

KLEIST-JAHRBUCH

2015

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

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



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 978-3-476-02573-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch
Druck und Bindung: C. H. Beck, Nördlingen
Printed in Germany
Verlag J. B. Metzler, Stuttgart

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2014

Günter Blamberger: Dichten als Beziehungssinn. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Marcel Beyer am 23. November 2014	3
Hortensia Völckers: Rede auf Marcel Beyer zur Verleihung des Kleist-Preises 2014	7
Marcel Beyer: Der Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2014	12

Internationale Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums 2014: »Kleists Dinge«

Hartmut Böhme: »Diese ungeheure Wendung der Dinge«. Zur Wirkkraft der Objekte in Kleists Werk	23
Ulrike Vedder: Verknüpfung und Zerstörung. Kleists Dinge zwischen Diachronie und Synchronie	47
Klaus Müller-Salget: Beweis-Stücke. Dinge als Wahrheitszeugen in Kleists Dichtungen	60
Ingo Breuer: Vom Verschwinden der Dinge. Interieurs in Heinrich von Kleists Erzählungen	69
David Wachter: Fenster, Orgel, Partitur. Cäcilies Dinge bei Kleist und Mallarmé	90
Alexander Schwan: »Hebt euch, ihr Frühlingsblumen, seinem Fall.« Floriographie in Heinrich von Kleists »Penthesilea«	120
Margrit Vogt und Carl Niekerk: Die widersprüchliche Ordnung der Dinge. Objekte, Körper und Identitäten in »Der zerbrochne Krug«, »Amphitryon« und den Kant-Briefen	130
Barbara Gribnitz: Über Felleisen, Hemden und Marmorplatten. Gegenstände in Kleists Briefen	150

Weitere Beiträge

Günter Dunz-Wolff, Klaus Müller-Salget und Michael Ott: Die Münchner Kleist-Ausgabe. Eine leider notwendige Information	173
Klaus Neuhoff: Heinrich von Kleist beschäftigt sich mit Aachener Stiftungen	193

Rezensionen

Dirk Oschmann: Die Evidenz der Ausnahme. Über: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lübe (Hg.): Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik	215
Michael Ott: Konfiguration und fernes Echo. Kleist-Transkriptionen von der Moderne bis zur Gegenwart. Über: Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider (Hg.): Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen	218
Claudia Nitschke: Kunstbetrachtung und Raumerlebnis um 1800. Über: Melanie Waldbeim: Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist	223
Michael Mandelartz: Kohlhaas der Zigeuner, Goethes Entelechie. Replik auf Ingo Breuers Rezension im »Goethe-Jahrbuch«	226
Ingo Breuer: Mainstream & Minority. Duplik auf Michael Mandelartz	231
Siglenverzeichnis	235
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	236
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft Kleist-Museum	238

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2014

Günter Blamberger

DICHTEN ALS BEZIEHUNGSSINN

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises
an Marcel Beyer am 23. November 2014

Liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
sehr verehrte Frau Unseld-Berkéwicz,
lieber Herr Peymann,
liebe Hortensia Völckers,
lieber und heute zu ehrender Marcel Beyer,

wer sich entschieden hat, Dichter zu werden, sieht die Welt als Sprache und sammelt Wörter wie andere Schmetterlinge, Briefmarken oder Steine. Ein seltsames, kurioses Wort wie »Schneemeister« vielleicht. Wir glauben, es am Beginn der Matinée gehört zu haben, in der ersten Strophe von Marcel Beyers Gedicht »Graphit«, und sind irritiert. Hätte es nicht korrekt »Schneemeister« heißen müssen, um unsere Einbildungskraft auf die rechte, poetische Weise zu beflügeln? Um Bilder zu evokieren vom Schnee, der alles bedeckt und verschwinden lässt wie der große Gleichmacher Tod und der zugleich eine Landschaft der Stille, Reinheit und Leere erzeugt, auf der die Welt neu beschreibbar erscheint wie auf einem Blatt Papier. Es gibt große »Schneemeister« in der Literatur: Robert Walser, der auf weißen Blättern Spuren hinterlassen wollte wie beim Spazierengehen im Schnee und den Tod im Schnee fand wie der Dichter Sebastian in seinem Roman »Die Geschwister Tanner«. Franz Kafka wäre zu nennen, dessen Held Josef K. im Roman »Das Schloß« ein tiefverschneites Dorf betritt, das keinen Landvermesser braucht, weil Schneelandschaften ebenso unermesslich sind wie Buchstabenlandschaften. Thomas Manns Schneekapitel im »Zauberberg« bildet unbestritten den Gipfel aller Schneeliteratur, und Durs Grünbeins Versepos »Vom Schnee« zeigt uns einen eingeschneiten Descartes, der Schnee als Projektionsfläche des Bewusstseins entdeckt und dergestalt das *cogito ergo sum*.

Der Schneemeister: ein Sinnbild des Dichters. Schön wäre diese Gleichung, vertraut, verzaubernd, wie man es von den Metaphern der Poesie erwartet. Aber Beyer liefert keine Salonware. Ein Blick auf Google genügt. Das Wort Schneemeister gibt es, es bezeichnet einen ordentlichen Beruf, den Pistenbullyfahrer, der Hänge künstlich beschneit. Was Beyer nicht verschweigt. Sein Schneemeister ist ein Mann aus Neuss, erfahren wir in Strophe 2, eine »Flachlandgestalt« mit »Strick-

mütze« und »Daunenjacke«. So haben wir uns einen Dichter nicht vorgestellt, mit allem Flockenzauber und der Suche nach geläufigen Metaphern ist es vorbei. Beyer entwirft keine Naturlandschaft, in der sich, wie einst in Erlebnisgedichten, die Stimmung eines lyrischen Ich spiegelt. Um künstlichen Schnee handelt es sich und damit von vornherein um Kulturlandschaften, und die Wörter dieses Gedichts sind erst einmal nicht bildlich zu verstehen, sondern wörtlich und konkret.

Was einfach scheint zunächst, wenn man bei Google entdeckt, dass es in Neuss tatsächlich eine »Jever Fun Skihalle« mit Schneimeistern gibt, weitere Rätselwörter des Gedichts, wie »flück, flück, flück«, kölscher Dialekt sind und »schnell, schnell, schnell« meinen, Pistenbullys im Berufsalltag von Schneimeistern Schneekatzen heißen, abgeleitet und falsch übersetzt von englisch *caterpillar*. Gut, Marcel Beyer hat lange im Rheinland gelebt, aber was hilft uns das, warum soll uns ein dergestalt aus rheinischen Fundstücken collagiertes Gedicht interessieren? Von einer »Schneekatzennacht« ist noch die Rede. In der »Jever Fun Halle« kann man bis 22 Uhr Ski fahren, aber vielleicht auch mal am Rande der Piste träumen und danach an Sigmund Freud denken, der das Dichten und das Träumen miteinander verglichen und zwei Strategien des Phantasierens dabei ausgemacht hat. Das metaphorische Prinzip, wo ein Wort das andere ersetzt wie ein Wunsch den anderen, und das metonymische Prinzip, in dem zwischen Gesagtem und Gemeintem eine Realbeziehung besteht, ein erfahrungsgemäßer, vor allem meist räumlicher Zusammenhang. Auf Beyers Gedicht gemünzt, hieße das: Suche Nachbarorte zur »Jever Fun Halle«, und tatsächlich gibt das Gedicht für eine solche Technik räumlicher Verschiebung einige Hinweise. »Draußen ganzjährig Runkelrübenäckerweiden. / Ein Broich. Ein Busch. Ein / Rath«, heißt es kryptisch. Die Auflösung liefert diesmal Google Earth: Fünf Kilometer entfernt von der Skihalle, in der Nähe von Orten mit der Endsilbe -busch oder -rath liegt ein Broich, wie es im Rheinischen heißt, ein Bruch, ein sumpfiges Gelände, Hombroich mit Namen, ehemals Raketestation der Nato im Kalten Krieg, Übungsort der GSG 9, seit 1994 dank einer Stiftung verwandelt in eine Kolonie aus Künstlern, Dichtern, Wissenschaftlern, kein idyllisches Worpswede, sondern ein interdisziplinäres Denk- und Experimentierlabor der Avantgarde, dessen berühmtester und leider viel zu früh verstorbener Bewohner, der Dichter Thomas Kling, Freund und Wahlverwandter Marcel Beyers, in einem Essay von den Runkelrüben in der Moorlandschaft und von Hombroich als Rhizom schrieb.

Ein Rhizom ist ein teils dicht über der Oberfläche verlaufendes, teils unterirdisches Pflanzengeflecht, ohne Hauptstamm, von dem aus sich hierarchisch-symmetrisch alles ordnen ließe. Es ist dicht und weitverzweigt, hat Knotenpunkte und viele Eingänge an der Oberfläche. Vielleicht lässt sich dergestalt Marcel Beyers implizite Poetologie in »Graphit« beschreiben, die einen an der Oberfläche vom »Schneimeister« zum »Broich« führt, zu Eingangsworten für den Weg in den Untergrund, in dem das Gedicht ein Epitaph für Thomas Kling wird, und zugleich Metapoesie, insofern Kling und Beyer in ihren poetischen Wortgeflechten Spracharchäologen sind wie ihr großes Vorbild Friederike Mayröcker. Und es geht weiter so: »Graphit« ist ja ein Zyklus. Vom »Schneimeister« in Gedicht 1 führt der Weg zum »Schnittmeister« in Gedicht 2, zu Sergei Eisenstein, der 1938 einen Historien-

film drehte über den russischen Nationalhelden Alexander Newski, der in der Schlacht auf dem Peipussee im Winter 1242 die Ritter des Deutschen Ordens vernichtend schlug. Der Film war ein Auftragswerk Stalins, antideutsche Propaganda; bei seiner Uraufführung im Bolschoj-Theater begeistert gefeiert, fiel er 1939, nach dem Hitler-Stalin-Pakt, unter die Zensur, um dann nach dem deutschen Angriff 1941 auf die Sowjetunion wieder und wieder zur Motivation der Roten Armee in Frontvorführungen gezeigt zu werden. Das ist der Untergrund von Gedicht 2 in Beyers »Graphit«-Zyklus, das sich ganz auf die Oberfläche konzentriert, auf das Problem, wie es Eisenstein gelungen ist, im Hochsommer 1938 einen vereisten und verschneiten See künstlich herzustellen mit Hilfe eines lichtaufsaugenden Gemisches aus Naphthalin und Kreide.

Eisenstein war ein »Schnei-« und ein »Schnittmeister«, der die Kampfszenen auf dem Eis ballettartig schnitt, dem Rhythmus von Sergei Prokofiews Filmmusik folgend. Beyer ist ein »Schnittmeister«, der seine Gedichtszene gleichfalls kühn im Rhythmus seiner Verse zu verbinden weiß, das räumlich Naheliegende und das historisch Ferne, den Neusser »Schneimeister« mit Stalins »Schneimeister«. In wenigen Versen macht er dabei implizit sein dichterisches Verfahren ebenso kenntlich wie sein historisches Interesse an den verheerenden Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Das ist wahrlich meisterlich. Beyers Interpreten haben diese Technik, das Kontingente und Diskontinuierliche in Sprach-Zitaten aneinanderzuschneiden, auf Beyers frühere Tätigkeit als Musikredakteur der Zeitschrift »Spex« zurückgeführt, auf seine Kenntnis elektronischer Kreativitätskatalysatoren, auf die Verwendung von Sampling-Techniken, wie man sie auch in der Pop-Literatur der 90er Jahre findet, bei Thomas Meinecke, Christian Kracht oder Benjamin von Stuckrad-Barre. Beyers Sprach-Archive haben mit der Pop-Literatur thematisch jedoch wenig zu tun. Weder in der Lyrik noch in der Prosa. Krachts »Faserland« erschien 1995, im selben Jahr wie Beyers »Flughunde«. Die Unterschiede zwischen beiden Romanen könnten nicht größer sein. Beyer, ein Jahr älter als Kracht, schreibt keine autonomen Entwicklungsromane, in denen er sich mit Identitätskonflikten seiner Generation auseinandersetzt. Er verzichtet selbst in einer Gattung wie der Lyrik, in der ein Ich sich unmittelbar aussprechen kann, auf jede Egozentrik. Sein Habitus ist fern von dem, was deutschen Dichtern seit der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts im Kopf herumspukt, dass das *ingenium* so unvergleichbar sein müsse wie das *individuum*, dass die Originalität eines Autors sich also der Entdeckung seiner Eigentümlichkeit verdanke, der Mitteilung seiner privaten Geschichte, Erlebnisse, Erfahrungen. Beyers Kreativitätskonzept ließe sich besser mit dem Terminus Witz oder *esprit* bezeichnen. Das meint in deutschen und französischen Poetiken der Frühaufklärung ein besonderes Assoziationsvermögen, die Entdeckung sprachlicher und inhaltlicher Zusammenhänge und seien sie noch so fernliegend, um damit, einem Naturwissenschaftler gleich, den Beziehungssinn einer vielstimmigen Welt zu erforschen. Drei Faktoren bestimmen Beyers Kreativitätskonzept: neben *ingenium*, verstanden als Erforschung solcher sprachlichen Korrespondenzen, noch *ars*, die Beherrschung dichterischer Verfahren, sowie *doctrina*, die Kenntnis historischer Stoffe.

In seiner handwerklich stets streng komponierten Poesie und Prosa verwandelt Beyer dabei nicht einfach Geschichte in Fiktionen, er kondensiert vielmehr aus seinen Fiktionen historische und anthropologische Wahrheit. Ein Beispiel dafür gibt Hermann Karnau, die zentrale Figur des Romans ›Flughunde‹. Der Name ist historisch, Karnau war Mitglied des Sicherheitsdienstes im Führerbunker Ende April 1945. Bei Beyer wird er zum Vertrauten von Goebbels' Kindern und zum Stimmenforscher, der den paradox reaktionären Modernismus der Nazis, die monströse Ambivalenz von Sichelklang und Sirenenton, archaisch-primitiver Blut- und Bodenideologie und avantgardistischen Akustiktechniken, ebenso repräsentiert wie das schier unbegreifliche Janusgesicht von kinder- und tierliebenden KZ-Schergen, die ungerührt Menschenversuche an Häftlingen veranstalteten. Dieses Zugleich des Widersinnigen, diese Realität des Absurden beunruhigt Beyer, beunruhigte Kleist, der die Greuel der französischen Revolution erlebte und enttäuscht war wie jeder Moralist von der gegensätzlichen Natur des Menschen. Von einem der »rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« haben Sie gerade gehört, von Kohlhaas, dessen Rechtsbegierde sich in grausame Rache- und Machtbegierde verwandelt, so dass er Wittenberg gleich dreimal in Brand steckt. Kleist stellt seine Figuren in Krisenzeiten auf die Probe und entdeckt hinter den Tugenden die Laster und im Guten das Böse. Ähnlich zwiespältig sind Beyers Porträts in seinen Romanen und Essays beschaffen, Kippfiguren allesamt – von Karnau über Kahlenberg bis Putin.

Den Zündstoffen und der Beunruhigungskraft seiner Romane wird sich gleich Hortensia Völckers widmen, um deren große Verdienste für das Eingedenken an Kleist im Gedenkjahr 2011 wir alle wissen. Aber nicht deshalb hat die Jury sie als Vertrauensperson gewählt, sondern weil sie als Verantwortliche der Kulturstiftung des Bundes seit Jahren ganz auf das gedanklich und künstlerisch Riskanteste setzt. Um 1800 hätte sie mit Sicherheit Kleist gefördert, nicht Goethe. Zu danken ist nicht nur Hortensia Völckers, sondern auch denen, die den Kleist-Preis seit Jahren unterstützen, der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie dem Bund und den Ländern Berlin und Brandenburg, deren Repräsentanten, Frau Bienhüls, Frau Bückmann und Frau Dr. Wagner heute unter uns sind, worüber ich mich sehr freue. Zu danken ist Claus Peymann und dem Team des Berliner Ensemble, für den Glanz, den sie Jahr für Jahr unter großem Einsatz diesem Preis verleihen. Zu danken ist den Künstlern Dorrit Bauerecker, Daniel Gloger, Manos Tsangaris und im Besonderen Ulrich Matthes. Kleists ›Hymne an die Sonne‹ ist eine gedanklich wie formal reduzierte Kontrafaktur von Schillers ›Hymne an den Unendlichen‹. Wir werden sie später hören, aufgrund der Vortragskunst von Ulrich Matthes jedoch nicht merken, dass Kleist im Gegensatz zu Marcel Beyer keine Gedichte konnte. Zu danken ist zuletzt Frau Unseld-Berkéwicz und dem Suhrkamp-Verlag für den Empfang im Anschluss an die Preisverleihung, bei dem wir Marcel Beyer dann doppelt beglückwünschen können: zum Kleist-Preis und zu seinem Geburtstag heute.

Hortensia Völckers

REDE AUF MARCEL BEYER
ZUR VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2014

Verehrte Jury des Kleist-Preises,
sehr geehrte Mitglieder der Kleist-Gesellschaft,
lieber Herr Blamberger,
meine Damen und Herren,
lieber Marcel Beyer,

ich danke der Jury des Kleist-Preises für das Vertrauen, mich den diesjährigen Preisträger bestimmen zu lassen. Natürlich hat es mich in einen Taumel versetzt, als Sie, lieber Herr Blamberger, mir diese Verantwortung antrugen, mit dem Satz: Nicht eine Literaturwissenschaftlerin oder ein Kritiker sei gefragt, sondern eine Leserin.

»[N]icht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (DKV III, 540), so lautet Kleists zweihundert Jahre alter Satz. Den Raum zwischen ›Zustand‹ und ›Wissen‹ und – ›wir‹, den untersucht die Wissenschaft vom Gehirn bis heute – und wohl bis zu den letzten Tagen. Aber wie dem auch sei: Noch während unseres Telefonates war der Name, der mir durch den Kopf schoss: Marcel Beyer. Und dabei ist es dann geblieben, auch nach Wochen der Lektüre, und dann der außerordentlich ›schönen Anstrengung‹, mich intensiver mit dem Werk Marcel Beyers – und ein wenig auch mit mir – ›bekannt gemacht zu haben.

Der Taumel jedoch, der nahm kein Ende.

Aber zunächst will ich mich an meine erste Begegnung mit Marcel Beyers Werk erinnern: Es war vor 16 Jahren, in Wien, wo die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit gelegentlich sehr porös sein kann. Auf meine Frage, was ich lesen solle – als jemand, der in den zwei Jahrzehnten, in denen sich Sprache, Sinnhorizonte und Weltgefühl bilden, nicht im deutschen Sprachraum aufgewachsen ist – was ich also lesen könne, um die Untergründe der Nazizeit besser kennenzulernen, drückte mir eine jüngere Kollegin die ›Flughunde‹ in die Hand.

›The Karnau Tapes‹, so heißt die englische Übersetzung des Titels, und natürlich habe ich das Buch zunächst auch so gelesen: als historischen Thriller. Eine *gothic novel* über den Akustiker mit den überempfindlichen Ohren, der vom Machtbeschallungstechniker zum blutigen Experimentator wird; der, mit Rilke im Kopf,

die Seele und die Rasse durch das Herausschneiden von Kehlköpfen finden will, der den Namen des Mannes trägt, der in die Weltgeschichte mit dem Satz einging: »und da lag der Chef und brannte«. Die Geschichte des Kindes Helga, das den Namen der realen Helga Goebbels trägt, das Kind Helga, das den Riss zwischen den Worten und dem Furchtbaren, das sie verbergen, mehr spürt, als dass es Worte dafür hat.

Es waren die eindringlichen Bilder des Romans, die mich über die, so Marcel Beyer, »entschiedene Künstlichkeit« von Sprache und Konstruktion einfach hinweglesen ließen. Bilder, die lange nachwirkten: der Schauer der Kinder über die Spinne auf der Windschutzscheibe, die der Propagandaminister nicht abschütteln kann, so schnell er auch fährt; der schokoladeschlingende Hitler, dem mit seiner Stimme die Welt abhandenkommt; die flatternden Arme der Blinden auf den Jubelparteitagen. Es waren diese Bilder, die den Gefühlsgrund bildeten für die Erkenntnissplitter, die ich beim zweiten Durchgang fand, im Selbstgespräch des irrsinnigen Hundefreundes Karnau, dessen Gestalt mehr und mehr verschwamm: Erkenntnisse über die Verletzbarkeit der Stimme durch Technik, Gewalt und Geschichte; Erkenntnisse über die »Macht des Klangs«; Erkenntnisse über die Sprachen jenseits des Hörbaren.

Heute, beim Wiederlesen, staune ich über das damals immer noch Überlesene, Übersehene bei dieser – doch sehr intensiven – Leseerfahrung. Und mache wiederum neue Entdeckungen: in der deutschen Geschichte, in meinem Körpergedächtnis, im Schauer aus einer längst vergessenen Märchenwelt. Kiwitt, Kiwitt, klippe klappe, Hick Hack, Hick Hack – so hört Karnau die sechs Goebbels-Kinder brabbeln, auf der letzten Schallplatte, die er heimlich im Führerbunker von ihnen aufnahm; aber er kann die Worte nicht zuordnen, und ich, die Leserin, verstehe erst mit Hilfe eines Grimmkundigen, dass der Singsang aus eben dem Gutenachtmärchen stammt, das Karnau ihnen Tage zuvor erzählt hat: aus dem Märchen vom Machandelbaum, in dem die Mutter ihren Stiefsohn umbringt. Sie singen sich damit in den Schlaf – in der Nacht vor ihrer Ermordung.

Da ist etwas in uns – ein gewisser Zustand, der mehr weiß, als wir wissen. Das Unheimliche und das Nichtwissen, das Nichtwissenwollen, das Verdrängte – sie sind nicht Gegenwelt, sondern Einschuss ins Gewebe der Wirklichkeit. Spurenelemente in der Atmosphäre unserer Alltage.

Marcel Beyers Romane legen Spuren. Sie verstecken und verwischen Spuren, legen Fahrten, die im Nebel aus historisch Gesichertem und über-realistisch Imaginiertem verschwinden.

Um Spuren geht es auch in Beyers nächstem Roman, den »Spionen«. Es ist eine Familiengeschichte, die von Guernica bis in unsere Tage reicht. Eine Geschichte, so verwickelt wie die Kommunikationsstörung in unserer Nachkriegsgeschichte, dieses Gespinnst aus Schweigen, Misstrauen und gnädigen Lügen. Ein Hypertext, sagen die Theoretiker. Eine kunstvoll-komplizierte Konstruktion, die mich, die Leserin, in einen Taumel von Erzählerperspektiven und Phantasmen versetzt: Phantasmen, wie die Kinderbande des Romans sie angesichts unvollständiger Fotoalben und Patronenfunden im Wald entwickeln. Phantasmen, die sie noch Jahrzehnte später verfolgen. Phantasmen, wie Kinder sie ersinnen, die aus dispa-

ten Wahrnehmungen, aus halb verstandenen Sätzen und rätselhaften Gegenständen einen Familienroman imaginieren, der Sinn macht. Einer Geschichte, der sie trauen können, die Halt gibt. – »Ich blicke auf die Welt aus der Perspektive des Kindes unter dem Tisch«, hat Marcel Beyer gelegentlich gesagt.

Dieser Satz sagt mir mehr als alle Erzähltheorien.

Um verwischte Spuren geht es auch im letzten der Beyer'schen Romane. Die packende Geschichte – ich kann es nicht anders sagen – des Einzelgängers Ludwig Kaltenburg setzt mich einem Epos aus, in dem deutsche Geschichten aus sechzig Jahren, die Wirrungen der Kommunisten, die Verbrechen der Euthanasie, die Bombardierung Dresdens, die Verhaltensforschung, die Kunst, der Stalinismus, die Lager und der Krieg einen Knoten bilden. Einen Knoten, den der Ich-Erzähler, nur mit Hilfe einer Übersetzerin namens Katharina Fischer entwirrt – und doch nur bis kurz vor den dunklen Kern.

Wieder zieht mich die Dramaturgie des Romans in ein Detektivspiel: beiseite gesprochene Worte sind Hinweise auf Verborgenes, Gegenstände sind nicht harmlos, sondern Indizien des Unentdeckten: der Rauch, den die Dohlen fliehen; ein paar Handschuhe; ein Gespräch über Himbeeren; ein geschenkter Vogel – aber auch die resignierte Selbstbeobachtung des Ich-Erzählers, das Warten am Fenster, die Emigration seiner Frau in die Proust-Lektüre. Das Poetische ist das Präzise, sagt Marcel Beyer. Seine Poesie erzwingt präzises Lesen.

»In meinen frühen Gedichten gab es nichts zu sehen«, diesen Satz lese ich in dem Essayband »Putins Briefkasten«.

Für Wohngemeinschaften zu alt und für Punk zu spät geboren, die Welt der 70er Jahren mit einer Mischung aus Schulterzucken und distanzierter Beobachtung wahrnehmend – so hat sich Marcel Beyer beschrieben. Ein Schlagzeuger, der mit 14 Jahren schon Beckett und die *Nouveaux Romans* gelesen hatte, der Literatur als akustische Kunst verstand, so wie der spätere »Spex«-Autor den Reggae und die Montagetechniken der Dub-Musik als Literatur hörte. Sein Freund und Lehrer Thomas Kling nannte ihn einen »unzynischen Sampler«. Beyers erster Roman, »Das Menschenfleisch, ist eine Montage aus Liebesgeschichte, Literaturtheorien und Lektüre – auf 150 Seiten 60 Zitate von Ovid bis Prince, von Beethoven bis Lacan.

Und dann, in den historischen Umbrüchen der Wendezeit, wechselt dieser intellektuell aufgeladene Sprachkünstler und Wortmusiker den Ort – von Köln nach Wien, nach Dresden. Er fällt in die Gegenwart, und es erweitert sich der Blick auf die Geschichte – der Kosmos der Worte öffnet sich. Marcel Beyer erkundet Dresden, und von Dresden ausgehend den Osten Europas. Er ist *on the road* – wie er schreibt: nun »jenseits der Jugendlandkarte unterwegs«.

Eine »Recherche«, so lautet der Untertitel von »Putins Briefkasten«. Recherche, das ist die Bewegungsform des essayistischen Schreibens: die umkreisende Suche nach dem Kern einer Sache, einer Empfindung. Eine Suche, die nicht weiß, ob es einen Kern überhaupt gibt. Marcel Beyers Essays wie seine Gedichte, ja, auch die Romane sind Recherchen in diesem Sinn: Versuche, das Schaukeln der gegenständlichen Welt in Momentaufnahmen zu bannen: auf einem Film von Worten und Grammatiken, mit einer Blende, die so weit ist, dass sie Orte und

Zeiten, Geschichte und Imaginationen – und den Fotografen selbst – in ein Bild fasst.

Er entdeckt in renovierten polnischen Schweinsbratenkneipen die Kopien niederländischer Barockstillleben, spürt vor verblassenden Schildern in Groteskschrift der verlorenen Moderne nach, wirft Blicke auf das Schaltpult des Senders Gleiwitz, in dessen Wunschkonzerten jetzt die türkischen Hits von Tarkan gespielt werden.

Die Zeiten, so lese ich in »Putins Briefkasten«, »verkeilen sich ineinander. Da kommt, wenn es einen nicht in den Abgrund reißt, die Melancholie. Weder Vergangenheit noch Gegenwart noch Zukunft werden jemals gemütlich sein.« Es herrscht in Beyers Essays, wie in den Gedichten, so hat es Lothar Müller formuliert, »ein schlagbaumfreier Verkehr« zwischen dem Lektürekosmos des Romaniers und Lyrikers und den Erfahrungen des Reisenden, zwischen den Zeiten, den Klängen, den Formen, den Worten. So denkt er in den Danziger Plattenbauten des Jahres 2000 über Begegnungen von Joseph Conrad und Georg Trakl nach und hört dazu Dante-Vertonungen von polnischen Hardrock-Bands. Oder, ein anderer Grenzverkehr: der Besuch beim Kustos des Ornithologischen Instituts in Dresden wird zu einer Lektion in Dichtkunst: hier Vögel, dort Wörter – beide müssen »mit größtmöglicher Klarheit in ein Verhältnis gesetzt werden. Hier wie dort geht es um Verwandtschaft, um Nachbarschaften, um Unterschiede, nicht um Verbrüderung.«

Schreiben ist Forschung, und es ist Grenzgang. Das ist ein Arbeits-, ein Lebensprogramm, das ich mit *per linguas ad mundos* umschreiben möchte. Durch die Sprachen zu den Welten – im Plural. Forschung, die über Grenzen geht, ist verlockend und riskant; sie erfordert höchste Aufmerksamkeit. Sie führt in Tiefen der Welt, und in die eigenen. Und manchmal auch in Bereiche, deren Sprachen wir nicht beherrschen.

»Für jedes Kind«, so sagt es die Kunstfigur Kaltenburg, sind die Welt der Menschen und die Welt der Tiere

zwei Welten, die auf geheime, noch kaum erkennbare Weise miteinander verflochten scheinen, als gebe es irgendwo zu entdeckende Schlupflöcher, durch die man von der einen in die andere hinüberwechseln kann. Nur dass die meisten Menschen [...] sich später nicht mehr an jene Zeit erinnern können, da sie die Menschen wie die Tiere halb neugierig, halb ängstlich betrachteten, als sei noch lange nicht entschieden, in welcher der beiden Sphären man sich einmal einrichten wird.

Da ist es wieder, das Kind unter dem Tisch, das früh im Leben nicht nur »mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen« sprechen kann, sondern auch mit den Dingen, denen es später, als enzyklopädisch gelehrter Dichter, ihre historische Dimension entlocken, ent-schreiben kann, »ohne dass sie zu Symbolen würden«.

Von Verwandtschaften und Unterschieden war die Rede. Und wie ist es mit Beyer und Kleist? Die Aktualität von Kleist, seine zu uns sprechende Modernität – sie besteht darin, dass sich seine Sprachkraft seinem Drang nach Synthese verweigert, dass seine »unerhörten Begebenheiten« in zersplitterten Charakteren oder blutigen Abstürzen enden. Wir spüren bei Kleist die Krisenzeit, die Wehen zu Beginn einer Welt, in der nicht nur alles Ständische und Stehende verdampfte, son-

dern das Bewusstsein sich unter Schockwellen weitete und die Gefühle kaum folgen konnten.

200 Jahre sind eine lange Zeit. Der Text von Kleist, von dem ich am ehesten eine Brücke schlagen kann zu Marcel Beyer – das sind, wenn man sie als einen Text betrachtet, die »Berliner Abendblätter. Keine Synthese, sondern ein Gemisch. Kein ebener Boden, sondern ein ungefügtes Mosaik, eine Montage, geformt durch eine Ästhetik des Individuellen: das Nebeneinander von moralischen und wissenschaftlichen Blicken auf den »zerbrechlichen Menschen; von mystischen Blitzeinschlägen und kantischer Vernunft; von Unfällen und Zufällen, von liebenden Bärenmüttern und mordenden Bärenmüttern; vom Entstehen der Gedanken und von der Hoffnung auf Erlösung, und sei es am Hintereingang zum Paradies. Eine Montage von News und von Legenden – und vom allgegenwärtigen Krieg.

Gut 200 Jahre später, in unserem Jubiläumsjahr 2014, verfasst Marcel Beyer einen Essay für einen Band über den Ersten Weltkrieg. In ihm lese ich:

Anfang August 1914 schreibt ein vielleicht zwölfjähriger Junge mit einem Stock in den Strand bei Rodenkirchen die Worte: »Mit dieser Welt muss aufgeräumt werden«. Einer Legende zufolge zeigt sich diese von der nächsten Rheinwelle wieder verwischte Inschrift von neuem, wann immer eine Katastrophe internationalen Ausmaßes bevorsteht.

Die Zeiten verkeilen sich ineinander. Und am Ende meines Taumels durch Marcel Beyers Werk entdeckte ich – ohne unserem unpsychologischen Dichter zu nahe treten zu wollen – tief unter all der asketischen Arbeit in der Sprache eine große Antriebskraft an Wut. Und dann, unter der Wut, eine tragende Schicht: eine zärtliche Liebe zur Welt, die weit über unsere Gattung hinausreicht; unsere Gattung, die – so steht es in dem wunderbaren Text über die Bienen – die Kunst erfunden hat, um »die Kräfte [...], die sie kaum annähernd versteht, zu locken, abzuwehren, gefügig zu machen, zu bannen.«

In diesem Spiel der Kräfte müssen wir – dürfen wir leben:

Auch dieses Jahr werden sie sich im Elbtal sammeln. Aberhunderte Saatkrähen werden gemeinsam mit den Rabenkrähen, Nebelkrähen, Dohlen riesige Vogelschwärme bilden, die über uns pulsieren, an den Rändern ausfransen und sich erneut zu schwarzen Flecken zusammenziehen.

Das ist der letzte Satz aus »Kaltenburg«.

Lieber, verehrter Marcel Beyer: Ich danke Ihnen für dieses Bild und all die anderen. Ich danke Ihnen für Ihr Werk. Ich wünsche Ihren Gedanken einen allzeit guten Flug. Und Ihnen alles, alles Gute.

Marcel Beyer

DER SCHNITT AM HALS DER HEILIGEN CÄCILIE

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2014

I.

Sicherlich gehört die Basilika Santa Cecilia in Trastevere auch darum zu meinen Lieblingskirchen in Rom, weil ich bei meinen Besuchen bislang kein einziges Mal in der Stunde, da die Glocken läuteten, eine Gruppe von schwarz gekleideten Männern (selbstgewisse, sehnige, elastische Wölfe im weichen Fell der Gattopardi, junge Kaufmannsöhne und Studenten, bei deren Anblick Heinrich von Kleist das Wasser im Mund zusammengelaufen wäre) vor das Kirchenportal habe treten sehen, wo sie, die Hostie noch unter der Zunge, die rechte Hand zum faschistischen Gruß heben.

Nein, nichts dergleichen hier vor Santa Cecilia in Trastevere, auf der touristen-abgewandten Seite des alten Gerber- und Rebellenviertels, wo mit Sergio Leone und Ennio Morricone immerhin zwei Künstler aufwuchsen, die Kleist viel, wenn nicht alles zu verdanken haben, da er mit seinen einsamen, auf nichts als auf die Begleichung einer offenen Rechnung sinnenden, darüber nach und nach zu ebenso vergangenheits- wie zukunftslosen Gestalten werdenden Helden fast ein Jahrhundert vor Erfindung des Films und noch einmal viele Jahrzehnte vor einem Filmklassiker mit dem Kleist durchaus gemäßen deutschen Verleihtitel ›Spiel mir das Lied vom Tod‹ den Grundstein für das Genre des Western gelegt hat, zumal für den Western in seiner schmutzigen Variante, für die Sergio Leone steht, der, wie man glauben könnte, in einer als ›Harmonica's Flashback‹ berühmt gewordenen Szene ein Doppelporträt dieses Heinrich von Kleist gezeichnet hat, nämlich einmal als erwachsener Mann, der, an einer Glocke festgebunden, einen vor unserem inneren, antizipierenden Auge sich langsam in seine Haut eingrabenden Strick um den Hals trägt, und einmal als Junge, auf dessen Schultern die Füße des zu Hängenden ruhen und dem die höhnischen Banditen – wie einen von der Sonne gebleichten Knochen – eine Hohnerharmonika zwischen die Zähne klemmen, auf der er, schwächer und schwächer werdend, spielt, bis er von seinem Bruder, der geliebten, der unerträglichen Last auf seinen Schultern, in den Staub gestoßen wird: ein Mensch mit fortan vergifteter Vergangenheit.

II.

Hat man den Kirchenraum betreten, wird man gleich links auf ein sich an einer Säule duckendes Tasteninstrument aufmerksam, das Orgel zu nennen Hans Henny Jahnn nicht im Traum eingefallen wäre, und wüsste man nicht, dass es sich bei der Musikerin, die es regelmäßig in der trägen Nachmittagszeit zum Klingen bringt, um eine Ordensschwester handelt, würde man annehmen, eine Altenheimharmoniumalleinunterhalterin habe sich in der Adresse geirrt und wisse nun nicht recht, wie sie sich aus der misslichen Situation befreien soll, so zaghaft drückt sie die Tasten, so dünn und verhalten, fast verschämt und, ja, ausgezehrt klingen die Töne, die sie ins Kirchengewölbe schickt, nichts weiter im Grunde als ein stimmhaftes ›Pffft‹ wechselnder Tonhöhe, als gelte es, ein Geheimnis zu wahren, das Geheimnis der Musik, oder das Geheimnis des Wahrnehmbaren, der Präsenz ganz allgemein, oder als dürfe jemand, der, vom Eingang aus noch unsichtbar, irgendwo in allernächster Nähe in tiefen Schlaf gefallen ist, auf keinen Fall geweckt werden, so dass man statt eines ›Pffft‹ möglicherweise ein immer und immer wieder an den Kirchenbesucher gerichtetes, um seine Schärfe bereinigtes ›Pssst‹ vernimmt, während man sich, mit leisem Schritt, ohne ein Wort, vor jeder unwillkürlichen Bewegung auf der Hut, dem Altarraum nähert, wo man, vom Erwarteten überrascht, wie man sich vom zu Erwartenden vielleicht überhaupt nur in einer Kirche überraschen lassen kann, in einer mit schwarzem Marmor ausgekleideten Nische die Heilige Cäcilie erblickt.

Man sieht ihren Leichnam in, wie der Zeitzeuge Stefano Maderno versichert hat, exakt jener Gestalt und jenem Zustand, in dem man ihn um das Ende des 16. Jahrhunderts, oder, um exakt zu sein: am 20. Oktober 1599, bei der Sargöffnung vorfand, woraufhin augenblicklich der junge Bildhauer Maderno herbeizitiert und, ein Marmorreporter seiner Zeit, beauftragt wurde, das göttliche Zeichen der Unverweslichkeit zu dokumentieren, indem er den Körper der jungen Frau in Stein nachbildete, und zwar eins zu eins, bis ins letzte Detail, einschließlich der mehr als 1300 Jahre nach ihrem Tod unverändert an ihrem Hals klebenden Tropfen geronnenen Bluts: ein stilles Schockbild der Gegenreformation, eine unter dem Hauptaltar schlafende Tote, ein in seiner Monochromie nur um so realistischer wirkendes Abbild: ein in feinstem Maismehl gewendeter Teenager.

Da liegt sie, die Kleistfigur. Liegt DIE KLEISTFIGUR schlechthin.

III.

Ja, die Welt ist eine wunderliche Einrichtung. – Eine junge Frau verspricht sich selbst einem Mann, einer Idee, einer inneren Stimme, der zu folgen sie keine Macht dieser Welt hindern kann, wird, unter dem Druck ihrer Eltern, der Gesellschaft, einer Welt, die von inneren Stimmen nichts weiß, nichts wissen will, und die, wüsste sie bereits von solchen Methoden, jeden, der innere Stimmen vernimmt, einfach wegspritzen würde, wird also (die junge Frau, das Mädchen eher) an einen Mann verheiratet, der weder von inneren Stimmen noch von der Welt überhaupt eine Ahnung hat, worauf die Braut sich dem Bräutigam offenbart,

indem sie ihm mitteilt, ein unsichtbarer Engel sitze ihr auf der Schulter, und der werde den Gemahl augenblicklich töten, sollte er auf die Idee kommen, sich an seiner Gemahlin zu vergreifen. Der Gatte, Valerian, hat ein Einsehen, lässt sich von seiner Gattin bekehren, begräbt, in Gesellschaft seines gleichfalls bekehrten Bruders, vor der Stadt die hingerichteten Christen, bis auch sie beide hingerichtet werden – und an dieser Stelle schnappt die Falle zu. Denn Cäcilie, draußen nach ihren Toten suchend, die Lebenden bekehrend, wird festgesetzt. Man nimmt – und wir kennen das ja alles aus unseren Abu-Ghraib-Erinnerungen – eine Reihe bestialischer Handlungen an ihr vor, taucht sie in brühendes Wasser, nichts geschieht, steckt sie in eine Erstickungskammer, nichts geschieht, versucht, ihr den Kopf abzuschlagen, der sich aber selbst nach den drei erlaubten Hieben um nichts in der Welt vom Rumpf trennen will, so dass Cäcilie noch drei Tage weiterlebt, weiterspricht, ihre Güter verteilt (womöglich einen versiegelten Kasten, Nachrichten, Briefe und Kleidungsstücke, auch Bücher, Geld für eine recht schöne blassgraue Tasse, inwendig vergoldet, sowie das ganze, kleine, schwarzlederne Fell-eisen) – bevor sie, endlich, ihr Leben aushaucht.

IV.

Und so liegt sie da. Die Marmor-Cäcilie, die ich hier übrigens nicht nach dem Original beschreibe, sondern anhand einer Miniaturnachbildung aus einem Kunststoff von ausgesucht käsigem Beige, die höchstwahrscheinlich in einem der auf der Landkarte fast nicht zu findenden chinesischen Dörfer hinter Neapel hergestellt wurde und die man in der Basilika Santa Cecilia in Trastevere für fünf Euro am Souvenirstand erwerben kann. Die Marmor-Cäcilie also wendet sich vom Betrachter ab.

Unbequem liegt sie auf der Seite, in eine Tunika gehüllt, ein Tuch um den Kopf gebunden, mit nackten Füßen, die Arme dicht am Körper, der Zeigefinger der linken Hand ausgestreckt, während Daumen, Zeige- und Mittelfinger ihrer rechten Hand den Segensgestus formen oder umspielen. Oder sollte es überhaupt heißen: während ihre rechte Hand in einer Haltung erstarrt ist, die darauf hindeutet, dass jemand der Toten ein Schreibwerkzeug – Griffel, Feder, Kugelschreiber – entwunden hat.

Ihre leicht fleischigen, von keiner sichtbaren Ader durchzogenen kleinen Hände bilden einen Kontrast zum offen vor uns liegenden linken, bis in die Zehnglieder und -gelenke in Marmor ausgebildeten Fuß, der, zumal angesichts der wunderbar weich fallenden Falten ihres Gewandes, ein wenig knochig wirkt, und ein wenig zu groß: Cäcilie befand sich, als sie starb, ganz offenbar noch in der Wachstumsphase.

Ihr freiliegender Hals mit dem geronnenen Blut, das zugeich den Anschein erweckt, es werde jeden Moment zu Boden tropfen, da es sich am unteren Ende des langen, tiefen Schnitts sammelt, den der Henker ihr mit seiner Axt beigebracht hat: Eine Hingerichtete wie soeben aus dem Leben gerissen, wie soeben aus dem Leben genommen, soeben unmittelbar hier vor unseren Füßen zusammengebrochen. Als sei noch nicht einmal Zeit gewesen, die Tote zu betten, sie aufzubahren,

liegt die Heilige Cäcilie da, wie eine junge Frau mit durchschnittenem Hals eben da liegt, ein Musterbeispiel des Realismus, eines schmerzenden Hyperrealismus.

Und doch stimmt hier etwas nicht, irgendetwas stimmt nicht an dieser Leiche einer vielleicht Dreizehn-, Vierzehnjährigen. Man braucht eine Weile, um zu begreifen, dass es mit der Drehung ihres Kopfes zu tun hat, sie hält ihr Gesicht um ein paar wenige, entscheidende Millimeter zu weit vom Betrachter abgewandt, als dass die Darstellung der Wirklichkeit entsprechen könnte. Der Kopf nimmt, im Vergleich zur Haltung des restlichen Körpers, eine nach anatomischer Maßgabe unmögliche Stellung ein, die Heilige Cäcilie schaut zurück, sie schaut sich selber über die Schulter: Und dem Hyperrealismus bleibt das Herz stehen.

An einer vermeintlich eins zu eins angefertigten Kopie der Skulptur von Stefano Maderno, im Duinenkerkje in Oostende, deren Bildhauer offenbar glaubte, den »kleinen Fehler« korrigieren zu müssen, indem er Cäcilies Kopf sanft zurückschob in eine Position, die den anatomischen Gegebenheiten entspricht, lässt sich ablesen, worin die Leistung Madernos bestand, als er die Wunde, das Komma am Körper zum Anlass nahm, eine leichte Wirklichkeitsverschiebung ins Bild zu setzen: Bereits auf den zweiten Blick gleitet die belgische Cäcilien-Kopie ab in die Gefilde freundlichen Kitsches.

Der saubere, die Wirklichkeitsabbildung samt allen Vorstellungen von Wirklichkeitsabbildung außer Kraft setzende Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie.

V.

Dieser Figur von abgründiger Schönheit also wendet er sich zu, Heinrich von Kleist, der kleine Mann mit dem Knollengesicht, das einem handgeschnitzten Puppenkopf aus dem Kölner Händeschentheater schwindelerregend nahekommt. Welcher Mittel er sich dabei bedient, kann mir, der ich ein Schriftsteller bin, nicht gleichgültig sein.

Er bedient sich, näher betrachtet, erstaunlich umständlicher Mittel, und was sie bewirken, ist, noch erstaunlicher, so gut wie nichts. Denn die Heilige selbst, von der das Taufangebinde, die Legende, die Erzählung, die Zeitungsgeschichte »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« dem Titel nach zu handeln verspricht, tritt als Figur nicht in Erscheinung, wird tatsächlich nur in einem halben Satz überhaupt erwähnt, einem Satz nicht einmal des Erzählers, sondern, in wörtlicher Rede, aus dem Mund einer Figur, die, als wäre es noch nicht genug an mit großem Aufwand signalisierter Nicht-Anwesenheit der Heiligen Cäcilie, ihrerseits lediglich die Aussage einer weiteren, für die Erzählung ansonsten bedeutungslosen Figur wiedergibt.

Dank einer zur Fronleichnamsmesse erklingenden, einer Rotte von Bilderstürmern Einhalt gebietenden, sie sogleich auch noch in den Wahnsinn schickenden, angeblich von einer allerdings währenddessen mit gefährlichem Nervenfieber bewusstlos darniederliegenden Schwester namens Antonia dirigierten, prächtigen Musik ist ein vor den Toren der Stadt Aachen liegendes Kloster gerettet worden, ja, die Bilderstürmer konnten nicht anders, als niederzuknien, sobald die Orgel erklang, die Stirn inbrünstig in den Staub gedrückt, was die Äbtissin dazu veran-

lasst, den Namen der Heiligen Cäcilie in jenem halben Satz fallenzulassen, der lautet: »Auch hat der Erzbischof von Trier, an den dieser Vorfall berichtet ward, bereits das Wort ausgesprochen, das ihn allein erklärt, nämlich, ›daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe [...].« (DKV III, 313)

So die knappe Erklärung gegenüber der Mutter jener seit sechs Jahren im Aachener Irrenhaus dahinvegetierenden Bilderstürmer, die zwar regelmäßig wie auf ein stumm verabredetes Zeichen hin in einen Gesang ausbrechen, wie ihn vielleicht Wölfe oder Leoparden anstimmen würden, die aber aus verständlichen Gründen als Zeugen nicht mehr zu den Ereignissen befragt werden können, so wie auch Schwester Antonia nichts mehr berichten kann, hat doch das so viele weibliche Figuren Kleists befallende Nervenfieber sie, nachdem die Gewalt der Musik ihre rettende Wirkung entfaltet hatte, noch am selben Abend dahingerafft, wie die Zeugenaussagen aufnehmende, in die Rolle einer Ermittlerin oder Reporterin gezwungene Bilderstürmermutter erfahren muss. Ihr bleibt nichts, als wieder abzureisen, ohne ihre Söhne, ohne handfeste Auskunft, und ohne wirklich etwas über die Heilige Cäcilie oder wenigstens deren Werk erfahren zu haben. Im Grunde geht, wie überall bei Kleist, in dieser Geschichte alles schief.

VI.

Schief ragt sie, Cäcilie, ins Bild, in den Text, in die Welt: Eine wie mit der Axt hingehauchte Spur, der herrschenden Ordnung – in der Welt, im Bild, im Text – zuwiderlaufend: kaum mehr als ein Schnitzer. Ein Flüchtigkeitsfehler vielleicht, so wie die Heilige Cäcilie nur aufgrund eines Schnitzers, eines Flüchtigkeits-, nämlich eines Übersetzungsfehlers zur Schutzpatronin der sakralen wie der weltlichen Musik geworden ist und, fest zur Ikonographie gehörend, ein Örgelchen in den Händen hält, die ihr zwischen die Zähne geklemmte Hohnerharmonika, wenn man so will. Spielt sie doch keineswegs bei ihrer eigenen Hochzeit – ›Cantantibus organis Caecilia Domino decantabat – gemeinsam mit den Hochzeitsmusikern auf, indem sie sich an die Orgel setzt, sondern singt, anders als die ihr verhassten Hochzeitsmusiker, still, in ihrem Herzen, allein zu Gott.

VII.

Während ich einmal die bei Kleist kaum deutlicher als in Form eines Hauches erscheinende Heilige Cäcilie in den Blick nehme (nicht mehr als die Niederschrift der mündlichen Wiederholung eines mündlichen Satzes), einmal die Heilige Cäcilie des Stefano Maderno, die, mit keinem ihrer Attribute versehen (Orgel, Schwert, Violine, Rose), als still in sich gekehrte, junge römische Tote zu unseren Füßen ein nahezu über-präsenes, über-kompaktes, über-klares Wesen ist, während mein Auge so zwischen den beiden hin und her rast, prüfe ich im Kopf eine Reihe von Sätzen: Ich verfolge, wie der dahinfließende Wortklang zu Aussagesätzen gerinnt, etwa ›Literatur ist dieser Schnitt am Hals der Cäcilie, der dazu führt, dass Kopf und Rumpf nicht mehr zusammenpassen, oder ›Literatur muss in diesen Schnitt

hinein, muss aus diesem Schnitt hervorgehen, oder ›Sie steckt in diesem Schnitt, ob es uns recht ist oder nicht‹. Während ich mich also, zwischen zwei Cäcilien stehend, dabei beobachte, wie ich Fragen formuliere wie: ›Literatur soll den Finger in die Wunde legen? Was aber, wenn die Literatur jene Wunde erst schläge?, auf die noch im selben Atemzug eine – wenn auch ausweichende – Antwort gefunden ist, nämlich: ›Jenes heiß ersehnte Licht am Ende des Tunnels könnte das blinkende Blatt einer Axt sein, während ich derart grobrhetorische Sätze niederschreibe, um sie, schwarz auf weiß, von allen Seiten betrachten zu können (›Nur was sitzt, nennen wir Satz‹), woraufhin ich sie, einen nach dem anderen, mit Anführungszeichen versehe, als ließen sie sich, inzwischen bleischwer, mit Hilfe zweifach gesetzter Federstriche oder Schwertstrieche auf magische Weise erneut in einen Schwebestand versetzen (und dies alles nur, damit ich sie um so besser wieder fallenlassen kann), Sätze alles in allem, die ich, auch wenn ich sie hier stehenlasse, am Ende verwerfe, weil sie selbst nichts anderes wären als jene Axthiebe, die den Kopf der Cäcilie vom Rumpf abtrennen sollen – im Verlauf eines hiermit umständlich skizzierten, in Wirklichkeit mit aberwitziger Geschwindigkeit ablaufenden Prozesses des Vergegenwärtigens, Formulierens, Horchens, Zögerns, Streichens: geht mir etwas auf.

Denn natürlich ist die Heilige doch anwesend in Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. Sie ist nicht aus Stein, sondern aus Metall, und kein Kunstwerk, sondern eine Waffe, und zwar dank einer kleinen Ergänzung, die Heinrich von Kleist auf dem Weg von der ersten zur zweiten Fassung seiner Erzählung vorgenommen hat, am Anfang, wo es zunächst von den Bilderstürmern heißt: »und der Tag über die Zinnen der Stadt aufgegangen, versahen sie sich mit Zerstörungswerkzeugen aller Art, um ihr ausgelassenes Geschäft zu beginnen« (DKV III, 286), wohingegen die zweite Fassung zusätzlich vermerkt: »und, da der Tag über die Zinnen der Stadt aufgegangen, versahen sie sich mit Äxten und Zerstörungswerkzeugen aller Art, um ihr ausgelassenes Geschäft zu beginnen.« (DKV III, 287, 289)

In diesem Satz steckt sie, hier versteckt sie sich, die Heilige Cäcilie, in den hinzugesetzten »Äxten«, im noch nicht ausgeführten Hieb, im gleichwohl vor unserem inneren Auge sichtbar werdenden Schnitt an ihrem Hals. Den sie, bei Kleist, möglicherweise gar nicht erst erleiden muss, weil sie der Fronleichnamsmesse fernbleibt, das heißt, weil sie sich nicht in ihrer eigenen, sondern in Gestalt einer noch am selben Tag sterbenden Schwester namens Antonia zeigt.

VIII.

Was nichts anderes bedeutet, als dass Kleist, wo die Heilige Cäcilie und die Gewalt der Musik berührt werden, ganz entschieden darauf verzichtet, uns ein Enthauptungsvideo vorzuführen. Keine in HD-Qualität abgefilmte Geisel, die, in eine grell-orangefarbene Guantanamo tunika gehüllt, irgendwo in einer namenlosen Wüste kniet und ihre letzte Botschaft in die laufende Kamera spricht, wobei der heftige Wind, da er sich im kleinen, am Halsausschnitt angebrachten Mikrofon verfängt, die Worte mit stoßhaftem Rauschen begleitet, woraufhin der schwarz-

gewandete Henker mit dem grotesk-abscheulichen Namen Jihadi John, mit einem Messer, wie man es in deutschen Fußgängerzonen bei jedem halbwegs gutsortierten Outdoor-Ausstatter erwerben kann, in der Luft herumzufuchteln beginnt, ehe er, mit der anderen Hand die Geisel, als Kriegsberichterstatter ein naher Verwandter von Kleist, am Kinn festhaltend, die Klinge an deren Kehlkopf legt, um im folgenden Bild –

Nein, kein auf das dritte Bild hin schneidender Eisenstein an dieser Stelle, kein von Buñuel und Dalí zerschnittenes Kuhauge und auch keine weggeschnittenen Augenlider – Heinrich von Kleist zeigt uns das Enthauptungsvideo demonstrativ nicht. Er unterlässt dies allerdings, ohne damit eine durch und durch zweifelhafte Vorstellung von Milde walten zu lassen, die lediglich aus dem Kunstgriff bestehen würde, Kunst in Vanillepudding zu verwandeln. Nichts jedoch läge ihm dabei ferner, als sich der immer wieder angeführten, alle Kunst mit einem einzigen Axt-hieb erledigenden »Macht des Faktischen« hinzugeben. Der sogenannten »Macht des Faktischen«, näher betrachtet nichts weiter als ein übles Gemisch aus wollüstiger Ohnmachtssehnsucht und Demagogie, Aufruf zu blindem Affekt und Lockmittel für Verschwörungstheoretiker, schlicht eine brandgefährliche Kombination von Reflexions- und Imaginationsverbot, gilt Kleists, gilt mein ganzes Misstrauen. Wer die »Macht des Faktischen« ins Feld führt, verfolgt die klare Absicht, mich zum Schweigen zu bringen. Damit ist nicht irgendein Jihadi John, damit ist die Kunst sein erklärter Feind.

