsinnig gemacht hatte – Ein 18jähriger Jüngling«. (SW⁹ II, 560)⁵⁷ Die in diesem Brief folgende Beschreibung des 18-jährigen Wahnsinnigen sei, so Gilman, das erste fiktionale Werk Kleists überhaupt.⁵⁸ Die ästhetische Gestaltung der Szene ist umso

⁵⁴ Mit diesen Beispielen ist ein klassisches Autorschaftsmodell anzusprechen, und zwar der *poeta faber*. Diese Autorschaftsfigur ist als kompetenter Anwender technischen Fachwissens zu verstehen.

⁵⁵ Schöttker, Einführung: Briefkultur und Ruhmbildung (wie Anm. 7), S. 9.

⁵⁶ Mit dem unnatürlichen Laster meint Kleist vermutlich die Masturbation. Vgl. Sander L. Gilman, Wahnsinn, Text und Kontext. Die historischen Wechselbeziehungen der Literatur, Kultur und Psychiatrie, Frankfurt a.M. und Bern 1981, S. 65.

⁵⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 13.9.1800.

⁵⁸ Eine Inspiration für dieses fiktive, angeblich im Julius-Hospital in Würzburg gesehene Krankheitsbild fand Kleist wahrscheinlich in einem zu dieser Zeit veröffentlichten Aufsatz. Denn eine Hypothese, dass Masturbation aufgrund der Verschwendung vitaler Substanzen des natürlichen Geistes zum Wahnsinn führen kann, verbreitete sich rasch mit einer 1785

interessanter, als sie keine Wendung erfährt. Der Jüngling wird in keine höhere oder deutungsstiftende Perspektive eingebettet, sondern es wird allein sein Zustand weggewünscht. Wie Hans Ulrich Gumbrecht beobachtet, wird dieser Effekt einer abgebrochenen Darstellung im Fortgang des Briefes gesteigert. Mit dieser Methode lege Kleist »auch in anderen Textgattungen für seine Leser die Konstitution von intentionalen Objekten [an], das heisst: von Gegenständen der Vorstellung und Gegenständen starker affektiver Reaktionen.«⁵⁹

Den fiktionalen Anfängen in den Briefen folgen bald die ersten Versuche, an einem literarischen Werk zu arbeiten. Denn in Paris, wohin seine im April 1801 begonnene Reise führt, skizziert er, wie Johannes F. Lehmann bemerkt, womöglich die Hauptmotive seines Erstlingsdramas »Die Familie Schroffenstein.«⁶⁰

Schlusswort

»Diesmal muß Du also mit dieser magern Reisebeschreibung vorlieb nehmen. Ich hoffe Dir künftig interessantere Dinge schreiben zu können« (SW⁹ II, 523)⁶¹ – diese Mitteilung Kleists klingt wie ein Versprechen seiner späteren literarischen Werke. Kleist scheint in seinen Briefen, bevor er sein erstes literarisches Werk verfasst, verschiedene Erzähltechniken erprobt zu haben. Denn vor allem die Briefe aus den Jahren 1800 und 1801 bezeugen die ersten literarischen Versuche und fungieren zugleich als Spiegel der Geburt des Autors Heinrich von Kleist, bis sich die Literatur aus den Briefen befreit und Kleist eigenständige Werke schafft. Abschließend ist noch auf eine weitere Parallele zwischen Kleists Briefen und seinem Werk hinzuweisen. Denn »die in diesem Brief an Wilhelmine [22. März 1801] geschilderte Welt [ist] genau die Welt, welche das Erstlingsroman [Die Familie Schroffenstein] in seiner Exposition] vorstellt.«⁶²

ins Deutsche übersetzten Veröffentlichung von Samuel Auguste André David Tissot, »L'Onanisme, ou Dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation«. Der Publikation von Tissot ging 1784 eine deutsche Veröffentlichung von Christian Gotthilf Salzmann voraus: »Über die heimlichen Sünden der Jugend«. Vgl. Gilman, Wahnsinn, Text und Kontext (wie Anm. 56), S. 65. Vgl. auch Evan H. Hare, Masturbatory Insanity. The History of an Idea. In: The Journal of Mental Science 108 (1962), S. 1–25; Karl-Felix Jacobs, Die Entstehung der Onanie-Literatur im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. München 1963.

⁵⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, Starke Momente in Kleists Briefen (an Helene von Massow, 13. März 1793, und an Wilhelmine von Zenge, 13. Oktober 1800). In: Ders. und Friederike Knüpling (Hg.), Kleist revisited, München 2014, S. 97–101, hier S. 101.

⁶⁰ Vgl. Johannes F. Lehmann, Einführung in das Werk Heinrich von Kleists, Darmstadt 2013, S. 28.

⁶¹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800.

⁶² Günter Schnitzler, Zusammenbrüche, Aufbrüche (wie Anm. 43), S. 62.

Zwar gilt er [der Brief] als Textsorte, die prinzipiell als literaturfähig angesehen wird, Werkstatus erreicht er aber erst, wenn er in den Kanon akzeptierter Gattungsmuster integriert werden kann. Die Kunstwerdung des Briefes erfordert also den vorherigen Verlust seiner alltäglichen Mitteilungsfunktion,⁶³

wie dies ebenfalls zunehmend bei Kleist zu sehen ist.

In dem vorliegenden Beitrag wurde die Korrespondenz inhaltlich im Hinblick auf die Zweckmäßigkeit der Nachricht in drei inhaltliche Ebenen aufgeteilt: die Appellebene, die Selbstinszenierung auf der Offenbarungs- und Beziehungsebene sowie die Sachebene. Diese wurde wiederum unter Einbeziehung der Form als Bericht oder ästhetischer Ausdruck (Erzählung) festgelegt. Des Weiteren wurde beobachtet, dass Kleists frühe Korrespondenz einen Wandel erfährt. Während sein erster überlieferter Brief von 1793 einen berichtenden und dokumentarischen Charakter hat, entfalten seine späteren Briefe sein schriftstellerisches Talent, wovon die Beschreibung des verrückten Jungen aus Würzburg ein Beispiel ist. Die Briefe zwischen Autor und seinem Werk (Autor–Brief–Werk) zu platzieren, erscheint oft problematisch. So ist nach der durchgeführten Analyse zutreffender, den Brief als Beginn einer literarischen Laufbahn zu erachten (Brief–Autor–Werk). Man kann behaupten, dass Briefe, wie es insbesondere bei Kleist zu sehen war, zur Entwicklung des Autors und zum Werk führen.

⁶³ Bunzel, *Schrift und Leben* (wie Anm. 1), S. 158.

KLINGSTEDT – KLEIST'S DOPPELGÄNGER

Bekanntermaßen sehnte sich Kleist nach einem stringenten »Lebensplan« (SW⁹ II, 489), den er aber nie finden und einlösen sollte.¹ Ähnlich stand es mit seinem Weg zum Schriftsteller, der auch ein äußerst gewundener war. Zunächst wollte Kleist in das schreibende Metier als Populärphilosoph einsteigen,² um dann auf das Schreiben literarischer Texte auszuweichen – sein Œuvre wird am Ende seines Lebens diverse literarische Genres wie Komödien, Tragödien, Gedichte, Epigramme, bis hin zu Novellen und Anekdoten versammeln. Ein klarer Plan ist in diesem Schreiben kaum zu erkennen; was sich hier abzeichnet, ist vielmehr ein ständiges Experimentieren mit neuen Formen. Aus diesem Grund greift es auch zu kurz, Kleist einfach als einen Dichter zu begreifen. Er ist vielmehr als ein Medienpraktiker zu verstehen, der auf allen möglichen Ebenen mit Kommunikation experimentierte. Die literarischen Texte sind nur ein Teil seines Weges, darüber hinaus versuchte Kleist sich als Verleger (die nie gegründete Phönix-Buchhandlung in Dresden) und als Zeitungsherausgeber (»Phöbus«, »Germania«, »Berliner Abendblätter«) und deckte somit in seinem kurzen Leben einen beträchtlichen Teil der Medienfunktionen ab, die die Medienökologie um 1800 zur Verfügung stellte. Kleists Aktivität als Medienpraktiker begann jedoch nicht innerhalb des schriftstellerischen oder journalistischen Diskurses, sondern als Briefschreiber.³

¹ In dem Brief vom Mai 1799 an Ulrike formulierte Kleist die Vorstellung, dass ein selbstbestimmtes Handeln einen Lebensplan voraussetzt. Kleist beschrieb hier eine Utopie eines zukünftigen Lebens, das er nie wird verwirklichen können. Kontingenz und die Notwendigkeit, sich auf neue Situationen einzustellen, kennzeichnen nicht nur seine literarischen Texte, sondern sind auch maßgeblich bestimmend für sein Leben.

² In einem Brief vom 13.11.1800 berichtete Kleist Wilhelmine von Zenge von seinem neuen beruflichen Plan: »Da stünde mir nun für die Zukunft das ganze schriftstellerische Fach offen. Darin fühle ich, daß ich sehr gern arbeiten würde. – O da ist die Aussicht auf Erwerb äußerst vielseitig. Ich könnte nach Paris gehen und die neueste Philosophie in dieses neugierige Land verpflanzen« (SW⁹ II, 587). Die Forschung ist sich einig, dass hier mit »Schriftsteller« nicht literarischer Dichter, sondern eher so etwas wie populärwissenschaftlicher Autor gemeint ist. Vgl. z.B. Dirk Grathoff, Kleists Geheimnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie, Opladen 1993, S. 23.

³ Die neuere Kleist-Forschung, gerade auch im Kontext des 200. Todestages, fokussiert die Bedeutung von Kleists Briefwerk. In den letzten Jahren erschienen bspw. ein Themenheft der »Beiträge zur Kleist-Forschung« (2006), die Beiträge der Tagung »Kleists Briefe« im

Kleist gehörte damit der Mehrheit der Mediennutzer um 1800 an und inszenierte ziemlich präzise das, was Medientheoretiker wie Bernhard Siegert,⁴ Albrecht Koschorke⁵ oder Werner Faulstich⁶ als zentral für das 18. Jahrhundert herausarbeiten: nämlich, dass der Brief zum Leitmedium einer neuen bürgerlichen Gesellschaft wurde. Koschorke hat in beeindruckender Weise in seiner Habilitationsschrift »Körperströme und Schriftverkehr« gezeigt, wie der Schriftverkehr zu einem zentralen Element der Subjektivierung im Zeitalter der Empfindsamkeit wurde. Schriftlichkeit und somit auch Briefe stellen nicht nur einfach Kommunikation her, sondern schaffen eine Form der Interaktion in der Einsamkeit. Briefe zu schreiben und zu lesen ist eine Aktivität, die in der zurückgezogenen Einsamkeit vollzogen wird.⁷ Diese Einsamkeit ist aber nicht einfach eine faktische Realität, sondern eine mediale Fiktion, die durch das Medium der Schrift produziert wird. Briefschreiber sind nicht einsam, sondern nehmen durch die Aktivität des Briefschreibens an einem Austausch, an einer sozialen Praxis teil. Die Illusion der Einsamkeit wird durch die Mittelbarkeit des postalischen Verkehrs erzeugt, die im Gegensatz zur face-to-face-Kommunikation kein unmittelbares Feedback zulässt.⁸ Ich möchte im Folgenden zeigen, dass dieser anscheinende Mangel des Briefs von Kleist genutzt wurde, um Kommunikation geschickt zu manipulieren und durch diese Verfahren eine postalische Identität zu erschaffen. Genauer gesagt will ich

Kleist-Jahrbuch 2013 und Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln, Weimar und Wien 2013.

⁴ Vgl. Bernhard Siegert, *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post*, Berlin 1993.

⁵ Vgl. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.

⁶ Vgl. Werner Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*, Göttingen 2002.

⁷ Koschorke arbeitet die medienhistorische Pointe heraus, dass das Kommunikationsmedium der Schrift es ermöglicht, trotz Kommunikation die Einsamkeit des Kommunizierenden zu kommunizieren: »Jede Gesellschaft, so könnte man verallgemeinern, erzeugt im Netzwerk ihrer Kommunikationen eine bestimmte Menge an »Abwesenheit«. Je vielstufiger die kommunikativen Prozesse werden, desto höher ist ihr Abstraktionsgrad, ihr Anteil an virtuellen Abwesenheiten. Im gleichen Maß müssen sowohl auf medialer als auch auf psychologischer Ebene neue Integrationsmöglichkeiten bereitgestellt werden. Die wichtigste traditionelle Technologie, Abwesenheit kommunikabel zu halten, ist die Schrift.« (Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, wie Anm. 5, S. 189) Koschorke beschreibt hier nicht nur eine interessante mediale Paradoxie, sondern zeigt auch, dass Kommunikationszusammenhänge ihre eigenen fiktionalen Räume produzieren.

⁸ Koschorke bringt das wie folgt auf den Punkt: »Ein neuer Typ von Diskursen entsteht, dessen Zentrum die Aporie der Kommunikation von Kommunikationsverweigerung bildet. In einer oralen, selbst in einer schriftgestützten rhetorischen Kultur ist der Satz »Ich bin einsam« streng genommen nicht sagbar, weil er die Gegenwart eines Adressaten, die er leugnet, zugleich voraussetzen muß. Innerlichkeit hat hier keinen diskursiven Ort, weil es eben für die Abgewandtheit des Individuums von den Interaktionen, die sein Leben bestimmen, kein Medium gibt. Erst Schriftlichkeit in ihrer reinen Form gestattet es, Inkommunikabilität zu kommunizieren, und als solche ist sie daran beteiligt, den Boden für fundamentale Paradoxien der Sprachproduktion seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu legen.« (Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, wie Anm. 5, S. 184)

diskutieren, wie Kleist die Briefe von seiner Würzburger Reise gezielt benutzte, um sich eine neue Identität zuzulegen anstatt Informationen zu kommunizieren; die Tatsache, dass Kleist bereits vor dieser Reise sich das Pseudonym Klingstedt zulegte, kann als Ankündigung dieser Medienpraxis gelesen werden, die nicht nur Teil von Kleists Imaginationstechnik war, sondern auch einen wichtigen Teil der kommunikativen Infrastruktur erzeugte, die den Nachrichtenverkehr seines meist nomadischen Lebens steuerte, bei dem die Post nicht nur ein zentrales Kommunikations-, sondern auch Versorgungsmittel wurde.

I. Das Pseudonym Klingstedt

Die Würzburger Reise von 1800 ist einer der mysteriösesten und in der Forschung am spekulativsten behandelten Abschnitte in Kleists Leben.⁹ Zuvor hatte er für das preußische Wirtschaftsministerium gearbeitet, nachdem er sein Studium an der Viadrina nach nur drei Semestern abgebrochen hatte. Er war zu dieser Zeit mit Wilhelmine von Zenge verlobt und musste nun versuchen, ein festes Einkommen zu sichern. Die Reise, die der Schwester und der Verlobten in einem sehr geheimnisvollen Ton mitgeteilt wurde, erscheint dabei äußerst eigentümlich. Sie produziert eine Distanz zwischen den Liebenden: Da die Reise plötzlich zustande kam und Kleist diese Entfernung zu seiner Verlobten ohne weiteres hinnahm, könnte man spekulieren, dass es sich um ein eminent wichtiges Vorhaben gehandelt haben muss oder dass Kleist von der Reise eine neue Finanzierungsmöglichkeit erwartete, die es ihm schlussendlich ermöglicht hätte, Wilhelmine von Zenge zu heiraten. Eine Antwort auf diese Frage ist aber nur schwer zu geben, da Kleists Briefe den Grund der Reise nur verschleiern, auch und gerade vor der Verlobten.

Es kommt hinzu, dass die Reisepläne sich ständig änderten. Kleist brach auf, um zunächst mit seinem Freund Brockes nach Wien zu reisen. Aus ungeklärten Umständen wird die Reise aber nicht nach Wien, sondern nach Würzburg gehen. Das Ganze wird dadurch noch geheimnisvoller, dass Kleist und Brockes sich Pseudonyme zulegen: An der Universität Leipzig immatrikulierten sie sich unter den falschen Namen Klingstedt und Bernhoff. Die Reise wird so zu einer geheimen Mission und Verschwiegenheit von größter Bedeutung. Kleist spielte explizit

⁹ Die Würzburger Reise ist ein besonderer Teil der Kleist-Biographik, da sich hier eine Fülle von Hypothesen entwickelt hat, die immer noch auf Verifikation warten. Eine der bekanntesten Annahmen ist, dass Kleist diese Reise antrat, um sich an seiner Vorhaut operieren zu lassen. Dieser sexualpathologischen Deutung stehen zwei Gruppen alternativer Deutungsversuche gegenüber. Die eine Gruppe sieht in Kleists Reise eine Spionagemission, die entweder einen antinapoleonischen oder einen wirtschaftlichen Hintergrund hatte; es wird spekuliert, dass Kleist die Rezeptur des »pickelgrüns« ausspionieren sollte. Vgl. Peter Staengle, *Heinrich von Kleist*, München 1998, S. 41–43. Die andere Gruppe identifiziert Kleists Reise als den Versuch, eine ökonomische Existenz zu finden; dabei gibt es Überlegungen, dass Kleist sich um eine Professur bemühte oder auch den Freimaurern beitreten wollte. Vgl. Grathoff, *Kleists Geheimnisse* (wie Anm. 2), S. 29–79. Müller-Salget gibt einen sehr hilfreichen Überblick über die Hypothesen zum Anlass der Reise Kleists. Vgl. Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 2011, S. 43–50.

auf einen geheimdienstlichen Kontext an, indem er seinen Namen klar als eine kryptographische Permutation darstellte und so eine Kenntnis von geheimdienstlichen Techniken suggerierte.

124 5 3
Klingstedt (SW⁹ II, 537)

Dies ist Kleists Unterschrift vom 1. September 1800, die durch numerische Indizes darauf hinweist, dass »Klingstedt« eine kryptographische Camouflage seines Namens ist. Klingstedt ist somit der erste fiktionale Charakter, den Kleist erschafft. Dies geschieht nicht mit Mitteln der literarischen Fiktion, also bspw. der Etablierung einer Biographie, sondern durch eine mechanische, mediale Manipulation. Kleist verstellt sich in einer buchstäblichen Art und Weise, indem er die Buchstaben seines Namens verstellt. Er imaginiert nicht erst einen Charakter und gibt ihm einen Namen, sondern produziert zunächst medientechnisch einen Referenten, auf den nun alle möglichen Verweise projiziert werden können. Kleist schreibt sich dabei in einer parasitären Weise in den Namen Klingstedt ein.¹⁰ Kleist produziert eine neue Identität durch die Verstellung seines Namens und zwar ohne diesen Namen mit irgendeiner Information aufzuladen. Dieser ist keine Identität, sondern – wie ich noch diskutieren werde – eine Adresse. Kleist kreiert also durch einen symbolischen Austausch bzw. durch die Permutation von Buchstaben eine neue Identität; eine semiotische Geschicklichkeit, die ihr Echo im Kleidertausch aus der »Familie Schroffenstein« findet.¹¹ Diese symbolische Permutation bringt aber nicht nur das Phantom Klingstedt hervor, sondern steht auch am Anfang der Selbstfiguration Kleists als Spion. Wenn Kleist nicht in geheimdienstlicher Mission reiste, so spielte er zumindest Spion, und diese Geheimhaltung nimmt dann Züge an, die auf eine fast pathologische Obsession hinsichtlich von Identitätsverdopplungen hinweisen.¹²

In dem Postskriptum zum Brief vom ersten September spekulierte Kleist über seine eigene Eifersucht gegenüber dem Phantom Klingstedt: »N.S. Was wird Kleist sagen, wenn er einst bei Dir Briefe von Klingstedt finden wird.« (SW⁹ II, 538) Nun, diese Vorstellung impliziert sicherlich bereits das Potenzial zu einer höchst

¹⁰ Ich verwende hier den Begriff des Parasiten, wie ihn Michel Serres in seinem Buch »Der Parasit« entwickelt. Serres geht dabei von einer Ökonomie aus, die nur in eine Richtung geht und nicht auf dialogischem Tausch basiert. Vgl. Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt a.M. 1981, S. 14.

¹¹ In der »Familie Schroffenstein« wird der Identitätstausch auch durch eine symbolische Permutation vollbracht. Es geht hier allerdings nicht um das Vertauschen von Buchstaben, sondern, noch materialistischer, um das Vertauschen von Kleidung. Der Kleidertausch führt zu einer Verwechslung, weil die symbolische Geschlechterkodierung der Kleidung eine falsche Adressierung ermöglicht, wodurch Agnes und Ottokar jeweils vom eigenen Vater umgebracht werden.

¹² Im Brief vom 11. Oktober 1800 aus Würzburg spielte Kleist figurativ, aber dennoch explizit auf einen Spionagehintergrund der Reise an: »Der Felsen mit der Zitadelle sah ernst auf die Stadt herab, und bewachte sie, wie ein Riese sein Kleinod, und an den Außenwerken herum schlich ein Weg, wie ein Spion, und krümmte sich in jede Bastion, als ob er rekonoszieren wollte« (SW⁹ II, 581).

dramatischen Verwechslungsszene, die je nachdem im Tragischen oder Komödienhaften enden könnte. Solche Verwechslungsspiele bilden schließlich die Grundlage der ersten literarischen Texte Kleists wie »Die Familie Schroffenstein« und »Amphitryon«, wobei sich in der Figur Amphitryon Kleists Lage spiegelt. Kleist ist genauso wie Amphitryon aufgrund einer wichtigen Mission abwesend von seiner Frau, die dann von seinem Doppelgänger verführt wird. Angesichts dieser literarischen Darstellung kann man den Hinweis auf Klingstedt auch als Imperativ Kleists lesen, Wilhelmine solle ihm während seiner Abwesenheit treu bleiben. Des Weiteren lässt sich Kleists *Erfindung* des Doppelgängers mit der von Friedrich Kittler diagnostizierten Bedeutung des Doppelgängers in der Romantik kurzschließen.¹³

Meister und sein Graf, Goethe und seine Leser – alle konnten sie an Doppelgänger glauben, einfach weil Wörter keine Singularitäten bezeichnen. Nicht einmal das Wort *Doppelgänger* selber. Und andere Medien als Wörter gab es in klassisch-romantischen Tagen nicht.¹⁴

Die Bedeutung des Doppelgängers erwächst für Kittler aus dem medialen Apriori des Aufschreibesystems 1800. Da Schrift keine klare indexikalische Referenz hat, sondern nur die Vorstellung vom Individuum aus einer durch Symbole induzierten Halluzination generieren kann, produziert sie keine tatsächlichen Individuen, sondern nur medientechnisch gefertigte Simulakren. Man mag Kittlers Analyse kritisch gegenüberstehen und diese eminente Bedeutung der Schrift als alleinige Imaginationsmaschine um 1800 bezweifeln, Kleists Klingstedt unterstreicht jedoch Kittlers Überlegung, da Klingstedt seine Existenz, Individualität und Adressierbarkeit allein der medientechnischen Permutation von Buchstaben verdankt. Diese Konstruktion des Phantoms Klingstedt war aber nur ein Schritt in Kleists Strategien der medialen Subjektkonstitution. Er speiste diese imaginäre Logik weiter in seine Briefkommunikation ein und kreierte einen parasitären Kommunikationsfluss, der ihn mit seiner Schwester und seiner Verlobten verband, bei dem er aber keine Information übermittelte, sondern seine Briefpartnerinnen Imaginationen hervorbringen ließ.

II. Kleists Briefpolitik

Die Briefstelle, in der sich Kleist das Pseudonym Klingstedt zulegte, zeigt die Notwendigkeit der Geheimhaltung.¹⁵ Das Zulegen einer neuen Identität in Anspie-

¹³ Vgl. Friedrich Kittler, *Romantik – Psychoanalyse – Film. Eine Doppelgängergeschichte*. In: Ders., *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht, Berlin 2013, S. 93–112.

¹⁴ Kittler, *Romantik – Psychoanalyse – Film* (wie Anm. 13), S. 97.

¹⁵ Sicherlich waren Anagramme im 18. Jahrhundert nicht nur Teil geheimdienstlicher Techniken, sondern sehr beliebt als Unterhaltungsspiel. Es kam bei dieser Praxis des Anagramms auf die Zurschaustellung des intellektuellen Witzes an, was die potenzielle Entzifferbarkeit des Anagramms implizierte. Kleists »Klingstedt« zielt aber nicht darauf, von jedem entschlüsselt zu werden, und das unterscheidet Kleists anagrammatische Praxis

lung auf eine geheimdienstliche Praxis macht mehr als deutlich, dass das, was er zu sagen hatte, höchst vertraulich war. Kleists Identitätsverdopplung verweist also nicht nur auf eine gespaltene Persönlichkeit, sondern viel offener auf das Briefgeheimnis. Briefe versenden Geheimnisse, und von Klingstedts Briefen darf strenggenommen niemand etwas wissen – nicht einmal Kleist. Die Aura des Geheimnisses liegt insgesamt über der Würzburger Reise, und schon der Brief an Ulrike von Kleist, in dem Kleist ihr seine Reisepläne mitteilte, ist dezidiert *top secret* bzw. eröffnet ein gezieltes Kalkül der Nichtinformation. Kleist kündigte seine Reise wie folgt an: »Ich teile *Dir* jetzt ohne Rückhalt alles mit, was ich nicht verschweigen muß. Ich reise mit Brockes nach Wien.« (SW⁹ II, 531) Schöner kann man die Paradoxie der Briefe von der Würzburger Reise nicht fassen. Diese Briefe berichten über alles, nur nicht darüber, worum es wirklich geht. Was diese Briefe übermitteln, sind keine Nachrichten, sondern nur willkürliche Informationen, die von dem eigentlichen Grund der Reise ablenken sollen. Die Schilderungen Würzburgs sind also nicht viel mehr als Lückenfüller, um zu verschleiern, dass Kleist nichts über sich und den eigentlichen Grund der Reise sagt. Sie breiten einen Raum der Imagination aus, weil Kleist anscheinend nicht das sagt, was Ulrike von Kleist und Wilhelmine von Zenge wirklich interessiert hätte, und dennoch versuchte er, seine Leserinnen mit Stoff für ihre Imagination zu versorgen. Etwas musste Kleist nämlich – wie ich noch diskutieren werde – tun, er musste postalisch Kontakt zu seiner Schwester und seiner Verlobten halten. Kleists Briefe umschreiben ein Geheimnis und öffnen den Raum für Spekulationen, was Kleist ganz offen gegenüber Ulrike von Kleist zugab: »Unterlasse alle Anwendungen, Folgerungen, und Kombinationen. Sie *müssen* falsch sein, weil Du damit mich nicht *ganz* verstehen kannst.« (SW⁹ II, 531)

Was soll nun diese Geheimniskrämerei? Sie kodiert zunächst einmal das Informationsverhältnis zwischen Kleist, Ulrike von Kleist und Wilhelmine von Zenge um. Das Arkanum will die Souveränität im Briefverkehr umdrehen. War es bisher Kleist, der immer sehnüchtig um Information bat, so versetzte er sich jetzt in eine Situation, die so unbestimmt ist, dass Ulrike von Kleist und Wilhelmine von Zenge ein Informationsdefizit haben und dementsprechend nach mehr brieflichen Kontakt verlangen müssen. Aus Soldat, Student bzw. aspirierendem Beamten wird ein geheimnisvoller Liebhaber, dessen Schritte nicht mehr einfach erklärt oder vorhergesagt werden können. Kleist kreiert sein eigenes Feld der Irregularität, und Eva Horn weist in ihrem Buch »Der geheime Krieg« darauf hin, dass das Geheimnis eine zutiefst politische Dimension hat: »In dieser Perspektive sind die

entscheidend von den Gesellschaftsspielen dieser Zeit. Zur Geschichte des Anagramms vgl. Henry Benjamin Wheatley, *Of Anagrams. A Monograph Treating of Their History from the Earliest Ages to the Present Time*, London 1862; Thomas Brunnshweiler, *Magie, Manie, Manier. Versuch über die Geschichte des Anagramms*. In: Max Christian Graf (Hg.), *Die Welt hinter den Wörtern. Zur Geschichte und Gegenwart des Anagramms*, Alpnach 2004, S. 17–86.

modernen Arkana die Sphäre eines heimlichen, aber auf Dauer gestellten Ausnahmezustands, die *irreguläre* Seite der Macht selbst.«¹⁶

Natürlich unterscheidet sich Kleists Geheimhaltung in der Dimension von der eines Staatsapparats, aber die Intention ist nicht unähnlich: nämlich einen Ausnahmezustand zu schaffen, der die Symmetrie im Briefverkehr zu seiner Seite hin auflöst. Durch solch eine Lesart wird es prinzipiell gleichgültig, aus welchen Gründen Kleist nach Würzburg reiste, da das Geheimnis wichtiger ist als der eigentliche Grund. Mit dieser Unbestimmtheit eröffnete Kleist einen Raum der Imagination und Kommunikation, der gefüllt werden wollte.

Wenn es sinnvoll ist, einen autobiographischen Ort zu finden, an dem Kleist zum Schriftsteller wird, so ist es vielleicht dieser, an dem Kommunikation vollständig mit Imagination gefüllt wird. Horn zeigt detailliert, dass die Sphäre der Geheimhaltung, der Spionage und des Geheimnisses prinzipiell auch immer der Bereich der Fiktion ist:

Es gibt keine Wahrheit des Verrats, vielmehr immer nur den expliziten und verleugneten Hinweis darauf, dass alles auch anders (gewesen) sein könnte, anders erzählt werden müsste und damit die Positionen von Erlöser und Verräter, Held und Schurke, Großtat und Verbrechen sich radikal umkehren würden. Im Reflex seiner Fiktionalisierungen wird damit das politische Geheimnis sichtbar als etwas, das in seinem Kern selbst fiktiv ist und nicht anders als im Modus des Fiktiven adäquat thematisiert werden kann.¹⁷

Kleists Würzburger Reise folgt dieser Ambivalenz. Sie ist von Anfang an als ein Feld der möglichen und unabschließbaren Spekulation angelegt. Eine für Kleists Schriftstellerkarriere relevante Konsequenz liegt weiterhin darin, dass in dieser Konstruktion eines Geheimdiskurses Politik und Literatur ein enges Verhältnis eingehen, wobei Kleist den Bereich einer politischen Imagination nicht primär durch inhaltliche Ausgestaltung erzeugt, sondern genau umgekehrt. Durch das Weglassen von Informationen und die Manipulation von Sender-Empfänger-Relationen werden Leerstellen geschaffen, die man nur durch Leserimagination oder geheimdienstliche Berichte schließen kann.¹⁸

Die Verschleierungstaktiken bezüglich der Reise legen die Nähe zu geheimdienstlichen Operationen nahe. Auch wenn dies nur eine mögliche Erklärung ist, bleibt es unverkennbar, dass Kleist jede Menge Spuren in diese Richtung legte. Dementsprechend wird Kommunikation gezielt zur Verschleierung benutzt, und die Briefe sind zunächst gar nicht als verständliche Botschaften gedacht. Kleist schrieb: »Wenn wir dann einmal, in der Gartenlaube, einsam, diese Briefe durch-

¹⁶ Eva Horn, *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt a.M. 2007, S. 29f.

¹⁷ Horn, *Der geheime Krieg* (wie Anm. 16), S. 33.

¹⁸ Günter Blamberger weist in ähnlicher Weise darauf hin, dass die Reise als Versuch Kleists gesehen werden kann, sein Leben zu fiktionalisieren, und dass die Reise eine gezielte Form der Desinformation zu Aufgabe hat: Kleist »macht seine Situation undurchschaubar, indem er deren Komplexität erhöht, d.h. heterogene, inkommensurable, einander oft widersprechende Hinweise auf potentielle Zielsetzungen gibt.« (Günter Blamberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 120f.)

blättern werden, und ich Dir solche dunkeln Äußerungen erklären werde, und Du mit dem Ausruf des Erstaunens: ja so, so war das gemeint – »« (SW⁹ II, 548). Die Briefe sollen also nicht informieren, sondern eine Hegemonie der Informationsverfügung konfigurieren. Kleist will bis zuletzt die Autorität über die Briefsendung erhalten, auch wenn das den Sinn und die Medialität der Post unterläuft — also die Funktion der Informationsübermittlung parodiert.¹⁹

III. Kleists Logistik

Kleists Briefe sind nicht einfach Kommunikationsmittel, die seine Erfahrungen und Erlebnisse vermitteln, sondern Hilfsmittel, um ein postalisches Netzwerk stabil zu halten. Dass Kleists Briefe logistische Koordinationssysteme sind, wird dadurch unterstrichen, dass sein letzter Brief vor der Abfahrt nichts anderes zur Aufgabe hat, als Geldflüsse neu zu regulieren, da die ganze Reise bereits mit einem postalischen Fehler begann.

Brockes reisete mit mir von Coblenz ab, und nannte der Eickstädtischen Familie kein anderes Ziel seiner Reise als Berlin. Du darfst der Gräfin Eickstädt, wenn Du sie in Frankfurt sprichst, diesen Glauben nicht benehmen. *Brockes* hatte einen Wechsel von 600 Rth., auf einen Bankier in Schwerin gestellt. Es war zu weitläufig, das Geld sich von Schwerin her schicken zu lassen. Er nahm ihn also nach Berlin mit, um ihn bei dem hiesigen mecklenburgischen Agenten umzusetzen. Der aber war verreiset und kein anderer hiesiger Bankier kennt *Brockes*. Er hat nun also doch von hier aus nach Schwerin schreiben müssen. Wir dürfen uns aber in Berlin nicht länger verweilen. Das Geld könnte frühestens in 4 Wochen in Wien sein. Wir bedürfen dies aber gleich, nicht um die Reisekosten zu bestreiten, sondern zu dem eigentlichen Zwecke unsrer Reise. Ferner würde der Mecklenburgische Bankier dadurch erfahren, daß *Brockes* in Wien ist, welches durchaus verschwiegen bleiben soll. Uns bleibt also kein anderes Mittel übrig als unsre einzige Vertraute, als Du. Wir ersuchen Dich also, wenn es Dir möglich ist, 100 Dukaten nach Wien zu schicken, und zwar an den Studenten Buchholz, denn so heißt *Brockes* auf dieser Reise. Das müßte aber bald geschehen. Auch müßte auf der Adresse stehen, daß der Brief selbst abgeholt werden wird. (SW⁹ II, 531f.)

Das Spiel der Identitäten beginnt also bereits, noch bevor Kleist und *Brockes* sich in Leipzig ihre Pseudonyme zugelegt hatten. Wobei hier Identität primär ein Problem der Adressierung und der Zuordnung, ein quasi postalisches Problem ist. Da *Brockes* nicht von einem Bankier adressiert werden kann, kann das Geld auch nicht an die richtige Adresse geschickt werden. Dies liegt vor allem daran, dass es keine topographische, sondern nur eine personale Adresse gibt, wobei die Adresse sich aus dem Ort Wien, dem Studienfach (Ökonomie bei *Brockes*/Mathematik bei Kleist) und dem Namen zusammensetzt (vgl. SW⁹ II, 533).

¹⁹ Es ist nicht ohne Ironie, dass für Kleist Würzburg selbst zu einem Ort der Geheimniskrämerei wird: »Du glaubst nicht, welche Stille in allen öffentlichen Häusern herrscht. Jeder kommt hin, um etwas zu erfahren, niemand, um etwas mitzuteilen.« (SW⁹ II, 558) Der Fluss von Kommunikation in der Würzburger Öffentlichkeit geht also nur in eine Richtung, was ziemlich genau Kleists eigene Informationspolitik beschreibt.

Kleist geht hier in einer äußerst differenzierten Art und Weise mit Medien um. Er setzt den Briefverkehr nicht einfach zur Information ein, sondern konstruiert eine kommunikative und ökonomische Infrastruktur. Inka Kording hat dabei Kleists briefliche Strategien als eine komplexe Praxis beschrieben, die Individuation durch eine kommunikative Selbstreferenz herstellt und dafür eben auch die Empfänger benötigt:²⁰

Wenn konstatiert wird, dass, wie ich dargelegt habe, das briefliche Ich den dialogischen Charakter epistolarer Kommunikation selbstreferentiell rückführt auf das eigene Ich, so werden dadurch die realen Empfänger zu Phantasmen degradiert und fungieren als Substitute des Briefe schreibenden Ich, als Statthalter für das Alter ego des epistolaren Individuums. Einerseits biegt das Briefe schreibende Ich die materialen und medialen Bedingungen epistolarer Kommunikation immer wieder selbstreferentiell auf sein eigenes Selbst um, andererseits aber benötigt das briefliche Ich sowohl die Materialität als auch die Medialität der Gattung, in der es sich verschriftlicht, um überhaupt Bedeutungspotenz erzeugen zu können. Das epistolare Ich ist also in seinem Anspruch auf emergente Individuation auf eine existentielle Weise abhängig von den medialen Bedingungen der Texte, die es selbst erzeugt. Die potentiellen und faktischen Schickungen sind für die selbstbezügliche Individuation fundamental notwendig, denn nur im sei es noch so reduzierten dialogischen Gestus kann das briefliche Ich seine basale Unbestimmtheit kommunizieren, Emergenzen generieren und der Tautologie einer reinen Selbstreferenz entgehen.²¹

Kording betont hier zu Recht, dass die Produktion von Subjektivität im dialogischen Prozess der Briefkommunikation nicht nur auf einer semantischen Ebene diskutiert werden sollte, sondern auch als Medieneffekt. Das heißt, dass die Post nicht nur die Kommunikation mit anderen Subjekten ermöglicht, sondern auch die Einschreibung in ein kommunikatives Netz, in dem Kommunikation immer wieder auf das Selbst zurückkommen kann. Die postalische Konstitution von Individualität hängt also nicht nur davon ab, dass Kleist mit jemanden in Kontakt treten kann, sondern auch davon, dass dieser Jemand wiederum mit Kleist kommunizieren kann. Kleists Subjektpolitik geht im Fall der Würzburger Reise aber noch über Kordings Analyse hinaus. Die realen Empfänger (Ulrike von Kleist und Wilhelmine von Zenge) werden nicht einfach, wie Kording es beschreibt, zu Phantasmen degradiert; das Phantasma ist Kleist bzw. Klingstedt, der seine Identität so ausgehöhlt hat, dass sie nur noch mit den wildesten Spekulationen wieder aufgefüllt werden könnte. Kleists Kommunikationspolitik bildet einen Medienverbund, der sich nicht einfach in einer leeren Selbstreferenz verliert, sondern durch die Imagination der Briefempfängerinnen moduliert wird. Kleist versucht keine Informationen zu senden, sondern ein System zu erzeugen, in das er sich als Parasit immer wieder einklinken kann.²² Die Würzburger Reise konstruiert kommunika-

²⁰ Vgl. Inka Kording, Mediologische Individualität in den Briefen Heinrich von Kleists. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 20 (2006), S. 45–63.

²¹ Kording, Mediologische Individualität (wie Anm. 20), S. 60f.

²² Hier beziehe ich mich wiederum auf Serres' Begriff des Parasiten. Nach Serres ist der Parasit nicht einfach ein Sender oder Empfänger, sondern kann sich jeder Zeit in den Kanal einschalten, kontrolliert nicht einen Knoten in einem System, sondern interveniert im Beziehungsgeflecht: »Und eben dies ist die Bedeutung der Vorsilbe *para* in dem Wort Para-

ven Austausch so, dass Kleist ständig Briefe mit zweifelhaftem Kommunikationsgehalt schickt; dies tut er vor allem, um mit Frankfurt in Kontakt zu bleiben, also um ständig sicher zustellen, dass er adressierbar war. Dies konstituiert eine parasitäre Verbindung nicht nur im Sinne von Serres, sondern vor allem in einer sehr handfesten ökonomischen Bedeutung.

IV. Doppelgänger, Parasit, Nomade

Diese Briefpraktiken zeigen, dass Kleist sich sehr bewusst war, dass Identität eine äußerst fragile Konstruktion ist, die prinzipiell sich dem Fiktionalen öffnet und so Raum für Verwechslungen und unheilvolle Doppelgänger schafft. Kleists Texte sind voll von diesen Verwirrspielen, die sprachliche bzw. semiotische Ordnungen subvertieren. »Die Familie Schroffenstein« stellt die Identitätsvertauschung von Agnes und Ottokar in den Mittelpunkt, in »Amphitryon« wird sie zum eigentlichen Handlungsanlass. Doppelgänger tauchen aber auch im »Erdbeben in Chili« in Form der vertauschten Kinder Juan und Philipp (SW⁹ II, 158f.) und vielleicht am deutlichsten im »Findling« auf, und das alles begann mit Kleists erstem fiktionalen Charakter: Klingstedt. Das soll aber nicht heißen, dass die Fiktionalität von Klingstedt unmittelbar an Kleists literarische Produktion anschließt, sondern dass sie auch dort zu finden ist.

Klingstedt kann als Chiffre von Kleists Medienpraxis beschrieben werden, die aufgrund von Kleists Reisetätigkeit immer wieder die eigene Adressierbarkeit sicherstellen musste. Kleist ist ein Nomade in einer Mediengesellschaft, die auf eine gewisse statische Stabilität der Adressierbarkeit aufbaut. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben in »Mille Plateaux« Kleist in Verbindung mit der Figur des Nomaden gebracht, wobei der Nomade zu einem Bild wird, das genau diese Spannung von Statik und Dynamik verschränkt. Deleuze und Guattari identifizieren als Merkmal des Nomaden, dass er, während er sich bewegt, sitzt, also eine immobile Haltung in der Bewegung annimmt. Der Nomade verbindet Unbeweglichkeit mit Geschwindigkeit, eine katatonische Starre mit einem schnellen Fortschreiten und konfiguriert so eine »stationäre Prozessform«²³ – eine paradoxe Struktur, die Deleuze und Guattari als typisch für Kleist erkennen. Meine Verweise auf Kleist als Medienpraktiker können diese Paradoxie in Rückgriff auf seine mediale Situation auflösen. Kleists Leben zeichnet sich durch einen obsessiven Reisetrieb aus. Es gab nur wenige Jahre, in denen er an einem Ort blieb. Dies könnte auf eine existentielle Unruhe Kleists verweisen, auf jeden Fall zeigt es, dass er sich hier im Zeitalter der Post in einer durchaus komplizierten medialen Situation befand. Seine ständige Beweglichkeit, sein nomadischer Lebensstil machten es notwendig, immer wieder aufs Neue seine Adressierbarkeit sicherzustellen. Kleist war sich bereits 1799 der logistischen Bedingungen von Reisen und Kommunikation bewusst:

sit: Er ist daneben, er ist bei, er ist abgesetzt von, er ist nicht auf der Sache, sondern auf der Beziehung« (Serres, *Der Parasit*, wie Anm. 10, S. 64).

²³ Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin 2005, S. 524.

Was der Reiseplan dem Reisenden ist, das ist der Lebensplan dem Menschen. Ohne Reiseplan sich auf die Reise begeben, heißt erwarten, daß der Zufall uns an das Ziel führe, das wir selbst nicht kennen. Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen. (SW⁹ II, 490)

Am Anfang dieses Texts habe ich darauf verwiesen, dass Kleist diesen Lebensplan nie finden sollte; die Würzburger Reise macht begreiflich, dass es auch keinen Reiseplan gab. Die Utopie dieses Reise-/Lebensplans wird bei Kleist von einer Medienpraxis verdrängt, die trotz aller Kontingenzen versucht, Adressierbarkeit sicherzustellen, nicht nur um Produzent, sondern – viel wichtiger – um Empfänger zu sein. Was dem entspricht, was Deleuze und Guattari als typisch für den Nomaden herausgearbeitet haben. Diese Struktur implementiert Kleist allerdings nicht nur, weil er Informationen erhalten wollte, sondern weil er durch die Kommunikation mit der Heimat seine ökonomische Existenz sichern musste. Er war also darauf angewiesen, dass man ihm Geld schickte. Diese Notwendigkeit verwandelt Kleists Briefe in einen parasitären Diskurs, bei dem es nicht so sehr darauf ankommt, was in den Briefen inhaltlich kommuniziert wird. Der semantische Inhalt hat nur die Funktion, das Briefschreiben zu legitimieren; was wirklich wichtig an den Texten ist, steht an den Rändern, und das sind Instruktionen Kleists, wann was wohin zu schicken sei.

Kleist muss aber in seinen Briefen durchaus ein Reich der Imagination eröffnen; dies tut er aber nicht um seine Erfahrungen mitzuteilen, sondern um den Regeln der Briefkommunikation um 1800 zu folgen. Gellert beschrieb Briefkommunikation als virtuelle Fortsetzung des Gesprächs,²⁴ und Koschorke weist darauf hin, dass durch diese Notwendigkeit, in der Schrift den gesprochenen Dialog zu simulieren, sich der Brief zu einem fiktionalen Kommunikationsraum öffnet. Kleists Briefe zeigen eine Medienpraxis, die sich dieser imaginativen Struktur bewusst ist, und er benutzt sie, um ein anschlussfähiges Gespräch zu führen.²⁵ Kleist tut dies aber nicht nur, um Gellerts Briefpoetik zu gehorchen, sondern um in seinem nomadischen Lebensstil eine kommunikative Infrastruktur aufrechtzuerhalten. Seine Briefe sind somit nicht primär auf Dialogizität ausgerichtet, sondern sollen einen anschlussfähigen Fluss von Informationen und Geld ermöglichen.²⁶

²⁴ Vgl. Christian Fürchtegott Gellert, Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen, Leipzig 1751, S. 3.

²⁵ Vgl. Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr (wie Anm. 5), S. 191f.

²⁶ Inka Kording weist darauf hin, dass sich Mono- und Dialogizität in Kleists Briefen wechselseitig ermöglichen und bedingen, um dann das Medium Heinrich von Kleist im Postnetzwerk entstehen zu lassen. Vgl. Inka Kording, Epistolarisches. Überlegungen zu einer Gattung. In: KJb 2013, S. 58–71, hier S. 71. Diese Ambivalenz, die zwischen einem monologischen Sprechen und der Forderung nach Informationen und Dialog steht, habe ich als parasitär gekennzeichnet.

Jenny Sréter

IRREGULÄRE TRUPPEN

Kleists Militär-Anekdoten in den »Berliner Abendblättern«

Sucht man in einer Zeitung nach Spuren der Autorschaft, dann wird man in der Regel im Impressum oder am Ende eines Artikels fündig. Dort stehen Kürzel, die als Initialen oder Buchstabenkombinationen auf den Namen des Verfassers hinweisen und an anderer Stelle aufgeschlüsselt werden. Diese wenigen Lettern markieren Urheberschaft in einem Medium, in dem sich die per se problematische Frage der Autorschaft von Texten weiter verkompliziert: Wer ist der »Autor« einer Zeitung? Der Redakteur, der entscheidet, worüber berichtet oder was abgedruckt wird, oder der Journalist, der den Artikel verfasst? Und kann man über den Bericht von Nachrichten überhaupt eine Autorschaft erheben?

Auch in Kleists »Berliner Abendblättern« finden sich unter vielen Beiträgen solche Art Kürzel, die auf einen Autor verweisen. Jedoch findet sich nirgends eine Aufschlüsselung, durch die man nachvollziehen könnte, für wen oder was die Buchstaben stehen. Die Verbindung von Kürzel und Verfassersname wird in der Zeitung an keiner Stelle preisgegeben und bleibt für den Leser somit geheim. Selbst heute, nachdem durch jahrzehntelange Forschung zu den »Berliner Abendblättern« die Autoren der meisten Beiträge der Tageszeitung bekannt geworden sind, bleibt der Zusammenhang zwischen Kürzel und den Verfassernamen häufig ein Rätsel: So verwendete Kleist neben seinen Initialen H. v. K. Kürzel, die von x., xy., z., mz. bis hin zu rmz., Vx. und xyz. reichen, während Adam Müller häufig Ps. und Achim von Arnim mal ava., mal vaa. unter ihre Beiträge setzen. Für sich stehend erinnern die Buchstaben an Variablen, allgemeine Platzhalter, an deren Stelle man Beliebiges setzen kann. Unter einem Artikel aber werden sie aufgeladen mit Identitäten, und man geht davon aus, dass Vx., der die Verse »An die Nachtigall« (BA, Bl. 15) schreibt, jemand anderes sein muss als xy., der über die Inszenierung eines Lustspiels von Voß berichtet (BA, Bl. 4), – und nicht jeweils Kleist, wie es tatsächlich der Fall ist. Welcher Systematik der Einsatz der Initialen und der Pseudonym-Kürzel gefolgt ist und welchem Zweck diese Verschleierung der Autorschaft dienen sollte oder ob einfach eine Vielzahl von Autoren vorgetäuscht werden sollte, lässt sich nicht eindeutig sagen. Dies sind jedoch nicht die einzigen falschen Fährten und Verwirrungen, denen man auf den Spuren von Autorschaft in den »Berliner Abendblättern« begegnet. So gab sich Kleist überhaupt erst in der

19. Ausgabe seiner Tageszeitung als ihr Herausgeber zu erkennen. Bis dahin war nicht nur unklar, wer schrieb, sondern auch, wer die Zeitung zu verantworten hatte. Lüftete Kleist das Geheimnis um die Herausgeberschaft zwar nach einigen Wochen, so birgt seine Zeitung jedoch ein weiteres Rätsel, das seine redaktionelle Strategie und die Kommunikationsintention hinsichtlich der Artikelkonstellation betrifft.

Am 25. September 1810 erschien in der ›Vossischen Zeitung‹ eine erste, knappe Ankündigung der ›Berliner Abendblätter‹, in der Kleist seine Absichten für die Zeitung andeutete:

Berliner Abendblätter

Unter diesem Titel wird sich mit dem 1ten Octbr. d. J. ein Blatt in Berlin zu etabliren suchen, welches das Publicum, in sofern dergleichen überhaupt ausführbar ist, auf eine vernünftige Art unterhält. Rücksichten, die zu weitläufig sind, auseinander zu legen, mißrathen uns eine Anzeige umständlicherer Art. Dem Schluß des Jahrgangs wird ein weitläufiger Plan des Werks angehängt werden, wo man alsdann zugleich im Stande sein wird, zu beurtheilen, in wie fern demselben ein Genüge geschehen ist. Berlin, den 25sten Septbr. 1810. Die Redaction der Abendblätter.¹

Diese Ankündigung ist Ankündigung in zweierlei Hinsicht: Zum einen wird eine Zeitung angekündigt und zum andern ein Plan, der im Nachhinein das beschreiben soll, was zuallererst angekündigt wurde. Wie Sibylle Peters feststellt, ist es der geheime Plan, der rein durch seine Ankündigung einen Zusammenhang der Beiträge, eine Kohärenz der Zeitung setzt.² Durch diesen performativen Effekt wird allein die Erwartung eines Zusammenhangs zum Zusammenhang selbst. Dieser ›geheime‹ Plan hat in der Forschung zu unterschiedlichen Theorien über Kleists Absichten hinsichtlich der Gestaltung und Redaktion der Zeitung Anlass gegeben.³ Diese unterschiedlichen Auffassungen über seine Intentionen haben zu divergierenden Interpretationen der Beiträge der Zeitung geführt.

Einer der frühesten Interpreten ist Reinold Steig, der in der ersten umfassenden Publikation zu den ›Berliner Abendblättern‹ mit dem Titel ›Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe‹ versucht hat, das seiner Ansicht nach zu Unrecht bestehende Bild Kleists als eines aus seiner Zeit gelösten und unpolitischen Dichters zurechtzurücken, und zwar, indem er Kleist eine Mitgliedschaft in der deutsch-christlichen Tischgesellschaft zuschreibt. Er sah in den ›Berliner Abendblättern‹ ein »publicitische[s] Kampforgan im Kampf gegen die alte Berliner Aufklärung, die sich

¹ Vossische Zeitung, 5. September 1810.

² Vgl. Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003, S. 11.

³ Vgl. Reinold Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe, Berlin 1901; Dirk Grathoff, Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹. Zur Beziehung von Journalismus und Öffentlichkeit bei Heinrich von Kleist. In: Klaus Peter u.a. (Hg.), Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I, Frankfurt a.M. 1972, S. 35–168. Vgl. auch Jochen Marquardt, Der mündige Zeitungsleser. Anmerkungen zur Kommunikationsstrategie der ›Berliner Abendblätter‹. In: Beiträge zur Kleist-Forschung (1986), S. 7–36; Bernhard Dotzler, ›Föderkriege‹. Kleist und die Autorschaft des Produzenten. In: KJb 1998, S. 37–61; Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 2).

den neu-französischen Ideen ergab.⁴ Eine Bestätigung seiner These sieht er in der im 11. Blatt der ›Berliner Abendblätter‹ veröffentlichten Kritik Adam Müllers an den Lehren des verstorbenen Wirtschaftswissenschaftlers Christian Jakob Kraus. Kraus, der in Königsberg die Lehren Adam Smiths vertreten hatte, war Verfechter der preußischen Landreformen, die die Privilegien der ostpreußischen Junker einschränkte. Müller hingegen trat für die Interessen des Adels ein und bekämpfte diese Reformen. Durch die jüngere Forschung konnte gezeigt werden, dass eine solche Opposition zur Zeit der Gründung der Zeitung noch kaum in der Weise organisiert gewesen sein kann – die genannte Tischgesellschaft trat erst Anfang des Jahres 1811 das erste Mal zusammen und eine aktive Mitgliedschaft Kleists darin ist sehr zweifelhaft geworden.⁵ Beiträge wie ›Ueber die Aufhebung des laßbäuerlichen Verhältnisses‹ (BA, Bl. 76) sprechen außerdem dafür, dass in den ›Berliner Abendblättern‹ keineswegs nur tendenziös adelsfreundliche und regierungsfeindliche Beiträge veröffentlicht wurden.

Diese politische Vielstimmigkeit und die vielfachen Konflikte mit der Zensur gaben Dirk Grathoff wiederum Anlass, die Absicht Kleists darin zu erkennen, dass er sich mit den ›Berliner Abendblättern‹ am Kampf um das Recht auf freie Meinungsäußerung beteiligte.⁶ Er stützt sich dabei unter anderem auf Formulierungen Kleists aus Briefen der Jahre 1810/11. So schreibt Kleist am 13. Dezember 1810 an den Regierungsrat Friedrich von Raumer: »[I]ch begehre nichts, als eine unabhängige Stellung zu behaupten« (DKV IV, 463), und am 20. Mai 1811 an Wilhelm Prinz von Preußen: »wenn man mir erlaubt hätte, das Blatt, mit gänzlicher Freiheit der Meinungen, so, wie Ehrfurcht vor das bestehende Gesetz sie, bei einer liberalen Ordnung der Dinge, zu äußern gestatten, fortzuführen.« (DKV IV, 487) Für Grathoff war Kleists vorrangiges Ziel, politische Inhalte unter dem Deckmantel einer als nicht politisch deklarierten Zeitung an der Zensur vorbeizubringen. Seiner Ansicht nach sollen die literarischen Beiträge allein den Anschein einer nicht-politischen Zeitung aufrechterhalten.⁷ Damit unterschätzt er diese jedoch als nur zerstreutes Beiwerk.

Folgt man Kleists redaktionellen Spuren in allen ihren Windungen, den Verkettungen, Bezügen im unendlichen Verweisnetz der Beiträge, bleibt sein geheimer Plan eine reine Setzung. Ist die Erschließung dieses Plans zwar unmöglich, gibt es dennoch eine Spur, die Kleists Absichten für die ›Berliner Abendblätter‹ eine weitere Dimension verleihen kann. Sie betrifft eine besondere Form des literarischen ›zerstreuenden Beiwerkes‹ in den ›Berliner Abendblättern‹: die Anekdoten.

⁴ Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe (wie Anm. 3), S. V.

⁵ Vgl. Ethel Matala de Mazza, Sozietäten (Christlich-deutsche Tischgesellschaft) [Art.]. In: KHb, S. 283–285.

⁶ Vgl. Grathoff, Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹ (wie Anm. 3), S. 153.

⁷ Vgl. Grathoff, Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹ (wie Anm. 3), S. 83.

I.

Von der Philosophie nicht ernst genommen, von der Literaturwissenschaft kaum beachtet, gehört die anekdotische dennoch zu den wohl weitestverbreiteten Formen des Erzählens – ob des historiographischen, des literarischen, des journalistischen oder des alltäglichen. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Verbreitung ist diese Form jedoch schwer zu bestimmen. In Überblickswerken⁸ zur Gattung Anekdote zeichnet sich die Schwierigkeit ihrer Definition ab. Nicht nur lässt sie sich kaum auf formale Merkmale festlegen, auch ihre Wirkungsabsicht und ihr Gegenstand variieren stark, in Abhängigkeit von den jeweiligen Veröffentlichungskontexten und Entstehungszeiten. Einig sind sich die meisten Anekdoten-Theorien und Lexika-Einträge⁹ darüber, dass es sich um eine kurze Erzählung eines historischen Ereignisses mit wahren oder zumindest glaubwürdigem Kern handelt, in deren Mittelpunkt meist ein Protagonist steht, der als Reaktion auf ein Geschehen eine Handlung vollzieht oder auch nur eine Äußerung macht, häufig abgeschlossen durch eine Pointe. Die Anekdote steht damit zwischen Faktizität und Fiktionalität. Ihren Bezug zum »wirklich« Geschehen erhält die Anekdote oft durch Referenz auf historische Orts- und Zeitangaben oder historische Persönlichkeiten, die ihre Glaubwürdigkeit stützen sollen.

Entscheidendes Merkmal ist jedoch, dass Anekdoten in der Regel auf Hörensagen beruhen und selten verifizierbar sind.¹⁰ Sie kursieren, ohne dass ihre Quelle, ihr »Autor« genannt wird, und sind daher auch für eine Geschichtsschreibung abseits der offiziellen Historiographie geeignet. Ohne ausgewiesenen Autor und als Geheimgeschichte hinter der großen Erzählung entziehen sie sich der Kontrolle der Autoritäten, denn wie Peter Fenves feststellt: »What the an of anecdote negates is authority.«¹¹ Sie sind prädestiniert für das Unerhörte, das »Nicht-Herausgegebene, Unveröffentlichte« (ἀνέκδοτον), wie bereits die erste Verwendung des Begriffs zeigt. Die Gattungsbezeichnung »Anekdote« für eine epische Kleinform setzt sich in Deutschland erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts durch. Gemäß ihrem Wortsinn hat sie ihren Ursprung in der antiken Geschichtsschreibung und entwickelt sich erst sehr viel später zu einer Gattung in Literatur und Publizistik.

Der Begriff »anekdota« taucht in einem Titel erstmals im posthum erschienenen Werk des Prokopios von Caesarea als ein publikationstechnischer Ausdruck auf. Prokop war der Rechtsbeistand des oströmischen Feldherrn Belisar und verfasste

⁸ Vgl. zur Gattung Heinz Grothe, *Anekdote*, Stuttgart 1984; Sonja Hilzinger, *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997; Walter Ernst Schäfer, *Anekdote – Antianekdote*, Stuttgart 1977; Volker Weber, *Anekdote. Die andere Geschichte*, Tübingen 1993.

⁹ Vgl. Heinz Schlaffer, *Anekdote* [Art.]. In: Klaus Weimar u.a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin und New York 1997, S. 87–89; Jürgen Hein, *Anekdote*. In: Volker Meid (Hg.), *Sachlexikon Literatur*, München 2000, S. 27f.

¹⁰ Vgl. Peter D. Fenves, *Anecdote and Authority. Towards Kleist's Last Language*. In: Ders., *Arresting Language from Leibniz to Benjamin*, Stanford 2001, S. 152–173, hier S. 152.

¹¹ Fenves, *Anecdote and Authority* (wie Anm. 10), S. 153.

im Auftrag des byzantinischen Kaisers Justinian die beiden umfangreichen Werke »De bellis« und »De aedificiis«, die des Kaisers kriegsrische Unternehmungen und Bautätigkeiten preisen. Die »Anekdoten« entstanden vermutlich zur gleichen Zeit und enthalten die »Geheimgeschichte« als die »wahre Geschichte« über den Kaiser und seine Frau Theodora I. sowie Belisar. Prokop schreibt in der Einleitung:

Zu Lebzeiten der Täter konnte man deren Verbrechen nicht in gebührender Art und Weise schildern. Wäre man doch unmöglich den zahllosen Spähern entgangen und hätte im Falle der Entdeckung einen jammervollen Tod gewärtigen müssen; nicht einmal den nächsten Verwandten durfte ich ja trauern. Aber auch die Ursachen von vielem, was in meinem früheren Büchern steht, mußte ich verschweigen und bringe daher jetzt die bisher übergangenen Tatsachen zusammen mit den inneren Gründen der Ereignisse, von denen ich schon berichtete.¹²

Prokop schildert seine Absicht, mit den »Anekdoten« seine bisher veröffentlichte Geschichte der Herrschaft Justinians und Theodoras um die Geschichten von Gewalt, Folter und Ungerechtigkeiten der Herrscher zu ergänzen, beziehungsweise falsch Dargestelltes zu korrigieren. Was Prokop ans Licht bringt, ist so unerhört, dass er fürchten muss, in den »Ruf eines Märchenerzählers zu kommen und zu den Tragödiendichtern gezählt zu werden.«¹³ Er beteuert mehrfach die Wahrheit seiner Schilderungen und beruft sich auf seine Zeitgenossen als Gewährsmänner. Wahrscheinlich ist, dass die »Anekdoten« bereits vor ihrer Veröffentlichung auf Flugblättern anonym in hohen Kreisen der Opposition, des Senats und der Aristokratie verbreitet worden sind.¹⁴ Dies zeigt die Grenzen der kaiserlichen Autorität auf: Kaiser Justinian, der im »Corpus Iuris Civilis« das römische Recht festsetzte, mag die offizielle Rechtsprechung beherrschen, die Zirkulation inoffizieller Erzählungen, Anekdoten über seine eigenen Verbrechen kann er nicht kontrollieren.¹⁵

So kursierten Prokops »Anekdoten« ohne Autor und entgegen jeglicher Autorität als »Geheimgeschichte« zu einer offiziellen Geschichtsschreibung mit der Absicht, die wahren Tatsachen ans Licht zu bringen.

II.

Bevor Anekdoten Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland allmählich in Sammlungen und Lexika niedergeschrieben werden, existieren sie vor allem in mündlicher Überlieferung. Durch die Popularisierung der Anekdoten-Publikationen finden sie ihren Weg in die Zeitung und sind um 1810 sogar in den politischen Zeitungen häufig Bestandteil des Feuilletons. Anekdoten aus anderen Publikationen zu übernehmen oder zu überarbeiten, war dabei gängige Praxis. Auch Kleist veröffentlicht zwischen Oktober 1810 und März 1811 eine Vielzahl von Anekdoten in den »Berliner Abendblättern«. Seine Quelle ist neben mündlichen Erzählun-

¹² Prokop, Werke. Griechisch-deutsch I: Anekdoten, hg. von Otto Veh, München 31981, S. 7.

¹³ Prokop, Anekdoten (wie Anm. 12), S. 7.

¹⁴ Vgl. Prokop, Anekdoten (wie Anm. 12), S. 275.

¹⁵ Vgl. Fenves, Anecdote and Authority (wie Anm. 10), S. 153.

gen und anderen Zeitungen vor allem die »Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen von den beiden merkwürdigen Kriegen in Süd- und Nord-Deutschland in den Jahren 1805, 6 und 7.«¹⁶ Der Herausgeber der Anekdoten, Schriftsteller und Übersetzer Adam Bergk, erklärt in seiner Vorrede als Zweck der Sammlung die »Beförderung der Humanität«¹⁷. Seine Absicht ist es, mit dem Versammeln von schonungslosen Schilderungen aus den letzten Kriegen der Öffentlichkeit ein umfassendes Bild des Krieges zur Verfügung zu stellen, damit sie selbst ein freies Urteil darüber abgeben kann. Ein »Räsonnieren« des Publikums, das häufig verhindert wurde, um die öffentliche Meinung zu beeinflussen, sollte dadurch gefördert werden und hatte das Ziel einer aufgeklärten Leserschaft.¹⁸

Auch die Mehrheit von Kleists Anekdoten weist eine Affinität zu militärischen Themen, Szenarien und Personen auf, die in einer Zeit entscheidender militärgeschichtlicher Veränderungen und verschärfter Zensurbedingungen besonders auffällig ist. Abgesetzt durch einen kleinen Schriftsatz stehen diese in den »Berliner Abendblättern« neben Polizeinachrichten, Theaterkritiken sowie Aufsätzen zu Politik, Kunst und Bildung am Rande der Zeitung.