IX.

Niemand kann sagen, ob Heinrich von Kleist, hätte er länger gelebt, sich ein weiteres Mal schreibend der Heiligen Cäcilie zugewandt hätte, ob er womöglich in hohem und, zugegeben, kaum mehr realistisch hohem Alter, das skandalöse Bild der jungen Frau mit ihrem unnatürlich verdrehten Kopf jenem anderen, nicht minder skandalösen Bild einer jungen Kopfverdreherin gegenübergestellt hätte, auf das 1865 die Besucher des Pariser Salons allen Ernstes mit Stöckchen und Schirmchen losgehen, weil nach ihrer Kunst-, ihrer Weltauffassung dieser weibliche Akt eine geradezu widernatürlich blasse, um nicht zu sagen kadaverfahle Hautfarbe hat.

Sicherheitshalber wird sie höher gehängt, die bis auf eine Handvoll Accessoires – eine Pantine, ein Armreif, Perlenohrringe, ein um den Hals getragener Edelstein, eine rosafarbene Schleife (oder ist das doch eine Orchidee?) im Haar – vollkommen nackte, den Betrachter unverwandt fixierende »Olympia« von Edouard Manet, und höher noch, bis sie unter der Decke hängt, gleich einer Vorbotin jenes auf den Schultern seines kleinen Bruders stehenden Delinquenten, der, so hoch wie möglich, im Torbogen aufgehängt wird, mitten in der staubigen, sonnenversengten Ödnis, einer Ödnis vielleicht namens »Guter Geschmack«.

Es sieht aus, als hätte Manet nicht nach dem lebenden Modell, der 18-jährigen Victorine Meurent, sondern, wie Stefano Maderno, als er das Marmorbild der Heiligen Cäcilie anfertigte, nach der Leiche gearbeitet. Mit bloßem Auge ist, da sie dort oben unter der Decke hängt, an der gelbbäuchigen, in schmutzigen Fleisch-

tönen gemalten »Olympia« gar nicht zu erkennen, dass ihr Hals, wie der Hals der Cäcilie, eine Markierung aufweist, eine Spur – kein mit kräftigem Axthieb gesetzter Schnitt, kein weiß in weiß sich an seinen Rändern aufwölbendes Fleisch und keine geronnenen Blutstropfen, sondern, der Brombeerfarbe natürlichen geronnenen Bluts näher kommend, ein schmales, am Kehlkopf zu einer Schleife gebundenes schwarzes Samtband, zugleich streng und verspielt, flüchtig und fest, wie der rasch, doch mit sicherer Hand hingesezte Schriftzug in einer Sprache, die bis heute kein Mensch hat enträtseln können. – Die »*Olympia* von Manet mit ihrem schwarz durchstrichenen Hals«, schreibt Michel Leiris, wie Kleist ein Meister der langen Sätze, die aufs Äußerste, ins Innerste zielen, in seinem Buch »Das Band am Hals der Olympia«.

X.

Niemand könnte also sagen, ob Heinrich von Kleist jemals schreibend auf die Heilige Cäcilie zurückgekommen wäre. Kleist starb einfach zu früh.

Kleist starb, präzise ausgedrückt, exakt einen Tag zu früh.

»[M]an sagt hier d 21^t Nov« (DKV IV, 515), heißt es in seinem letzten Schriftstück, verfasst im Gasthaus mit dem für Klangempfindliche so stimmigen Namen *Stimmings Krug*, einem Haus vielleicht mit einer kleinen Glocke im Torbogen, am Weg nach Potsdam in der Ödnis gelegen: Ein Brief, der Momente eines Testaments und einer Schauergeschichte um zwei Figuren »in einem sehr unbeholfenen Zustande, indem wir *erschossen* da liegen« (DKV IV, 513) wild durcheinanderjagen lässt, wobei mal Henriette Vogel, mal Kleist die Feder führt, um immerfort zu ergänzen, vergessen zu haben, zu wiederholen, bereits gesagt zu haben, und: »wir wissen aber nicht ob es wahr ist.« (DKV IV, 515)

Ich stelle mir vor, und damit meine ich, weil ich als Schriftsteller spreche: Ich habe nicht den leisesten Zweifel, dass Henriette Vogel und Heinrich von Kleist, unsere zwei fröhlichen Luftschiffer, unsere, wie sie sich in verstörender Assasinenrhetorik nennen, »zwei wunderlichen Menschen, die bald ihre große Entdeckungsreise antreten werden« (DKV IV, 511f.), dass also unsere ausnehmend höflichen Selbstmordattentäter vom Kleinen Wannsee, die mit ihrer Tat höchstens den einen oder anderen Wannseefuchs, ein paar Krähen und Kaninchen zwei Augenblicke lang erschreckt haben dürften, ihren gemeinsamen Freitod keineswegs für den 21. November geplant hatten, »man sagt hier d 21^t Nov; wir wissen aber nicht ob es wahr ist«, sondern für den folgenden, den 22. November, den Namenstag der Heiligen Cäcilie.

Auf dass, keiner der beiden die Last auf den Schultern des anderen, die Gewalt der Musik sie umwehe, auch wenn es sich dabei nur um den Lärm von Pistolenschüssen handeln würde.

XI.

An meinem Schreibplatz wacht, unmittelbar neben dem Laptop, seit Jahren mit angewandtem Gesicht meine Plastik-Cäcilie, wacht nun über meine Kleistektüre

und lässt mich den Blick, das Sprachauge auf Olympia werfen – ›Olympia«, so lautete auch der Name meiner ersten Schreibmaschine, die ich mir als Fünf- oder Sechsjähriger zum Geburtstag wünschte und tatsächlich von meinen Eltern geschenkt bekam und auf der ich im Grunde noch heute schreibe, wenn ich dem Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie, dem Band am Hals der Olympia nachgehe, dem Komma, der Atempause wie dem unentzifferbaren Schriftzug. Ich folge der Nacktheit der Worte, während ich, in derselben Bewegung – nichts als das reine, klare, einmal ohrenbetäubend laute, dann wieder kaum die Hörschwelle überschreitende, gleichwohl unablässig lärmende Tastenklappern – während ich, in derselben Bewegung, die Gewalt der Musik erfahre.

INTERNATIONALE
JAHRESTAGUNG
DER HEINRICH-VON-KLEIST-
GESELLSCHAFT
UND DES KLEIST-MUSEUMS
2014

›KLEISTS DINGE‹

Konzeption

Ingo Breuer und Barbara Gribnitz

Hartmut Böhme

»DIESE UNGEHEURE WENDUNG DER DINGE«

Zur Wirkkraft der Objekte in Kleists Werk

I. Eine kurze Litanei der Dinge

Abgefasste, zugestellte, unterschlagene oder abgefangene Briefe, Mandate, Flugschriften, Schriftsätze, Zeitungen, Pässe; Land, dingliche Güter, Geld, Knechte, Tiere, Ehefrau, Kinder: *res familiaris* des Hausherrn; widerrechtlich angeeignete Dinge; wer ihn »zu den Wilden der Einöde hinausstößt«, gibt ihm die Keule, »die mich selbst schützt, in die Hand« (DKV III, 78); die Bleikapsel am Hals und darin der Zettel der Zigeunerin.

Das knisternde Stroh, die Krücke, Degen und Pistolen; die Kerze und das Feuer.

Der Balken, auf den sich Elvire gerettet hat; das idolisierte Gemälde Colinos; der entwendete Schlüssel.

Kultbilder und sakrale Objekte; das Kreuz der Ikonoklasten.

Die verführerische Kleidung; die Laterne; der abgelegte Degen und die Pistolen; das goldene Kreuz auf der Brust; die vergiftete Milch; der Brief Gustavs und der Ring als Beglaubigung; der Hauptschlüssel zum Haus; der Proviantkorb; der Strick zur Fesselung; die Kinder als Geiseln.

Der (gestohlene) Ring als (falsches) Zeugnis; die Briefe; der gefiederte Pfeil; der Zettel ohne Unterschrift; »der[n] heilige[n] Ausspruch der Waffen« (DKV III, 330); die verhedderten Sporen.

Die Uniform; die Pistole des Vaters; das abgehängte Porträt; die Briefe, Depeschen und Pakete; die Annoncen in der Zeitung; das Weihwasser.

Der Gewölbebogen der Rettung; der Ring; der Granatapfelbaum; die Vertauschung der Kinder; der Strick und die Keule; der Degen.

Der abgeschnittene Finger; der gefundene Schleier, die »heilige[n] Reliquie« (Vs. 259);¹ der Dolch; der Mantel; der Kleidertausch.

Der Prügelstock; die Lebensmittel; das gravierte Diadem; der leere Schmuckkasten; der in allen Dingen gegenwärtige Gott.

Der (zerbrochene) Krug; die zerrissene Hose, die verlorene Perücke, der Klumpfuß; die Klinke, das Fenster, die Hecke, der Strauch.

¹ Kleists Dramen werden im Folgenden zitiert nach DKV.

Die Rosen; die Waffen, die Streitwagen, die Pfeile, das Schwert, die Zähne; der goldene Ring; die Felsen, die Gebirge, die Sonne, der Abgrund, der Staub.

Die zerbrochene Eisenschiene der Rüstung; das fallengelassene Tablett; der Holunderbusch, das kaiserliche Schmuckstück; das Muttermal; die Peitsche; die Urkunden, Briefe, Verträge; das Futteral; das gerettete Bild; der falsche Schlüssel; die Prothesen und Kosmetika.

Die Haare, die Kosmetik, die Zähne der römischen Frauen, die abgeschnittene Locke.

Der Handschuh Nataliens; der Lorbeer Homburgs; Briefe, Suppliken.

Und die Tiere: Schwan, Nachtigall, Rosse, Werwölfe, Schlangen, Dogge, Hunde, Tigerpferd, Hyäne, Parder, Katze, Gemse, Heuschrecken, Elefanten, Bären, Wölfe, Löwen, Hirsche ...

Und all die Dinge in den Briefen, Aufsätzen, Rezensionen, Artikeln ...

II. Erste Annäherung

In Kleists Erzählung »Michael Kohlhaas« taucht die Unsicherheit, Dinge und Personen zu unterscheiden, als juristische Frage auf: Was alles gehört zur *res familiaris*, zum Haushalt des Kohlhaas, zu seiner sächlichen Hoheit? Gewiss das Land, die dinglichen Güter, gewiss die Knechte und Tiere, aber auch Ehefrau und Kinder gehören als Sachen zum *οἶκος* des Hausherrn. Für all dies hat Kohlhaas Rechte und Pflichten; und auf dieser Ebene der *res familiaris* erfährt Kohlhaas am Ende auch vollständige Restitution. Doch zuvor, als er auf der Ebene des Privatrechts, das die Ordnung der zivilen Dinge sichern sollte, nicht durchdringt, entledigt er sich seines Eigentums samt der Familie, um als bindungsloser Selbsthelfer, der sich einen »Reichs- und Weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn« (DKV III, 68) nennt, die Gerechtigkeit der Weltordnung rächend wiederherzustellen.

Man ahnt, wie schwer es ist, bei Kleist die Ordnung der Dinge von jener der Tiere und Menschen abzugrenzen. Die Dinge sind bei Kleist selten bei sich selbst, in opaker Präsenz; sie sind niemals Stillleben. Zumeist artikulieren sie die Verhältnisse der Menschen. Deswegen ist die Berücksichtigung auch der metaphorischen Ebene wichtig. Wir werden sehen, wie auf der Ebene der metaphorischen Bewegungen die Verhältnisse, ja die Physik der Dinge sich eigentümlich mit den Verhältnissen der Menschen verhaken, gar bis zu Indifferenz vermischen. Während so die Dinge bedeutend und sprechend werden, sinken umgekehrt die Menschen immer wieder aus den hybriden Höhen ihrer Selbstermächtigung herab in Mischungsverhältnisse, in denen sie unterschiedslos zu Dingen und Tieren werden. Darum sind auch die Tiere bei Kleist ein großes Thema. Für die Stoa ist der Mensch die mittlere Proportionale zwischen Tier und Gott,² doch dieses geometrische Differenz-Schema rationalisiert nur die vielen Indifferenzzonen, die zwischen Mensch und Tier, zwischen Mensch und Gott, und, in alter Überlieferung, auch zwischen Tier und Gott oder Dämonen bestehen.

² Vgl. Franz Lämml, Vom Chaos zum Kosmos. Zur Geschichte einer Idee, Basel 1962, S. 11.

Im »Kohlhaas« sind es Dinge wie Rappen, Kleidung, Knecht und Geld, die Kohlhaas auf der Burg des Junkers von Trotta zurücklassen muss. Ferner spielen zugestellte, unterschlagene oder abgefangene Briefe, Mandate, Flugschriften, Anschläge, Schriftsätze, Zeitungen, Pässe – also mediale Objekte – eine dramaturgische Rolle in der Austragung des Rechtsstreits, vor allem aber im Kampf um Öffentlichkeit, der umso wichtiger wird, je mehr der Konflikt durch Militarisierung eskaliert. Briefe und Druckwerke, aber auch mündliche Botschaften haben in vielen Werken Kleists eine wichtige Funktion: Sie zeigen Kleists waches Medienbewusstsein für das epistolatorische und typographische Zeitalter, aber auch für die materielle Seite der Medien. Man denke an die Briefe und Schriftstücke in der »Verlobung«, der »Marquise«, im »Zweikampf«, im »Käthchen von Heilbronn« oder im »Homburg«.

In der Kohlhaas-Erzählung ist der Zettel bedeutsam, auf dem eine Zigeunerin die Zukunft der sächsischen Dynastie aufgeschrieben hat. Per Zufall gelangt der Zettel in den Besitz von Kohlhaas, der ihn, wie eine Reliquie, in einer Bleikapsel an einer Seidenschnur um den Hals trägt, ein Amulett, das ihm, so die Wahrsagerin, demaleinst das Leben retten werde (was nicht eintrifft). Das Zukunfts-Wissen des Kohlhaas erinnert an das Wissen des Prometheus, der bei (Ps.)-Aischylos das Ende der auf $\text{K}\rho\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$ und $\text{B}\iota\alpha$ (Kraft und Gewalt) gestützten Zeus-Dynastie kennt.³ Und dieses Arkan-Wissen will Zeus dem Prometheus wie der Kurfürst von Sachsen dem Kohlhaas entlocken. Das Enigma der Bleikapsel verleiht dem Kohlhaas Macht über den Kurfürsten. Sie wird zum Triumph, wenn er während der Hinrichtungszeremonie vor den Augen des Kurfürsten den Zettel aus der Kapsel nimmt, ihn liest, in den Mund steckt und verschlingt. Das assoziiert Offb 12,1–5, in der Johannes das Buch mit den apokalyptischen Weissagungen verschlingt. Kohlhaas ist wie Prometheus und wie Johannes der Träger apokalyptischen (und rebellischen) Wissens. Dies zieht sich als Motiv durch die gesamte Erzählung. Der Unterschied zu Johannes ist, dass dieser das offenbarte und einverlebte Wissen verkündigt, als Botschaft an alle Welt, während Kohlhaas, wie Prometheus, das Enigma triumphierend mit in den Tod nimmt.

Diese und weitere Verknüpfungen verwandeln die Bleikapsel in ein magisches Ding. Sie gehört damit zur Klasse jener Objekte, die geheimnisvolle Bindungen erzeugen, katastrophale Wendungen einleiten, fetischistischen Zauber oder abergläubischen Bann entfalten, wie etwa das Gemälde Colinos im »Findling« oder das Kreuz, das ausgerechnet die Ikonoklasten in ihrem Wahn anstarren, als würden sie für ihre Verachtung der sakralen Objekte gerade dadurch gestraft, dass sie um so mehr der Magie des Objekts erliegen, während ihnen die christologische Bedeutung des Objekts völlig entglitten ist. Man denke ferner an das goldene Kreuz auf der Brust Gustavs, das er Toni nach dem Beischlaf zum Zeichen der Verlobung um den Hals legt, oder an den Ring der Littegarde, der von der Liebesnacht mit Rotbart ebenso Zeugnis zu geben scheint, wie der gefiederte Pfeil bezeugt, dass Rotbart der Anstifter zum Mord des alten Herzogs war. Hier, im »Zweikampf«,

³ Vgl. Aischylos, Prometheus in Fesseln, mit dem griech. Text hg. und übers. von Dieter Bremer, Frankfurt a.M. 1988, Vs. 160–177, 511–524, 755–775, 908–915, 944–976.

sollen die Dinge rechtserheblich Zeugnis ablegen, genau wie die Waffen oder die zufällig verhedderten Sporen, die zur Niederlage Friedrich von Trotas führen. Schließlich dementieren die Körper der Duellanten dieses Zeugnis der Dinge, indem der Leichtverletzte stirbt und der Schwerverletzte gesundet. Dies heißt: Das Zeugnis der Dinge ist arbiträr, weil es nicht ihnen selbst entstammt, sondern ihnen willkürlich imputiert wird. Der »heilige Ausspruch der Waffen, der die Wahrheit unfehlbar ans Licht bringen würde« (DKV III, 330), wird durch das Gegenzeugnis der Körper radikal dekonstruiert.

Der versehentliche Pistolenschuss des Vaters lässt die Marquise von O..., in einer kontraphobischen Wende, ihren ganzen Stolz zurückgewinnen. Aus dem Nirgendwo spielt der Zufall Jeronimo einen Strick und Meister Pedrillo eine Keule in die Hand. Der abgeschnittene Finger des toten Sohns von Rupert wird zum semiotischen Scharnier zwischen wutbrütenden Verdächtigungen und aufklärender Versöhnung. Im selben Stück »Die Familie Schroffenstein« wird der zufällig gefundene Schleier der Agnes von beiden Liebenden, Johann und Ottokar, als »heilige Reliquie« (Vs. 259) bezeichnet, während sie die ihnen unbekannte Agnes auf den Namen der Gottesmutter Maria taufen. Das Alkmene geschenkte Diadem mit den magisch wechselnden Monogrammen J(upiter) und A(mphitryon) spielt genauso zwischen den Identitäten wie Alkmene zwischen göttlichem Liebhaber und irdischem Ehemann. Der kaiserliche Schmuck für Gertrud, nun in Käthchens Besitz, sowie deren Muttermal sind genealogische Zeugnisse ihrer hohen Abkunft, Dinge also, die als unerkannte memoriale Speicher fungieren. Der Prothesenkörper der Kunigunde entspricht den kosmetischen Kunstkörpern der römischen Damen. Sie werden, durchaus nationalistisch, entgegengesetzt dem Naturkörper des Käthchens bzw. der natürlichen Schönheit der Germanen-Frauen. Der Handschuh Nataliens vollzieht metonymische Wanderungen, indem er die Seins-Ebenen von Traum und Wirklichkeit durchkreuzt, wie ein Traum-Rest im Realen erscheint und noch im Wachen die Phantasie in Bann hält. Zugleich ist der Handschuh für Homburg ein Test-Objekt, mit dem er überprüft, zu welcher Person ihn der Handschuh führt. Wie die Locke in der »Herrmannsschlacht« so gehört auch der Handschuh (man denke an den berühmten Zyklus »Der Handschuh« von Max Klinger, 1881) zu den Klassikern des sexuellen Fetischismus, neben dem Schuh, dem Schmuckstück, dem Strumpfband, der Rose etc. – Ich breche hier ab.⁴

⁴ Zur (literaturwissenschaftlichen) Ding-Forschung vgl. Johannes Endres, *Literatur und Fetischismus. Das Bild des Schleiers zwischen Aufklärung und Moderne*, München 2014; Doerte Bischoff, *Poetischer Fetischismus. Die Macht der Dinge im 19. Jahrhundert*, München 2011; Michael Niehaus, *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München 2010; Hartmut Böhme und Johannes Endres (Hg.), *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*, München 2010; Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.

III. Agency und Dynamis der Dinge

Die Formel von der »Wendung der Dinge« kommt bei Kleist nur in den Erzählungen vor, der Sache nach auch in den Dramen. Gemeint sind Verhältnisse und Umstände, die einen mächtigen, alles verändernden Impuls erleiden, so dass die Handlung eine neue Direktion erfährt. Die Wendung – auch im Sinne von Umwälzung, Umschlag oder Tropus – bezieht sich zwar redensartlich auf die Dinge, aber die Dinge meinen hier nicht zuerst materielle, natürliche oder artifizielle Objekte, die eine dramaturgische Funktion erhalten – wie etwa die Locke der Thueselda oder die Bleikapsel am Hals von Kohlhaas. Nur gelegentlich sind mit der »Wendung der Dinge« materielle Umstürze oder Verwicklungen gemeint, wie etwa beim plötzlichen Erdbeben in Chili, wenn wirklich die Dinge umgewälzt werden; oder beim zweiten Sturz der Penthesilea, wo Körper der Amazonen und Pferde zusammenstürzen:

Staub ringsum,
Vom Glanz der Rüstungen durchzuckt und Waffen:
Das Aug' erkennt nichts mehr, wie scharf es sieht.
Ein Knäuel, ein verworrener, von Jungfrau,
Durchwebt von Rossen bunt: das Chaos war,
Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher. (Vs. 433–438)

Wenn selbst das Hesiod'sche Chaos oder das biblische Tohuwabohu noch vom Wirrwarr der verknäulten Körper von Kämpferinnen und Rossen übertroffen wird, dann ist diese Wendung das Äußerste an rhetorischer Hyperbolik, deren Kleist sich hier bedienen kann. Mit der Ordnung der Dinge bricht auch die Ordnung der Wahrnehmung zusammen, die visuelle Welt ergibt keine Objektkonturen mehr.

In der Regel aber sind es Handlungen und ihre Direktion, Personen und ihre Relationen, Verhältnisse und ihre positionellen Verteilungen, welche eine Wendung erhalten. Die »Wendung der Dinge« ist dann der metaphorische Titel für die dynamischen Faktoren, von denen eine Erzählung oder ein Drama gesteuert wird. Folgen wir nur dieser Bestimmung, so führt dies schnell zu klassischen Analysen der Dramaturgie und der Narratologie. Darum soll es hier nicht gehen. Sondern ich möchte die Agency der Dinge,⁵ ihre Beteiligung an der erzählerischen oder dramatischen Dynamik umreißen. Dinge sind bei Kleist weit mehr als Accessoires der Personen, materielles Milieu oder Requisiten der Bühnenhandlung. Die Wirkmacht der Dinge ist bei Kleist von so überragender Wichtigkeit, dass man ihn zu den großen Entdeckern der Dinglichkeit der Dinge zählen kann. Unter Agency der Dinge verstehe ich ihre *δύναμις*. *Dynamis* bezeichnet bei Aristoteles das Vermögen zur Wirksamkeit, zum Akt (*ἐνέργεια*); dem entspricht im Lateinischen dasjenige von *potentia* und *actus*.⁶ Agency meint also das Vermögen der Dinge, in

⁵ Vgl. Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005. Vgl. dazu Böhme, *Fetischismus und Kultur* (wie Anm. 4), S. 72–94.

⁶ Vgl. Dietrich Schlüter, *Akt/Potenz* [Art.]. In: Joachim Ritter u.a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1: A–C, Basel und Stuttgart 1971, S. 134–142; Georg Picht, *Der Begriff des Energeia bei Aristoteles*. In: Ders., *Hier und Jetzt. Philosophieren nach Auschwitz und Hiroshima*, Bd. 1, Stuttgart 1980, S. 289–308. Vgl. ferner Martin Hei-

Handlungen zu einem coagierenden Faktor zu werden. Keineswegs heißt dies schon, den Dingen einen Subjekt-Status oder eine sinnhafte und intentionale Steuerkraft zuzuschreiben. Doch den Kleist'schen Akteuren kommt die stumme Mitbeteiligung von Dingen oft so vor, als wären Dinge magische Agenten, womöglich mit Motiven und Absichten. Dann stehen sie der Stufe des magischen Bewusstseins nahe, der *mentalité primitive*, von der Lucien Lévy-Bruhl spricht, oder dem magischen Animismus, der zu den großen Faszinationen des 19. Jahrhunderts bis hin zu Marcel Mauss gehörte.⁷ Wenn die Welt und die Dinge von geheimnisvollen Kräften durchwirkt erscheint, dann ist alles möglich – somnambule Zustände, Trance und Hypnose, animalischer Magnetismus und Clairvoyance, telepathische Botschaften und magische Bezauberungen.⁸ Auch darin besteht die »ungeheure Wendung der Dinge« (DKV III, 191). Wenn das rationale Regime der Wahrnehmung und der Kognition kollabiert, werden nicht nur die Dinge, sondern auch die Phantasien lebendig und besetzen die Bühne der Erscheinungen – bis Sein und Schein ununterscheidbar werden.

In den Erzählungen und Dramen Kleists gewinnt die Dynamis der Dinge oft eine lebhaftere Augenfälligkeit, *enargeia*, *evidentia*.⁹ Man wundert sich, warum es dazu noch keine monographische Untersuchung gibt. Ist das womöglich ein Effekt des Anthropozentrismus in unserer Wissenschaft, der es trotz aller Unternehmungen zur Dezentrierung des Subjekts immer noch schwer fällt, bei der Analyse von Handlungen den Dingen eine Beteiligung zukommen zu lassen? Mag sein. Dennoch werden wir, obwohl interessiert an der Rehabilitation der Dinge, keineswegs einem Essentialismus der Dinge das Wort reden.

Bei Kleist gewinnen die toten Dinge Wirkkraft oft durch Zufall oder durch Verkennung. Sie tragen dann eine Bedeutung, die ihnen, als ihnen selbst innewohnend, beigelegt wird. Erst derart aufgeladen, gewinnen sie Wirksamkeit. Kleist

degger, Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen, Tübingen 1962; ders., Das Ding. In: Ders., Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 163–186; Jean Baudrillard, Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, aus dem Französischen übers. von Joseph Garzuly, Frankfurt a.M. 1991.

⁷ Vgl. Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris 1922. Davon abweichend Marcel Mauss, Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie. In: Ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1989, S. 43–182. Vgl. auch Böhme, *Fetischismus und Kultur* (wie Anm. 4), S. 229–237, 289–307.

⁸ Vgl. Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart 1995.

⁹ Das ist der Unterschied von *energeia* und *enargeia*. Vgl. Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster, Hamburg und London 2007; Andreas Solbach, *Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen*, München 1994. »Enargeia ist jene Qualität, die für die Anschaulichkeit und Plastizität der literarischen Darstellung bürgt, die den Text nicht nur zum Bild macht, sondern ihn auch in Bewegung versetzt; enargeia, so scheint es, ist die »Energie des literarischen Textes« (Susanne Gödde: *schēmata – Körperbilder in der griechischen Tragödie*. In: Ralf von den Hoff und Stefan Schmidt [Hg.], *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart 2001, S. 241–259, hier S. 246).

weiß um den Mechanismus der projektiven Identifikation, wie schon 1799 in seinem »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden« zu lesen ist.

Stets handeln wir objektgestützt in Situationen und Verhältnissen; doch eben diese Integration der Dinge in unsere Handlungen suggeriert, dass die Dinge selbst Akteure wären. Doch dies wird, so Kleist, zur Quelle von Unglück, Verkennung, Selbsttäuschung. So finden wir im Werk Kleists unzählige Beispiele für die zumeist dissimulative Aufladung der Dinge. Projektive Zuschreibungen, wozu insbesondere teleologische Urteile gehören, verleihen den Dingen erst jene Macht, die den Handelnden schicksalhaft bestimmt. Dann können wir von der Nemesis der Dinge sprechen. Und da dem Handelnden unbewusst bleibt, dass er es ist, der sich in den agierenden Dingen verkörpert, erhält die Person Züge des Dinges selbst; sie ist verdinglicht oder sich selbst entfremdet. Auch solche Fälle sind bei Kleist häufig.

Man muss nicht davon ausgehen, dass Dingen eine Agency *von Natur aus* zukommt. Dies *kann* so sein, wie etwa beim Erdbeben in Santiago oder bei dem steilen »Geklüft«, das die verfolgende Penthesilea von Achill trennt: »gleich einer Rasenden«, einer blindwütigen Hyäne, einer Gemse gleich, sucht sie samt Pferd die Steilwand zu erklimmen, bis sie abstürzt, ohne sich dadurch von der rasenden Verfolgung Achills abhalten zu lassen (Vs. 246–350). Die natürliche Wirkkraft von Gelände, als Friktion, Hemmung oder Gefahr sich artikulierend, wird von Penthesilea häufig überboten. Ihre zugespitzte Handlungsenergie lässt sich durch nichts von der Bahn ablenken. Diese Überbietung der Natur ist die radikalste aller denkbaren Negationen der Agency der Dinge, etwa wenn Penthesilea den Ossa auf den Ida wälzen und »auf die Spitze bloß mich stellen« oder den Sonnengott an seinen Flammenhaaren vom Himmel zu sich herabziehen will (Vs. 1376, 1384–1386). In dieser Löschung jeder Differenz von Subjekt und Objekt setzt sich das Subjekt, in seinem Verlangen, absolut. Die Dinge zeigen, scheinbar, keinerlei Widerständigkeit mehr. Das ist in der Sprache der Tragödie Hybris. Umgekehrt wird jede Handlungsmacht des Subjekts zu Nichts, wenn Penthesilea »Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt« (Vs. 1253), d.h. reduziert sein will auf die amorphe Form von Dinglichkeit, wie es der Staub als Abjekt ist. Im Staub (und einmal im Stroh) enden bei Kleist die tiefsten Erniedrigungen und Abstürze oder sollen es: »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« (Vs. 1858). Der Staub, durch den auch Hektor geschleift wird, korrespondiert aufs schrecklichste mit dem spritzenden Gehirn, wenn Köpfe gegen Wände geschlagen werden. In anderer Weise ist jede Subjektform gelöscht, wenn der Kursus des flüchtenden Jeronimo durch die Stadt vollständig von den zufälligen Impulsen der Erdkräfte und den zusammenstürzenden Gebäuden gesteuert wird, während er selbst, bewusstlos die Chocs parierend, als Ich ausgelöscht, sich vor der Materialdynamik der Dinge, von der er getrieben wird, zu retten sucht (DKV III, 193). Jeronimo ist depersonalisiert oder, in der Sprache von 1800, annihiliert. Er ist wie ein hin und her gestoßener Ball zum bloßen Objekt physikalischer Kräfte geworden.

Die physikalische Mechanik und Optik:¹⁰ Das ist, bei Kleist, ein großes Thema in der Ästhetik der physikalischen Welt, insofern diese nicht nur Grundlage, sondern auch Medium und Agent von menschlichen Handlungen ist. Im Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« von 1805/06 geht Kleist dieser Transpersonalität im Handeln nach, wenn das Bewusstsein keine Bestimmungskraft mehr hat. Kleist bemerkt das stumme und unmerkliche Mitsprechen der Dinge in Interaktionen. Die dabei entstehenden Spannungen entsprechen, so schreibt er, natürlichen Prozessen von Spannungsaufbau und Spannungsentladung in der Elektrizität. »Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und der moralischen Welt, welche sich, wenn man sie verfolgen wollte, auch noch in den Nebenumständen bewähren würde.« (DKV III, 537) Kleist dehnt diese Annahme auf jene Tätigkeit aus, in welcher der Geist bei sich und Herr im eigenen Hause zu sein scheint: im Denken und Wissen. »Denn nicht *wir* wissen, es ist aller erst ein gewisser *Zustand* unserer, welcher weiß.« (DKV III, 540) Damit konstatiert Kleist die De-Zentrierung des Subjekts im Denken, das eher ein objektförmiger, physikalisch-mechanischer Ablauf als ein Zeugnis subjektförmiger Autonomie ist. Unser Gemüt, unser Bewusstsein, unsere Vernunft werden dabei zu einem Instrument, das durch externe oder unbewusste Vorgänge zur Produktion angeregt oder gehemmt wird. Bei Kleist gilt, dass dasjenige, worin der Mensch seine Autonomie setzt, nämlich die Vernunft, als ein Prozess verstanden wird, der analog zu dinglichen Prozessen oder physikalischen Abläufen zu deuten ist. Das Denken ist verdinglicht, und je mehr, umso fruchtbarer wird es.

Zwischen Subjekt/Ich und Objekt/Ding verschieben sich permanent die Gewichte von personaler Handlung oder dinglichem Prozess, wobei auf der einen Seite die *Handlung* steht, in der sich das Ich objektiviert, und auf der anderen Seite der *Prozess*, in welchem das Subjekt in der Dynamik der Dinge untergegangen ist. Ist das Subjekt = Null, dann ist das Ding = unendlich; und umgekehrt: Das Ding ist nichts, wenn das Ich alles ist. Kleist wäre nicht Kleist, wenn ihn nur diese Extreme und nicht auch die Mischungen und Übergänge zwischen ihnen interessieren würden. Seine Dramen und Erzählungen schreiten diesen Raum der Ich/Ding-Vermischungen aus – so genau wie keine andere Literatur um 1800.

¹⁰ Ein Beispiel für physikalische Optik findet sich in der »Penthesilea«, wenn Kleist mit physikalischer Präzision schildert, wie Achill und Penthesilea sich in einen »Kampf wetteifernder Geschwindigkeit« (Vs. 493f.) verwickeln: Hierbei rast Achills Streitwagen in einem Tempo dahin, dass der Blick nicht durch die Speichenräder zu dringen vermag, die sich optisch zur Scheibe geschlossen haben. »Gehetzter Hirsche Flug ist schneller nicht!«, heißt es erst altmodisch. Dann aber Newton'sche Experimentaloptik: »Der Blick drängt unzernickt sich durch die Räder, / Zur Scheibe fliegend eingedreht, nicht hin!« (Vs. 384–386).

IV. Verdinglichung und Bewusstsein (Käthchen, Penthesilea, Marionette)

Und doch haben wir die Extreme und ihre Übergänge nicht begriffen: Was ist mit dem somnambulen Käthchen unterm Holunderbusch, das von Graf Wetter im Schlaf verhört wird? Was mit dem magnetischen Rapport zwischen ihr und dem Grafen, die beide in derselben Sylvesternacht, ohne sich zu kennen, von ihrer Begegnung träumen? Derlei ist gewiss ein Tribut an die Mode des tierischen Magnetismus und des Somnambulismus. Im Blick auf unser Thema indessen, erkennt man darin eine subliminale Bindung:

THEOBALD Seit jenem Tage folgt sie ihm nun, gleich einer Metze, in blinder Ergebung, von Ort zu Ort; geführt am Strahl seines Angesichts, fünfdrähtig, wie einen Tau, um ihre Seele gelegt; [...]. (Vs. 225–228)

DER GRAF VOM STRAHL [...]

Wenn ich mich umsehe, erblick' ich zwei Dinge: meinen Schatten und sie. (Vs. 245f.)

Ein »Ding« ist sie nicht etwa so, wie man früher vom Mädchen als »jungem Ding« sprach, auch wenn der Graf »wunderliches Ding« (Vs. 499) zu ihr sagt. Nein, sie wird an fünf Drähten geführt, sie ist eine Marionette, bewusstlos, und darum so graziös und antigrav. Denn, so Kleist, gerade in der größten Entfernung vom Ich-Bewusstsein ist Käthchen und gewiss auch Penthesilea ganz bei sich. Beide kennen die Innigkeit und Zartheit bewusstloser Trance, Penthesilea aber auch den Modus von Rausch und wütendem Taumel. Käthchen wird eingeführt wie eine Sklavin, einem Manne hörig oder zu eigen wie ein Ding. Sie hat jede Personhaftigkeit verloren, sie ist unfrei und somit eher der Ordnung der Dinge zugehörig als der Welt der Menschen. Dass sie im Stall schläft, verschärft ihren Dingcharakter: Sie fügt sich in den *oikos* des Grafen ein. In dieser Verdinglichung aber ist das Ich sich selbst so nahe wie niemals im Wach-Bewusstsein. All die Formen der Trance, der Absence, des somnambulen Traums, des Exzesses, kurz: die Zustände von Ilinx¹¹ – ob Käthchen oder Penthesilea, Achill oder Homburg – bieten dem Publikum romantische Sehnsucht oder romantischen Schauer. Doch wichtiger ist: Kleist experimentiert hier mit paradoxen Zuständen auf der Achse zwischen Selbst und Objekt. Und er entdeckt, dass gerade dort, wo sich die Verdinglichung

¹¹ Vgl. Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, aus dem Französischen übers. von Sigrid von Massenbach, Frankfurt a.M. 1982. Caillois unterscheidet vier Typen von Spielen: Agon (Wettkampf), Alea (Zufall), Ilinx (Rausch) und Mimikry (Maskierung, nachahmende Identifikation). Alle vier Formen des Spiels haben in Kleists Werk eine große, oft geradezu strukturbildende Funktion. Man sollte, um dieses Thema weiter zu verfolgen, dabei heranziehen: Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg 1956. Das Diktum von Novalis von 1799/1800 trifft vollkommen auf die Ästhetik von Kleist zu: »Spielen ist experimentieren mit dem Zufall« (Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, begr. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, Stuttgart 1968, S. 574).

vollendet, der innerste, oft sich selbst verborgene Kern des Selbst hervortritt, also *evidentia* erhält.

Dies gilt allerdings nur für Dinge wie die Marionetten und bei diesen auch nur, wenn der Marionettenspieler ein Virtuose ist, der die Bewegungen der Puppen perfekt aus ihrem Schwerpunkt heraus entwickelt. Und es trifft auch zu für jene zufälligen Versammlungen von Objekten, die wie ein ästhetisches Arrangement, wie ein Stilleben oder eine Landschaft wirken. (Doch ein Landschafts-Ästhet ist Kleist nicht.) Ein solches vollendetes Für-sich-Sein der Dinge, wenn sie in ihrer eigenen Schönheit zu leuchten beginnen oder in ihrer physikalischen Bewegtheit eine vollendete Grazie aufweisen – das ist in der menschlichen Welt bereits zur Seltenheit geworden. Die Dinge in menschlicher Regie weisen keine Grazie mehr auf, sondern zeigen selbst jene Züge von Entfremdung, die uns charakterisiert. In dem Maße, wie die Dinge keine eigene Artikulation mehr aufweisen, sondern unsere Sprache führen, sind sie gestört und entfremdet. Während wir niemals identisch mit unserem Leib *sind*, sondern unseren Körper wie ein Ding nur *haben*. Bitter erfährt dies der Jüngling, der zufällig in die Haltung des Dornausziehers geriet, und, darauf aufmerksam gemacht, nicht wieder in jene reflexionslose Grazie gelangt. Er hat sich das unglückliche Bewusstsein der Spaltung eingehandelt.

Dies wird von Kleist auch am fechtenden Bären demonstriert, der, weil er nur Instinkt ist, jeden Hieb seines Gegners blitzschnell, ohne Überlegung, kontert. »Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.« (DKV III, 563) Man muss durch ein unendliches Bewusstsein hindurch gegangen sein, um an dessen Ende die Tür zum Paradies wieder geöffnet vorzufinden. Dort wo im »menschlichen Körperbau« die Grazie sich wieder einstellt, da hat der Mensch »entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein [...], d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott« (DKV III, 563).

Schönheit ist nur dort, wo kein Bewusstsein, also bloße Dinglichkeit, oder ein unendliches Bewusstsein, also keine Dinglichkeit, besteht. Beides sind nicht-menschliche Zustände, subhuman oder transhuman. Auch diese Zustände werden von Kleist durchexperimentiert: Wenn etwa Penthesilea als Kentaurin geschildert wird, restlos mit ihrem Pferd verschmolzen, so dass keinerlei Distanzbewusstsein mehr besteht, kriert das eine Art rasende Schönheit, die allerdings von den Griechen als monströs (Mänade, Furie, Sphinx) oder tierisch (Hyäne, Parder, Katze, Dogge, Hirsch, Tigerpferd) oder elementisch (Gewitter, Sturm, Flamme) erlebt wird, also subhuman. Käthchen, die Kleist als konträre Identität zu Penthesilea setzt,¹² gleicht wiederum in ihrer somnambulen Reflexionslosigkeit einer Marionette oder einem Tier, anankastisch *und* schön zugleich. Auf der Gegenseite werden Penthesilea und Achill, in ihrer Verfolgungsjagd, zu Inbildern einer rasenden

¹² Am 8. Dezember 1808 schreibt Kleist an H.J. von Collin: »Denn wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das + und – der Algebra zusammen, und sind Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.« (DKV IV, 424) Vgl. Ortrud Gutjahr (Hg.), »Das Käthchen von Heilbronn« und »Penthesilea« von Heinrich von Kleist. Extreme Ähnlichkeiten in Roger Vontobels Inszenierungen am Schauspielhaus Hamburg, Würzburg 2011.

Schönheit, ins Übermenschliche gesteigert und ins Untermenschliche abstürzend. Dem gegenüber stehen die lyrischen Passagen einer ebenso reflexionslosen Hingabe, worin sich jedoch beide, Achill wie Penthesilea, selbst täuschen. Sie erliegen einem amönen Zauber, wie er auch im »Erdbeben«, in der »Familie Schroffenstein« oder im »Homburg« wirkt. Dinglich gesehen stehen diese idyllischen Traumszenen im Zeichen des Floralen: Rosen, Granatapfelbaum, Holunderbusch, Lorbeer. Rausch und Exzess ebenso wie Zartheit und Hingabe sind zwar Zustände des dichtesten Ineinsfallens von Körper und Seele sowie einer fugenlosen Verschmelzung mit dem Objekt des Begehrens. Doch zugleich sind es Zustände, in denen die Figuren sich in der fürchterlichsten oder wehrlosesten Selbstverkenning befinden.

V. Bilder und Verwechslungen: »Amphitryon«

Was sind Dinge, wo beginnen sie und wo enden sie? Was ist ein Ich, eine Person, wo beginnt, wo endet sie? Das ist die Frage des »Amphitryon«-Stücks, womit Kleist die klassische Verwechslungskomödie auf den Punkt bringt. Für den Sensualisten auf der Diener-Ebene, Sosias (*sosia* = ital. Doppelgänger), fällt die Antwort nicht schwer: Das Ich beginnt im Schmerz, den er bei den Stockschlägen seines Doppelgängers Merkur empfindet, oder beim Appetit, den er auf eine gute Mahlzeit spürt. Im *mundus sensibilis* des Epikur gibt es keinen Zweifel, wo das Ding endet und das Ich beginnt. Probleme, so Kleist, treten erst in der komplizierten Kultur der höheren Klassen auf, wenn das Selbstbewusstsein nicht aus dem sensorischen Fluxus mit den Dingen herauswächst. Dies ist unter den Bedingungen des Idealismus nicht mehr so leicht möglich. Die Frage, ob Selbst und Objekt sich eindeutig differenzieren lassen, wird von Kleist an dem heiklen Fall durchgespielt, ob nicht wenigstens derjenige identifiziert werden kann, mit dem man die Freuden Amors genießt.

»Zur Sach' also. Wer bist du?« (Vs. 225), dies ist die Grundfrage der Komödie. Aber ist das Ich etwa ein Sach-Verhalt? Eine Sache? Ein Ding? Kann der Name jemandem wie ein Eigentum weggegaunert werden, wie Sosias sagt? Kann das untrügliche Selbstbewusstsein jemandem abgehandelt werden, womit es sich als trügerisch erweist? Ist Mensch-Sein gleich Objekt sein? Wer ist eigentlich dieser Fremde, dieser Gegenstand unserer Liebe? Mit wem hat man es dabei zu tun? Liebt man das Liebes-Objekt als Anderen unserer selbst? Ist es nur ein Bild, das man sich macht? Liebt man nur dieses Bild? Ist die Liebe etwa eine Form von Götzendienst?

Das Ich scheint, so glauben wir mit den Personen des Stücks, Substanz zu haben wie die Dinge selbst, ein Sein verbürgend. Näher betrachtet wird diese Annahme ungewiss. Wie das Objekt wird auch das Ich sich selbst fremd. Und diese Verdinglichung, wodurch ein Objekt so gut wie das andere ist, droht allen Figuren des Stücks, auch dem Gott. In Alkmene stößt Jupiter auf eine Frau, die stets nur ihren Mann denkt und fühlt, der auch dann in ihren Armen liegt, wenn sie mit einem anderen schläft. Für sie sind beide Männer immer derselbe. Und diese Indifferenz bewirkt, dass Jupiter nicht erkannt wird und Alkmene treu bleibt.

Doch auch Alkmene weiß nicht mehr, ob sie ihrem innersten Selbst-Gefühl noch trauen kann. Diese sinnliche Evidenz wird ihr zwar durch Charis bestätigt, die meint, dass »in solchem Falle« eine Frau nicht irren könne (Vs. 1169). Das untrügliche erotische Sensorium der Frauen! Dieses »innerste Gefühl« (Vs. 1155), so oft bei Kleist beschworen, ist hier durchaus zwiespältig: als seelisches wie vaginales Empfinden. Das Selbst und der Andere werden untrüglich im vaginalen Raum zur Evidenz gebracht (so scheint es). Umgekehrt ist es bei Kleist – man denke an die »Verlobung, die »Marquise« wie auch an »Amphitryon« – stets der Phallus, der die Differenz setzt, das Objekt markiert und zu eigen macht. All die Gender-Evidenzen kollabieren in dieser Komödie der sexuellen Indifferenz, in der der Eine wie der Zweite ist, weil Alkmene im Zweiten nur den Einen sieht. Wie Penthesilea bei ihren Küssen und Bissen, eben weil sie liebt, »schon das Eine für das Andre greifen« kann (Vs. 2983), so greift Alkmene in Jupiter nach Amphitryon und im Ehemann nach dem Gott.

Zur Erklärung wird eine Art Bildtheorie aufgestellt. Dass Alkmene in der Nacht den Liebhaber schöner als jemals zuvor fand, erklärt sie wie folgt:

Ich hätte für sein Bild ihn halten können,
Für sein Gemälde, sich, von Künstlerhand,
Dem Leben treu, in's Göttliche verzeichnet. (Vs. 1189–1191)

Jupiter wird nicht erkannt, weil er das *trompe l'œil* des Amphitryon ist: lebensecht und doch göttlich, eine idealisierte Projektion. Das Liebes-Objekt ist um so täuschender, als es dem »innersten Gefühl« der Alkmene entspricht. Charis tut dieses herrliche *Bild* als »Einbildung« ab und sieht darin das »Gesicht der Liebe« (Vs. 1201; Hervorhebung H.B.), also eine bloße Prosopopöie – ein »Wahn hat *gestern* uns getäuscht, geblendet; / Doch *heut* ist alles, wie es soll« (Vs. 1216f.). Heute also die eheliche Realität, gestern der göttliche Exzess, von dem Alkmene nicht erkannte, dass es der Exzess eines Gottes war.

Die ebenso evidente wie illusionäre Treue der Alkmene ist für den notorischen Liebhaber Jupiter eine narzisstische Kränkung. Wenn sie im Beischlaf das Phantasma ihres Ehemanns umarmt hat, wie soll dann Jupiter die sexuelle Eroberung als Gewinn für sich verbuchen? Aber heißt ein Objekt zu erkennen nicht immer auch, den Gott zu erkennen, der in allen Dingen gegenwärtig ist? Nein. In der Maske des Amphitryon bleibt Jupiter anonym – oder auch: Er bringt die Indifferenz des Objekts im Sex ans Licht. Das Objekt ist stets das Non-Aliud des Begehrens. Mit allerlei Finessen versucht Jupiter Alkmene davon zu überzeugen, dass sie ihn als Nicht-Amphitryon geküsst habe. Doch die Allgegenwart Gottes in allen Dingen hat eine Ausnahme, und das ist das Herz der Alkmene, in dem umgekehrt der Gott die Züge Amphitryons erhält, den sie in Wahrheit anbetet, wenn sie Jupiter verehrt. Das sei Abgötterei, stellt er fest. Denn wirklich: Sie braucht, um das Göttliche zu verehren, konkret-sinnliche »Züge« (Vs. 1457), sie kann nicht zur weißen Wand des Marmors, zum abstrakten Gott beten. In diesem Sinn macht Jupiter Alkmene in tieferer Weise mit sich selbst bekannt, als je sie sich erkannte. Jupiter ist, so erkennt sie, ihr Ehemann als Idol (II,5).

So hat Alkmene die Differenz von Mensch und Gott, Ehemann und Geliebter schließlich doch gelernt. Deswegen glaubt Jupiter, bei seiner Himmelfahrt voraussetzen können, dass sie ihm nachfolgen will. Sie aber, ganz Mensch, will diese Vergöttlichung, wie sie so vielen Geliebten und Heroen geschah, nicht. Und das heißt: Jupiter erkennt die Einsamkeit des Gottes. Für den Gott ist das Menschliche, für das Alkmene sich entscheidet, unerreichbar – und das ist die Traurigkeit der Götter. Oder das Wunder Jesu Christi.

Hier, in »Amphitryon«, nämlich wird auch die Geschichte erzählt, dass die Menschwerdung Gottes nicht gelingt. Jupiter wird immer nur als Gott wahrgenommen; er wird Ehrfurcht, nie aber Liebe erfahren. Dieses Ergebnis setzt Alkmene in den Status der vollendet Liebenden; sie figuriert die Treue, die durch alle Prüfungen gegangen ist: Das ist es, was (sich) Kleist von den Frauen wünscht.

VI. Einstürzende Altbauten und stabile Narrative (Schlussstein)

Alle Dinge, wie Hermann Boerhaave schreibt, weisen eine *vis impenetrabilitatis* auf, eine Massivität, die sich als Schwere mitteilt: Ein Stein lastet oder er fällt.¹³ Kant nimmt diese Bestimmung in seinen Begriff von Dingen auf. In den »Vues des Cordillères« zeigt Alexander von Humboldt die »Natürlichen Brücken von Iconozo«:

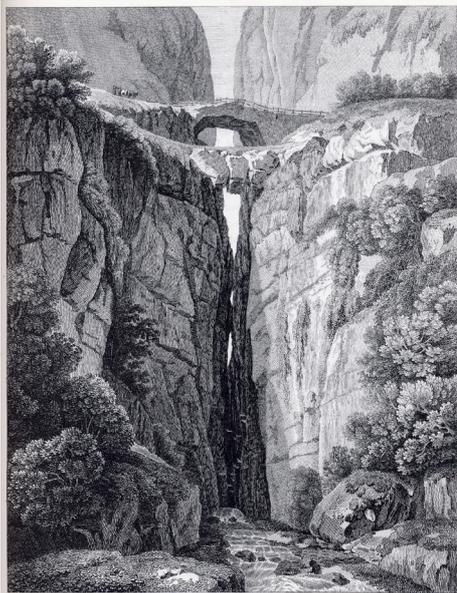


Abb. 1: Die Natürlichen Brücken von Iconozo¹⁴

¹³ Vgl. Hermann Boerhaave, *Methodus studii medici emaculata & Accessionibus locupletata* ab Alberto ab Haller, tom. 1, Amstelaedami 1751, Pars I, Caput III, S. 11–15.

¹⁴ Alexander von Humboldt, *Ansichten der Cordillieren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas*. Mit 69 Tafeln der Neuen Welt, aus dem Französischen übers. von

Im Sinne der Kleist'schen Ästhetik des Zusammensturzes von Steinen, die *zufällig* zum *nunc stans* des Sturzes werden, schildert Humboldt hier das Werk einer absichtslosen Natur, welche die Baukunst präformiert. »Drei ungeheure Felsbrocken sind solcherart herabgefallen, daß sie sich gegenseitig *stützen*. Der mittlere bildet den Schlußstein des Gewölbes, ein Zufall, der den Eingeborenen die Idee des *Bogenbaus* hätte eingeben können«. Humboldt erinnert sich an einen »ähnlichen Unfall im römischen Kolosseum«, »wo man in einer halb eingestürzten Mauer mehrere Steine sieht, die in ihrem *Fall* aufgehalten wurden, indem sie zufällig einen Bogen bildeten.«¹⁵ In der Kombination von *Zufall* und *Fall* ist Humboldt hier der Kleist'schen Ästhetik denkbar nah. Diese bildet ihre Architektur aus der Katastrophe des Zusammensturzes, in welcher *Fall* und *Zufall* den stabilen Bogen des Narrativs konstituiert. Kleist berichtet am 18.11.1800 Wilhelmine von Zenge, wie er in Würzburg unter einer Torwölbung hindurch schreitend sich verwunderte: »Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen*« (DKV IV, 159). Er fügt dem Brief die Zeichnung eines Gewölbes an, bei dem der Schlussstein dem Zusammensturz ein stabiles Gefüge verleiht:¹⁶

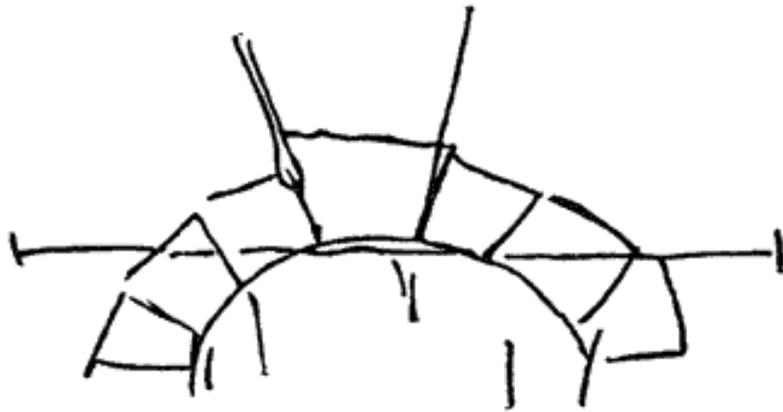


Abb. 2 Kleists Handzeichnung eines Gewölbebogens im Brief an Wilhelmine von Zenge, »d 30^t Xbr 1800 / am vorletzten Tage im alten Jahrhundert.« (DKV IV, 165)

Claudia Kalscheuer, hg. von Oliver Lubrich und Ottmar Ette, Frankfurt a.M. 2004, Tafel IV, S. 31.