Nach der verheerenden Niederlage der preußischen Armee gegen die napoleonischen Truppen bei Jena und Auerstedt 1806 war auch der letzte Skeptiker überzeugt, dass Preußen umfassende Heeresreformen benötigte. Wurden sofort Militärreformen in Gang gesetzt, die die alten friderizianischen Heeresstrukturen grundlegend erneuerten, so dauerte die historiographische Aufarbeitung dieser legendären Schlacht noch viele Jahre. Der König und die Staatsverwaltung wollten nicht nur Sanktionen von Seiten der Franzosen vermeiden, sie fürchteten ebenso die öffentliche Kritik und betrieben daher selbst nach Ende der Besatzung noch eine rigorose Zensurpolitik. Diese unterband nicht nur jede franzosenkritische Äußerung, sondern auch jegliche Diskussion über Militärpolitik und die Reformen. Deshalb konnte eine öffentliche Debatte über die Militärreformen in den Jahren zwischen 1807 und 1813 eigentlich ausschließlich in der ausländischen Presse stattfinden. Kleist bekam für seine »Berliner Abendblätter« eine Konzession für ein Unterhaltungsblatt, denn offizielle und politische Nachrichten waren zu der Zeit den beiden königlich privilegierten Zeitungen vorbehalten, der »Vossischen Zeitung« und der »Spenerschen Zeitung«. So bekam er auch prompt Probleme mit der Zensur, als er eine Nachricht vom Krieg auf der Iberischen Halbinsel druckte. Im 30. Blatt veröffentlichte er eine Meldung aus den »Gemeinnützigen Schweizerischen Nachrichten« über französische Verluste an der portugiesischen Grenze (vgl. BA, Bl. 30). Darüber beschwerte sich unmittelbar der französische Gesandte in

¹⁶ [Johann Adam Bergk], Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen von den beiden merkwürdigen Kriegen in Süd- und Nord-Deutschland in den Jahren 1805, 6 und 7 (ab Bd. 5 Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen auch Relationen von Schlachten und Gefechten aus den merkwürdigen Kriegen: in den Jahren 1805 bis 1809), 11 Bde., Bd. 1–4, Leipzig 1807–1808; Bd. 5–11, Leipzig 1809–1813.

¹⁷ [Bergk], Vorrede. In: [Ders.], Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen, Bd. 1 (wie Anm. 16), Bd. 1, S. VIII f.

¹⁸ [Bergk], Vorrede (wie Anm. 17), S. VIII.

Berlin.¹⁹ Nicht nur waren Meldungen von Verlusten nicht gern gesehen, zudem waren politische Meldungen überhaupt in den »Berliner Abendblättern« als nicht-politischer Zeitung fehl am Platz. Dies ist eine der wenigen Meldungen über das aktuelle Kriegsgeschehen. Die Reaktionen von Seiten der französischen Gesandtschaft und der Zensurbehörden zeigt deutlich, dass Kleist Themen des Kriegs und Militärs nicht in Form von Nachrichten bringen durfte. Er musste in der nächsten Ausgabe ein Dementi der Meldung drucken (vgl. BA, Bl. 31).

III.

In den Anekdoten in den »Berliner Abendblättern« findet sich allerdings eine starke Auseinandersetzung mit militärreformerischen Themen der Zeit.

Zwei Anekdoten erzählen von Ereignissen unmittelbar am Rande der großen Niederlage bei Jena: »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« und »Anekdote aus dem letzten Kriege«. Die Verwendung des Wortes »letzte« in beiden Titeln zeigt bereits an, dass es sich bei dem Krieg um den zuletzt statt gefundenen handelt, drückt aber gleichzeitig die Sorge aus, dass dieser angesichts der militärisch und wirtschaftlich verheerenden Lage Preußens der überhaupt letzte Krieg gewesen sein könnte, wenn sich nicht bald etwas an der Vorherrschaft Napoleons in Europa ändert. Das Adjektiv »letzte« lässt sich nicht nur temporal verstehen, sondern auch als Bezeichnung für das Ende einer qualitativen Rangfolge: das Schlechteste. Denn die Schlachten bei Jena und Auerstedt waren für die preußische Armee die schlechtesten seit langem. Augenzeugenberichte vom Krieg, gesammelt von den Regiments-Tribunalen, die zur »Selbstreinigung«²⁰ der Armee nach der Niederlage eingesetzt wurden, schildern die desaströse Verfassung, in der die Soldaten nach der Schlacht waren: Der Rückzug vom Schlachtfeld war aufgrund der einbrechenden Nacht, des unbekannten Terrains und der fehlenden Anweisungen von Vorgesetzten chaotisch.²¹ Viele waren wegen unregelmäßiger Versorgung und langen Märschen im Vorfeld der Schlacht am Rande des körperlichen Erschöpfungszustandes.²² Schock, Scham und Entrüstung waren die ersten Reaktionen auf die Niederlage; in der Verwirrung fanden sich viele Truppeneinheiten auf sich allein gestellt, und es machte sich die Stimmung breit, dass Kapitulation der einzige Weg sei, da man allein sowie nichts mehr ausrichten könne.²³

Kleists Anekdoten zeichnen ein anderes Bild, denn sie handeln von Soldaten, die »auf [...] eigne Hand« (BA, Bl. 18) den Krieg fortsetzen. Es sind keine Geschichten von ausländischen Söldnern oder preußischen Offizieren, die im Chaos der Schlacht bei Jena und im Angesicht des Feindes Fahnenflucht begehen, sondern die Protagonisten sind unerschrockene Preußen – der eine »preußischer

¹⁹ Vgl. Grathoff, Die Zensurkonflikte der »Berliner Abendblätter« (wie Anm. 3), S. 100.

²⁰ Karen Hagemann, »Männlicher Muth und Teutsche Ehre«. Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Preußens, Paderborn 2002, S. 74.

²¹ Vgl. Großer Generalstab (Hg.), 1806. Das preußische Offizierkorps und die Untersuchung der Kriegsergebnisse, Berlin 1906, S. 74.

²² Vgl. Großer Generalstab (Hg.), 1806 (wie Anm. 21), S. 76.

²³ Vgl. Großer Generalstab (Hg.), 1806 (wie Anm. 21), S. 75.

Reiter« (BA, Bl. 6), der andere vom »Regiment von Puttkammer« (BA, Bl. 18) –, die vor dem Hintergrund des desolaten Zustands des preußischen Heeres nach dessen Auflösung als vorbildliche Ausnahmen verstanden werden können, was sie zu Helden dieser Anekdoten macht. Dazu heißt es in der Anekdote über den Reiter: »[W]enn alle Soldaten, die an diesem Tage mitgefochten, so tapfer gewesen wären, wie dieser, die Franzosen hätten geschlagen werden müssen, wären sie auch noch dreimal stärker gewesen, als sie in der That waren.« (BA, Bl. 6) Die Beispielhaftigkeit des Tambours unterstreicht Kleist selbst in einem Brief an Eduard Prinz von Lichnowsky vom 23.10.1810, in dem er sich wegen der Derbheit der Anekdote rechtfertigt:

[So führe ich zu meiner Entschuldigung an,] daß der Kerl, nach meinem innersten Gefühl, verglichen mit dem, was bei Jena vorgefallen, eine so herrliche und göttliche Erscheinung ist, daß mich dünkt, das Unschickliche, was in seiner That liegt, verschwinde ganz und gar, und die Geschichte könnte, so wie ich sie aufgeschrieben, in Erz gegraben werden. (DKV IV, 454)

Ähnlich wie die Partisanenfiguren in den Denkschriften der Reformer sind der Tambour und der Reiter Einzelkämpfer: Der eine kämpft, »als ob er das ganze Hohenlohische Corps hinter sich hätte« (BA, Bl. 6), der andere tötet und plündert »Alles, was ihm an Franzosen in den Schuß kam« (BA, Bl. 18). Sie kämpfen auch noch, wenn alle anderen bereits aufgegeben haben, denn für den Partisanen gibt es nur den totalen, immer währenden Krieg bis zur Vernichtung des Gegners, und der findet nicht nur auf dem Schlachtfeld, sondern überall statt, ob im »Dorf« (BA, Bl. 6) oder auf der »Landstraße« (BA, Bl. 18).

In beiden Fällen ist ihr Kampf aber völlig aussichtslos. Auf der einen Seite, da sie ganz allein kämpfen. So kämpft der Partisan zwar als eigene Einheit, aber ein Partisanenkrieg kann nur funktionieren, wenn es eine Masse dieser Einheiten gibt.²⁴ Und auf der anderen Seite, da ihr Handeln erst einsetzt, nachdem die Schlacht bereits entschieden ist. Der Reiter befindet sich »mehrere Stunden nach der Schlacht« (BA, Bl. 6) in einem Dorf, das von Franzosen bereits vollständig besetzt und umringt ist. Auch der Tambour kämpft zu einem Zeitpunkt nach der »Zersprengung der preußischen Armee bei Jena« (BA, Bl. 18). Daher wird ihre Motivation, den Kampf trotz hoffnungsloser Lage fortzusetzen, mehr als zweifelhaft. Kämpfen sie für Ehre und Vaterland, wie die Reformer es von Partisanen erwarteten? Es wird an keiner Stelle der Kampf auf Leben und Tod mit patriotisch-heroischem Pathos beschworen. Reiter und Tambour sind auch keine klugen Taktierer im Sinne Herrmanns, der im richtigen Moment am richtigen Ort zum Vernichtungsschlag ansetzt. Sie erscheinen eher als unberechenbare Kämpfer, die sich selbst gefährden, wenn nicht sogar den Staat.

Vergleicht man in den beiden Anekdoten den Umfang der Beschreibung ihres unerschrockenen Kampfes mit dem des Restes des Geschehens, zeigt sich, dass dieser nur einen Bruchteil der Anekdoten ausmacht: In der »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« wird die Schilderung des Moments, in dem der Reiter

²⁴ Vgl. Carl von Clausewitz, Überlegenheit der Zahl. In: Ders., Vom Kriege. Vollständige Ausgabe im Urtext. Drei Teile in einem Band, Bonn 1980, S. 271–276.

die ihn angreifenden Franzosen »alle drei vom Sattel haut« (BA, Bl. 6) in zehn Zeilen abgehandelt, während die restlichen sechzig Zeilen das Gespräch mit dem Wirt und das Branntweintrinken wiedergeben. Und die Kampfhandlung des Tambours umfasst überhaupt nur einen Halbsatz, während der Hauptsatz schon seiner Verhaftung gewidmet ist:

[Er setzte den Krieg auf eigene Hand fort]; dergestalt, daß da er, auf der Landstraße, Alles, was ihm an Franzosen in den Schuß kam, niederstreckte und ausplünderte, er von einem Haufen französischer Gensdarmen, die ihn aufspürten, ergriffen, nach der Stadt geschleppt, und, wie es ihm zukam, verurtheilt ward, erschossen zu werden. (BA, Bl. 18)

So kann Tapferkeit und »Heldentat« der beiden Protagonisten nicht im Kampf liegen, sondern muss woanders zu finden sein, zumal auch der Schauplatz der Handlung der Anekdoten in beiden Fällen nicht – entgegen der Insinuation im Titel – die große historische Schlacht bei Jena ist, sondern ein dörfliches Wirtshaus und ein Exekutionsplatz nach der besagten Schlacht.

Die »Anekdote aus dem letzten Kriege« schickt schon im ersten Satz voraus, was das eigentlich »Merkwürdige« dieser Anekdote ist: Der Witz, den der Tambour angesichts seines Todes macht, indem er seine Hosen herunter lässt und bittet, »sie mögten ihn in den schießen, damit das F... kein L... bekäme« (BA, Bl. 18). Da er merkt, dass »Alles, was er zu seiner Rechtfertigung vorbrachte, vergebens war« (BA, Bl. 18), dass er seine Haut nicht mehr retten kann, bittet er genau darum: dass diese unversehrt bleibt. Der Tambour nutzt seine aussichtslose Lage, um den Franzosen noch im Moment vor seinem Tod die Oberhand über die Situation zu entwenden. Nicht nur hat er die Dreistigkeit ihnen sein Hinterteil zu zeigen, was schon ein Affront an sich ist, er gibt ihnen sogar noch Anweisungen, wie er zu exekutieren sei. Ob nun aus vordergründig ökonomischen Erwägungen oder dem Wunsch nach Ganz-Bleiben des Körpers. Er geht in den Tod, nicht ohne seine Exekutanten noch zum Besten gehalten zu haben.²⁵

Die Erzählstruktur der »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« besteht aus dem Bericht eines Erzählers von der Begegnung mit einem Gastwirt in einem Dorf bei Jena, der diesem wiederum einen Vorfall schildert. Ein Reiter habe vor seinem Gasthof, die feindlichen Franzosen schon am Horizont, mit stoischer Ruhe und Ausführlichkeit drei Gläser Branntwein getrunken und eine Pfeife geraucht. Zwar verstößt der Reiter mit dem Trinken von Alkohol im Angesicht des Feindes gegen jegliche preußische militärische Disziplin, aber der Wirt sieht in ihm nur die höchste militärische Tugend der Tapferkeit. Das Verhalten des Reiters wird also gespiegelt in der Bewunderung des Wirtes, der jede Handlung des Reiters, jeden weiteren Schnaps mit Bekundungen der Anerkennung und des Staunens überhäuft. Er beschwört dabei Himmel und Hölle (»Gott im Himmel«, »Nun er ist [...] vom Satan besessen!«, »so wahr Gott lebt«, BA, Bl. 6) und je mehr sich seine

²⁵ Dass dieser Witz des Tambours nicht der einzige Witz der Anekdote ist, hat Bettine Menke ausführlich dargelegt. Vgl. Bettine Menke, Exzeß der Performanz. Interventionen der/in die Schrift. Kleists Witz. In: Daniel Tyradellis und Burkhardt Wolf (Hg.), Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten, Frankfurt a.M. u.a. 2007, S. 209–215.

Aufgeregtheit steigert, desto abgerissener werden die Ausrufe (»Plagt ihn —!«, »so wollt ich doch, daß ihn —«; BA, Bl. 6). Der Reiter selbst kommt dabei kaum zu Wort, seine wenigen Sätze bilden insofern einen Kontrast zu dem Redeschwall des Wirtes, da sie immer vollständig sind und seine Forderungen wohlbegründet (»mich dürstet«, »denn ich will mir eine Pfeife Tabak anmachen«, BA, Bl. 6).²⁶

In beiden Anekdoten lassen sich in der Darstellung des militärischen Personals gewisse Gemeinsamkeiten erkennen, die auch in den beiden Anekdoten »Der Brantweinsäufer und die Berliner Glocken« und »Der verlegene Magistrat« wieder zu finden sind. Sie handeln nicht von Kämpfen am Rande des Schlachtfelds, sondern vom außerkriegerischen Alltag der Soldaten in der Stadt. Dabei ergeben diese kein besonders gutes Bild; der eine Soldat verfällt zum wiederholten Male seiner Trunksucht, und der andere ist »seines Lebens müde« (BA, Bl. 4). In beiden Anekdoten klingt die alte preußische Ordnung an: In ersterer soll dem Soldaten mit »unendlichen Schlägen« (BA, Bl. 17), die an die drakonischen Prügelstrafen des friderizianischen Heeres erinnern,²⁷ das Trinken ausgetrieben werden, in letzterer geht es um ein »uralte[s] Gesetz« (BA, Bl. 4), das auf die Reformbedürftigkeit der Rechtsprechung hinweist.

Die Anekdote »Der Brantweinsäufer und die Berliner Glocken« erzählt von einem Soldaten, der sich in einem Verhör rechtfertigen muss, warum er es trotz der vorausgegangenen Prügelstrafen nicht geschafft hat, der Versuchung, Alkohol zu trinken, zu widerstehen, als er »in Geschäften eines Kaufmanns« (BA, Bl. 17) durch Berlin lief. Am 8. Oktober 1810 erschien im »Beobachter an der Spree« eine ähnliche Anekdote, allerdings mit einem »Juden«²⁸ als Protagonisten. Helmut Sembdner nimmt an, dass diese die Quelle der Inspiration für Kleists Anekdote gewesen sein könnte, wobei natürlich entscheidend ist, dass er sie zu einer Militär-Anekdote machte.²⁹

Dass der Soldat bei Kleist geschäftlich unterwegs ist, erstaunt nicht, da die meisten Soldaten vor den Militärreformen in Friedenszeiten wegen des geringen Solds üblicherweise noch einer anderen Tätigkeit nachgehen mussten.³⁰ Der »unverbesserlich[e] Säufer« (BA, Bl. 17) bringt zu seiner Rechtfertigung vor: »[E]s ist nicht meine Schuld« (BA, Bl. 17), denn er sei nur den Glocken gefolgt, die ihn auf seinem Weg immer wieder dazu anhielten zu trinken, indem sie ihm die Namen von Alkoholika zuriefen (»Pommeranzen«, »Kümmel« und »Anisette«; BA, Bl. 17). Der Soldat durchstreift dabei die Berliner Innenstadt vom Lustgarten über das Rathaus bis zum Spittelmarkt und eröffnet ein städtisches Panorama, das den Lesern der »Berliner Abendblätter« sicherlich bekannt war.

²⁶ Vgl. Gunnar Müller-Waldeck, Zur Interpretation der »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« von Heinrich von Kleist. In: Weimarer Beiträge 34 (1988), H. 9, S. 1517–1527, hier S. 1520.

²⁷ Vgl. Ralf Pröve, Militär, Staat und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München 2006, S. 9.

²⁸ Beobachter an der Spree, 8.11.1810. Zit. nach Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939, S. 91.

²⁹ Vgl. Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists (wie Anm. 28), S. 92.

³⁰ Vgl. Ulrich Bröckling, Disziplin. Soziologie und Geschichte militärischer Gehorsamsproduktion, München 1997, S. 73.

So wie der Soldat zuvor den Schlägen seiner Vorgesetzten gehorcht hatte und drei Tage nüchtern war, so gehorcht er am vierten Tag den Schlägen der Glocken. Die Rechtfertigung des Brantweinsäufers parodiert damit die Gehorsamsstruktur des Militärs: Der Soldat gibt so weit jede Selbstkontrolle über sich ab und macht nur das, was ihm »befohlen« wird, dass er zuletzt nur noch sagen kann: »[U]nd was weiter aus mir geworden ist, das weiß ich nicht« (BA, Bl. 17). Die Glocken läuten zudem vom Dom und vom Rathaus in der Königsstraße – mit Kirche, Staat und König sind damit die drei höchsten Instanzen der preußischen Macht genannt, deren Autorität der Soldat lächerlich macht. Er unterläuft folglich die Gehorsamsstruktur, obwohl er vorgibt, sie zu befolgen.

Ähnliches liegt in der Anekdote »Der verlegene Magistrat« vor. Hier besteht der Stadtsoldat, der in Konflikt mit den Autoritäten gerät, da er die Wache verlassen hat, darauf, dass das Recht, so wie es geschrieben steht, an ihm vollzogen werden soll. Er weigert sich, die mittlerweile in diesem Rechtsverstoß »nach einem feststehenden Gebrauch« (BA, Bl. 4) gängige Geldbuße zu zahlen. Er unterwirft sich dem alten Gesetz, und da dieses bereits so überholt ist, dass seine Anwendung, die Exekution des Soldaten, dem Magistrat nicht angemessen erscheint, setzt der Soldat es außer Kraft und entkommt der Strafe insgesamt.

In beiden Anekdoten werden Schwachstellen der überholten Strukturen vorgeführt, und es zeigt sich, wie leicht zwei gewitzte »Kerls« diese Ordnung an ihre Grenzen bringen können. Allerdings übernehmen sie in beiden Fällen keine Vorbildfunktion, denn ihre »lakonischen Geste[n]«³¹ demonstrieren kein Handlungsmodell, das sich nachmachen ließe. Es ist auch in beiden Fällen nicht ganz klar, inwieweit die Soldaten Herr der Situation sind: Spekuliert der Stadtsoldat bewusst auf die Nachgiebigkeit der Magistraten, da er »keine Lust haben mochte, das Geld zu entrichten« (BA, Bl. 4), weil er wie in Achim von Arnims Version der Anekdote ein »geiziger Pantoффelmacher«³² ist, oder ist er ein von der Schmach der Besatzung geschlagener Soldat, der tatsächlich des Lebens müde ist?

Diese Ambivalenzen der Soldatenfiguren in den Militär-Anekdoten Kleists vereint die für sie immer wieder verwendete Bezeichnung »Kerls«³³. Das Wörterbuch der Gebrüder Grimm umfasst auf mehreren Seiten das breite Bedeutungsspektrum dieses Begriffs, denn »Kerl« ist »ein in seiner geschichte und seinem gebrauch gleich merkwürdiges wort, dessen sinn kurz zu bezeichnen unmöglich ist.«³⁴ Vor allem, da es einander widersprechende Bedeutungen aufweist. Viele der Bedeutungsebenen lassen sich auch in Kleists »Kerls« wieder finden. In seiner ältesten Bedeutung bezeichnet »Kerl in erster Linie den »mann in seiner mannheit«.³⁵

³¹ Sibylle Peters, *Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdotalität in den »Berliner Abendblättern«*. In: KJb 1999, S. 67–87, hier S. 83.

³² Achim von Arnims Fassung der Anekdote im »Preußischen Correspondenten« vom 31. Januar 1814. Zit. nach Steig, *Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe* (wie Anm. 3), S. 353.

³³ Vgl. BA, Bl. 4 und BA, Bl. 6 und auch Kleists Brief an Eduard Prinz von Lichnowsky (DKV IV, 454).

³⁴ Kerl [Art.]. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, bearb. von Rudolf Hildebrand, Bd. 11, München 1991, S. 570–591, hier S. 570.

³⁵ Kerl [Art.] (wie Anm. 34), S. 571.

Daraus ergeben sich Konnotationen des »Kerls« als tapferer, starker Mann und sogar als Held.³⁶ Anerkennend kann »Kerk« auch die »einheit der natur«³⁷ eines Mannes bezeichnen, Ehrlichkeit und Beständigkeit, die sein Handeln durchdringen, was im heutigen Sinne vermutlich unter dem Begriff der Authentizität gefasst würde. Durch Zusätze wie »Mordskerl«, die sich auch bei Kleist finden,³⁸ drückt sich Bewunderung für Stärke, Tüchtigkeit, Robustheit aus.³⁹ Die »Kerls« in Kleists Anekdoten haben etwas Heldenhaftes, und in ihrer Bezeichnung als »Kerls« liegt nicht nur im Falle des Gastwirts in der »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« etwas Anerkennendes. Besonders in den beiden Anekdoten vom Krieg bei Jena sind sie kühn und verwegen, tapfer und stark, denn sie spielen mit ihrem Leben. Sie sind nicht obrigkeitshörig, sondern bleiben sich in gewisser Weise treu, indem sie sich nichts vorschreiben, sich nicht aus der Ruhe bringen lassen. Sie verkehren dadurch Machtverhältnisse und bringen feste Strukturen ins Wanken. Dabei sind ihre Waffen nicht Taktik und Ratio, sondern Witz und »Chuzpe«.

Aber ihre Heldenhaftigkeit ist nicht ungebrochen, denn sie sind unberechenbar, ihre Handlungsabsicht ist undurchschaubar. Hierin spiegelt sich die zweite, gegensätzliche Bedeutungsebene der Bezeichnung »Kerk«. Sie hat ihren Bedeutungsursprung in der Bezeichnung eines Bauern oder eines »mann[es] niedern standes und niederer sitten«⁴⁰ als »Kerk«. In diesem Sinne kann »Kerk« auch eine ungebildete, derbe, ja sogar rohe Person bezeichnen. Dieser abschätzige Gebrauch gilt auch für zwielichtige, dubiose Personen, einen »mann von ungewisser herkunft, verdächtigem aussehen«.⁴¹ So spiegeln sich in der Bezeichnung der Protagonisten der Anekdoten als »Kerls« auch ihre niedrigen militärischen Ränge und ihre zweifelhafte Motivation. Diese beiden Bedeutungsebenen existieren allerdings parallel, denn die Gebrüder Grimm geben an, dass das Wort »bei aller niedrigkeit doch seinen alten edlen kern bewahrt [hat] bis heute«.⁴² Zusätzlich kann eine scherzhafte Anrede als »Kerk« ein vertrauliches, freundschaftliches Verhältnis anzeigen.⁴³ Dass diese Zugesandtheit auch in Kleists Bezeichnung seiner Figuren als »Kerls« Ausdruck findet, betont Sembdner, wenn er schreibt, dass »sich Kleists Stadtsoldat zu dem Tambour aus dem letzten Kriege und den anderen Kerlen [gesellt], die Kleists Liebe haben.«⁴⁴

Die »Kerls« der Militär-Anekdoten in den »Berliner Abendblättern« sind also einerseits kein Beispiel für die alte preußische Militärordnung, in der die höchsten Werte Disziplin, Gehorsam und Subordination waren und in der dem Soldaten durch Drill und Dressur alles Individuelle ausgetrieben werden sollte, damit er als Maschine funktioniert. Die »Kerls« stören diese Ordnung nämlich, sabotieren sie,

³⁶ Kerl [Art.] (wie Anm. 34), S. 575.

³⁷ Kerl [Art.] (wie Anm. 34), S. 577.

³⁸ Vgl. »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« (BA, Bl. 6).

³⁹ Vgl. Kerl [Art.] (wie Anm. 34), S. 577.

⁴⁰ Kerl [Art.] (wie Anm. 34), S. 571.

⁴¹ Kerl [Art.] (wie Anm. 34), S. 583.

⁴² Kerl [Art.] (wie Anm. 34), S. 573.

⁴³ Vgl. Kerl [Art.] (wie Anm. 34), S. 590.

⁴⁴ Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists (wie Anm. 28), S. 101.

setzen sie ohne große rebellische Gesten, sondern lakonisch außer Kraft. Andererseits sind sie auch keine Partisanen im Sinne der Reformer, die für Ehre und Vaterland kämpfen, auch wenn das ihren Tod bedeutet. Kleists »Kerls« agieren in ihrer Unberechenbarkeit am Rande, am Übergang dieser beiden Ordnungen, wo das »uralte Gesetz« (BA, Bl. 4) obsolet geworden, das neue aber noch nicht verschriftlicht ist, »nach Zersprengung der preußischen Armee« (BA, Bl. 18) und vor ihrer Neubildung. Als Protagonisten des Übergangs finden sie in Kleists Militär-Anekdote ihre ideale Gattung. Die Anekdote ist bei Kleist die Gattung des preußischen »Kerls«, des Soldaten niederer Charge. Für diese »Kerls« gelten die alten großen Erzählungen nicht mehr und neue existieren noch nicht. Daher findet die Erzählung der »Kerls« in dem Kontextlosen der Anekdote, ihrem Verzicht »auf Darlegung von Motiven, auf Spekulationen und alles Meinungshafte [und auf bekannte Floskeln]«⁴⁵ den passenden Ausdruck.

IV.

In seinem Rechtfertigungsbrief an Eduard Prinz von Lichnowsky findet sich eine Aussage Kleists über die Absicht, die er mit der Veröffentlichung der Anekdoten verfolgte:

Was aber die beiden Artikel betrifft, wegen welcher Sie mir freundschaftliche Vorstellungen machen, so führe ich zu meiner Entschuldigung an,
1) daß das Blatt, in welchem sie stehen, ein *Volksblatt*, d.h. (weil es kein Centrum der Nation giebt) ein Blatt für *alle Stände* des Volks sein soll.
2) daß Aufsätze, wie der vom Tambour (der Beobachter an der Spree hat ihn schon abgedruckt) das Volk vergnügen und dasselbe reizen, auch wohl die anderen Aufsätze, die nicht unmittelbar für dasselbe geschrieben sind, zu überlesen. (DKV IV, 454)

Kleist bezieht sich hier auf seine Motivation, eine Zeitung für alle Bevölkerungsschichten herauszugeben, in der unterhaltsame, literarische Kurztexte wegen des Zielpublikums nicht fehlen durften. Es ließe sich noch hinzufügen, dass er ja eine Konzession für ein Unterhaltungsblatt hatte, er daher sozusagen verpflichtet war, die Leser zu vergnügen und so wenig wie möglich Staat und Politik zu behandeln. Dass es ihm aber nicht vordergründig um Unterhaltung ging, sondern dass die Anekdoten vielmehr auch Mittel zu dem Zweck sein sollten, eine größere Leserschaft für »die anderen Aufsätze« zu ermöglichen, zeigt der zweite Punkt seiner Argumentation. Die Annahme, Kleist wolle mit unterhaltsamen Texten das Publikum ködern, äußert auch Achim von Arnim in einem Brief an die Brüder Grimm:

[Kleist] giebt jetzt ein Abendblatt im Hitzigschen Verlage heraus, wozu Ihr einige Casseler Notizen, Späße u. dgl. liefern müßt, es soll sich vorläufig gar nicht auf Belehrung oder Dichtungen einlassen, sondern mit allerlei Amüsanten die Leser ins Garn locken [...]⁴⁶

⁴⁵ Jens Bisky, Kleist. Eine Biographie, Berlin 2007, S. 417.

⁴⁶ Zit. nach Reinhold Steig, Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm, Stuttgart und Berlin 1904, S. 70.

Inwieweit das Erschließen breiterer Leseschichten durch das Einstreuen von »allerlei Amüsantem« aufklärerischen Absichten oder auch einfach nur ökonomischen Überlegungen verpflichtet war, lässt sich nicht entscheiden. Eindeutig aber ist, dass die Anekdoten in den »Berliner Abendblättern« nicht allein Mittel zum Zweck gewesen sein können; dagegen spricht der ausgeprägte Fokus auf militärpolitisch brisante Themen.

So fanden in Kleists Militär-Anekdoten in den »Berliner Abendblättern« die in den Jahren zwischen 1806 und 1813 wichtigsten, vielfach debattierten Themen und im Wandel begriffenen Diskussionen Widerhall – ob von Seiten der Reformer, der Presse im Ausland oder der Bevölkerung. Dazu gehört die Kritik an einer veralteten Rechtsprechung, an der Bevorzugung des Adels und an drakonischen körperlichen Strafen für die gemeinen Soldaten (wie sie in »Der verlegene Magistrat« und »Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken« anklingen). Darüber hinaus wird der Wandel in Fragen des militärischen Gehorsams und der Subordination bzw. Spontaneität im Krieg thematisiert (»Anekdote aus dem letzten Kriege« und »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege«). 1808 veranlasste die »Immediatkommission zur Untersuchung der Kapitulationen und sonstiger Ereignisse des letzten Kriege« in allen Regimentern Tribunale einzurichten, vor denen alle Offiziere, die am Krieg bei Jena und Auerstedt beteiligt gewesen waren, über ihr Verhalten Rechenschaft ablegen mussten. Diese »Selbstreinigung« des Militärs hatte außerdem das Ziel, das Bild der Armee in der Öffentlichkeit nach der Schmach von 1806 aufzubessern. General von Grawert schreibt hierzu an den König:

Jedes Corps muß sich selbst sichten, in sich ein Tribunal niedersetzen, vor welches Jeder vom Ersten bis zum Letzten ihrer Mitglieder treten und sein Betragen während des Kriege rechtfertigen, sich ausweisen muß, daß er nicht zu der Zahl derjenigen gehört, die sich, ohne verwundet zu sein, nach der Schlacht nicht mehr um ihre Fahne bekümmerten oder sich gefangen nehmen ließen, wo ihnen der Weg zum Könige noch offen stand. Mit unerbittlicher Strenge ohne alle Nachsicht muß jeder, der sich nicht völlig reinigen kann, gezwungen werden, den Rock auszuziehen, den er schändete.⁴⁷

Dabei ging es vor allem um das Verhalten unmittelbar nach der Schlacht, als klar war, dass eine Niederlage unumgänglich war. Dies ist auch der Zeitpunkt, zu dem die Geschehnisse der beiden genannten Anekdoten aus dem Krieg bei Jena stattfinden. Sie geben nur einen Ausschnitt aus dem Verhalten der Soldaten »mehrere Stunden« (BA, Bl. 6) nach den großen Gefechten wieder: Der Leser erfährt nicht, wie der Reiter in »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« im umzingelten Dorf überhaupt am Leben bleiben konnte und ob er es lebend verlässt bzw. ob er Bemühungen macht, sich seiner Fahne wieder anzuschließen. Der Tambour aus der »Anekdote aus dem letzten Kriege« ist in der Fassung der »Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen«, die den Titel »Sonderbarer Einfall im Augenblick des Todes«⁴⁸ trägt und sich fast wörtlich auch im »Beobachter an der Spree« findet,

⁴⁷ Großer Generalstab (Hg.), 1806 (wie Anm. 21), S. 50.

⁴⁸ [Bergk], Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen (wie Anm. 16), S. 246f.

explizit auf dem Rückweg in seine Heimat. Bei Kleist hingegen kämpft er aus einem nicht genannten Grund weiter.

Liefern diese Anekdoten auch keinen umfassenden Bericht über das Vorgehen der Reiter und des Tambours nach Auflösung des Heeres, so ähneln sie doch den Bemühungen der Regiments-Tribunale, das Betragen eines jeden nach der Schlacht zu beleuchten. Peter Fenves bezeichnet die Anekdote als »popular court of appeal«,⁴⁹ denn als »Geheimgeschichte« ist sie der offiziellen »legal order«⁵⁰ entgegengesetzt und damit dem Urteil des Volkes oder der öffentlichen Meinung ausgesetzt. Die beiden in diesem Zusammenhang betrachteten Anekdoten scheinen dem Leser die Möglichkeit zu eröffnen, sein eigenes Urteil über das Verhalten der beiden Soldaten zu fällen, allerdings mit dem Ergebnis, dass das Urteil unterschiedlich ausfallen kann, je nach dem, welchen Maßstab man an das Verhalten ansetzt – ob man Dienstpflicht, Mut oder geistreiches Verhalten prüft.