¹⁵ Humboldt, Ansichten (wie Anm. 14), S. 32 (Hervorhebungen H.B.).

¹⁶ Natürlich bedarf es, damit der Bogen nicht einstürzt, stabiler Mauern oder Säulen, welche die vertikal lastenden wie die horizontal schiebenden Kräfte aufnehmen, ableiten und dadurch dem Sturz einen Gegenhalt bieten. Dies ist eine heikle architektonische Aufgabe. Nicht immer sind Gewölbe selbsttragend. So sieht man an Kirchen oft, dass an die das Gewölbe tragenden Säulen von außen zusätzliche Stützbögen angefügt sind, um ein Auseinanderdriften der Tragesäulen zu verhindern. Nicht der Schlussstein hält den Bogen, sondern seine Substruktion; doch fehlt der Schlussstein, bricht der Bogen zusammen, gleichgültig, wie mächtig die ihn haltenden Unterbauten sein mögen. Nur das ist der Punkt, auf den Kleist abhebt.

Kleist zieht daraus den Trost, »daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt.« (DKV IV, 159) Dieses Bild bestimmt nicht nur das Verfahren der Novelle »Das Erdbeben in Chili«, sondern nahezu alle seine poetischen Konstruktionen. So heißt es: »Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begehende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben.« (DKV III, 193) Nicht nur für den apokalyptischen Fall der Dinge (*natura lapsa*), nicht nur für den allgemeinen oder occasionellen Zufall, sondern auch für die zentrale Raumachse in Kleists Werk, wonach das, was sich aufrecht hält, ständig bedroht ist zu stürzen, ist dies ein klassischer Beleg. Es ist ein glücklicher Zufall (der Fortuna, des Verhängnisses, der *providentia*), wenn zwei Stürze so zusammentreffen, dass sie einen neuen Halt (für die Rettung) finden. Doch im Vertrauen auf den glücklichen, doch unwahrscheinlichen Zufall kann man sich täuschen. Dies zeigt die Apostrophe Homburgs an die in klassischer Emblematik gezeichnete Fortuna, die er (als »Kind der Götter«; Vs. 361), einer Occasio gleich, von oben zu sich herunter, »mir zu Füßen« (Vs. 363), ziehen will, ganz so, wie Penthesilea Helios zu sich herabzwingen möchte (Vs. 1384–1386). Glück zu haben, wie Jeronimo und Homburg vermeinen, ist in der instabilen Ordnung der Dinge eben nur Zufall, und keineswegs ein Verdienst der sich hybrid überschätzenden Protagonisten. Glück ist auch keine himmlische Fügung der Vorsehung. Durch *Zufall* Glück zu *finden*, wie es die Erzählung »Der Findling« vorführt, ist oft nur der Beginn eines umso größeren Unglücks. Es gibt keine metaphysische oder religiöse Sicherung der Ordnung der Welt (Theodizee), aber auch keine kausal lückenlose physikalische Ordnung der Dinge (Kant), wodurch der Zufall – und damit der drohende Fall und Sturz – gezähmt würde. So Kleist.

Humboldts Vedute erzeugt durch extreme Untersicht einen erhabenen Eindruck. Dem Ungeheuren konfrontiert, schafft Humboldt eine besondere Begegnung von Geognosie, Kontingenz und Ästhetik. Welch ein »Zufall«, dass »die Natur« *zwei* Brücken »gebildet« hat. Die zweite Brücke besteht aus einem einzigen Bogen, der »als ununterbrochen fortbestehende Lage« stehen blieb, als das weichere Umgebungsgestein durch das Erdbeben kollabierte und durch Wassererosion fortgebracht wurde.¹⁷ Ist die eine Brücke das Emblem eines stillgestellten Absturzes, so die andere das Emblem einer stabilen Struktur, die Katastrophen *übersteht*. Beide sind Beispiele einer, wie bei Kleist, anticlassizistischen Ästhetik. Als Geognost war Humboldt Anhänger des Vulkanismus, und damit der Katastrophentheorie.¹⁸ Doch gerade durch diese Sicht entdeckte Humboldt dasjenige, was mitten im katastrophischen Geschehen Stabilitäten kreiert. »Natur und Kunst sind

¹⁷ Humboldt, Ansichten (wie Anm. 14), S. 32.

¹⁸ Vgl. Bernhard Fritscher, Vulkanismusstreit und Geochemie. Die Bedeutung der Chemie und des Experiments in der Vulkanismus-Neptunismus-Kontroverse, Stuttgart 1991; Günter Hoppe, Die Entwicklung der Ansichten Alexander von Humboldts über den Vulkanismus und die Meteorite. In: Studia Fribergiensa. Vorträge des Alexander-von-Humboldt-Kolloquiums in Freiberg, Berlin 1994, S. 93–101.

in meinem Werke eng verschwistert«,¹⁹ so hatte er an Goethe am 2. Januar 1810 geschrieben. Doch dem Neptunisten Goethe führt er in den Naturbrücken Beispiele dafür vor, dass diese Verschwisterung auch dort möglich ist, wo Goethe sie für unmöglich hielt: in der Katastrophe. Ja, ästhetische Faszination und wissenschaftliche Rationalität *halten* sich gegenseitig in einem Gewölbebogen, der die Katastrophe in *Form* verwandelt. Das entspricht der Ästhetik Kleists und seiner aus Zufällen und Stürzen entwickelten Konstruktion von Handlungsbögen. So entsteht die künstlerische Ordnung der Dinge, die ein stabiles Gewölbe bilden, so sehr auf der Ebene der erzählten Handlungen alles zusammenbrechen mag.

Im »Erdbeben in Chili« werden die teleologischen Urteile der Personen zu hermeneutischen *Fallen*, die sich als tragische Selbsttäuschungen mit tödlichen Folgen erweisen. Jede Teleologie wird bei Kleist von zufälligen Ereignissen oder Handlungen dekonstruiert. Innerhalb des Erd-Tumultes entstehen Zufälle, die ranghohe Persönlichkeiten, die am Urteil über Jeronimo und Josephe mitgewirkt haben, zu Tode bringen, während das delinquente Liebespaar durch Zufall gerettet wird: Dem Anschein nach steht die ganze Natur auf Seiten der Liebenden. So scheint, im Vergleich zur Ruinenstadt, das liebliche Tal ein paradiesisches Gegenbild darzustellen, einen *locus amoenus* für eine standesübergreifende Versöhnung der Geretteten. Jeronimo tritt auf wie ein junger Rousseau. Doch der utopische Friede täuscht. Wie also soll man die Zufälle deuten?²⁰ Was bedeutet ein Erdbeben? Bedeutet es überhaupt etwas? Man erkennt, dass alle Figuren sich über das Geschehen täuschen. Jeder legt die Situation so aus, wie es seinen Gefühlen und Interessen entspricht. Alle fällen teleologische Urteile, die nach Kant prekär sind und allenfalls im Bereich von Ästhetik und Natur als »Als-ob-Sätze« erlaubt sind. Hier aber identifizieren die Personen dasjenige, was sie wünschen, befürchten oder wahrnehmen, mit der Realität der Dinge. Diese Identifikation ist verhängnisvoll. Es gibt keinen Rapport zwischen der Vorstellungswelt der Figuren und der realen Ordnung der Dinge. Bei einer solchen Symmetrie wird jeder Zufall negiert; doch gerade diese Annahme befördert die Agency von Zufällen. Diese wiederum werden zu Elementen neuer Handlungsbögen, die zu einer »Wendung der Dinge« führen. Niemand hat diese Wendung mit Intention herbeigeführt. Sie bildet eine sinnlose Ereigniskette, bei der es Don Fernando am Ende »fast« so war, »als müßt er sich freuen« (DKV III, 221). Denn nichts von dieser konjunktivischen Freude kann er sich selbst zuschreiben, doch umso mehr der »ungeheuren Wendung der Dinge« (DKV III, 191).

Auf der anderen Seite bildet der zur stabilen Form geronnene Zusammensturz – die Novelle selbst – die Idealform einer Person, die unerschüttert ihren Stand bewahrt wie ein steinernes Gewölbe. Penthesilea hat »Das Äußerste, das

¹⁹ Briefe an Goethe, hg. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 2, Hamburg 1969, S. 33–35, 622. Vgl. Ludwig Geiger (Hg.), Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt, Berlin 1909, S. 304–306. Vgl. dazu Hartmut Böhme, Goethe und Alexander von Humboldt. Exoterik und Esoterik einer Beziehung. In: Ernst Osterkamp (Hg.), Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft zwischen Berlin und Weimar im Zeichen Goethes, Bern u.a. 2002, S. 167–193.

²⁰ Das ist die Grundfrage in Hartmut Böhme, Werner Röcke und Ulrike C.A. Stephan (Hg.), *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, Berlin und New York 2015.

Menschenkräfte leisten, / [...] Unmögliches versucht –« (Vs. 1303f.), um Achill im Kampf sich zu unterwerfen. Nun aber erlebt sie den Kollaps ihres hybriden Größen-Selbst, das mit der Sonne sich misst; und in diesem Augenblick des Einsturzes ihres Selbstbewusstseins ruft Prothoe ihr zu:

So hebst du dich empor? – Nun, meine Fürstin,
So sei's auch wie ein Riese! Sinke nicht,
Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte!
Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!
Beut deine Scheitel, einem Schlußstein gleich,
Der Götter Blitzen dar, und rufe, trefft!
Und laß dich bis zum Fuß herab zerspalten,
Nicht aber wanke in dir selber mehr,
Solang ein Atem Mörtel und Gestein,
In dieser jungen Brust, zusammenhält. (Vs. 1346–1357)

Penthesilea hat in Kampf und in Zärtlichkeit ihre antigrave, nämlich erekte Haltung verloren, womit das Ich einem Gewölbe gleich seinen Stand wahrte: Ihr Weg, ins Steile und Vertikale gerichtet, weist nun eine unaufhaltsame *Fall*linie auf, bis sie, »liegt, den grimm'gen Hunden beigesellt« und »reißt, – / Die Glieder des Achills in Stücken« (Vs. 2595–2597).

VII. Grotteske Interferenzen von Sprache und Dingen (»Der zerbrochne Krug«)

Ins Komische gewendet finden wir den *Fall* und *Zufall* gleich eingangs des »Zerbrochnen Krugs«, der durchweg eine Komödie der Dinge ist. Adam, der über Rechts-*Fälle* entscheidet, ist der erste, der *gefallene* Mensch, der in seinen Sünden-*Fall* die Natur hineinzog, *natura lapsa*, die gefallene Natur. Seinem Schreiber Licht gegenüber sucht Adam sich herauszureden aus den Indizien der Nacht und redet sich dabei in immer neue semantische *Fallen* hinein. Er schildert ein harmloses Malheur:

ADAM
Ja, seht. Zum *Straucheln* braucht's doch nichts, als Füße.
Auf diesem glatten Boden, ist ein *Strauch* hier?
Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt
Den leid'gen *Stein* zum *Anstoß* in sich selbst.
[...]
LICHT Ihr stammt von einem lockern Ältervater,
Der so beim Anbeginn der Dinge *fiel*,
Und wegen seines *Falls* berühmt geworden;
Ihr seid doch nicht –?
ADAM Nun?
LICHT Gleich*falls* –?
ADAM Ob ich –? Ich glaube –?
Hier bin ich *hingefallen*, sag ich euch.
LICHT Unbildlich *hingeschlagen*?
ADAM Ja, unbildlich. (Vs. 3–6, 9–14; Hervorhebungen H.B.)

In seiner mutwillig nebligen Rede kontaminieren sich metaphorische und wörtliche Wendungen gegenseitig: das Straucheln und der Strauch, das Fallen und der Fall, der Stein des Anstoßes und die eigene Ungeschicklichkeit. Letztere nimmt bei Adam die notorische Form komischer Malheur-Aggressivität an, die das Subjekt mit den Dingen kollidieren lässt. Dies ergibt dann jene kleinen oder größeren Unfälle, von denen der Alltag voll ist: sich vertun, versehen, vergeifen, verstoßeln, versprechen ... Sofort wird der Name des Richters mit dem Urvater Adam identifiziert, den der Richter ebenso figuriert wie Ödipus, der eine Untersuchung leitet, die ihn selbst als Täter überführt. Hier nun tritt eine weitere Konfusion ein, nämlich diejenige, die im weitesten Sinne mit dem Wortfeld *fallen* zusammenhängt. Es ist ein *Lapsus* passiert, ein harmloses Straucheln, das mit dem primordialen Sündenfall verknüpft wird. Und mittendrin spielte der *Zufall*, der zu *Fall* bringt, in diesem *Casus* die Rolle des Detektiven im Kriminal*fall*. Dies verbindet die Komödie, in welcher Zufälle die Wendung der Dinge einleiten, mit dem »Erdbeben in Chili.«²¹

Richter Adam weicht stets aufs Feld der zufälligen Malheurs aus, um seine ebenso beschämende wie klägliche Verführungstat zu vertuschen. Die Agency der Dinge wird taktisch als der Schein benutzt, der seine Schuld verbergen soll. Die metonymische Verschiebung, womit auf Gottes Frage hin Adam auf Eva und Eva auf die Schlange als Schuldige verweist, behandelt Kleist als komischen Effekt des allzumenschlichen Alltags: Nicht ich war es, die Dinge und Umstände waren es.

ADAM [...]

Da ich das Gleichgewicht verlier, und gleichsam
Ertrunken in den Lüften um mich greife,
Fass' ich die Hosen, die ich gestern Abend
Durchnäßt an das Gestell des Ofens hing.
Nun faß ich sie, versteht ihr, denke mich,
Ich Tor, daran zu halten, und nun reißt
Der Bund; Bund jetzt und Hos' und ich, wir stürzen,
Und Häuptlings mit dem Stirnblatts schmettr' ich auf
Den Ofen hin, just wo ein Ziegenbock
Die Nase an der Ecke vorgestreckt.

LICHT *lacht*: Gut, gut.

ADAM Verdammt!

LICHT Der erste Adamsfall,
Den ihr aus einem Bett heraus getan. (Vs. 52–63)

Auch hier zeigt sich die semantische Konfusion von Sündenfall und körperlichem Sturz. Kleist schildert die groteske Situation der Verwicklung mit Dingen, wie man sie auch bei E.T.A. Hoffmann findet, etwa in der Marktszene in »Der goldne Topf« (1815/19). Er nimmt die Komik vorweg, die Friedrich Theodor Vischer in seinem

²¹ Zu Fall/Zufall vgl. Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: David Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, München 1985, S. 149–173. Anregungsreich für diesen Zusammenhang auch die Artikel »Glück« (Anne Fleig), »Sturz und Fall« (Tina-Karen Pusse) und »Zufall« (Peter Schnyder) im KHB, S. 328–331, 367–369, 379–382.

Roman »Auch einer. Eine Reisebekanntschaft« (1879) als die Tücke des Objekts benennt.²² Die Schilderung, die Adam zur Vertuschung seiner Tat erfindet, weist schon die ästhetische Struktur des Slapstick auf, wie man sie in Filmen von Buster Keaton, Charlie Chaplin und Jacques Tati findet. Die Tücke des Objektes ist der Spiegel der Sünden, die Adam begangen hat. Sind die Störungen im Ablauf der Dinge womöglich nur Indikatoren unserer eigenen Störungen?

ADAM [...]

Die Kerle unterscheiden ein Gesicht
Von einem Hinterkopf nicht, wenn er kahl ist.
Setzt einen Hut dreieckig auf mein Rohr,
Hängt ihm den Mantel um, zwei Stiefeln drunter,
So hält so'n Schubjak ihn für wen ihr wollt. (Vs. 86–90)

Auch dies ist eine Groteske aus Dingen, die alles und nichts meinen können, wie Adam glaubt. Freilich ahnt er nicht, dass er selbst an seinem kahlen Hinterkopf identifiziert werden wird. Denn eine Pointe der Komödie ist: Die indexikalische Semiose der Dinge – Kahlkopf, Klumpfuß, Perücke, Wunden, zerbrochener Krug, Türklinke, Fußspuren – spricht eine unwiderlegbare Sprache, so dass der Täter *dingfest* gemacht wird. Die Dinge als wirklichkeitsverbürgende und rechtserhebliche Zeugen: Das ist ein großes Thema im Kleist'schen Werk.

In Adams Haus herrscht ein totales Chaos von Dingen, ein Indiz der willkürlichen Vermischung von Öffentlichem und Privatem. »Kuhkäse, Schinken, Butter, Würste, Flaschen, / Aus der Registratur geschafft!« (Vs. 194–195) In der Haushaltsführung wie in den Kassen herrscht Chaos, von Aktenpflege ist keine Rede. Auch die Gerichtsverhandlung ist ein Gewimmel von Reden, Empörung, Anklagen, wütenden Verteidigungen, plumpen Täuschungen und Lügen, Manipulationen und Verdrehungen – mit der einzigen Ausnahme: Eve, deren Ehrlichkeit niemals ins Wanken gerät. Die Dinge und die Diskurse zeigen sich bei Adam gleichermaßen derangiert. So wird ein Tohuwabohu an Wörtern und Objekten erzeugt, als der Zeuge Ruprecht schildert, wie er mit einer abgerissenen Türklinke – auch so ein Zufalls-Ding wie Strick und Keule im »Erdbeben« – den aus Eves Zimmer flüchtenden Unbekannten schlägt: Entlang formaler Ähnlichkeit gleiten die Bezeichnungen über Klinke/Klinge/Degen/Stiel/Griff/Degengriff – ein Durcheinander, das den Gerichtsrat Walter zweimal »Zur Sache!« (Vs. 996) rufen lässt. Indes verwickelt sich Adam in immer unglaubwürdigere Erklärungen, warum Dinge fehlen, er sich verletzt hat, Personen oder Dinge nicht identifiziert werden können, Zeugnisse nichts taugen oder falsche Aussagen flugs zur Wahrheit erklärt werden. Überhaupt läuft die Selbstenthüllung des Richters überwiegend am Schnürchen von Dingen. Deren Verwicklung in Handlungen stellen die detektivischen Indizien dar, in die sich Adam Zug um Zug verheddert. In Kleists Werk gilt:

²² Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart und Berlin 1918, S. 14–29: eine Passage von grotesken Kollisionen mit Dingen, deren Animosität, Heimtücke, Bosheit bewiesen werden soll – entgegen der nüchternen Auffassungen der Physik, die nichts als Schwerkraft und mechanische Gesetze erkennt.

Die Geschichten sind in Dinge verstrickt, und die Dinge sind in Geschichten verwickelt.

Im »Zerbrochenen Krug« herrscht durchweg eine Kontamination von Sprache und Dinglichkeit – ähnlich wie im »Amphitryon«. Dies ist ein Phänomen, das weder Philosophen noch Linguisten mögen, insofern sie Sache, Bedeutung und Zeichen sorgsam trennen. Dieses semiotische Dreieck aber wird hier durcheinander gewirbelt. Die Verwechslung von Sache und Bedeutung gehört zum kindlichen Bewusstsein, auch zum Animismus und zur Magie. Adam aber nutzt diese Verwechslung, um Verwirrung zu stiften und semantischen Nebel zu verbreiten, hinter dem er sich verbirgt. Seine Tricks haben nichts mit naivem Bewusstsein oder Magie zu tun, wie etwa bei Frau Marthe, wenn ihr die Dinge in wilden Wort-Kaskaden durcheinander gehen oder sie sich zum zerbrochenen Krug äußern soll:

Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr;
 Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen.
 Hier grade auf dem Loch, wo jetzto nichts,
 Sind die gesamten niederländischen Provinzen
 Dem span'schen Philipp übergeben worden. (Vs. 646–650)

Und nun folgt eine lange Beschreibung all der Szenen aus der holländischen Geschichte, die auf dem Krug zu sehen waren und nun zerschlagen sind: die holländische Geschichte in Stücken. Wie die Selbstenthüllung Adams eine Parodie auf König Ödipus ist, so ist Marthes Bildbeschreibung eine Parodie auf die Gattung der Ekphrasis. Sie ergänzt ihre Ekphrasis sogar noch um die Provenienz des Kruges über Generationen von Besitzern. Richter Adam ruft sie »zur Sache« (Vs. 705), Gerichtsrat Walter mahnt sie: »Ihr sollt hier reden: doch von Dingen nicht, / Die eurer Klage fremd.« (Vs. 712f.) Als Jurist ist er nur am abstrakten Geldwert des Kruges interessiert, während Frau Marthe *erzählt*, warum dieser Krug, der ja auch den guten Leumund ihrer Tochter repräsentiert, in einem qualitativen Sinn ihr so viel wert ist.

VIII. Körper: Zerstückelung und Exzess (»Die Herrmannsschlacht«, »Penthesilea«)

In der »Herrmannsschlacht« (1808) wartet Herrmann auf den »Zufall« (Vs. 1527), der ihm die Gelegenheit bietet, die uneinigen Germanenstämme in einem »fessellosen Krieg[es]« (Vs. 1484) gegen die Römer zu treiben. Er muss nicht lange warten: Eine ohnmächtige Frau wird auf die Bühne geschleppt; sie ist von »einer ganze[n] Meute / Von geilen Römern« vergewaltigt worden (Vs. 1583f.). Dies hörend, ersticht ihr Vater Teuthold sie. Das ist der Augenblick Herrmanns: Er erteilt den Auftrag, die Leiche Hallys in fünfzehn Teile zu zerstückeln und diese den »fünfzehn Stämmen« Germaniens zu schicken (Vs. 1615). Der gewünschte Effekt tritt ein: Wie bei der Zerstückelung der vergewaltigten Frau des Leviten und der Versendung der Leichenteile an die Stämme Israels, so werden jetzt kraft des *sparagmos* (σπαράγμος) der Hally die germanischen Stämme zu einer Kampf-gemeinschaft synthetisiert und zum totalen Krieg ermutigt:

WOLF [...]

Hally, die Jungfrau, die geschändete,
Die Du, des Vaterlandes Sinnbild,
Zerstückt in alle Stämme hast geschickt,
Hat unsrer Völker Langmut aufgezehrt.
In Waffen siehst du ganz Germanien lodern.
Den Greuel zu strafen, der sich ihr verübt (Vs. 2548–2553).

Christine Künzel hat gezeigt, dass Kleist die Geschichte des Leviten aus dem Buch Richter (Kap. 19–21) – und weitere Vorbilder der Politisierung des Frauenopfers und des Virginia-Lukrezia-Komplexes – kannte und für seine Version der Zerstückelung und postalischen Versendung des Frauenkörpers benutzte.²³ Die Botschaft ist: Der zerstückelte politische Körper Deutschland soll sich zum totalen Krieg gegen das Napoleonische Frankreich vereinigen. Wir erkennen das radikalisierte Freund-Feind-Schema, das Carl Schmitt zum Kernstück seiner politischen Philosophie gemacht hat.

Der Zusammenhang von (Frauen-)Opfer, *σπαραγμός*, Zerstückelung, Sexualität und politischer Identität bildet von Euripides »Bakchen« bis Bret Easton Ellis' »American Psycho« eine durchlaufende Struktur. Sie erfüllt noch die Theorien Jacques Lacans und Julia Kristevas mit vibrierender Unruhe.²⁴

Die Phantasmen des zerstückelten Körpers schwanken eigentümlich zwischen erotischer Faszination und persekutorischem Wahn, zwischen Lebensfülle und Todesschauer. »An die Stelle der geordneten Funktionen des Lebewesens tritt das blinde Zucken der Organe«,²⁵ wie Georges Bataille formuliert. Dies weckt Lustschauer, Entsetzen über den furchtbaren Tod *und* Affirmation des eigenen, stets bedrohten Lebens. Vielleicht ist das die Antwort auf die Frage von Augustinus angesichts der Lust, welche die grausamen Morde in den Arenen wecken: »Was gibt es denn für ein Vergnügen, einen zerfleischten Leichnam zu sehen, vor dem man zurückschaudert?« (Aug. conf. X, 35,55)

Es sind Phantasien, die als basale Grenzerfahrungen zu gelten haben. Daran arbeitet auch Kleist. Erfahrung und Phantasie traumatischer Zerstückelung sind nicht stillzustellen. Nicht zufällig verbindet Lacan diese Erfahrung mit den Bildern von Hieronymus Bosch, mit jener Zeit also, in welcher der »moderne Mensch«

²³ Vgl. Christine Künzel, Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists »Hermannsschlacht«. In: KJb 2003, S. 165–183.

²⁴ Vgl. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980; dies., *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, übers. von Leon S. Roudiez, New York 1982; Dietmar Kamper, *Das Phantasma vom ganzen und vom zerstückelten Körper*. In: Ders. und Christoph Wulf (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a.M. 1982, S. 125–136; Stefanie Wenner, *Ganzer oder zerstückelter Körper*. In: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 361–380; Gabriele Brandstetter, *Inszenierte Katharsis in Kleists »Penthesilea«*. In: Christine Lubkoll und Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 225–248.

²⁵ George Bataille, *Der heilige Eros*, hg. und übers. von Max Hölzer, Neuwied und Berlin 1963, S. 87f.

nicht nur durch Künste und Wissenschaften, sondern auch in beispiellosen Massakern und Kriegen auf den Plan der Geschichte tritt. Lacan schreibt dazu:

Der zerstückelte Körper zeigt sich regelmäßig in den Träumen, wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt. Er erscheint dann in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Verfolgungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat, als sie im fünfzehnten Jahrhundert zum imaginären Zenith des modernen Menschen aufstiegen.²⁶

Dies ist der Hintergrund für die oralsadistischen Exzesse Pentheseileas, in denen der Körper nicht nur verdinglicht, sondern ebenso zum stummen Zeug wie zum heiligen Objekt einer Kommunion wird. Zum anderen aber steht der zerstückelte Körper auch hinter der Vorstellung des kosmetischen, prothetischen oder geharnischten Körpers, wie er in der »Herrmannsschlacht« und im »Käthchen von Heilbronn« durchprobiert wird (Kunigunde, römische Damen). Vergessen wir nicht die Söhne Herrmanns, die dieser, freiwillig, als Geisel an Marbod schickt, um ihn für den Krieg gegen die Römer zu gewinnen. Für Herrmann scheinen Körper aus eigener Familie geeignet, als physische Verstärker von Worten zu dienen; denn Worten kann man, aufgrund ihrer Arbitrarität, glauben oder auch nicht. Geiseln aber sind Menschen, die Dinge sind, die, um den Preis ihres Todes, also unverbrüchlich, für das stehen, was sie bedeuten sollen. Die totale Verdinglichung von Menschenkörpern verschafft eine Authentizität, die Worte niemals haben. Dies gehört zur Logik des »fessellosen Krieges« (Vs. 1484), den Herrmann, ganz im Sinne von Clausewitz' Strategie des absoluten Krieges, ohne die kriegsrechtliche Verregelung der Aggression als Volkskrieg führen will: nämlich als Vernichtungsschlacht.²⁷ Dabei geht es Herrmann nicht nur um die Fessellosigkeit des Krieges, sondern auch der Moral und des Rechts: Herrmann verhält sich als Heiliger Krieger.

In der »Pentheseilea« geht es indes nicht um die Mobilisierung gegen Napoleon im Sinne der Clausewitz'schen Kriegsdoktrin. Vielmehr erkundet Kleist hier die Psychodynamik von Begehren und Aggression und deren Objektbeziehungsform. Das Geheimnis dabei ist, kurz gesagt, dass in der oralen Dynamik, von der Pentheseilea beherrscht wird, die Dinge ihrer Gegen-Ständlichkeit beraubt werden müssen. Die oralsadistische Dynamik kennt nur eine Beziehungsform, und das ist

²⁶ Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders., Schriften I, hg. von Norbert Haas, Olten und Freiburg i.Br. 1973, S. 61–70, hier S. 66f.

²⁷ »Dem Krieg selbst bis an seine äußersten Grenzen zu folgen ist, seitdem er sie selbst umgeschrieben hat, der Theorie nicht mehr schwer, und es wird ihr sogar leichter sein zu einem Absoluten zu gelangen, wenn sie sich an dieses Aeußerste stützt« (Carl von Clausewitz, Schriften, Aufsätze, Studien, Briefe, hg. von Werner Hahlweg, Bd. II/2, Göttingen 1990, S. 655). Vgl. ferner ders., Vom Kriege, hg. von Werner Hahlweg, Bonn 1991; Hartmut Böhme, Krieg und Zufall. Die Transformation der Kriegskunst bei Carl von Clausewitz. In: Ders. und Marco Formisano (Hg.), War in Words. Transformations of War from Antiquity to Clausewitz, Berlin und New York 2010, S. 391–414.

die Vernichtung des Objekts durch Verschlingung.²⁸ Kleist macht von Beginn an klar (in der Perspektive der rationalistischen Griechen), dass mit den Amazonen eine fremde Dynamik in den Krieg einzieht, welche das logische Grundprinzip des *tertium non datur* negiert. Letzteres heißt im Krieg: Es gibt nur das Entweder-Oder von Freund oder Feind. Die Amazonen aber durchkreuzen diese Dichotomie, auf der die Kriegsführung, das Denken und die Kultur der Griechen beruht. Sie agieren von einer Position des Dritten aus. Dieses *tertium datur* erklärt sich aus den Reproduktionsregeln des Amazonen-Stammes. Diese jedoch werden von Penthesilea in ihrer radikalen Individualisierung des Kriegs missachtet. Vom *coup de foudre* des Eros getroffen, verkörpert Penthesilea die entfesselte Subjektivität, die ihren Kern in der primordialen Triebdynamik des Oralen findet. Mit der ödipal-phallischen Dynamik Achills käme sie niemals überein. Denn ihm gerät der Kampf zum genitalen Schlachtfeld (ähnlich dem russischen Grafen, für den, wie die Mutter bemerkt, die Eroberung der Festung und der Marquise zusammenfällt). Penthesilea negiert also nicht nur die Dualität des griechischen Denkens, sondern auch das *tertium datur* der Amazonen. Sie repräsentiert die Eins, noch bevor die Welt in zwei, drei, vier ... sich differenziert: eine grenzenlose Ineins-Setzung von Begehren und Welt. Hegelianisch ausgedrückt: Im Zusammenprall von zwei Selbst-Bewusstseinen, Penthesilea und Achill, kann es nur Eines geben. Indem Penthesilea sich, in ihrem aggressiven Exzess, als Eins setzt, darf es Achill als Anderen nicht geben.

Wie sie mit dem Pferd verschmilzt, so dass sie Kentaurin wird; wie sie als verbissene Werwölfe kämpfen, »Des einen Zahn im Schlund des anderen« (Vs. 11); wie das Tempo zu einem Verschlingen der Straße wird; wie der Blick zum Pfeil wird, dem sie auf dem Fuße folgt; »Wie sie, bis auf die Mäh'n' herabgebeugt, / Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt« (Vs. 397f.); »mit jedem Hufschlag, / Schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges, / Der sie von dem Peliden trennt, hinunter« (Vs. 405–407); wie sie im Moment ihrer tiefsten Demütigung ihren Leib »auf offenem Feld schmachvoll hingeworfen« sich vorstellt: »Den Hunden mag er ihn zur Morgenspeise, / dem scheußlichen Geschlecht der Vögel, bieten« (Vs. 1250–1252) – in all diesen oralen Dynamiken bereitet sich die Zerfleischung Achills vor. Agon koinzidiert bei Penthesilea mit Ilinx. Und Ilinx bedeutet die Aufhebung der Grenzen zwischen den Objekten und zwischen Subjekt und Objekt im Strom der entfesselten oralen Energie, die zweifellos die erste und stärkste in uns ist. Dies ist eine zentrale Objektbeziehungsform bei Kleist, insbesondere im Krieg und im Eros. Will Achill in seiner phallischen Dynamik das Schlachtfeld zum Bett machen, so hat er, wie er glaubt, Penthesilea verstanden: Pfeile als Brautwerber schickt sie, lüsterne Wünsche als Todesgeflüster, »Küsse heiß von Erz« für die »Schäferstunde« auf dem Schlachtfeld (Vs. 606, 608). Eros und Gewalt – das ist Ekstase und Taumel, eine Spirale, die, in Gang gesetzt, nicht mehr unterbrochen werden kann. Lust und Kampf fusionieren – als die eine Seite zwischen ihnen; die andere, die poetische und zarte Seite wird nur in Absenzen

²⁸ Vgl. dazu die aufschlussreichen Überlegungen von Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1994, S. 223–233.

realisiert. Auch Achill schert aus der Logik des traditionellen Krieges aus; auch er sucht den radikalen Krieg jenseits aller Regeln, wie er schon an Hektor demonstriert hatte. Troja ist ihm restlos gleichgültig. Er sieht nur noch sie, das Duell von Mann und Frau, die Provokation seiner phallischen Macht. Dies ist eine unerhörte Zweckentfremdung des Krieges. Dem folgt im Zustand völliger Verkennung seinerseits und im Zustand rasender oraler Wut ihrerseits die Zerfleischung des Körpers Achills – und das traumatische Erwachen aus dem Tötungsrausch. Da haben die Zähne als primordiale Waffen des Zerfleischens und Ursprung der Macht, wie Elias Canetti erkannt hat, ihr Werk schon getan:

PENTHESILEA

Was! Ich? Ich hätt' ihn –? Unter meinen *Hunden* –?
 Mit diesen kleinen *Händen* hätt' ich ihn –?
 Und dieser *Mund* hier, den die Liebe schwellt –?
 Ach, zu ganz anderm Dienst gemacht, als ihn –!
 Die hätten, lustig stets einander helfend,
Mund jetzt und *Hand*, und *Hand* und wieder *Mund* –?
 [...]

Küßt' ich ihn tot? (Vs. 2956–2961, 2977; Hervorhebungen H.B.)

Diese elliptischen, stammelnden Verse werden von den ähnlich klingenden Wörtern Hund – Hand – Mund getragen. Dabei modifiziert sich durch winzige Buchstabenverschiebungen die oralsadistische Dynamik. Sie ergreift von allem Besitz, Mensch und Tier, Hand und Mund, die beiden Organe, über deren Matrix sich die Menschwerdung vollzieht. Diese Wortfolge bereitet die buchstäbliche Verwandtschaft von »Küsse, Bisse« vor und leitet die reflexive Einsicht ein, dass in ihrer Liebe die orale Dynamik führend sei: »sie lieb' ihn, o so sehr, / Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte« (Vs. 2992f.). Pentheseilea erkennt, dass sie die sprachlichen Metamorphosen im buchstäblichen Sinn realisiert hat. Sie verkörpert, was eine *dynamis* der Sprache bleiben sollte. Weit über die Agency der Dinge hinaus wird Pentheseilea von der Agency der Sprache getroffen: Für sie sind Wort und Sache, Ausdruck und Handlung in tödlichem Kurzschluss zusammengefallen. Sie agiert in der Objektbeziehungform der narzisstischen Stufe, wo es Grenzen zwischen Selbst und Welt nicht gibt. Der Wunsch erzeugt die Welt, die nur das Andere seiner selbst ist. Einerseits ist dies eine Entmenschlichung, die Auslöschung der Identität im Namenlosen, Unbezeichnenbaren: »du – Mensch nicht mehr, wie nenn' ich dich?«, sagt die Oberpriesterin (Vs. 2731). Andererseits wird gleich darauf Pentheseilea als »Du Hochheil'ge« (Vs. 2783) angeredet, während Prothoe sie als »junge[n] Schwan« (Vs. 2832) bezeichnet, als jenes Tier, das auch für die Marquise von O.... und für Käthchen als Zeichen ihrer unzerstörbaren Reinheit einsteht. Denn in der Tat: In der oralen und gegebenenfalls sadistischen Verschmelzung mit der Welt, in der es keine Dinge, sondern nur noch Resonanzen des Triebs gibt, hat Kleist einen Kern des Religiösen und Heiligen und des Opfers entdeckt – von den blutigen Zerstückelungsopfern bis zum Essen und Trinken des Leibs Christi in der Eucharistie.

Ulrike Vedder

VERKNÜPFUNG UND ZERSTÖRUNG

Kleists Dinge zwischen Diachronie und Synchronie

In Kleists Texten übernehmen Dinge häufig die Aufgabe der Verknüpfung, oft allerdings mit fatalen Folgen. In dieser Funktion kommen sie sowohl auf motiv- und figurenbezogener Ebene als auch auf semiotischer und struktureller Ebene zum Einsatz: Die Bombenpost dient der Verknüpfung von Räumen, der zerbrochene Krug der von Zeiten und Generationen, fungiert er doch als Erinnerungs- und Erbstück. Die Buchstabenwürfel in ›Der Findling‹ dienen der Verknüpfung von Figuren (Colino/Nicolo und Nicolo/Elvire), so wie Körperteile, Zähne, Haare in ›Die Herrmannsschlacht‹ der von Verbündeten, wenn Herrmann beispielsweise durch die Verschickung von Hallys Leichenteilen – »zerstückt« – die germanischen Stämme zusammenbindet.¹ Der Handschuh in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ verknüpft Traum und Wachheit (›Dies Stück des Traums, das ihm verkörpert ward‹; Vs. 1669), das knisternde Stroh in ›Das Bettelweib von Locarno‹ die Toten mit den Lebenden; die getauschten Kleider in ›Familie Schroffenstein‹ verbinden die Liebenden.

In geradezu systematischer Weise sind diese Objekte zugleich mit Zerstörung konnotiert – sei es, dass die Dinge selbst kaputt oder fast verloren sind, wie der zerbrochene Krug, die wenigen übriggebliebenen Buchstabenwürfel, die ausgebrochenen Zähne und die Leichenteile Hallys in ›Die Herrmannsschlacht‹; sei es, dass sie Zerstörung ankündigen, symbolisieren oder selbst vollziehen: Das knisternde Stroh treibt den Marchese in Wahnsinn und Tod; der Krug ist ebenso zum »zerscherbte[n] Pactum« (›Der zerbrochne Krug‹; Vs. 675) geworden, wie die auf ihm noch gefeierten spanischen Autoritäten indessen gestürzt sind; der Handschuh bewegt den Prinzen von Homburg zum befehlswidrigen Handeln und unterwirft ihn der Todesstrafe; die getauschten Kleider sorgen dafür, dass die Kinder von ihren eigenen Vätern ermordet werden.

Diesem zwiespältigen Einsatz von Dingen soll im Folgenden nachgegangen werden: Nach einleitenden Überlegungen zum Verknüpfungspotential von Dingen

¹ »Hally, die Jungfrau, die geschändete, / Die Du, des Vaterlandes Sinnbild, / Zerstückt in alle Stämme hast geschickt, / Hat unsrer Völker Langmut aufgezehrt. / In Waffen siehst Du ganz Germanien lodern, / Den Gräul zu strafen, der sich ihr verübt« (Vs. 2548–2553). – Kleists Dramen werden unter Angabe der Verses zitiert nach BKA (›Prinz Friedrich von Homburg‹: I/8; ›Der zerbrochne Krug‹: I/3; ›Die Herrmannsschlacht‹: I/7).

und dessen historischen Differenzen stehen dann Kleists Dinge in verbindender und in zerstörerischer Manier im Mittelpunkt, und zwar zunächst bezogen auf synchrone, anschließend auf diachrone Verknüpfung.

I. Dinge: Verknüpfen und Zerstören

In allen Textgattungen entwickelt Kleist eine enorme Dramatik der Dinge, in der Zustände und Zwecke, Strukturen und Funktionen gegeneinander ausgetauscht werden können: Das Ding, das zunächst als konstitutives Element der Narration auftritt, erweist sich im Fortgang des Textes zugleich als Störfaktor. Was ein Ding als Werkzeug oder als Widerstand des Handelns oder Sprechens leistet, hängt entscheidend vom Kontext ab, durch den die Bedeutung, die die Dinge in der Wirklichkeit wie in der Narration entfalten können, bestimmt ist. Denn die Dinge werden erst durch die spezifischen sprachlich-semiotischen, narrativen, pragmatischen und geschichtlich-kulturellen Kontexte zu jenen bedeutsamen Objekten, ja Agenten einer alltäglichen Praxis sowie zahlreicher Ausnahmesituationen, die in Kleists Texten geschildert werden.

In den Dingen treffen und versammeln sich – über ihre je besondere physische Beschaffenheit hinaus – soziale Dynamiken, genealogische Kraftlinien und historische Umbrüche. Zu den konstruktiven Dingfunktionen zählen, wie Gert Selle mit Blick auf das lebensweltliche Verhältnis des Menschen zu den Dingen betont, dass sie den Menschen in einer historischen Zeit verankern, dass sie als Übergangsobjekte fungieren und dass sie als bleibende Dinge gar Trost angesichts der Unausweichlichkeit des Todes spenden können.² Gerade in diesen Verhältnissen können Dinge allerdings auch auf destruktive Weise wirksam sein: wenn sie etwa als bleibende Dinge die Sterblichkeit des Menschen herausstellen, den sie überleben werden, und so eine unheimliche, unbegreifliche Unvergänglichkeit annehmen; so ist es die größte ›Sorge des Hausvaters‹ in Kafkas Erzählung, dass das Ding namens Odradek ihn überleben wird. Aber auch in solcher Destruktivität sind die Dinge immer noch bedeutsam, sinnhaft, an den Menschen gebunden. Gegenüber dieser Bedeutungsfülle, die den Dingen ihre Physiognomie gibt und sie zu ›things that talk‹ macht, ist jedoch hervorzuheben, dass Dinge opak sein können und sie sich der Versprachlichung und Sinngebung entziehen.³ Fremdheit und Unverfügbarkeit verlassen sie nie ganz; diese können jeden Moment hervortreten und die Grenzen menschlicher Aneignung deutlich machen.⁴ Dinge ohne komplexen Kontext sind nicht vorstellbar, und was die ›Dinge ohne uns‹ sind, auf welche Weise sie ohne uns existieren, können wir nicht wissen.⁵

² Vgl. Gert Selle, *Siebensachen. Ein Buch über Dinge*, Frankfurt a.M. 1997.

³ Vgl. Lorraine Daston (Hg.), *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004, S. 24.

⁴ Vgl. dazu Gisela Ecker, Claudia Breger und Susanne Scholz (Hg.), *Dinge. Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung*, Königstein/Ts. 2002.

⁵ Vgl. Thomas Macho, *Dinge ohne uns*. In: Natascha Adamowsky u.a. (Hg.), *Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst*, Göttingen 2011, S. 184–197. Roland Barthes betont, es gebe im Sozialen kein Objekt außerhalb von Sinn bzw. Sinn-

Kleists *Vertextung* der Dinge baut also auf das Verknüpfungspotential, das sie für Subjekte, Räume und Zeiten haben. Dies ist zunächst der einfachen Tatsache geschuldet, dass die meisten Dinge gegenständlich, partikular und ambulant sind, d.h. dass sie übergeben werden können, von Hand zu Hand gehen, dass sie wandern können. Darüber hinaus kommt hier die Tatsache ins Spiel, dass viele Dinge materialiter langlebig sind, dass sie anderen Zeitrechnungen und Vergänglichkeiten unterliegen als die Menschen, d.h. dass die Dinge die menschlichen Subjekte überdauern können, beispielsweise in Form von Erb- und Erinnerungstücken, von Dokumenten und Monumenten, von Reliquien und Museumsdingen, aber auch von Trödel, Lumpen und sonstigen Überresten. Hinzu kommt schließlich, dass Dinge Zusammenhänge stiften, indem sie wahrnehmbar, beschreibbar und lesbar sind, ja indem sie als *telling objects* fungieren.⁶ Dies geschieht aber erst unter spezifischen Umständen, in denen die Dinge selbst wiederum mit Bedeutung verknüpft werden, etwa durch Lesbarkeitskonzepte und Zeichensysteme, in denen sie bestimmte Plätze einnehmen und Funktionen übernehmen.

Isoliert *sprechen* die Dinge ja nicht – nicht mehr: seit es jene Lesbarkeit der Welt in den Dingen nicht mehr gibt, die bis in die Frühe Neuzeit hinein als Vorstellung einer »göttlichen Semantik im materiellen Universum« verbreitet war.⁷ Grundlage dieser Lesbarkeit der Welt in den Dingen war, dass Gott sich qua Schöpfung in der Sprache der Dinge artikuliert, so dass jedes Ding in zweifacher Hinsicht ein Zeichen bildete: zum einen, indem die an den Dingen äußerlich ablesbaren Zeichen auf ihr verborgenes Inneres verwiesen (so Paracelsus' Lehre von den Signaturen), zum anderen, indem die Dinge Teil einer größeren Ordnung, eines Korrespondenzverhältnisses waren, das die menschliche mittlere Welt mit Mikrokosmos und Makrokosmos verband. Die göttliche Schöpfung galt als Garant einer durchgreifenden Ordnung, in der alles auf alles verwies, alles mit allem verknüpft war.

Das Vertrauen in diese Seinsordnung ist um die Wende zum 19. Jahrhundert schon erschüttert. Kleist ist es um diesen Umbruch zu tun, der seither die Welt zu einer – im eben genannten Sinne – unlesbaren gemacht hat. Zeichenhaftigkeit und Sinnfülle der natürlichen wie gemeinschaftlichen Dinge sind zweifelhaft geworden,

gebungsprozessen: »Sobald ein nicht signifikantes Objekt von einer Gesellschaft übernommen wird – und ich sehe nicht, wie dies nicht sein könnte –, funktioniert es zumindest als Zeichen des Insignifikanten« (Roland Barthes, *Semantik des Objekts*. In: Ders., *Das semiotische Abenteuer*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1988, S. 187–198, hier S. 196). In Bezug auf Literatur spricht Barthes diesbezüglich vom Wirklichkeitseffekt: Wenn Dinge in Texten vermeintlich ohne Bedeutung sind, so bedeuten sie Realität, kennzeichnen also das Gezeigte als wirklich und folgen damit einer Rhetorik des Dokumentarischen. Vgl. Roland Barthes, *L'effet de réel*. In: *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

⁶ Vgl. Mieke Bal, *Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting*. In: John Elsner und Roger Cardinal (Hg.), *The Cultures of Collecting*, London 1994, S. 97–115. Vgl. auch Ulrike Vedder, *Sprache und Dinge*. In: Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 39–46.

⁷ Aleida Assmann, *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose* (1988). In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 21995, S. 237–251, hier S. 245.

ihre gottgegebene Ordnung ist nicht recht erkennbar. Mehrfach hat Kleist von der ›Ordnung‹ als einer ›Ordnung der Dinge‹ gesprochen und damit mehr als nur eine Redewendung gebraucht. Denn die ›Ordnung der Dinge‹ ist bei Kleist immer entweder ›die alte‹ oder ›die neue‹, das heißt, mit der Frage des Umbruchs, ja des Umsturzes verbunden – ob Michael Kohlhaas das Volk aufruft, »sich, zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge, an ihn anzuschließen« (BKA II/1, 141); ob Kleist an Rühle von Lilienstern im Dezember 1805 schreibt: »Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben« (BKA IV/2, 388) oder ob es in ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ heißt: »Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte« (BKA II/9, 29). Die Dinge haben demnach nicht nur keinen natürlichen Ort mehr – auch ihr Zweck bzw. ihre Bestimmung sind unklar, weshalb aus den geringsten Ereignissen die unabsehbarsten Konsequenzen erwachsen können.

Über den primär politischen Zusammenhang hinaus thematisiert Kleist mit dem Umbruch der alten zur neuen Ordnung zugleich das Bewusstsein einer Übergangszeit zwischen alten und neuen Denksystemen, Erkenntnismöglichkeiten, Weltwahrnehmungen. Kleists systematischer Erkenntniszweifel, als Zeitdiagnose vor dem historischen Hintergrund einer Aufklärung, die sich ihrer Grenzen bewusst zu werden beginnt, findet sich bei Michel Foucault (ohne Bezug auf Kleist) pointiert, dabei keineswegs pessimistisch formuliert: »Wir müssen uns nicht einbilden, daß uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben [zu ergänzen: auch nicht in ihren Realien; U.V.]. Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis.«⁸ Unter diesen erschwerten Bedingungen einer philosophischen Selbstkritik der menschlichen Ansprüche auf Erkenntnis, Gerechtigkeit und Freiheit setzt Kleist für das Handeln, Begreifen und Darstellen wie auch deren Scheitern in besonderer Weise die Dinge ein.

Wenn im Folgenden also einige der Kleist'schen Dinge auf ihr Potential des Verknüpfens hin untersucht werden, so geschieht dies im Horizont der Frage nach einer neuerlichen Verknüpfbarkeit von Welt, die die Erkennbarkeit und Lesbarkeit ihrer Erscheinungen befördern möge. Dass ebendiesen Dingen bei Kleist zugleich die Zerstörung der just gestifteten Verknüpfungen beigegeben ist, markiert den historischen Index seines Schreibens, das heißt, seiner Autorschaft *nach* jener fraglosen Lesbarkeit der Welt in den Dingen, wie sie noch die vormodernen Wunderkammern mit ihren gesammelten Objekten vorstellten. Sie fungierten als wiederholende Darstellung der Welt, arrangiert in einem Netz von Beziehungen, das den Prinzipien der Ähnlichkeit, der Nachbarschaft, der Sympathien folgte, mit denen Foucault die *épistémè* der Renaissance bis zur Frühen Neuzeit kennzeichnet. Solche Objektensembles materialisierten also den Wunsch, jene Korrespondenzen zu enträtseln, die Mikrokosmos und Makrokosmos miteinander verbinden. Dagegen steht Kleists Zeitgenossenschaft mit den neuen bürgerlichen Museen in historischer Ausrichtung, jener aufklärerischen Museumsidee folgend, die eine Bildung

⁸ Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M. 1991, S. 36.

der bürgerlichen Öffentlichkeit »mit Hilfe der in Museen gesammelten Objektivationen von Geschichte« anstrebt.⁹ Der übergeordnete Zusammenhang wird jetzt nur noch durch eine Geschichte gebildet, deren Zeugnisse es zu sammeln, zu benennen, zu analysieren und zu systematisieren gilt, um den allgemeinen Gang der Dinge als einen des Fortschritts zur Darstellung zu bringen, der sich in mehr oder weniger ferner Zukunft vollendet. Wie die menschlichen Verhältnisse, so ist auch die natürliche Ordnung der Dinge in Bewegung geraten – das 19. Jahrhundert wird dafür den Namen Evolution kanonisch machen. Die verstärkt seit der Französischen Revolution eröffneten naturkundlichen und kunsthistorischen Museen verleihen diesem neuen Geist Ausdruck. Für Kleist hingegen stellt der 1793 eröffnete Louvre, in dem die Kunstwerke verschiedener Epochen und Weltregionen versammelt sind, eine Verlusterfahrung dar, die er in seinem Brief an Adolphine von Werdeck im November 1801 beschreibt: Der Louvre sei eine »Polsterkammer«; »besonders in dem noch nicht vollendeten Saale liegen die Blätter, die das Entzücken der Seele sind, wild u. bestäubt u. mit Kreide beschrieben übereinander«; die griechischen Skulpturen, »die an diesem Orte, wie Emigrierte aussehen« (BKA IV/2, 138), böten einen recht traurigen Anblick.

Zwar lässt sich also festhalten, dass Kleists Dinge als mögliche »Anker in einer Welt des Scheins« nicht allzuviel vermögen hinsichtlich einer neuerlichen Verankerung der Menschen in der Welt, die nicht mehr *per se* sinnvoll und geordnet ist.¹⁰ Doch ist die Darstellung der Unlesbarkeit bei Kleist an die Dinge gekoppelt, die in den Texten, in denen alte und neue Zeichenordnungen ebenso wie Gesellschafts-, Glaubens- und Rechtsordnungen kollidieren, ihr verknüpfendes *und* zerstörerisches Potential ausspielen. Dem soll nun in Bezug auf zwei Modi der Verknüpfung nachgegangen werden: Die diachrone Verknüpfung zielt auf Zeiten, Geschlechter, Genealogien sowie auf die Kopplung zwischen Lebenden und Toten, während im Dienst einer synchronen Verknüpfung von Räumen, Körpern, Nationen oder Subjekten beispielsweise die Mobilisierung und der Austausch von Dingen in Nachrichten-, Verkehrs-, Kriegs- und Handelssystemen, mithin folgenreiche Anstrengungen zur Synchronisierung der Welt stehen.

II. Synchroner Verknüpfung qua Dingen

Kleist hat diese Anstrengungen fein beobachtet und polemisch kommentiert, so etwa in einem Brief, in dem er Kleidung und Mode als *Synchronisatoren* beschreibt. Im Brief an Luise von Zenge vom 16. August 1801 schreibt er über die Großstadt Paris, deren Bevölkerung, von der »Mode« geprägt, in rascher Abfolge jeweils synchroner Momente erscheint:

⁹ Gottfried Fliedl, *Ausstellungen als populistisches Massenmedium*. In: *Ästhetik & Kommunikation* 18 (1987), H. 67/68 (Kulturgesellschaft), S. 47–54, hier S. 49.

¹⁰ Vgl. Alexander Košenina, *Kleists Requisiten. Anker in einer Welt des Scheins*. In: Yixu Lü u.a. (Hg.), *Wissensfiguren im Werk Heinrich von Kleists*, Freiburg i.Br. 2012, S. 249–260.