So wird in den Anekdoten eine Auseinandersetzung mit Fragen zukünftiger und vergangener militärischer Strukturen und Fragen militärischen Handelns im Krieg angeregt, die in der Berliner Presse in der Weise öffentlich bis 1813 nicht geführt werden konnte und die auch an keiner anderen Stelle in den »Berliner Abendblättern« Erwähnung findet. Bleibt auch Kleists »geheimer Plan« für seine Zeitung ein Rätsel, so wird in den Anekdoten dennoch eine Absicht der Teilnahme an der Diskussion eines militärgeschichtlichen Wandels deutlich. Sie sind außerdem ein deutliches Zeichen der Grenze für eine Kontrolle durch die Autoritäten, denn der Nachrichtenteil der Zeitung wurde von der Zensur strengstens überwacht. Kleist nutzt die Randständigkeit und das subversive Moment der Anekdote und hat sich somit einen kleinen Freiraum im Kampf um die Pressefreiheit erstritten.

V.

Hat Kleist diesen Kampf auch auf offenem Felde geführt,⁵¹ so sind seine Militär-Anekdoten in den »Berliner Abendblättern« die irregulären Truppen dieser Schlacht. Sie erscheinen unregelmäßig und tauchen immer an unterschiedlichen Stellen in der Zeitung auf. Sie haben nicht, wie beispielsweise in der »Spenerschen Zeitung«, ihren festen Platz am Übergang zum Feuilleton. In den »Berliner Abendblättern« als nicht-politischer Zeitung ist das Verhältnis von Nachrichtenteil und Feuilleton – von über und *unter dem Strich* – umgekehrt, denn Nachrichten und Polizeirapporte stehen immer hinter allen anderen Beiträgen. Deshalb erscheinen die Anekdoten mal vor, mal nach den Polizeirapporten.

Die Militär-Anekdoten stechen aber immer im Schriftbild der Zeitung heraus, da sie (wie etwa auch die Miscellen oder andere Anekdoten) *petit* gedruckt sind und sich so von den anderen Beiträgen abheben. Das gibt ihnen schon optisch den Anschein einer kleinen Geschichte am Rande oder eines Fußnotentextes zu

⁴⁹ Fenves, *Anecdote and Authority* (wie Anm. 10), S. 154.

⁵⁰ Fenves, *Anecdote and Authority* (wie Anm. 10), S. 154.

⁵¹ Vgl. Kleists Briefe an Raumer (DKV IV, 462–480).

den Hauptbeiträgen in der Zeitung. Sie treten immer allein auf, nicht wie in den Sammlungen oder auch der »Spenerschen Zeitung« als Kompilation. Aufgrund der Prägnanz und Knappheit der Anekdoten wurde in der Forschung ihre »blitzhafte Kürze«⁵² betont. Alle diese Merkmale, das Irreguläre, Unregelmäßige, das Blitzhafte ihres Erscheinens teilen sie mit der Figur des Partisanen, und dies rückt sie wiederum in die Nähe des Krieges, wie ihn Carl von Clausewitz in seinem zwischen 1816 und 1830 entstandenen, posthum erschienenen Werk »Vom Kriege« beschreibt: »Im Kriege mehr als irgendwo sonst in der Welt kommen die Dinge anders, als man sich es gedacht hat, und sehen in der Nähe anders aus als in Entfernung.«⁵³

Die Nähe der Werke von Kleist und Clausewitz wurde bereits mehrfach erörtert,⁵⁴ nun zeigt sich diese Verwandtschaft besonders im Kontext der Militär-Anekdoten Kleists. Ist der Partisane Soldat und Zivillist zugleich, so findet sich auch bei der Anekdote eine solche Doppelnatur: Sie ist eine literarische Form, hat aber immer Referenz zum Realen. Ähnlich wie die Anekdoten in den »Berliner Abendblättern« nicht im gewohnten Drucksatz auftreten, erscheint auch der Partisan nicht in gewohnten militärischen Formationen.⁵⁵ Clausewitz beschreibt das Sichtbar-werden des Partisanen- oder Volkskriegs als blitzhaften Moment, während dieser Krieg sonst im Dunklen, Körperlosen, Unterschwelligen bleibt.

Nach unserer Vorstellung vom Volkskriege muß er wie ein nebel- und wolkenartiges Wesen sich nirgends zu einen widerstehenden Körper konkretisieren [...]. Von der anderen Seite aber ist es dennoch nötig, daß sich dieser Nebel an gewissen Punkten zu dichter Massen zusammenziehe und drohende Wolken bilde, aus denen einmal ein kräftiger Blitzstrahl herausfahren kann.⁵⁶

Wie Blitze schlagen die Anekdoten in die Zeitung ein und erschüttern sie über ihren kleinen Umfang hinaus. Die Anekdoten erscheinen nicht nur selbst wie Blitze in der Zeitung, sondern wie symptomatisch schlagen Blitze – dringt das Irreguläre, Kontingente – in sie ein: Kleists Werk ist, und dies wurde von der Forschung ausführlich belegt, durchdrungen von Formen des Kontingenten und Irregulären.⁵⁷ Wie sich aus dem bisher Dargestellten schließen lässt, übernehmen in

⁵² Marianne Schuller, Eine Anekdote Kleists in der Zeitung. In: Institut für Textkritik (Hg.), Von der Zeitschrift zum poetischen Text. Die »Berliner Abendblätter« Heinrich von Kleists. Beiträge eines deutsch-italienischen Kolloquiums, Villa Viogni 1997, www.textkritik.de/vigoni/schuller.htm (1.7.2014).

⁵³ Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 24), S. 371.

⁵⁴ Vgl. z.B. Wolf Kittler, Kleist und Clausewitz. In: KJb 1998, S. 62–79 und Hans-Christian von Herrmann, Bewegliche Heere. Zur Kalkulation des Irregulären bei Kleist und Clausewitz. In: KJb 1998, S. 227–243.

⁵⁵ Vgl. Herrmann, Bewegliche Heere (wie Anm. 54).

⁵⁶ Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 24), S. 803.

⁵⁷ Vgl. z.B. Herrmann, Bewegliche Heere (wie Anm. 54); Mathieu Carrière, Für eine Literatur des Krieges, Kleist, Frankfurt a.M. 1990; Sibylle Peters, Die »Berliner Abendblätter« als Agencement: Vom Kalkulieren mit dem Zufall. In: Institut für Textkritik (Hg.), Von der Zeitschrift zum poetischen Text (wie Anm. 52). In besonderem Maß gilt dies für seine Anekdoten in den »Berliner Abendblättern«: Gleich zwei Mal schlägt der Blitz ein, zuerst in

den Militär-Anekdoten außerdem die preußischen »Kerls« oftmals die Funktion dieses Blitzhaften, Unerwarteten: Der Reiter in »Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg« »sprengte« (BA, Bl. 6) vor den Gasthof, der Stadtsoldat in »Der verlegene Magistrat« verursacht »Bestürzung« (BA, Bl. 4), und der Witz des Tambours ist – wenn auch explizit nur im Titel der Version aus der »Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen« – ein »Einfall im Augenblick des Todes«⁵⁸. Die »Kerls« sprengen, stürzen, fallen in die Anekdoten wie die Anekdoten in die Zeitung.

Aufgrund ihrer Kürze und Kontextlosigkeit ist die Anekdote besonders geeignet für die Behandlung zufälliger Ereignisse, das »Sich-Kreuzen zweier Kausalketten«.⁵⁹ Clausewitz betont, die Kontingenz des Laufs der Geschichte sei nirgends so prägnant wie in den Ereignissen des Krieges.

Der Krieg ist das Gebiet des Zufalls. In keiner menschlichen Tätigkeit muß diesem Fremdling ein solcher Spielraum gelassen werden, weil keine so nach allen Seiten hin in beständigem Kontakt mit ihm ist. Er vermehrt die Ungewißheit aller Umstände und stört den Gang der Ereignisse.⁶⁰

Wie auch die Rechtfertigungsreden der »Regiments-Tribunale« zeigen,⁶¹ lässt sich von einer Schlacht, wie sie bei Jena am 14. Oktober 1806 stattgefunden hat, keine umfassende Erzählung geben, die alle Zufälle, Handlungen und Absichten in einen kausalen Zusammenhang bringt. Die Anekdote eignet sich daher besonders für ein Erzählen vom Krieg; ein Erzählen, das nicht versucht, die immer defizitär bleibende große Erzählung zu liefern, sondern den Krieg im Modus des Zufälligen und Irregulären beschreibt.

der Handlung der »Tagesbegebenheit« (BA, Bl. 2) und ein zweites Mal in der von »Der Griffel Gottes« (BA, Bl. 5).

⁵⁸ [Bergk], Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen (wie Anm. 16), S. 246f.

⁵⁹ Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 2), S. 55.

⁶⁰ Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 24), S. 234.

⁶¹ Vgl. Großer Generalstab (Hg.), 1806 (wie Anm. 21).

Vincenz Pieper

NARRATOLOGIE UND INTERPRETATION

Ein Beitrag zum besseren Verständnis von Kleists Erzählungen

Für manche Zwecke ist es hilfreich, die Auslegung der Werke eines Autors von der Rekonstruktion seiner Lebensumstände zu trennen. Eine solche Abgrenzung von Leben und Werk ist jedoch nur bis zu einem gewissen Punkt sinnvoll. Sie wird wahrscheinlich zu weit getrieben, wenn wir uns vornehmen, den Autor vorübergehend beiseite zu lassen, um das Werk zuerst aus seinen Strukturen heraus zu verstehen. Denn es ist unklar, wie wir die Strukturen eines Werks analysieren wollen, ohne den Autor zu berücksichtigen, der sie mit sprachlichen Mitteln aufbaut. Einige einflussreiche Erzählforscher lassen sich indes von der Vorstellung leiten, man könne die Eigenschaften einer fiktionalen Erzählung beschreiben, ohne den Autor einzubeziehen. Sie finden es angemessen, den Autor auszuklammern und ihn grundsätzlich vom werkimmanenten Erzähler zu trennen. Diese Denkweise bestimmt seit längerer Zeit die literaturwissenschaftliche Auslegungspraxis. Auch das Verständnis von Kleists Erzählungen hat sich dadurch erheblich verändert: Viele Interpretationen wären ohne die Voreinstellung, dass die Erzählungen einen fiktiven Erzähler haben, nicht entstanden. Im Folgenden wird die These entwickelt, dass die ungeprüfte Annahme einer gesonderten Erzählstimme zu Missverständnissen führen kann. Die betreffenden Interpretationen und das Bild, das sie von Kleist entwerfen, müssen neu durchdacht werden.

I.

Die antike Literaturtheorie lehrt, dass ein Dichter sowohl Personen redend einführen als auch selbst erzählen kann.¹ In der »Odyssee« erzählt über vier Gesänge Odysseus, auch Nestor und Menelaos werden zu Erzählern, in weiten Teilen aber redet der Dichter selbst. So jedenfalls hat man das Gedicht immer verstanden. Bis

¹ Vgl. René Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge 2009, S. 132f. Irene J.F. de Jong hat ihre Meinung, Aristoteles habe in der »Poetik« (1460a5–11) den homerischen Erzähler vom Dichter getrennt, korrigiert. Vgl. Irene J.F. de Jong, *Aristotle on the Homeric Narrator*. In: *The Classical Quarterly* 55 (2005), S. 616–621.

ins 20. Jahrhundert war es eine Selbstverständlichkeit, ganze Werke oder bestimmte Teile davon als Erzählung des Dichters zu rezipieren. Es ist eine vorgebliche »Errungenschaft«² der Narratologie, diese Praxis geändert zu haben: In den fünfziger Jahren begann man damit, das, was zuvor als Erzählung des Dichters verstanden wurde, als Rede einer »Erzählinstanz« oder »Erzählstimme« auszulegen. Die meisten Erzählforscher sehen darin mehr als eine Festlegung. Sie sind davon überzeugt, dass die neue Theorie es möglich macht, die Beschaffenheit der Texte differenzierter zu beschreiben. So behauptet Jochen Vogt, dass der Dichter sich »weigert [...], als Person in die von ihm erzeugte Doppelwelt einzutreten« und statt dessen einen »innerfiktionalen Stellvertreter« installiert, nämlich den »mehr oder weniger klar erkennbaren »Erzähler«.³ Von einem solchen Erzähler haben frühere Leser nichts gewusst. Sie konnten wohl zwischen Marivaux und seiner Erzählerin Marianne unterscheiden, hätten aber Marianne vermutlich nicht als »Stellvertreterin« des Autors konzipiert. Und sie wären, was noch wichtiger ist, nicht auf die Idee gekommen, dass jemand anderes als Voltaire die Geschichte des Candide erzählt.⁴ Ungeachtet dessen ist in einem Standardwerk der Erzähltheorie zu lesen, dass es »zur adäquaten Rezeption von fiktionaler Dichtung« gehört, sie »als reale (wenn auch fiktive) Rede eines bestimmten (wenn auch fiktiven) Sprechers [zu] verstehen«.⁵ Es gilt mit anderen Worten als Fehler, die Sätze, die man in Voltaires »Candide« liest, als Erzählung des Dichters zu interpretieren, obwohl Voltaire sie nach allem, was wir über ihn wissen, selbst so verstanden hat.

² Franz Stanzel, *Theorie der Erzählung*, Göttingen 2008, S. 27. Abweichende Meinungen vertreten Dietrich Weber, *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*, Göttingen 1998; Fotis Jannidis, *Zwischen Autor und Erzähler*. In: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart 2002, S. 540–556; Tilmann Köppe und Jan Stühling, *Against Pan-Narrator Theories*. In: *Journal of Literary Semantics* 40 (2011), S. 59–80; Tilmann Köppe und Tom Kindt, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014, S. 84–97. Weitere wichtige Hinweise gibt Sylvie Patron in ihrem Diskussionsbeitrag zum Artikel »Narrator« im *living handbook of narratology*. Vgl. Sylvie Patron, *Narrator* [Art.]. In: *living handbook of narratology*, 2. März 2013, www.lhn.uni-hamburg.de/discussion/discussion-narrator (24.6.2014).

³ Jochen Vogt, *Wie analysiere ich eine Erzählung?*, Paderborn 2011, S. 34.

⁴ Für Wieland und seine Zeitgenossen war klar, dass Voltaire, wo er nicht seine Figuren zu Wort kommen lässt, »in eigener Person spricht«; Rezension über »Kandide, oder die beste der Welt aufs neue verdeutscht«. In: *Teutscher Merkur* (1778), 1. Vierteljahr, S. 297–299, hier S. 298.

⁵ Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 9., erweiterte und aktualisierte Auflage, München 2012, S. 20. Vgl. Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen 1997, S. 34; ders., *Käte Hamburgers »Logik der Dichtung« – ein Grundbuch der Fiktionalitäts- und Erzähltheorie? Versuch einer Re-Lektüre*. In: Johanna Bossinade und Angelika Schaser (Hg.), *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin*, Göttingen 2003, S. 140–155, hier S. 153–155; ders., *Fiktion(alität)*. In: Horst Brunner und Rainer Moritz (Hg.), *Literaturwissenschaftliches Lexikon*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2006, S. 120–123, hier S. 121; ders., *Käte Hamburger*. In: Matías Martínez und Michael Scheffel (Hg.), *Klassiker der Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*, München 2010, S. 148–164, hier S. 162–164.

Das »Beschreibungsmodell«⁶, das von der Setzung eines werkimmanenten Erzählers ausgeht, hat sich auch in der Kleist-Forschung rasch etabliert. Wolfgang Kayser's Beiträge zur Romantheorie und seine immer noch wichtige Kleist-Studie haben dazu beigetragen, die Interpreten davon zu überzeugen, nicht mehr Kleist selbst für das Erzählen verantwortlich zu machen.⁷ Betrachten wir, um zu ermessen, wie stark sich das Verständnis der Werke seither verändert hat, eine Stelle aus »Der Findling. Nicolo erkennt, dass die von ihm begehrte Elvire, anders als er sich zeitweise eingebildet hatte, keine Schwäche für ihn hat. Nun bahnt sich der »Höllenpunkt«⁸ der Geschichte an:

Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten. Er fühlte wohl, daß Elvires reiner Seele nur durch einen Betrug beizukommen sei; und kaum hatte ihm Piachi, der auf einige Tage aufs Land ging, das Feld geräumt, als er auch schon Anstalten traf, den satanischen Plan, den er sich ausgedacht hatte, ins Werk zu richten. (SW⁹ II, 212)

Frühere Leser waren sich sicher, dass der Dichter hier selbst erzählt, und es ist ihnen nicht eingefallen, an seinen Angaben zu zweifeln. Wilhelm Grimm betont zwar, dass »die Person oder gar die Subjektivität des Dichters« in Kleists erzählerischem Werk nirgends hervortrete, in seinen Augen ist der »Erzähler« aber niemand anderes als der »Verfasser« (»Schriftsteller«, »Dichter«). Zu seiner »Individualität« gehören neben der »außerordentliche[n] Genauigkeit und Gründlichkeit« seine »Vorliebe [...] für das Grausende« (NR 652b) und sein »Hang zum Düstern und Schauerhaften«, Eigenschaften, die im »Findling« besonders zum Tragen kommen. Grimm interpretiert Wörter wie »abscheulich« und »satanisch« als Urteile Kleists, die festlegen, wie die Personen und Begebenheiten aufzufassen sind, und versteht infolgedessen das Werk als »ein höchst düstres, grausenhaftes Gemälde wilder Leidenschaft und teuflischer Bosheit« (LS 502). Auch der Literaturhistoriker Erich Schmidt weiß nichts von einem anderen Erzähler als Kleist. Er zählt Ausdrücke wie »abscheulichste Tat« zu den »heftigen Übertreibungen«, die nach seiner Einschätzung charakteristisch für den »Dichter« sind, der überall deutliche Zeichen der »Sympathie« oder der »Verurteilung«⁹ gebe. Was auch immer von diesen Interpretationen im Einzelnen zu halten ist: Wir können feststellen, dass für Grimm und Schmidt der Dichter derjenige ist, der die Ereignisse erfindet und darstellt, sie aber auch selbst kommentiert.

Die neuere Kleist-Forschung interpretiert die Stelle anders.¹⁰ Man schreibt die wertenden Ausdrücke nicht länger dem Autor selbst zu, sondern einem Erzähler, von dem man annimmt, dass er Nicolo, ohne eigentlich dazu berechtigt zu sein, »zum absoluten Bösewicht stempelt«.¹¹ John Ellis, Jürgen Schröder, Günter Blamberger,

⁶ Martínez und Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 5), S. 22.

⁷ Vgl. Wolfgang Kayser, Kleist als Erzähler. In: Ders., Die Vortragsreise. Studien zur Literatur, Bern 1958, S. 169–183.

⁸ Hans-Jürgen Schings, Der Höllenpunkt. Zum Erzählen Kleists. In: Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel (Hg.), Kleist – ein moderner Aufklärer?, Göttingen 2005, S. 41–59.

⁹ Heinrich von Kleists Werke, hg. von Erich Schmidt im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, 5 Bde., Leipzig 1904–06, Bd. 3, S. 132.

¹⁰ Hans-Jürgen Schings, Der Höllenpunkt (wie Anm. 8) ist eine wichtige Ausnahme.

¹¹ Günter Blamberger, Der Findling [Art.]. In: KHb, S. 133–136, hier S. 134.

Anthony Stephens und Klaus Müller-Salget, um nur einige Interpreten zu nennen, glauben, dass man das Werk falsch versteht, wenn man sich an die Meinungen und Wertungen hält, die der Erzähler äußert.¹² Sie vermuten, dass Kleist seinen Erzähler »verspottet«¹³ und sich implizit von dessen Position distanziert. Folglich gelangen sie zu einem anderen Verständnis der Geschichte: Piachi und Elvire, deren Beziehung »schwer gestört«¹⁴ ist, sind nicht so rechtschaffen, wie der Erzähler sie darstellt. Wenn man »die Autorität des Erzählers [...] hinterfragt«, stellt sich heraus, dass Nicolo, anders als der Erzähler behauptet, kein Bösewicht ist, sondern eine »Selbstbefreiung«¹⁵ aus der ihm aufgezwungenen Rolle unternimmt: »Er sucht sich zu wehren durch die Ausbildung von Eigenschaften, die ihm zumindest auf dem Weg über das Missfallen der Adoptiveltern ein gewisses Selbst-Gefühl vermitteln können.«¹⁶ Folgt man den Interpreten und bezweifelt die Urteile des Erzählers, so wird eine »deep-seated malaise in family relations«¹⁷ sichtbar, in die Nicolo hineingerät. Der Erzähler, der von all dem wenig zu bemerken und sich für ganz andere Fragen zu interessieren scheint, ist für diese Interpreten nicht mehr der Dichter, der die Ereignisse herbeiführt und einordnet, sondern ein fiktiver Sprecher. Sie behaupten, dass er einen falschen Eindruck von der Geschichte vermittelt, die Kleist entwickeln möchte.¹⁸

Die Auslegungspraxis und das Verständnis der Erzählungen haben sich tiefgreifend verändert: Kleists Zeitgenossen räumten dem Dichter das Recht ein, selbst zu erzählen. Noch Interpreten wie Erich Schmidt konnten behaupten, dass Kleist von diesem Recht Gebrauch macht und sich als erzählender Dichter betätigt. Inzwischen hält man es dagegen für angebracht, die Sätze, aus denen eine fiktionale Erzählung besteht, grundsätzlich als Äußerungen eines fiktiven Erzählers zu deuten. Es wäre nicht mehr möglich, Kleists Werke so zu lesen wie Grimm oder Schmidt. Nicht weil sich einzelne ihrer Thesen als falsch erwiesen haben, sondern allein aufgrund der Tatsache, dass sie den Autor zum Erzähler machen, gelten ihre Auffassungen als »Literaturwissenschaft von gestern«¹⁹ und werden nicht mehr ernst genommen.

¹² Vgl. John Ellis, *Heinrich von Kleist. Studies in the Character and Meaning of his Writings*, Chapel Hill 1979, S. 1–20; Jürgen Schröder, *Kleists Novelle ›Der Findling‹. Ein Plädoyer für Nicolo*. In: *KJb* 1985, S. 109–127; Anthony Stephens, *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Oxford 1994, S. 224–235; Günter Blamberger, *Die Novelle als Antibil dungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists ›Der Findling‹*. In: Peter-André Alt u.a. (Hg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002, S. 479–494; Klaus Müller-Salget, *Struktur und Gehalt*. In: *DKV III*, S. 865–871.

¹³ Blamberger, *Der Findling* (wie Anm. 12), S. 134.

¹⁴ Müller-Salget, *Struktur und Gehalt* (wie Anm. 11).

¹⁵ Blamberger, *Der Findling* (wie Anm. 11), S. 135.

¹⁶ Müller-Salget, *Struktur und Gehalt* (wie Anm. 12).

¹⁷ Stephens, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 12), S. 228.

¹⁸ Stephens hält es für eine Tatsache »that the only access we have to the events of the story is through an unreliable narrator« (Stephens, *Heinrich von Kleist*, wie Anm. 12, S. 229).

¹⁹ Stanzel, *Theorie des Erzählens* (wie Anm. 2), S. 28.

II.

Wie kommt es, dass einige Literaturwissenschaftler unabhängig von den vorgefundenen Konventionen festlegen, was zur adäquaten Rezeption von Erzählungen gehört? Was hat sie bewogen, das Selbstverständnis der Autoren und die übliche Praxis ihrer Leser zu ignorieren? Warum schließen sie aus, was Kleist selbst für machbar hielt? Mir scheint, dass sich mindestens drei Motive identifizieren lassen, die zur grundsätzlichen Trennung von Autor und Erzähler geführt haben.

1. Das wichtigste Motiv ist, dass die Einbeziehung des Autors in das Geschäft der Interpretation vermieden werden soll. Dieses Bestreben, den Autor aus der Untersuchung auszuklammern, ist auf eine Modellvorstellung zurückzuführen, die *das Werk selbst* von dem Autor *hinter* dem Werk trennt. So unterscheidet Kayser in seiner Kleist-Studie zwischen einem internen Erzähler und dem externen Autor: »Der Erzähler ist selbst ein Teil des Werkes, ist nicht etwa der Dichter, sondern eine erdichtete Gestalt, die mit und in dem Werk ihr unvergängliches Leben hat.«²⁰ Der Dichter ist, wie Kayser in »Das sprachliche Kunstwerk« betont, »einem literarischen Werk nicht immanent« und also »in dem eigentlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft nicht enthalten«.²¹ In ähnlicher Weise hatte vor ihm schon Käte Friedemann den »außerhalb des Kunstwerks stehenden Schriftsteller« vom Erzähler abzugrenzen versucht, den sie als einen »organischen Bestandteil«²² des Kunstwerks bezeichnet. Was Friedemann und Kayser formulieren, ist die inzwischen allgemein akzeptierte »grundsätzliche Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler«, die für alle fiktionalen Erzähltexte geltend gemacht wird:

Sie beruht darauf, daß der Erzähler eine fiktive Redeinstanz ist, die zum narrativen Text gehört, während der [...] Autor als diejenige Instanz gilt, die den Text real hervorbringt. Der Autor schreibt und erfindet die Erzählung, der Erzähler »erzählt« sie. Der Erzähler ist damit ein Textphänomen [...], der Autor ein Phänomen der sozialen Wirklichkeit.²³

Ähnlich möchte Uri Margolin den Erzähler als eine »strictly textual category« vom Autor, der immer eine »actual person« sei, abgrenzen.²⁴ In der Sprache des Fachs wird der Autor häufig mit einem Adjektiv wie *textextern*, *empirisch*, *real* oder *historisch* näher bestimmt, um die Trennung vom Werk anzuzeigen. Zwar wird eingeräumt, dass der Erzähler innerhalb des Werks eine Konstruktion des Autors ist; viele Interpreten glauben jedoch, die Eigenschaften des Erzählens studieren zu

²⁰ Kayser, Kleist als Erzähler (wie Anm. 7), S. 172.

²¹ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern 1961, S. 17.

²² Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), Darmstadt 1965, S. 26.

²³ Bernd Auerochs, *Erzähler* [Art.]. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur*. Begriffe und Definitionen, Stuttgart 2007, S. 207f.

²⁴ Uri Margolin, *Narrator* [Art.]. In: Peter Hühn u.a. (Hg.), *Handbook of Narratology*, Berlin 2009, S. 351–369, hier S. 351.

können, ohne den Autor überall zu berücksichtigen. Sie werden darin von einer Erzähltheorie bestärkt, für die der Autor »kaum eine Rolle«²⁵ spielt.

Die Meinung, dass der Autor *hinter* dem Werk steht, geht mit einer ebenso bildhaften Vorstellung vom Geist des Autors als Behälter einher, dessen Inhalte dem Interpreten verborgen bleiben. Es ist wohl dieses Modell des Geistes, das die fortdauernde Diskussion um die Relevanz von Absichten für die Interpretation motiviert: Während die einen behaupten, das *Werk* und nicht der *Geist* des Autors müsse interpretiert werden, bestehen die anderen darauf, ein Werk könne nur verstanden werden, wenn man es auf seine innergeistigen Ursachen zurückführe. Beide Parteien setzen voraus, dass jemand, der sich für die Absichten des Autors interessiert, den Sinn des Geschriebenen »in einer Subjektivität *vor* dem Text ansiedelt«.²⁶ Sowohl der Autor als auch seine Absichten gehören, folgt man diesem Bild, zum Entstehungs- und Herstellungszusammenhang, nicht aber zum Werk selbst. Viele Literaturwissenschaftler (darunter auch Intentionalisten) akzeptieren dieses Bild und nehmen an, dass man die Strukturen eines Werks beschreiben kann, ohne auf die Absichten des Autors Bezug zu nehmen.

Obwohl man sich gern auf das Werk konzentrieren würde, ist es schwierig, auf den Autor ganz zu verzichten. Viele Literaturwissenschaftler vermeiden es einerseits, die »textexterne historische Person des Verfassers« in die Interpretation einzu beziehen, da sie den Eindruck haben, dass ein »Rückschluss« auf den Geist des Autors mit zu »hohe[n] Risiken« verbunden ist. Andererseits ist es ihnen aber nicht möglich, die Gestaltung eines Textes »vom Titel bis zum letzten Satzzeichen« dem fiktiven Erzähler aufzubürden. Daher entschließen sie sich, ersatzweise einen »impliziten Autor« einzuführen, dem sie solche Leistungen zusprechen zu können glauben.²⁷ Schon Kayser konnte auf einen solchen Notbehelf nicht verzichten. Er sieht die Notwendigkeit, eine Intelligenz *hinter* dem fiktiven Erzähler anzunehmen: »Der [eigentliche] Erzähler des Romans – das ist nicht der Autor, das ist aber auch nicht die gedichtete Gestalt, die uns oft so vertraut entgegentritt. Hinter dieser Maske steht der Roman, der sich selber erzählt, steht der Geist dieses Romans«.²⁸ Wer den Autor aus der Erzählforschung heraushalten möchte, sieht sich offenbar gezwungen, so etwas wie einen »Geist der Erzählung« oder einen »impliziten Autor« anzuerkennen. Zwar gibt es eine Reihe von Einwänden gegen diese Begriffsbildungen, doch die Einführung eines Ersatz-Autors, wie man ihn auch nennen mag, dem man alle Textstrategien zurechnen kann, wird so lange Zustimmung finden, wie die Beunruhigung durch die skizzierte Modellvorstellung von Autor und Werk andauert.²⁹

²⁵ Silke Lahn und Jan Christoph Meister, Einführung in die Erzähltextanalyse, Stuttgart 2008, S. 42.

²⁶ Moritz Baßler, Autorintention und Gattung [Art.]. In: Rüdiger Zymner (Hg.), Handbuch Gattungstheorie, Stuttgart 2010, S. 47f., hier S. 47.

²⁷ Ralf Klausnitzer, Literaturwissenschaft, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Berlin 2012, S. 162.

²⁸ Wolfgang Kayser, Wer erzählt den Roman? In: Ders., Die Vortragsreise (wie Anm. 7), S. 82–101, hier S. 98.

²⁹ Vgl. Tom Kindt und Hans-Harald Müller, The Implied Author. Concept and Controversy, Berlin und New York 2006.

2. Es gibt eine verbreitete Theorie der Fiktion, die das fiktionale Erzählen grundsätzlich einem fiktiven Erzähler zuschreibt. Forschern, die den logischen Status fiktionaler Rede klären wollen, drängt sich nämlich die Frage auf, wie die Sätze, aus denen fiktionale Rede besteht, theoretisch zu rekonstruieren sind. Sie gewinnen nicht den Eindruck, dass der Autor falsche Behauptungen vorträgt – und doch scheinen fiktionale Erzählungen aus assertorischer Rede zu bestehen. Dieses »Problem der Beschreibung der Behauptungsstruktur von fiktionalen Texten«³⁰ wollen manche Forscher lösen, indem sie die fraglichen Sätze als Äußerungen eines fiktiven Erzählers auslegen. Das ist deswegen plausibel, weil der Erzähler über die dargestellten Personen redet, als gäbe es sie; er scheint zu glauben, dass die Personen des Romans wirklich sind: »Für ihn existieren ja Werther und Don Quijote und Madame Bovary.« Man schließt daraus, dass der Erzähler, der über sie redet, selbst »der poetischen Welt zugehörig« und eine »gedichtete Person«³¹ ist. Frank Zipfel gibt eine präzise Charakterisierung der Theorie, die aus solchen Erwägungen hervorgeht: »Der reale Autor produziert den Erzähltext; kommunikationslogisch wird die Geschichte jedoch vom fiktiven Erzähler dargeboten.«³² Das soll nicht nur für Werke wie ›La Vie de Marianne‹ und ›The Vicar of Wakefield‹ gelten, in denen allemal eine erzählende Figur eingeführt wird, sondern auch für Kleists Erzählungen. Marianne, Dr. Primrose und der Erzähler, dessen Fähigkeiten sich im ›Findling‹ zeigen, werden in einen Topf geworfen und als unterschiedlich gestaltete Erzählerfiguren behandelt.

Das hat Konsequenzen für die Auffassung des Erzählens. Kleist konstruiert zwar die Geschichte, doch geht er dabei »stimmlos«³³ vor; denn die Aufgabe, über die dargestellten Begebenheiten zu reden, wird dem fiktiven Erzähler übertragen. Der Autor hat die Sätze, die wir lesen, zwar produziert, aber es ist der Erzähler, der sie »mit Wahrheitsanspruch behauptet«.³⁴ Es handelt sich nicht um einen Erzähler, der die Ereignisse vorbereitet, herbeiführt und bewertet, sondern um eine »Mittlerfigur«,³⁵ die »imaginär-authentische«³⁶ Aussagen macht. Die Erzählerfigur entwickelt nicht aus einem Vorrat von Motiven eine Geschichte, sondern berichtet, was sich in der Fiktion zugetragen hat: »Das Vorgefallene wird nicht von ihm erschaffen, es ist Wirklichkeit«.³⁷ Entsprechend *gestaltet* sie nicht die Gefühle der handelnden Personen, sondern hat Kenntnis von ihnen und teilt uns mit, »was in der Brust seiner Figuren vor sich geht«.³⁸

³⁰ Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001, S. 121.