Ein Aprillmonat kann kaum so schnell mit der Witterung wechseln, als die Franzosen mit der Kleidung. Bald ist ein Rock zu eng für Einen, bald ist er groß genug für zwei, und ein Kleid, das sie heute einen Schlafrock nennen, tragen sie morgen zum Tanze, und umgekehrt. [...] die Philosophen mögen uns von der Menschengattung erzählen, was sie wollen, in Frankreich gleicht jede Generation weder der, von welcher sie abstammt, noch der, welche ihr folgt. (BKA IV/2, 99f.; Geminatio aufgelöst U.V.)¹¹

An die Stelle diachroner Gleichförmigkeit bzw. längerfristiger Konstanz tritt um 1800 das Phänomen der stetig wechselnden Mode als Prototyp des raschen Wandels. Gegenüber einer generationenübergreifenden Kontinuität zielen die Mode und ihre Objekte hier zum einen auf die Abgrenzung gegenüber der jeweils vorhergehenden Generation (d.h. hier der Kleidung der letzten Saison) und zum anderen auf die synchrone Verknüpfung der sich abgrenzenden nachfolgenden Generation. Es würde zu weit führen, die politischen, rechtlichen und kulturellen Bedingungen und Konsequenzen dieser durchaus revolutionären Verschiebung vom genealogischen Denken auf das Primat der Synchronizität anhand des Generationenbegriffs darzulegen; so sei nur – mit Werner Krauss – für die Zeit um 1800 festgehalten: »Statt Generation müßte fortan immer »junge Generation« gelesen werden.«¹²

Dass dieses Mode- als Generationsphänomen in einem Brief mitgeteilt wird, ist keinem zufälligen, weil just zur Verfügung stehenden Vehikel der Mitteilung geschuldet, sondern eng mit der Verknüpfungproblematik der Dinge verbunden. Briefe verknüpfen in der Dimension des Synchronen – daran arbeiten um 1800 mehr oder weniger hochfrequente Postsysteme auf der einen Seite, unermüdliche Briefschreiber/innen auf der anderen Seite, die oft genug mit der Klage über postalische Verzögerung wiederum neue Objekte für die zu optimierende Zustellung produzieren. So hat Kleist einen Tag vor dem Brief zum Mode- als Generationsphänomen, am 15. August 1801, an Wilhelmine von Zenge die Stockung des Briefverkehrs und die Unterbrechung der brieflichen Verknüpfung brieflich beschrieben, die in der Weigerung eines unerbittlichen Postmeisters gründete, Kleist, der seinen Ausweis vergessen hatte, Wilhelmine von Zenges Brief auszuhandigen.

Auf die Optimierung des Briefverkehrs nicht nur unter Ausschaltung einzelner unerbittlicher Postmeister, sondern in globaler Perspektive zielt Kleists »Entwurf einer Bombenpost«, am 12. Oktober 1810 unter der Rubrik »Nützliche Erfindungen« in den »Berliner Abendblättern« veröffentlicht. Darin entwirft er

ein Institut, das sich auf zweckmäßig, innerhalb des Raums einer Schußweite, angelegten Artillerie-Stationen, aus Mörsern oder Haubitzen, hohle, statt des Pulvers, mit Briefen und Paketen angefüllte Kugeln, die man ohne alle Schwierigkeit, mit den

¹¹ Vgl. dazu Michael Neumann, »Labyrinth des Luxus«. Kleist und die Mode. In: KJb 2005, S. 248–266.

¹² Werner Krauss, Das Ende der Generationsgemeinschaft. In: Ders., Das wissenschaftliche Werk, Bd. 1: Literaturtheorie, Philosophie und Politik, hg. von Manfred Naumann, Berlin und Weimar 1984, S. 399–409, hier S. 404. Vgl. dazu auch Ohad Parnes, Ulrike Vedder und Stefan Willer, Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte, Frankfurt a.M. 2008, hier Kap. 5.

Augen verfolgen, und wo sie hinfallen, falls es ein Morastgrund ist, wieder auffinden kann, zuwürfe; dergestalt, daß die Kugel, auf jeder Station zuvörderst eröffnet, die respektiven Briefe für jeden Ort herausgenommen, die neuen hineingelegt, das Ganze wieder verschlossen, in einen neuen Mörser geladen, und zur nächsten Station weiter spedirt werden könnte. (BKA II/7, 59)

Postalische Relais mit Hilfe von Bomben und Granaten zu verknüpfen, soll die Geschwindigkeit der »Übermachung von Briefen, Berichten, Beilagen und Packeten« so erhöhen, dass »ein zehnfacher Zeitgewinn entsteht« (BKA II/7, 58f.). Noch schneller, nämlich »mit der Schnelligkeit des Gedankens, ich will sagen, in kürzerer Zeit, als irgend ein chronometrisches Instrument angeben kann«, vermag es die Telegraphie, »ganz kurze[] und lakonische[] Nachrichten« (BKA II/7, 58) zuzustellen. Allerdings fehlt diesen codierten, anonymisierten, elektrischen Signalen der telegraphischen »Fernschreibekunst« jene Materialität der Schrift, des Papiers, der Beilagen, der Siegel usw., die jenseits des jeweiligen Briefinhalts bedeutungstragend ist. Um nun »diese Lücke zu erfüllen«, wird die hohle Bombe entwickelt, die »für das bürgerliche sowohl als handeltreibende Publicum [...] den Verkehr auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit« (BKA II/7, 59) treiben will.

Ein Arsenal an Dingen dient mithin der Beschleunigung des Verkehrs bis hin zur Quasi-Simultaneität einer Verknüpfung der Briefschreiber, Handelspartner und Weltgegenden; anders gesagt: der Synchronisierung der Welt. Peter Sloterdijk hat diese Synchronisierung als Teil der »kapitalistischen Kulturrevolution« beschrieben, »die seit dem späten 18. Jahrhundert [...] überall dem Austausch mit den fremden gleichzeitig Lebenden einen fast unbedingten Vorrang verschafft vor der Bindung an die eigenen verstorbenen Vorfahren«. Dafür, so Sloterdijk, sei die »Vergleichzeitigung« der Dinge als Waren notwendig: »Gleichzeitig können die Dinge aber nur auf dem Weltmarkt werden, wo die Weltsprache Geld alles mit allem in Beziehung setzt.«¹³ Kleist beobachtet diese Prozesse also nicht nur anhand der Mode und deren Synchronisationsleistungen für ein neues – synchron gedachtes – Generationenverständnis, sondern auch anhand des optimierten Brief- und Handelsverkehrs, wofür er hier das »bürgerliche« als ein »handeltreibende[s] Publicum« in den kritisch-ironischen Blick nimmt.

Denn mit der Vollkommenheit synchroner Verknüpfung kollidieren die Banalität des Verknüpften sowie die bürgerliche Betulichkeit der Subjekte und ihrer Äußerungen, wie sie ein Respondent (wiederum Kleist) in seinem »Schreiben eines Berliner Einwohners an den Herausgeber der Abendblätter« einklagt. Er fordert mit der neuen Technologie auch neue »gute« Nachrichten wie etwa: »mein Haus habe ich wieder aufgebaut; [...] oder: meine beiden Töchter habe ich kürzlich verheirathet; oder: morgen werden wir, unter dem Donner der Kanonen, ein Nationalfest feiern« (BKA II/7, 73). Als Gegenpol der Verknüpfung fungiert hier also nicht nur die Zerstörung, insofern mit Bomben gearbeitet wird, sondern auch die Idyllisierung, die in der prompt folgenden »Antwort an den Einsender des

¹³ Peter Sloterdijk, *Weltmuseum und Weltausstellung*. In: Ders., *Der ästhetische Imperativ*. Schriften zur Kunst, Hamburg 2007, S. 371–397, hier S. 388f.

obigen Briefes« denn auch zurückgewiesen wird: Man könne sich »mit der Einrichtung [...] seines moralischen und publizistischen Eldorados nicht befassen«; ja mehr noch: Auch die Verschickung schlechter Nachrichten sei gewinnträchtig, deshalb sei es »aus ökonomischen und kaufmännischen Gesichtspunkten noch vorteilhaft [...], sich dieselben mit Bomben zuzuwerfen« (BKA II/7, 73).

Neben der Thematisierung synchroner Verknüpfungphantasien verfährt Kleists Text selbst in gewisser Weise verknüpfend, indem das zweimalige Respondieren bereits einen Briefwechsel inszeniert, der durch die »Berliner Abendblätter wandert. Michael Niehaus hat Briefe als ein »Paradigma« wandernder Dinge bezeichnet: nicht, weil sie vom Absender zum Empfänger hin unterwegs sind, sondern »insofern sie vom Weg ihrer Bestimmung abkommen«,¹⁴ also eigene Wege gehen. Kleists Texte sind voller Briefe, die eigene Wege gehen und unvorhersehbare Verknüpfungen – sowie eine Reihe von Zerstörungen – stiften. Demnach steht die Synchronisierung der Welt bei Kleist immer wieder im Zeichen von Störung, Entkopplung, Destruktivität. Dass diese konsequenterweise auch jene diachron operierenden Dinge treffen, die in Kleists Texten für die Verknüpfung der Vergangenheit mit der Gegenwart bzw. der Toten mit den Lebenden Sorge tragen, kommt angesichts der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen »Entwertung der Toten« seitens des um 1800 einsetzenden Synchronisierungszeitalters nicht von ungefähr.¹⁵

III. Diachron operierende Dinge

Während, so Sloterdijk, im Synchronisierungszeitalter »die Stimmen der Vergangenheit [...] durch eine neue Einheitsweltsprache [übertönt werden], die nur noch von aktuellen und gleichzeitigen Dingen reden möchte«,¹⁶ ist es die Literatur, die die Stimmen der Toten und die Sorge um die Vergangenheit – qua Synchronisierung verabschiedet, aber gesellschaftlich und kulturell unabgeholten – übernimmt. Dies zeigt sich bei Kleist beispielsweise in Form einer Materialisierung des woanders Verabschiedeten als Abfall und Plunder, als Tonscherben (»Der zerbrochne Krug«) oder als Trümmer und Gebeine (»Das Bettelweib von Locarno«).

Die solcherart diachron operierenden Dinge können als Erb- und Erinnerungstücke durch die Zeiten wandern, aber auch als Spukdinge und fatale Requisiten, die aus der Vorvergangenheit unvermutet wiederkehren. Denn die Verknüpfung der Zeiten und Geschlechter bzw. der Lebenden mit den Toten eröffnet keine reiche Schatzkammer eines von Generation zu Generation zu tradierenden Erbes. Vielmehr kann ein solcher Prozess auch durch Schuld, Verstrickung und Heimsuchungen gekennzeichnet sein, wie gleich anhand der Erzählung »Das Bettelweib

¹⁴ Michael Niehaus, *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München 2009, S. 282. Vgl. dazu Ingo Breuer, *Post als Literatur. Brief- und Personenbeförderung bei Heinrich von Kleist*. In: *KJb* 2013, S. 154–171, bes. S. 164–169.

¹⁵ Vgl. Parnes, Vedder und Willer, *Das Konzept der Generation* (wie Anm. 12), bes. S. 117–119.

¹⁶ Sloterdijk, *Weltmuseum und Weltausstellung* (wie Anm. 13), S. 388f.

von Locarno« gezeigt werden soll. Zunächst aber seien die Scherben des zerbrochenen Krugs in ihrer Funktionalisierung als *telling objects*, als Erinnerungs- und Erbstücke thematisiert.

Die auf dem Krug abgebildete Übergabeszenarie festigt die diachron-genealogische Beziehung zwischen Vater und Sohn, Karl V. und Philipp II., soll also ein Staatsgebilde in die Zukunft hinein stabilisieren. Doch ist nurmehr »das zerscherbte Pactum« (Vs. 675) sichtbar – bzw. unsichtbar:

Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,
Sind die gesammten niederländischen Provinzen
Dem span'schen Philipp übergeben worden.
Hier im Ornat stand Kaiser Carl der fünfte:
Von dem seht ihr nur noch die Beine stehn.
Hier kniete Philipp, und empfing die Krone:
Der liegt im Topf, bis auf den Hintertheil,
[...]
Die Schwerdter unten jetzt sind weggeschlagen.
Hier in der Mitte, mit der heil'gen Mütze,
Sah man den Erzbischof von Arras stehn;
[...]
Sein Schatten nur fällt lang noch übers Pflaster. (Vs. 648–669)

Der Krug ist zerschlagen, Vater und Sohn sind enthauptet, ihr Gefolge fragmentiert, die kirchliche Autorität nurmehr ein Schatten, kurz: Das väterliche Gesetz, nicht zuletzt mit seinem genealogischen Imperativ, liegt in Trümmern – ein, so David Wellbery, »Riß in der feudalpatriarchalischen Autorität, deren kontinuierliche Tradierung die gemalte Szene darstellte«¹⁷ und der es in der Gegenwart des Kleist'schen Stücks bekanntlich an den Kragen geht. Eine Tradierung gegen jede Autorität und gegen jede Wahrscheinlichkeit hat der Krug selbst erfahren. Denn in einer weiteren Wendung fungiert der Krug wiederum als Medium der Verknüpfung, insofern er ein Erbstück ist, das als Objekt von Hand zu Hand ging und die jeweiligen Besitzer und Erben untereinander verband:¹⁸

Den Krug erbeutete sich Childerich,
Der Kesselflicker [...].

Hierauf vererbte
Der Krug auf Fürchtegott, den Todtengräber
[...]
Drauf fiel der Krug
An den Zachäus, Schneider in Tirlmont,

[...].
Drauf in der Feuersbrunst von Sechs und sechszig,
Da hatt' ihn schon mein Mann, Gott hab' ihn selig – (Vs. 680–707)

¹⁷ David E. Wellbery, »Der zerbrochne Krug«. Das Spiel der Geschlechterdifferenz. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen, Stuttgart 1997, S. 11–32, hier S. 27f.

¹⁸ Vgl. dazu Ulrike Vedder, Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts, München 2011, S. 250–253.

Aber auch hier stellt der Krug zugleich ein Objekt der potentiellen Zerstörung dar, denn die eben genannte Verknüpfungsleistung qua Erbübergabe ist pausenlos gefährdet angesichts der Aufstände und verheerenden Kriege. Von dieser Unwahrscheinlichkeit erzählt Frau Marthe ebenfalls anhand des Schneiders von Tirlemont:

Der warf, als die Franzosen plünderten,
Den Krug, samt allem Hausrath, aus dem Fenster,
Sprang selbst, und brach den Hals, der Ungeschickte,
Und dieser irdne Krug, der Krug von Thon,
Auf's Bein kam er zu stehen, und blieb ganz. (Vs. 700–704)

Die unübersichtbare Unwahrscheinlichkeit dieser Ganzheit – hat doch zudem der Schneider, der sich eben noch den Hals brach, diese Geschichte »mit eigenem Mund erzählt« (Vs. 699) –, anders gesagt: Das wiederholte offensive Herbeifabulieren dieser Ganzheit macht darauf aufmerksam, dass der zerbrochene Krug nicht nur für das »zerscherbte Pactum« der spanischen Herrschaft über die Niederlande steht, sondern vor allem für die in Scherben gegangene Ganzheit der Welt, die deren Ordnung und Erkennbarkeit garantierte. *Dagegen* setzt Frau Marthe ihre Geschichten, an deren Ende der Krug wie frisch gebrannt, »glänzend, / Als käm' er eben aus dem Töpferofen« (Vs. 728f.), durch das Erzählen neu erstanden ist.

Auf vielfache Weise also sind Verknüpfung und Zerstörung an das diachron operierende Zentralobjekt des Lustspiels angelagert, das nicht nur im Mittelpunkt politischer Umbrüche und zudem mitten im Konflikt zwischen alter und neuer Rechtsordnung angesiedelt ist,¹⁹ sondern darüber hinaus als Erinnerungs- und Erbstück fungiert, an dem sich klar zeigt: Erst wenn Dinge nicht nur reine Gegenständlichkeit – bloße Scherben – sind, sondern in kulturelle und historische Kontexte und Narrative eingebettet, das heißt, sprachlich vermittelt und vermittelbar sind, entstehen sie als bedeutende *telling objects*. Dabei kann ein und dasselbe Objekt, wie hier der Krug, in unterschiedlichen Kontexten diverse Bedeutungen entfalten und ganz verschiedene Geschichten entbinden, als Erinnerungsstück oder Trödel, als Handelsware oder Erbstück, als Haushaltsgerät oder bildertragendes Semiophor.²⁰

Auch das knisternde Stroh in »Das Bettelweib von Locarno« verknüpft die Toten mit den Lebenden, ist aber im Gegensatz zum Zentralobjekt des »Krug« keine Realie, nicht materialiter präsent, nicht erzählerisch beschreibbar, sondern unsichtbar und ungreifbar, peripher und gespenstisch: Es taucht auf als gedeutetes Geräusch und gewinnt im Modus der Wiederholung an Präsenz und Kontur. So heißt

¹⁹ Vgl. beispielsweise Ethel Matala de Mazza, Recht für bare Münze. Institution und Gesetzeskraft in Kleists »Zerbrochnem Krug«. In: KJb 2001, S. 160–177.

²⁰ Im Zusammenhang mit der Mehrdeutigkeit von Objekten hat Krzysztof Pomian den Begriff der »Semiophoren« geprägt, die »einen materiellen und einen semiotischen Aspekt« aufweisen: Unter Beibehaltung ihrer materiellen Form vermögen sie nicht nur wechselnde Bedeutungen zu übernehmen, sondern auch auf etwas zu verweisen, »das augenblicklich nicht da ist« oder überhaupt »als unsichtbar gilt« (Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988, S. 84).

es bei der ersten Erscheinung: »etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, [sei] mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden« (BKA II/5, 11); beim zweiten Mal: »es war, als ob ein Mensch sich von Stroh, das unter ihm knisterte, erhob« (BKA II/5, 12); beim dritten Mal: »jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht« (BKA II/5, 14). Die zunehmende Konturierung reicht aber nur bis zu »jemand [...] auf Krücken«, eine Verkörperlichung oder Personifizierung erfolgt nicht.

Michael Niehaus hat »die Besonderheit der gespenstischen Erscheinung in dieser Erzählung« denn auch darin gesehen, »daß sie sich anders als verschiedene literarische Vorgänger – etwa bei Shakespeare – nicht zu einer Gestalt verdichtet, die etwas kommuniziert.«²¹ Anders also als beispielsweise Hamlets toter Vater. Bei Shakespeare ist das Rache fordernde Gespenst des toten Vaters präsent, zur Präsenz verdichtet: Es ist materiell beschreibbar, denn es trägt Rüstung und Visier. Und zugleich ist es »a questionable shape«, von »fragwürdiger Gestalt«, ungreifbar, unberührbar.²² Dieses paradoxe Phänomen zwischen materiellem Objekt und immaterieller Erscheinung hat Jacques Derrida in seinen Überlegungen zur Spektralität besonders interessiert; er nennt dieses paradoxe Phänomen »die flüchtige und ungreifbare Sichtbarkeit des Unsichtbaren [...], die berührbare Unberührbarkeit eines Eigenkörpers ohne Fleisch, [...] die berührbare Unberührbarkeit von jemandem als jemand anderem.«²³ Ihn interessiert daran, dass dieser gespenstische *jemand anders* (hier ein toter bzw. untoter Vater) eine Verfügung erlässt (hier eine Racheforderung), deren Gesetzeskraft die Lebenden entscheidend bestimmt – trotz der Unerreichbarkeit dieses *anderen*, trotz der Unmöglichkeit, seinem Blick zu begegnen, denn der Geist von Hamlets Vater hat das Visier seiner Rüstung geschlossen: »Daß wir uns gesehen fühlen von einem Blick, den zu kreuzen immer unmöglich bleiben wird, darin besteht der *Visier-Effekt*, von dem her wir das Gesetz erben.«²⁴

In Kleists Erzählung ist dieser »Visier-Effekt« als Ausdruck der Asymmetrie und der Unabgegoltenheit zwischen den Toten und den Lebenden sozusagen gesteigert, denn zum einen ist der Marchese nur mit dem Geräusch eines Objekts, nicht mit einer sichtbaren, wenigstens teilmaterialisierten Erscheinung konfrontiert, und zum anderen weiß er nicht, wer oder was das Rauschen des Strohs hervorbringt. Dennoch hält er sich selbst für den Gemeinten, dem der Spuk gilt – gesehen durch einen Blick, den er nicht sehen, nicht kreuzen kann. Dies wird auf der Ebene der Erzählorganisation durch den Schluss des Textes bestätigt, der, nach

²¹ Michael Niehaus, Ausgleichende Gerechtigkeit? Zum »Bettelweib von Locarno«. In: Nicolas Pethes (Hg.), *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen 2011, S. 226–248, hier S. 235.

²² William Shakespeare, *Hamlet, Prinz von Dänemark*. In: Ders., *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hg. von Anselm Schlösser, übers. von August Wilhelm Schlegel, Bd. 4: *Tragödien*, Berlin 1975, S. 284 (I,4).

²³ Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. von Susanne Lüdemann, Frankfurt a.M. 2004, S. 21.

²⁴ Derrida, *Marx' Gespenster* (wie Anm. 23), S. 21f.

der Brandkatastrophe, nun genau an der Stelle im Raum, wo das Stroh lag, die »weißen Gebeine« (BKA II/5, 15) des Marchese platziert.

Diese materiellen Überreste erinnern an jene Dingkategorie, mit der Kleists »Bettelweib von Locarno« einsetzt: mit dem Schloss »in Schutt und Trümmern« (BKA II/5, 9), mit handfestem Material der Zerstörung also und zugleich mit dem Verweis auf unabgeholtenes Abgelebtes, von dem der Text dann in Form einer Rekonstruktion der Vorgeschichte dieser Trümmer erzählt. Damit folgt der Erzähler einer Logik der Verknüpfung, die weder einer übernatürlichen Instanz noch einer *per se* sinnvollen Weltordnung geschuldet ist, innerhalb derer der Spuk als gerechte Bestrafung des Marchese gelten würde. Stattdessen verortet der Erzähler die Logik der Verknüpfung auf der Dingebene des Textes: indem das dreimal wiederholte knisternde Stroh die Erzählung skandiert und indem Trümmer und Gebeine einen Zusammenhang zwischen Anfang und Ende der Erzählung stiften. Doch dieser Zusammenhang wird zugleich als inkonsistent kenntlich, denn das Zimmer, in dem das Bettelweib einst starb und nun die Gebeine des Marchese gesammelt sind, befindet sich im ersten Stock des Schlosses, das doch aber niedergebrannt »in Schutt und Trümmern« liegt.

Das bedeutet nicht, dass die Erzählung bloß eine Inkonsistenz des Erzählbaren *an sich* bebilderte,²⁵ sondern dass sie ihre sinnsuchenden Protagonisten mit Objekten konfrontiert, die äußerst schwer zu konturieren sind. Dabei sind es die Dinge – seien sie auch von zweifelhafter Präsenz wie das unsichtbare Stroh, unsortiert wie die Trümmer, unausdeutbar wie die weißen Gebeine des Marchese –, die in ihrer Konkretion beharrlich die Frage des Zusammenhangs und der Erkennbarkeit aufwerfen.

IV. Schluss

Die Frage nach dem Zusammenhang und der Erkennbarkeit der Dinge beantworten Kleists Texte mit einer Reihe von Provokationen. Diese gründen zum einen in der Materialität und Funktionalität der Dinge, die von großer Durchschlagkraft sind. Das Verstörende etwa an den Waffen bei Kleist liegt nicht nur in ihrer bedrohlichen Omnipräsenz, sondern auch in ihrer jederzeit tödlichen Effizienz, wenn beispielsweise in »Der Zweikampf« »plötzlich ein Pfeilschuß aus dem Dunkel der Gebüsche hervorbrach, und ihm, dicht unter dem Brustknochen, den Leib durchbohrte« (BKA II/6, 8). Das Provozierende der Dinge gründet zum anderen in ihrem Überdauern oder Wiederkehren, das heißt in ihrer Möglichkeit, die Subjekte heimzusuchen und sie zur Suche nach Zusammenhängen zu zwingen: sei es durch eine den Dingen angeheftete unutilgbare Erinnerung (der Krug), sei es durch eine unauflösbare Kopplung an ein vergangenes, womöglich vergessenes Leben (das Stroh). Verstörend sind die Dinge zum dritten in ihrer fatalen Nichtigkeit, die höchste Bedeutung gewinnen kann, wenn »der Anblick eines nichtigen Zettels [...]

²⁵ Vgl. die Kritik dessen etwa bei Johannes R. Lehmann, Geste ohne Mitleid. Zur Rolle der vergessenen Marquise in Kleists »Das Bettelweib von Locarno«. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 16 (2006), S. 57–76.

in einer bleiernen Kapsel« (BKA II/I, 244), hängend »an einem seidenen Faden« (BKA II/I, 239), in »Michael Kohlhaas« die Macht des Kurfürsten – zumindest vorübergehend – zu Fall zu bringen vermag.²⁶ Und schließlich verstören Opazität und Undurchschaubarkeit der Dinge, die die menschlichen Subjekte, die mit ihnen umgehen, kontaminieren können, wenn etwa Nicolo in »Der Findling« durch das Knacken der Nüsse als ein »kalter Lebender auf dem Platz eines noch nicht erkalteten Toten« erscheint.²⁷

Dabei sind die Dinge bei Kleist stets im konkreten historischen Einsatz – sei es, wie gesehen, zugunsten einer Thematisierung und Kritik der zeitgenössischen Synchronisierungsprozesse, sei es zugunsten einer Reflexion der jeweiligen Erkenntnismöglichkeiten. Kleists literarische Dinge zeigen, dass der »große Code der Objekte, in dem wir leben«,²⁸ von dem Roland Barthes in seiner »Semantik des Objekts« spricht, kein fixer Bedeutungskatalog ist, sondern zentrales Element des kulturellen Codes, der das jeweilige Weltwissen sowie dessen Wahrnehmungs- und Repräsentationstechniken organisiert. Dieser Code wird in Kleists Texten nicht nur vorausgesetzt und in Anspruch genommen, sondern auch ausgestellt, analysiert und transformiert, ob in den überschüssigen Erzählungen, die den zerbrochenen Krug wiedererstehen lassen, oder im Schweigen der weißen Gebeine, das Zusammenhänge stiftet *und* zerreißt.

²⁶ Vgl. Christine Weder, Die (Ohn-)Macht der Objekte. Romantische Dinge zwischen Magie und Profanität in Heinrich v. Kleists »Michael Kohlhaas« und E.T.A. Hoffmanns »Der Zusammenhang der Dinge«. In: Christiane Holm und Günter Oesterle (Hg.), *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, Würzburg 2011, S. 145–164.

²⁷ László Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München 1999, S. 301.

²⁸ Barthes, *Semantik des Objekts* (wie Anm. 5), S. 196.

BEWEIS-STÜCKE

Dinge als Wahrheitszeugen in Kleists Dichtungen

Dass wir nicht entscheiden können, »ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist«, war bekanntlich eines der Probleme, über die Kleist nach genauerer Bekanntschaft mit »der neueren sogenannten Kantischen Philosophie« (DKV IV, 205) in eine Krise geriet und das ihm eine Leitlinie für seine Dichtungen vorgegeben hat: Das Wahrheitsproblem steht im Zentrum fast all seiner Werke, vornehmlich allerdings in Gestalt einer Verfehlung der Wahrheit, sei es durch bewusste Täuschung von Seiten eines Gegenübers, sei es durch Selbsttäuschung.

Die Probleme des Rosshändlers Kohlhaas beginnen mit der Vortäuschung einer Rechtsbefugnis, konkretisiert in dem den Weg versperrenden Schlagbaum; dem folgen mehrere Klageabweisungen auf Grund lügenhafter Behauptungen des Tronka-Clans. Die Marquise von O.... täuscht sich, wenn sie den Grafen F... für einen Engel hält; die Liebenden in der Erzählung vom »Erdbeben in Chilik« täuschen sich, wenn sie aus der besonderen Situation im paradiesischen Tal auf einen allgemeinen Meinungsumschwung schließen; Toni (»Die Verlobung in St. Domingo«) fesselt Gustav, um Congo Hoango zu täuschen, doch Gustav fühlt sich selbst getäuscht und verraten und erschießt das Mädchen, ebenso wie Penthesilea sich von Achill getäuscht und gedemütigt glaubt, seinen letzten Auftritt missversteht und ihn zerfleischt. Für beide Fälle gilt das Wort der Totengräberswitwe Ursula in der »Familie Schroffenstein«: »Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen.« (Vs. 2705)¹ Der Findling Nicolo täuscht vor, Colino zu sein, mit gleichfalls letalen Konsequenzen, die im vergleichbar konstruierten »Amphitryon« – entgegen der Meinung Navid Kermanis² – denn doch vermieden werden können. Der Richter Adam täuscht Eve, Kunigunde den Grafen vom Strahl, die Zofe Rosalie Jacob den Rotbart, der seinerseits das Gericht zu Basel auf schon lachhafte Weise zu täuschen vermag; der Cherusker Herrmann täuscht den Römern germanische Harmlosigkeit vor – der einzige Fall, in dem Täuschung positiv bewertet wird (es sei denn, man nimmt noch Nataliens angeblich auf Weisung des Kurfürsten erfolgenden Marschbefehl an ihr Regiment dazu).³

¹ Kleists Dramen werden im Folgenden unter Angabe des Verses im Fließtext nach DKV zitiert.

² Vgl. Navid Kermani, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2012. In: KJb 2013, S. 13–20, hier S. 15, 19.

³ Vgl. »Prinz Friedrich von Homburg«, Vs. 1393.

Angesichts der beabsichtigten oder unbeabsichtigten Verfehlungen der Wahrheit nehmen manche Texte Kleists den Charakter von Ermittlungsverfahren an, und in diesen Verfahren sind es immer wieder Dinge, Gegenstände, die ausdrücklich oder implizit als Wahrheitszeugen eingesetzt werden.

In der ›Familie Schroffenstein‹ ist es der kleine Finger des ertrunkenen kleinen Peter, der zwecks eindeutiger Identifizierung mit einer Blatternarbe verunziert ist (Vs. 2688–2690). Diesen schon zu Kleists Zeit ziemlich abgebrauchten Topos eines unverwechselbaren Körperzeichens⁴ hat er im ›Käthchen von Heilbronn‹ ja noch einmal benutzt: Der Graf erkennt das Mädchen an einem Muttermal am Hals (vgl. DKV II, 409, Vs. 2200f.) und muss begreifen, dass die Begegnung in Käthchens Kammer zu Heilbronn tatsächlich, wie auch immer, stattgefunden hat. Den Kaiser hingegen, nachdem er eins und eins zusammengezählt hat, überzeugt letztlich ein Gegenstand: die Schaumünze, die er Käthchens Mutter geschenkt hat und die sich im Besitz des Mädchens befindet (vgl. DKV II, 421f.). Als Gegenstück hierzu dient das von Kunigunde so heiß begehrte Futteral mit der Schenkungsurkunde, deren Bergung durch das Käthchen die falsche Braut als betrügerischen Immobilienhai entlarvt (vgl. DKV II, 403, Z. 2054f.). Außerdem gibt es den Brief des Rheingrafen an den Haushofmeister von Burg Thurneck, mit dem er seinen mitternächtlichen Überfall ankündigt, der aber versehentlich dem Prior Hatto übergeben wird und den das Käthchen gerade noch rechtzeitig dem Grafen, der schon wieder zur Peitsche greift, übergeben kann, was das Schlimmste verhütet. Dem märchenhaften Charakter dieses angeblich ›historischen‹ Schauspiels entsprechend zeugen die Gegenstände hier tatsächlich für die Wahrheit.

Etwas komplizierter sieht es im ›Zerbrochenen Krug‹ aus. Da ist zunächst der Krug selbst: Er soll bezeugen, dass Ruprecht sittenwidrigerweise in Eves Kammer war (was halbwegs stimmt) und dass er das Prachtstück zerschert hat (was nicht stimmt): ein wahrhaft wackliger Zeuge also.⁵ Ferner gibt es Adams Perücke, die zunächst gerade durch ihre Abwesenheit der Wahrheitsfindung dient: Ihr Fehlen exponiert Adams Kopfwunden, für die er wenig glaubwürdige Erklärungen liefert, wie er ja auch ihre Abwesenheit Licht gegenüber anders begründet als gegenüber dem Gerichtsrat Walter: Der könnte ja doch darauf bestehen, die angeblich »ingesäuet« (Vs. 243) unterm Bett liegende Perücke in Augenschein zu nehmen. Dann aber erscheint Frau Brigitte, die Perücke in der Hand, die sie im Spalier unter Eves Fenster gefunden hat, deren Besitz Adam erst zugibt, dann leugnet, aber das hilft ihm nun auch nichts mehr. Hatte er zuvor »ohne der Perücke Beistand« (Vs. 378) Gericht halten müssen, so peitscht sie nun dem Flihenden den Rücken (vgl. Vs. 1959). – Im ›Variant‹ gibt es dann noch die neugeprägten Gulden, die gleichwohl das Antlitz des Spanierkönigs tragen und verbürgen sollen, dass Walter dem misstrauischen Mädchen »Wahrheit« gegeben habe (Vs. 2374). Die Forschung hat zu der angeblichen

⁴ Vgl. schon die Narbe des Odysseus in Homers ›Odyssee‹ (19. Gesang, Vs. 392f., Vs. 467–475).

⁵ Vgl. Vs. 426–429: »Setz' er den Krug mal hin, versuch' er's mal, / [...] / Den Krug, der kein Gebein zum Stehen hat, / Zum Liegen oder Sitzen hat, ersetzen!«

»numismatische[n] Unmöglichkeit«⁶ dieser Münzen etliche Theorien entwickelt, die freilich überflüssig werden angesichts des bislang übersehenen und erst jetzt bekannt gemachten Umstandes, dass es sehr wohl Gulden mit dem Bild Karls V. gegeben hat, die Carolusgulden/Karlsgulden, die im internationalen Zahlungsverkehr auch der selbständig gewordenen Niederlande noch in Gebrauch waren.⁷

Tatsächlich ein Problem gibt es in der »Penthesilea«, wenn die besiegte Amazonenkönigin davon überzeugt werden soll, dass der sanft zu ihren Füßen liegende, angeblich von ihr besiegte Mann eben derselbe Achill ist, der die Leiche des Trojaners Hektor um die Stadt geschleift hat: Prothoe verweist auf die Rüstung des Peliden: »An diesem Schmuck hier kannst du ihn erkennen.« (Vs. 1801) Nun ist Achill aber im 11. Auftritt »ohne Helm, Rüstung und Waffen« erschienen (Regieanweisung vor Vs. 1406), und erst im 16. Auftritt bringen die Griechen ihm die Rüstung zurück, die er sich vor den Augen der entsetzten Königin wieder anlegt. – Es ist dies eine der Stellen, an denen deutlich wird, wie wenig Kleist sich um Wahrscheinlichkeit schert, wenn er eines Utensils bedarf. Das gilt auch für die Peitsche an der Wand von Elvire Piachis Schlafzimmer, über die andere Interpreten meinetwegen sadomasochistische Auslegungen produzieren mögen; ich denke: Die Peitsche wird hier für einen »großen Auftritt« benötigt und darum hängt sie da; eine andere Funktion hat sie nicht.⁸

Im »Michael Kohlhaas« signalisiert der jeweilige Zustand der Rappen bekanntlich den jeweiligen Stand der Rechtslage des Rosshändlers. Da ich lebende Pferde aber nun doch nicht als Gegenstände auffassen möchte, beschränke ich mich auf den Zettel der »geheimnisreiche[n] Zigeunerin« (DKV III, 134), den Kohlhaas in einer Kapsel an einem wohl nicht ohne Grund »seidenen Faden« um den Hals trägt (DKV III, 118). Da handelt es sich ja um eine veritable Wahr-Sagung, deren Inhalt uns freilich nicht mitgeteilt wird, da Kohlhaas den Zettel auf dem Richtplatz, nachdem er ihn gelesen hat, verschlingt. Wenn man der Aufforderung des Erzählers folgt, »das Weitere in der Geschichte nach[zu]lesen« (DKV III, 142), kann man zwar die von der Zigeunerin vorgegebenen Daten rekonstruieren,⁹ doch passt das Bild, das Kleist vom sächsischen Kurfürsten zeichnet, in keiner Weise zu dem »um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts« (DKV III, 13) tatsächlich regierenden Johann Friedrich I., dem »Großmütigen«. So bleibt diese »Weissagung« (DKV III, 129) eine binnenfiktionale Drohgeste, und wir müssen uns damit zufrieden geben, dass der sächsische Kurfürst auf die unversöhnliche Aktion des Kohlhaas hin ohnmächtig (wieder einmal ohnmächtig) zusammenbricht (vgl. DKV III, 141).

⁶ Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2011 (zuerst 2002), S. 193.

⁷ Vgl. Margrit Vogt und Carl Niekerk, Die widersprüchliche Ordnung der Dinge. Objekte, Körper und Identitäten in »Der zerbrochne Krug«, »Amphitryon« und den Kant-Briefen. In: KJb 2015, S. 131–150, hier S. 138f. – Unklar bleibt dann allerdings noch, wieso Eve »Gottes leuchtend Antlitz« (Vs. 2376) auf der Münze zu sehen glaubt.

⁸ Der Griff zur Peitsche an der Wand dürfte eine Übernahme aus dem »Käthchen von Heilbronn« darstellen; vgl. DKV II, 344, Vs. 614f. und DKV II, 385, Vs. 1717–1719 sowie die nachfolgende Regieanweisung.

⁹ Vgl. DKV III, 129f. mit DKV III, 768.

In der »Marquise von O...« dient als Wahrheitszeuge die Uniform des Grafen F...: Am Tag des Bekenntnisses erscheint er in derselben Montur wie bei der Erstürmung der Zitadelle (vgl. DKV III, 183) und braucht deshalb zumindest der Mutter der Marquise nichts mehr zu erklären.

Hatte Kleist sich in der »Familie Schroffenstein« noch mit einem kleinen Finger begnügt, so lässt er in der »Hermannsschlacht« einen ganzen Mädchenleib zerstückeln: Die fünfzehn Teile der von Römern geschändeten, vom eigenen Vater getöteten Hally¹⁰ sollen die fünfzehn germanischen Stämme zur Revolte aufrufen (vgl. Vs. 1612–1620) – wobei allerdings, anders als im Fall des kleinen Peter, eine verbale Erklärung ja doch mitgeliefert werden muss. – Und dann gibt es noch den abgefangenen Brief des Ventidius mit der geraubten Locke der Thusnelda als eine Art Vorauslieferung an die Kaiserin Livia, den Herrmann seiner Gattin überbringt, um sie von der Verlogenheit ihres lüsternen Galans zu überzeugen, was Thusnelda zu fürchterlicher Rache motiviert.¹¹

Der eigentliche Wahrheitszeuge im »Bettelweib von Locarno« ist natürlich der Hund (DKV III, 263: »rückwärts gegen den Ofen weicht er aus«), aber auch der Degen, mit dem der Marchese »nach allen Richtungen die Luft durchhaut« (DKV III, 263), bezeugt implizit eine Wahrheit, nämlich dass der Marchese nicht gewillt ist, der Ursache für den Spuk auf den Grund zu gehen, sondern sich einbildet, ihn mit quasimilitärischen Mitteln vertreiben zu können.

Implizite Wahrheitszeugen sind auch die Keulen in und vor der Kirche in St. Jago (»Das Erdbeben in Chili«), mit denen der Mob die Liebenden und andere umbringt; gerade in ihrer Befremdlichkeit illustrieren sie die Tatsache eines Rückfalls dieser angeblichen Christen in atavistische Mordwut. In eben diesem Sinne spricht der Erzähler ja von »heiliger Ruchlosigkeit« (DKV III, 215) und lässt »die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit« »steinigt sie! steinigt sie!« schreien (DKV III, 217).

Im Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg« sind die wichtigsten Wahrheitszeugen der Brief des Kurfürsten und der Gegenbrief des Prinzen. Die genauen Wortlaute werden uns zwar nicht mitgeteilt, aber das Wesentliche ist uns schwer zu

¹⁰ Immer wieder findet sich in der Forschung die Behauptung oder wenigstens die Mutmaßung, Herrmann habe, um Aufruhr zu erregen, Hally durch als Römer verkleidete Germanen vergewaltigen lassen. Vgl. Christine Künzel, *Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists »Hermannsschlacht«*. In: *KJb* 2003, S. 165–183, hier S. 169; Michael Neumann, »Und sehn, ob uns der Zufall etwas beut«. Kleists Kasuistik der Ermächtigung im Drama »Die Hermannsschlacht«. In: *KJb* 2006, S. 137–156, hier S. 140–143. – Ich halte diese Unterstellung für abwegig. Sie lässt sich vom Text her allenfalls sehr notdürftig stützen, nicht aber von der Gesamttendenz des Stücks her und im Zusammenhang mit Kleists anderen politischen (antifranzösischen) Texten: Sie käme ja einem Freispruch für die »Feinde« gleich.

¹¹ Die ebenfalls hier und da vertretene Meinung, dieser Brief stelle eine von Herrmann veranlasste Fälschung dar (vgl. vor allem Regina Schäfer, *Der gefälschte Brief. Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists »Hermannsschlacht«*. In: *KJb* 1993, S. 181–189), steht im Widerspruch zur Handlungsführung: In II,4 lässt Ventidius einen Boten warten, weil ihm noch »ein Geschäft / Für Livia« obliege (Vs. 528f.); dem folgen (in II,5–7) seine Bitte um eine Locke Thusneldas und der Lockenraub.

erschließen. Der Kurfürst, der, von Nataliens Schilderung verwirrt, voreilig von Begnadigung gesprochen hat (vgl. Vs. 1177), stellt in seinem Brief eine Bedingung, und zwar eine solche, die dem Prinzen praktisch nur die Wahl zwischen dem Verlust seiner Ehre oder dem Verlust seines Lebens lässt: »Wenn er den Spruch [das Todesurteil; K.M.S.] für ungerecht kann halten / Kassier' ich die Artikel; er ist frei!« (Vs. 1185f.) Dem entspricht des Prinzen Satz: »kann er mir / Vergeben nur, wenn ich mit ihm drum streite, / So mag ich nichts von seiner Gnade wissen.« (Vs. 1383–1385) Der Kurfürst agiert als Versucher, der Prinz als jemand, der sich denn doch nicht ganz entwürdigend lässt und mit einem nun selbstbestimmten »freien Tod« (Vs. 1752) doch noch »Unsterblichkeit« (Vs. 1830) meint erringen zu können. Auch das verdirbt ihm freilich der Kurfürst, der sich ja schon zu Beginn des Stücks als Versucher betätigt hat, indem er dem somnambulen Prinzen eine erst noch zu erringende Glorie vorgaukelt. Auch hier spielen bekanntlich Gegenstände eine wesentliche Rolle: zum einen der Lorbeerkranz, den Homburg sich gewunden hat und mit dem man ihn in Frieden hätte lassen können; zum anderen aber die herrscherliche Halskette, die der Kurfürst um diesen Kranz windet, den er Natalie reicht, die ihn ihrerseits erhebt, als wolle sie den Prinzen krönen, während der Kurfürst sie von ihm wegzieht. Wie Hohenzollern im V. Akt rekapituliert: »so süße Dinge will er, / Und von so lieber Hand gereicht, ergreifen« (Vs. 1644f.). Diese nicht eben sensible »Vorführung« eines seiner selbst nicht Mächtigen und zur Offenbarung seines Inneren Genötigten schließt der Kurfürst mit seinem harschen »In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / In's Nichts, in's Nichts! [...] / [...] / Im Traum erringt man solche Dinge nicht!« (Vs. 74–77) Kein Wunder, dass der Prinz, als das Ganze sich am Schluss wiederholt, verwirrt fragt: »Nein, sagt! Ist es ein Traum?« (Vs. 1856) Was anfangs nur vorggaukelt wurde, soll nun Wahrheit sein. – Die zitierten Verse sind übrigens die einzigen Stellen in Kleists Dichtungen, an denen der Begriff »Dinge« tatsächlich im Sinn von »konkreten Gegenständen« gebraucht wird, – wobei in der Rede des Kurfürsten ohnehin schon wieder mehr die *Bedeutung* dieser Dinge: Ruhm und Ehre gemeint sind.

Nun hat die Zurückstoßung des Prinzen »in's Nichts« ja nicht ganz funktioniert, denn er hat einen Gegenstand »erhascht« (Regieanweisung vor Vs. 71) und in der Hand behalten: einen Handschuh der Prinzessin Natalie. Als er während der chaotischen Befehlsausgabe erkennt, *wem* der Handschuh gehört, kann er das Erlebte nicht mehr für einen bloßen Traum halten. In seiner triumphierenden Apostrophe an die Glücksgöttin (I,6) gilt ihm der Handschuh schon als »Pfand«, als Unterpand für sein Schlachtenglück am anderen Tag. – Es ist übrigens der *linke* Handschuh, den Natalie vermisst (vgl. Vs. 288); im II. Akt erscheint der Prinz »mit einem schwarzen Band um die linke Hand« (Regieanweisung vor Vs. 401); das bezieht sich natürlich auf seinen leichten Reitunfall in der Nacht, doch darf man wohl auch den linken Handschuh Nataliens assoziieren: Es ist dem Prinzen etwas widerfahren, was ihn zu einer übereilten Tat verleitet und ihm fast den Tod bringt. Im V. Akt, wenn Kottwitz und Hohenzollern vergeblich versuchen, den nur noch scheinbar unerbittlichen Herrscher zu erweichen, gibt es eine einzige Stelle, an der es heißt: »Der Kurfürst fällt in Gedanken.« (Regieanweisung nach Vs. 1692), nämlich nachdem Hohenzollern die Begebenheit mit dem Handschuh

erzählt hat. Dann poltert er zwar los, aber doch so, dass man Hohenzollern wohl Recht geben muss, wenn er sagt: »Ich bin sicher, / Mein Wort fiel, ein Gewicht, in Deine Brust!« (Vs. 1721f.)

Ein in seiner Bedeutung ambivalenter Gegenstand ist das kleine goldene Kreuz, das Gustav von der Ried dem Mädchen Toni als »Brautgeschenk« (DKV III, 238) umhängt, zur Besiegelung also einer noch inoffiziellen Verlobung und seiner wahrhaftigen Liebe. Das Kreuz ist aber »ein Geschenk der treuen Mariane, seiner abgeschiedenen Braut« (DKV III, 238), deren Tod er seinerzeit durch unbedachtes Reden verschuldet hat, so, wie er tags darauf Toni wutentbrannt niederschießen wird, statt einmal nachzudenken und dem Mädchen wenigstens ein Wort der Rechtfertigung zu gestatten. Statt die Dauer der Liebe zu bezeugen, wird das Kreuz ein Vorbote des Todes.

Ambivalent ist auch die Bedeutung der Partitur jener »uralte[n] von einem unbekanntem Meister herrührende[n], italienische[n] Messe« (DKV III, 291), deren Aufführung das Aachener Cäcilien-Kloster vor der Zerstörung bewahrt und die vier »gotteslästerlichen« Brüder (DKV III, 289) scheinbar oder tatsächlich um den Verstand bringt. Im Zimmer der Äbtissin hat die Partitur auf einem Pult einen Ehrenplatz (vgl. DKV III, 309) und schon ihr bloßer Anblick versetzt die Mutter der Übeltäter in einen beängstigenden Zustand, »als ob das ganze Schrecken der Tonkunst [...] über ihrem Haupte rauschend daherzöge« (DKV III, 311), in gewisser Weise also ihre Vermutung bestätigend, »es könne wohl die Gewalt der Töne gewesen sein«, die ihrer Söhne Wesensverwandlung hervorgerufen habe (DKV III, 309). Dem widerspricht allerdings gleich darauf die Äbtissin mit ihrer von höchster Stelle absegneten Behauptung, die heilige Cäcilie selbst habe die Messe dirigiert und damit ein Wunder bewirkt (vgl. DKV III, 313), eine Behauptung, an der, mehreren Signalen im Text zufolge, denn doch gezweifelt werden darf. Wie auch immer: Die Titelfrage »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« bleibt unentschieden.

Der zentrale Gegenstand in der Erzählung »Der Findling« ist das Bild des Genueseritters Aloysius, Marquis von Montferrat (vgl. DKV III, 278), genannt Colino, vor dem Elvire Piachi – wenn auch nicht nackt und onanierend, wie László Földényi möchte¹² – ihren Liebeskult betreibt. Ihr Adoptivsohn Nicolo hat sie durchs Schlüsselloch dabei beobachtet, verschafft sich einen Hauptschlüssel und entdeckt statt des vermuteten Liebhabers das Bild, das er sich nicht erklären kann, weshalb er seine Geliebte Xaviera Tartini und deren kleine Tochter Klara vor das Gemälde führt. Klara (*nomen est omen*) ruft: »Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?« (DKV III, 275) Als er dann auch noch herausfindet, dass das von Elvire geflüsterte Wort »Colino« aus denselben Buchstaben besteht wie sein Name Nicolo, glaubt er »den Schlüssel zu allen rätselhaften Auftritten dieser Art, die er erlebt hatte, gefunden zu haben.« (DKV III, 278) Aber er irrt. Ihm und auch der kleinen Klara sagt das Bild *nicht* die Wahrheit, obwohl auch die eifersüchtige Xaviera Nicolos auffallende Ähnlichkeit mit dem Dargestellten einräumen muss

¹² Vgl. László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma, München 1999, S. 245, 321.

(vgl. DKV III, 275). Man ist versucht, von einer Tücke des Objekts zu sprechen. Durch Xavieras Mitteilungen, die wahre Identität des Abgebildeten betreffend, unsanft »aus der Wiege [seiner Hoffnungen] genommen« (DKV III, 278), macht Nicolo sich die Ähnlichkeit mit Colino zunutze, zieht sein Genueser Karnevalskostüm an, postiert sich am Abend vor dem verhängten Bild und wird tatsächlich von der in Ohnmacht sinkenden Elvire für Colino gehalten. Er versucht also, die Wahrheit des Bildes durch eine andere Wahrheit zu ersetzen, will sich an Elvire vergehen und denkt, dass sie seiner scheinbar »überirdischen Erscheinung« (DKV III, 280) keine Widerstand entgegensetzen wird. Bekanntlich geht die Rechnung nicht auf.

Im »Amphitryon« gibt es einen Gegenstand, der selbst von einer Wahrheit in die andere wechselt: das Diadem, das Jupiter, in der Gestalt Amphitryons, Alkmene geschenkt hat.¹³ Laut Merkur (in Gestalt des Sosias, der das Diadem in einem versiegelten Kästchen verwahrt glaubt) war dort »de[r] Namenszug Amphitryons«: der Buchstabe A eingraviert (Vs. 330–334). Das ist wohl auch anderntags noch so, wenn Alkmene dem tatsächlichen Amphitryon das Kleinod vorweist (vgl. Vs. 887–890); dann aber verwandelt das A sich in ein J (vgl. Vs. 1105–1148): »Das einzig, unschätzbare, teure Pfand, / Das ganz untrüglich mir zum Zeugnis dient« (Vs. 1142f.) hat *doch* getrogen, was Alkmene bekanntlich in tiefe Selbstzweifel stürzt. In der Okkupation des Diadems, das ja doch Amphitryon dem Labdakus abgewonnen hat, spiegelt sich die Okkupation der Leiblichkeit des Feldherrn durch Jupiter. Der Gegenstand kann die zwiespältige Wahrheit nicht mehr bezeugen; er wird manipuliert.

In seiner wohl letzten Erzählung, »Der Zweikampf«, hat Kleist die Funktion der Dinge als Wahrheitszeugen sarkastisch zerspielt. Da ist zunächst das Werkzeug, mit dem der Herzog von Breysach ermordet worden ist: ein ungewöhnlich »zierlich und prächtig« gearbeiteter Pfeil, der sogar eine Jahreszahl trägt und von dem sich ermitteln lässt, dass er drei Jahre zuvor zusammen mit 59 anderen für den Grafen Jacob den Rotbart, den Halbbruder des Ermordeten, angefertigt worden ist (DKV III, 316). Da auch noch herauskommt, dass der Graf in der Mordnacht ungewöhnlicherweise aus seiner Burg abwesend war, gerät er in Verdacht, und obwohl die Herzoginwitwe ihm schriftlich versichert, sie sei »im voraus von seiner Unschuld überzeugt« (DKV III, 318), besteht er auf einer gerichtlichen Klärung, die dann vor einem vom Kaiser einberufenen Gericht in Basel stattfindet. Er ist aufgefordert zu erklären, wie der ihm gehörende Pfeil in die Hände des Mörders gekommen sei und wo er selbst sich in der Mordnacht aufgehalten habe (vgl. DKV III, 319). Er behauptet dann, »mit Übergehung der ersten, ihm, wie er vorgab, gänzlich unauflöselichen Frage, in Bezug auf die zweite, welche für den Streitpunkt entscheidend« sei, er habe die Nacht mit Littegarde von Auerstein verbracht (DKV III, 320). Von dem so auffälligen Tatwerkzeug ist fortan mit keinem Wort

¹³ Földényi (Heinrich von Kleist, wie Anm. 12, S. 185) geht irrigerweise davon aus, Jupiter habe Alkmene außer dem Diadem »auch einen Gürtel« geschenkt. Vielmehr hat Alkmene sich das Diadem (wörtlich: »Umgebundenes«) »einem Gürtel gleich« vor die Brust gebunden (Vs. 952).

mehr die Rede; der Pfeil verschwindet spurlos aus den Ermittlungen und aus der Erzählung.¹⁴ Umso mehr Staub wirbelt Jacobs Behauptung bezüglich der Liebesnacht mit Littegarde auf, obwohl dieses Alibi ja keineswegs »für den Streitpunkt entscheidend« ist und gerade *nicht* beweist, dass Jacob auch nicht »mittelbar« an der Ermordung des Herzogs beteiligt gewesen ist (vgl. DKV III, 320); am Schluss gesteht er ja, was jeder sich hätte denken können, dass er einen Mörder gedungen hatte (vgl. DKV III, 348). Das Gericht zu Basel aber fällt auf seine Tricks herein, und auf Befehl des Kaisers soll der Graf »feierlich, bei offenen Türen, vom Verdacht, zur Ermordung des Herzogs mitgewirkt [!] zu haben, freigesprochen« werden (DKV III, 328), was dann allerdings das Auftreten Friedrichs von Trota verhindert. – Schon dieser Umgang mit Indizien und Verdachtsmomenten muss jedem auch nur halbwegs juristisch Gebildeten die Haare zu Berge treiben. Kleists Hohn auf diese Gerichtsbarkeit ist offenkundig.