³¹ Kayser, *Wer erzählt den Roman?* (wie Anm. 28), S. 91.

³² Frank Zipfel, *Fiktion* [Art.]. In: Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg (Hg.), *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2011, S. 93–96, hier S. 94. Vgl. ders., *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (wie Anm. 30), S. 121.

³³ Scheffel, *Käte Hamburgers ›Logik der Dichtung‹* (wie Anm. 5), S. 153.

³⁴ Martínez und Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (wie Anm. 5), S. 19.

³⁵ Scheffel, *Fiktion(alität)* (wie Anm. 5), S. 106.

³⁶ Martínez und Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (wie Anm. 5), S. 20.

³⁷ Kayser, *Kleist als Erzähler* (wie Anm. 7), S. 171.

³⁸ Kayser, *Kleist als Erzähler* (wie Anm. 7), S. 174.

3. Für die Abgrenzung des Erzählers vom Autor wird oft das Argument angeführt, dass sie dazu beiträgt, »voreilige Rückschlüsse von moralischen, politischen oder ideologischen Wertungen im Erzähl-Text auf Ansichten des Autors zu vermeiden.«³⁹ Der Erzähler wird als Platzhalter eingeführt, solange nicht sicher ist, wie sich der Autor zu den im Text ausgesprochenen Urteilen verhält. Dorrit Cohn und andere Erzählforscher sind der Meinung, dass durch diese Vorsichtsmaßnahme ein »viel reicheres und auch viel genaueres Verständnis«⁴⁰ solcher Werke erreicht wurde, in denen die Formulierungen auf den ersten Blick die Position des Autors wiedergeben, bei näherer Betrachtung aber auf einen unzuverlässigen Erzähler hindeuten.

Auch die Interpretation von Kleists Erzählungen soll von dieser Methode profitiert haben. Richtungsweisend wirkte hier wiederum Kayser, der die Ansicht vertritt, man könne sich, um herauszufinden, wie die dargestellten Begebenheiten aufzufassen sind, nicht am Erzähler orientieren. Zwar urteile der Erzähler immer wieder, aber das seien lediglich »Symptome seiner inneren Teilnahme.«⁴¹ Er »besitzt [...] keinen sicheren Standpunkt, von dem aus eine endgültige Sinngebung und Wertung möglich wäre.«⁴² Die Urteile, die seiner Rede zu entnehmen sind, »führen uns [...] auf keinen sicheren Standpunkt außerhalb der Geschichte.«⁴³ Kayser sieht, das muss noch einmal betont werden, in dem Erzähler den »Vermittler«⁴⁴ der Geschichte, nicht deren Schöpfer. Er interpretiert die geäußerten Sätze als imaginär-authentische Aussagen, die keine verlässliche Einschätzung der dargestellten Personen und Ereignisse geben.

Die Kleist-Forschung hat sich, so scheint es, von Kayser überzeugen lassen. John Ellis rechnet es ihm als Verdienst an, zuerst darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass Kleists Erzähler nicht die richtige Einstellung zu den Ereignissen einnehme.⁴⁵ Man sei sich, so Gernot Müller, »seit Kaysers Studie einig«, dass den Aussagen und Wertungen des Erzählers »nicht zu trauen ist.«⁴⁶ Tatsächlich sind Wolfgang Wittkowski, Hans Zeller, Jochen Schmidt, Klaus Müller-Salget, Walter Hinderer, Anthony Stephens, Günter Blamberger und Thomas Nehrlich dieser Meinung.⁴⁷ Stephens spricht sogar von der »berüchtigten Schar der irreführenden,

³⁹ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (wie Anm. 30), S. 148.

⁴⁰ Dorrit Cohn, *Historisches und literarisches Erzählen*. In: *Sprachkunst* 26 (1995), S. 105–112, hier S. 112. Vgl. dies., *Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective*. In: *Poetics Today* 11.4 (1990), S. 775–804, hier S. 798–800; dies., *Discordant Narration*. In: *Style* 34.2 (2000), S. 307–316.

⁴¹ Kayser, *Kleist als Erzähler* (wie Anm. 7), S. 176.

⁴² Kayser, *Kleist als Erzähler* (wie Anm. 7), S. 173.

⁴³ Kayser, *Kleist als Erzähler* (wie Anm. 7), S. 172.

⁴⁴ Kayser, *Kleist als Erzähler* (wie Anm. 7), S. 176.

⁴⁵ Vgl. Ellis, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 12), S. 141f.

⁴⁶ Gernot Müller, *Prolegomena zur Konzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists*. In: *Studia Neophilologica* 77.1 (2005), S. 41–70, hier S. 57.

⁴⁷ Vgl. Wolfgang Wittkowski, *Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists »Erdbeben«*. In: *Euphorion* 63 (1969), S. 247–283, hier S. 257; Hans Zeller, *Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation*. In: *KJb* 1994, S. 83–104; Stephens, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 12), S. 252; Walter

bornierten, mit Werturteilen um sich werfenden Erzählerfiguren.«⁴⁸ Selbst der vorsichtige Gerhard Schulz hält den Erzähler nicht für autoritativ: »Kleist selbst interpretiert nicht. Er gibt auch gar nicht vor, in diesen Novellen anwesend zu sein als Erzähler [...]. Wo Urteile in seinen Erzählungen vorkommen, schwanken sie, und es bleibt oft unklar, ob sie aus dem Munde von Gestalten oder dem Erzähler selbst kommen, der sich ohnehin zuweilen zu widersprechen scheint.«⁴⁹

Was aber hat Kleist dazu bewogen, seinen Lesern eine widersprüchliche und irreführende Erzählerfigur zuzumuten? Warum ist seine eigene Position so schwer zu durchschauen? Peter Staengle, der sonst zurückhaltend interpretiert, ist sich in diesem Punkt sicher: »Wenn man Kleist eine Wirkungsabsicht unterstellen wollte, so die der Verunsicherung.«⁵⁰ Im »Findling« erkennt er eine »verstörend unzuverlässige [...] Erzählweise«⁵¹ und hält dies für eine Technik, die Kleist bewusst ausgebildet hat. Dieses Bild von einem Autor, der keinen eindeutigen Standpunkt einnimmt und sein Verdienst in der Verstörung sucht, hat auf eine leicht begreifliche Weise Zustimmung gefunden. Während sich frühere Interpreten durch die deutlichen Urteile des Erzählers scheinbar haben einschränken lassen, ist die Forschung jetzt in der Lage, Kleist als einen erstaunlich modernen Autor zu präsentieren, der sich über die ihm bekannten Regeln des Erzählens souverän hinwegsetzt, um ein Werk zu schaffen, das »immer neue Interpretationen provoziert, ohne sie zu bestätigen.«⁵² Die Figur des unzuverlässigen Erzählers wird als Bestandteil einer außerordentlich gewagten »Poetik der Verstörung«⁵³ aufgefasst.

III.

Wir haben gesehen, was viele Literaturwissenschaftler veranlasst hat, den Autor zunächst aus der Interpretation herauszuhalten und stattdessen von der Setzung einer Erzählinstanz oder Erzählstimme auszugehen. Wie sich das Verständnis von Kleists Erzählungen durch diese Voreinstellung verändert hat, wurde deutlich. Ich

Hinderer, Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. In: Ders. (Hg.), Kleists Erzählungen. Interpretationen, Stuttgart 1998, S. 181–214, hier S. 203; Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 183; Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 455; Thomas Nehrlich, Nachwort. In: Heinrich von Kleist, Erzählungen. Faksimile der Erstausgabe 1810/1811, hg., eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Thomas Nehrlich, Hildesheim 2011, Bd. 2, S. 245–321, hier S. 258.

⁴⁸ Anthony Stephens, Stimmengewebe. Antithetik und Verschiebung. In: Paul Michael Lützeler und David Pan (Hg.), Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, Würzburg 2001, S. 77–92, hier S. 90.

⁴⁹ Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 489.

⁵⁰ Peter Staengle, Heinrich von Kleist. Sein Leben, Heilbronn 2011, S. 156.

⁵¹ Staengle, Heinrich von Kleist (wie Anm. 50), S. 166.

⁵² Zeller, Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen (wie Anm. 47), S. 102.

⁵³ Andrea Bartl, Nachwort. In: Heinrich von Kleist, Erzählungen. Studienausgabe, Stuttgart 2013, S. 363–378, hier S. 378.

werde nun darlegen, dass keines der drei dargestellten Motive uns veranlassen sollte, die grundsätzliche Trennung von Autor und Erzähler zu akzeptieren.

1. Was die Vorstellung anbelangt, dass der Erzähler ein *Teil* des Werks ist, während sich der Autor *außerhalb* davon befindet, können wir zunächst einräumen, dass die fiktive Marianne tatsächlich *Teil* des Werks »La Vie de Marianne« ist: in dem Sinn nämlich, dass Marivaux sie einführt und erzählen lässt. Man kann aber nicht argumentieren, dass Marivaux *hinter* dem Roman oder *außerhalb* davon steht und *deswegen* in dem Werk, das wir lesen, nicht selbst erzählen kann. Denn obwohl Edward Gibbon nicht *Teil* seines Geschichtswerks und Meta Moller nicht *Teil* ihrer Briefe ist, kann man doch beide in dem, was sie geschrieben haben, als Erzähler wahrnehmen. Marivaux erzählt in seinem Roman nicht selbst, aber wir können darauf achten, wie geschickt und amüsant er das Erzählen der Marianne gestaltet, also erkennen, was er in seinem Werk mit Sprache anstellt. Wer daran festhält, dass ein Autor nicht gleichzeitig außerhalb des Werks stehen und erzählen kann, scheint zu vergessen, dass *erzählen* wie *beschreiben*, *Gleichnisse entwickeln* und *argumentieren* eine sprachliche Tätigkeit ist – etwas, das jemand tut, indem er Sprache gebraucht. Deswegen ist die Behauptung, dass der Autor nicht zum eigentlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft gehört, irreführend. Der Satz »Goethe erzählt, wie er Herder kennengelernt hat« bezieht sich sowohl auf das Werk »Dichtung und Wahrheit« als auch auf das, was Goethe tut, indem er die entsprechenden Wörter benutzt. Man wird also nicht behaupten können, dass wir uns, wenn wir Goethes Erzählen untersuchen, eigentlich mit der Entstehungs- und Herstellungsgeschichte des Werks auseinandersetzen und nicht mit dem Werk selbst. Denn der Ort, an dem Goethe von Herder erzählt, ist eben der Ort, an dem die Wörter auftauchen, die er dafür verwendet.

Das Modell, dem zufolge ein Autor *hinter* seinem Werk steht, das losgelöst oder abgetrennt von seiner Person existiert, lässt uns vergessen, dass sich unsere Bemühungen, Texte zu verstehen, letztlich auf die Sprachverwendung richten, also darauf, was der Autor mit Wörtern getan und produziert hat. Ein Text besteht nicht aus isolierten Zeichen, die wir mit Bedeutungen verbinden, sondern aus *verwendeten* Zeichen.⁵⁴ Um sie zu verstehen, müssen wir untersuchen, wozu sie im Text gebraucht werden. Es ist dabei dem Autor überlassen, ob er die Sprache einsetzt, um selbst etwas zu erzählen, oder um die Rede eines Erzählers zu gestalten. Für beide Fälle gilt, dass das Erzählen durch seine Tätigkeiten realisiert wird. Denn auch dort, wo ein Erzähler eingeführt wird, können wir uns jederzeit bewusst machen, dass der Autor mit den Zeichen, die wir lesen, das erfindet und darstellt, was wir als Äußerungen des Erzählers imaginieren. Es kommt also immer darauf an, was der Autor tut, indem er seinen Text schreibt.

Nach der hier ansatzweise entwickelten Auffassung ist die Einführung eines Erzählers etwas, das der Autor mit Sprache bewerkstelligt. Ein wichtiger Vorbehalt gegen diesen Vorschlag, den Autor zu berücksichtigen, beruht auf einem falschen

⁵⁴ Vgl. Bede Rundle, *Meaning and Understanding*. In: Hans-Johann Glock (Hg.), Wittgenstein. A Critical Reader, Oxford 2001, S. 94–119; Peter Hacker, Wittgenstein. Understanding and Meaning. Part 1: Essays, Oxford 2005, S. 1–28, 129–158.

Bild von Absichten. Richtig ist, dass wir nicht zu wissen brauchen, was dem Autor beim Schreiben durch den Kopf ging. Doch seine Absichten befinden sich weder im Bewusstsein oder im Kopf, noch liegen sie *außerhalb* davon im Werk. Ähnlich wie die Funktion eines Kommas oder der Zweck einer Interjektion hat die Absicht des Autors keinen Ort.⁵⁵ Aus diesem Grund ist die Behauptung, dass der Sinn sprachlicher Zeichen in einer Subjektivität *vor* dem Text angesiedelt wird, nicht zutreffend. Die Frage, welche Absicht der Autor mit einem Ausdruck verbindet, ist bloß eine andere Art, sich danach zu erkundigen, wozu er diesen im Text einsetzt – und das bestimmen nicht seelische Begleitvorgänge des Schreibens, sondern Tatsachen über die Person des Autors und die Zusammenhänge, in die der Ausdruck eingebettet ist. Wenn wir auf Absichten schließen, folgern wir nicht aus einem gegebenen Wort, was sich in der Seele des Autors abgespielt hat. Wir folgern aus den Daten, die wir über den Autor gesammelt haben, wofür er das Wort im Text verwendet.

2. Die Theorie der Fiktion, aus der sich ergeben soll, dass alle fiktionalen Erzählungen einen fiktiven Erzähler haben, vernachlässigt wichtige Unterscheidungen. Die bloße Feststellung, dass ein Erzähler so redet, als ob eine Begebenheit tatsächlich stattgefunden hätte, ist noch kein ausreichender Beleg dafür, dass wir es mit einem fiktiven Sprecher zu tun haben. Es ist ein Vorurteil, dass ein Dichter alles, was er in eigener Person sagt, ernst meint und mit einem Wahrheitsanspruch verbindet. Einen Satz spielerisch zu behaupten, ist nicht dasselbe wie die inszenierte Rede eines Erzählers, der diesen Satz wirklich behauptet. Kleist kann fingieren, ein Chronist zu sein, ohne einen fiktiven Chronisten einzuführen. Denn es ist eine Sache, vorzugeben, jemand zu sein, der man nicht ist, oder durch den Ton chronikalischen Erzählens den »täuschenden Schein wahrer Geschichte« (NR 652b) zu erzeugen, und eine andere, eine Erzählerfigur reden zu lassen. Schon darum ist die These, dass in einer fiktionalen Erzählung »sowohl der Erzähler als auch sein Erzählen eine Fiktion«⁵⁶ sind, eine unzulässige Verallgemeinerung.

Scheffel behauptet, dass seine Theorie der »bekannten Tatsache, dass der reale Autor eines fiktionalen Werks mit dem fiktiven Aussagesubjekt der fiktionalen Rede nicht identisch ist«,⁵⁷ angemessen Rechnung trägt. Damit macht er es sich zu einfach: Der Autor Marivaux ist mit seiner Marianne nicht identisch – doch deren Rede ist nicht fiktional. Andererseits ist es keine »bekannte Tatsache«, dass die fiktionale Rede in Voltaires »Candide« ein »fiktives Aussagesubjekt« hat. Zwar gibt es Werke, in denen die fiktionale Rede einem fiktiven Erzähler in den Mund gelegt wird; doch dieser führt nicht wiederum einen Erzähler ein, der die Sätze wirklich behauptet. Die Rede eines Erzählers ist fiktional, wenn er in eigener Person eine fiktive Geschichte darstellt – und gerade diese Möglichkeit schließen Scheffel und Martínez aus. Nach ihrem Modell kann es die fiktionale Rede eines (fiktiven oder

⁵⁵ Die Theorie, dass Absichten die inneren Ursachen des Verhaltens sind, wird erhellend diskutiert von Bede Rundle, *Mind in Action*, Oxford 1997.

⁵⁶ Martínez und Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 5), S. 71.

⁵⁷ Scheffel, Fiktion(alität) (wie Anm. 5), S. 121. Vgl. ders., Formen selbstreflexiven Erzählens (wie Anm. 5), S. 37.

realen) Erzählers nicht geben, sondern immer nur die »imaginär-authentische« Rede eines fiktiven Erzählers. Diese Theorie der Fiktion, die wir schon bei Kayser finden, wird der Wirklichkeit der Texte nicht gerecht.

3. Werden durch die Setzung eines werkimmanenten Erzählers voreilige Schlüsse auf den Autor verhindert? Erinnern wir uns zunächst daran, dass wir nicht alles, was ein Autor in eigener Person äußert, für bare Münze nehmen müssen. Er kann ironisch sein, scherzhaft übertreiben oder eine Haltung bloß um der Wirkung willen einnehmen. In solchen Fällen wäre es voreilig, die Sätze als wörtliche Äußerungen des Autors auszulegen. Es wäre aber nicht weniger voreilig, sie einem fiktiven Erzähler zuzurechnen, der sie wörtlich meint. Man muss also von Fall zu Fall betrachten, wozu der Autor die Sprache gebraucht. Natürlich entstehen dabei Schwierigkeiten: Manchmal können wir nicht sicher sein, ob ein Autor ernst oder spielerisch redet, ob er etwas sagt, wovon er nach reiflicher Überlegung überzeugt ist, oder seine Reflexionen bloß anbringt, um mit ihnen zu glänzen. Auch die *Temperatur* einer Gefühlsäußerung ist in vielen Fällen schwer einzuschätzen. Doch solche Probleme werden gewiss nicht dadurch gelöst, dass man die Sätze einem fiktiven Sprecher zuschreibt.⁵⁸ Es mag in einigen Fällen schwierig sein, zwischen einem Autor, der sich empfindsam gibt, und einem Autor, der die Rede eines empfindsamen Erzählers konstruiert, konsequent zu unterscheiden. Wer aber einen Erzähler annimmt, ohne zu untersuchen, ob ein Erzähler vom Autor *eingeführt* wird, legt sich unabhängig von der Sachlage auf eine Interpretation fest. Und die weiteren Schritte sind nicht weniger bedenklich, denn ein fiktiver Erzähler, falls es ihn gibt, sagt nur, was der Autor ihn *sagen lässt*, und er hat auch nur die Unzulänglichkeiten, die uns der Autor nahelegt – es ist also nicht sinnvoll, sich an ihn zu halten, um Schlüsse auf den Autor zu vermeiden.

Die Unterscheidung zwischen den »Zeichen, die ein realer Autor produziert« und den »Worten, die ein fiktiver Sprecher äußert«,⁵⁹ legt nahe, den Autor zunächst nur als Urheber des Werks zu sehen und nicht ständig zu fragen, wozu er die Sprache gebraucht. In der Folge schreibt man Aussagen und Wertungen, die man, oft voreilig, aus dem Wortlaut des Textes abstrahiert, dem fiktiven Erzähler zu, ohne von Beginn an zu untersuchen, was dem Autor wichtig ist. Der Autor wird erst wieder ins Spiel gebracht, wenn man ihm das Ergebnis der Interpretation zuschreiben möchte. Nehmen wir als Beispiel die Auslegung einer Stelle aus der »Marquise von O....«. Jochen Schmidt behauptet, dass es einen Erzähler gibt, der ohne Ironie berichtet, wie Julietta »sehr richtig schloß, daß derselbe [der Vater ihres Kindes] doch, ohne alle Rettung, zum Auswurf seiner Gattung gehören müsse, und, auf welchem Platz der Welt man ihn auch denken wolle, nur aus dem zertretensten und unflätigsten Schlamm derselben, hervorgegangen sein könne.« (SW⁹ II, 127) Da Julietta, wie wir aus dem Vorhergehenden wissen, *falsch* schließt, bewertet Schmidt die Äußerung als Irrtum des Erzählers. Kleist zwingt seine

⁵⁸ Vgl. Irvin Ehrenpreis, *Personae*. In: Carroll Camden (Hg.), *Restoration and Eighteenth-Century Literature. Essays in Honor of A.D. McKillop*, Chicago 1963, S. 25–37.

⁵⁹ Scheffel, *Fiktion(alität)* (wie Anm. 5), S. 121. Vgl. ders., *Formen selbstreflexiven Erzählens* (wie Anm. 5), S. 35.

Leser, »die Autorität des Erzählers suspendieren«⁶⁰ und sich ein eigenständiges Urteil zu bilden.

Schmidt zieht nicht in Erwägung, dass der Dichter, der Julietta in diese Situation gebracht hat, in der Lage sein könnte, sie selbst zu kommentieren. Er trennt den Dichter, der die Geschichte konstruiert, von dem Erzähler, der sie mitteilt, und schafft dadurch eine Gestalt, von der unklar ist, welche Meinungen und Anliegen man ihr zuschreiben soll. Statt die Bemerkung, dass Julietta »sehr richtig schloß«, mit dem Wissen des Autors in Einklang zu bringen, schreibt er sie einem fiktiven Erzähler zu, der Julietta falsch beurteilt. Das Ergebnis ist, dass Kleist den Erzähler »in [...] Widersprüche verstrickt«.⁶¹ Wenn wir die Trennung des Erzählers vom Autor aufgeben, ihm also zubilligen, die Bemerkung formuliert und die Geschichte bis hierher entwickelt zu haben, ist eine andere Interpretation naheliegender: Er stimmt Julietta schalkhaft zu und gibt ihre drastischen Vorstellungen mit überlegener Ironie wieder. Denn der Erzähler, der hier redet, ist derselbe, der zuvor klargestellt hat, dass der Mann, um den es geht, nicht ganz so übel ist. Nach dieser Interpretation, die man freilich ausführen müsste, gibt es keinen fiktiven Erzähler, sondern nur den erzählenden Dichter, der die Ereignisse gestaltet und kommentiert.

Wie Schmidt setzen viele Interpreten voraus, dass der Dichter »stimmlos« bleibt und das Erzählen der Geschichte einem fiktiven Sprecher überlässt. Einige der Äußerungen des Erzählers erscheinen trivial, widersprüchlich oder falsch; ein Eindruck, der vor allem dadurch zustande kommt, dass sie von den Zwecken des Dichters, der die Geschichte erfindet, dissoziiert werden. Der Dichter wird aber nur zeitweise ausgeklammert: Man unterstellt ihm, dass er das Triviale, Widersprüchliche oder Falsche der Äußerungen des Erzählers bewusst inszeniert. So gelangt man zu dem Ergebnis, dass Kleist sein Verdienst in der Verstörung sucht und einen Erzähler einführt, dessen Urteilen nicht zu trauen ist. Tatsächlich gibt es jedoch weder hinreichende Belege dafür, dass Kleist überhaupt einen Erzähler reden lässt, noch dafür, dass er ihn mit den Eigenschaften ausstattet, die man an ihm festzustellen glaubt. Statt also zu verhindern, dass voreilige Schlüsse gezogen werden, befördert die methodologisch begründete Abgrenzung von Autor und Erzähler die ungesicherte Unterstellung von Absichten.

IV.

Wir haben festgestellt, dass ein seit längerem etablierter Grundsatz der Erzähltheorie nicht nur im Widerspruch zu den historischen Konventionen steht, sondern auch systematisch unmotiviert ist. Bei der Auslegung von Kleists Erzählungen hat er für unnötige Schwierigkeiten gesorgt. Um sie zu überwinden, können wir in einem ersten Schritt zulassen, dass ein Dichter selbst erzählt. Es ist dann eine offene Frage, ob Kleist diese Möglichkeit nutzt oder einen fiktiven Erzähler einführt. Geändert werden sollte lediglich die gefährliche Gewohnheit, den Wortlaut eines Textes zu interpretieren, ohne von Beginn an die Zwecke des Autors

⁶⁰ Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 47), S. 205.

⁶¹ Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 47), S. 205.

einzu beziehen. Wenn wir dann in einem zweiten Schritt untersuchen, ob der Autor selbst das Erzählen übernimmt oder eine Figur zum Sprechen bringt, müssen wir bedenken, dass eine fiktive Geschichte, wie wir gesehen haben, nicht notwendig einen fiktiven Sprecher erfordert. Außerdem muss nicht alles, was ein Autor in eigener Person äußert, wörtlich genommen werden. Es ist durchaus möglich, dass seine Urteile aus der Perspektive der Figuren gesprochen, ironisch oder *cum grano salis* zu verstehen sind. Der Dichter, wenn er in eigener Person erzählt, braucht von uns nicht als eine »Stimme der absoluten Wahrheit«⁶² interpretiert zu werden.

Kehren wir nach diesen Bemerkungen zur Methode noch einmal zu der anfangs besprochenen Stelle im »Findling« zurück:

Beschämung, Wollust und Rache vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten. Er fühlte wohl, daß Elvires reiner Seele nur durch einen Betrug beizukommen sei; und kaum hatte ihm Piachi, der auf einige Tage aufs Land ging, das Feld geräumt, als er auch schon Anstalten traf, den satanischen Plan, den er sich ausgedacht hatte, ins Werk zu richten. (SW⁹ II, 212)

Es ist immerhin *möglich*, diese Sätze als Äußerungen eines unzuverlässigen Erzählers zu deuten. Das würde allerdings heißen, dass Kleist überhaupt einen Erzähler einführt; dafür aber fehlen die Hinweise. Nichts zwingt uns anzunehmen, dass Kleist die zitierten Sätze verwendet, um einen Erzähler zu erschaffen, von dem wir nicht viel mehr sagen könnten, als dass er die dargestellten Sachverhalte vorgeeignet beurteilt. Eine solche Interpretation passt nicht zu dem, was Kleist bis zu diesem Punkt getan hat, und auch nicht zu seinen Interessen, soweit sie bisher deutlich geworden sind. Im vorangehenden Text deutet nichts darauf hin, dass der Erzähler, der über Nicolo redet und ihn bewertet, ein anderer ist als der Dichter, der auch für den Satzbau, die Entwicklung der Handlung und die Gestaltung der Figuren verantwortlich ist.

Der erste Absatz des »Findling« enthält keine Anhaltspunkte für die Exposition eines fiktiven Erzählers. Stattdessen kann man beobachten, wie geschickt der erzählende Dichter alles vorbereitet. Er macht sichere, für den Fortgang der Geschichte notwendige Angaben: Antonio Piachi unternimmt eine Reise nach Ragusa; er hat eine junge Gemahlin in Rom; sein Sohn Paolo ist bei ihm; als er hört, dass eine pestartige Krankheit ausgebrochen ist, kehrt er um. Indem er vorgibt, davon zu berichten, schafft der Dichter die Voraussetzungen der Geschichte. Piachi muss Paolo mitnehmen, damit er ihn verlieren und den Findling nach Hause bringen kann. Elvire, die Gemahlin, die wir noch näher kennenlernen werden, führt er mit einer beiläufigen Erwähnung ein, um sie später nicht umständlicher vorstellen zu müssen. Die Angabe, dass sie jung ist, macht es zusammen mit Nicolos »Hang für das weibliche Geschlecht« (SW⁹ II, 201) wahrscheinlich, dass sie für diesen zum Objekt der Begierde wird. Piachi darf von der pestartigen Krankheit erst hören, als er schon unterwegs ist, sonst wäre er töricht, seinen Sohn auf die Reise mitzunehmen. Offenbar will Kleist Geschichte eines sonst vorsichtigen Mannes erzählen, der aus Mitleid einen einzelnen verhängnisvollen Fehler

⁶² Martínez und Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 5), S. 100.

macht; darum richtet er es so ein, dass Piachi, als er die Gefahr erkennt, klug handelt und aus Sorge um die Gesundheit des Jungen umkehrt.

Nach diesen Vorbereitungen ist es unwahrscheinlich, dass im weiteren Verlauf ein Erzähler hervortritt, dessen Kommentare zum Geschehen als »Banalitäten«⁶³ zu verstehen sind. Wenn wir fortfahren, die Elemente aus den momentanen Zwecken des erzählenden Dichters zu erklären, lassen sich auch für jene Stellen, die man angeführt hat, um zu zeigen, dass »die Fakten der Erzählung die Wertungen des Erzählers konterkarieren«,⁶⁴ bessere Erklärungen finden. Nehmen wir etwa die Behauptung, die »Autorität« des Erzählers werde »gründlich erschüttert«, weil er von Elvires Gewohnheit, das Bild des geliebten Colino anzubeten, »unberührt« bleibe und sie weiter als treue und treffliche Ehefrau darstelle.⁶⁵ Abgesehen davon, dass man Kleist nicht ohne Not eine engherzige Moral unterstellen möchte, spricht dagegen, dass es für seine Zwecke nicht relevant ist, was Elvires Liebe zu dem Verstorbenen für ihre Ehe bedeutet. Er beschränkt die Angaben auf das Notwendigste: Piachi weiß von ihrer Empfindlichkeit und behandelt sie mit feinfühligster Rücksichtnahme. Die möglichen Folgen für die Eheleute, die man sich überlegen könnte, nimmt Kleist nicht wichtig – so wie ihn auch nicht interessiert, was die Peitsche, die Piachi von der Wand nimmt, um Nicolo aus dem Haus zu jagen, in Elvires Schlafzimmer zu suchen hat. Das Motiv ist so reizvoll und hat einen so hohen erzählerischen Nutzen für Kleist, dass er entweder gar nicht in Erwägung zieht, dass man Elvires Verhalten als »permanenten seelischen Ehebruch«⁶⁶ betrachten könnte oder diese Bewertung nebensächlich findet.

Das Motiv hat zusätzlich zu seinem intrinsischen Reiz mindestens drei Funktionen. *Erstens* ermöglicht es einen interessanten Irrtum: Nicolo verdächtigt Elvire, einen Geliebten zu haben. Als er aus ihrem Zimmer Geräusche vernimmt und sie sogar in einer »Stellung der Verzückung« (SW⁹ II, 207) beobachten kann, scheint sich sein Verdacht zu bestätigen – dann aber stellt sich heraus, dass es ein Gemälde ist, mit dem Elvire spricht. *Zweitens* sorgt Kleist dafür, dass Nicolo sich einbildet, selbst derjenige zu sein, den Elvire in dem Bild verehrt. Dafür nutzt er das Mittel der Ähnlichkeit, die durch ein unvoreingenommenes Kind festgestellt wird, und die triebgesteuerte Fehldeutung des Namens Colino. Die Enttäuschung seiner Hoffnungen macht die Katastrophe wahrscheinlich. *Drittens* spielt das Gemälde eine Rolle in dem »satanischen Plan«, mit dem die Geschichte auf ihr schlimmes Ende zusteuert. Das alles wird so fesselnd ausgearbeitet, dass Kleist im Dunkeln lassen kann, wie Elvires Liebes- und Eheleben beschaffen ist.

Elvire wird auch deswegen als eine »reine Seele« (SW⁹ II, 212) dargestellt, damit Nicolos Schandtat den Reiz des Grässlichen entfalten kann. »Der Dichter bringt

⁶³ Peter Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung, Königsstein/Ts. 1978, S. 181.

⁶⁴ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 47), S. 455.

⁶⁵ Blamberger, Der Findling (wie Anm. 11), S. 134. Auch Bartl sieht darin einen Widerspruch des Erzählers. Vgl. Bartl, Nachwort (wie Anm. 53), S. 377.

⁶⁶ Thomas Mann, Heinrich von Kleist und seine Erzählungen. In: Ders., Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, hg. von Hans Bürgin und Peter de Mendelssohn, Bd. IX: Reden und Aufsätze, Frankfurt a.M. 1974, S. 823–842, hier S. 835.

sie, wie er's braucht, zur Schau«,⁶⁷ und das heißt in diesem Fall: achtungswürdig. Nicolo dagegen wird mit kraftvollen Ausdrücken als Übeltäter präsentiert. Er plant, nüchtern betrachtet, nicht die »abscheulichste Tat, die je verübt worden ist«, doch Kleist bewertet nicht sachlich.⁶⁸ Was für ihn zählt, ist die Augenblickswirkung seiner Geschichte, die durch zugespitzte, übertriebene Ausdrücke sichergestellt wird. Er lässt Nicolo als »höllischen Bösewicht« und »Tartüffe« (SW⁹ II, 213) erscheinen, der sich, angetrieben von seinen Leidenschaften, äußerst niederträchtig verhält. Kleist achtet darauf, ein großes Unrecht mit schlimmen Folgen geschehen zu lassen, damit die Ermordung des Übeltäters, so schrecklich sie ist, nicht in dem Maße ungerecht wirkt, dass man gegen Piachi eingenommen wird.