Im Folgenden konzentriert sich alles auf die juristisch völlig irrelevante Frage, ob Jacob nun die Nacht mit Littegarde verbracht hat oder nicht. Immerhin: Dem Nachweis für dieses Zusammensein dient ein Ring, der von Littegardens verstorbenem Gatten stammt und den sie dem Rotbart als Andenken an die Liebesnacht geschenkt haben soll (vgl. DKV III, 322). Auf solche Beschuldigungen hin trifft Littegardens Vater der Schlag und ihre habgierigen Brüder benutzen die Gelegenheit dazu, sie aus der Burg zu jagen. Nur: Die Geschichte stimmt ja gar nicht. Der Ring zwar ist echt, aber die Kammerzofe Rosalie, die schon zuvor mit dem Rotbart »auf einem nichtswürdigen Fuß lebte« (DKV III, 343), hat ihrer Herrin den Ring entwendet (vgl. DKV III, 345) und sich in der »Nacht des heiligen Remigius« (DKV III, 314 u.ö.) dem blindlings entzückten Grafen untergeschoben. – Littegardens Ring bezeugt also gerade nicht das, was er bezeugen soll, wohl aber, dass die Abwesenheit des Grafen aus seiner Burg einer erotischen Unternehmung geschuldet war. Aber da gibt es ja noch einen anderen Ring, jenen nämlich, den der Graf als Gegengabe übersandt hat (auch dieser übrigens von seiner früheren Partnerin, seiner verstorbenen Gemahlin, herrührend) und den Rosalie »wieder geschickt genug war aufzufangen« (DKV III, 345). Dass sie in der besagten Nacht des heiligen Remigius und nicht bei einer der zahlreichen früheren Begegnungen schwanger geworden ist, muss als Glücksfall für Littegarde von Auerstein bezeichnet werden, denn erst im Gefolge der Vaterschaftsklage Rosaliens wird der Betrug ja offenbar: Sie besitzt noch Jacobs Ring, »dergestalt, daß die Wahrhaftigkeit ihrer Aussage nicht in Zweifel gezogen werden konnte«, und »auf dies augenscheinliche Zeugnis gestützt« (DKV III, 346) wird Klage erhoben. Dass Rosalie auch »dies augenscheinliche Zeugnis« auf andere Weise an sich gebracht haben könnte, wird nicht erwogen.

Also: Der eine Ring lügt, der andere sagt die Wahrheit, woraus folgt, dass all diese »augenscheinlichen Zeugnisse« im Grunde nichts taugen. Ein tatsächlich

¹⁴ In einem insgesamt überanstrengten Essay hat Roland Reuß versucht, die auffallend detaillierte Beschreibung des Pfeils als versteckt selbstreferentielle Reflexion auf Kleists Erzählstil zu deuten: Roland Reuß, »Mit gebrochenen Worten«. Zu Kleists Erzählung »Der Zweikampf«. In: Brandenburger Kleist-Blätter 7 (1994), S. 3–41, hier S. 37–41. In dieser Sichtweise würde allerdings verständlicher, warum die Mordwaffe in der Kriminalhandlung dann gar keine Rolle mehr spielt.

wichtiges Beweismittel, der Mordpfeil, verschwindet aus der Diskussion, die beiden Ringe gelten einmal fälschlich, einmal zu Recht als Beweisstücke. Im Übrigen ist es für die Aufklärung der Mordtat ja völlig unerheblich, mit *wem* der Graf die fragliche Nacht verbracht hat. Um ihm das Geständnis abzurufen, bedarf es noch einer Kombination von Vaterschaftsklage und tödlicher Erkrankung. Das ganze Verfahren trägt absurde Züge.

Und das gilt ja auch für das ›Gottesgericht‹ des Zweikampfs selbst. Derartiges wurde veranstaltet, um in einem nach menschlichem Ermessen nicht entscheidbaren schwerwiegenden Fall zweifelsfrei die Wahrheit zu ermitteln. In Kleists Erzählung ist der Fall aber viel zu verwickelt, als dass ›Gott‹ mit A oder B hätte antworten können (denn hinsichtlich des Zusammenseins mit Littegarde handelt der Graf ja guten Glaubens, wenn auch in arglistiger Absicht). Der Kaiser, statt das ohnehin obsoletere Instrument des Gottesgerichts gleich ganz abzuschaffen, lässt in die betreffenden Statuten »überall wo vorausgesetzt wird, daß die Schuld dadurch unmittelbar ans Tageslicht komme, die Worte einrücken: »wenn es Gottes Wille ist.« (DKV III, 349), womit der Sinn dieser Einrichtung allerdings zunichte gemacht wird. Dass der ganze gottesgerichtliche Aufwand im Übrigen nicht nötig gewesen wäre, wenn das Basler Gericht ordentlich gearbeitet hätte, bleibt eine sarkastische Pointe.

Fazit: Die laut Kleist, wie wir wissen, gebrechliche Einrichtung der Welt (vgl. DKV III, 27, 186) erweist sich nicht nur in unvorhersehbaren Katastrophen (wie dem Erdbeben in St. Jago) und nicht nur in der Unberechenbarkeit der Menschen, sondern auch in der Unzuverlässigkeit der Dinge als Beweis-Stücke. Sie können wohl die Wahrheit bezeugen, sie können aber auch in die Irre führen und sogar den gegenteiligen Sinn dessen annehmen, für das sie zunächst zu stehen schienen (Tonis Kreuz, Alkmenes Diadem).

Wenn man fragt, woran denn überhaupt in Kleists Welt der Einzelne sich orientieren kann, dann bleibt nur (auch das ist bekannt) das Wagnis des Vertrauens in die Aufrichtigkeit des anderen Menschen, vornehmlich des geliebten Menschen, ein Vertrauen auf jede Gefahr hin und auch gegen jeden Augenschein, so, wie Eve es von Ruprecht fordert,¹⁵ wie Gustav von der Ried es verfehlt und wie Friedrich von Trota es sogar gegen den scheinbar eindeutigen Spruch eines Gottesgerichts aufbringt. Die Liebenden in Kleists erstem Drama ›Die Familie Schrockenstein‹, dessen Welt grundsätzlich vom Misstrauen, dieser »schwarze[n] Sucht der Seele« (Vs. 515), vergiftet ist, haben über die tödliche Feindschaft zwischen ihren Elternhäusern hinweg zu diesem Vertrauen gefunden, aber da sie ihren Vätern nicht trauen können, greifen sie, greift Ottokar zum Mittel der Täuschung, der vertauschenden Verkleidung, was beiden den Tod bringt. In der Erzählung ›Der Zweikampf‹ aber, in der alles andere in Zweifel gezogen wird, gelingt es *einmal* einer solchen Liebe, *nicht* unterzugehen. Dass dies gerade in Kleists wohl letzter, jedenfalls seiner letztveröffentlichten Dichtung geschieht, hat ja doch etwas Tröstliches, und ein wenig darf man sich wohl freuen.

¹⁵ Vgl. ›Der zerbrochne Krug‹, Vs. 1164f.

VOM VERSCHWINDEN DER DINGE Interieurs in Heinrich von Kleists Erzählungen

Kleists Erzähl-Räume sind eigentümlich leere Räume. Sie erinnern in ihrer Objektarmut einerseits an die Malerei der Renaissance oder der Postmoderne, z.B. Gemälde Edward Hoppers und Lucien Freuds,¹ andererseits an moderne Bühnenbilder z.B. für Stücke von Samuel Beckett oder Peter Brook, Räume ohne Interieurs als besonders intensive Szenographien – oder vielleicht auch an die gelegentlich extensiven Devotionalräume in seinen Briefen und an leer gelassene oder geschwärzte Seiten in literarischen Texten, wie z.B. in Laurence Sternes ›Tristram Shandy.‹² So ist Kleists Erzählen, wie Klaus Müller-Salget in seinem Kommentar der Frankfurter Kleist-Ausgabe anmerkte, »szenisch angelegt«, der Autor »vermeidet jede breite Ausmalung, schildert das Ambiente immer nur in abgekürztester Form«: Auch wenn die dargestellten Räume »eine strukturierende Funktion« haben können, bleiben sie meist reine »Kulisse«, deren Ausgestaltung mehr als spärlich bleibt: »Landschaftsbeschreibungen fehlen fast gänzlich, und auch die Innenräume sind nur sehr sparsam angedeutet.« (DKV III, 685) Nur eine sehr geringe Zahl von Gegenständen wird in den Erzählungen überhaupt beschrieben, diese dann aber gelegentlich in einer deutlichen Häufung,³ z.B. ein Dutzend Male das ›Bett‹ und mehrfach Begriffe wie ›Schlafkammer‹ und ›Schlafrock‹, vor allem ›Schlaf-

¹ Weitere Beispiele einerseits der Renaissance, andererseits der Postmoderne finden sich jeweils auch bei Hajo Düchting, *Bildraum. Räume in der Malerei*, Stuttgart 2010, S. 44–53; Wolf Tegethoff, Friedrich | Hammershøi | Rothko | Richter. *Wider das Nichts*. In: Ulrich Bischoff und Luc Tuymans (Hg.), *Constable, Delacroix, Friedrich, Goya. Die Erschütterung der Sinne*, Dresden 2013, S. 110–129.

² Zu den leeren Räumen in Kleists Briefen vgl. Ingo Breuer, *The Empty Space. Brieftopographien bei Heinrich von Kleist und Georg Büchner*. In: Isolde Schiffermüller und Chiara Conterno (Hg.), *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*, Würzburg 2015, S. 25–54.

³ Dinge, die nicht zur Wohnungseinrichtung zählen, werden im Folgenden nicht berücksichtigt; dies gilt nicht zuletzt für die zahlreichen Briefe und anderen Dokumente, von denen in Kleists Texten die Rede ist. Vgl. dazu Antony Stephens, *Kleist. Sprache und Gewalt*, Freiburg i.Br. 1999, S. 157–193; Ingo Breuer, *Post als Literatur. Brief- und Personenbeförderung bei Heinrich von Kleist*. In: *KJb* 2013, S. 154–171, vor allem S. 167–169.

gemach« und »Schlafzimmer«. ⁴ Häufiger vertreten sind auch Türen und Tore, Portale und Pforten, Riegel, Schlüssel und Schlösser sowie fast fünfzig Mal Fenster inkl. Fensterscheiben und Fensterläden. ⁵ Fast alle anderen Gegenstände und Interieurs, die man in den Räumen vermuten könnte, scheinen hingegen verschwunden zu sein. Es fehlen Aussagen über die Gestaltung von Decken, Wänden und Fußböden; wir vermissen fast völlig Schränke und Regale, Sitzgarnituren und dekorative Arrangements. Es gibt eigentlich keine üppig ausgestatteten Räume – nur einmal wird eine Bibliothek erwähnt, als die Marquise darüber nachdenkt, wie sie ihren neuen Wohnsitz in »V...« einrichten wird: »wie sie die Zimmer bequem verteilen würde; auch, welches sie mit Büchern füllen, und in welchem die Staffelei am schicklichsten stehen würde« (167f.). ⁶ Die wenigen erwähnten Interieurs sind in der Regel unerlässlich für den Handlungsablauf. Und obwohl die gegenseitige Spiegelung von seelischem und möbliertem Innenraum die Literatur des 19. Jahrhunderts in zunehmendem Maße prägte, ⁷ eröffnen die Interieurs in Kleists anti-psychologischen Erzählungen keinerlei seelische Innenansichten; die darin vorhandenen Gegenstände sind zudem so spärlich, dass sie nur in Einzelfällen als atmosphärisches Requisit dienen können.

I. Erzählte Räume

Über den Ofen, hinter das sich das Bettelweib von Locarno verfügen soll, und das Zimmer, in dem er sich befindet, erfahren wir nur wenige Dinge: 1. dass in diesem Raum der Marchese »seine Büchse abzusetzen pflegte«, 2. dass der Ofen so im Raum befindlich ist, dass man sich dahinter niederlassen kann (während das Bettelweib ja zuvor im »Zimmerwinkel« lag), und 3. dass es einen »glatten Boden« gibt, auf dem das Bettelweib ausrutscht, als sie den Raum durchquert (261). Abgesehen vom Ofen mit seiner (Ofen-)Bank ähnelt der Raum einem möbellosen Hohlraum.

Im »Erdbeben in Chili« bleiben selbst die für die Erzählung relevantesten Gebäude (Gefängnis, Kloster, Kathedrale) völlig konturlos. Dass das Kloster über einen Giebel verfügt, erfährt der Leser lediglich, da die Äbtissin, »mit fast allen ihren Klosterfrauen« beim Erdbeben von diesem »auf eine schmähliche Art erschlagen ward« (199). Wenn Piachi mit Nicolo aus Ragusa, wo der Sohn an der

⁴ Angaben nach Helmut Schanze, Wörterbuch zu Heinrich von Kleist. Sämtliche Erzählungen, Anekdoten und kleine Schriften, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen 1989, S. 65f., 334.

⁵ Vgl. Schanze, Wörterbuch (wie Anm. 4), S. 138 (Fenster), 304 (Pforte), 306 (Portal), 321 (Riegel), 335 (Schloss), 336 (Schlüssel), 382 (Tor), 387 (Tür). Den beiden Bedeutungsfeldern Tür und Fenster widmet sich schwerpunktmäßig A.T. Alt, Kleist's Vision. Time, Interior and Exterior Space in the Novellas. A Typological Study. In: Jörg Thuncke und Eda Sagarra (Hg.), Formen realistischer Erzählkunst, Nottingham 1979, S. 79–87.

⁶ Alle Nachweise der Seitenzahl ohne weitere (Siglen-)Angaben beziehen sich auf DKV III; ansonsten erfolgen Nachweise mit vollständiger Sigle.

⁷ Vgl. Sabine Schulze, Innenleben. Die Kunst des Interieurs. In: Dies. (Hg.), Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, Ostfildern-Ruit 1998, S. 9–15, hier S. 11.

Pest gestorben ist, nach Hause zurückkehrt, springt der Erzähler von einer Szenenbeschreibung in der Kutsche (die auch weder von außen noch von innen beschrieben wird) unmittelbar in eine häusliche Szene, ohne dass irgendwelche Gebäudedetails auch nur mit einem Wort erwähnt werden; es heißt lediglich: »In Rom stellte ihn Piachi [...] Elviren, seiner jungen trefflichen Gemahlin vor«, sechs Zeilen weiter wird das »Bett«, in dem Nicolo ab jetzt schlafe, ohne jede weitere Beschreibung des Betts oder wenigstens des Schlafraums bloß erwähnt; zwei Zeilen weiter wird er zur »Schule« geschickt und acht Zeilen weiter im »Comtoir« angestellt (267); Ansätze einer Hausbeschreibung finden sich am ehesten für das abgebrannte Haus, in dem Colino seine tödliche Verletzung erhält, dort aber auch wieder vor allem des (dann bald lichterloh brennenden und sicher bald herunterfallenden) Giebels. Lediglich ein Zimmer des sicherlich großzügig dimensionierten Gebäudes wird etwas genauer beschrieben: In »Elvirens Zimmer« gibt es ein »schwarzes Tuch«, das »über das in der Nische stehende Bild« gehängt ist, das wenig später als »seidne[r] Vorhang« bezeichnet wird (und hinter dem sich dann der als Ritter Colino verkleidete Nicolo versteckt hält), und ein »Getäfel des Bodens«, auf das Elvire ohnmächtig niedersinkt, sowie ein »im Winkel des Zimmers stehende[s] Bett«, in dem Nicolo Elvire später zu vergewaltigen gedenkt (280). Auch in »Die Verlobung in St. Domingo« dient das Bett zumindest dann, wenn es eigens erwähnt wird, dem baldigen Geschlechtsverkehr als Auslöser weiterer Verwicklungen. Eine Ausnahme bildet, wie in vielen Aspekten, auch in gewissem Maße bei den Interieurs »Michael Kohlhaas«, da sich dort die todkranken Personen (der Knecht Herse, die Gattin des Protagonisten und der Kurfürst) im Bett befinden.

An den Wänden vor allem der Schlafzimmer, über deren Möblierung ansonsten kaum Informationen gegeben werden, hängen Peitschen, wie sie Piachi gegen Nicolo einsetzen will (vgl. 280), oder auch – um ein Dramenbeispiel zu nehmen – wie diejenige »Peitsche«, die Graf vom Strahl nach kurzer Suche (»An welchem Nagel hängt sie?«) als Waffe gegen das Käthchen von Heilbronn »von der Wand« nimmt (DKV I, 385).⁸ An der Wand hängen Pistolen, wie das »Pistol«, das der Vater der Marquise von O... von der »hintern Wand« seines »Schlafgemach[s]« nimmt und das »in dem Augenblick, da er es von der Wand herabriß, losging, und der Schuß schmetternd in die Decke fuhr« (166).⁹ Und in der »Verlobung in St.

⁸ Zur Peitsche an der Wand als Symbol voraufklärerischer politischer Verhältnisse vgl. Johann Gottfried Seume, der in »Mein Sommer 1805« satirisch formulierte: »Als eine Charakterzeichnung der gesetzlichen Verhältnisse und der schönen Liberalität der Machthaber in Liefland ist mir noch oft vorgekommen, daß ich hier und da an der Wand eine große Peitsche hangen sah. Das sind unsere Landesgesetze, sagte man [...]; weiter haben wir keine und weiter brauchen wir keine.« (Johann Gottfried Seume, Werke in zwei Bänden, Bd. 2: Mein Leben/Spaziergang nach Syrkus im Jahre 1802/Mein Sommer 1805, hg. von Jörg Drews u.a., Frankfurt a.M. 1993, S. 599)

⁹ Die Pistole an der Wand, die offenbar einen üblichen Aufbewahrungsort darstellt, ist auch im Theater beliebt: In Christian August Vulpius' »Graf Benjowsky. Ein Original Trauerspiel in fünf Aufzügen« »reißt« der Gouverneur »die Pistole von der Wand« (Leipzig 1792, S. 116) und in Daniel Beils »Die Freystatt müder Pilger« ist es ein Hauptmann, der zunächst

Domingo« befindet sich an der Wand »ein Strick [...], welcher, der Himmel weiß, durch welchen Zufall, an dem Riegel der Wand hing« (249) – ein artverwandtes Exemplar offenbar desjenigen »Strick[s]«, den Jeronimo im »Erdbeben in Chili« »der Zufall gelassen hatte« (190).

In einigen seltenen Fällen gibt es einen Tisch, gelegentlich (in »Michael Kohlhaas« und »Die heilige Cäcilie«) ein Pult, oft als Ablage, so für den Amtmann, der in »Michael Kohlhaas« »Hut und Stock, die er zwischen den Knien gehalten hatte, auf den Tisch« legt (48), und natürlich regelmäßig als Ort zur Einnahme von Speisen. In der »Verlobung in St. Domingo«, wo zunächst Toni »mit einem Mahl, das sie in der Küche bereitet hatte«, wiederkehrte und dann »den Tisch deckte« (230), wird – wie noch zu zeigen sein wird – aus der Tischbeschreibung einer der raren Ansätze einer Raumbeschreibung. Besonders häufig dient der Tisch zum Lesen oder Schreiben oder ist explizit als Arbeitsplatz beschrieben, so in »Michael Kohlhaas« der »Tisch des Großkanzlers«, auf dem »aus den Papieren seiner Brieftasche, mehrere« überreicht werden (95) – überhaupt liegt darauf häufig Lesbares: Luther wirft »die Papiere, die auf seinem Tisch lagen, übereinander« (79), und ebenso wirft später der Kurfürst »einige Briefschaften und Akten, die auf dem Tisch lagen, mit dem Ausdruck zurückgehaltenen Unwillens, über einander« (124); und Nicolo nimmt »die Lettern, welche seit mehreren Tagen auf dem Tisch lagen, in die Hand« (277). In »Die Marquise von O...« betreibt der Graf »auf dazu nicht schicklichen Tischen seine Geschäfte« (154), und den Commendanten, der »das abgeschossene Pistol auf einen Tisch geworfen« hatte, findet seine Frau später »an einem Tisch arbeitend« (173), während die Marquise, »mit vieler Emsigkeit, an einem Tisch arbeitete« (156) bzw. man diese »an einem kleinen Tischchen emsig arbeiten sah« (170), wobei es sich bei den Arbeiten der Marquise wohl eher um Handarbeiten gehandelt haben dürfte. Die »nichtssagenden Unterhaltungen« finden dagegen »an den Teetischen« statt, wie der Erzähler im »Erdbeben in Chili« bzw. in »Jeronimo und Josephe« vermerkt (206f.), während in der »Verlobung in St. Domingo« Hoango und Babekan »niedergeworfen und mit Stricken am Gestell eines großen Tisches fest gebunden« werden (255).

Der Häufigkeit der Erwähnung von Tischen entsprechend finden sich zahlreiche Erwähnungen von Sitzmöbeln, meist Stühlen. Diese werden immer wieder von der Wand genommen und in den Raum gestellt oder umgekehrt. Kohlhaas setzt sich sogar in einen »Lehnstuhl«, was die »Hausfrau« als Zeichen der »Gelassenheit« interpretiert (29), häufiger sind jedoch einfachere Sitzmöbel. Als Ort, an dem ein Mensch im wörtlichen Sinne platziert wird, um eine längere Erzählung zu liefern, dient der Stuhl in der »Marquise von O...«, wenn der Commendant zum Grafen F... »sagte: ob er nicht Platz nehmen wolle; und setzte ihm, auf eine verbindliche, obschon etwas ernsthafte, Art einen Stuhl hin« (150), damit er die Geschichte seines vermeintlichen Todes erzähle; Kohlhaas »nötigte« das Trödelweib

»seinen Degen um[schnallt]« und dann »eine Pistole von der Wand [nimmt]« (Daniel Beil, *Die Freystatt müder Pilger*. In: Ders., *Sämmtliche Schauspiele*, Zweyter Band, Zürich und Leipzig 1794, S. 68; eigene Paginierung für jedes Stück). Auch in *Jagd-Stilleben* des 17. und 18. Jahrhunderts sind Gewehre an der Wand nicht unüblich.

»unter Gedanken, die sich seltsam in ihm kreuzten, auf einen Stuhl nieder«, und erfährt dann auch zumindest ansatzweise die große Bedeutung des Zettels (135); und zuvor heißt es:

Der Kämmerer, indem er für ihn und den Kurfürsten Stühle von der Wand nahm, und auf eine verbindliche Weise ins Zimmer setzte, sagte: er freue sich, daß ein Mann von seiner Rechtschaffenheit und Einsicht mit ihm in dem Mittel, diese Sache zweideutiger Art beizulegen, übereinstimme. Der Prinz, indem er den Stuhl, ohne sich zu setzen, in der Hand hielt, und ihn ansah, versicherte ihn: daß er gar nicht Ursache hätte sich deshalb zu freuen [...]. (84)

Das Nicht-Setzen bzw. Aufstehen und Zurückstellen des Stuhls an die Wand bedeutet einen Abbruch der Kommunikation, so auch beim Grafen in der »Marquise von O....«:

Drauf, indem er sich erhob, und seinen Stuhl wegsetzte: da er die Hoffnungen, sprach er, mit denen er in dies Haus getreten sei, als übereilt erkennen müsse [...]. Worauf er noch, den Stuhl in der Hand, an der Wand stehend, einen Augenblick verharrete, und den Commendanten ansah. (153).

Speziell Tische und Stühle stellen gleichsam zentrale dramaturgische Accessoires dar, sie können, wie generell die Interieurs, einer Charakterisierung von Figuren und Situationen dienen. Die Marquise von O.... arbeitet »in ihrer lieblichen und geheimnisvollen Gestalt, an einem kleinen Tischchen« (170), so dass die Zierlichkeit des Tisches auch zur Charakterisierung der Figur dient bzw. als Inbegriff des Weiblichen zu verstehen ist.¹⁰ Entsprechend wird eine Figur wie Luther als jemand eingeführt, »der unter Schriften und Büchern an seinem Pulte saß« (77), so dass der Arbeitsplatz die Figur charakterisiert. In einem wohl singulären Fall bei Kleist wird der Raum selbst konkret atmosphärisch aufgeladen. In der »Verlobung in St. Domingo«, in der der »Fremde [...] das Tuch auf dem Tische legte« (234), stellte er anschließend »seinen Degen in einen Winkel und legte ein Paar Pistolen, die er am Gürtel trug, auf den Tisch«:

Er sah sich, während Toni das Bett vorschob und ein weißes Tuch darüber breitete, im Zimmer um; und da er gar bald, aus der Pracht und dem Geschmack, die darin herrschten, schloß, daß es dem vormaligen Besitzer der Pflanzung angehört haben müsse: so legte sich ein Gefühl der Unruhe wie ein Geier um sein Herz, und er wünschte sich, hungrig und durstig, wie er gekommen war, wieder in die Waldung zu den Seinigen zurück. (234f.)

Gustav sieht eine Diskrepanz zwischen dem Charakter der Wohnung und dem Charakter der jetzigen Bewohner zufälligerweise gerade in dem Moment, als ein gleichsam unschuldiges »weißes Tuch« über dem Bett ausgebreitet wird. Doch die noch kurz erwogene Rückkehr Gustavs zu seiner Familie in die »Waldung«, die Natur, ist nicht mehr möglich und damit das Verderben – hier aus eigener

¹⁰ Vgl. Anne-Katrin Rossberg, *Wie Frauen Zimmer wurden. Zur Wohnkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. In: Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn (Hg.), *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, Bielefeld 2011, S. 143–153, hier S. 147 mit Verweis auf Le Camus de Mézières (siehe hierzu Anm. 16).

Schuld – unvermeidlich wie die Katastrophe im »Erdbeben in Chili«, als Jeronimo Frau und Kind in einer sonnenbeschiedenen amönen Landschaft sucht; sie aber waren in »ein dunkles, von Pinien beschattetes Tal [...] entflohen«, das ihnen nach dem Wiederfinden wie das »Tal von Eden« vorkam (200), aber in seiner Düsternis wohl eher einen Vorboten des Massakers am Schluss darstellt.

Gleichsam sprechende Interieurs, die in der Literatur des 19. Jahrhunderts ein immer verbreiteteres Gestaltungsmittel werden, finden sich hier nur in raren Einzelfällen. Selbst in der zitierten Passage ist nur pauschal von »Pracht« die Rede, ohne dass der Leser einen konkreten Eindruck vom Zimmer, seinen Einrichtungsgegenständen und deren Position gewinnen kann. Dies gilt umso mehr für die anderen Erzählungen, in denen in noch stärkerem Maße das Mobiliar verschwunden zu sein scheint. Selbst Aufbewahrungsmöbel sind selten Teil der narrativen Welt und in zwei Fällen, in denen sie erwähnt werden, Requisiten des Betrugs: Der Marchese im »Bettelweib von Locarno« hat »Degen und Pistolen [...] aus dem Schrank genommen« (263); Elvire sucht im »Schränk, der in dem Winkel stand, [...] auf der Kante eines Stuhles stehend, unter den Gläsern und Caravinen umher« (270), und der Kanzler hält in »Der Zweikampf« eine »Erklärung [...] mehrere Wochen lang in seinem Geheimschrank zurück« (316). In der »Verlobung in St. Domingo« befinden sich im Schrank die »Kleider, weiße Wäsche und Strümpfe« der »Weißen«, die Babekan Toni zur Täuschung des hilfeschuchenden Gustav bringt (224); später ereignet es sich, dass Babekan »verstört den Speiseschrank, bei welchem sie ein Geschäft zu haben schien, verließ« (242) und dass Toni den im »Wandschrank« deponierten »Zettel« entwendet (243; vgl. 243–247). Ebenso wie der Zettel aus dem Schrank verschwinden auch fast alle Möbel aus der Erzählung – jedenfalls all diejenigen, die nicht dramaturgisch essentiell sind. Die Leserschaft dürfte zwar eine vage Vorstellung von den Räumen gehabt haben, doch entwickeln weder die Räume noch deren Einrichtungsgegenstände durchgängig eine nennenswerte Signifikanz, geschweige denn ein Eigenleben der Dinge. Die Interieurs befinden sich zwar dort, möglicherweise auch nur in geringer Zahl, wie noch zu zeigen sein wird, doch verschwinden selbst diese wenigen noch weitgehend aus Kleists Erzählungen dieser Räume.

Und selbst ganze Gebäude verschwinden oft genug: Die Zitadelle in M. in der »Marquise von O...«, insbesondere »der linke Flügel des Commendanten-Hauses« (144) wird ebenso ein Opfer der Flammen wie die Pflanzungen der Weißen in der »Verlobung in St. Domingo«, das Elternhaus Elvires in »Der Findling« oder die Schlösser in »Das Bettelweib von Locarno« und im »Käthchen von Heilbronn«. In Chili fallen die meisten Gebäude dem im Werktitel angekündigten Erdbeben zum Opfer. Geradezu friedlich verkauft Kohlhaas dagegen bloß sein Anwesen, nicht ohne aber später das Schloss des Junkers Wenzel, wenige Leipziger Gebäude – »da das Feuer, wegen eines anhaltenden Regens der vom Himmel fiel, nicht um sich griff« (73) – und größere Teile Wittenbergs niederzubrennen:

[D]ie Feuersbrunst war, wegen eines scharf wehenden Nordwindes, so verderblich und um sich fressend, daß, in weniger als drei Stunden, zwei und vierzig Häuser, zwei Kirchen, mehrere Klöster und Schulen, und das Gebäude der kurfürstlichen Landvogtei selbst, in Schutt und Asche lagen. (70)

Diese Feuerobsession Kleists setzt sich ungebrochen in den ›Berliner Abendblätter‹ fort, wo es von Bränden und Brandstiftern nur so wimmelt.

Eine Art Poetik des Verschwindens gilt auch für einige ›Exterieurs‹, womit hier nicht – wie sonst üblich – nur die Accessoires der Hausfassade, sondern generell Außenbereiche des Gebäudes und nicht zuletzt der ihn umgebende (Landschafts-)Garten gemeint sein sollen.¹¹ Das berühmteste Beispiel stellt vielleicht der Schlusssatz der ›Verlobung in St. Domingo‹ dar:

Herr Strömli kaufte sich daselbst mit dem Rest seines kleinen Vermögens, in der Gegend des Rigi, an; und noch im Jahr 1807 war unter den Büschen seines Gartens das Denkmal zu sehen, das er Gustav, seinem Vetter, und der Verlobten desselben, der treuen Toni, hatte setzen lassen. (260)

Zwei Deutungen sind hier möglich: Einerseits mögen die Büsche dem Denkmal wie eine Laube einen schattigen Platz geboten haben, andererseits können bereits nach so kurzer Zeit die Büsche so stark gewachsen sein, dass man das Denkmal nur noch »unter« ihnen sieht – dann wäre angesichts eines solchen ungehinderten Wucherns aufgrund mangelnder Gartenpflege dessen baldiges Verschwinden »in den Büschen mehr als nur angedeutet – und damit die Erinnerungskultur der Besitzer dieses Gartens. Jedenfalls ist für Kleist das Exterieur deutlich aussagekräftiger als alle in den erzählten Häusern sicherlich vorhandenen, aber in der Regel nicht erzählten Möbel. Nicht die Wohnung, wohl aber die Landschaft und der (Landschafts-)Garten tragen bei Kleist gelegentlich erkennbar physiognomische Züge.¹² Wie oben mangelnde Gartenpflege auf mangelnde Pflege des Gedenkens an die beiden Toten verweisen könnte, so hatte Kleist schon im Brief vom 21. August 1800 an Wilhelmine von Zenge einer ausführlichen Gartenbeschreibung folgendes Fazit folgen lassen:

Indessen ich lernte ihn doch noch in seinem Hause kennen, noch ehe ich ihn sah. Dunkle Zimmer, schön meublirt, viel Silber, noch mehr Johanniterkreuze, Gemälde von großen Herren, Feldmarschälle, Grafen, Minister, Herzoge, er in der Mitte; in Lebensgröße, mit dem Scharlachmantel, auf jeder Brust einen Stern, den Ordensband über den ganzen Leib, an jeder Ecke des Rahmens ein Johanniterkreuz. Wir giengen, Brokes u ich, nach Augustenhain. Ein ordentlicher Garten, halb französisch, halb englisch, schöne Lusthäuser, Orangerien, Altäre, Grabmäler von Freunden, die vornehme Herren waren, einen Tempel dem großen Friedrich gewidmet; große angelegte Waldungen, weite uhrbargemachte, ehemals wüste, jetzt fruchtbare Felder, viele Meiereien, Pferde, Menschen, Kühe, schöne nützliche Ställe auf welchen aber das Johan-

¹¹ Vgl. Wolfgang Kemp, *Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs*. In: Schulze (Hg.), *Die Kunst des Interieurs* (wie Anm. 7), S. 17–29, hier S. 17.

¹² Zur Landschaftsbeschreibung bei Kleist vgl. exemplarisch Ingo Breuer, *Kleists Topographien*. In: *Der Deutschunterricht* (2011), H.1: Heinrich von Kleist. Zu seinem 200. Todesjahr, hg. von Joachim Pfeiffer, S. 2–15; ders., *Reisebriefe und Gartenkünste. Vorüberlegungen zu Heinrich von Kleists »Ideenmagazin«*. In: Ders., Katarzyna Jaśtał und Paweł Zarychta (Hg.), *Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800*, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 157–182 sowie Klaus Müller-Salget, *Der arme Kauz aus Brandenburg. Landschaft in Kleists Briefen und Dichtungen*. In: *KJb* 2013, S. 120–131 (mit weiteren Literaturhinweisen).

niterkreuz nie fehlte – – – – Wenn man die Schnecke an ihrer Muschel erkennen kann, rief ich, so weiß ich auch wer hier wohnt.
Ich hatte es getroffen. Ich fand Ökonomie u Liberalität, Ehrgeiz u Bedürfnis, Weisheit u Thorheit in einem Menschen vereinigt, u dieser war kein andrer als der Gr. v. Eickstedt. (DKV IV, 85)

Der Garten ermöglicht hier also zumindest ansatzweise das, was den Interieurs in seinen Erzählungen fehlt: eine – hier nun aus der Physiognomie der Exterieurs ableitbare – Physiognomie des Besitzers. Obwohl Kleist diese Gedankenfigur grundsätzlich kennt, benutzt er sie nur punktuell – wenn überhaupt. Ausführlicher als jede Wohnungsbeschreibung ist denn auch die Naturbeschreibung in ›Das Erdbeben in Chili‹, ebenso wie im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ die szenischen Vorgaben zum Garten genauer als diejenigen zu den Interieurs sind.

Der Versuch, dieses bisherige Manko des als nicht (mehr) ausreichend signifikant angesehenen Interieurs zu kompensieren, besteht zeitgenössisch in der Herinnahme bestimmter ›Exterieurs‹, z.B. des Gartens und der Landschaft, in das Interieur: erstens durch eine Vergrößerung der Fenster, vor allem durch niedriger ange setzte Fenster, so dass der Blick nach außen nicht erst am Fenster selbst, sondern im ganzen Raum möglich ist und so gleichsam der Fenster- zum Bildrahmen wird, also nicht mehr nur einer Dosierung der Lichtmenge und harmonischen Gliederung der Außen- und Innenwände dient, zweitens durch Kupferstiche und Gemälde mit Landschaftsthemen an den Wänden, was beispielsweise Sophie von La Roche in ihren ›Antworten auf Fragen nach meinem Zimmer‹ ausführlich beschrieb, darunter »eine von dem in Teutschland eben so berühmten Maler Aberli, in farbigen Kupfern von Guttenberg gestochene Aussicht des Thuner Sees, und der herrlichen Gebürge dabey«¹³ und drittens durch Tapeten, darunter die zu Kleists Zeit beliebten Panoramatapeten, zu deren beliebtesten Motiven wiederum Schweizer Landschaften, vor allem wiederum das Panorama von Thun zählten.¹⁴ Das Schweizer Bergpanorama und die zahlreichen gemalten Landschaften nach

¹³ Sophie La Roche, Antworten auf Fragen nach meinem Zimmer. In: Pomona für Teutschlands Töchter 3 (1783), S. 227–249, hier S. 239. Vgl. dazu Matthias Hahn, Ein Bild- und Bildungsprogramm. Sophie von La Roches ›Antworten auf Fragen nach meinem Zimmer‹. In: Gertrud Lehnert und Brunhilde Wehinger (Hg.), Räume und Lebensstile im 18. Jahrhundert. Kunst-, Literatur-, Kulturgeschichte, Hannover 2014, S. 33–63, eine Übersicht über die Ausstattung der sieben Wandflächen mit Bildern auf S. 58; aufgeführt sind dort je fünf Portraits und Portraitbüsten sowie zwölf englische Landschaften, die auf den Wandflächen 3, 4 und vor allem 5 die Schweizerlandschaften jeweils einrahmen.

¹⁴ Vgl. Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, Einleitung. Imaginationsräume des (bürgerlichen) Selbst. Möglichkeiten und Herausforderungen kulturwissenschaftlicher Analysen des Wohnens in Bildtapeten-Interieurs im frühen 19. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.), Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800, Bielefeld 2014, S. 13–64, zur Bildtapete im Kontext einer Geschichte des Interieurs vgl. S. 22–37; Eva Börsch-Supan, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1967, S. 314–316. Erwähnenswert ist zudem, dass – die dekorativen Landschaftsbilder flankierend – in dieser Zeit florale Arrangements die Tapetengestaltung dominierten. Vgl. Sabine Thümmler (Hg.), Der Tapetenfabrikant Johann Christian Arnold 1758–1842, Kassel 1998. Vgl. auch den Beitrag von Alexander Schwan im vorliegenden Band.

Muster des englischen bzw. chinesischen Gartens (wobei der englische Garten wiederum von der französischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst ist) bemächtigen sich also des Innenraums. Mit dieser – wie Günter Oesterle es pointiert formuliert – »Erfindung des Interieurs aus dem Geist des englischen Landschaftsgartens« findet ein »Übertragungsvorgang des pittoresken Gartenkonzepts ins Innere der Wohnräume« statt.¹⁵ Aus dem barocken *theatrum naturae* als Spiegel des Göttlichen wird die bürgerliche und durchaus auch adlige Inszenierung des Interieurs als Mittel der Selbst-Darstellung, aus der Physiognomie der Landschaft, in der sich die empfindsame Seele zu spiegeln imstande ist, die Wohnung zum vermeintlichen Spiegel der Seele ihres Besitzers.

Bei Kleist allerdings müssen die Figuren meist noch aus dem Fenster schauen, um der Natur ansichtig zu werden. Der Simulation der Natur misstrauete Kleist bereits früh und stark, wie die brieflichen Aussagen über das in Berlin ausgestellte Rom-Panorama und den Pariser Vergnügungspark, den Hameau de Chantilly, nahelegen (vgl. DKV IV, 71–73, 268–270). Möglicherweise stellt dies einen von sicherlich mehreren Gründen für das fehlende Vertrauen in eine bedeutungstragende Physiognomie nicht nur des Exterieurs, sondern auch des Interieurs dar, auch wenn sich Ende des 18. Jahrhunderts die Vorstellung einer Physiognomie des Gebäudes und des Wohnraums stark zu verbreiten begann.

II. Physiognomien des Raums

Im »Allgemeinen Magazin für die bürgerliche Baukunst« erschien 1789 die deutschsprachige Übersetzung eines Artikels des Architekten Nicolas Le Camus de Mézières unter dem Titel »Von der Uebereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen«, mit dem er nach eigenen Angaben Neuland betrat: »Noch niemand hat über das, worin die Verhältnisse in der Baukunst mit unsern Empfindungen übereinstimmen, geschrieben [...]«¹⁶ Dabei geht es vor allem um Fragen der Architektur, insbesondere um die Angemessenheit bestimmter Bautypen für den Charakter des jeweiligen Besitzers:

Das Gebäude, das ein großer Herr bauen läßt, das Palais eines Bischofs, die Wohnung einer obrigkeitlichen Person, das Haus eines Generals, das Haus eines Privatmannes sind Gegenstände, die verschiedentlich behandelt werden müssen. Sie erregen nicht einerlei Sensationen [...].¹⁷

¹⁵ Günter Oesterle, Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik NF 23 (2013), S. 543–557, hier S. 546f. Vgl. auch Karl Schütz, Das Interieur in der Malerei, München 2009, S. 268f.

¹⁶ Nicolas Le Camus de Mézières, Von der Uebereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen (frz. Originaltitel: *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780). In: Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst, hg. von Gottfried Huth, 1. Band (1789/90), 1. Teil (Weimar 1789), S. 97–172 und 2. Teil (Weimar 1790), S. 66–169, hier Teil 1, S. 100.

¹⁷ Le Camus de Mézières, Von der Uebereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen (wie Anm. 16), Teil 1, S. 105.

Gerade in der Gegenwart habe jedoch »ein böser Geist der Wollust, des Luxus und des überfeinerten Geschmacks, den man sonst nicht kannte«, an Macht gewonnen, so dass ein unverhältnismäßiger und unpassender »Aufwand« getrieben werde: »Öfter trifft man nichts als weitläufige Zusammenhäufungen an, wobey Verhältnisse und Charaktere untereinander geworfen sind.«¹⁸ Dagegen betont er: »Die Harmonie der Verhältnisse und die gegenseitige[n] Beziehungen aller Theile auf einander [...] allein bezaubert unsre Seele« und eine genaue Untersuchung führe schließlich zu einer »interessante[n] Metaphysik dieser Kunst«.¹⁹ Auch wenn das Versprechen einer »Metaphysik« nicht eingelöst wird, führen ihn seine Überlegungen zu einer Art Ästhetik der Architektur und auch der Innenarchitektur und des Interieurs:

Von Jugend auf [...] ist mein Eifer, auf die Werke der Natur meine Aufmerksamkeit zu heften, standhaft geworden. Je mehr ich untersuchte, desto mehr erkannte ich, daß jeder Gegenstand einen ihm eigenthümlichen Charakter besitzt, und daß, diesen auszudrücken, oft eine einzige Linie, ein bloßer Umriß, zureicht. Die Ansicht eines Löwen, Tygers und Leoparden von vorn, ist aus einer Menge von Zügen zusammengesetzt, die diese Thiere schrecklich machen, und auch den entschlossensten Seelen Furcht einjagen. [...] Eben so verhält es sich mit unbelebten Gegenständen, die Form giebt einigen ein gefallendes, andern ein unangenehmes, Ansehen. [...] Bei Untersuchung alter Denkmähler erfahren wir verschiedene einander entgegengesetzte Sensationen; hier heitere, dort melancholische.²⁰

Le Camus beruft sich auf die Physiognomik des Malers und Architekten Charles Le Brun, um einzelne Baubestandteile in ihrer Wirkung zu bestimmen: »Verlangt man wollüstige Empfindungen zu erregen, so muß man in dem Entwurfe hie und da von der graden Linie abgehen und krumme mit einmischen, diese sind der Venus heilig [...].«²¹ Letztlich näherte sich die Konzeption der (Innen-)Architektur einer Theaterästhetik an, indem der Gang durch ein Gebäude den Szenenwechseln auf dem Theater gleiche:

Wer kann alsdenn diesem dreifachen Zauber [einer Vereinigung von »Baukunst, Mahlerei und Bildhauerkunst«, I.B.] widerstehen, dessen Wunder die Seele fast in alle uns bekannten Zustände und Empfindungen versetzt? Wollen wir mit Gewißheit und befriedigend davon urtheilen, so laßt uns auf die Decorationen unsrer Theater einen Blick werfen [...]. Hier steht ein Pallast von Armiden hingezaubert; alles athmet Pracht und Wollust [...]. Der Vorhang wechselt, und da steht die Wohnung des Pluto, die Schauder und Schrecken in die Seelen bringt. Man betrachte den Tempel der Sonne, er erregt Bewunderung. Der Anblick eines Gefängnisses erzeugt Traurigkeit; Zimmer zu Festlichkeiten bestimmt, von Gärten, Springbrunnen und Blumenbeeten umsät, erwecken Heiterkeit und Vorgeschnack von Vergnügungen.²²

¹⁸ Le Camus de Mézières, Von der Uebereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen (wie Anm. 16), Teil 2, S. 167f.

¹⁹ Le Camus de Mézières, Von der Uebereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen (wie Anm. 16), Teil 1, S. 104.

²⁰ Le Camus de Mézières, Von der Uebereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen (wie Anm. 16), Teil 1, S. 102f.

²¹ Le Camus de Mézières, Von der Uebereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen (wie Anm. 16), Teil 1, S. 128.

²² Le Camus de Mézières, Von der Uebereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen (wie Anm. 16), Teil 1, S. 103.

Das Wohnhaus wird idealiter zum Ort gemischter Empfindungen, zum Ort von (Selbst-)Inszenierungen und emotionalen (Selbst-)Affizierungen; sein Bewohner wird in der Architektur und seinem Interieur zum Akteur und zugleich zum Beobachter/Zuschauer. Umgekehrt wird der Innenraum – auch in der Literatur – allmählich zu einem Darstellungsmedium innerer Befindlichkeiten. Karl Philipp Moritz lässt seinen Anton Reiser die psychische Beengtheit seiner Kindheit in einem beengten Zimmer wahrnehmen:

Wenn oft der Himmel umwölkt, und der Horizont kleiner war, fühlte er eine Art von Bangigkeit, daß die ganze Welt wiederum mit ebenso einer Decke umschlossen sei, wie die Stube, worin er wohnte, und wenn er dann mit seinen Gedanken über diese gewölbte Decke hinausging, so kam ihm diese Welt an sich viel zu klein vor, und es deuchte ihm, als müsse sie wiederum in einer andern eingeschlossen sein, und das immer so fort.²³

Doch mehr als Beengtheit drückt die Wohnung nicht aus; die Gegenstände der Inneneinrichtung haben noch keine weitere Physiognomie erhalten. Denn um 1800 hat sich dieses Darstellungsverfahren noch keineswegs durchgesetzt, sondern bleibt – selbst in den häufig dafür zitierten Werken – auf einzelne kurze Passagen beschränkt. Selbst in Goethes ›Wahlverwandschaften‹ geben die Garten- und Landschaftsbeschreibungen mehr als alles andere, also auch die Gebäude- und Zimmerbeschreibungen, Aufschluss über die Befindlichkeiten des Personals. Die Krise des physiognomischen Innenraums zeichnet sich jedoch bereits im Moment seiner Erfindung ab und wird gerade markiert durch seine Leere. Dies gilt besonders für den Schluss von Johann Wolfgang von Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, den man laut Wolfgang Kemp »wie eine Geschichte des Parcours lesen kann, dieser Reise der Innenarchitektur und Innenmalerei ins Innerste« des Menschen: »Am Schluss des Buches wartet am Ende einer langen, standesgemäß inszenierten und absolvierten Annäherung das Inbild romantischer Innerlichkeit: die in ihrem Zimmer einsam lesende Frau, Natalie.«²⁴ Doch am nächsten Tage bricht das Motiv der Entsagung, des Maßhaltens, gerade in der Betrachtung des Interieurs durch – »wie ein Bannspruch gegen die kommenden Schrecken des Intimissimus und des *Horror vacui*, der bösen und unheimlichen Räume.«²⁵ Der Horror ist jedoch vor allem Angstphantasie, Produkt einer sich am leeren Raum entzündenden übersteigerten Imagination. Dennoch ist dieser leere Phantasieraum um 1800 keineswegs nur negativ besetzt, sondern Ort einer Selbstreflexion von Kunst und sogar künstlerischer Ausdruck politischer Utopien.

²³ Karl Philipp Moritz, Dichtungen und Schriften zur Seelenerfahrungskunde, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Frankfurt a.M. 2006, S. 113. Vgl. dazu Norbert Wichard, Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter, Bielefeld 2012, S. 75: »Der Wohnraum wird damit als symbolischer Raum für den inneren Gemütszustand der Figur bereits zu Beginn des Romans explizit eingeführt«; doch fehlen weitere entsprechende Raumdarstellungen fast völlig.

²⁴ Kemp, Beziehungsspiele (wie Anm. 11), S. 28.

²⁵ Kemp, Beziehungsspiele (wie Anm. 11), S. 28.

III. Interieur-Ikonographien: Leerräume, Kunsträume, Reflexionsräume

Auch wenn in Kleists Räumen horrenden Taten begangen werden, sind sie – so leer sie auch sein mögen – nicht eindeutig als Schreckensorte gezeichnet. Damit dürfte er vor-romantischen Interieur-Ikonographien noch stark verpflichtet sein, wie sie vor allem die Bildende Kunst seit der Renaissance geprägt hat.²⁶ Allein die englische Malerei bietet Mitte des 18. Jahrhunderts eine Fülle minimal möblierter Interieurs. Der englische Maler Arthur Devis malt ab etwa 1740 ganze Serien von Bildnissen, auf denen einzelne Personen in freier Natur oder in Wohnräumen posieren: In »An Unknown Man Seated at a Table« (ca. 1744–46) sitzt ein lesender Mann auf einem schlichten, geschmackvollen Stuhl an einem einfachen runden Tisch, während ein in die Wand eingelassener Bücherschrank halb geöffnet ist; in »The Duet« (1749) sind die einzigen Möbelstücke ein Stuhl und ein Klavier, auf dem eine Geige liegt, allerdings befinden sich an der Wand drei Veduten (davon eine nur teilweise sichtbar), und durch das großzügige und tiefgehende Fenster öffnet sich der Blick auf einen Landschaftspark, der das rechte obere Bilddrittel bestimmt, während unten die leere Bodenfläche in Form eines auf das Fenster zulaufenden, aber den perspektivischen Fluchtpunkt erst im Landschaftsgarten findenden Dielenbodens dominiert. Dieser doppelte Fluchtpunkt der Landschaft als Gemälde und/oder Reale dominiert eine Bilderserie: Das Landschaftsbild im Hintergrund findet sich z.B. bei »Mr. and Mrs. Hill« (1750/51) und »John Orde, with his Wife Anne [...]« (1754/55), die reale Landschaft im Blick durch das Fenster z.B. in »A Lady in a Drawing Room« (1740/41) – beide Varianten existieren zusätzlich mit einem Blick durch eine Tür in ein weiteres Zimmer mit einem Landschaftsgemälde oder einem Fenster ins Grüne an dessen Rückwand, so einerseits in »The John Bacon Family« (ca. 1742/43), andererseits in »Reverend Streynsham Master and his Wife« (1743/44), auf dem sich eine außerordentlich großzügige Möblierung findet, und mit einem Durchblick durch mehrere Räume auf eine Landschaft »Portrait of a Group of Children« (ca. 1743).

Analog dazu findet sich in der französischen Revolutionsmalerei um 1800 eine entsprechende Reihe von Gemälden mit weitgehend unmöblierten Räumen. Bekanntestes Beispiel dürfte Jacques-Louis David sein: Seine Portraits von »Madame Marie-Louise Trudaire« (1791/92), »Emilie Sériziat et son fils« (1795), »Jacobus Blauw« (1795) und besonders »Madame [Juliette] Récamier« (1800), seine Totenportraits »La Mort de Socrate« (1787) und »Marat assassiné« (1793) sowie sein Selbstportrait von 1791 zeigen Personen – von der Ganzfigur bis zum Bruststück – meist auf einem Stuhl (oder z.B. einer Recamiere, im Falle Marats in der – hochgradig stilisierten – Wanne, in der er von Charlotte Corday erstochen wurde). In jedem Fall bleibt der Hintergrund fast monochrom und unbestimmbar, der Raum – soweit er Bildbestandteil ist – ohne weiteres Mobiliar oder sonstige Gegenstände.

Mit dieser demonstrativen Schlichtheit greifen diese Maler des 18. Jahrhunderts Darstellungstraditionen der Frühen Neuzeit auf, vor allem den »Hintergrund, der

²⁶ Zur Bedeutung der Bildenden Kunst bei Kleist vgl. zusammenfassend Arnd Beise, Bildende Kunst [Art.]. In: KHB, S. 251–256 (mit weiteren Literaturhinweisen).

den Dargestellten nicht in einem Raum lokalisiert, sondern vor einer unspezifisch gestalteten Folie«, die »einfarbig, manchmal schattiert« ist,²⁷ und positionieren sich damit strikt gegen die Portraitkunst des Barock und vor allem des Rokoko, nicht zuletzt gegen die Boudoir-Gemälde des französischen Hofmalers François Boucher. Damit greifen sie die Tradition der schlicht angelegten frühneuzeitlichen Portraits wieder auf, z.B. das Doppelportrait »Bildnisdiptychon Martins Luthers und seiner Ehefrau Katharina von Bora« (1529) von Lucas Cranach d.Ä. mit seiner gegen die vermeintliche Verschwendungssucht der katholischen Kirche gerichteten demonstrativen Bescheidenheit der Dargestellten.²⁸ Damit kann das Fehlen des Interieurs im Portrait eine konfessionell oder politisch aufgeladene Bedeutung erhalten. Dennoch werden zeitgleich nicht nur die Portraits, sondern auch insgesamt Interieurbilder zunehmend mit Objekten ausgestattet, die dazu geeignet schienen, die dort abgebildeten Personen zu charakterisieren.

Doch bereits in der Renaissance dienen die Objekte nicht nur der Illustration, sondern auch einer Selbstreflexion der Malerei. Den wohl berühmtesten Gegenstand stellt der Spiegel dar. Während dieser bei religiösen Bildinhalten durchgängig, so in Hieronymus Boschs »Die sieben Todsünden« (ca. 1505–1510), wenn der Teufel ihn in der Hand hält, als Symbol der Superbia, der Hoffart als Selbstüberhebung (über Gott) gilt, wird er, um einige besonders prominente Beispiele zu nennen, in Jan van Eycks »Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini und der Giovanna Cenami« (1434) und Diego Velásquez' »Las Meninas« (1656/57) zur Reflexion über das Bild als Spiegel (z.B. der Sitten oder der Welt): »Der Spiegel produziert« so Hans Belting zu van Eycks Gemälde, »ein »natürliches Bild«, während das Gemälde ein »künstliches Bild« wiedergibt, mit dem der Maler, als der Erfinder, seine »Kunst« (*science*) unter Beweis stellt.«²⁹ Und zugleich wird dort »der Betrachter in den Innenraum hineingenommen«, indem er selbst zum Gegenstand der Spiegelung wird.³⁰ Potenziert wird die Selbstreflexion jedoch in beiden Fällen durch offene Türen, durch die sich – so Anselm Haverkamp – »das Interieur auf die Unbestimmtheit der Außenräume oder in die Flucht der Innenräume« öffnet:

Das Interieur hat es mit dem Außen zu tun, ist ihm unterworfen, und sei es in den Resten der räumlichen Perspektive, die auf es von außen einwirken, in es eingehen, durch es durchgehen. Das Interieur wird nicht zum autonomen Raum, es bleibt ein paradoxer Nicht-Raum in dem Raum, der sein Außen-Raum ist.³¹

²⁷ Gabriele Kopf-Schmidt, Das deutsche Portrait um 1500. Memoria und Selbstreflexion. In: Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopf-Schmidt (Hg.), Die Malerei der deutschen Renaissance, München 2010, Lizenzausgabe Darmstadt 2010, S. 49–57, hier S. 49.