Empörend und grässlich ist vor allem, was Piachi in dieser Geschichte widerfährt: Er verliert (als Folge seines unzeitigen Mitleids) den Sohn, die Frau, seinen Besitz und am Ende sein Leben. Kleist nutzt das Mittel der Übertreibung, um die Bemühungen der Priester, ihn »in das Gefühl der Reue hineinzuschrecken« (SW⁹ II, 214), ins Lächerliche zu ziehen. Es scheint so, als wolle er, indem er Piachi gegen ihren frommen Betrug aufbegehren lässt, dem Unglücklichen noch eine gewisse Würde verleihen.

⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. von Karl Richter u.a., Bd. 18.1: *Faust II*, Vs. 7429.

⁶⁸ Parallelstellen sind die leidenschaftlich verblendeten Kirchenbesucher im »Erdbeben« (SW⁹ II, 157f.) oder der »Trupp feindlicher Scharfschützen« (SW⁹ II, S. 105) in der »Marquise von O....«, die ähnlich drastisch dargestellt werden.

REZENSIONEN

INTENSITÄTEN GEGEN STRESS

Neue Kleist-Interpretationen aus Stanford¹

Der Band »Kleist Revisited«, den Hans Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling herausgegeben haben, fragt nach Kleists Aktualität im Anschluss an das »Kleist-Jahr 2011«. Aus der Ferne des amerikanischen Westens und in kalifornischer Sonne richtete sich der Blick beim Stanforder Kolloquium im März 2012 darauf, was bei allen Jubiläumsgeschäftigkeiten in Deutschland und anderswo Leser in Kleists Werk offenbar als zeitgenössisch empfunden haben. Angeleitet war diese Balance aus weiterer Festveranstaltung und Bilanzierung von einer Glosse Gumbrechts, die dem veröffentlichten Band angefügt ist. In »Kleists Intensität« spricht er vom Bemühen der Stressvermeidung, das in den westlichen Kulturen zum Signum unserer Tage geworden sei. In ihm macht er den Vorwand und die Taktik aus, uns der ganz anderen und tieferliegenden Erfahrung von Intensitäten zu entziehen. Aber »wie unterscheidet sich Stress von Intensität« (289)? Man könnte antworten, dass Intensität immer eine *bestimmte* Erfahrung ist: mehr an Licht oder Schönheit, Schmerz oder Aggression. Die diagnostische Bezeichnung »Stress« ist dagegen entwickelt worden, um der Beobachtung Rechnung zu tragen, dass bekannte Symptome ohne die dazu gehörige Ursache auftreten. Kleist-Lesen wäre also eine der Anstrengung im Sport vergleichbare *ästhetische* Übung etwa in dem Sinne, in dem Christoph Menke das Wort zu Ehren gebracht hat. Diese Übung lehrt, sich Steigerungserfahrungen so auszusetzen, dass wir sie nennen und unter einem Namen erleben können. »Kleist« ist, so Gumbrechts These, ein Name für eine bestimmte Intensitätserfahrung.

Einig scheint man im Kreis der Konferenzteilnehmer darüber gewesen zu sein, dass Intensitätserfahrung beim Kleist-Lesen nichts mit einer im engeren Sinn gedanklichen Stellung Kleists zu tun habe. Kein Beitrag fasst den Ausdruck der Kant-Krise auch nur an. Dennoch liegt auch dieser Enthaltsamkeit, jedenfalls bei manchen Beiträgern, eine Art von philosophiegeschichtlicher Einschätzung zweiten – und versteckten – Grades zu Grunde. Gumbrecht führt den Begriff von der »Intensität« als verträglichere Variante für »Existenzfreude« an, einen Begriff den Heidegger in den 20er Jahren gern benutzt habe. Und Friedrike Knüpling beruft sich auf die Vorstellung von der Gebärde, die Max Kommerell in seinem berühm-

¹ Über: Hans Ulrich Gumbrecht, Friederike Knüpling (Hg.): Kleist revisited. München: Wilhelm Fink 2014, 291 S.

ten Kleist-Essay von 1937 (»Die Sprache und das Unaussprechliche«) benützt und in seiner Theorie der lyrischen Sprache entwickelt hat. Diese und andere Hinweise führen darauf, in der Aktualität des Jahres 2011, wie dieser Band sie deutet, Spuren aus der Zeit zwischen den Weltkriegen zu erkennen. Kleists »Aktualität« war sicher niemals ein philosophisch und politisch glühenderes Eisen als in diesen Jahrzehnten. Gerhard Fricke zum Beispiel publizierte 1929 »Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist«, wo er ohne Umstände klarmacht: Kleist sei ein intuitiver Heideggerianer noch vor der Entfaltung des deutschen Idealismus gewesen und habe statt eines kantisch epistemologischen Ich das Dasein in der Fülle der Existenz zum Gegenstand gemacht. Diesem zweifellos intensiv gedachten Buch folgte 1936 der Absturz des großartigen Literaturwissenschaftlers, Fricke-Schülers und -Freundes, Clemens Lugowski in Gestalt seines Buches »Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists«. Kleist wird hier zum Totem einer wirklichen, deutschen, Wirklichkeit, die vom Wort Wirken herkomme – ausgespielt gegen die bloß zivilisatorischen Realismuskonstruktionen französischer und englischer Romankulturen. An dieser Wegstrecke nimmt die Suche nach Kleists Intensitäten bis heute unvermeidlich ihr Maß: »Existenzfreude«, lernt man, kommt nicht ohne Gefahr; und man versteht umso besser Gumbrechts kritische Umsicht, sie in »Intensität« umzutaufen.

Bei der Würdigung der Beiträge folgt man sinnvollerweise der Gruppierung der Herausgeberin und des Herausgebers. Unter der Überschrift »Entwürfe« findet man zu Beginn vier exemplarische Gesamtdeutungen. David E. Wellberys und Karl Heinz Bohrs Essays bilden ein Paar in Entsprechung und Gegensatz. Beide haben systematischen Charakter und sehen Kleists Werk von jeweils einem zentralen Motiv her. Bei Wellbery ist das zentrale Motiv der »Eintritt einer göttlichen Instanz in die Wirklichkeit« oder die »Koinzidenz von Bewusstsein und Aktualität« (29). Zwar ist das ein Motiv metaphysischer Art. Aber es geht um Poetologie und nicht darum, dass Kleist diesem oder jenem metaphysischen System angehangen habe. Die fiktionalen Welten seiner Dramen und Erzählungen, sagt Wellbery, seien so gebaut, dass Momente eines solchen Eintritts und einer solchen Koinzidenz sich in ihnen ereignen *können*. Wellbery setzt nun auffallenderweise mit Anekdoten ein, die gar kein Erscheinen des Göttlichen kennen, wie die »Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg«: Hier sieht er den Moment der Transzendenz in der mythischen Verfassung der Geschichte vom preußischen Soldaten, der aller Vorsicht bar allein die Ankunft der Feinde erwartet, um sie zu Boden zu schlagen; oder er orientiert sich an Anekdoten wie »Der Griffel Gottes«, wo ein Blitzschlag die Wahrheit auf den Grabstein schreibt: In diesem Fall wird Transzendenz zwar ausdrücklich, aber in der legendenhaften Weise des Volksglaubens. Was immer an Infragestellungen und Kontextualisierungen in »Amphytrion« oder der »Marquise von O....« und anderen Werken anfällt, ist danach zweit-rangig gegenüber der Gegebenheit der transzendenten Momente für die Welt, in der Kleist-Handlungen spielen. Sie sind Wellberys Angebot für Intensität. Karl Heinz Bohrer resümiert seine literaturkritischen Arbeiten zur Plötzlichkeit und spitzt sie auf Kleist hin zu. Der Vergleich mit Wellbery macht handgreiflich, worin die Pointe besteht: Plötzlichkeit, kann man sagen, ist die narrative Zeichnung von

epiphanen Momenten – ihre Signatur und ihr Design, ohne dass Transzendenz sich hier zeigte. Bohrsers eindrucksvollste Beispiele entstammen darum den Erzählungen und Dramen, die Wellbery hintan stellt. Im »Michael Kohlhaas« und in »Prinz Friedrich von Homburg« zeigt sich die erzählerische Macht und Konsequenz von Epiphaniemomenten, wie sie als Plötzlichkeit die Wahrnehmung von Figuren wie Lesern prägt. Plötzlichkeit ist, mit Paul de Man gesprochen, eine Rhetorik der Romantik: die Spur des Bewusstseins in der sprachlichen Darstellung. Sie »hinterfragt« oder »kontextualisiert« so wenig wie der epiphanische Moment der Weltganzheit: Darin sind Bohrer und Wellbery einig. Aber Plötzlichkeit ist eine Sache von Bewusstsein und Sprache, nicht von Metaphysik und Form.

Auch die »Entwürfe« von Günter Blamberger und Wilhelm Voßkamp kann man gut als Paar verstehen. Beide nehmen die scharfen Konturen von epiphanem Augenblick und Plötzlichkeit zurück; aber sie bieten dafür neue, historisch gesättigte Deutungsspielräume für das, worin zum Beispiel Fricke und Lugowski in den 1920er Jahren die Eröffnung der existenziellen Frage bei Kleist gesehen hatten. Bei Blamberger ist das besonders gut zu verfolgen. Er kommt zum einen auf seinen Deutungsansatz zurück, nach dem Kleist schon »im Aufstieg des bürgerlichen Idealismus um 1800« dessen Scheitern wahrnehme. Anders als die Heideggerianer der 20er Jahre sieht er Kleist aber nicht die Ontologie des Daseins antizipieren, sondern – umgekehrt, möchte man sagen – »alte aristokratische Klugheitslehren« aufgreifen (75). Den Rückgriff auf die Moralistik – der zum Beispiel für »Von der Überlegung. Eine Paradoxe« sehr einleuchtet – verbindet Blamberger hier nun mit einer Art existenzieller Vertiefung. Die »Beunruhigungskraft«, von der er spricht, liege im »Bewusstsein der Sterblichkeit des Menschen« (64): Blamberger zeigt das im »Bettelweib von Locarno« in der überlegten Provokation und ostentativen Vermeidung der romantischen Gespenstergeschichte oder in den »Todeslitaneien« Kleists und Henriette Vogels. Wo solches Endlichkeitsbewusstsein sich mit der moralistischen Betrachtung schneidet, wäre in der Tat eine historisch nachvollziehbare Alternative zum Deutschen Idealismus zu greifen. Auch aus Wilhelm Voßkamps Essay lernt man Wichtiges über die Möglichkeit, Kleists Unverrechenbarkeit doch wieder auf historische Daten zu beziehen. Voßkamp bündelt diese Züge im Konzept des Antiklassischen. Zum Klassischen, dem Kleist sich entziehe, zählt danach – neben idealistischer Geschichtsphilosophie und neuhumanistischer Philanthropie sowie einem klassisch-aufklärerischen Vertrauen in Kommunikation – das, was Voßkamp das »pragmatische Erzählen« nennt. Damit ist die epochale Errungenschaft des Erzählens im Roman seit Fielding und Wieland gemeint, wie es Blanckenburg und Engel und dann wieder Goethe im »Wilhelm Meister« reflektierten, wie es aber auch der Göttingischen neuen Geschichtswissenschaft der Zeit zu Grunde lag. Voßkamp argumentiert hier auf dem Hintergrund seiner Kenner-schaft des Erzählens im Roman seit dem Barock. Indem er erklärt, wie Kleist auf dieser basalen Ebene aus der Entwicklungslinie aussichert, zeigt er klar und überzeugend, was ein Clemens Lugowski einmal gemeint haben mag, als er Kleist'sche Wirklichkeit zum Widerlager des europäischen realistischen Romans erklärte.

In diesen Beiträgen zeichnet sich ein Koordinatensystem ab, in das man die Figur Kleist'scher Intensität einzutragen beginnen kann – eine Figur, die Heideggers

»Existenzfreude« aus Distanz heraus neu verortet. Auch wenn man der Qualität und dem Eigenwillen der weiteren Beiträge damit nicht gerecht wird, können die dafür unter der Überschrift »Lektüren« gesammelten Beiträge hier nur beispielhaft und summarisch berührt werden. *Eine* verbindende Linie ist im Stichwort der *Geste* gegeben, das Friederike Knüpling im Vorwort aus Kommerells Essay aufgreift und unter den Überschriften »Bewegte Körper, Bild und Plötzlichkeit« und »Ironische Gesten« entwickelt. Zu nennen ist da Gumbrechts Kommentar zu zwei Briefen Kleists. In der Schilderung einer Episode aus der Würzburger Reise, in der ein Straßenräuber Kleists Kutsche attackiert, und im Bericht von der Besichtigung des Würzburger Irrenhauses findet Gumbrecht jäh und gewaltsame Aktionen, die er gestisch nennt, weil sie ohne Anfang oder Ende in einer vollständigen Handlungsfolge bleiben. Gesten sind hier Aktionen ohne Handlungskontext. Darin liegt kein Manko der Geste, sondern ihre Intensität. In ihrem Beitrag »Transparente Oberflächen« entwickelt Eva-Maria Broomer eine eigenwillig faszinierende Deutung der »Marquise von O...«. Für sie ist die *eine* Frage, ob eine Vergewaltigung stattgefunden hat, eine Art Deckmotiv. Darunter liegt die ubiquitäre und in ihrer Fahlheit aber noch tiefere Unsicherheit, wie überhaupt Bewusstsein sich auf Reaktionen und Bewegungen des Körpers bezieht, die dem Bewusstsein unzugänglich sind und ihm entgehen. Geste heißt hier das, »wodurch die Realität jenseits von Darstellung oder Vorstellung materiell in den Bereich der Erfahrung eindringt« (194). Für Broomer ist damit nicht die Rätselhaftigkeit – die so lange die Kleist-Erfahrung geprägt hat – nur einfach tiefer gelegt. Sie sieht im Verweis auf das Reale jenseits der symbolischen Ordnung die »Obsession mit Ontologie« in einer Welt aus Konventionalität und Virtualität (195). Karl-Philipp Ellerbrock behandelt im Detailausschnitt die »Geste«, die er im Ausschütten eines Eimers Wasser im »Kohlhaas« sieht: In ihrer »Beiläufigkeit« verlasse sie den Bereich aller Rede und mache »eine Rückkehr in das alltägliche Leben vorstellbar« (202). Für Ellerbrock kann die Geste das allerdings im Gegensatz zu Broomers Auffassung auf Grund ihrer ausgesuchten Symbolik. Soweit bewegt sich der Gestus-Begriff durchaus im Koordinatensystem der Intensität alias Existenzfreude. Anders ist das in Adrian Daubs elegantem Beitrag »Die Familie als Geste«, der den eigenwilligsten Gebrauch von diesem Begriff macht. Vor allem mit Blick auf »Das Käthchen von Heilbronn« spricht Daub von Gestik, wenn einer eingeführten – hier der familialen – Ordnung in einer Art von Mechanik so Folge geleistet wird, dass sich die Ordnung in ihrem Vollzugscharakter bestätigt, aber ihre Bedeutung zumindest dahingestellt bleibt, wenn nicht sogar der Ironie verfällt.

Trotzdem zeigt der Vergleich von Broomers und Daubs gegensätzlichen Tonlagen – Erfahrung des Realen als der verschwiegenen Ontologie in der Geste, Geste als Erfahrung des Mechanischwerdens der Konvention – auch eine Ambivalenz, die im Quartett der »Entwürfe« und in Gumbrechts Geste als starkem Affekt angelegt ist. Bei Wellbery tritt sie in der Deutung des Bildes als Transzendenz zu Tage, die ihre Konsequenz überraschenderweise in der Materialität der Bildoberfläche hat (»Empfindungen vor Friedrichs Seelandandschaft«); Bohrsers Rhetorik der Romantik ist sie ohnehin nicht fern: Ohne positive Metaphysik können aus

Intensitäten immer auch entweder emphatische oder ironisch bloße Materialitäten werden.

Daran schließt eine *zweite* Gedankenlinie an, die sich zwar vom Ausgangspunkt der Intensität entfernt, aber diese letzte Konsequenz immer weiter verfolgt. Man könnte sie die Linie der Äußerlichkeit der Innerlichkeit nennen. Schon in den genannten und in einer Reihe weiterer Beiträge erscheint Intensität als das, was dem Innen eines Bewusstseins immer und grundlegend äußerlich bleibt. Gumbrechts ›Starke Momente‹ hatte diesen Gedanken betont. Hierher kann man zum Beispiel Florian Klingers Idee einer Dramatik rechnen, die, in Kontakt mit der ›Allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ entwickelt, einen ›phatischen‹ Raum per se – die Eröffnung von kommunikativer Beziehung vor und ohne Botschaft und Ausdruck – meint. Karol Berger dagegen sieht, einigermaßen überraschend, Kleists ›Marionettentheater‹ als eine Art Metatheorie zu Rossinis Opernwelt, die Mozarts psychologische Konflikte in die Sphäre von Begierden, Freuden und Leiden jenseits individueller Seelen rücke. Jan Söffner entwickelt mit Blick auf das ›Marionettentheater‹ aus der modernen *Cognitive-Science*-Forschung den Gedanken, wonach »es durchaus sehr intelligent sein kann, einen guten Teil der Kognition der Mechanik des Körpers zu überlassen« (135). Auch Christian Bennes Hinweis auf Handlungsstrukturen unter Einschluss Dritter – mit besonderer Berücksichtigung der ›Penthesilea‹ – lässt sich hierher rechnen, insofern dialektische Aufhebungen immer auch Aufhebung von Äußerem in einem Inneren gemeint hatten. Solche Äußerlichkeit der Innerlichkeit strahlt schließlich auf Kleists eigene Autorschaftsposition aus, wie die Beiträge von Peter Gilgen und Pál Kelemen zeigen, die beide in sehr unterschiedlicher und beidemal sehr interessanter Weise Kleists Erzählen mit dem Projekt der ›Berliner Abendblätter‹ verbinden. Die kühn und kühl durchargumentierte Pointe aller Intensität als Außen liegt dann in Katrin Pahls Lektüre eines Schlüsselmoments in der ›Herrmannsschlacht‹ vor. In ›Von hinten‹ zeigt sie das Stellungsspiel des SM als die Vollendung der Intensität, das Spiel der Gewalt, jenseits aller Ordnungen der alten Innerlichkeit auf.

Auch über die erwähnten Themen, Motive und Beiträge hinaus bietet der Band Überraschendes und Neues zur Aktualität im Namen einer Intensität, der sich unsere Furcht vor dem Stress nach Gumbrecht ständig zu entziehen versucht. Oder könnte man es sogar noch einmal anders sagen? Stress ist ja das Auftauchen von bekannten Symptomen ohne die dazu gehörigen Ursachen. Marshall McLuhan hat aus diesem medizinischen Befund die Erfahrung der ›Erweiterung des Körpers‹ in der Entwicklung der Medien gemacht. Vielleicht ist die Aktualität Kleists gerade der Stress im so illuminierten Sinne. Intensitäten und Plötzlichkeiten tauchen bei Kleist in dicht geordneten Reihen auf, ohne sich aber auf die erwartbare Ursache je beziehen zu lassen. Darin, kann man sagen, liegt die besondere, Kleist'sche, Intensität einer Welt unter Stress.

ÖKONOMIE UND DICHTUNG

Über das Balancieren mit Geld, Gegenständen und Gefühlen¹

In der gegenwärtigen Konjunktur der Interessen, Literatur mit allen möglichen anderen Wissensgebieten zu verkoppeln, hat es die Ökonomie gegenüber den Naturwissenschaften, der Jurisprudenz oder den Künsten bisher kaum auf vordere Plätze gebracht. Das Zeitalter des bürgerlichen Romans und der Familiendramen bietet dafür reichlich Material: Von den pietistisch schachernden Felsenburgern bis zu Goethes Prokuratoren und Kaufmännern dirigieren Handeltreibende im 18. Jahrhundert vielfach die Prosa der Verhältnisse; und nicht nur in den rund 300 Unterhaltungsstücken Ifflands und Kotzebues stehen häufig ökonomisch geschickte Eheanbahnungen, kalkulierende Geschäftspraktiken und kluge Erbschaftspolitik im Vordergrund.

Auch bei Kleist spielen der *homo oeconomicus* und seine Praktiken keine geringe Rolle: Michael Kohlhaas und Piachi sind rastlos tätige Kaufmannsfiguren, die Erb- und Eheverträge der Familien Schroffenstein oder des Obristen der Zitadelle von M... schreiben strikte Bedingungen fest, Evchen wird im »Zerbrochnen Krug« für die drohende Konskription ihres Ruprecht mit knackenden Falschdokumenten und goldglänzenden Gulden bestürmt, das Bettelweib bekommt Stroh statt Almosen und Alkmene ein Diadem mit verwirrend vertauschter Gravur geschenkt, der angstgebeutelte Wirt in der »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« will einem tollkühnen Reiter lieber die Zeche erlassen als Zeuge eines Massakers zu werden u.s.w. Der auffällig hohe Pegel an Handels-, Tausch- oder Betrugssituationen, die bis zum geforderten Entgelt eines Kusses für »einen 8 Seiten langen Brief« (DKV IV, 109)² reichen, kommt bei Kleist nicht von ungefähr: Zum einen waren Geldsorgen seine ständigen Begleiter, zum anderen verstand er als Mitarbeiter der Finanz- und Steuerverwaltung in Berlin und Königsberg oder als Leser von Adam Smiths wirtschaftsliberaler »Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations« einiges von der Sache. Erstaunlicher ist hingegen das Fehlen von Einträgen zu Stichworten wie »Geld« oder »Ökonomie« im »Kleist-Handbuch«.

¹ Über: Christine Künzel und Bernd Hamacher (Hg.): Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2013, 202 S.

² Brief an Wilhelmine von Zenge, 5.9.1800.

Diesem offensichtlichen Desiderat galt im Kleist-Jahr 2011 eine Tagung im Hamburger Wartburghaus, die Christine Künzel und Bernd Hamacher jetzt mit einer facettenreichen Aufsatzsammlung dokumentieren. Der Titel ›Tauschen und Täuschen‹ und der klammermodische Untertitel ›Kleist und (die) Ökonomie‹ deuten bereits an, dass die Welt von Handel und Finanzen hier nicht nur im wörtlichen, nüchtern buchhalterischen, sondern auch im metaphorisch übertragenen Sinne zur Geltung kommt. Die Analogie zwischen dem Geld, das verschiedenste Dinge miteinander vergleichbar macht, und der Sprache, die im Akt des Bezeichnens Sachen und Begriffe gleichsetzt, ist stets mitzudenken. Die Herausgeberin Künzel verweist dabei gerne auf die Etymologie, die Herkunftsbeziehungen zwischen Kredit und Vertrauen, Schulden und Schuld, handeln und verhandeln, rechnen und rächen, tauschen und täuschen herstellt. In ihrem Beitrag nimmt sie die »Rächenfehler« der Kaufmänner Michael Kohlhaas und Antonio Piachi unter die Lupe, für die sie Penthesileas perfiden Reim von den Küssen und Bissen variiert: »Rechnen, rächen, ›das reimt sich, und wer recht von Herzen‹ hasst, ›kann schon das eine für das andre greifen‹« (183). Tatsächlich kommt es in beiden Erzählungen zu empörend unlauteren Geschäftspraktiken: Das Pfand für den Passschein wird vom zollhoheitlichen Junker in Gestalt der eigentlich zum Handel in Leipzig bestimmten Rappen erhoben, nicht aber im Nebensinne einer Währung (Rappen = Schwarzpfennige), die im Gegensatz zu den Pferden nicht verschleifen und auch ohne Nahrung ihren Wert relativ erhalten würde. Die Kalkulation im ›Findling‹ fällt ähnlich ungünstig aus: Das Mitleid für Nicolo kostet Piachi das Leben seines Sohnes, doch dann ›rechnet‹ sich der Adoptivsohn in der Handlung, deren erbvertraglich zugesicherten Ertrag er jedoch an ein Karmeliterkloster zu verspielen droht.

Hamacher verbindet Kleists Liebe zur Rückversinnlichung von Metaphern – also die wörtliche Umsetzung von Redensarten wie Penthesileas ›Versehen‹ – mit der scholastischen Lehre des *opus supererogatum*. Dabei geht es um eine Übererfüllung bis zur Selbstvernichtung, etwa im Bild, das eigene herausgerissene Herz einem Brief beizulegen oder sich wie Penthesilea einen aus bloßen Worten geschmiedeten Dolch in die eigene Brust zu stoßen. Hamacher wendet diese Figur der Verschwendung auf den ›Zerbrochnen Krug‹ an und schlägt damit eine Lösung für das »notorische Rätsel der Kleist-Forschung« (108) vor: Die Frage, wie das Antlitz des verfeindeten Königs von Spanien auf einen holländischen Gulden gelangen kann, beantwortet er als verschwenderische Überbietung von Adams Erpressung durch Walter. Statt Eve – wie der Dorfrichter – gefügig zu machen, bietet der Gerichtsrat ihr einen Beutel nie geschener Gulden, die nur für sie allein geprägt scheinen, um ihren Geliebten mit dieser göttlichen Münzsorte bei Bedarf freikaufen zu können.

Auch in den übrigen Beiträgen des Bandes changieren die Bedeutungszuschreibungen zwischen historischen Realien der Finanzwelt und eher symbolisch-metaphorischen Tausch- oder Substitutionsbeziehungen: So geht es etwa um das »Geschäft des Schreibens« (Georg Tscholl) oder um »Frauentausch« (Katharina Grabbe), um »Korruption« (Jan Söhlke) oder »Eigentumsverhältnisse« (Sabine Biebl), um die wenig erfolgreiche Geschäftsidee ›Phöbus‹ (Anton Philipp Knittel) oder die

Psychoökonomie in Kleists Briefen (Inka Kording), um Ökonomien der »Rettung« (Johannes F. Lehmann), des »Ausgleichs« (Yves Schumacher) oder der »Gastfreundschaft« (Evi Fountoulakis). Birger P. Priddat ist in dem Band als einziger Wirtschaftswissenschaftler vom Fach vertreten: Seine Analyse zielt auf die Rechts- und Verwaltungsreformen im »Zerbrochnen Krug«, bei denen die Modernisierung des Staatswesens mit einer Institutionalisierung der Ökonomie Hand in Hand geht. Priddat zeigt, wie der vergleichsweise einfache Fall einer Schadensklage (Krug) durch Adams Fall von Amtsmissbrauch, Dokumentenfälschung, Erpressung und sexueller Nötigung überlagert wird und wie Walter in einem übergeordneten Prozess die gestörte Verfahrensordnung und Gerichtsbarkeit selbst wiederherzustellen versucht. Die falschen, wenn auch nicht wertlosen Gulden mit dem König von Spanien weist Eve als »Unterpfand der Wahrheit« (156) zurück, sie ist für niemanden käuflich.

Die »*Öconomie*« als »wichtige Kunst [...], mit geringen Kräften große Wirkungen hervorzubringen« (DKV IV, 56)³ ist in Kleists Leben und Werk bislang kaum in den Blick getreten – die differenzierten Aufsätze dieses Bandes schließen eine entsprechend wichtige Lücke. Dass auch auf diesem Feld vermeintlich exakter Berechnung und Kalkulation bei Kleist erhebliche Unsicherheiten und Deutungsspielräume herrschen, bedeutet für einen solchen Wahrheitszweifler keine Überraschung. Die Umschlagillustration fasst das prägnant ins Bild: Auf den Buchdeckeln ist die Vorder- und Rückseite eines realen Talers von 1801 zu sehen, der an Stelle des preußischen Königs aber das bekannte Porträt des Dichters zeigt.

³ Brief an Wilhelmine von Zenge, April/Mai 1800.

DIE ERMUTIGUNG, »FALSCH LESEN, FALSCH LEBEN ZU DÜRFEN«

Kleists alternative Anthropologie?¹

Die verstörende Ambiguität vieler Figuren Kleists zwischen Ohnmacht und Gewalttätigkeit hat bei seinen Interpreten und Interpretinnen von jeher die Frage nach dessen Menschenbild hervorgerufen.² Wie Alexander Košenina feststellt, hat allerdings bisher die »Erforschung der literarischen Anthropologie [...] Kleist merkwürdig unterschätzt.«³ Insofern ist die Dissertation »Der souveräne Mensch. Die Anthropologie Heinrich von Kleists« von Tim Müller vielversprechend. Der Autor setzt sich darin zum Ziel, »Kleists Werk als Eintrag in die abendländische Anstrengung der Verortung des Menschen« (12) zu lesen, das heißt: Kleist in die Geschichte der europäischen Anthropologie einzuordnen. Dabei folgt der Autor der übergeordneten These, dass Kleist »Schöpfer einer alternativen Anthropologie, eines anderen Menschen« (18) sei. Ausgehend von Kants Konzeption des autonomen Menschen habe Kleist die »Forderung individueller Handlungssouveränität« (21) zurückgewiesen und damit eine grundlegende anthropologische Alternative angeboten, wie sie sich in der Ethik- und Souveränitätskritik Judith Butlers wiederfinde. Daher solle »Kleists Anthropologie über die Souveränitätsidee« (15) erschlossen werden. Der systematische Zusammenhang von Souveränitätstheorien und anthropologischen Konzeptionen ist Leitprämisse der Untersuchung.

Formal ist die Arbeit in zwei Teile untergliedert. Im ersten Teil werden schlaglichtartig wichtige Momente der Anthropologiegeschichte mit einem deutlichen Schwerpunkt auf Kant erörtert. Im zweiten Teil arbeitet Müller Kleists eigene Anthropologie heraus. Neben einigen Briefen, dem Dramenfragment »Robert Guiskard« und »Michael Kohlhaas« stehen bei der Analyse »Penthesilea«, »Das Käthchen von Heilbronn« und »Prinz Friedrich von Homburg« im Zentrum. Vor dem Resümee findet sich noch ein kurzer biographischer Blick auf Kleists eigenes Außenseiter-Dasein.

¹ Über: Tim Müller: Der souveräne Mensch. Die Anthropologie Heinrich von Kleists. Göttingen: V&R unipress 2011, 240 S.

² Vgl. schon Benno von Wiese, Das Menschenbild Heinrich von Kleists. In: Ders., Zwischen Utopie und Wirklichkeit, Düsseldorf 1963, S. 102–121.

³ Alexander Košenina, Anthropologie [Art.]. In: KHb, S. 243–246, hier S. 243.

Der Gang der Untersuchung ist chronologisch geordnet. Zunächst geht Müller kurz auf die Geschichte der europäischen Anthropologie ein. Deren Wurzeln sieht er bei Aristoteles, der die »Sonderstellung des Menschen« (25) gegenüber den Tieren postuliert. Nach einem Blick auf das Mittelalter, in dem der Mensch als Schöpfung Gottes erscheint, charakterisiert er den neuzeitlichen Menschen mit Verweis auf Albrecht von Hallers bekanntes Diktum vom Menschen als »[u]nselig[em] Mittel=Ding von Engeln und von Vieh«⁴ als »Doppelwesen« (37). Den engen Zusammenhang von Souveränitätstheorie und Anthropologie, den er als charakteristisch für die Neuzeit herausstellt, weist Müller anhand der politischen Theorien von Hobbes und Rousseau nach. Dabei zeigt er, wie Hobbes' Anthropologie die Notwendigkeit eines starken Herrschers legitimiert, während Rousseaus Anthropologie eine politische Ordnung fordere, die »allgemeine[] Gleichheit« (57) gewährleistet.

Am ausführlichsten stellt Müller das Kantische »Menschenbild« (65) vor, das auch den wichtigsten Bezugspunkt für seine Kleist-Lektüre darstellt. Er geht davon aus, dass Kant eine grundsätzliche »Wende in der Souveränitätstheorie« (19) vollzogen habe. Nicht der empirische, sondern der vollkommen souveräne Mensch des kategorischen Imperativs sei der Protagonist von Kants Anthropologie. Müller wertet daher die »Souveränitätsidee« als »neuzeitliche anthropologische Kategorie« (65).

Nach einem Blick auf die »Kritik normativer Menschenbilder in den literarischen Anthropologien von Lessing und Schiller« (91) kommt Müller mit einer Analyse von Kleists Kant-Rezeption zum eigentlichen Gegenstand der Arbeit. Dabei räumt er ein, dass in dessen Briefen kaum direkte Bezüge zu Kants Denken und vor allem keine expliziten Verweise auf Kantische Werke zu finden seien. Dennoch konstatiert er, dass »der Gehalt des Kantischen Entwurfs vom Menschen in Kleists alternativer Position deutlich hervortritt« (108). Müller betont, dass die Kant-Lektüre bei Kleist vor allem »eine grundlegende Irritation in der Frage nach Sinn und Zweck des eigenen Handelns« (109) bewirkt habe. Somit werde in Kleists Briefen die absolute Gültigkeit des kategorischen Imperativs in Frage gestellt. Das begründet Müller erstens mit Kleists Einsicht in die kulturabhängige Relativität moralischer Normen. Zweitens verweist er darauf, dass Kleist die »Eingeschränktheit menschlicher Handlungskompetenz« (114) thematisiert habe. Drittens sei Kleists Berufung auf eine »innere Vorschrift [...], gegen welche alle äußern [...] nichtswürdig sind« (DKV IV, 272),⁵ Ausdruck einer radikalen Selbstermächtigung. Als Zwischenergebnis hält Müller fest, dass die »radikale Zentrierung auf das ›Ich‹, auf den Einzelnen« (117) und damit Kleists »persönliches

⁴ Albrecht von Haller, Gedanken über Vernunft/Aberglauben und Unglauben. An Hrn. Professor Stachelin. In: Ders.: Versuch Schweizerischer Gedichte, Bern 1731, S. 46–62, hier S. 47. Müller schreibt dieses Zitat allerdings fälschlicherweise Schiller zu, von dem es in seiner Dissertation »Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen« angeführt wird.

⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 10.10.1801.

Empfinden der Andersartigkeit« (117) Grundlage seines »alternativen Menschenbegriffs« (117) seien, mit dem er sich dezidiert von Kant abgrenze.⁶

In den sich anschließenden detaillierten Einzelinterpretationen werden diese Charakteristika der Kleistschen Anthropologie ausgeführt. Anhand einer vergleichenden Analyse des Herrscher-Untertan-Verhältnisses in ›König Ödipus‹ und ›Robert Guiskard‹ zeigt Müller, dass dort Herrschaft »nicht als feste Größe, sondern als unsichere[r] Zustand präsentiert« (125) wird. Die Problematisierung herrschaftlicher Souveränität ist der Leitfaden für die folgenden, vornehmlich textimmanenten Einzelinterpretationen.

Zunächst erörtert Müller den »individuelle[n] Umgang mit Souveränität« (133) am Beispiel von ›Penthesilea‹ und ›Michael Kohlhaas‹. Penthesilea erscheint als Herrscherin, die am Konflikt zwischen von außen auferlegter Pflicht und persönlicher Neigung zerbricht. Michael Kohlhaas wird analog als jemand charakterisiert, der sich »über sein Rechtsgefühl definiert« (139), dieses in einem Akt von Selbstermächtigung zur Grundlage seines zunehmend gewalttätigen Handelns macht und sich damit selbst aus der bestehenden Ordnung verbannt. Eine »alternative Form von Handlungsmacht« (142) sieht Müller im »Verweis auf die christliche Handlungstugend des Verzeihens« (143). Ob sich allerdings »hier eine positive Wertung von Machtverzicht« (143) andeutet, bleibt angesichts der Gewaltexzesse beider Texte fragwürdig.⁷ Es erscheint als vereinfachende Harmonisierung, aus ›Michael Kohlhaas‹ den Appell herauszudestillieren, »soziales und gesellschaftliches Miteinander in einem selbstverantwortlichen Ansatz anzugehen« (143).

Als weiteren Aspekt der Kleistschen Anthropologie arbeitet Müller heraus, inwiefern in den untersuchten Texten der Einzelne als »Produkt von Gemeinschaft, Gesetz, religiösen und sozialen Reglements markiert wird« (145). In ›Penthesilea‹, ›Käthchen von Heilbronn‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹ habe Kleist seine Protagonisten als umfassend von äußeren Normen bestimmt präsentiert und damit eine kulturdeterministische Anthropologie entwickelt.

Anschließend an diese deterministisch-skeptischen Elemente von Kleists Anthropologie versucht Müller nachzuweisen, dass in den analysierten Dramen dennoch die »vorgegebenen, als Natur und Notwendigkeit auftretenden Machtstrukturen« (167) durch die ihnen unterworfenen Handlungsträger subvertiert werden. So bewertet er beispielsweise die Vertierung Penthesileas, als sie Achilles zusammen mit ihren Hunden zerreißt, als deren »Versuch, das Amazonengesetz und damit sich selbst zu unterlaufen« (170f.). Dem »Modell Penthesilea« (189) zufolge weist Penthesileas schließlich Suizid »dezidiert konstruktive Elemente« (193) auf. Müller kommt zu dem Schluss, dass Penthesilea trotz ihres Scheiterns in der »Anstrengung, Handlungsorientierung unter Aufhebung der äußeren Parameter von richtig/falsch aus sich selbst zu gewinnen« (205) insgesamt überlegen bleibt. Eine

⁶ Es ist in diesem Kontext allerdings überraschend, dass Johann Gottlieb Fichtes Ich-Philosophie in Müllers Arbeit nicht zur Sprache kommt, da Kleist aller Wahrscheinlichkeit nach Kant vor allem über die Fichte-Lektüre rezipiert hat. Vgl. Michael Mandelartz, Von der Tugendlehre zur Lasterschule. In: KJb 2006, S. 120–136, hier S. 127.

⁷ Vgl. Hans-Jürgen Schings, Über einige Grausamkeiten bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2008/2009, S. 115–137, hier S. 128.

wichtige Funktion komme dabei Penthesileas Vertrauter und Freundin Prothoe zu, die ein »Wissen um eine [sic] mögliches harmonisches Miteinander der Geschlechter« (202) habe und daher Penthesilea eine Alternative zum kriegerischen Gesetz des Frauenstaates biete. Ähnliche Entwicklungen subversiver Autonomisierung stellt Müller auch für das Käthchen von Heilbronn und den Prinzen von Homburg fest.

Anhand von Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« fasst Müller die Elemente seiner Argumentation noch einmal zusammen. In Judith Butlers Kant-Lektüre⁸ sieht er eine Parallele zu Kleists »anthropologische[r] Souveränitätskritik« (211), da bei Kleist wie bei Butler der Einzelne immer nur gesellschaftlich-ideologisch determiniert erscheine und somit das »Ich« als Instanz moralischen Handelns niemals frei sein könne. Dieses »Ich« müsse sich daher »selbstreflexiver Selbsterkenntnis entsprechende Narrationsformen zugrunde legen« (213), was Müller beispielsweise in der Geschichte des Käthchens von Heilbronn als selbstermächtigender Umschreibung der ihr »zugeschriebenen Biographie« (214) verwirklicht sieht. Er stellt eine »Aufwertung des Menschen in seiner »problematischen« Beschaffenheit« (218) fest, um schließlich die radikale Subjektivität von Kleists Werken auch rezeptionsästhetisch-subjektivistisch zu fassen: »Den Rausch Penthesileas kann nur berühren, wer ähnliches selbst empfunden hat.« (219) Die in Kleists Marionettentheater-Aufsatz aufscheinende, aber dort nicht näher bezeichnete »Alternative« (215) zum Kantischen Souveränitätskonzept sieht er schließlich in der aus Kleists Werk destillierbaren »Ermutigung [...], falsch lesen, falsch leben zu dürfen« (219).

Nach einem kurzen Blick auf Kleists eigenes gesellschaftliches »Außenseitertum« (221) stellt Müller im abschließenden Resümee als Ergebnis seiner Arbeit fest, dass »Kleists literarische Anthropologie [...] als Alternativentwurf vor dem Horizont sowohl christlich-abendländischer Universalien des Menschenbegriffs als auch der Souveränitätstheorie, die politische und anthropologische Elemente zusammenfaßt« (227), gelesen werden könne.

Innerhalb der Argumentation der Arbeit erscheint die These, dass Kleist eine alternative Anthropologie entwickelt habe, durchaus schlüssig. Allerdings überrascht es, dass Müller sich nicht auf die etablierten Theorieangebote der Anthropologieforschung zur Zeit vor und um 1800⁹ bezieht und Standardliteratur zu diesem Themenfeld unberücksichtigt lässt.¹⁰ Auch die speziell zu Kleists Anthro-

⁸ Er bezieht sich dabei auf Judith Butler, Kritik der ethischen Gewalt. Aus dem Englischen von Reiner Ansén, Frankfurt a.M. 2003.

⁹ Vgl. zum Beispiel Wolfgang Riedel, Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: IASL 6 (1994), Sonderheft: Forschungsreferate 3. Folge, S. 94–157; Maximilian Bergengruen, Roland Borgards und Johannes Friedrich Lehmann, Einleitung. In: Dies. (Hg.), Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800, Würzburg 2001, S. 7–14; Ingo Stöckmann, Traumleiber. Zur Evolution des Menschenwissens im 17. und 18. Jahrhundert. Mit einer Vorbemerkung zur literarischen Anthropologie. In: IASL 26 (2001), H. 2, S. 1–55.

¹⁰ Zum Beispiel Wolfgang Riedel, Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«, Würzburg 1985;

pologie vorhandene Forschungsliteratur hat er nur sporadisch in seine Dissertation eingearbeitet.¹¹ Neben dem philosophischen Anthropologiediskurs finden juristische oder medizinisch-physiologische Aspekte dieser Thematik keine Berücksichtigung.¹² Da Müller dem politischen Souveränitätsbegriff eine konstitutive Rolle für die neuzeitliche Anthropologie im Allgemeinen ebenso wie für Kleists Anthropologie im Speziellen zuschreibt, wäre es möglicherweise erkenntnisfördernd gewesen, bei der Analyse auf die Souveränitätstheorien Michel Foucaults und Giorgio Agambens zurückzugreifen, wie es in dem Sammelband ›Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist‹¹³ in Einzelinterpretationen versucht worden ist. Der Stellenwert des zeitgenössischen juristischen Diskurses hätte im Kontext der Fragen nach Souveränität, Rechtlichkeit und Autonomie wahrscheinlich ebenfalls noch weitere Erkenntnisse gebracht,¹⁴ ebenso wie die Frage nach bei Kleist so zentralen Zwischenzuständen des Geistes wie Ohnmacht und Somnambule.¹⁵ Durch die Einbettung des Kleistschen anthropologischen Denkens in die Diskurse seiner Zeit wäre vermutlich die These der radikalen Neuheit von Kleists Anthropologie relativiert worden.

Neben diesen inhaltlichen sind außerdem die zahlreichen formal-handwerklichen Mängel der Arbeit kritisch anzumerken. So kommt beispielsweise der Abschnitt über Lessing mit nur einem einzigen Forschungstitel aus, nämlich dem ›Lessing-Handbuch‹. Zu ›Prinz Friedrich von Homburg‹ führt Müller in den Fußnoten insgesamt nur vier Forschungstexte an und innerhalb des biographischen Kapitels wird keine einzige der vorhandenen Kleist-Biographien zitiert. Zudem fehlen im Literaturverzeichnis mehrfach Titel aus den Fußnoten und die von

Hans-Peter Nowitzki, *Der wohltemperierte Mensch. Aufklärungsanthropologien im Widerstreit*, Berlin 2003; Tanja van Hoorn, *Dem Leibe abgelesen. Georg Forster im Kontext der physischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2004.

¹¹ Von der in Košeninas Handbuchartikel zur Anthropologie bei Kleist angeführten Forschungsliteratur findet sich beispielsweise im Literaturverzeichnis nur ein einziger Titel. Vgl. Košenina, *Anthropologie* (wie Anm. 3).

¹² Zur Einordnung von Kleists Anthropologie in den Kontext des naturwissenschaftlich-medizinischen Wissens seiner Zeit vgl. Gudrun Debiacher, ›Die Rede der Seele über den Körper‹. Das ›commercium corporis et animae‹ bei Heinrich von Kleist, Wien 2007.

¹³ Vgl. Nicolas Pethes (Hg.), *Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen 2011.

¹⁴ Vgl. Theodore Ziolkowski, *Kleists Werk im Lichte der zeitgenössischen Rechtskontroverse*. In: KJb 1987, S. 28–51; Wolfgang Wittkowski, *Ironische Rechtsprechung in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und ›Michael Kohlhaas‹*. In: Peter Ensberg (Hg.), *Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen*, Stuttgart 2002, S. 59–84; Remigius Bunia, *Vorsätzliche Schuldlosigkeit – begnadete Entscheidungen. Rechtsdogmatik und juristische Willenszurechnung in ›Der Prinz von Homburg‹ und ›Die Marquise von O....‹*. In: KJb 2004, S. 42–61.

¹⁵ Vgl. Uwe Henrich Peters, *Somnambulismus und andere Nachtseiten der menschlichen Natur*. In: KJb 1990, S. 135–152; Alexander Košenina, *Vorbewußtsein und Traum in Kleists Anthropologie*. In: Peter-André Alt u.a. (Hg.), *Traum-Diskurse der Romantik*, Berlin 2005, S. 232–255; Uffe Hansen, *Prinz Friedrich von Homburg und die Anthropologie des animalischen Magnetismus*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 47–79.

Müller zitierten modernen Lexikonwerke sind im Literaturverzeichnis bei den Quellen statt bei der Forschungsliteratur aufgeführt.

Im Ganzen entsteht somit der Eindruck eines ambitionierten Projektes der Erforschung von Kleists Anthropologie, das seinen Anspruch nicht vollständig zu erfüllen vermag. Da neben der omnipräsenten Philosophie Kants weder andere maßgebliche anthropologische Entwürfe noch Souveränitätstheorien um 1800 Eingang in die Einzelinterpretationen gefunden haben, erscheint die Arbeit im Hinblick auf die Verortung Kleists in der Geschichte der Anthropologie insgesamt zu einseitig.

DIE GRENZE KLEIST¹

Traut man jüngeren forschungsgeschichtlichen Standortbestimmungen, befindet sich die Reflexion über das barocke Trauerspiel eines Andreas Gryphius in einer Phase umfassender Neuorientierung. Die vertraute »Pendelbewegung«² zwischen Lektüren, die sich den Dramen über die (souveränitäts-)theoretischen Konstrukte der politischen Theologie nähern, und solchen, die sie auf ihre christlichen Traditionsbestände hin befragen, sorgt – so darf man aus derlei Diagnosen wohl schließen – inzwischen für eine gewisse Ermüdung. »Dritte Wege«, die abseits der »Paradigmen von Politik und Heilsgeschichte«³ verlaufen, sind also gefragt.

Nimmt man diese sehr grobe Kartierung zum Ausgangspunkt, liegt der Anfangsverdacht nahe, »Heilstheater« bewege sich exakt in einem dieser (mutmaßlich) ausgetretenen Pfade, reaktiviere nur mehr die seit Albrecht Schönes bekannten Studien intensiv geführte Debatte um typologische Deutungsmuster im Trauerspiel. Dem – so sei vorgegriffen – ist aber nicht so. Es handelt sich bei Joachim Harsts Untersuchung, einer komprimierten, stark überarbeiteten Fassung seiner 2010er Dissertation, um eine gedanklich dichte, ambitionierte, pointiert geschriebene und bisweilen sprachlich glänzende Studie, deren Innovationspotential sich nicht zuletzt den »Durchblicken« verdankt, die aus der Konfrontation historisch und generisch disparater Untersuchungsgegenstände resultieren. Zwar erfreuen sich Qualifikationsarbeiten, die Gryphius *und* Kleist im Titel führen, mittlerweile einer gewissen Beliebtheit,⁴ nicht immer ist die Konjunktion dieser – sei es in einer geheimen Verwandtschaft, sei es im Kontrast oder in einer literaturgeschichtlichen

¹ Über: Joachim Harst, *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*. München: Wilhelm Fink 2012, 216 S.

² Daniel Weidner, »Schau in dem Tempel an den ganz zerstückten Leib, der auf dem Kreuze liegt«. Sakramentale Repräsentation in Gryphius' »Leo Armenius«. In: *Daphnis* 39 (2010), S. 287–312, hier S. 290. Ähnlich zur Polarisierung der Forschung das Resümee bei Franka Marquardt, *Unerhört. Funktionen des Gebets in Andreas Gryphius' »Catharina von Georgien«*. In: *Daphnis* 37 (2008), S. 457–486, hier S. 457–463.

³ Weidner, *Sakramentale Repräsentation* (wie Anm. 2), S. 292.

⁴ Vgl. etwa die für Harsts eigenes Anliegen in vielem maßgebliche Vorläuferstudie von Christopher J. Wild, *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*, Freiburg i.Br. 2003 oder die teils komplementär zu lesende, parallel und unabhängig entstandene Dissertation von Barbara Natalie Nagel, *Der Skandal des Literalen. Barocke Literalisierungen bei Gryphius, Kleist, Büchner*, München 2012.

Entwicklung verbundenen – Autoren dabei allerdings ganz einleuchtend. Hier hingegen entspricht sie mit strenger Folgerichtigkeit der systematischen Anlage der Arbeit. Denn die »Figur des barocken Trauerspiels *zwischen* Gryphius und Kleist« bezeichnet durchaus kein diachrones Zwischen, das vielleicht gar die (oder eine) *Geschichte* des barocken Trauerspiels von Gryphius bis Kleist zu erzählen erlaubte. Sie zielt vielmehr auf eine »Grenze« (14), die Gryphius und Kleist zusammenführt wie trennt und die Harst als Grenze zwischen Repräsentation und Theatralität beschreibt. So stehen Repräsentation und Theatralität sich zunächst als die Untersuchung strukturierende Oppositionsbegriffe gegenüber: Setzt die eine zwingend die Möglichkeit strikter, mit Gesetzeskraft befestigter Unterscheidung voraus, »theatralisiert« die andere dieses Begehren der stabilen Differenz durch Mechanismen der Entscheidung. Äußert sich die eine im »Wille[n]« des Trauerspiels (66), die Sphären von Sein und Schein, von Gut und Böse, von Märtyrer und Tyrann sauber zu dividieren, »enttäuscht« die andere dieses Phantasma klarer Unterschiede, indem sie die Unterscheidung in den Wirkungsbereich des Scheins hineinzieht, mithin den Schein entgrenzt:

Hier würde das Gesetz nicht die Szene rahmen und abgrenzen, sondern selbst Teil des Spiels, Produkt des sich in ihm verwirklichenden Begehrens sein: Es handelte sich um ein entgrenztes Theater, in dem das Gesetz eben nurmehr eine Rolle spielt und dessen Szene daher in einem unentschiedenen Schein steht. (20)

Das verführt freilich zu einer naheliegenden, sehr schlichten Identifikation: Wäre Gryphius' Trauerspiel der »Repräsentation« zuzuordnen, Kleists Schreiben als »theatral« zu charakterisieren? Die Problematik ist, wie Harst darzulegen sucht, bei weitem komplexer: Auf der einen Seite zeitigt der »Wille« des Trauerspiels, insofern er auf die repräsentative Schließung des Systems der Unterschiede gerichtet ist, ungewollte theatrale Folgeeffekte; auf der anderen Seite funktionieren Kleists Entgrenzungsverfahren nur in spezifisch repräsentativen Konstellationen. Die »Figur« des barocken Trauerspiels wäre also gleichsam der Grund, vor dem die Theatralität Kleists Kontur gewinnt.

Entsprechend »flankier[en]« (193) den Gryphius gewidmeten Hauptteil der Arbeit (»Figur«) zwei (freilich nicht minder zentrale) Kleist-Kapitel (»Fall« und »Erfüllung«), die sich der Analyse eben dieser Konstellationen widmen. Konkretisieren lassen sich letztere für den ersten Teil mit einem von Deleuze und Guattari geprägten Begriff als das »»Aussagegefüge[]«« der »Berliner Abendblätter«, »das neben Redaktion und Publikum eben auch Nationaltheater und Zensur umfaßt« (21). Mit Ifflands Berliner Nationaltheater und der Kleists Zeitungsprojekt bekanntlich arg zusetzenden Zensurbehörde gehen hier zwei Instanzen des Gesetzes, zwei Anwälte der Fixierung von Zeichenprozessen in ein Spiel ein, das Harst treffend als »Theaterkritik« analysiert. Als »Schreibstrategie« (29) ist »Theaterkritik« zugleich Kritik am Theater und theatrale Kritik; ein Versuch, das von höchster Stelle autorisierte Projekt, »dem Königreich Preußen im Nationaltheater eine Repräsentanz zu schaffen, deren Heiligkeit dank der Zensur zumindest im Sinne der Unantastbarkeit gewährleistet wäre« (34), zu unterwandern – und zwar, indem die »Theaterkritik« gewissermaßen an der Funktionsbedingung von Zensur, nämlich

der definitiven Trennung von Kritik und Objekt der Kritik, ansetzt: Schon der Verlauf des sogenannten Theaterskandals vom 27. November 1810 unterläuft die Unabhängigkeit von ›Fall‹ und ›Sprechen über den Fall‹, wird doch das Ereignis, über das die ›Abendblätter‹ berichten, durch ihren Redakteur Kleist maßgeblich mitverursacht – eine signifikante »Rückkopplung von Redaktion und Publikum« (35), die sich darüber hinaus geradezu als »mediale Strategie« (35) der ›Abendblätter‹ geltend macht: Wenn fingierte Leserbriefe den Rückbezug auf gar nicht geäußerte Kritik ermöglichen, ja diese ins Leere gehende Referenz ihrerseits im Modus der kritischen Bezugnahme inszenieren, fallen Äußerung und Zurücknahme von Kritik im selben Sprechakt zusammen. Die (fingierte) Kritik von Kritik zerstört ihr Objekt in dem Moment, in dem sie es generiert, und macht sich so für eine Zensur letztlich unangreifbar, die eine theatral aufgehobene Unterscheidung nicht zu fassen bekommt. Die Kehrseite der ›Theaterkritik‹ bildet indes eine unhintergehbare Zweideutigkeit, die sie dem Urteil verleiht. Zwischen »echtem«, »authentischem« Lob und ironisch vorgebrachter Kritik lässt sich nicht mehr unterscheiden, wo auch die »Wahrheit« des Textes [...] allein dank der Lüge« (34) erscheint: »Lob« und sein »Gegensatz« (35) – beide können sich im Aussagegefüge der ›Abendblätter‹ stets als Täuschung erweisen.

Dieser hier noch sehr konkrete Sinn von »Theaterkritik« wird im Voranschreiten der Untersuchung durch Engführung mit dem Begriff des »Gottesurteils« erheblich erweitert. In teils sehr kompakten Lektüren ausgewählter Anekdoten, des Essays ›Über das Marionettentheater‹ und der Erzählungen ›Der Findling‹ und ›Der Zweikampf‹, schärft Harst den Blick für die medialen Erscheinungsbedingungen von Transzendenz. Immer wieder, so fällt dabei auf, tauchen die medialen Eigenlogiken des Offenbarungsträgers (etwa im ›Griffel Gottes‹) die scheinbar eindeutigen Botschaften in ein theatrales Zwielficht, das eine endgültige Aussage darüber, was der Fall gewesen ist, unmöglich macht. Auf die Spitze getrieben wird dieses Verfahren im ›Zweikampf‹: Statt den Fall (genauer: das Nicht-stattgefunden-Haben des Falls) festzustellen, vervielfältigt das im ›Theater‹ des Zweikampfs sich verhüllende Gottesurteil den Fall bloß. Neben dem Fall Littegardes steht plötzlich auch der »Unfall« und »Zufall« Friedrichs zur Entscheidung – ohne allerdings im Gottesurteil abschließend entschieden zu werden:

Entsprechend ist das Gottesgericht ein »Unfall«, der den Schein nicht auflöst, sondern in der produzierten Spiegelung (FallFall) ihn erst zur absoluten Unentscheidbarkeit radikalisiert. Diese ist jedoch nicht im Sinn beliebiger Ununterscheidbarkeit zu verstehen, sondern als Forderung der Unterscheidung unter Bedingung ihrer Unmöglichkeit. (56)

So wäre denn dem auf Repräsentation verpflichteten Trauerspiel auf der einen Seite eine Grenze gesteckt im Kleist'schen Entzug des Falls. Die zweite ›Flanke‹ besetzt Harst mit der Aufhebung der Figur im Schein. Während der Fall unter Bedingungen der Repräsentation eine Unterscheidung zu begründen hat, die dem figuralen Muster von Verheißung und Erfüllung, Typos und Antitypos vorausgeht, bringen sich Fall und Erfüllung im ›Zerbrochnen Krug‹ wechselseitig hervor. Unmittelbar anschaulich wird dies am intertextuellen Erbe, das Richter Adam – »be-

reits als Name eine komische Figur« (179) – mit sich führt: Er ist Repräsentant des Sündenfalls und dessen figuraler Aufhebung zugleich, wenn er den »leidgen Stein zum Anstoß« – mithin, in Anspielung auf 1 Petr 2,8, den Christus – »in sich selbst« (SW⁹ I, Vs. 5–6) sucht, eine figürliche Figur, wenn man so will (179). Ihre heilsverbürgende Funktion büßt die Figur damit selbstredend ein, zumal in einem Spiel, das den vor Gericht verhandelten Fall nur figürlich zu rekonstruieren vermag – in Gestalt eines seltsam gestaltlosen Kruges, einer bloß scheinbar (mit dem Krug) »zerbrochenen« Unschuld oder eines – vielleicht, vielleicht auch nicht – von links nach rechts wandernden ödipalen Schwellfußes. Solche Detailbeobachtungen, die in der Kleist-Forschung freilich in Teilen bereits gemacht wurden, integriert Harst gekonnt in eine Lektüre, die auf die konsequente, nahe an die Unauführbarkeit heranreichende Unanschaulichkeit des Stückes abhebt. Mit der Unanschaulichkeit der auf anschauliche Evidenz angewiesenen Figur gerät hier neben dem Fall auch die Erfüllung ins Wanken; nicht nur das »Dass« des Sündenfalls von Adam und Eve, auch die Wiederherstellung von Unschuld rückt in den Bezirk unauflösbaren Scheins. Das hat Konsequenzen für die Gattung des Spiels: Denn trotz gemeinsamer Problemstellung mit dem Trauerspiel (Heilsversicherung und Unschuldsbeweis) verkehrt die »Virtualität des Falls« (191) und ihrer Auflösung das Trauer- ins Lustspiel. »Der Sündenfall als unausweichliche Komödie vereinigt Gott und Teufel, kann Unschuld nur im Schein wiederherstellen.« (190)

In diesen von der doppelten Grenze Kleist terminierten Umriss, der theatralen Verunsicherung von Fall und Erfüllung, fügt sich etwas, das Harst Trauerspiel nennt. Ergänzt man dies um die Erläuterung, dass man darunter weniger eine historische (etwa aus zeitgenössischen Poetiken rekonstruierte) Gattungsbezeichnung als vielmehr eine »Denkform« *sui generis* verstehen solle (193), Lust- und Trauerspiel als »Extremformen« zu nehmen habe, »deren sich der Einzeltext in der Realisation seines Begehrens bedient« (20), so stellt sich unwillkürlich die Vermutung ein, dass Harsts Untersuchung begrifflich näher an Walter Benjamins Trauerspiel-Buch operiert, als sich am terminologischen Usus einer Barockforschung zu orientieren, die in Teilen Benjamins Habilitationsschrift noch immer kaum mit der Kneifzange anpackt. Und tatsächlich besteht ein nicht geringes Verdienst von »Heilstheater« darin, obschon es das andauernde Schisma⁵ mit Sicherheit nicht auflösen kann (geschweige denn will), nichtsdestoweniger einen signifikanten Beitrag zur »Völkerverständigung« von Barock- und Benjaminforschung zu leisten. Beides hängt (auch) mit der methodischen Zweifelt der Studie zusammen: In ihr korrespondiert dem oben beschriebenen Schema, das Harst als brillanten Arrangeur von Lektüren ausweist, die eminent textnahe, aufmerksame Analysearbeit der Einzelabschnitte. Die »Denkform« Trauerspiel scheint, aus dieser Perspektive betrachtet, *induktiv* Profil zu bekommen und die gegen Benjamins

⁵ Noch einmal sei Hans-Jürgen Schings' vielzitatierter Ordnungsruf, »Benjamin den Benjaminforschern und die barocken Trauerspiele den Barockforschern«, bemüht (Hans-Jürgen Schings, Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung. In: Norbert Honsza und Hans-Gert Roloff [Hg.], Daß eine Nation die andere verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag, Amsterdam 1988, S. 633–676, hier S. 676).

Methodik und Erkenntnisinteresse vorgebrachten Vorbehalte mit skrupulöser Argumentation am Trauerspiel-Text (im historischen Sinne) zu kontern. Gleichwohl harmonisiert ein solcher Eindruck vorschnell die Reibungen, die sich zwischen Lektüre und Schema auch hier einstellen und auf die ich gleich zu sprechen komme. Das Schema kann – nahegelegenderweise – nicht ohne Rückwirkungen auf die Gestalt der »Denkform« bleiben und markiert somit, gerade *indem* es ohne Zweifel eine theologische Problembearbeitung (als die sich das Trauerspiel gibt) exponiert, die Grenzen des eigenen Blickfeldes. Das ist unumgänglich. Die Frage wäre, welches Maß derjenigen Gewalt, die noch jede Lektüre kennzeichnet, sich hier kundtut.

Doch vorerst zur »Figur« der »Denkform« Trauerspiel. Von den Rändern der Studie her gesehen muss sie sich in einem ersten Schritt als das glatte Gegenteil der grenzüberschreitenden, scheinaffinen Schreibstrategie Kleists darstellen: Getragen vom »ostentative[n] Wille[n] zur Eindeutigkeit« (66) tendiert das Trauerspiel zu klaren Grenzziehungen, die die Ermöglichungsbedingung seiner heilsversichernden Darstellungsintention bilden. Die Insistenz, mit der etwa in Gryphius' »Catharina von Georgien« der unumstößliche Entschluss der Protagonistin zum Martyrium modelliert, schließlich im rhetorisch erzeugten Ideal der Reinheit und Keuschheit bekräftigt wird, sei, so argumentiert Harst, symptomatisch für das Anliegen, in einer der Vergänglichkeit preisgegebenen Welt einen Raum stabiler Bedeutung zu eröffnen. Nur das absolut Gute, an dessen evidenter, bühenwirksamer Beglaubigung in der Figur des Märtyrers dem Trauerspiel deshalb gelegen ist, vermag schließlich die Umschlägigkeit der Bedeutungen, die gefährliche Nähe von Märtyrer und Tyrann, von Schuld und Unschuld zu arretieren. Im Extremfall des als Ehe mit dem himmlischen Bräutigam allegorisierten Märtyrertodes (bekanntlich eine Anlehnung an die Hohelied-Exegese) nimmt der Heilswille gar den Charakter einer »Rechtsverbindlichkeit« (78) an: Wer sich dem paradoxen Reinigungsritual der Blutstaupe unterzogen hat, erwirbt – wie schlechterdings jeder Tote, der mit den Überzeugungsmitteln des findigen Rhetorikers als Nachfolger Christi glaubhaft gemacht werden kann – einen Anspruch auf »Teilhabe am Heil« (78). Bis in die Feinheiten der elokutiven Form des Dramas – seinen Hang zur Parataxe, zur gleichmäßigen Stilhöhe, zur Antithese, zur pathetischen Formel und zum Parallelismus – wirkt die »Heilsmechanik« (Alewyn) hinein: »Eben diese gedankliche Starre und der ihr entsprechende Wunsch nach Eindeutigkeit und Beständigkeit ist im Parallelismus als einem besonders auffälligen Stilmerkmal des Gryphius sedimentiert, das sein Vorbild in den erhabenen Tragödien Senecas findet.« (93) Das Revival der älteren Stilanalysen von Richard Alewyn und Paul Stachel kann Harst in eine hochinteressante Deutung des Trauerspiels als »imitatio tragœdiæ« überführen (vgl. 84–96).