²⁸ Vgl. die Abbildung und Bildbeschreibung in Bonnet und Kopf-Schmidt (Hg.), Die Malerei der deutschen Renaissance (wie Anm. 27), S. 168f.

²⁹ Hans Belting, Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, München 2004, Lizenzausgabe München 2010, S. 143. Vgl. auch grundsätzlich Christiaan L. Hart Nibbrig, Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur, Frankfurt a.M. 1987.

³⁰ Kemp, Beziehungsspiele (wie Anm. 11), S. 22.

³¹ Anselm Haverkamp, Tür im Raum. Die Dialektik des Innen im Außen in drei Bildern. In: Schulze (Hg.), Die Kunst des Interieurs (wie Anm. 7), S. 62–67, hier S. 62, 64.

Als Konsequenz aus dem sich auch hierin ausdrückenden »Öffentlichwerden[] des Innen war der verstärkte Wunsch nach Intimität« erwachsen, der – so Norberto Gramaccini – »zu einer Aufsplitterung der *Appartements de Parade* in kleinere Kabinette, Gemächer und Vorzimmer, wie sie François Boucher und andere Maler des 18. Jahrhunderts gemalt haben« führte, die neben einer Ausdehnung öffentlich-repräsentativer Räume steht.³²

Um 1800 geht es nicht zuletzt um eine Frontstellung gegenüber dieser unverünftigen Überladenheit sowie der Frivolität und Anstößigkeit eines Verbergens von Privatem, z.B. in Bouchers Boudoir-Bildern, als Chiffre auch für eine politisch-aufklärerische Kritik am Absolutismus und damit auch um eine – auch politische – Krise der Dinge im Raum. Ablesen lässt sich dies speziell für die Interieurs in den Karikaturen William Hogarths, bei denen – so z.B. in »Harlot's Progress« (1732) und »Marriage à-la-mode« (1743–45) – opulente Wohnungseinrichtungen nicht nur zum Signum von Wollust und Verschwendung als säkularisierter Variante der Todsünde *luxuria*, sondern auch zum Menetekel baldigen gesellschaftlichen Absturzes werden.³³ Objekte werden zunehmend anstößig:

In den neunziger Jahren [des 18. Jahrhunderts; I.B.] begeisterte man sich für riesige, offene und leere Plätze wie die Place de la Révolution, die heutige Place de la Concorde, auf der die Guillotine errichtet wurde, oder das Champs de Mars, auf dem der Vaterlandsaltar stand. Die Sensibilität war so geschärft, daß selbst die Bepflanzung eines Platzes mit Bäumen als anstößig galt [...]. Umso mehr haben die leeren, interieurbefreiten Bilder des Malers Jacques-Louis David [...] dem Bedürfnis nach transparenten Raumvolumina Ausdruck verliehen.³⁴

Diese Wandlungsprozesse in Städtebau und Malerei, die nicht nur einen aufklärerischen Geschmackswandel dokumentieren, sondern auch ein Krisenphänomen darstellen, lassen sich in besonders eklatanter Weise in der Geschichte der Atelierbilder ablesen, die – wie die oben angesprochenen Spiegel-Bilder – in besonderem Maße eine Reflexion des Künstlers und seiner Kunst bieten. Der bereits genannte François Boucher stattete sein Atelier-Bild »Le Peintre dans son atelier« (1720) ähnlich üppig mit Mobiliar aus wie seine berühmten erotischen Boudoir-Bilder: Auf engem Raum befinden sich Stuhl und Staffelei, Halterungen für Pinsel und Paletten, und am Boden der Kopf einer Büste und allerlei kleinere Gegenstände, so dass ein Raum, der durchaus dürftig ausgestattet gewesen sein mag, geradezu den Eindruck einer üppigen Überfüllung weckt. Solche überfüllten Ateliers sind typisch für die frühneuzeitliche Malerei – genannt seien Hendrik Pots »Der Maler

³² Norberto Gramaccini, Die Freuden des privaten Lebens. Das Interieur im historischen Wandel. In: Schulze (Hg.), Die Kunst des Interieurs (wie Anm. 7), S. 90–109, hier S. 101. Boudoir und Cabinet wurden beliebte literarische und bildkünstlerische Orte des Verbotebenen, aber auch Orte für erotische Gemälde und Stiche als Simulation von Privatheit. Vgl. auch Paul J. Young, »De lieu de délices«. Art and Imitation in the French Libertine Cabinet. In: Eighteenth Century Fiction 20 (1998), no. 3, S. 335–356.

³³ Vgl. Hanna Greig, Eighteenth-Century English Interiors in Image and Text. In: Jeremy Aynsley und Charlotte Grant (Hg.), Imagined Interiors. Representing the Domestic Interior since the Renaissance, London und New York 2006, S. 102–127.

³⁴ Gramaccini, Die Freuden des privaten Lebens (wie Anm. 32), S. 102.

in seinem Atelier« (ca. 1650), Gerrit Dou's »Alter Maler in seinem Atelier« (1649), Adriaen van Ostades' »Der Maler in seiner Werkstatt« (1663) und Johann Georg Platzer's »Das Atelier des Malers« (1740/50). Auch im Laufe des 19. Jahrhunderts werden sich die Ateliers nach einer kurzzeitigen Entleerung um 1800 in vielen Fällen (aber nicht allen) wieder schnell und umso massiver füllen, so bei den entsprechenden Gemälden z.B. von Jean-Baptiste-Camille Corot und Edouard Manet, Carl Schweninger und Franz Stuck.

Analog zur massiven Selbstreflexivität in der Renaissancemalerei findet sich auch eine dezidierte Kunstreflexion in der Malerei selbst – und dies nicht zuletzt in der vermeintlichen Leere des Atelierinterieurs. Georg Friedrich Kerstings Gemälde »Caspar David Friedrich in seinem Atelier«

zeigt einen nahezu kahlen Raum mit Staffelei, Stuhl und einem Tischchen mit Malutensilien. An der ansonsten leeren Wand hängen neben zwei Paletten ein Lineal, eine Reißschiene und ein Winkeldreieck. Dies sind die Arbeitsutensilien des Malers, der seine geometrisch präzise Bildkomposition mit Bleistift und Tusche sorgfältig auf der Leinwand konstruierte, bevor er im zweiten Arbeitsgang diese Konstruktionszeichnungen mit Farbe bedeckte.³⁵

Wilhelm von Kügelgen hatte selbst bei einem Besuch in Caspar David Friedrichs Atelier berichtet, dass es von »absoluter Leerheit« gewesen sei, da dieser die Meinung vertreten habe, dass »alle äußeren Gegenstände die Bilderwelt im Innern stören«.³⁶ Doch selbst Georg Friedrich Kerstings Gemälde »Atelier des Malers Gerhard von Kügelgen« zeigt einerseits eine große Zahl von Gegenständen (darunter an der Wand hängend eine Pistole und ein Gewehr), in denen der dargestellte Maler beinahe zu verschwinden droht, bietet aber andererseits im Bildvordergrund eine relativ große leere Bodenfläche, die in den oben genannten Atelierbildern früherer und späterer Zeiten in der Regel vermieden worden wären. Und in beiden Fällen ist das Fenster soweit abgedeckt, dass ein Blick in das Außen – zumindest aus der sitzenden Position, in der sie malend gezeichnet werden – nicht möglich ist. Die romantische Phantasie fungiert hier – statt der Mimesis des physisch Betrachteten – als Bildspender, indem der Blick auf die Außenwelt verstellt und freier Atelierraum (im unterschiedlichen Maße) inszeniert wird. Allerdings betont die Friedrich-Variante in allen drei Fassungen des Gemäldes, der Hamburger Version (1818) mit ihrer leicht veränderten Replik, der Mannheimer Version (1819) sowie in der besonders spannenden Berliner Fassung (1812) viel stärker das mathematische und geometrisch konstruierte von dessen Bildern. Dabei folgt Kersting zumindest teilweise Caspar David Friedrichs eigenen Bildkonzeptionen. Bereits dessen kolorierte Kupferstiche zu Friedrich Schillers »Die Räuber« von 1799 zeigen

³⁵ Hubertus Gaßner, *Komposition. Hyperbeln – Symmetrien und Gitterstrukturen – Rhythmische Folgen – Bildpaare und Serien*. In: Ders. (Hg.), *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, München 2006, S. 271–335, hier S. 272.

³⁶ Zit. nach Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 101. Zum Gegensatz Friedrich/Kügelgen im Hinblick auf das kreative Potenzial des Interieurs vgl. Oesterle, *Zu einer Kulturpoetik des Interieurs* (wie Anm. 15), S. 557.

leere Räume und in einem Fall Amalia, die verzweifelt aus dem Fenster schaut. Berühmter sind jedoch seine beiden Sepiazeichnungen ›Blick aus dem Atelier des Künstlers‹ (um 1805/06), aus dem rechten bzw. linken Fenster, und vor allem sein Bild ›Frau am Fenster‹ (1822), für das wahrscheinlich ebenfalls sein Atelier als Kulisse diente.

Im Fensterbild – so Werner Hofmann – »rahmt und distanziert der Innenraum den Außenraum«, so dass (im Fall der Sepiazeichnung ›Fenster mit Parkpartie‹ von 1806/11) »der nackte bildlose Raum mit der üppigen Parklandschaft« kontrastiere und dadurch eine »Dialektik von Bild und Bildlosigkeit« produziere.³⁷ Doch selbst wenn das Außen, was für Friedrich typischer ist, nur extrem ausschnitthaft und vage greifbar wird, lenkt nicht nur das Atelier-, sondern auch das Fensterbild den Fokus von der Mimesis auf die Ästhetik. »Friedrichs Rückenfiguren gehen aus einer lehrhaften Ikonographie hervor«, schrieb Werner Hofmann, doch imitiert er diese nicht nur,³⁸ wie Werner Busch konstatiert: »Für Friedrich gilt es, das Ende der Ikonographie als einer verbindlichen Bildersprache zu konstatieren. Zugespitzt gesagt: an die Stelle der Ikonographie tritt die Ästhetik als eine kunstimmanente Verweisform.«³⁹

Kleists Figuren sind in den Interieurs orientierungslos; die Entleerung des Raums lässt die Figuren über eine Bühne fast ohne Ankerpunkte wandern. Und wenn sie auf der Suche nach Orientierung sind, suchen sie mehr oder weniger erfolglos ihr Heil meist im Blick aus dem Fenster. In ›Michael Kohlhaas‹ heißt es: »Der Kurfürst, den der Junker bei diesen Worten betroffen ansah, wandte sich, indem er über das ganze Gesicht rot ward, und trat ans Fenster.« (85); ebenso tritt »der Freiherr, der, über das ganze Gesicht rot, ans Fenster« (95). In ›Die Marquise von O...‹ ruft der Vater »die Familie ans Fenster, und fragte einen eben eintretenden Bedienten, erstaunt, ob der Graf noch im Hause sei?«, und auch die »Mutter sah alle Augenblicke aus dem Fenster, ob er nicht kommen [...] werde« (154f.). Und schließlich: »Der Commendant, der Alles gehört hatte, stand am Fenster, sah auf die Straße hinaus, und sagte nichts.« (158) In ›Die Verlobung in St. Domingo‹ tritt Gustav

auf einen Augenblick an das Fenster, und sah in die Nacht hinaus, die mit stürmischen Wolken über den Mond und die Sterne vorüber zog; und da es ihm schien, als ob Mutter und Tochter einander ansähen, obschon er auf keine Weise merkte, daß sie sich Winke zugeworfen hätten: so übernahm ihn ein widerwärtiges und verdrießliches Gefühl; er wandte sich und bat, daß man ihm das Zimmer anweisen mögte, wo er schlafen könne. (234)

Und auch sein Leben wird er am Fenster aushauchen:

Inzwischen war Gustav ans Fenster getreten; und während Herr Strömli und seine Söhne unter stillen Tränen beratschlagten, was mit der Leiche anzufangen sei, und ob man nicht die Mutter herbeirufen solle: jagte Gustav sich die Kugel, womit das andere Pistol geladen war, durchs Hirn. (259)

³⁷ Hofmann, Caspar David Friedrich (wie Anm. 36), S. 110.

³⁸ Hofmann, Caspar David Friedrich (wie Anm. 36), S. 250.

³⁹ Werner Busch, Friedrichs Bildverständnis. In: Gaßner (Hg.), Caspar David Friedrich (wie Anm. 35), S. 32–47, hier S. 46.

Das Fenster ist selbst in Kleists Erzählungen immer wieder der dramaturgische Ort einer Mauerschau, aber oft genug auch gleichsam eine Art von Ekphrasis: ein narratives *tableau vivant* des Rückenbilds in der Malerei seiner Zeit,⁴⁰ was auch Johann Wolfgang Goethe in der berühmten Fensterszene der ›Leiden des jungen Werthers‹ zitiert hatte. Bei Goethe ist der Garten bereits nicht mehr das *incitamento* der Phantasie, sondern »Klopstock!«⁴¹ Und bei Kleist schauen die Figuren offenbar immer wieder erfolglos aus dem Fenster – man möchte ihnen wie Frau Marthe dem Gericht (hier in der Fassung des ›Phöbus‹-Fragments von ›Der zerbrochne Krug‹) zurufen:

Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr,
Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen.
Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,
Sind die gesamten – – – – Provinzen
– – – – übergeben worden. (DKV I, 279, Vs. 151–155)

Das ›Loch, wo jetzo nichts‹, schlägt auf den Text durch, der nun selbst Leer-Stellen enthält: acht Gedankenstriche! Und auch Gustav sieht – wie bereits zitiert – am Fenster keinen Ausweg mehr. Die Rücken- und Fensterbilder lassen aber nicht nur den Ausblick in die Landschaft, die eigentlich gerade eine größere Orientierung als das Interieur geboten hatte und deswegen immer weiter in dieses hineingenommen wurde, zum Problem werden, sondern auch den Raum im Rücken, der sich sowohl in der Malerei um 1800 als auch bei Kleist oft genug beinahe als – mal selbstreflexiv angelegter, mal erschreckender – Leerraum erweist.⁴² »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt«, so schreibt Kleist über Friedrichs ›Mönch am Meer‹, »im einsamen Kreis« (543) und verzichtet damit – nicht nur in seinen ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ – auf die metaphysische Überhöhung eines Raums, aus dem die Dinge verschwunden zu sein scheinen.⁴³

⁴⁰ Vgl. Erich Schäfer, Einblicke, Aussichten, Träume. Fenster im Innenleben. In: Schulze (Hg.), Die Kunst des Interieurs (wie Anm. 7), S. 140–149; Rolf Selbmann, Ausblicke, Einblicke, Durchblicke. Eine kleine Geschichte des Fensters bis zur Moderne. In: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Hg.), Fresh Widow. Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp, Ostfildern 2012, S. 36–45. Vgl. auch Fatma Yalçın, Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts, München und Berlin 2004.

⁴¹ Johann Wolfgang Goethe, Leiden des jungen Werthers – Die Wahlverwandschaften – Kleine Prosa – Epen, hg. von Waltraut Wiethölter und Christoph Brecht, Frankfurt a.M. 2006, S. 52/54 (Fassung A).

⁴² Vgl. Hartmut Böhme, Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich. In: Gisela Greve (Hg.), Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog, Tübingen 2006, S. 49–94, hier S. 49–52.

⁴³ Vgl. Bernhard Greiner, Die »Stimme des Lebens« und die Materialität der Kunst. Kleists Essay über Caspar David Friedrichs Bild ›Der Mönch am Meer‹. In: Lothar Jordan und Hartwig Schultz (Hg.), Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft, Frankfurt (Oder) 2006, S. 49–66, hier S. 58f.; ders., Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft [Art.]. In: KHb, S. 160–162.

Je mehr reale und vor allem virtuelle Landschaft durch deutlich vergrößerte und tiefer ansetzende Fenster und in Form von Bildern und (Panorama-)Tapeten die Wohn-Räume ausfüllt, desto stärker manifestiert sich einerseits die Unbehaustheit des Raums selbst, andererseits – in der Kunst – dessen Konstruiertheit. Vielleicht wird er gerade deswegen im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht nur in der Literatur und Bildenden Kunst, sondern auch real immer mehr vollgestellt. Diese Überschwemmung des Raums durch Dinge, die spätestens mit dem Realismus auch zu einer narrativen Überschwemmung des Romans mit Objekten führt, suggeriert einen sicheren Ort der Identität, eskamotiert jedoch nur notdürftig die Angst vor einer Leere, die nicht – wie z.B. bei Caspar David Friedrich – einer Freiheitssehnsucht Raum zu geben vermag und dabei ästhetische Innovationen produziert. Ebenso wie das Vakuum, das physikalisch produzierbare Nichts, die Philosophie der Frühen Neuzeit erschütterte,⁴⁴ kann die scheinbar unbehauste Leere der erzählten Wohnräume auch in der Bildenden Kunst um 1800 zum Einfallstor des Schreckens mutieren.⁴⁵ Karl Schütz beschreibt dies anschaulich für die Interieurmalerei im 19. Jahrhundert:

Kaum etwas eignet sich so sehr, das Unheimliche heraufzubeschwören, das nicht durch äußere Reize, sondern aus inneren Zuständen, Erlebnissen, Ängsten des Betrachters besteht, wie die Darstellung von Innenräumen. Düsternis und künstliche Beleuchtung, die einzelnes grell hervorhebt und bedrohliche Schatten entstehen läßt, Leere einerseits und beängstigende Nähe, drangvolle Enge schaffen beunruhigende Stimmungen, die lustvolle Schauer oder klaustrophobische Alpträume hervorrufen.⁴⁶

Kaum ein Bild kann das besser illustrieren als Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins »Der lange Schatten« (um 1805), ein extremes Beispiel eines leeren fensterlosen Raums mit einer Figur, die mit dem Rücken an den rechts brennenden Kamin gelehnt steht, so dass sein Schatten nicht nur die gegenüberliegende Wand, sondern selbst noch die Decke erfüllt.⁴⁷ Wenn – wie Francesco de Goyas Radierung »El sueño de la razón produce monstruos« (1799) es nahelegt – die Vernunft Ungeheuer gebiert, die den leeren Raum erfüllen, dann lässt sich das auch von manchen Räumen in Kleists Erzählungen sagen, auch wenn sich ihre Funktion nicht darin erschöpft.

Kleists Räume sind wohngeschichtlich sicherlich nicht ganz so leer, wie dies in den Beschreibungen erscheint, aber erstens dürften sie zeittypisch von Kleist als spärlich möbliert gedacht sein und zweitens werden sie nicht nur im Sinne dieses

⁴⁴ Vgl. Hartmut Böhme, Das Volle und das Leere. Zur Geschichte des Vakuums. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik (Hg.), Luft, Köln 2003, S. 42–67; Peter Heidrich, Leere (I) [Art.]. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Basel und Stuttgart 1980, Sp. 157–159, hier Sp. 157 zur »Entleerung der Welt von Gott«.

⁴⁵ Vgl. auch Gerhard Neumann, Erotische Räume. Achim von Arnims Novelle »Die Majorats-Herren«. In: Inka Mülder-Bach und Gerhard Neumann (Hg.), Räume der Romantik, Würzburg 2007, S. 117–136. Neumann widmet sich jedoch weitgehend anderen Raumarten und damit anderen Einfallstoren des Unheimlichen.

⁴⁶ Schütz, Das Interieur in der Malerei (wie Anm. 15), S. 316.

⁴⁷ Vgl. Schütz, Das Interieur in der Malerei (wie Anm. 15), S. 318f.

klassizistischen Interieurstils um 1800, sondern vielmehr als fast leer beschrieben. Hatte in der Frühen Neuzeit nicht nur die Malerei, sondern auch die Architektur, einschließlich der Innen- und Gartengestaltung, noch Räume als Ensembles bedeutungstragender Gegenstände präsentiert, so sind um 1800 die Räume selbst bedeutungsvoll geworden, während die in ihnen enthaltenen Objekte zu verschwinden scheinen. Neben den möglichen und nur partiell anzutreffenden Horror der leeren Räume treten hier erstens der Klassizismus der französischen Revolutionskunst und -architektur, auch die Schlichtheit damals neuester preußischer (Innen-)Architektur in Potsdam und Berlin, und zweitens die Rückenansichten, Fenster- und Atelierbilder als Mittel einer Selbstreflexion von Kunst und Literatur. Als ebenso unlesbar wie die Innenwelt der Figuren erweist sich das Interieur, in dem sie sich bewegen; der Raum ist kein üppiges Interieur als Arrangement von lesbaren Symbolen, sondern vielmehr eine leere Bühne für Imaginationen oder wird als leerer Raum selbst symbolisch. Damit nimmt Kleist die von Le Camus de Mézières für das Interieur verwendete Theatermetapher einerseits sehr ernst, andererseits führt er sie *ad absurdum*, da die Interieurs fast jede Physiognomie verweigern.

IV. Exkurs und Schluss: Raumperspektiven

Aus diesem Grund fehlt dem Erzähler ein nachhaltiges Interesse an diesen Objekten, was nur zum Teil mit Erzählkonventionen der Zeit begründet werden kann.⁴⁸ Franz K. Stanzel stellte in seiner vielzitierten ›Theorie des Erzählens‹ die These auf, dass der »ältere Roman [...] eine ausgeprägte Vorliebe für eine aperspektivische Erzählweise« zeige, dass »[f]ast alle großen Viktorianer, Dickens, Thackeray, George Eliot, Trollope, aber auch ihre Zeitgenossen Balzac, Jean Paul, Tolstoj u.a. [...] aperspektivisch [erzählen]«: Erst mit Gustave Flaubert und Henry James, also ab Mitte des 19. Jahrhunderts, zeichne sich eine »Wende hin zum Perspektivismus« ab.⁴⁹ In der angeblich zu Kleists Zeit dominanten aperspektivischen Erzählung werde »das Innere des Raums nie so geschildert, daß davon eine anschauliche Skizze angefertigt werden könnte«; der Leser mag zwar »ein ziemlich vollständiges Inventar der Einrichtungsgegenstände« erhalten, aber »keinen Hinweis auf ihre räumliche Anordnung zueinander«, so dass es zu »keiner erlebten Wahrnehmung des Raumes selbst« komme.⁵⁰ Manfred Jahn hat im Rahmen einer Studie zur Fokalisierung bezweifelt, »that the Victorian novel, or the novel of the Eighteenth

⁴⁸ Zu Kleists Erzählverfahren vgl. grundsätzlich Michael Ott, Erzählen und Erzählung [Art.]. In: KHB, S. 309–312 und den Kommentar in DKV III, 684–697. Vgl. zuletzt auch Kai Spanke und Lukas Werner, Die gebrechliche Einrichtung der Welt. Raumstörungen und Textbrüche in Heinrich von Kleists Erzählungen. In: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hg.), Störungen im Raum – Raum der Störungen, Heidelberg 2012, S. 71–94, die sich auf unterschiedlichste Konzepte (Jurij M. Lotman, aber auch Michel Foucault u.a.) beziehen.

⁴⁹ Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens. 6., unveränderte Auflage, Göttingen 1995, S. 165.

⁵⁰ Stanzel, Theorie des Erzählens (wie Anm. 49), S. 162f.

Century, or really any known novel whatever, should fall into an »aperspectivism« slot»,⁵¹ doch sei dies, so Monika Fludernik, kein ganz zutreffender Einwand. Zwar seien auch in auktorialen Romanen »Beschreibungen von Räumen [...] nicht perspektivlos«, sondern es sei so, »dass der Blick hin- und herschweift«, doch im Rahmen einer noch nicht personalen Erzählsituation sei »die Darstellung von Räumen nicht auf die Perspektive einer Figur konzentriert« und biete damit »generell wenig visuelle Nachvollziehbarkeit«.⁵² Das Problem potenziere sich laut Anthony Stephens bei Kleist, da »seine Erfahrung keine Erzählperspektiven gestattet, die sich auf eine »neue Ordnung der Dinge« stützen«, so dass ihm nur der »Rekurs auf anachronistisch oder konservativ anmutende Erzählhaltungen«, die sich selbst immer wieder in Frage stellen, bleibe.⁵³ Tatsächlich stimmt aber, was Fludernik allgemein formuliert, auch für Kleist: dass seine Erzählungen nicht »perspektivlos« sind, also die narrative Grundanlage die unklare Raumsituation im Sinne Stanzels nicht begründen kann: Kleists Erzähler ist unstet bis widersprüchlich in seiner Perspektive, oft ist er ein *unreliable narrator*, aber die dennoch vorhandene Perspektivierung hätte es ihm ermöglicht, die Interieurs ausführlich zu schildern, ohne dass Brüche in der Erzählanlage entstanden wären. Kleist produziert aber in einer durchaus nicht perspektivlosen Erzählung ein Vexierspiel mit der Raumwahrnehmung.

Es findet sich kein einziger Fall, in dem präzise geschildert würde, wie sich eine Figur durch ein Haus oder eine Wohnung bewegt, welche Anordnung die Räume haben, wie groß diese sind und welche Möbel sich darin an welchem Ort befinden. Dies liegt vermutlich daran, dass in der Regel nicht so sehr Bewegungen zwischen verschiedenen Räumen geschildert werden, sondern Ereignisse in Räumen. Wenn Figuren Räume betreten, verschaffen sie sich keinen Überblick, sondern sind fokussiert: vor allem auf andere Menschen. Objekte kommen vor allem als benutzte oder benutzbare Objekte in den Blick: Stühle zum Setzen, Tische zum gemeinsamen Essen und/oder Gespräch, Betten für Geschlechtsverkehr oder Gespräche mit Kranken, Schränke als Verstecke, Türen für Auf- und Abtritte, Fenster für Beobachtungen von außerhalb geschehenden Handlungen (und als romantische Chiffre der Sehnsucht). Fenster und Türen verschränken Handlungen von Innen- und Außenräumen; Türen, Tische, Stühle, sogar Betten markieren Kommunikationsräume: Objekte der Ankunft und des Aufbruchs, Orte der gelingenden oder misslingenden (dramatischen) Dialoge und der sich stetig ändernden Personenkonstellationen.⁵⁴ Neben den sich öffnenden und schließenden Türen, die später zum zentralen Accessoire des Boulevardtheaters werden, sind es hier speziell die Stühle, die in den Raum bzw. an einen dort befindlichen Tisch gestellt

⁵¹ Jahn, Manfred, More Aspects of Focalization. Refinements and Applications. In: John Pier (Hg.), GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours 21 (1999), S. 85–110, hier S. 96. Zit. nach www.uni-koeln.de/~ame02/jahn99b.htm (10.7.2015).

⁵² Vgl. Monika Fludernik, Einführung in die Erzähltheorie, Darmstadt 2006, S. 111.

⁵³ Stephens, Kleist (wie Anm. 3), S. 193.

⁵⁴ Vgl. auch Walter Seitter, Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge. In: Hackenschmidt und Engelhorn (Hg), Möbel als Medien (wie Anm. 10), S. 19–32.

oder dann wieder an die Wand zurückgestellt werden und Anfang- und Endpunkt einzelner Szenen markieren. Kleists Räume sind nicht so sehr Erzählräume – sie bieten einerseits Interieurs der zeitgenössischen Innenarchitektur und Malerei, die andererseits zur Ausstattung von narrativen Theaterräumen und Bildspendern für Szenen-Bilder werden: Vexierspiele inszenierter Bildbeschreibungen und dynamisierter *tableaux vivants*.

FENSTER, ORGEL, PARTITUR Cäcilies Dinge bei Kleist und Mallarmé

Auf den Spuren ihrer verschollenen Söhne begibt sich die Mutter jugendlicher Bilderstürmer in Kleists Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ (1810) in das Amtszimmer einer Klosteräbtissin. Dort erblickt sie eher zufällig die Partitur eines Musikwerks, von dem ein imaginäres und zugleich überwältigendes Klangerlebnis ausgeht: »[S]ie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren« (DKV III, 311). Daraufhin erzählt ihr die Würdenträgerin eine Legende vom wundersamen Eingriff der heiligen Cäcilie, der Patronin der katholischen Kirchenmusik, welche wenige Jahre zuvor das nach ihr benannte Kloster vor der Zerstörung durch besagte Söhne bewahrt habe.

Wie sich exemplarisch an dieser Stelle erkennen lässt, handelt ›Die heilige Cäcilie‹ von einer »Gewalt der Töne« (DKV III, 309) und zugleich von der Wirkmacht der Dinge. In Kleists ›Legende‹ – so die selbstgewählte Gattungsbezeichnung¹ – vollzieht sich das »schreckliche und herrliche Wunder« (DKV III, 313) einer musikalischen Ikonoklasmus-Verhinderung vor dem Hintergrund zahlreicher Gegenstände. Neben Instrumenten wie Orgel, Geigen oder Oboen tauchen Äxte, Pfeiler, Fenster, Hüte, Steine, Glocken und Briefe auf. Vertraute oder fremde, repräsentative oder marginale, bedrohliche oder unscheinbare Objekte beeinflussen die Ereignisse und generieren Bedeutung.

Eine solche Häufung auffälliger Dinge prägt zweifellos Kleists Œuvre. Zugleich weist ›Die heilige Cäcilie‹ bemerkenswerte Parallelen zu Stéphane Mallarmés Gedicht ›Sainte‹ (1884) auf. Auch in diesem kurzen Text aus der Feder eines französischen Symbolisten sind Kirchenmusik und Gegenstände wie Fenster, Notenbuch und Musikinstrumente miteinander verknüpft. So wird die heilige Cäcilie in zwei ganz unterschiedlichen Texten zur Kristallisationsfigur einer je eigenen Dingpoetik, deren Konturen im Folgenden aus komparatistischer Perspektive entworfen werden.

Drei Problemfelder einer Literatur der Dinge sollen dabei besonders fokussiert werden. Erstens das Verhältnis zwischen der Handlungskompetenz von Subjekten und der Eigendynamik von Objekten: Stehen Dinge in Texten den menschlichen

¹ Zur hier nicht weiter verfolgten Frage, wie sich Kleists Erzählung zum literarischen Genre der Legende verhält, vgl. neuerdings Sabine Griese, Kleists ›Heilige Cäcilie‹ und die Tradition des legendarischen Erzählens. In: Werner Fricke (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i.Br. 2014, S. 345–366.

Akteuren instrumentell zur Verfügung oder entfalten sie eine eigene Performanz?² Zweitens das Verhältnis von Materialität und Zeichen:³ Erhalten Dinge physische Präsenz und materielles Gewicht oder dienen sie als reine Zeichen – sei es als repräsentative Elemente symbolischer (Macht-)Strukturen, sei es als sich verketten-
de Signifikanten in einer horizontalen Textdynamik? Und drittens das Verhältnis von Sakralität und Profanität: Erscheinen Partitur, Fenster oder Orgel ausschließlich als irdische Dinge oder haben sie an Cäcilies Heiligkeit teil – sei es als sakrale Objekte im Kontext katholischer Liturgie, sei es als eigenmächtige Aktanten im Sinne einer Dingmagie jenseits konfessioneller Hegung?⁴

Die folgenden Ausführungen orientieren sich an der Leitthese, dass die Dinge im Umfeld der Cäcilienfigur bei Kleist und Mallarmé eine performative Eigendynamik entwickeln. Indem sie sich der funktionalen Handhabung durch menschliche Akteure entziehen, bewegen sie sich auf der Schwelle zwischen materiellem Gewicht und symbolischer Aufladung einerseits, zwischen sakraler Besetzung und profaner Entzauberung andererseits. Für Kleists Krisenerfahrungen um 1800 ist diese Spannung so bedeutsam wie für Mallarmés kunstreligiöse Poetik der Negation und des Absoluten. So sehr sich die Texte in ihrer literaturgeschichtlichen Verortung wie in ihrer literarisch-poetischen Faktur unterscheiden mögen, so offenkundig bearbeiten sie beide am Leitfaden einer religiösen Legende und deren Bildinventars problemgeschichtliche Fragen der Säkularisierung, die über 1810 und 1884 hinaus bis in die Gegenwart reichen.

I.

Schon lange vor Kleist war die Heilige Cäcilie den Klangkünsten eine fragwürdige Patronin.⁵ Der Legende zufolge wurde die Tochter einer spätrömischen Adelsfamilie (der Caecilier) um 200 n. Chr. trotz eines Keuschheitsgelübdes und gegen ihren Willen verheiratet. Bei der Hochzeitszeremonie wandte sie sich zu Gott,

² Für Beispiele einer solchen Widerständigkeit und Handlungsmacht der Dinge um 1800 vgl. die Untersuchungen zu Tiecks »Prinz Zerbino«, Heines »Harzreise« und den »Kinder- und Hausmärchen« der Gebrüder Grimm in Heinz Brüggemann, *Mitgespielt: Vom Handeln und Sprechen der Dinge. Thema mit Variationen in Texten der Romantik*. In: Christiane Holm und Günter Oesterle (Hg.), *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, Würzburg 2011, S. 97–119.

³ Vgl. Christiane Holm und Günter Oesterle, Einleitung. In: Dies (Hg.), *Schläft ein Lied in allen Dingen?* (wie Anm. 2), S. 7–26, hier S. 18.

⁴ Zu Figurationen von Dingmagie um 1800 siehe Christine Weder, *Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*, Freiburg i.Br. 2007.

⁵ Für die folgenden Ausführungen zur Cäcilien-Legende siehe Reinhold Hammerstein, *Caecilia* [Art.]. In: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 2: Böh–Enc*, Kassel u.a. 1995, Sp. 309–317; F. Werner, *Caecilia von Rom* [Art.]. In: Wolfgang Braunfels (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 5: *Ikonographie der Heiligen Aaron bis Crescentianus von Rom*, Rom u.a. 1973, Sp. 455–463; Hippolyte Delahaye, *Étude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre*, Brüssel 1936, S. 73–96.

bekehrte auch ihren Gatten Valerianus sowie dessen Bruder Tiburtius und wurde später grausam hingerichtet. Zu ihrer Abkehr von den Feierlichkeiten der Hochzeit heißt es in der »Passio Sanctae Caeciliae«, der ältesten Quelle zur Heiligenlegende im »Martyriologium Hieronymianum« (Anfang 5. Jh. n.Chr.):⁶

Venit dies in quo thalamus collocatus est et cantantibus organis illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: »Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar.«⁷

Es kam der Tag, an dem das Schlafgemach bereitet wurde. Während die weltlichen Musikinstrumente erklangen, sang jene allein in ihrem Herzen zu dem einzigen Gott und sprach: »Mögen mein Herz und mein Körper rein bleiben, damit ich nicht verwirrt werde.« (Übersetzung D.W.)

Nach der ursprünglichen Fassung der »Passio« lehnt Caecilia somit die weltlichen Musikinstrumente in ihrer sinnlichen Wirkung ab; gemäß dem Topos des *non voce, sed corde canere* bleibt ihr Gesang rein spirituell und setzt sich in seiner asketischen Wendung in einen offenen Gegensatz zum Konzert der Hochzeitsinstrumente.⁸ Vor diesem Hintergrund wurde Caecilia seit dem 5. Jahrhundert als Heilige verehrt. Zur Patronin der Kirchenmusik avancierte sie jedoch erst seit dem 16. Jahrhundert – und zwar, wie schon Johann Gottfried Herder spöttisch hervorgehoben hat, infolge eines »Mönchsirrthum[s]«⁹ Als nämlich das Fest der Heiligen im 8. Jahrhundert kirchlich verankert wurde, lautete der veränderte Text im Caecilienoffizium: »cantantibus organis Caecilia soli Domino decantabat«, und mit dem Zusatz »in corde suo« fiel auch der Gegensatz zwischen weltlichen Klängen und Herzensmusik weg. Zudem wurden die weltlichen »organa« zur kirchlichen Orgel uminterpretiert, so dass Cäcilie unversehens zur Musikerin aufstieg: »Die Orgel spielend, sang die Jungfrau dem Herrn.« (Übersetzung D.W.)¹⁰

Vor diesem Hintergrund erlebte die musizierende Heilige seit dem frühen 16. Jahrhundert eine bemerkenswerte Karriere in der bildenden Kunst.¹¹ Zu ihren traditionellen Attributen wie Kreuz, Schwert und Palmzweig kamen im 15. Jahrhundert die Orgel und später weitere Musikinstrumente wie Laute oder Flöte hinzu. Allerdings ist die Orgel in den meisten Darstellungen eigentlich ein kleines Portativ, also wiederum ein weltliches, im Mittelalter besonders bei Spielmannsleuten gebräuchliches Instrument. Betrachtet man etwa Raffaels »Die heilige Cäcilie« von 1514, so wird das ambivalente Verhältnis der Heiligen zur Musik

⁶ Vgl. Hammerstein, Caecilia (wie Anm. 5), Sp. 309f.

⁷ Delchaye, Étude sur le légendier romain (wie Anm. 5), S. 196. Der gesamte Text der »Passio Sanctae Caeciliae« findet sich ebd., S. 194–220.

⁸ Vgl. Hammerstein, Caecilia (wie Anm. 5), Sp. 309f.

⁹ Johann Gottfried Herder, Caecilia. In: Ders., Herders Sämtliche Werke, Bd. 16, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1887, S. 253–272, hier S. 255.

¹⁰ Vgl. Bernhard Greiner, »Das ganze Schrecken der Tonkunst«. »Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik«. Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996), S. 501–520, hier S. 505.

¹¹ Zu Darstellungen der heiligen Cäcilie in der bildenden Kunst siehe grundsätzlich Albert P. de Mirimonde, Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical, Genf 1974.

erkennbar.¹² Im Himmel intonieren die Engel eine göttliche Vokalmusik, wobei sie ein Schriftstück – vermutlich den Text des Cäcilienoffiziums – bei sich haben. Die weltlichen Instrumente dagegen liegen beschädigt am Boden. Die Heilige selbst steht auf der Schwelle zwischen Himmel und Erde; ihren Blick zu den Engeln gerichtet, hält sie nachlässig ein weltliches Portativ in den Händen, aus dem die Pfeifen herausfallen. Die übrigen Heiligen scheinen an Cäcilies Vision einer spirituellen Musik nicht teilzuhaben; einige betrachten die zerstörten Instrumente, andere richten ihren Blick auf den Bildbetrachter, die Bildbetrachterin oder sehen sich gegenseitig an. Raffaels Gemälde, so lässt sich thesenhaft schließen, überhöht bereits das Notenbuch zum materiellen Substrat der Heiligenmesse und schätzt zugleich die irdische Instrumentalmusik gering. In Orazio Gentileschis und Giovanni Lanfrancos ›Cäcilia mit dem Enkel (1616/17) sowie in Carlo Dolcis ›Cäcilia an der Orgel (1671) ist die Heilige endgültig zur Patronin der Kirchenmusik aufgestiegen: In kontemplativer Harmonie spielt sie auf der Orgel und wird dabei von einem Engel mit Notenblatt unterstützt.¹³

Schon bei oberflächlicher Betrachtung wird somit erkennbar, dass Partitur und Instrumente in der Ikonographie der heiligen Cäcilie aussagekräftig sind, wenn es um das Verhältnis zwischen Sakralität und Profanität der Musik geht. Diese Schwellenposition zwischen Himmel und Erde nimmt Cäcilie auch in der Musikgeschichte ein, wobei ihr Patronat zwischen Kirchenmusik und profaner Klangwelt schwankt. Während Palestrinas Motette ›Cantantibus organis‹ ganz der sakralen Musik zuzuordnen ist, erscheint die Stellung der Heiligen in England – wo sie im 17. und 18. Jahrhundert zunehmende Verehrung erfuhr – durchaus offener. So feiert Dryden in seinem ›Song for St. Cecilia's Day‹ (1687), der im Jahre 1739 von Händel vertont wurde, zwar christliche Musik; in ›Alexander's Feast; or the Power of Musique‹ (1697) dagegen verknüpft er das Cäcilienthema mit einer weltlichen Feier des griechischen Herrschers.¹⁴ Das Patronat der Heiligen für die Musik im Allgemeinen wurde allerdings im 19. Jahrhundert deutlich zurückgenommen: In der kirchenreformerischen Bewegung des ›Caecilianismus‹ repräsentiert die Märtyrerin eine puristische Sakralmusik, die auf eine Rückkehr zu vormodernen Wurzeln der katholischen Kirche zielt und im Lob der Vokalpolyphonie à la Palestrina alle weltlichen Elemente der Kirchenmusik kategorisch ausgrenzt.¹⁵

¹² Vgl. Hammerstein, Caecilia (wie Anm. 5), Sp. 312.

¹³ Zur quellengeschichtlichen Frage, ob Kleist in Dresden oder Paris die berühmten Gemälde von Raffael oder Dolci hat sehen können, äußert sich Rosemarie Puschmann, Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen, Bielefeld 1988, S. 20–27.

¹⁴ John Dryden, A Song for St. Cecilia's Day (1687). In: Ders., The Works of John Dryden, Bd. 3: Poems 1685–1692, Berkeley und Los Angeles 1969, S. 201–203; ders., Alexander's Feast; or the Power of Musique. An Ode, in Honour of St. Cecilia's Day (1697). In: Ders., The Works of John Dryden, Bd 7: Poems 1697–1700, Berkeley, Los Angeles und London 2000, S. 2–9.

¹⁵ Vgl. Winfried Kirsch, Caecilianismus [Art.]. In: Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (wie Anm. 5), Sp. 317–326.

Zu dieser kunst- und musikgeschichtlichen Tradition kommt eine gewisse Konjunktur des Themas in der Literatur um 1800 hinzu; diese wiederum bildet einen wichtigen Hintergrund für Kleists und Mallarmés Bearbeitung der Heiligenlegende.¹⁶ Erwähnt werden sollte zunächst Johann Gottfried Herder. Während er in seinem zu Lebzeiten unveröffentlichten Essay »Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch« vornehmlich über die »stille blöde Jungfrau«¹⁷ spottet, die entgegen ihrer asketischen Lebenseinstellung durch einen »unwissende[n] Mönch«¹⁸ zur Patronin der Kirchenmusik promoviert wurde, lobt er im Essay »Cäcilia« die produktive Wirkung dieser mönchischen Verwechslung, durch welche überhaupt erst »eine schöne christliche Muse geschaffen«¹⁹ worden sei. Indem Herder hier »die reine heilige Musik unserer Seele«²⁰ enthusiastisch überhöht und in der »andächtige[n] Tonkunst«²¹ die Vereinigung von Religion und Ästhetik feiert, bereitet er jene kunstreligiöse Emphase vor, die dann in Wackenroders und Tiecks »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (1796) das frühromantische Bild der heiligen Cäcilie prägt.²² So verbindet sich in der novellistischen Künstlerbiografie »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger« die »innere Andacht«²³ kunstreligiösen Empfindens mit einer Apotheose der Musik. Der jugendliche Enthusiast, vom pragmatischen Geist des väterlichen Hauses bedrückt, richtet sein Gebet an einer Stelle ausdrücklich an die heilige Cäcilie, wobei er einerseits asketisch »aller Welt entfliehen«²⁴ andererseits enthusiastisch »die Welt durchklinge[n]«²⁵ will.

II.

Bekanntlich handelt Kleists Erzählung von vier jungen Bilderstürmern, die an einem Fronleichnamstag um 1600 ein fiktives Cäcilienkloster bei Aachen schleifen wollen und dazu ihre protestantische Gefolgschaft in Aufruhr versetzen.²⁶ Als

¹⁶ Vgl. Hans Maier, Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist. In: KJb 1994, S. 67–83.

¹⁷ Johann Gottfried Herder, Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch. In: Ders., Herders Sämtliche Werke, Bd. 15, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1888, S. 160–164, hier S. 161.

¹⁸ Herder, Die heilige Cäcilie oder wie man zu Ruhm kommt (wie Anm. 17), S. 162.

¹⁹ Herder, Caecilia (wie Anm. 9), S. 255.

²⁰ Herder, Caecilia (wie Anm. 9), S. 256.

²¹ Herder, Caecilia (wie Anm. 9), S. 260.

²² Zu diesem Kontext siehe Maier, Cäcilia unter den Deutschen (wie Anm. 16), S. 77–79.

²³ Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, hg. von Martin Bollacher, Stuttgart 2005, S. 99.

²⁴ Wackenroder und Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (wie Anm. 23), S. 105.

²⁵ Wackenroder und Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (wie Anm. 23), S. 106.

²⁶ Schon diese knappe Handlungsübersicht muss allerdings bei genauerem Blick auf den Text problematisiert werden. Während aus Sicht des nullfokalisierten, extradiegetischen Erzählers vom »Schauspiel einer Bilderstürmerei« (DKV III, 287) die Rede ist, es also *nur*

musikalisches Gegenmittel würde sich die schon vorab geplante Aufführung einer Messe anbieten – wäre nicht die Kapellmeisterin Antonia, die als einzige das herrliche Werk zu dirigieren vermag, an einem Nervenfieber erkrankt. Das Kloster befindet sich, so scheint es, in einer hoffnungslosen Lage. Dennoch misslingt der Ikonoklasmus. Unerwartet erscheint eine mysteriöse Figur, vermeintlich Antonia selbst, und dirigiert anstelle des hastig eingeschobenen, minderwertigen »Oratorium[s]« (DKV III, 293) die ursprünglich vorgesehene Messe. Dieser *deus ex machina* bringt die Wende: Anstatt wie geplant die Kirchenfenster zu zerschlagen, werden die Brüder vom Musikerlebnis überwältigt und zum Katholizismus bekehrt. Forthin verbringen sie ihre Tage im örtlichen »Irrenhaus«, wo sie pünktlich zu Mitternacht eine Stunde lang mit Tierlauten, die alle Zuhörer entsetzen, das »Gloria in excelsis« absingen« (vgl. DKV III, 313). Dort findet sie, die fortan verschollen und aus dem öffentlichen Gedächtnis getilgt zu sein schienen, nach sechs Jahren ihre Mutter. Der würdigen, aber beunruhigten Dame erzählt der einstige Compagnon und jetzige Biedermann Veit Gotthelf eine Version der Bekehrungsgeschichte ihrer Söhne. Am Ende der Erzählung kehrt sie schließlich ihrerseits »in den Schoß der katholischen Kirche« (DKV III, 313) zurück, nachdem sie bei der Äbtissin des Kloster vorstellig geworden ist und dort die Partitur besagter Messe nicht nur gesehen, sondern in einem imaginären Musikerlebnis mysteriöser Herkunft auch gehört hat. Offen bleibt allerdings die Frage, wer eigentlich das vortreffliche Musikwerk dirigiert hat: Schwester Antonia, die qua Kapellmeisteramt als einzige dazu imstande gewesen sein soll, lag nach dem Zeugnis ihrer Betreuerin schwerkrank darnieder, so dass die Äbtissin und mit ihr Erzbischof wie Papst folgern, die heilige Cäcilie selbst müsse den Schutz des bedrohten Klosters übernommen haben. Durchaus kleisttypisch bleibt der Wahrheitsgehalt des Erzählten nicht nur an dieser Stelle unsicher, weil die Narration an Blickwinkel und Stimme verschiedener Erzählinstanzen gebunden ist, die sich in ihren Berichten ergänzen oder auch widersprechen. Diese narrative Logik der verschiebenden Wiederholung hat, so meine ich, signifikante Auswirkungen auch auf die Dingpoetik von Kleists Erzählung und deren Verknüpfung mit dem Topos einer »Gewalt der Musik.«²⁷

Bereits der konjunktiv wie auch disjunktiv lesbare Titel »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« eröffnet jenes weite Beziehungsfeld von Musik und Religion, auf dem Kleists Dinge zu verorten sind.²⁸ Besonders die Wiederholungsstruktur der Erzählung ist hier relevant. Denn die schrecklich-herrliche Musik wird

um die Zerstörung der Bilder des Göttlichen auf bemalten Glasfenstern zu gehen scheint, spricht der intradiegetische Erzähler Veit Gotthelf davon, man habe »den Dom der Erde gleich zu machen« (DKV III, 299) beabsichtigt, also eine vollständige Zerstörung der Kirche im Sinn gehabt. Derlei narrative Uneindeutigkeiten prägen, wie im Folgenden immer wieder zu sehen sein wird, Kleists Erzählung.

²⁷ Zum kulturellen sowie musik- und literaturgeschichtlichen Kontext dieses Topos um 1800 vgl. Nicola Gess, *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, Freiburg i.Br. 2006.

²⁸ Zur ambivalenten Lesbarkeit des Oder-Titels vgl. Christine Lubkoll, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende*. In: KHB, S. 137–142, hier S. 138f.

dreimal aufgeführt, also mit mehreren Verschiebungen bzw. Entstellungen wiederholt: als transhumane Messe mit göttlicher Musik im Kloster, als subhumanes »Gloria« mit tierischem Gebrüll in Gasthof und Irrenhaus sowie als dämonisch-imaginäres Erlebnis der Mutter beim Besuch der Äbtissin.²⁹ Im Rahmen dieser Verschiebungsdynamik entstehen Netzwerke vervielfältigter Objekte. Diese beeinflussen den Gang der Ereignisse, wobei sie in einer »gleitenden Semiose«³⁰ zwischen materieller Präsenz und zeichenhafter Verweisung schwanken.

Was genau ist unter einer solchen Spannung zwischen Materialität und Zeichen in Kleists Erzählung zu verstehen? – Bereits ein erster Blick auf die Eingangspassage zeigt, wie präsent die Dinge in der »Heiligen Cäcilie« in ihrem materiellen Eigengewicht sind. Anlässlich des Fronleichnamfestes, mit dem die katholische Kirche die Anwesenheit Christi bei der Eucharistie feiert, rücken die vier Brüder mit »Äxten und Zerstörungswerkzeugen aller Art« (DKV III, 287) im Cäcilienkloster an, um die bunten Kirchenfenster zu zerschlagen und die Heilige Messe zu sprengen. An ihrer physischen Überlegenheit über die Nonnen lässt der Erzähler, der zu Beginn der »Legende« die Ereignisse autoritativ schildert, keinen Zweifel. Von den »mehr denn hundert, mit Beilen und Brechstangen versehene[n] Frevler[n]« (DKV III, 291), welche dem Leser, der Leserin demonstrativ mit moralischer Abscheu vor Augen geführt werden, geht eine unverkennbare Bedrohung gegen das Gotteshaus aus. Den Nonnen bleibt offensichtlich kein Ausweg; in übertragenem, aber durchaus auch wörtlichem Sinn harren sie »der Dinge, die da kommen sollten« (DKV III, 289).

Doch obwohl der blindwütige Mob den wenigen Trossknechten im Dom haushoch überlegen zu sein scheint, misslingt der Ikonoklasmus. Dafür lassen sich mehrere Gründe anführen. Zunächst bleiben die Brüder und ihre Anhänger offenkundig abhängig von eben jenem Zeichensystem, das sie zerstören wollen. Anlässlich des Fronleichnamfestes wenden sich die furiosen Protestanten bekanntlich gegen alle Formen einer sinnlichen Repräsentation Gottes, zumal gegen die sakramentale Prozession der Monstranz, eines gleichermaßen materiellen wie symbolischen Zeichen-Dings, in dem nach katholischem Glauben der Leib Christi anwesend ist.³¹ Doch wie der Text an vielen Stellen andeutet, betreiben sie mit ihrer vehementen Bilderstürmerei selbst ein »Schauspiel« (DKV III, 287). Der

²⁹ Zur narrativen Logik der ver-rückenden Wiederholung von Themen, Motiven und Figuren in Kleists Erzählung vgl. überzeugend Bettine Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen. Kleists »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)«*. In: Hendrik Birus (Hg.), *Germanistik und Komparatistik*, Stuttgart 1995, S. 209–245, hier S. 216f. sowie – mit Blick auf das gebrüllte »Gloria« der Brüder – S. 231.

³⁰ Mit dieser geglückten Formulierung hat Hartmut Böhme in seinem Beitrag zur Tagung »Kleists Dinge« in Frankfurt (Oder) am 21. November 2014 die Dynamik der Zeichen in Kleists Erzählung beschrieben.

³¹ Vgl. Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen* (wie Anm. 29), S. 210–215. Zur Geschichte der Monstranz als jüngstem »*was sacrum*« sowie zu dessen liturgischer Funktion siehe Victor H. Elbern, *Monstranz* [Art.]. In: Hans Dieter Betz u.a. (Hg.), *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, vierte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 5: L–M, Tübingen 2007, Sp. 1469f.

performativen »Aufführung« (DKV III, 293) eines effektreichen Musikwerks durch die Nonnen stehen die provozierenden, sexuell aufgeladenen »Auftritte« (DKV III, 291) der Bilderstürmer komplementär gegenüber. Dieses sinnliche Spektakel markiert weder einen regellosen Gewaltausbruch, noch zeugt es von einer strengen Askese der Gottesfürchtigen. Vielmehr heben sowohl der extradiegetische Erzähler als auch der Tuchhändler Gotthelf mehrfach hervor, dass der Zerstörungsakt selbst zeremoniell geplant worden ist: »Sie verabredeten frohlockend ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen« (DKV III, 289).³²

Weil dieses initiale Zeichen durch die rädelsführenden Brüder unterbleibt, verläuft sich auch der Aufruhr ihres Gefolges. Und dass jenes Zeichen nicht gegeben wird, hat wiederum damit zu tun, dass den »Zerstörungswerkzeugen« (DKV III, 287) der frevelnden Brüder die »Instrumente« (DKV III, 289) der frommen Schwestern in spiegelbildlicher Verkehrung gegenübertreten.³³ Nicht nur metaphorisch, sondern ganz real lässt sich mit Blick auf die Ereignisse im klösterlichen Dom von einem Kampf der Dinge sprechen. Wenn die Brutalität der Ikonoklasten vor der »Gewalt der Musik« kapituliert, dann haben Geigen, Oboen und Bässe der Nonnen daran einen erheblichen Anteil.

Dass sie in Kleists Erzählung überhaupt vorkommen, ist allerdings keineswegs selbstverständlich. Zwar gehören sie unbestritten zur Ikonographie der heiligen Cäcilie; doch wenn in einer Fronleichnamsszeremonie um 1600 eine »uralte [...] Messe« (DKV III, 291) erklingt, kann damit eigentlich nur ein Werk im Kontext spätmittelalterlicher Vokalpolyphonie gemeint sein. Zu denken wäre etwa an Giovanni Palestrina, der um 1800 auf romantische Musikästhetiker wie E.T.A. Hoffmann eine ungeheure Faszinationskraft ausübte,³⁴ zur historischen Zeit der Handlung aber gerade erst gestorben war und somit kein »uralte[s]« Musikwerk verfasst haben konnte.³⁵ Eine solche Messe wiederum übt ihre Wirkung gerade nicht durch den Klang von Instrumenten aus, sondern allein durch die Brillanz einander überlagernder – und zudem in erster Linie männlicher – Stimmen.³⁶

³² Nicht zuletzt mit Blick auf die Wendung vom frohlockenden Zeichen arbeitet Bettine Menke heraus, in welchem Ausmaß das »Schauspiel« der Brüder den katholischen Bilderkult in seiner performativen Qualität (wie er Fronleichnam besonders eindrücklich zu sehen ist) wiederholt (Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen*, wie Anm. 29, S. 214). Vgl. dazu auch Dorothea E. von Mücke, *Der Fluch der Heiligen Cäcilie*. In: *Poetica* 26 (1996), S. 105–120, hier S. 108.

³³ Als »ver-rücktes Double« der Schwestern, welche deren Entrücktheit zum Wahnsinn und in den Bereich des Tierischen ent-stellt, bezeichnet Bettine Menke die Brüder (Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen*, wie Anm. 29, S. 230f.).

³⁴ Vgl. E.T.A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik* (1814). In: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1993, S. 503–531.

³⁵ Zwar gab es auch in früheren Jahrhunderten schon polyphone Messen; allerdings kamen diese eher aus den Niederlanden, was überdies das Prädikat »italienische Messe« (DKV III, 291) fragwürdig werden lässt.

³⁶ Zur Geschichte des Musikgenres der Messe siehe generell Karlheinz Schlager, *Messe* [Art.]. In: Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 5), Sachteil

Diese konnten allenfalls durch Orgeltöne, nicht aber durch Bässe oder Oboen begleitet werden.³⁷ So sind die Musikinstrumente in »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« historisch deplatziert. Ihre keineswegs selbstverständliche, vielmehr der musikgeschichtlichen Logik widersprechende Präsenz macht sie zu Stolpersteinen der Handlung und betont damit eine ungefüge Dinglichkeit.³⁸ Dieser Konflikt der jeweiligen Werkzeuge von Brüdern versus Schwestern hat allerdings nicht nur eine materielle, sondern auch eine semiotische Dimension. Unbeschadet ihrer physischen Präsenz entfalten Kleists Dinge in ihren Verweisungsnetzwerken auch eine zeichenhafte Bedeutungsdynamik. In der Passage zu den Dom-Ereignissen zeigt sich dies, wie schon erwähnt, an der Spannung zwischen sakralen Instrumenten der Nonnen und profanen Waffen der Bilderstürmer. Es zeigt sich aber auch an der symbolischen Codierung anderer Objekte, die in ihrem wechselseitigen Kontrast auf soziale Machtstrukturen und -prozesse zwischen individuellen sowie institutionellen Akteuren hinweisen. So stehen die Beschützer des Klosters »an« (DKV III, 291) den Portalen, die Bilderstürmer aber »unter« (DKV III, 289) den Pfeilern. Und nach der Messe sind sie, die eigentlich »keinen Stein auf dem andern« (DKV III, 289) lassen wollten, selbst wie »zu Stein erstarrt« (DKV III, 301). Diese semiotische Kontrastrelation nimmt stellenweise sogar den rituellen Charakter symbolischer Handlungen an, mit denen soziale Macht im Spannungsfeld von Rebellion und Unterwerfung offen ausagiert wird. So stehen die Brüder – laut extradiegetischem Erzähler – zu Beginn der Bilderstürmerei »in Mänteln gehüllt« (DKV III, 289) und geben so ihre Verachtung für das katholische Gotteshaus offen zu erkennen. Im Moment der Bekehrung dagegen – so Veit Gotthelf in seiner analeptischen Erinnerung zur Mutter – »nehmen eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung, und auf eine uns auffallende Weise, die Hüte ab«. So bekunden sie unwillkürlich und unmissverständlich ihre Unterwerfung unter die sei es sakrale, sei es profane Macht der mittels einer »Gewalt der Musik« herrschenden Kirche, wobei sie die symbolische Bedeutung ihrer Geste gegenüber den Zuschauern ostentativ durch die Aufforderung, »gleichfalls unsere Häupter zu entblößen«, bekräftigen (DKV III, 299).

Diese Machtbezüge im Spannungsfeld von profaner Herrschaft und sakraler Referenz lassen sich nicht nur in den Ding-Arrangements der Dompassage erken-

Bd. 6: Meis–Mus, Sp. 174–223, dort bes. Ludwig Finscher und Laurenz Lütteken, IV. Mehrstimmige Meßvertonungen bis 1600, Sp. 184–204.

³⁷ Von einem polyphonen Gesang ist jedoch bei der Beschreibung der Fronleichnamsmusik keine Rede. Gleichwohl müssen die Nonnen gesungen haben, schließlich werden sie später von den Brüdern grotesk imitiert; dieser Gesang bleibt im Text jedoch eine Leerstelle.

³⁸ Allerdings findet Kleist, wie Christine Lubkoll sieht, bei Wackenroder/Tieck eine mögliche Vorlage, nach der sich die Vokalmusik der Messe in das romantische Paradigma einer absoluten Musik mit instrumentaler Prägung einfügen ließe: nämlich die metaphorische Identifikation von Messe und Symphonie. Vgl. Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i.Br. 1995, S. 214. Zur Konzeption einer absoluten Musik um 1800 siehe Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

nen, sondern besonders in der Logik substitutiver Wiederholungen im Erzählverlauf. Zahlreiche Gegenstände, die bei der Fronleichnamsmesse im Kloster auftreten, kehren beim Absingen des ›Gloria‹ in Gasthof wie Irrenhaus und auch in der Schlusspassage mit Mutter und Äbtissin wieder.³⁹ Indem sie verändert oder gar entstellt werden, entstehen semantische Verschiebungen in den Dingnetzwerken, welche auf eine symbolische Machtdynamik in Kleists Erzählung hinweisen.⁴⁰ So erblickt die Mutter beim Kurzbesuch in der Psychiatrie mit großem Befremden ihre Söhne. Anstelle jener düsteren Mäntel, die sie bei der Klosteraktion trugen, sind sie nun wie Geistliche in »Talare[]« gekleidet und beten schweigend ein auf der Tischplatte stehendes »Kruzifix« an. Dieses sakrale Arrangement, dessen zeremonielle Performanz vom Aachener Gericht kurz zuvor sinnreich als »Aufführung« bezeichnet worden ist, kontrastiert auffällig mit der Reaktion der Mutter, die halb ohnmächtig auf einen »Stuhl« fällt. In dieser Symbolik der Dinge steht die spirituelle Aufwärtsbewegung der Kreuzanbetung in scharfem Kontrast zur sinnlichen Abwärtsbewegung der »niedergesunken[en]« Mutter. Wie ihr daraufhin die Vorsteher erläutern, betreiben die asketischen und doch irgendwie heiteren Brüder täglich ein quasi-religiöses Ritual: »daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erheben; und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das Gloria in excelsis intonierten.« (DKV III, 295, 297)

In diesem Szenario werden Dinge in mehrfacher Hinsicht bedeutungstragend. So kehrt das Absinken der Mutter auf einen Stuhl in invertierter Gestalt als (buchstäbliche wie übertragene) Erhebung der Brüder von ihren Sitzen wieder.⁴¹ Darüber hinaus werden im entstellten ›Gloria‹ die Instrumente der Schwestern durch die Stimmen der Brüder ersetzt. Und während sie die »mit biblischen Geschichten bemalt[en]« (DKV III, 289), also sakral aufgeladenen Glasmalereien des Doms nicht zerstören konnten, gelingt ihnen dies nun umso wirkmächtiger im profanen ›Irrenhaus. Wenn die Brüder ihren schauerhafte Gesang »mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte« (DKV III, 297), erklingen lassen, dann handelt es sich bei dieser Beschreibung wohl um eine typisch Kleist'sche Hyperbel. Diese groteske Übertreibung lässt sich freilich auch wörtlich lesen und ergibt dann die skurrile Pointe, dass die Brüder seit sechs Jahren täglich sämtliche Fenster auf einmal zerstören und der Institution so einen enormen wirtschaft-

³⁹ Christine Lubkoll weist auf die semantische Doppelung hin, welche dem Absingen des ›Gloria‹ einen ironischen Akzent verleiht. Vgl. Lubkoll, *Mythos Musik* (wie Anm. 38), S. 208.

⁴⁰ Zu Machtverhältnissen und deren Bedeutung für die Konstitution von Wahrheit in Kleists Erzählung vgl. grundlegend Donald P. Haase und Rachel Freudenburg, *Power, Truth, and Interpretation. The Hermeneutic Act and Kleist's ›Die heilige Cäcilie‹*. In: *DVjs* 60 (1986), S. 88–103.

⁴¹ Man bedenke auch, dass die Bekehrung der Brüder im Dom sich »bei Anhebung der Musik«, also anlässlich einer metaphorischen Aufwärtsbewegung ereignet. Diese steht im Kontrast zur eigentlichen Absicht der Brüder, »den Dom der Erde gleich zu machen«, wie auch zur Selbsterwerfung der Brüder unter die sakrale Macht, bei der sie »die Stirn inbrünstig in den Staub herab gedrückt« am Boden liegen (DKV III, 299).

lichen Schaden zufügen.⁴² Sofern man den Wärtern glauben darf, gelingt den Bilderstürmern folglich erst nach ihrer Bekehrung zum Katholizismus die geplante Zerstörung an anderem Ort. Auch dieser Gewaltakt richtet sich bezeichnenderweise gegen eine Machtinstitution, allerdings nicht mehr gegen die katholische Kirche, sondern gegen die Psychiatrie, welche dem Kloster als heterotoper Ort ähnelt und doch eine gegenläufige Machtinstanz repräsentiert, welche in Kleists Text subtil gegen die Dominanz der katholischen Kirche ausgespielt wird.⁴³

Diese symbolische Verschiebung der Dinge und der in ihnen materialisierten Machtinstanzen lässt sich auch in Veit Gotthelfs Erzählung beobachten. Wiederrum ein Ding hat die Mutter auf seine Spur geführt: der Brief eines ihrer Söhne an einen Freund in Antwerpen, in dem Gotthelf als *Compagnon* erwähnt wird. Anders als die vier Brüder, deren Misserfolg bei einer »Erbschaft« (DKV III, 287) überhaupt erst den Angriff auf das Kloster motivierte, ist der ehemalige Krawallmacher inzwischen dank der Übernahme des väterlichen Unternehmens zum »berühmten Tuchhändler« (DKV III, 297) aufgestiegen und hat in legitimer Ehe zahlreiche Nachkommen gezeugt, also einen ordentlichen Lebenswandel gewählt. Nachdem der erfolgreiche Geschäftsmann die Mutter erst einmal in symbolischer Machtausübung »auf einen Stuhl niedergenötigt« (DVK III, 297) hat, lässt er die Ereignisse im Dom sowie im Gasthaus und in der Psychiatrie Revue passieren. Jener »grausenhafte[] Auftritt« (DKV III, 303), der Veit Gotthelf mitsamt den Gesinnungsgenossen in einer Mischung aus Bestürzung und Faszination überwältigte, kann als Urszene des entstellten Anbetungsrituals bezeichnet werden, welches die Brüder seither in der Psychiatrie so gläubig wie zwanghaft befolgen: Aus »Birkenreisern« (DKV III, 301) setzen sie ein Kruzifix zusammen, das sie auf dem Esstisch platzieren und anbeten. Das Ding-Arrangement dieses quasi-sakralen Rituals konstituiert einen liminalen Raum zwischen Natur und Kultur einerseits, zwischen profaner Funktion der Dinge und deren sakraler Umcodierung andererseits. Das Verhalten der Brüder erscheint aus Sicht der Ikonoklasten als »gespenterartige[s] Treiben« (DKV III, 301), aus Sicht des Gastwirts als befremdliche, weil geschäftsschädigende »Aufführung« (DKV III, 303).⁴⁴ In jedem Fall stellt es einen Affront gegen die konventionelle Ordnung dar, die erst wieder notdürftig gekittet

⁴² Vgl. Wolfgang Wittkowski, »Die Heilige Cäcilie« und »Der Zweikampf«. Kleists Legenden und die romantische Ironie. In: *Colloquia Germanica* 6 (1972), S. 17–57, hier S. 22f.

⁴³ Vgl. Barbara Thums, Die geballte Gewalt der Einbildungskraft. Zur Gegenweltlichkeit des Klosters in Kleists »Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik«. In: Maximilian Bergengruen und Roland Borgards (Hg.), *Im Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*, Göttingen 2009, S. 505–542. Vgl. auch Lubkoll, *Mythos Musik* (wie Anm. 38), S. 203f.

⁴⁴ Wie Georg Mein neuerdings gezeigt hat, imitiert dieses rituelle Setting mit selbst gebasteltem Kreuz den katholischen Kultus in entstellter, privatisierter Form: Die Brüder beten ein Kruzifix an, dem bezeichnenderweise das *Corpus Christi* fehlt, und sie besuchen nie wieder eine »ordentliche« Messe mit Eucharistiefeyer. So überschreiten sie in der Mimikry des Ritus zugleich die offizielle Institution der katholischen Kirche. Vgl. Georg Mein, »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen ...«. Erhabenheit und Institution in Kleists Cäcilien-Erzählung. In: Dieter Heimböckel (Hg.), *Kleist. Vom Schreiben in der Moderne*, Bielefeld 2013, S. 163–179, hier S. 177.

wird, als sich die Schar der Freunde an einem »üppig gedeckten Tisch« (DKV III, 303) zum kostenpflichtigen Abendessen niederlassen. Nach diesem retardierenden Moment beginnt die eigentliche Inszenierung einer grotesken Messe:

Jetzt plötzlich schlägt die Stunde der Mitternacht; eure vier Söhne, nachdem sie einen Augenblick gegen den dumpfen Klang der Glocke aufgehört, heben sich plötzlich in gleichzeitiger Bewegung, von ihren Sitzen empor; und während wir, mit niedergelegten Tischtüchern, zu ihnen hinüberschauen, [...] fangen sie, mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das Gloria in excelsis zu intonieren an. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses, versichere ich euch, erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen. Bei diesem grausenhaften Auftritt stürzen wir besinnungslos, mit sträubenden Haaren aus einander; wir zerstreuen uns, Mäntel und Hüte zurücklassend, durch die umliegenden Straßen, welche in kurzer Zeit, statt unsrer, von mehr denn hundert, aus dem Schlaf geschreckter Menschen, angefüllt waren; das Volk drängt sich, die Haustüre sprengend, über die Stiege dem Saale zu, um die Quelle dieses schauerhaften und empörenden Gebrülls, das, wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang, aufzusuchen. (DKV III, 303)

Bis ins Detail kehren hier die symbolisch überdeterminierten Mensch-Ding-Arrangements der Cäcilienmesse in entstellter Form wieder. Die »Himmel des Wohlklangs« (DKV III, 293) verzerren sich zum angebrüllten Firmament. Aus den göttlichen »Instrumenten« der Nonnen sind die tierischen »Stimmen« der Brüder geworden, wobei deren Erhebung von den Sitzen mit dem »tiefsten Grund der [...] Hölle« kontrastiert. Aus den »mehr denn hundert« (DKV III, 291) Ikonoklasten im Dom sind ebenso viele Schaulustige geworden. Und während die Pfeiler des Klosters vom Bildersturm unberührt blieben, geraten die Pfeiler des Gasthauses ins Wanken. Im Zusammenfall von trans- wie subhumanem Raum verlieren die Brüder ihren menschlichen Charakter und erscheinen wechselweise als Heilige, Tiere oder Sünder in der Hölle. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass das Erlebnis Veit Gotthelf und seine Freunde zutiefst verstört, was sich bezeichnenderweise darin äußert, dass sie die in Kleists Erzählung mehrfach relevanten »Mäntel und Hüte« zurücklassen.⁴⁵

Für die Frage nach der symbolischen Machtcodierung von Dingen und ihrer Performanz ist aber nicht nur die bloße Wiederkehr von Gegenständen wie Pfeilern, Instrumenten oder Mänteln bedeutsam. Relevant wird auch, welche Auswirkung deren Präsenz in ihrer verstörenden Materialität für den Status handelnder Subjekte hat. Im hybriden Schwellenraum des Trans- wie Subhumanen erscheinen Menschen in der zitierten Passage nämlich nicht nur als Heilige, Tiere oder Sünder, sondern mitunter auch als Dinge: Automaten gleich, erheben sich die

⁴⁵ Als Tuchhändler hat Gotthelf einen ausgeprägten Blick für das Material seiner Profession. So bemerkt er auch, wie die Brüder »sich mit einem Tuch den Schweiß von der Stirn« (DKV III, 303) wischen und später auf ihren Mänteln schlafen – eine Ungeheuerlichkeit nicht nur für den bürgerlichen Ordnungssinn, sondern auch für sein berufliches Ethos.

Brüder kollektiv auf den »Schlag« einer Glocke hin und beenden ihr Konzert ebenso plötzlich, als die Glocke erneut ertönt. Somit werden Dinge bei Kleist nicht nur in ihrer verstörenden Materialität vorgestellt und als Zeichen für soziale Machtkonflikte aufgeladen, sondern erhalten auch eine performative Eigen-dynamik. In Kleists Sprachverwendung werden die Pfeiler des Hauses ja nicht passiv beschädigt, sondern sie erschüttern aktiv, ebenso wie die Fenster selbst drohen (vgl. DKV III, 303). Somit erhalten die Dinge hier ein sprachlich-grammatikalisches Eigenleben. Diese Widerständigkeit prägt die Gegenstände in der »Heiligen Cäcilie« allerdings nicht nur als sprachliche Zeichen, sondern auch als materielle Prägungsfaktoren auf der Handlungsebene. Wie noch genauer zu sehen sein wird, stehen sie den menschlichen Akteuren nicht durchweg instrumentell zur Verfügung, sondern markieren auch einen Moment der Kontingenz, die immer wieder in den Handlungsraum einbricht und die Intentionen der Akteure durchkreuzt.

Parallel zur zitierten Passage zeigt sich das schon in der Klostermesse, wenn die Äbtissin zur Tat schreitet, »weil eben die Glocke schlug« (DKV III, 291), Menschen also – wieder strategisch ganz wörtlich gelesen – durch einen Gegenstand zum Handeln angeleitet werden. Und das zeigt sich auch auf dem Weg der Mutter zur Äbtissin. Hier ist der Dom »durch Planken versperrt«: Das Arkanum der kirchlichen Macht bleibt unzugänglich. Umso auratischer wirkt der Glanz der »prächtig funkelnde[n] Rose« (DKV III, 307), die als ein drittes, nun triumphierendes Fenster den Innenraum des Doms und mit ihm die Wahrnehmung der Figur beherrscht. Ganz offen inszeniert Kleist gegen Ende der »Heiligen Cäcilie« die symbolische Machtrepräsentation der katholischen Kirche. Deren Türme werden erhöht, die zuvor schieferbedeckten Dächern durch »hellen, im Strahl der Sonne glänzigen Kupfer« (DKV III, 307) bedeckt. Diese vom Menschen intendierte Machtrepräsentation wird durch die Eigenmacht des kirchlichen Doms ergänzt: Dem materiell wie symbolisch verstärkten Sakralbau kann die Gewalt der Natur, hier in Gestalt eines schlecht gelaunten »Gewitter[s], dunkelschwarz, mit vergoldeten Rändern«, das wie ein Handlungssubjekt aktiv »Blitze [...] geschleudert hatte« nichts anhaben. Im »doppelte[n] Schauspiel«, welches Dom und Gewitter hier veranstalten (DKV III, 307), klingt der performative Aspekt der Messe und ihrer diversen Substitute nach.

In den Ding-Arrangements des Erzählendes scheint die katholische Kirche somit die Oberhand zu behalten. Als die die Mutter beim Betrachten des Naturschauspiels »unter dem Portal« steht – worin wiederum die ohnmächtige Position ihrer Söhne beim misslungenen ikonoklastischen Akt anklingt – wird sie »zufällig« (DKV III, 307) von einer Klosterschwester beobachtet.⁴⁶ Dank des bereits erwähnten Briefes aus der Feder ihres Sohnes, der auch die Äbtissin interessiert, wird sie per »Befehl« (DKV III, 307) in deren repräsentatives Machtzentrum beor-

⁴⁶ Diese erzählerische Verknüpfung von Dingmacht und Kontingenz, zu bemerken übrigens auch in der Streuung des Lexems »Zufall/zufällig« – den Brüdern ist eine Erbschaft »zugefallen« (DKV III, 287) etc. –, wäre eine eigene Untersuchung wert.

dert.⁴⁷ Dort muss sie auf einem profanen »Stuhl« (DKV III, 309) Platz nehmen, während die machtvolle, als königlich und fürstlich bezeichnete Äbtissin auf einem »Sessel« thront, »den Fuß auf einem Schemel gestützt, der auf Drachenklauen ruhte« (DKV III, 309).⁴⁸

Allerdings bleibt die offenkundige Macht dieser *ecclesia triumphans* nicht unbezogen erhalten. Wie der Erzähler schon früh lakonisch vermerkt, besteht das Kloster noch ein knappes halbes Jahrhundert weiter, bis »man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte.« (DKV III, 293) In einem unauffälligen Nebensatz stellt Kleists Text somit die symbolische Macht der Kirche, deren visuelle Außenseite er in Bildern von funkelnden Fensterrosen und besiegt Drachen spektakulär inszeniert, wiederum infrage. Der ganze Repräsentationspomp des Klosters mit seiner Berufung auf göttlichen Schutz und heilige Intervention ist letzten Endes vergeblich; als sakraler Ort wird das Kloster gerade nicht durch gewalttätige Ikonoklasten, sondern durch einen banalen Verwaltungsakt aufgehoben. Menschliche Akteure sind an dieser Säkularisierung kaum beteiligt, »man« säkularisiert das Kloster »vermöge« eines Schriftstücks. Erneut erhält hier, in einer vermeintlich ganz flüchtig hingeworfenen Zusatzbemerkung, ein Gegenstand unerwartete Wirkmacht. Ein »Artikel im westfälischen Frieden«, der in einem Federstrich das Kloster *de facto* »dem Erdboden gleich macht, ist kaum mehr als ein Schrift-Ding, dem hier eine irritierende Eigenmacht, eben ein unerwartetes Vermögen im performativen Wortsinn zukommt.⁴⁹

An dieser nur kurz erwähnten Säkularisierung des Klosters lässt sich erkennen, dass Kleists Text im Konflikt der Dinge eine symbolische Machtrelation in Szene setzt, deren strukturelle Hierarchien alles andere als stabil sind. Im Kontext der Krise politischer wie religiöser Ordnung um 1800 lässt er Dinge agieren, welche auch dort, wo sie in vermeintlich klare Repräsentationsgefüge irdischer oder göttlicher Macht eingestellt sind, ein unkontrollierbares Eigenleben entfalten.

Diese Verbindung aus sakraler Besetzung und materieller Performanz von Dingen erreicht in der Partitur des aufgeführten Musikwerks ihren Höhepunkt. In der großen Passage zur Fronleichnamtsfeier kann die geplante »Messe« zunächst nicht aufgeführt werden, weil die allein dirigierfähige Schwester Antonia krank darniederliegt; stattdessen soll ein weniger wertvolles »Oratorium« (DKV III, 291) gebracht werden. Bei dem eigentlich geplanten Werk handelt es sich laut Kleists Erzähler um

eine uralte von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe [...] mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit der sie gedichtet war, die größten Wirkungen hervorgebracht hatte [...]. (DKV III, 289/291)

⁴⁷ Dieses wiederum befindet sich auf einem »schön gebildeten Söller[]« (DKV III, 309), ein anderes Wort für das Architekturelement eines abgestützten Altars – und auf einem solchen hat auch die heilige Cäcilie gewirkt, mit welcher die Äbtissin hier in einer symbolischen Architektur verknüpft wird.

⁴⁸ Diese Machtkonstellation sieht auch Lubkoll, *Mythos Musik* (wie Anm. 38), S. 219.

⁴⁹ Zu dieser Macht des Zeichen-Dings in Kleists Erzählung siehe Haase und Freudenburg, *Power, Truth, and Interpretation* (wie Anm. 40), S. 98.

Hier wird die Messe mit einer Mischung aus göttlicher Referenz und weltlicher Machtrepräsentation besetzt. Doch ungeachtet der »Herrlichkeit und Heiligkeit«, die angeblich der Komposition selbst zukommen soll, bleibt deren außerordentliche Wirkung ganz und gar von der Direktion durch Schwester Antonia abhängig. Wie es zunächst den Anschein hat, betritt diese in letzter Sekunde den Altan der Orgel. So kann die Messe ihre erstaunliche Wirkung entfalten:

Demnach kam es, wie ein wunderbarer, himmlischer Trost, in die Herzen der frommen Frauen; sie stellten sich augenblicklich mit ihren Instrumenten an die Pulte; die Beklemmung selbst, in der sie sich befanden, kam hinzu, um ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen; das Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt; es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem *Salve regina* und noch mehr bei dem *Gloria in excelsis* war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei [...]. (DKV III, 293)

Auf den ersten Blick scheint diese Passage ein Musikerlebnis von religiös-erhabener Dimension zu inszenieren. Wie Greiner nachvollziehbar argumentiert, könnte man die Erhebung in »alle Himmel des Wohlklangs« der entgrenzenden Wirkung polyphoner Stimmen etwa in einer Palestrina-Messe zuschreiben.⁵⁰ Dieser religiöse Effekt ließe sich weiter plausibilisieren, wenn man die dubiose Figur, die hier wie ein *deus ex machina* interveniert, nicht als die kranke Schwester Antonia, sondern als heilige Cäcilie höchstpersönlich identifizierte. Dazu würde passen, dass ihre Ankunft im Dom nicht weiter erklärt wird, sie vielmehr »plötzlich [...] erschien« (DKV III, 291–293), als handelte es sich hier um einen disruptiven Augenblick der Epiphanie, mit dem der weltliche Raum unterbrochen wird und Göttliches sich präsentiert.

Gleichwohl bleibt offen, welches »es« (DKV III, 293) hier eigentlich die Nonnen spirituell beseelt und bei ihrem Konzert leitet – die heilige Cäcilie selbst, wofür in ikonographischer Tradition die an Engel erinnernden »Schwingen« und die Präsenz der Orgel sprechen, oder doch die Aura der Partitur? Beide Optionen werden durch die Fragwürdigkeit der ganzen Szenerie gleichermaßen in Zweifel gezogen. Zunächst irritiert, dass anstelle der »Messe« ein »Oratorium« zur Aufführung gelangt. Hören die Besucher doch nur jenes minderwertige Musikstück, das in letzter Sekunde durch Antonias/Cäcilies rettende Intervention ersetzt worden sein soll?⁵¹ Uneindeutig bleibt zudem der Status jener »Partitur der uralten, italieni-

⁵⁰ Vgl. Greiner, »Das ganze Schrecken der Tonkunst« (wie Anm. 10), S. 507–510.

⁵¹ Auf der Sprachoberfläche lässt sich eine mehrfache Substitution der Musikgattungen beobachten. Da die ursprünglich vorgesehene »Messe« wegen Schwester Antonias Krankheit vermeintlich nicht aufgeführt werden kann, tritt zunächst ein »Oratorium« an deren Stelle. Als dann jedoch Antonia unerwartet erscheint, trägt sie die Partitur der geplanten »Messe« in den Händen; das tatsächlich erklingende Werk wird dann wieder als »Oratorium« bezeichnet. Es stellt sich nun die Frage, ob Kleist einfach beide Begriffe bedeutungsgleich und daher austauschbar verwendet – oder ob deren mehrfache Ersetzung als Textintention gewertet und interpretatorisch fruchtbar gemacht werden kann. Aus meiner Sicht ist hier letzteres der Fall. Kleists Text weist nämlich durchaus ein Bewusstsein für den Unterschied zwischen Messe und Oratorium auf, der sich mit deren musikgeschichtlicher Dif-

schen Messe«, die von der Dirigentin »verteilt[]« wird (vgl. DKV III, 293). Handelt es sich bei dieser Bezeichnung gleichsam um ein »totum pro partibus«, das einen Satz trennbarer Stimmauszüge meint, welche an die Chorleiterin und die einzelnen Sängerinnen verteilt werden? Oder sind in Kleists Cäcilienkloster zahllose Gesamtpartituren mehr oder weniger wertvoller Musikwerke verfügbar, die ohne weiteres an alle Mitwirkenden verteilt werden?⁵² Das wäre allerdings musikgeschichtlich fragwürdig. Partituren stellen alle Einzelstimmen eines Instrumental- oder Vokalensembles zusammen.⁵³ Massenweise gedruckt wurden sie erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts; um 1600 dienten sie noch vornehmlich repräsentativen Zwecken, etwa als aufwändig gestaltetes Geschenk an Herrschende. In der musikalischen Praxis erhielt allenfalls der Dirigent eine solche Übersicht aller Stimmen; an alle übrigen Mitwirkenden wurden Auszüge der Einzelstimmen verteilt.⁵⁴ Liest man die zitierte Stelle so, dass Kleists Erzählung in einem Kloster um 1600 Partituren von Messe wie Oratorium zirkulieren lässt, dann weist dieser Anachronismus auf den seltsam irrealen Status des Ereignisses und der an ihm beteiligten Gegenstände hin.

Diese sachliche Irritation wird durch die Darstellung der musikalischen Wirkung auf die Zuhörer noch verstärkt. Zweifellos weist die überwältigende Intensität jener »Himmel des Wohlklangs« (DKV III, 293), mit welcher hier die Musik sakral überhöht wird, deutlich auf die Ästhetik des Religiös-Erhabenen hin. Doch bei näherer Betrachtung erleben nur die musizierenden Nonnen selbst eindeutig diese Klangwirkung. Das Publikum hingegen wird nicht in die Erhebung zum Göttlichen einbezogen. Wenn es in seiner Bewegungslosigkeit wie »tot« erscheint, so trifft dieses Adjektiv zwar die atemberaubende Wirkung der Messe auf die Zuhörer und Zuhörerinnen, die Grundlage eines erhabenen Erlebnisses sein könnte, transportiert aber auch eine zerstörerische, lebensverneinende Energie. In

ferenz deckt. Während sich nämlich die geplante Messe durch ihre »Heiligkeit und Herrlichkeit« und die Aura zeitlichen Abstands zur Gegenwart auszeichnet, mithin Fronleichnam für die liturgische Verwendung besonders geeignet ist, bleibt ihr Substitut ein »Oratorium, gleichviel welches und von welchem Wert es sei«, also ein eher mittelmäßiges Gewohnheitswerk, »das man schon häufig gegeben hatte« (DKV III, 291). Wenn nun das überwältigende Musikerlebnis gerade nicht von der höherwertigen Messe, sondern von dem geringeren Oratorium ausgeht, dann zieht dies den ganzen Status der von der Äbtissin später als göttliche Intervention gedeuteten Bekehrung der Brüder in Zweifel. Zur Spannung zwischen (liturgischer) Messe und (opernhaftem) Oratorium an dieser Stelle vgl. auch Gess, *Die Gewalt der Musik* (wie Anm. 27), S. 350f.

⁵² Dies beobachtet schon Lubkoll, *Mythos Musik* (wie Anm. 38), S. 214.

⁵³ In Zedlers *Universal-Lexikon* von 1740 bezeichnet der Begriff Partitur bereits den »Entwurff eines Componisten, da er alle Stimmen und Theile seiner Composition über und unter einander setzet«, also ein einheitliches Notenbild aus allen Stimmen und nicht etwa ein Set trennbarer Einzelstimmen, die dann an die Musizierenden verteilt werden können (Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 26: P-Pd, Leipzig und Halle 1740 [Nachdruck Graz 1996], Sp. 1071).

⁵⁴ Zur Geschichte der Partitur und ihrer Verwendungsweisen vgl. Klaus-Jürgen Sachs und Thomas Röder, *Partitur* [Art.]. In: Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 5), Sachteil Bd. 7: Mu-Que, Sp. 1424–1438.

der zitierten Passage wird somit jene ›Gewalt der Musik‹, mit der Kleist einen um 1800 beliebten Topos der Musikästhetik variiert,⁵⁵ in ihrer ganzen Ambivalenz von Erhebung und Erniedrigung vorgeführt. Die Lust der Musizierenden geht mit der Unlust ihrer Hörer einher; der metaphorische Tod, den diese in der musikalischen Überwältigung erleben, wird durch keine Evokation einer begeisternden Wirkung der Messe ergänzt. Die Wendung zum Erhabenen, die man hier erwarten würde, bleibt eine Leerstelle. So wird der zitierte Topos gebrochen; die Wirkung der Musik, welche ja nicht zuletzt von der Inszenierung ihrer Partitur her motiviert wird, gerät dadurch in ein prekäres Licht.

Bleibt die Partitur in der Eingangspassage noch ganz an die Figur der Dirigentin gebunden, welche sie unter dem Arm trägt, so erhält sie in der Begegnung der Mutter mit der Äbtissin eine weiter reichende Eigenmacht. Zu Beginn liegt sie »auf einem Pulte« (DKV III, 309) neben der Äbtissin, also im Zentrum klösterlicher Macht, welche nicht zuletzt in dieser Passage zwischen sakralem Gottesbezug und weltlichem Herrschaftsanspruch schwankt. Handelt es sich folglich um eine Reliquie, wie Christine Lubkoll den Status des Dings an dieser Stelle interpretiert?⁵⁶ Sicher wäre es Kleist möglich gewesen, die Partitur literarisch genau so zu inszenieren. Einem katholischen Narrativ entsprechend, hätte die Partitur durch den körperlichen Kontakt mit der Heiligen eine sakrale Aufladung erfahren;⁵⁷ durch die Präsentation in einem Reliquiar wäre eine solche Berührungsreliquie dem alltäglichen Gebrauch entzogen und erhielte eine Aura, die ihrer kultischen Verehrung entspräche.⁵⁸ Insofern sich der protestantische Ikonoklasmus um 1800 auch gegen Reliquien richtete, welche u.a. von Luther und Calvin als Götzen abgelehnt wurden, würde ein solcher Triumph der Ding-Verehrung ganz in die Linie des gegenreformatorischen Katholizismus der Äbtissin passen. Dass Reliquien bis heute zur Legitimation von Herrschaft verwendet werden,⁵⁹ scheint diese Interpretation zu stützen.

Bei genauerer Betrachtung kann von einer derartigen Darstellung der Partitur allerdings keine Rede sein. Von Beginn an fehlt das adäquate Behältnis, das für den Umgang mit einer Reliquie nach katholischem Ritus unabdingbar wäre. Überdies gerät die Partitur nach erstmaliger Erwähnung sofort wieder aus dem Blick; erst nach einem Gespräch über den Brief des Prädikanten fällt der Blick der Mut-

⁵⁵ Vgl. Gess, *Gewalt der Musik* (wie Anm. 27).

⁵⁶ Vgl. Lubkoll, *Mythos Musik* (wie Anm. 38), S. 219. Diese Deutung wird erneuert in Lubkoll, *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (wie Anm. 28), S. 140f.

⁵⁷ Es würde sich um eine sogenannte ›Sekundärreliquie‹ handeln. Vgl. Heinz Maritz, *Reliquien* [Art.]. In: Walter Kasper u.a. (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 8: Pearson bis Samuel, Freiburg u.a. 31999, Sp. 1091–1094.

⁵⁸ Zur Geschichte und Funktion von Reliquien im katholischen Kult siehe Arnold Angenendt, *Reliquien/Reliquienverehrung II* [Art.]. In: Gerhard Müller u.a. (Hg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. XXIX: *Religionspsychologie–Samaritaner*, Berlin und New York 1998, S. 69–74.

⁵⁹ Vgl. Anneliese Felber, *Reliquien/Reliquienverehrung. I. Religionswissenschaftlich* [Art.]. In: Hans Dieter Betz u.a. (Hg.), *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, vierte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 7: R–S, Tübingen 2007, Sp. 417.

ter eher zufällig wieder auf das Objekt, das »nachlässig auf dem Pult aufgeschlagen[]« (DKV III, 309) liegt. Eine solche sorglose Behandlung wäre bereits für ein weltliches Herrschaftssymbol unangemessen, umso inadäquater erscheint es für einen sakralen Gegenstand der Verehrung.⁶⁰

So schwankt der Status der Partitur zwischen repräsentativem Machtsymbol und überflüssigem Ding, das – »wenn man es nicht brauch[t]« (DKV III, 309) – bei der Äbtissin unbeachtet herumliegt. Umso unerwarteter erscheint daher die Wirkung, welche von dieser Partitur auf die »lebhaft erschütter[t]« (DKV III, 311) Mutter ausgeht:

Sie betrachtete die unbekanntenen zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte, in die Erde zu sinken, da sie grade das Gloria in excelsis aufgeschlagen fand. Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge; sie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück. (DKV III, 311)

In dieser Passage scheint das unbeachtete Ding zum Akteur einer religiösen Konversion aufzusteigen. Aufgrund der ausdrücklichen Demutsgeste, mit der die Mutter dem Protestantismus entsagt, scheint hier der Katholizismus ein letztes Mal zu siegen. Entfaltet die Partitur also doch als Reliquie eine religiöse Wirkung auf die Mutter? Wiederholt sich an der Protestantin das »Wunder« (DKV III, 313) der heiligen Cäcilie, die ihre heilige Kraft auf den sakralen Gegenstand übertragen hat?⁶¹ So sieht es jedenfalls die Äbtissin. Angesichts der überwältigten Reaktion der Mutter spielt sie die ganze symbolische Macht der Kirche aus; autoritativ verbreitet sie die Legende von Cäcilies Intervention im Dom, wobei sie sich auf ein päpstliches Breve beruft – ein weiteres Zeichen-Ding, das wirkmächtig ihre Deutung der Vorfälle zu beglaubigen scheint, tatsächlich aber auf die »Leerstelle einer letzten wahrheitsbegründenden Instanz«⁶² in Kleists Erzählung hinweist.⁶³

⁶⁰ Die Aura des Dings wird auch dadurch infrage gestellt, dass generell unklar bleibt, wie viele Partituren im Text überhaupt zirkulieren. Anfangs trägt die mysteriöse Figur im Dom »die« Partitur »unter dem Arm« (DKV III, 293); ein solcher einzelner, von der Heiligen berührter Gegenstand könnte durchaus auratische Qualität erhalten. Unmittelbar darauf »verteilt« die Figur diesen Gegenstand; er muss also mehrfach vorhanden sein. Am Ende der Erzählung wiederum ist kommentarlos von »der« Partitur die Rede (DKV III, 309). So lässt sich mit einigem Recht fragen, welchen Originalitätsstatus dem Gegenstand im narrativen Gefüge der »Heiligen Cäcilie« zukommt. Wenn es von Anfang an nur eine Partitur gegeben hat: Welche Gegenstände sind dann an die Nonnen verteilt worden? Und wenn mehrere Partituren ausgegeben worden sind: Warum ist dann nur eine einzige erhalten geblieben?

⁶¹ Die christliche Reliquienverehrung beerbt bekanntlich die magische Vorstellung, nach der eine Reliquie (als Überrest von Kriegern oder Zauberern) ihre Kraft auf den Betrachter bzw. den Berührenden überträgt. Vgl. Felber, Reliquien/Reliquienverehrung (wie Anm. 59).

⁶² So die Formulierung von Lubkoll, Mythos Musik (wie Anm. 38), S. 222. Lubkoll betont überzeugend die Zeichenordnung und Machtfunktion der Schriftstücke in Kleists »Heiliger Cäcilie«, sieht aber nicht, dass die Partitur sich einer solchen Vereinnahmung gerade entzieht und als magisches Ding eine unkontrollierbare Eigendynamik entfaltet.

Näher besehen, kann jedoch in der zitierten Passage von einem »schrecklichen und herrlichen Wunder« (DKV III, 313) keine Rede sein. Was die Mutter imaginär erlebt, ist zweifellos überwältigend, doch weder schön noch erhaben – jedenfalls nicht im Sinne einer intelligiblen Selbstbestätigung des Subjekts, wie Kant und Schiller es gefasst haben, allenfalls im Sinne eines physischen Gewalteeffekts des Schreckens gemäß einer vorkantischen Theorie des Erhabenen, wie man sie bei Edmund Burke findet.⁶⁴ Und mögen die »zauberischen Zeichen« mit dem Hinweis auf das Unendliche noch so sehr an die romantischen Apotheosen einer absoluten Musik in E.T.A. Hoffmanns Lob der Instrumentalmusik⁶⁵ oder in Wackenroder/Tiecks Kunstreligion der »Herzensergießungen«⁶⁶ erinnern,⁶⁷ so entfaltet die Partitur hier gleichwohl ihre Wirkung nicht oberhalb, sondern unterhalb kultureller Zeichenordnungen. Im Blick der Mutter wird die Partitur zum Wirbel unverständlicher Signifikanten desintegriert und ist nicht als harmonisch geordnete

⁶³ Gerhard Neumann liest »Die heilige Cäcilie als literarische Inszenierung von Leerstellen der Beglaubigung, die nicht zuletzt an den komplementären – und gleichermaßen dubiosen – Schriftstücken der Mutter (Brief des Prädikanten) und der Äbtissin (Partitur) zu sehen sind. Vgl. Gerhard Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«*. In: Ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg i.Br. 1994 (Rombach Litterae; 20), S. 365–389, hier S. 381f.: Allerdings übergeht Neumann die narrative Kontingenz, welche diesen Dingen und ihrer Begegnung eingeschrieben ist: Die Mutter hat keinen »Lokaltermin« bei der Äbtissin, sondern gelangt eher zufällig zu ihr; auch der »Dokumententausch«, bei dem die Mutter die Partitur und die Äbtissin den Brief betrachten, ist nicht von vornherein beabsichtigt, kann folglich nur mit Einschränkungen als »Wechselpfung der Dokumente« interpretiert werden.

⁶⁴ Wie Nicola Gess plausibel argumentiert, aktualisiert Kleist in der »Heiligen Cäcilie« eine vorkantische Tradition des Erhabenen, die hinter Kants und Schillers idealistische Fassung zurück zu Burke reicht. Vgl. Gess, *Gewalt der Musik* (wie Anm. 27), S. 341, 352.

⁶⁵ Vgl. E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik (1813)*. In: Ders., *Sämtliche Werke* (wie Anm. 34), S. 52–61.

⁶⁶ Offensichtlich spielt Kleist mit der zitierten Passage wörtlich auf die Erzählung »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger« aus den »Herzensergießungen« an. Dort erlebt der spätere Kirchenmusiker in einer süddeutschen Residenz, wie »die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog« (Wackenroder und Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, wie Anm. 23, S. 99). Und auch die Ambivalenz einer Überwältigung, bei der die religiöse Erhebung des Subjekts von destruktiven Untertönen gestört wird, findet sich in Wackenroders Novelle – wenngleich vielfach sublimierter als bei Kleist – in der Spannung zwischen dem Emporschweben zum »lichten Himmel« und dem »Rausch« eines »poetischen Taumel[s]« (ebd., S. 99f.). So weisen Berglingers Bekenntnisse im Gebet an die heilige Cäcilie, nach der die »wunderbaren Töne« der Musikpatronin sein »Gemüt verrückt« (ebd., S. 105) hätten, voraus auf die pathologische Kehrseite jener Selbstentgrenzung »Lass mich in Gesang zerrinnen«; ebd., S. 105), die Kleist dann buchstäblich als Verrücktheit der wahnsinnigen Brüder gestaltet.

⁶⁷ Zu Kleists Bezügen auf diese romantische Überhöhung der Musik vgl. Greiner, »Das ganze Schrecken der Tonkunst« (wie Anm. 10), S. 502; Lubkoll, *Mythos Musik* (wie Anm. 38), S. 201–203. Auf Kleists Radikalisierung der »Herzensergießungen«, welche deren kunstreligiöse Matrix aufgreift und zugleich in grotesker Form sprengt, verweist Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen* (wie Anm. 29), S. 222.

Musik, sondern als diffuses Rauschen zu hören.⁶⁸ Denn die Frau kann die Noten zwar sehen, aber nicht entziffern, wird mithin ausschließlich durch die visuelle Materialität des Dings in den Bann gezogen.⁶⁹ Denkbar wäre zwar auch, dass die Mutter den Text des von ihren Söhnen grotesk par(-)odierten »Gloria« liest, die mysteriösen Zeichen also sprachlich versteht; doch ist bezeichnenderweise bei der Evokation der überwältigenden Musik der Nonnen an keiner Stelle davon die Rede, dass mit einem weiblichen Gesang auch ein religiöser Text zur Darstellung gekommen ist: Das im Dom intenionierte »Gloria« ist von Beginn an entstellt und bleibt es. Und dieser Bann ist nicht der eines christlichen Wunders, sondern einer dämonischen Magie,⁷⁰ eben eines »Zaubers«,⁷¹ welche im Bild eines durch einen »fürchterlichen Geist« (DKV III, 313) markierten Kreises weniger mit Gott als mit dem Teufel konnotiert wird.⁷² In der dritten Inszenierung der Musik wiederholt

⁶⁸ Wenn die Mutter zunächst wenig entzückt den »Schrecken« der Musik »über ihrem Haupte rauschend daher[ziehen]« (DKV III, 311) fühlt, dann wiederholt sich darin Veit Gotthelfs Rede von einem »vom Altan wunderbar herabrauschenden Oratorium« (DKV III, 299); an beiden Stellen steht die sakrale Auslegung der Musik in einer Spannung zu deren profaner Rauschhaftigkeit, die ja nicht zuletzt als schiere Überwältigung der Sinne den brüderlichen Wahnsinn zur Folge hat.

⁶⁹ Daher erscheint es wenig plausibel, hier mit Lubkoll eine »Reflexion der Musik als Zeichen-, nicht zuletzt auch als Schriftsystem« zu erblicken (Lubkoll, *Mythos Musik*, wie Anm. 38, S. 204). Denn die Noten der Partitur fügen sich im Blick der Mutter gerade nicht zu einer Ordnung, sondern bleiben diffus und verwirrend. Plausibler wird es daher sein, mit Menke die Negativität de-semantisierter Zeichen zu betonen, welche im Blick der Mutter die Musik zum Rauschen desintegriert: Die Mutter liest die Partitur weder musikalisch, noch begreift sie den Signifikanten-Charakter jener »zauberischen Zeichen«, die ihr nur als bedeutungsloses Material in den Blick kommen. Vgl. Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen* (wie Anm. 29), S. 237–240. Von Mücke betont überdies erhellend den Gegensatz zwischen der notenunkundigen Mutter, welche die Partitur als diffusen Raum magischer Zeichen wahrnimmt, und der notenkundigen Äbtissin, welche sie zur Konstruktion einer katholischen Legende mit zweifelhaftem Wahrheitsanspruch nutzt. Vgl. von Mücke, *Der Fluch der Heiligen Cäcilie* (wie Anm. 32), S. 119f.

⁷⁰ Als schwarze Kunst deutet dementsprechend Gerhard Oberlin das Bild der heiligen Kunst bei Kleist, wobei er wiederum die Ambivalenzen des Textes, die einer solchen Codierung der Musik als teuflische Aktivität entgegenstehen, etwas zu geradlinig zugunsten eines gnostizistischen Bezugsfeldes in den Hintergrund rückt. Vgl. Gerhard Oberlin, »Josefine« und »Cäcilie. Orpheusvariationen bei Kleist. In: *KJb* 2010, S. 47–77.

⁷¹ In interessanter Parallele zu Kleists Wortverwendung ist auch in E.T.A. Hoffmanns Essay »Beethovens Instrumental-Musik« von einem »Zauber«, gar einem »furchtbare[n] Geist« der Musik in der Spannung zwischen Erhöhung und Vernichtung des Rezipienten die Rede (Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, wie Anm. 65, S. 53, 56).

⁷² Die »Drachenklauen« (DKV III, 309), auf denen der Schemel der Äbtissin demonstrativ ruht, scheinen hier doch nicht ganz überwunden zu sein. Lubkoll erkennt diese »magische Beschreibung der Partitur« und die »dämonische Auffassung der Musik«, deutet sie aber als repräsentiertes Ausgeschlossenes, das dadurch wirkungslos werde und als »Macht-Instrument« der katholischen Kirche diene (Lubkoll, *Mythos Musik*, wie Anm. 38, S. 220). Diese macht- und symbolpolitische Einhegung des Dämonischen scheint mir aber an der vorliegenden Stelle gerade problematisch zu sein – nicht zuletzt, weil die Partitur eben nicht

sich so jene Konnotation des Teuflischen, welches schon in der zweiten Darbietung durch die wahnsinnigen Brüder »wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle« (DKV III, 303) an die Oberfläche drang.⁷³ Damit entzieht sich der Gegenstand der sakralen Aufladung wie der symbolischen Macht, der er im Kontext kirchlicher Instanzen ausgesetzt ist. Was die Äbtissin als materielles Unterpfand eines triumphierenden Katholizismus sehen will, lässt sich schwerlich vereinnahmen. Die vom Ding entfaltete Sogkraft erscheint kaum als Wunderwirkung einer Reliquie, vielmehr als diffuse Magie eines dubiosen Gegenstandes. So unterläuft die Partitur bei Kleist die ihr zugeschriebene Beglaubigungsfunktion und erhält eine Eigenmacht, die mit keinen katholischen Absicherungsversuchen einzuhegen ist.

III.

Nicht nur Kleists ›Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ greift in der Darstellung der Musikpatronin und der mit ihr verbundenen Gegenstände auf die ikonographische Tradition bei Raffael oder Dolci zurück. Auch in Stéphane Mallarmés ›Sainte‹ werden Dinge in eine religiöse Atmosphäre gestellt, erhalten Notenbuch, Fenster oder Viola eine bedeutungstragende Funktion für die Darstellung der Heiligen. Lässt sich auch in diesem symbolistischen Gedicht eine Eigenmacht der Dinge im Spannungsfeld von Materialität und Zeichen, von sakraler Transzendenz und profaner Immanenz wiederfinden? Um die folgende Interpretation nachvollziehbarer zu machen, soll das Gedicht zunächst in seinem ganzen Wortlaut wiedergegeben werden.⁷⁴

SAINTE

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie

HEILIGE

*Hinter dem Fenster, das verbeht
Das alte Sandel, sich entgoldend
Ihrer Viola, welche einst
Zu Flöt' und Mandora gefunkelt,*

*Ist die Heilige, blaß, sie hält
Das alte Buch hin, sich entblättern*

als Reliquie behandelt wird, sondern inmitten des katholischen Machtzentrums eine subversive Wirkung entfaltet.

⁷³ So jedenfalls berichtet es Veit Gotthelf, der allerdings selbst eine Schwellenposition zwischen Orthodoxie und Häresie besetzt. Diese Ambivalenz wird auch in der Symbolik seines Namens erkennbar. Während der Vorname eine Nähe zum Dämonischen mitführt, artikuliert der Nachname jene selbstgerechte Rückkehr zur katholischen Ordnung, mit welcher der Tuchhändler als Ex-Ikonoklast, nun braver Bürger und treuer Christ im gegenreformatorischen Aachen Karriere gemacht hat.

⁷⁴ Das Gedicht wird im Folgenden zitiert nach Stéphane Mallarmé, Werke I: Gedichte. Französisch und Deutsch, übers. u. komm. von Gerhard Goebel, unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel, Gerlingen 1993, S. 94f. Da der französische sowie der deutsche Text auf jeweils einer Seite komplett abgedruckt ist, wird im Folgenden auf weitere Nachweise verzichtet.

Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie:

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

*Des Magnificat, welches einst
Erströmt zu Vesper und Completa:*

*Hinter diesem Monstranzenglas,
Das eine Harfe streift, vom Engel
Geformt mit seinem Abendflug
Für die zartgliedrige Spitze*

*Des Fingers, den obn' altes Buch
Noch altes Sandelholz sie hinwiegt
Auf dem Gefiederinstrument,
Als Musikantin des Verstummens.⁷⁵*

Leicht erkennbar spielen Dinge wie Buch, Fenster oder Instrumente in Mallarmés »Sainte« eine zentrale Rolle, und ebenso offensichtlich unterscheidet sich das Gedicht von Kleists Erzählung inhaltlich durch die Abwesenheit einer äußeren Handlung in historischem Setting sowie formal durch seine symmetrische Strophenform bei gesteigerter Motividichte. Es handelt sich im Grunde um eine poetische Ekphrasis, als deren fiktiven Bezugsgegenstand man eine Cäciliendarstellung in der Manier spätmittelalterlicher Glasmalerei ausmachen könnte.⁷⁶ Das Gedicht als Ganzes bildet somit jenes »Fenster«, welches im poetischen Bild wiederkehrt, auf dem es die Heilige mit ihren Musikinstrumenten im Innenraum mit dem Engel und seinen Flügeln im Außenraum verknüpft und zugleich von ihm trennt.⁷⁷

Diese *mise en abîme* weist bereits auf die selbstreferentiellen Spiegelungsstrukturen hin, welche auch die formale Symmetrie des Gedichts bestimmen.⁷⁸ Die syntaktische Konstruktion Sandelholz-Viola aus der ersten Strophe wird in der zweiten Strophe durch die Fügung Heilige-Stundenbuch parallelisiert; ; dieser erste Teil des Gedichts, welcher den Innenraum des Tableaus präsentiert, wird nach dem Kolon von Vers 8 durch die erneute Erwähnung eines Fensters verdoppelt, so dass Strophe 3 den Außenraum mit Engel öffnet und im Übergang zu Strophe

⁷⁵ Mallarmé, Werke I (wie Anm. 74), S. 94.