Sein vorzügliches Vergewisserungsinstrument findet das Heilstheater aber in der christlichen *figura*. An ihr gewinnt zudem jener Mechanismus besondere Anschaulichkeit, der das Oppositionssystem des Trauerspiels *volens nolens* in die theatrale Entgrenzung kippt, den mutmaßlichen Gegensatz von Repräsentation (Gryphius/Trauerspiel) und Theatralität (Kleist/Lustspiel) dynamisiert: Seinen Platz auf der »richtigen Seite« mag sich Karl I. im *Carolus Stuardus* wohl dadurch zu er-

streiten suchen, dass er mit aller Macht in der *figura Christi* stirbt – das Trauerspiel gibt sich, wie man seit Albrecht Schöne weiß, jede erdenkliche Mühe, seine Majestät als *imitator Christi* vor die irdischen Richter zu führen. Tatsächlich erweist sich die Etablierung der *figura* bei genauer Lektüre allerdings als bewusster strategischer Spielzug des Königs und seiner Fürsprecher, das Heil, für das sie einzustehen beansprucht, als kontrolliert produzierbarer Effekt, mithin als wenig belastbarer Schein (vgl. 110). Mehr noch: Es zerbricht die Eindeutigkeit des Trauerspiels an einer Paradoxie, die der von Karl bemühten figuralen Beziehung inhärent ist: Als schlagenden Beweis seiner Unschuld – freilich indisponible Voraussetzung der Nachfolge Christi – führt er die Unschuld der von ihm hingerichteten Widersacher Laud und Wentworth an. Somit ist »die Figur des königlichen Unschuldsoffers selbst [...] an das von ihm begangene Unrecht gebunden, ja wird von ihm produziert, insofern seine Unschuld zunächst ein Abbild der Schuldlosigkeit Wentworths ist. Erst durch den[?] »Werkzeug« Wentworth kann Carolus zum Märtyrer werden.« (114)

Dergleichen kluge Beobachtungen, stets kundig an den Stand der Forschung anschließend, ihn dabei in überaus originelle Wendungen treibend, sind es, die »Heilstheater« zu einem starken, einem gelungenen Buch machen, zu einem, von dem über die spezialisierte Gryphius- oder Kleist-Forschung hinaus wichtige Anregungen ausgehen können: sowohl für eine allgemeine Poetik des Trauer- und Lustspiels als auch für das intrikate Wechselverhältnis von Theologie und Theater in der Frühen Neuzeit. Dass es Stoff zur Kontroverse birgt, ja seinerseits zum »Stein des Anstoßes« taugt, hat nicht nur mit gewissen Rezeptionshürden zu tun, die die Untersuchung aufbaut. Auch mögen sich die (analytischer gestimmten) Geister an der »bewußte[n] Mehrdeutigkeit« (194) scheiden, mit der die Leitbegriffe »Figur« (christliche *figura*, rhetorische Figur, Gestalt etc.) und »Fall« (Sündenfall, Rechtsfall, Tatsache etc.) im Fortgang der Studie gebraucht werden. Terminologisches Schillern ist hier einerseits produktiver Reflex der Äquivokationen und Mehrdeutigkeiten ausbeutenden Objektsprache, könnte sich andererseits auf Überlegungen stützen, die für die Ebene wissenschaftlicher Metasprache Bedeutungsüberschneidungen reklamieren.⁶ Auch den Lebertran, den Harst dem einen oder anderen unkritischen Gryphius-Adepten mit zuweilen recht scharfen, nicht immer sachdienlichen Urteilen einschenkt (»weniger Eleganz und Raffinesse [...] als die »Kunstprosa« Cyprians«, 89; »der »sermo humilis« der Evangelien und Apostelbriefe« werde bei Gryphius »zur erhabenen Rede ausgestopft«, 137), wird man schlucken können.

Auf Dunkelstellen der virtuoson Blickregie sich wechselseitig erhellender und terminierender Textensembles verweist gleichwohl eine Unterscheidung, die Harst einführen, an der er festhalten muss, ohne sie im Rahmen der Arbeit (explizit) reflektieren zu können, weil sie sich gewissermaßen aus deren Grundarchitektur ergibt: Man bekommt sie in der erst einmal befremdlichen Formel »Verleugnung von Theatralität« (193) zu greifen – laut Harst einer der auffälligen Züge seines

⁶ Zur Gestalthaftigkeit der rhetorischen Figur vgl. beispielsweise Ralf Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009, bes. S. 251f.

barocken Trauerspiels: »[S]eine Repräsentation ist verleugnete Theatralität« (13). Die »Konfrontation der Gryphschen Spiele mit ihren Grenzen hebt hervor, was das Trauerspiel mit aller Macht *nicht* sein will: Theatralisierung der Repräsentation als Überschreitung der mit göttlicher Autorität verbürgten Scheidung zwischen Schein und Sein.« (193) Das ist nun in der Tat »nur« Folge einer »Konfrontation« mit der Grenze Kleist, die sich durch Kleist gebrochen abzeichnende »Figur« des Trauerspiels, schlechterdings ein aufschlussreiches optisches Spektakel. Die diese Figur erzeugende Figur – Harsts nicht umsonst in »Fall«, »Figur« und »Erfüllung« sich spaltende Arbeit – wiederholt damit strukturell und unvermeidlich jene Gewalttätigkeit, die sie an ihrem Gegenstand beobachtet: Soweit sie sichtbar ausstellt, unterdrückt sie, weil anders ein Einrücken in die Figur nicht zu haben ist. So gibt sich die aus den Lektüren *der* Trauerspiele nicht mehr ableitbare Trennung von eigentlicher Darstellungsintention und verleugneter Nebenwirkung als Systemeffekt zu erkennen, als Zerbrechen der Texte an der figural konstruierten »Denkform«. Der »Wille« von »Heilstheater«, das figurale Schema zum eigenen Strukturprinzip zu machen, erzwingt es, ein Trauerspiel zu denken, das »Entgrenzung [...] mit schwerem Ernst unterdrückt« (193), dessen »gewaltsame Wunscherfüllung« bedingungslos »ernst gemeint« zu sein habe (11) und dessen Theatralität sich nur im Zeichen ihrer Negation Bahn bricht: »Verleugnung« eben.⁷ Das kann man und wird man ohne »Konfrontation« anders sehen.

Welche Zweifel sich »von außen« am (offenkundig psychoanalytisch grundierten) Theorem des Verleugneten und Unterdrückten des Trauerspiels anmelden, zeigt sich – das überrascht nicht – am Unterdrückten der Arbeit: Das sind einmal jene Textbeobachtungen, die allenfalls um den Preis einer (wahrlich) willkürlichen Unterscheidung noch den »ostentative[n] Willen zur Eindeutigkeit« (66) bezeugen. Um es bei Andeutungen zu belassen: Die lapidare Bemerkung, dass Catharina von Georgien »sich bereits in den ersten Szenen« des Stückes »zum Sterben« entschlossen habe, ihr Martyrium ohne jedes »Ringen« antrete (66), gerät durchaus in (unausgetragenen) Konflikt mit einem ganzen Strang der Gryphius-Forschung, der auf den instrumentellen Charakter des Martyriums im Trauerspiel, seine Politisierung hinweist.⁸ Inwiefern dann noch der Tod des Märtyrers (wenn er denn einer ist), die anschauliche Präsentation der Leiche, im Dienst besagten Willens stehend, ungewollt in Entgrenzung umschlägt, wäre gleichfalls in breiterem Kontext zu durchdenken: Zeugt nicht ein Kaiser Leo, der erschreckend wörtlich, noch dazu in

⁷ »Verleugnungen negieren Erfahrungen oder Einsichten, ohne sie jedoch ins Unbewusste zu verschieben« (Thomas Macho und Kristin Marek, Die neue Sichtbarkeit des Todes. In: Dies. [Hg.], Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, S. 9–21, hier S. 12). Harst gibt keine Auskunft, wie er den von Freud bis Derrida weithin diskutierten Begriff verstanden haben möchte.

⁸ Vgl. exemplarisch Torsten W. Leine, Das Martyrium als Politikum. Religiöse Inszenierung eines politischen Geschehens in Andreas Gryphius' »Catharina von Georgien«. In: DVjs 84 (2010), S. 160–175, hier S. 163–165; außerdem Albrecht Koschorke, Das Begehren des Souveräns. Gryphius' »Catharina von Georgien«. In: Daniel Weidner (Hg.), Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven, Paderborn 2006, S. 149–162.

einem »dreifache[n] Kalauer«, ⁹ in der *figura Christi*, nämlich unter dem echten, leider nur zu unanschaulichen Kreuz stirbt, ja durch seinen Tod ein Spiel der Deutungen entfacht, das ganz nachdrücklich *im Stück* ausgetragen wird, von einem anderen Trauerspiel? Von einem, dem der Schein nicht mehr schlicht im Tod zu überwindendes »Zeichen [...] der Verworfenheit« wäre (195)? Von einem, dessen Toleranzspanne für Ambivalenzen sich breiter ausnähme, das sich in der Folge jedoch der Umsetzbarkeit des Anspruchs, Heil mit den Mitteln des Theaters als gewiss vor Augen zu stellen, eben gar nicht mehr gewiss sein wollte? Tritt man aus der »Figur des barocken Trauerspiels« heraus, wird es am klügsten sein, bewusst keine Entscheidung zu treffen, was daran »Strategie«, was »Phänomen« ¹⁰ ist. Harsts »Figur« muss sie treffen. Das ist es, was diese tatsächlich präzise *zwischen* Gryphius und Kleist platziert. Der schwere Ernst, den sie aus den Trauerspielen hebt, eine »Komik«, die »unfreiwillig« bleibt (11), bis die Figur sich im Kleist'schen Lustspiel »kaum mehr lustig[]« selbst auflöst (179), wäre nicht zum wenigsten ihr eigener – und der des lesenden Willens, der sich in ihr bekundet.

⁹ Nagel, Skandal des Literalen (wie Anm. 4), S. 45. Nagel sieht in Leos Tod die »profanierte[] Version einer typologischen Struktur« realisiert (S. 46). Dass Harst weder auf den »Leo Armenius« noch auf »Cardenio und Celinde« zu sprechen kommt, gilt vor diesem Hintergrund als Aussage. Sie benennt die Grenzen der mit Kleist umrissenen »Figur«.

¹⁰ Nagel, Skandal des Literalen (wie Anm. 4), S. 62.

Peggy Fiebich

SYSTEMKRITIK SYSTEMATISCH BETRACHTET

Eine narratologische Studie zur Subversität der
Erzählpöetik E.T.A. Hoffmanns und Kleists¹

Gegenstand dieser Dissertation sind Erzähltexte E.T.A. Hoffmanns und Heinrich von Kleists. Eingehender untersucht werden unter anderem Hoffmanns »Die Abenteuer der Sylvester-Nacht« und »Der goldne Topf« sowie Kleists »Die Marquise von O...« und auch die bislang weniger beachtete Kleist-Novelle »Der Zweikampf«. Die Studie ist rhetorisch sehr klar und leserfreundlich aufgebaut und stilistisch ausgezeichnet gestaltet.

Sie verfolgt die These, Hoffmanns und Kleists Erzählen sei »umfassend subversiv«: Es unterlaufe Ordnungen und erschüttere festgefügte Strukturen, um sie zu dynamisieren (vgl. 11). Diese These mag wenig Widerspruch hervorrufen, denn zum einen kann Subversivität als Funktionsmerkmal von Literarizität schlechthin aufgefasst werden. Zum anderen sind gerade die gewählten Autoren dafür bekannt, in ihren Texten die Idee einer Einheit des Menschen zu hinterfragen. Diese konfrontieren sie mit dem unauflösliehen Widerspruch zwischen geistiger Freiheit und Individualität des Menschen einerseits und seiner Bedingtheit durch Natur und Gesellschaft andererseits.

Dennoch ist es interessant, vergleichend der *jeweils spezifischen Weise* nachzugehen, in der Kleists und Hoffmanns Erzählungen subversiv wirken. Hierzu stellen sich die Fragen: Welche Ordnung ist es, die der jeweilige Text hinterfragt? Von welcher Position aus richtet er sich gegen diese Ordnung? Inwiefern wird sie kritisiert? Auf welche Horizonte oder Perspektiven jenseits dieser Ordnung wird aufmerksam gemacht? Und schließlich: Welche erzählerischen Mittel erzielen die subversive Wirkung? Allein auf diese letzte Frage konzentriert sich die Verfasserin. Entsprechend ist ihr Vorgehen eines der narratologischen Textanalyse, aus der sie zuweilen auch rezeptionsästhetische Folgerungen zieht. Eine derartige methodische Beschränkung auf strukturalistische Verfahren hat zugleich Vor- und Nachteile. Beide vereint Wagners Studie.

Ein erster großer Vorteil liegt in dem genauen Blick auf Merkmale des Erzählens. Mit Hilfe des begrifflichen Instrumentariums sind differenzierte Unterschei-

¹ Über: Caroline Wagner: Subversives Erzählen. E.T.A. Hoffmann und Heinrich von Kleist. Würzburg: Ergon 2012 (Literatura; 27), 273 S.

dungen zwischen erzählerischen Mitteln möglich. Dazu tragen zudem ein hohes Maß an ästhetischer Sensibilität und die gute Textkenntnis der Verfasserin bei. So finden sich vielfach aufschlussreiche Beobachtungen zur Charakteristik der Räume, der Handlungsstrukturen und figuraler Rollenkonzepte bei Hoffmann und Kleist, auch im Vergleich beider Autoren.

Ein weiterer Vorteil der strukturalistischen Vorgehensweise ist ihre Systematik. Es gelingt hier eine klar aufgebaute, umfassende Analyse der Erzählstrukturen bei Kleist und Hoffmann. Nacheinander werden verschiedene Textdimensionen wie Raum, Zeit, Handlungsaufbau, Figuren und Erzählweise anhand ausgewählter Textbeispiele in den Blick genommen. Dies hat allerdings zur Folge, dass die Texte der gewählten Kategorisierung untergeordnet und immer nur in Teilaspekten betrachtet werden. Die Verfasserin verzichtet explizit auf eine Deutung des Textganzen, da sie »dem zentralen Ergebnis der Arbeit diametral entgegen[stehe]«, nämlich dem, dass »sich die Texte einer vereinheitlichenden Lektüre entziehen.« (13) Diesem Argument lässt sich entgegenhalten, dass Beachtung von *Ganzheit* nicht automatisch Behauptung von *Einheit* im Sinne von Widerspruchsfreiheit bedeutet. Die Arbeit selbst weist subversive Strategien auf allen Ebenen der Texte nach – eben dies würde dazu anregen, Thesen zum Sinn des jeweiligen Textganzen zu bilden, der gerade in der Verdeutlichung von Brüchen oder Widersprüchen bestehen mag. Auch die interessanten Einzelbefunde in Wagners *Text-Analyse* fordern zur Deutung heraus, doch auf eine *Synthese* unter hermeneutischem Vorzeichen wird hier nahezu verzichtet.

Der enge Fokus auf die strukturalistische Textanalyse verhindert nicht nur eine *thematische* Kontextualisierung, sondern auch eine überzeugende Einbettung in größere inner-literarische Zusammenhänge. Wagner bemüht sich zwar mitunter, das Subversive und Moderne der Texte durch Abgrenzung zu kennzeichnen. Dabei gelangt sie aber zu literaturtheoretisch und -historisch höchst problematischen Aussagen. So konstatiert sie als eine Besonderheit der untersuchten Texte, sie böten eine Vielfalt an Bedeutungen, die sich nicht »letztgültig festschreiben« lassen, statt »einfacher Botschaften« an den Rezipienten, auf die dieser einen »unmittelbaren Zugriff« hätte (92, 12). Des Weiteren »verabschiedeten« sie ein »mimetisches Kunstverständnis«, worunter Wagner das Bestreben versteht, ein »vollkommenes Abbild der Wirklichkeit« zu schaffen (12, 233; vgl. 155, 232). Hier werden poetologische Positionen als Kontrastfolie für die untersuchten Texte formuliert, die es so literaturhistorisch nie gegeben hat und die einem modernen Verständnis von literarischer Bedeutung, Mimesis und Literarizität widersprechen.

Ein weiterer Nachteil des methodischen Vorgehens liegt darin, dass den allgemeinen Begriffen ein zu starkes Gewicht gegenüber dem besonderen Text eingeräumt wird. Beispielsweise besteht Wagner in Hinblick auf den Modus des Erzählens bei Kleist auf einer bestimmten Begriffsverwendung. Sie kritisiert Forschungspositionen, die Kleists Erzählweise als »dramatisch« bezeichnen. Es sind dies Positionen, die den Begriff gattungspoetisch verstehen: Kleists Erzähler vermittelt nämlich dem Leser eben solche Informationen, wie sie der Zuschauer bei der Aufführung eines Dramas aufnehmen würde. Ausführliche Erzählerkommentare unterbleiben ebenso wie Einblicke in das Innenleben der Figuren. Auch Wag-

ner selbst stellt dies fest. Sie will hier aber nur die erzähltheoretische Terminologie Genettes gelten lassen, nach der die starke erzählerische Vermitteltheit innerer und äußerer Figurenrede als »epischer« Modus bezeichnet wird. Wenig überzeugend wirkt es auch, wenn sie allgemeine Aussagen zur Wirkung deduktiv auf den Text anwendet. Da Genette zufolge ein epischer Modus Distanz (im Sinne von Mittelbarkeit) zwischen Leser und Geschehen erzeugt, so folgert Wagner auch hinsichtlich Kleists Novellen, dass der epische Modus jede emotionale Betroffenheit oder Anteilnahme des Lesers verhindert, so dass dieser keinen Zugang zum Text findet (vgl. 107, 116, 119, 133). Tatsächlich aber bewirkt hier gerade das Fehlen unmittelbarer Einblicke in das Innenleben der Figuren, dass sich der Leser damit besonders aktiv beschäftigt. Und eigene innere Vorstellungen des Lesers, welche die äußere Darstellung ersetzen, wirken bekanntlich besonders intensiv.

Wagner behauptet konsequent, dass die Auto-Reflexion des Werks bzw. der Anstoß zur Leserreflexion die Illusion entwerte, die Mimesis verneine oder dargestellte Ideale verabschiede (vgl. 142, 144ff.). Diese einseitige Sicht verfehlt vor allem Hoffmanns zwiespältige Texte, ja letztendlich unterläuft eine solche Leugnung von Ambivalenz die Hauptthese der Studie.

Insgesamt tritt an die Stelle einer einlässlichen subjektiven Deutung, die die Texte in thematische Kontexte einrückt und so in neuer Weise beleuchtet, das Bemühen, lediglich das Subversive der Texte schlechthin festzustellen. So entsteht der Eindruck, die Subversion ereigne sich um ihrer selbst willen. Bei aller Kritik bleibt zu konstatieren, dass diese Arbeit der weiteren Forschung vielfältige stichhaltige Beschreibungen und streitbare Thesen bietet, die es interpretativ fruchtbar zu machen gilt. Die Nutzung von Wagners reichhaltigen Befunden für die Textinterpretation bleibt den daran anschließenden Untersuchungen vorbehalten.

Helmut Grugger

»PENTHESILEA« ALS THEATERKRITISCHER SPRECHAKT

Zur re-psychologisierenden Kleistlektüre
mit Jelinek¹

Simon Aeberhard, Basel, verspricht in »Theater am Nullpunkt« einleitend, »die Axiomatik der querstehenden Bezüge zwischen Text und Theater [...] anhand von zwei Theatertexten« (12) zu untersuchen, die allerdings nicht benannt werden. Während Kleists »Penthesilea« zumindest auf der Hand liegt, wird der den Vergleichstext suchende Leser erst einige Seiten später auf zwei Stücke Jelineks verwiesen, welche die im Zentrum dieser Untersuchung stehenden letzten Worte Penthesileas aufgreifen. Das eine, »*Wolken.Heim*«, bleibt allerdings praktisch unbehandelt, das andere, »*Ein Sportstück*«, wird gute 400 Seiten später über wenige Seiten hinweg diskutiert (vor allem 420–422). Das sprechakttheoretisch motivierte Forschungsvorhaben wird so einschließlich der Rede davon, was in dieser Arbeit durch den Vergleich geleistet wurde (437f.), selbst zur bloßen Proklamation. Darin, dass die mehr als nur ungenau formulierte Selbstbeschreibung in deutlichem Widerspruch zum Text steht, spiegelt sich das Gesamtunternehmen, das an nicht näher untersuchten Behauptungen ebenso leidet wie an fehlender Kongruenz und am fehlenden roten Faden. Der Ausdruck »Theatertext« für »Penthesilea« sowie die wiederholte Reduktion des Dramas auf einen bloßen Ausgangstext für Bühnenaufführungen unterstreicht dabei die Jelinek'sche Provenienz der Lektüre.

Dass Aeberhard behauptet, erst die dekonstruktivistische Lesart ermögliche einen Zugang zu Kleists Textwelt (15), dürfte den meisten Beobachtern der Kleist-Forschung vertraut vorkommen. Die These, dass Kleists Text sich erst durch Jelineks auf einige Stellen beschränktes intertextuelles Spiel der Lektüre richtig erschließe, dass »*Ein Sportstück*« gar die »einzige gelungene Inszenierung von Kleists »Penthesilea«« (446) darstelle, ist allerdings schlichtweg absurd. Das Etikett »dekonstruktivistisch« taugt nicht zur generellen Entschuldigung für Übertreibungen, Unstimmigkeiten und Unzulänglichkeiten, wenn sich auch der Autor für das kontextfreie, oft abenteuerliche Interpretieren ausgewählter Stellen in Loslösung von der Logik der Dramaturgie auf prominente Vorbilder berufen kann. Noch dort, wo

¹ Über: Simon Aeberhard: *Theater am Nullpunkt. Penthesileas illokutionärer Selbstmord bei Kleist und Jelinek*. Freiburg i.Br.: Rombach 2012, 482 S.

eine Re-Lektüre angekündigt wird (Kapitel 4), bleibt es im Großen und Ganzen bei einer Analyse des 15. Auftritts.² Auf die fundamentalen Unterschiede in der Schreibweise der beiden Autoren wird nicht eingegangen. So wie Jelineks Texte zugunsten der Konzentration darauf, was mit und in ihrem Theater passiert, wenig Beachtung finden, so wird Kleists Stück zum Vorläufer einer Kritik am Theater selbst (in teils überaus redundanten Variationen) zurechtgeschrieben. Überzogene Deutungsansprüche sind dabei textkonstitutiv, und einzelne Stellen des Stückes werden instrumentalisiert, um immer wieder auf Medienkritik abzuheben. So werden die narrativen Elemente der »Penthesilea« universalisiert, das Stück wird glatt zur durchgehenden Teichoskopie erklärt. Die Diskussion über die in diesem Zug proklamierten »Botensubjekte« ignoriert schlichtweg, dass diesen Nebenfiguren jenseits der von Aeberhard treffend analysierten Lokalisation von Wirkungen (279) wenig Bedeutung zukommt. Schließlich wird Penthesilea, ohne Unterschiede zwischen den Rollenfunktionen zu treffen, über ihren finalen Sprechakt selbst als (verdoppeltes) »Botensubjekt« definiert, wobei sich die reale (linguistische) Möglichkeit eines solchen Sprechaktes mit der literarisch allegorischen vermischt. Daraus wird eine generelle Kritik Kleists am Medium Theater als Hauptthese (vgl. 14, 283) abgeleitet, deren Grundlage damit auf eine hochgradig kontextfreie Lesart weniger Verse reduziert bleibt, auf die jedoch immer wieder fokussiert wird. Diese Schlussverse der Protagonistin werden nicht überzeugend als Shakespeare-Pastiche rekonstruiert (138–166), ohne sie auf das grundsätzlich intertextuelle Verfahren Kleists zu beziehen, und bieten u.a. den Hintergrund für die theoretischen Ausführungen zum Monolog (Kapitel zwei). So überzeugend es in gewisser Hinsicht ist, die Sprachkrise der Moderne rückwärts zu Kleist zu verlängern³ – wer mit Saße sprachtraditionelle von sprachdemonstrativer Moderne abgrenzt, wird freilich auch hier Einschränkungen treffen⁴ –, so willkürlich scheint, um es kurz zu fassen, der hier vorgelegte Versuch, Kleist als Kritiker am Medium Theater selbst vorzustellen.

Im ersten Kapitel erfolgt zwar eine Zurückweisung psychologisierender Deutungen, wobei abgelehnte psychoanalytische Interpretationen von der Krafft-Ebing-Lektüre kaum abgegrenzt werden, wie insgesamt die Rezeptionsgeschichte, soweit sie behandelt wird, vereinfacht dargestellt ist.⁵ Dafür aber wird im Text selbst, vor

² Wer eine genaue Textlektüre erwartet hatte, wurde ohnedies bereits durch die fehlerhafte Zusammenfassung des Stücks eines Besseren belehrt (60). Ähnlich problematisch ist die Zusammenfassung des »Homburg« mit schlicht unsinnig anmutender Sexualisierung der Insubordination: »HOMBURG kommt, wenn diese Redeweise erlaubt ist, zu früh« (175, Anm. 8). In der Analyse des 15. Auftritts ist, um ein weiteres Beispiel anzuführen, wiederholt, ohne weitere Erklärung und gegen den Wortlaut des Textes die Rede von den *ägyptischen* Vergewaltigern (vgl. 251, 313) am Anfang des Amazonenstaates, wobei offen bleibt, ob damit auf den Äthioper-König Vexoris als Ägypter-König Sesosis referiert werden soll.

³ Vgl. Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne*, Göttingen 2003.

⁴ Vgl. Günter Saße, *Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne*, Göttingen 1977.

⁵ Die Protagonistin wird hier noch durchgehend mit dem Etikett Amazone gleichgesetzt, was die Dynamik des Stückes von vornherein untergräbt.

allem in der Re-Lektüre des vierten Kapitels, ebenso munter wie freihändig psychologisiert, so ist u.a. die Rede von »Penthesileas erotischer Verfallenheit« (286), von ihrem »Todestrieb« (306), von Achills ödipalem Begehren (289, 314) sowie von den »Obsessionen« Kleists.⁶ In dieser Mischung von Unstimmigkeiten und (sexuell-psychologisierender) Interpretation ist zunächst die Rede von erhoffter »masochistische[r] Befriedigung« des Achilles, dann halte er Penthesilea für eine »adäquate Wahl als Gebärmachine seiner zukünftigen Kinder« (268), schließlich verfolge er seine »hidden agenda gynäkologischer Forschung« (299f.). Man vergleiche dazu die bereits erwähnte ödipale Strukturierung Achills sowie die Behauptung, er missverstehe Prothoes Ansinnen als »Kupplungsversuch im Sinne des Ethnopornographischen« (305).⁷ Penthesilea wiederum sei zusätzlich (?) zu dem bereits erwähnten Todestrieb Achilles sexuell verfallen (286, 275, 304), einige Seiten davor bewunderte sie ihn aus »Gründen der Zuchtwahl« (268). Da verwundert es nicht mehr, dass es in der Folge völlig überzogen heißen wird: »Sie macht Jagd auf Achilles und frisst ihn mit ihren Hunden auf« (318). Neben Penthesileas »Todestrieb«, »Zuchtwahl« und sexueller Verfallenheit errechnet sich so für Achilles ein masochistisch-ödipal-pornographisches Begehren einer »Gebärmachine«.

Noch der Versuch, wohlwollend alles zusammenzudenken, was so locker geäußert wird, muss scheitern. Umso fraglicher ist, wie gerade diese hingeworfenen Bilder dazu dienen sollen, die kritisierten, traditionell psychologisierenden (hysterischen) Lesarten der »Penthesilea« durch eine neue zu ersetzen. Die Begrenzung auf den Ausschnitt, der Hang zum Bildhaften, zum gewollt Witzigen, die interpretatorisch nicht weiter ausgeführten Schnellschüsse, all das untergräbt die Analyse entschieden; so entsteht keine kompakte Arbeit, die ihren Ideen präzise und über längere Zeiträume folgt, um sie begrifflich in einer angemessenen Beschreibungssprache darstellen zu können.

Dem gegenüber stehen Abschnitte, in denen für den jeweils abgeschlossenen Bereich überzeugend gearbeitet wird. Diese müssten aber aus den genannten Gründen jeweils für sich diskutiert werden, was hier nicht geleistet werden kann. Hervorgehoben sei etwa die »[k]urze Begriffsgeschichte des Performativen« (3.6.1), auch sind mehrere Teile von Kapitel fünf, das sich dem Theater Jelineks widmet, für sich durchaus mit Gewinn zu lesen. Querverbindungen zur »Familie Schroffenstein« gehören ebenfalls zu den interessanteren Überlegungen im Text; es ist allerdings auch sprechend, dass die Entwicklung des Dramatikers Kleist von dem Erstling zu »Penthesilea« nicht benannt wird. Interessant ist die Arbeit meist dort, wo es aus einem bestimmten Blickwinkel gelingt, eine theoretische Debatte für den jeweiligen Abschnitt kongruent zu führen. Konkrete Textanalyse gehört dagegen definitiv nicht zu den Stärken der Arbeit; noch dort, wo sie die eigenen Überlegungen absichern soll, bleibt sie zu oft willkürlich.

⁶ In unterschiedlichen Varianten, vgl. etwa S. 292, wenn behauptet wird, dass die Protagonistin den Obsessionen ihres Dichters zu erliegen scheint.

⁷ Weiter wird ihm en passant »sexuelle[] Lust am Exotischen« (305) zugeschrieben, und er wird unmarkiert als »Pornograph« (331) benannt oder auch als »Playboy« (311) und »mythische[r] Vergewaltiger« durch »proto-pornographischen Blick« (310).

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, (Berliner, seit 1992) Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988–2010. – 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. 1987–1997. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

KHb Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009; Sonderausgabe, Stuttgart und Weimar 2013. – Zitiert mit Sigle und Seitenzahl.

KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart und Weimar. – 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.

MA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, 3 Bände, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, München 2010. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

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

- BOZENA ANNA BADURA, Kreuzeskirchstraße 11, 45127 Essen
- 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. WOLFGANG DE BRUYN, Kleist-Museum, Faberstr. 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)
- PROF. DR. RÜDIGER CAMPE, Yale University, Department of Germanic Languages and Literatures, 100 Wall St, New Haven, CT 06511-6607, USA
- SARAH FRICKE, Fruchttallee 19, 20259 Hamburg
- DR. PEGGY FIEBICH, Leibniz Universität Hannover, Deutsches Seminar, Königsworther Platz 1, 30167 Hannover
- PATRICK FORTMANN, University of Illinois at Chicago, Department of Germanic Studies, 601 South Morgan Street, 1722 University Hall Chicago, IL 60607, USA
- DR. BARBARA GRIBNITZ, Kleist-Museum, Faberstr. 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)
- HELMUT GRUGGER, University of Limerick, Mary Immaculate College, German Studies, South Circular Road, Limerick, Ireland
- PROF. DR. ALEXANDER KOŠENINA, Leibniz Universität Hannover, Deutsches Seminar, Königsworther Platz 1, 30167 Hannover
- DANIEL LUTZ, Karlsruher Institut für Technologie, Institut für Germanistik, Kaiserstraße 12, Geb. 30.91, 76131 Karlsruhe
- KATJA LANGE-MÜLLER, c/o Verlag Kiepenheuer & Witsch GmbH & Co. KG, Bahnhofsvorplatz 1, 50667 Köln
- PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich
- DR. ARNDT NIEBISCH, Universität Wien, Institut für Germanistik, Universitätsring 1, 1010 Wien, Österreich
- VINCENZ PIEPER, Georg-August-Universität Göttingen, Courant Forschungszentrum »Textstrukturen«, GutsMuthsstr. 18, 04177 Leipzig

DR. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Internationales Kolleg Morphomata, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln

ROBERT SCHÜTZE, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Universitätsstraße 150a, 44801 Bochum

JENNY SRÉTER, Humboldt Universität Berlin, Philosophische Fakultät, Institut für deutsche Literatur, Dorotheenstraße 24, 10117 Berlin

PROF. DR. NIKE WAGNER, Internationale Beethovenfeste Bonn gGmbH, Kurt-Schumacher-Straße 3, 53113 Bonn

PROF. DR. CARSTEN ZELLE, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, 44780 Bochum

HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT KLEIST-MUSEUM

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 Präsidenten bzw. bei der Schatzmeisterin (Beitrittsformular auf der Homepage, s.u.), Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch die Schatzmeisterin. 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. Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022, BLZ 100 700 24 bzw. IBAN: DE18 1007 0024 0034 2022 00, BIC: DEUTDE33HAN.

Das KLEIST-MUSEUM ist eine Literaturinstitution von nationaler Bedeutung und internationaler Ausstrahlung. Es hat die Funktion eines Museums, einer Forschungs- und Studienstätte und einer Einrichtung kultureller Bildung und Begegnung. Im Zentrum stehen Werk und Wirkung des Dramatikers und Erzählers Heinrich von Kleist. Mit über 34.000 Medieneinheiten verfügen Archiv und Bibliothek über die weltweit umfangreichste Sammlung zu Kleist und seinem literaturgeschichtlichen Umfeld. Der Ausbau der Sammlung konzentriert sich auf den Erwerb von Primär- und Sekundärzeugnissen zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Dies schließt Werke der bildenden Kunst sowie auch Zeugnisse der darstellenden Kunst und der Musik ein. Darüber hinaus ist das Museum dem Erbe der Dichter Ewald Christian und Franz Alexander von Kleist sowie Caroline und Friedrich de la Motte Fouqué verpflichtet. Ergänzt wird die Sammlung durch die Schenkung »Kleist in Klassikerausgaben« und den Nachlass des Kleist-Forschers Georg Minde-Pouet als Dauerleihgabe der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Neben der Sammlungs-, Forschungs- und Publikationstätigkeit gehören Lesungen, Vorträge und vor allem Ausstellungen im Haus selbst sowie im In- und Ausland zum festen Programm. Im Juli 2013 wurde der Neubau zum Kleist-Museum fertig gestellt. Die neue Dauerausstellung »Rätsel. Kämpfe. Brüche. Die Kleist-Ausstellung« ist seit ihrer Eröffnung im Oktober 2013 auch medial auf eine überwältigende Resonanz gestoßen.

www.heinrich-von-kleist.org