⁷⁶ Vgl. Gerhard Goebel, Kommentar. In: Mallarmé, Werke I (wie Anm. 74), S. 291–432, hier S. 336f. Hambly weist auf mögliche Referenzwerke Dominiquins oder Pierre Mignards hin, die Mallarmé wie den Parnassiens in Paris bekannt gewesen sein könnten, kommt aber überzeugend zu dem Ergebnis, dass Mallarmés Gedicht keine direkte Transposition einer Vorlage in einen literarischen Text beabsichtigt. Vgl. Peter Hambly, Mallarmé et la Musique. Réflexions sur »Sainte«, »Feuillet d'album« et »Une dentelle s'abolit«. In: Nottingham French Studies 29 (1990), S. 21–34.

⁷⁷ Intertextuell weisen die Fenster auch auf Mallarmés frühes Gedicht »Les Fenêtres« (1863/1866) hin: Dort träumt sich ein Sterbender durch die Fenster seines Krankenzimmers in einen religiös wie ästhetisch konnotierten »ciel antérieur« hinaus, nur um zuletzt vom »omissionnement impur« seiner Krankheit eingeholt zu werden. Vgl. Stéphane Mallarmé, Les Fenêtres/Die Fenster. In: Ders., Werke I (wie Anm. 74), S. 46–49.

⁷⁸ In den Kommentaren zu Mallarmés »Sainte« ist diese symmetrische Struktur wiederholt betont worden. Vgl. Bertrand Marchal, Notes et variantes. In: Stéphane Mallarmé, Œuvres Complètes. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris 1998, S. 1145–1452, hier S. 1172; Roger Pearson, *Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art*, Oxford 1996, S. 63.

4 den flüchtigen Kontakt zwischen Engel und Heiliger herstellt.⁷⁹ Diese formale Symmetrie im Strophenaufbau kontrastiert allerdings mit der grammatikalischen Unabgeschlossenheit des Gedichts: Auf der Basis des statischen Hauptsatzes »À la fenêtre / Est la Sainte« wuchern die Partizipial- und Nebensatzkonstruktionen mit ihren Verben der Bewegung aus, ohne sich am Ende zu einem einheitlichen Satzgefüge zu runden.⁸⁰ So formiert sich »Sainte« als eine einzige Hypotaxe, die in ihrer Verbindung aus struktureller Symmetrie und grammatikalischer Offenheit das komplexe Gefüge des ganzen Gedichts anzeigt.

Diese formale Beobachtung eröffnet einen ersten Einblick in das Verfahren von Mallarmés symbolistischer Dingpoetik. Zunächst liegt auf der Hand, wie umfassend das Gedicht traditionelle Figuren, Motive und Gegenstände aus der Ikonographie der Heiligen aufgreift: Neben den Musikinstrumenten und der Partitur, die bereits bei Raffael prominent abgebildet sind, vor allem den Engel, der einer Legende zufolge von Cécilies wunderbarer Musik an ihr Fenster gelockt wurde, weil er sich im Himmel zu befinden glaubte.⁸¹ Anders als bei Raffael oder Dolci werden diese Gegenstände aber nicht zu einem geschlossenen Tableau mit klaren symbolischen Koordinaten arrangiert. Vielmehr geraten sie in eine grammatikalische wie semantische Bewegung, welche ins Zentrum der Frage nach dem Verhältnis von Sakralität und Profanität, von zeichenhafter Verweisung und materieller Performanz der Gegenstände führt. Etwas formelhaft könnte man diese Bewegung als eine gegenläufige, aber komplex verschränkte Dynamik von Sakralisierung und Entdinglichung begreifen.

Was bedeutet diese These ganz konkret? – Mit Blick auf die poetische Dichte von Mallarmés »Sainte« bietet sich eine genaue Textanalyse an; im *close reading* lassen sich sukzessive die wesentlichen Konturen von Mallarmés Dingpoetik skizzieren.

Bereits die Überschrift weist auf Mallarmés literarische Strategie der Verdichtung hin. In der ersten Fassung von 1864 war das Gedicht noch als »Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin« betitelt;⁸² erst zwanzig Jahre später wurde es in überarbeiteter Form als »Sainte« erstmals veröffentlicht. Im neuen Titel entfällt somit der Eigenname, und auch die ergänzende Erläuterung, welche die lyrische Ekphrasis von Heiliger und Engel in deren ikonographische Tradition stellt, wird

⁷⁹ In der Forschung ist daher gelegentlich auch von einem »Diptychon« die Rede. Vgl. Peter Broome, *The Sound of Silence. French Symbolist Poetry and Music*. In: *Australian Journal of French Studies* 42 (2005), S. 192–206, hier S. 192.

⁸⁰ Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek 1996, S. 97. Auf die kinetische Qualität der Verben verweist auch Robert Greer Cohn, *Toward the Poems of Mallarmé*, Berkeley und Los Angeles 1965, S. 91.

⁸¹ Vgl. Goebel, Kommentar (wie Anm. 76), S. 336f. Goebel bezieht diese Legende u.a. auf Drydens »Song for St. Cecilia's Day«. Dessen siebte Strophe erwähnt die Engel-Anekdote prominent: »But bright CECILIA rais'd the wonder high'; / When to her ORGAN, vocal Breath was giv'n / An Angel heard, and straight appear'd / Mistaking Earth for Heaven.« (Dryden, *A Song for St. Cecilia's Day*, wie Anm. 14, S. 203)

⁸² Vgl. Stéphane Mallarmé, *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin*. In: *Ders., Œuvres complètes* (wie Anm. 78), S. 127.

wie der Untertitel ›Chanson et images anciennes⁸³ ersatzlos gestrichen. So abstrahiert der Titel von allen konkreten Bezügen der Cäcilien-Legende. Überdies wird die Figur selbst de-personalisiert: ›Sainte‹ kann als Substantiv wie als Adjektiv gelesen werden.⁸⁴ Folglich bleibt das Wort grammatikalisch vage und erhält dadurch eine Aura des Unbestimmten, die in ihrer Suggestivität auch als Hinweis auf ein überindividuelles Ideal gelesen werden kann.⁸⁵

Eine solche Tendenz zur Abstraktion prägt auch die Dynamik des Gedichts. So beginnt die erste Strophe subjektlos ohne die Heilige. An ihrer Stelle sehen wir drei sprachlich handelnde Gegenstände – Fenster, Sandelholz und Viola – sowie zwei mit ihnen verknüpfte, im Bild aber nicht enthaltene Instrumente – Flöte und/oder Mandola. Doch sehen wir sie wirklich? Das Fenster, welches seiner Bestimmung gemäß einen Raum der Sichtbarkeit eröffnen sollte, verbirgt das Material eines Instruments – so jedenfalls die deutsche Übersetzung. Liest man das Gedicht auf diese Weise, dann sind die Dinge allein in der Imagination des Lesers sichtbar.⁸⁶ Allerdings bedeutet das aktive Partizip ›recélant‹ nicht nur ›verbergend‹ oder ›versteckend‹, sondern auch ›enthaltend‹,⁸⁷ so wie eben das Gedicht als poetische Ekphrasis Cäcilias Viola abbildet und damit enthält. Der lyrische Realitätsgehalt der Musikinstrumente ist folglich so prekär wie der des Fensters, an, hinter oder in dem sie sich befinden und das als Bestandteil der ganzen Szenerie diese zugleich einrahmt.

Auf dieser Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit lassen sich die Dinge in Mallarmés ›Sainte‹ kaum fassen und erhalten so eine Aura der Distanz. Zugleich eröffnet sich eine zeitliche Dimension, mit der sich ihr Realitätsgehalt weiter verunklart. Das epiphanische Funkeln der Viola wird nämlich nicht als gegenwärtige Qualität vor Augen geführt, sondern einem vergangenen Zustand (›jadis‹) zugeschrieben, dessen zeitliche Konturen ebenfalls unbestimmt bleiben.⁸⁸ Zugleich wird es in eine sprachliche Schwebelage versetzt, insofern anstelle des gram-

⁸³ Mallarmé, *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin* (wie Anm. 82), S. 127.

⁸⁴ Als ›Entrealisierung‹ deutet Hugo Friedrich diese Bearbeitung des Titels (Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, wie Anm. 80, S. 98). Auf die grammatikalische Vagheit verweist auch Broome, *The Sound of Silence* (wie Anm. 79), S. 192.

⁸⁵ Vgl. Hambly, *Mallarmé et la Musique* (wie Anm. 76), S. 27. Allerdings übergeht Hamblys emphatische Lektüre dieses Ideals als ›notion de l'harmonie éternelle‹, bei der Cäcilie als ›intermédiaire entre la musique des cieux et la terre‹ fungiert, dann doch zu vorschleunigend jene progressive Negationsbewegung, welche Mallarmés Gedicht in seiner poetischen Dynamik prägt.

⁸⁶ So die Deutung Yves-Alain Favres, der die Musikinstrumente als imaginierte versteht und das Fenster als ›obstacle qui dérobe à la vue‹ interpretiert (Yves-Alain Favre, *Notes*. In: Stéphane Mallarmé, *Œuvres. Textes établis avec chronologie, introduction, notes, choix de variantes et bibliographie* par Yves-Alain Favre, Paris 1985, S. 449–582, hier S. 493).

⁸⁷ Als ›hiding and partially revealing‹ deutet Cohn dieses Verb (Cohn, *Toward the Poems of Mallarmé*, wie Anm. 80, S. 92).

⁸⁸ Zur intertextuellen Verweisstruktur des Gedichts gehört, dass in ›jadis‹ der Reim auf ›paradis‹ anklingt. Er wird in vielen Gedichten Mallarmés, etwa in der ›Hérodiade‹, verwendet und transportiert eine religiöse Konnotation der Vergangenheit, auch wenn diese nicht explizit hergestellt wird. Vgl. Cohn, *Toward the Poems of Mallarmé* (wie Anm. 80), S. 92.

matikalisch korrekten perfektiven »ayant étincelé« das präsentische »étincelant« tritt – eine Überblendung der Zeitebenen, die sich im Deutschen nicht wiedergeben lässt.⁸⁹ So steht das Gedicht von Beginn an in einer unaufgelösten Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dabei verändern sich auch die Dinge: Das alte Sandel, das »einst« in einem musikalisch wirkungsvollen Zusammenhang stand, verliert mit dem Gold seine symbolischen Gehalte und wird als bloßes Holz zum konturlosen Material. Findet Mallarmé dafür die Wendung des Sich-Entgoldens (»se dédore«), so steht der positiven Aktivität visueller Brillanz (»étincelant«) eine negative Bewegung der Selbstauflösung gegenüber. Diese wird ausgeführt von ein- und demselben Ding, nämlich dem metonymisch präsentierten Sandelholz der Viola, welche zuvor syntaktisch aufgespalten und über zwei Verse verteilt worden ist (»le santal vieux / de sa viole«). Zu dieser Viola im Schwellenmodus des Verschwindens kommen zwei weitere Instrumente hinzu, deren Realitätsgehalt nicht klar zu fassen ist: Befindet sich die Viola im ersten Gedichtentwurf noch »parmi flute et mandore«,⁹⁰ so ist in der Überarbeitung ein »ou« an die Stelle des »et« getreten; außerdem wird »parmi« durch »avec« ersetzt. Unklar wird damit, ob beide oder nur ein Instrument an die Seite der Viola tritt – eine sprachliche Offenheit, die in der deutschen Übersetzung etwas unglücklich mit »und« wieder geschlossen wird. Für alle diese Musikinstrumente gilt, dass sie ausdrücklich nicht mehr erklingen, sondern allenfalls funkeln: Von Beginn des Gedichtes an ist das akustische Element der Musik zugunsten eines visuellen Scheins der Dinge getilgt. Dabei artikuliert sich im Aufblitzen der Viola eine epiphanische Qualität der plötzlichen Intensität, welche eine verlorene Vergangenheit evoziert und so von der ganzen Negativität der Szenerie nicht zu trennen ist.

Die zweite Strophe verstärkt diese Entrealisierung und überblendet sie zugleich mit einer Sakralisierung, welche die auratische Qualität von Fenster und Viola in der ersten Strophe erweitert. Nimmt man die parallele Struktur der Strophen ernst, so treten an die Stelle des Fensters die Heilige, an die Stelle des Sandelholzes das alte Buch und an die Stelle der Musikinstrumente die Liturgie des römisch-katholischen Stundengebets mit Magnificat. Die disparaten Musikinstrumente werden somit durch ein einzelnes Ding ersetzt. Dieses »livre vieux« erweist sich im Verlauf der Strophe als Brevier für das Stundengebet, also als Bestandteil einer liturgischen Praxis der katholischen Kirche.⁹¹ Anders als die Dinge der ersten Strophe wird dieses Objekt nicht verhüllt, sondern offen zur Schau gestellt, als erfüllte es selbst eine kultische Funktion wie etwa eine Hostie oder eine Reliquie in einer Monstranz.

So gesehen wäre das Buch ein außerordentlicher Gegenstand, dem eine kultische Verehrung zuteilwerden könnte. Allerdings ließe es sich nicht minder plausibel auch als ein seit langem verwendetes Stundenbuch deuten. Dann wäre es ein betagter Gebrauchsgegenstand, der sich seinerseits – wie das alte Sandelholz –

⁸⁹ Zur Zeitstruktur von Vergangenheit und Gegenwart siehe auch Wallace Fowlie, Mallarmé, Chicago und London 1962, S. 237.

⁹⁰ Mallarmé, *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin* (wie Anm. 82), S. 127.

⁹¹ Das Stundenbuch wird auf Französisch als »Livre d'heures« bezeichnet.

selbsttätig »entblättert« bzw. entfalzt, also unbeschadet seiner sakralen Funktion zunehmend auseinanderfällt.⁹² Die Bewegung des Verschwindens steht allerdings keiner rein positiv evozierten Liturgiepraxis der Vergangenheit gegenüber, sondern ist den Stundengebeten von vornherein eingeschrieben – schließlich handelt es sich bei Vesper und Complet um die letzten Horen des Tages, bevor der Nachtschlaf eintritt.⁹³

Dieses liturgische Assoziationsfeld wird in der dritten Strophe aufgegriffen und variiert. Das unbestimmte Fenster der ersten Strophe hat sich hier – nicht ganz deutlich, ob buchstäblich oder metaphorisch – in das Glas eines »ostensoir« transformiert, auf Deutsch entweder eine Monstranz, in der bei Fronleichnamsprozessionen die konsekrierte Hostie zur Schau gestellt wird, oder allgemeiner ein Reliquiar, also ein Gefäß zur Aufbewahrung von Reliquien. Wird damit der von diesem Glas verborgene Inhalt, also das Ding-Arrangement der ersten beiden Strophen liturgisch aufgeladen, so erweitert sich zugleich jene Negativität, zu der »Sainte« von Anbeginn gravitiert. Die neu erscheinende Harfe ist gar nicht materiell gegenwärtig, wird vielmehr vom »vol du soir« des Engels nur flüchtig angedeutet.⁹⁴ Von der Heiligen wiederum lässt sich allenfalls ein Finger sehen, der sich von der anderen Seite des Fenster her dem Engelsflug nähert und überdies vom Strophenprung zwischen dritter und vierter Strophe (»phalange / du doigt«) syntagmatisch zerrissen wird.

Zuletzt ist der Engel, so flüchtig er aufgetaucht war, schon wieder verschwunden. An seine Stelle und zugleich an die der aufgelösten Instrumente und des vernichteten Buchs ist die weibliche Figur getreten, nun ohne ihre Bezeichnung als Heilige, ganz »musicienne du silence« und damit Patronin einer Kunst der Auflösung. Mittels der verdoppelten Negationspartikel »sans« und »ni« weist der Text geradezu gestisch auf dieses Verschwinden der Dinge hin. Allerdings verschwindet mit der Entmaterialisierung des Gegenständlichen und dem Ausblenden der Heiligkeit nicht automatisch auch Cäcilies Musik. Zwar endet das Gedicht mit einem »silence«, dessen Bedeutungsspektrum im Deutschen von Stille über Schweigen bis Verstummen reicht, aber dieses Verstummen ist nicht ausschließlich negativ konnotiert. Man würde Mallarmés Gedicht gründlich missverstehen, läse man es als Dokument poetischer Enttäuschung in einer restlos entzauberten Welt, wo sich Kunst wie Religion in sprachlose Fremdheit und ausdrucksloses Schweigen verlieren. Vielmehr bleibt in der letzten Strophe auf visueller wie auf akustischer Ebene der Ausdruck einer im wörtlichen Sinne ästhetischen, weil durch mehrfache Sineseindrücke vermittelten Epiphanie erhalten.

⁹² Vgl. Goebel, Kommentar (wie Anm. 76), S. 337.

⁹³ Auf dieses Moment der »Abendzeitlichkeit«, wie Hugo Friedrich die Atmosphäre des Gedichts bezeichnet hat, weist auch die Blässe der Heiligen hin (Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, wie Anm. 80, S. 99).

⁹⁴ Am plausibelsten erscheint es, diese Harfe auf die Form der geöffneten Engelsflügel zurückzuführen. So auch Fowle, Mallarmé (wie Anm. 89), S. 238.

Auf visueller Ebene besteht diese Epiphanie im Bild der »musicienne«, deren Finger sich in einem flüchtigen Kontakt zur Harfe des Engels hält⁹⁵ und so als Geste des Wartens und der Potenzialität lesbar wird.⁹⁶ Für Mallarmés Dingpoetik ist hier entscheidend, dass die in der ersten Strophe physisch eingeführten Gegenstände der heiligen Cäcilie – Viola und Stundenbuch – in der letzten Strophe radikal negiert werden; dagegen erhält sich die Harfe, die durchweg nur als flüchtige Spur eines visuellen Eindrucks in Erscheinung tritt, in geradezu idealer Präsenz.⁹⁷ Als Gegenpol zur vernichteten Materialität der Viola bleibt am Ende das Bild eines reinen, von keinem physischen Gewicht belasteten, daher gleichsam ätherischen Gegenstands erhalten, der als einziger nicht in den Sog der Dingauflösung gerissen wird. So kontrastiert das unzerstörte »plumage instrumentale« des spirituellen Bildes einer Engelsharfe mit den materiellen Instrumenten der ersten beiden Strophen, die hier nur noch als abwesende in Erinnerung gerufen werden.

Auf akustischer Ebene verweist gerade die letzte Strophe überdeutlich auf eine musikalische Klangpräsenz. Jenes »sans santak (mit -an), welches das Verschwinden der Instrumente definitiv vermerkt, verweist im französischen Text auf einen »son« (mit -on) der Musik, also wörtlich einen »Klang«, welcher im »recélan« der ersten Strophe erstmals auftrat und im letzten Wort des Gedicht – »sil-en-ce« – nachhallt.⁹⁸ So kontrastiert die inhaltliche Abwesenheit der Musik in Mallarmés »Sainte« mit der akustischen Qualität des Sprachmaterials, in welcher eine musikalische Dichtung nicht nur performativ entworfen, sondern auf subtile Weise auch poetologisch reflektiert wird.⁹⁹ Auf der Klangebene des Gedichts wird so die explizite Negation der Musik auf paradoxe Weise mit deren impliziter Affirmation vermittelt.

⁹⁵ Der Schwellencharakter der Figur, überhaupt der Übergangscharakter der ganzen Atmosphäre der letzten Strophe, zeigt sich subtil auch im Prädikat »elle balance«: Per transitiver Verbindung mit dem Objekt »Finger« benennt es die zärtliche Bewegung des Wiegens; intransitiv gelesen ergibt es das Wortfeld schaukeln/schwanken/kippen, in welchem der unsichere Standort dieser Figur angedeutet wird.

⁹⁶ So die Deutung von Fowle, Mallarmé (wie Anm. 89), S. 238.

⁹⁷ Auf diese Idealisierung der Harfe, welche in der Epiphanie der letzten Strophe mit der Auflösung von Viola und Buch konfligiert, verweist Cohn, *Toward the Poems of Mallarmé* (wie Anm. 80), S. 91.

⁹⁸ Zur essenziellen Verbindung von Schweigen und Musik, die häufig gerade gegen Ende von Mallarmés Gedichten zusammenfinden, vgl. Broome, *The Sound of Silence* (wie Anm. 79), S. 204.

⁹⁹ Ohnehin spielt die akustische Faktur des Gedichts auch für dessen Semantik eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Das lässt sich etwa am Bedeutungsfeld des »Alten« erkennen. Über die explizite Darstellung der »Abendzeitlichkeit« (Friedrich) mittels der Vokabel »vieux« und der Stundengebete *Vesper* und *Complet* hinaus ziehen sich klanglich vermittelte Spuren dieser Semantik durch den ganzen Text. Man findet sie wieder im »osten[-]soir«, dessen dritte Silbe »soir« im Französischen auch »Abend« bedeutet, im »vitr[-]age« der *Monstranz* sowie im »plum[-]age« des Engels, deren zweite Silbe jeweils das »Alter« konnotieren, aber auch in der »musi[-]cienne« selbst, in deren dritter bis fünfter Silbe »ancienne« (»alte«) anlingt.

Visueller und akustischer Eindruck von Mallarmés Poetik der Musik verbinden sich in der Epiphanie der Engelsharfe, dem idealen Ding der letzten beiden Strophen. Wie Cohn scharfsinnig gesehen hat, klingt im »elle b[-]ala[-]nce« zweimal der Flügel des Engels an:¹⁰⁰ Zum einen als französische »aile«, zum anderen als lateinische »ala«, was als lautliche Stabilisierung des Schlussbildes gelesen werden kann, welches sich gegen die Negationsbewegung des Gedichts erhält. Wiederum visuell wie auch akustisch werden hier Harfe, Engel und Heilige einander überblendet. Heilige und Harfe sind im Bild ohnehin nicht zu trennen; die Heilige wiederum berührt diese Harfe nicht nur, sie tut dies auch mit der »phalange / du doigt«, also mit ihrer Fingerspitze, die im französischen Original sowohl den Engel als ganzen (frz. »ange«) wie auch seinen Flügel (lat. »ala«) sprachlich enthält.

Einem Sog der Dingvernichtung ausgesetzt, entwirft »Sainte« somit eine Poetik musikalischer Dichtung.¹⁰¹ Unterhalb der sukzessiven und sich zugleich überlagernden Bewegung von Sakralisierung (von Strophe 1 zu Strophe 3) zu Entsakralisierung (von Strophe 2 zu Strophe 4) bleibt eine akustische Qualität erhalten. Deren Aufladung im Bild der Engelsharfe kontrastiert allerdings scharf mit dem Geltungsverlust positiver Liturgie. Denn anders als in der Legende, wie sie etwa bei Raffael erscheint, steht die spirituelle Musik des Herzens nicht gegen weltliche Musikinstrumente, sondern gerade gegen die Dingsymbole einer konfessionellen Religionspraxis. Mallarmés Musik hat sich offenkundig ganz von ihrer hymnischen Einbindung in die katholische Liturgie gelöst. Von einer literarischen Apologie der Kirchenmusik kann in »Sainte« so wenig die Rede sein wie von einer restlos durchgeführten Säkularisierung der Klänge. Vielmehr artikuliert sich in der Epiphanie des Schlussbildes eine sakrale Energie, welche sich von ihrer konfessionellen Einbindung löst und in ein kunstreligiöses Bedeutungsfeld eintritt.

Diese kunstreligiöse Poetologie der Musik wird dann in Mallarmés theoretischen Reflexionen zum Verhältnis von Dichtung und Musik – besonders prononciert im Essay »Crise de vers« aus den »Divagations« (1897) – formuliert.¹⁰² Dort werden Poesie und Musik in erster Linie durch den Vers miteinander verbunden. Dieser hat die sprachphilosophische Aufgabe, angesichts einer abwesenden bzw. unsagbaren Schöpfungssprache – »tacite encore l'immortelle parole«¹⁰³ – die Arbitrarität der positiven Sprachen akustisch zu kompensieren. Durch Verfahren der

¹⁰⁰ Vgl. Cohn, *Toward the Poems of Mallarmé* (wie Anm. 80), S. 94.

¹⁰¹ Christiaan L. Hart Nibbrig erörtert in einer knappen Interpretation den Zusammenhang von Schweigen, Entdinglichung und Idealität in »Sainte«, gerade auch im Hinblick auf Mallarmés Poetologie musikalischer Dichtung. Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt a.M. 1981, S. 143–146.

¹⁰² Zum Ort der Musik in Mallarmés Lyrik sowie in der poetologischen Reflexion vgl. David Hillery, *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé. An essay on poetic theory and practice*, Bern, Frankfurt a.M. und Las Vegas 1980, S. 116–149; Joseph Acquisito, *French Symbolist Poetry and the Idea of Music*, Aldershot/Burlington 2006, S. 47–80.

¹⁰³ Stéphane Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise*. In: Ders., *Werke II: Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch, hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel, übers. von Gerhard Goebel und Christine Le Gal, Gerlingen 1993, S. 210–231, hier S. 218.

»évocation«¹⁰⁴ und »suggestion«¹⁰⁵ soll eine »musicalité de tout«¹⁰⁶ zum Klingen gebracht werden. Mit dieser Musikalität führt, so Mallarmés Erwartung, das Verstummen konventioneller Sprachverwendung hin zur ideellen Reinheit des autonomen, sich vom eigenen Autor lösenden »œuvre pure«.¹⁰⁷ Das »poème tu, aux blancs«¹⁰⁸ soll im Schweigen eine »notion pure«¹⁰⁹ zum Ausdruck bringen, wobei Mallarmé Entdinglichung und Idealität als »presque disparition vibratoire«¹¹⁰ zusammen denkt:

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ...¹¹¹

Wenn Mallarmé am Beispiel des Worts »fleur/Blume« die poetische Idee an die spirituelle Negation jeder materiellen Dinglichkeit knüpft, so artikuliert seine Vision einer musikalischen Dichtung erkennbar auch religiöse Energien. An das Schlussbild von »Sainte« erinnert etwa die Beschreibung des im idealen Vers anklingenden »Mystère«¹¹² als »éclair absolu«,¹¹³ mithin eine im Bild vom plötzlichen Blitz vor absolutem Horizont verdichtete Epiphanie. An »Sainte« und das Brevier der heiligen Cäcilie erinnert aber auch gleichermaßen die akustische wie visuelle Vorstellung einer »transposition, au Livre, de la symphonie«,¹¹⁴ mithin die Idee des Buchs als Partitur. Diese Programmatik hat Mallarmé dann bekanntlich in seinem späten Gedicht »Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard« (1897/1914) graphisch als performative Streuung der Lettern umgesetzt und in einem poetologischen Vorwort programmatisch als »espacement de la lecture«¹¹⁵ und Annäherung des Gedichts an eine Symphonie entworfen.

IV.

In diesem Parcours durch zwei literarische Variationen zur Cäcilienfigur sind, so hoffe ich, gemeinsame Konturen wie signifikante Unterschiede der jeweiligen Dingpoetik erkennbar geworden. In Kleists »Heiliger Cäcilie« und in Mallarmés »Sainte« werden Gegenstände vervielfältigt, substituiert und in semiotischen Netzwerken miteinander verknüpft. In beiden Texten sind Partitur, Musikinstrumente und Fenster gleichermaßen physisch präsent wie symbolisch aufgeladen, wobei

¹⁰⁴ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 222.

¹⁰⁵ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 224.

¹⁰⁶ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 224.

¹⁰⁷ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 224.

¹⁰⁸ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 226.

¹⁰⁹ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 228.

¹¹⁰ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 228.

¹¹¹ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 228.

¹¹² Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 222.

¹¹³ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 226.

¹¹⁴ Mallarmé, *Crise de Vers/Vers-Krise* (wie Anm. 103), S. 228.

¹¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard*/Ein Würfelwurf bringt nie zu Fall Zufall. In: Ders., *Werke I* (wie Anm. 74), S. 243–289, hier S. 244.

zwischen Zeichenhaftigkeit und Materialität ebenso wenig eine klare Grenze zu ziehen ist wie zwischen Sakralität und Profanität. In beiden Texten entfalten die Dinge eine sprachliche Eigendynamik, welche sich auf die jeweilige narrative bzw. poetische Logik auswirkt. Während sich jedoch die symbolische Dimension bei Kleist besonders auf gesellschaftliche Machtverhältnisse bezieht, die im Konflikt zwischen sakraler Besetzung und profaner Dingpräsenz zum Ausdruck kommen, werden historisch-gesellschaftliche Kontexte bei Mallarmé ganz zugunsten inner-ästhetischer Symbolisierungen ausgeblendet. Und während in der »Heiligen Cäcilie« eine physische Widerständigkeit erkennbar wird, mit der sich Glocken oder Partituren der instrumentellen Vereinnahmung durch menschliche Akteure entziehen, sind die Dinge bei Mallarmé durch ihre sprachliche Aktivität an der eigenen Entrealisierung beteiligt.

In diesem Zusammenhang wird sichtbar, dass Kleists »Heilige Cäcilie« und Mallarmés »Sainte« literarisch auf die gemeinsame Problemlage der modernen Säkularisierung reagieren. In sakralem Setting verortet, lassen die Dinge in beiden Texten eine materielle Instabilität und zugleich eine symbolische Legitimationskrise des Katholizismus erkennen. Die normative Geltungskraft der Dogmen ist in gleichem Maße erodiert wie der Machtanspruch der Institution Kirche, die sich gerade in ihrer ostentativen Repräsentationspraxis als instabil erweist. Auf diese Erosion eines konfessionellen Normengefüges und seiner institutionellen Machtbasis geben die Texte allerdings unterschiedliche Antworten. Kleists »Heilige Cäcilie« inszeniert das vermeintliche Wunder einer kirchenmusikalischen Bekehrung und stellt zugleich dessen Fragwürdigkeit aus. Im Blickwinkel notorisch unzuverlässiger Erzähler wird eine fundamentale Krise der Beglaubigung religiöser Narrative sichtbar. Erweist sich der Triumph des Klosters als hochgradig ambivalent, so treten jene symbolischen Machtkämpfe, welche sich im Konflikt der Dinge materialisieren, umso schärfer in den Blick. Mallarmés »Sainte« dagegen überführt den Geltungsverlust positiver Religionen, sichtbar an der progressiven Entdinglichung der sakralen Objekte, in eine ästhetische Epiphanie. Gerade im Moment der Flüchtigkeit transportiert die Kunst die frei gewordenen religiösen Energien in ein Absolutes, welches der poetischen Form und ihrer musikalischen Wirkung anheimgestellt wird.

»HEBT EUCH, IHR
FRÜHLINGSBLUMEN, SEINEM FALL.«
Floriographie in Heinrich von Kleists »Penthesilea«

I. Rosen

Die in Kleists »Penthesilea« erwähnten Pflanzen, die allesamt zur größten Klasse der Samenpflanzen, den bedecktsamigen Blütenpflanzen der *Magnoliopsida* zählen und im Folgenden summarisch als Blumen bezeichnet werden, changieren zwischen Dinghaftem und Lebendigem, Natur und Kultur, Subjekt und Objekt. Kleist greift mit diesen derart attribuierten und adressierten Gewächsen den kulturellen Status der Blume um 1800 auf, modifiziert ihn jedoch in einer spezifischen Weise, die bereits auf das florio-choreographische Phantasma des 19. Jahrhunderts mit der Idee selbstständig tanzender Blumen vorausweist.¹ Dieses Phantasma, das 1835 in Hans Christian Andersens Märchen »Die Blumen der kleinen Ida« eine frühe Formulierung findet und wenig später in Grandvilles »Les Fleurs animées« (1846/47) einflussreich illustriert wird, scheint Kleist ansatzweise vorwegzunehmen und streicht es doch in der Verdinglichung floralen Lebens, dem Abschneiden und Verarbeiten von Blumen durch.

Parallel zu dieser doppelten Subjektivierung von Blumen als unterworfenen und animierten Objekten setzt Kleist floriographische Codierungen einzelner Blumen, Blüten und Blätter voraus, ohne dabei jedoch *expressis verbis* am zweiten floralen Phantasma des 19. Jahrhunderts, der genauen Kommunikation von Gefühlsstadien, Situationen und Charaktereigenschaften durch die Blume, zu partizipieren.² Die Blumen in »Penthesilea« bleiben stattdessen dem Kontext tradierter

¹ Zum Status von Pflanzen um 1800, vor allem zu Ideen der Beseelung und Bewegung von Pflanzen, siehe Hans Werner Ingensiep, *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2001.

² Floriographie wird hier verstanden als Schreiben mit Blüten und Blättern, eine Kommunikation mittels codierter floraler Elemente, die sich als reale Pflanzenteile oder als deren künstlerische Repräsentation begreifen lassen. Der Begriff nimmt vor allem auf die Idee der sogenannten Blumensprachen Bezug, die im 19. Jahrhundert in Europa und Amerika weit verbreitet waren. Der kulturellen Repräsentation von Blumen und der Problematik ihrer Codierungen widmet sich seit 2011 eine wissenschaftliche Arbeitsgruppe »Floriographie« (www.floriographie.org), deren Forschungserträge versammelt sind in Isabel Kranz, Eike Wittrock und Alexander Schwan (Hg.), *Die Sprachen der Blumen. Medien floraler Kommunikation*, Paderborn 2015 (in Vorbereitung).

Pflanzensymbolik verhaftet oder verschieben diese Symbolik, wobei sie gerade als floriographisch codierte Objekte zu Handlungsträgern des Stückes werden und so wiederum über eine zugeschriebene florale Agency verfügen.

Zuvorderst sind in diesem Zusammenhang aus Handlungsmacht, Unterwerfung und verschobener Codierung die Rosen zu nennen, die als Vorbereitung des Rosenfestes geschnitten, zu Kränzen gewunden und als solche wiederum zerstört werden, wenn Penthesilea gemäß der Regieanweisung die Rosenkränze »zerhaut« (in Vs. 1224) und dann apodiktisch ausruft:

Daß der ganze Frühling
Verdorrt! Daß der Stern, auf dem wir athmen,
Geknickt, gleich dieser Rosen einer, läge!
Daß ich den ganzen Kranz der Welten so,
Wie dies Geflecht der Blumen, lösen könnte! (Vs. 1226–1230)³

Doch bereits das Sammeln wilder Rosen zum Zweck der Rosenkranzbindung geht einher mit Abtrennung und Abschneidung: Die Rosen sind Schnittblumen, sie sind abgeschnitten, de-coupiert, zugerichtet und damit Beispiele für genau die Beschnittenheit von Blumen, anhand derer Jacques Derrida die Arbitrarität floriographischer Codierung und metaphorischer Setzungen im Allgemeinen verdeutlicht.⁴ Von jeder Natürlichkeit abgeschnitten, haben Blumen keine natürliche Bedeutung, sondern erhalten diese erst in einem Prozess willkürlicher Zuschreibung, der immer auch verschoben und invertiert werden kann. Die Rosenkränze, die so im Fall von »Penthesilea« weniger Liebe denn Tod und Zerstörung symbolisieren, werden dabei produziert wie in einer Manufaktur und spiegeln damit die Geschäftsmäßigkeit des von den Kränzen eingeleiteten Paarungsaktes, das »Geschäft der Lieb'« (Vs. 952) wider.⁵

Die Oberpriesterinn.

[...]
– Doch jetzt, der Mütter frohe Herzen drängen:
Die Rosen schnell zu Kränzen eingewunden!

Die Mädchen. (durcheinander)
Fort zum Geschäft! Wie greifen wir es an? (Vs. 942–944)

Die zahlreichen positiv konnotierten Rosenkomposita, die Kleist in »Penthesilea« verwendet – »Rosenglanz« (Vs. 1785), »Rosenpracht« (Vs. 916), »Rosenwindung«

³ Alle Zitate aus »Penthesilea« nach BKA I/5.

⁴ Vgl. Jacques Derrida, *Glas*, München 2006, S. 55b.

⁵ »Im Amazonenstaat wird jedenfalls nicht ein Ideal der Liebe zu realisieren versucht, sondern das Reale mit Hilfe eines Rituals bewältigt, das den Prozess der Zeugungspartner in drei Phasen gliedert: erstens die physische Auseinandersetzung im Zweikampf, ein Sinnbild für die Öffnung der Körpergrenzen, zweitens die Vereinigung der Geschlechter in der Zeremonie des Rosenfestes, womit die Möglichkeit des Glücks hervorgehoben und zugleich als zeitlich begrenzt gezeigt wird; drittens die erneute Schließung der Körpergrenzen durch die Trennungsregel, die die Unverletzbarkeit wiederherstellen soll.« (Günter Blamberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 336)

(Vs. 1776) »rosenwang'ger Gott« (1620) – können dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass im Stück speziell die Rose wie auch Blumen allgemein einen primär moribunden Status einnehmen. In »Penthesilea« stehen Blumen mit dem Tod im Bunde, und die Metapher der »rosenblüthenen« Ketten (Vs. 704), die ein erster Hinweis auf die Todesverflochtenheit nicht nur der Rosenkränze ist, tritt noch deutlicher zutage, wenn einer der gefangenen Griechen die bewachenden Amazonen fragt: »Wollt ihr, geschmückt mit Blumen, / Gleich Opferthieren, uns zur Schlachtbank führen?« (Vs. 981f.). Vollends sichtbar wird der moribunde Status von Blumen schließlich im Prozess der Anagnorisis, wenn Penthesilea angesichts der Leiche Achills klagt:

Ach, diese blut'gen Rosen!
Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!
Ach, wie die Knospen, frischen Grabduft streuend,
Zum Fest für die Würmer, niedergehn!« (Vs. 2907–2910)

II. Zypressen

Levkojen, Lorbeer, Veilchen, Nelken, Viole, Granatapfel, Holunder, Weiden, Platanen, Eichen: Die Liste der Namen blühender Gewächse, die in Texten Kleists, vor allen in dessen Stücken erwähnt werden, ist lang und ließe sich leicht ergänzen.⁶ Hervorzuheben ist hierbei der bemerkenswerte Befund, dass in sich undifferenzierten Verweisen auf eine nur vage benannte Masse von Blumen, Büschen und Zweigen die ausdrücklich floriographisch codierte Erwähnung spezifischer blühender Gewächse gegenübersteht. Blumen sind daher bei Kleist auf der einen Seite nicht näher bestimmt und ließen als solche auf eine Unkenntnis oder Ignoranz floriographischer Prinzipien schließen. Oder aber Blumen werden als individuelle Arten benannt und sind gerade dann nicht rein dekorative oder zufällige florale Ergänzungen, sondern beziehen sich auf tradierte Codierungen, deren Striktheit unterwandert und verschoben werden kann, deren Kenntnis jedoch für das Verständnis der jeweiligen Textstellen vorausgesetzt werden muss.

Verdeutlicht werden kann dies am Schlachtruf Penthesileas: »die Losung / Ist: Rosen für die Scheitel unsrer Helden, / Oder Cypressen für die unsrigen.« (Vs. 878–880). Diese Losung ist nur dann sinnvoll, wenn eine floriographische Codierung von Zypressen mit Trauer, Kummer, Leid, Tod oder Verzweiflung angenom-

⁶ Siehe hierzu vor allem Rüdiger Wartusch, Blumen für den Prinzen. Eine Miscelle zu Heinrich von Kleist. In: Griffel. Magazin für Literatur und Kritik (1996), H. 4, S. 20–24. Im Fall von »Penthesilea« kann zudem auf den Umstand verwiesen werden, dass auch die heute im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur: Nachl. Tieck 30) befindliche Handschrift eines unbekanntenen Schreibers mit von Kleist eingebrachten eigenhändigen Korrekturen auf Papier der Firma Cornelis und Jan Honig (Zandijk, Nord-Holland) niedergeschrieben ist, das in seinen Wasserzeichen mehrere Blumen aufführt: »Die Wasserzeichen der »Penthesilea«-Handschrift zeigen einmal eine Tulpe oder Nelke am oberen Rand eines gekrönten Schildes, das ein Posthorn mit Schlaufe enthält. [...] Am unteren Ende des Schildes befindet sich eine Lilie.« (Roland Reuß, Zu dieser Ausgabe. In: BKA I/5, 633–654, hier 643)

men wird. Solche Codierungen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts in den sogenannten Blumensprachenbüchern erwähnt werden, greifen dabei ältere antike Zuordnungen einzelner Gewächse zu Gefühlsstadien auf oder bedienen sich der Pflanzensymbolik christlicher Ikonographie, beides kann auch für Kleists floriographische Verwendung als geteilter kultureller Hintergrund vorausgesetzt werden.⁷

Eine genauere Unterteilung der Codierung der Blüten, etwa nach dem Stadium des Erblühtseins – knospend, voll aufgeblüht oder verwelkt – oder Hinweise auf die Art und Weise, in der etwa die Rosen in die Rosenkränze eingebunden sind – mit dem Kopf nach oben, nach unten oder in sich geknickt – fehlen in Kleists »Penthesilea«, ganz zu schweigen von den Differenzmerkmalen der Farben und Dornen. In einer expliziten Blumensprachentheorie wären diese Informationen höchst relevant, denn das Phantasma einer geheimen Kommunikation unterschiedlicher Gefühlstadien und Stufen von Verliebtheit basiert auf der Annahme, dass Emotionen nicht nur allgemein *durch die Blume*, sondern mittels spezifischer und in ihrer Phänomenologie genau kodifizierter Blüten übermittelt werden können. Dass Kleist auf eine solche extreme Ausdifferenzierung von Blumensprache verzichtet, nähert seine floriographischen Codierungen wiederum an die Erwähnung nicht näher bestimmter und bedeutungsfreier Blumen und Büsche an.

Doch es wäre zu kurz gegriffen, Kleist angesichts des Mangels an hochgradiger floriographischer Ausdifferenzierung jede Partizipation am Phantasma von Blumensprache abzustreiten und dabei in erster Linie darauf zu verweisen, dass Charlotte de Latours maßgebliches floriographisches Werk »Le langage des fleurs« nicht zu Lebzeiten Kleists, sondern erstmalig im Dezember 1819 in Paris erscheint und dann in den Folgejahren zahlreiche Neuauflagen, Übersetzungen und Nachahmungen findet. Kleist kann jene Floriographie-Manie des 19. Jahrhunderts also nicht gekannt haben, die erst in Folge von »Le langage des fleurs« einsetzt und unübersehbare Spuren in Literatur, Kunst, Tanz hinterlassen hat, nicht zu reden von der Fülle an sentimentaler Blumenliteratur, naturreligiös-erbaulichen Schriften und teils mehrbändigen floriographischen Lexika, die meist zu Weihnachten und Neujahr verschenkt und dann auf den *centre tables* der Salons ausgelegt werden – vermutlich lediglich als ungelesene Schauobjekte, da die erhaltenen Ausgaben kaum Benutzungsspuren aufweisen.⁸

⁷ Zum Phänomen der Blumensprachen vgl. insbesondere die ausführliche Monographie von Beverly Seaton, *The Language of Flowers. A History*, Charlottesville und London 1995 (inkl. ausführlicher Bibliographie) sowie die Ausführungen von Jack Goody, *The Secret Language of Flowers*. In: *Yale Journal of Criticism* 3 (1990), S. 133–152; ders., *The Culture of Flowers*, Cambridge 1993, S. 232–253. Zur literarischen Verarbeitung antiker und christlicher Blumensymbolik – allerdings mit Fokus auf französischer Literatur des 19. Jahrhunderts – vgl. außerdem die ältere Studie von Philip Knight, *Flower Poetics in Nineteenth-Century France*, Oxford 1986. Unter der neueren Literatur ist zu nennen Isabel Kranz, *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache*, Berlin 2014.

⁸ Siehe Alexander Schwan, »Blumen müssen oft bezeigen, was die Lippen gern verschweigen«. Floriographie als Sprache der Emotionen. In: Viktoria Räuchle und Maria

Doch es gibt namhafte Vorläufer von Charlotte de Latours »Le langage des fleurs«, und die klare Codierung einzelner Pflanzen in »Penthesilea«, beispielsweise der Zypresse, lässt mit guten Grund vermuten, dass Kleist von dem Phantasma einer Kommunikation mit Blumen als Objekten affiziert ist. So greift Charlotte de Latour, ein Pseudonym, dessen Identität und Geschlecht nicht restlos aufgeklärt werden kann, mit »Le langage des fleurs« frühere Vorläufer von Blumensprachenbüchern auf, die bis ins späte 17. Jahrhundert zurückreichen. Ein besonders wichtiger Bezugspunkt ist zudem ein 1763 erstmals publizierter Reisebericht der Lady Mary Wortley Montagu mit Ausführungen über die im Harem von Istanbul praktizierte Objektsprache *Selam*, die Blumen, Steine, Ringe, Nüsse, Federn, Zweige, Fäden usw. mit Bedeutungen kodiert, so dass durch das Versenden dieser Objekte eine Botschaft mehr oder weniger geheim übermittelt werden kann.⁹ Da Lady Montagu mit diesem bereits 1718 in Briefform geschriebenen Bericht auf den Wunsch ihrer Briefpartnerin Lady Rich reagiert, ihr von der Orientreise einen solchen türkischen Liebesbrief mitzubringen, können im westlichen Europa bereits zu Beginn des 18. Jahrhundert Kenntnisse über eine blumen- und objektgestützte Kommunikation vorausgesetzt werden.¹⁰

Ein noch früherer Beleg für die westliche Sicht auf eine solche osmanische Objektsprache, die weniger eine genaue Darstellung realer Praktiken¹¹ denn ein orientalistisches Phantasma darstellt, ist die 1688 von einem Autor namens Du Vignau

Römer (Hg.), *Gefühle. Sprechen. Emotionen an den Anfängen und Grenzen der Sprache*, Würzburg 2014, S. 119–221.

⁹ Siehe Mary Lady Montagu, Brief an Lady Rich vom 16. März 1718. In: Dies., *Briefe aus dem Orient*, bearbeitet von Irma Bühler nach der Ausgabe von 1784, Frankfurt a.M. 1982, S. 183f.

¹⁰ Andere, nicht floral gestützte Systeme von Objektkommunikation sind in diesem Zusammenhang ebenfalls als kultureller Hintergrund für Kleist zu berücksichtigen, etwa die Kommunikation von Liebesbotschaften über die Haltungen und Stellungen eines Fächers. Kleist nennt im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16. und 18. November 1800 »einen solchen Fächer einen Telegraphen, (zu Deutsch: Fernschreiber) der Liebe.« (BKA IV/I, 389) Zu beziehen wäre diese Aussage nicht nur auf die Erfindung der optischen Telegraphie durch Claude Chappe 1792, sondern auch auf die kurz danach einsetzende Verwendung kleiner Tischtelegraphen als Gesellschaftspiel und Mittel der Liebeskommunikation. Um 1795 sind außerdem Fächer in Mode, die mit Darstellungen von Semaphorarmen versehen sind und so das ältere Signalsystem des Fächers mit dem neueren System der optischen Telegraphie verbinden. Vgl. hierzu ausführlich Esther Leroy, »wo du sonntag sehnsucht grenzenlos«. *Der Telegraf und die Liebe*. In: Benedikt Burkard (Hg.), *liebe. komm. Botschaften des Herzens*, Heidelberg 2003, S. 102–109.

¹¹ Die westliche Selam-Konstruktion einer geheimen und stummen Objektsprache hat Rückhalt in einer auf Reimverbindungen basierenden osmanischen Praxis, die die türkischen Namen von Blumen und Objekten mit sich darauf reimenden Wörtern in Beziehung setzt, so dass statt des eigentlich gemeinten Reimwortes lediglich die Bezeichnung des betreffenden Objektes oder aber eine reale Version desselben verwendet werden kann. Die umfangreichste Zusammenstellung historischer Listen von Objektbezeichnungen und türkischen Reim-Codierungen bietet Edith Gülçin Ambros, *The »Language of Flowers« and Ottoman Don Juans (zenpâres)*. In: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 95 (2005), S. 19–43.

im Pariser Verlag Michel Gueront veröffentlichte Schrift »Le Secrétaire turc, contenant l'art d'exprimer ses pensées sans se voir, sans se parler & sans s'écrire, avec les circonstances d'une aventure turque, & une relation très-curieuse de plusieurs particularitez du Serrail qui n'avoient point encore esté sceues.«¹² Bei dem Autornamen Du Vignau handelt es sich ebenfalls um ein Pseudonym, das erst kürzlich sehr überzeugend aufgelöst und mit Edouard de La Croix in Verbindung gesetzt wurde, der bereits 1684 einen Bericht über seine Erfahrungen als Botschafter in Istanbul inklusive einer Beschreibung der Selam-Praxis veröffentlichte.¹³ Hervorzuheben ist bei Du Vignau bzw. La Croix Selam-Referenzen neben dem nicht zu unterschätzenden orientalistisch-konstruierenden Charakter – La Croix insistiert jedoch ausdrücklich auf der Rückbindung an reale Praktiken – die Tatsache, dass hier von einer Kommunikation mittels codierter Objekte ausgegangen wird, zu denen zwar Blumen und Blätter gehören, jedoch nur als mögliche Objekte neben vielen anderen. Erst später verengt sich diese Objektsprache auf die Kommunikation mit Blumen, Blättern und Zweigen, wie sie bei Charlotte de La tour belegt ist und wie sie u.a. auch bei Marianne von Willemer und Johann Wolfgang von Goethe als Referenz von Liebeskommunikation angenommen wird.¹⁴

Als weiterer Hinweis auf Kommunikation mit genau codierten Pflanzen – für eine direkte Herleitung im Fall von »Penthesilea« zu spät, aber dennoch indirekt sehr aufschlussreich – ist außerdem Jacob Grimms »Bedeutung der Blumen und Blätter« (1813) zu nennen.¹⁵ Jenseits eines orientalistischen Rahmens und mit abschließlichem Bezug auf florale Objekte bezieht sich Grimm auf mittelalterliche Liebeskommunikation und erwähnt in diesem Zusammenhang

die Regel der Baumblätter und Blumen für Liebende, bestimmt und angeordnet, nachdem sich ein Mann die Blume zu tragen selbst auserwählt hat, oder sie von der Frau geboten worden ist, so daß man hiernach alle in erwählte und empfohlene theilen kann.¹⁶

¹² Siehe hierzu Isabel Kranz, Die stumme Sprache der Blumen. Selamographie in Pixerécourts »Les Ruines de Babylone, ou le Massacre des Barmécides« (1810). In: Bettine Menke, Armin Schäfer und Daniel Eschkötter (Hg.), Das Melodram. Ein Medienbastard, Berlin 2003, S. 75–95, hier S. 76; Gerhard F. Strasser, »Lettres muettes, ou La maniere de faire L'amour en Turquie Sans Scavoir ny Lire ny Ecrire«. Manuskript und Druck einer türkisch-französischen »Liebes-Chiffre« an der Pforte. In: Barbara Becker-Cantarino und Jörg-Ulrich Fechner (Hg.), Opitz und seine Welt. FS George Schulz-Behrend, Amsterdam und Atlanta, GA 1990, S. 505–523.

¹³ Vgl. Sieur de la Croix, Mémoires du Sieur de La Croix, cy-devant secrétaire de l'Ambassade de Constantinople contenant diverses relations très-curieuses de l'Empire Ottoman, Paris 1684; zit. nach John-Paul Ghobrial, The Whispers of Cities. Information Flows in Istanbul, London, and Paris in the Age of William Trumbull, Oxford 2013, S. 4. Ghobrial bietet in der Einleitung zu seiner Studie auch *en passant* die Auflösung des Pseudonyms Du Vignau (vgl. ebd., S. 3f.).

¹⁴ Vgl. hierzu Schwan, Floriographie als Sprache der Emotionen (wie Anm. 8).

¹⁵ Vgl. Jacob Grimm, Bedeutung der Blumen und Blätter. In: Ders. und Wilhelm Grimm (Hg.), Altdeutsche Wälder I, Kassel 1813, S. 131–158.

¹⁶ Grimm, Bedeutung der Blumen und Blätter (wie Anm. 15), S. 132.

Neben dem Bezug zur objektgestützten Kommunikation im Selam, der bei »Penthesilea« nicht explizit wird, könnte so als weiterer Hintergrund für die Erwähnung codierter Blumen bei Kleist ein noch älterer, spätestens mit der mittelalterlichen Liebeslyrik einsetzender floriographischer Nomismus angenommen werden, der die Ingebrauchnahme von Blumen mit einem Nexus ungeschriebener Gesetze versieht. Die Figur Penthesilea benennt diesen Nomismus und bezeichnet ihn gegenüber Achill als eine Kunst, die ihr nicht vergönnt sei. Indirekt wird so ein Hinweis auf die breite gesellschaftliche Verankerung floriographischer Codierungen im Bereich von Liebeskommunikation zur Zeit Kleists gegeben, noch vor Charlotte de Latours »Le langage des fleurs«:

Ach, Nereidensohn! – Sie ist mir nicht,
Die Kunst vergönnt, die sanftere, der Frauen!
Nicht bei dem Fest, wie deines Landes Töchter,
Wenn zu wetteifernd frohen Übungen
Die ganze Jugendpracht zusammenströmt,
Darf ich mir den Geliebten ausersehn;
Nicht mit dem Strauß, so oder so gestellt,
Und dem verschämten Blick, ihn zu mir locken;
Nicht in dem Nachtigall-durchschmetterten
Granatwald, wenn der Morgen glüht, ihm sagen,
An seine Brust gesunken, daß er's sei. (Vs. 1887–1897)

III. Narzissen

Neben der Referenz auf Pflanzen als Medien von Kommunikation im Wiederaufgreifen und Verschieben floriographischer Codierungen werden Blumen in »Penthesilea« auch als direktes Gegenüber adressiert und dabei als beseelt und mit Affektverhalten wie Furcht und Freude begabt vorgestellt. Das prägnanteste Beispiel dafür ist Penthesileas Apostrophe an die nicht näher differenzierten Blumen des Frühlings, mit dem Ziel, die Blumen zum Aufrichten zu bringen, um den imaginär besiegten Achill in seinem Fallen aufzufangen: »Hebt euch, ihr Frühlingsblumen, seinem Fall, / Daß seiner Glieder keines sich verletze.« (Vs. 861f.) Doch um welche Frühlingsblumen könnte es sich dabei handeln, und wie ist ihre Agency näher zu bestimmen?¹⁷

Verglichen werden kann die Wendung Penthesileas an die Frühlingsblumen mit einer relativ zeitgleich zu »Penthesilea« formulierten Verbindung von Blumen und Bewegung, den tanzenden Narzissen in William Wordsworths »I wandered lonely as a Cloud«, geschrieben zwischen 1804 und 1807 und erstmals 1807 publiziert. Beide, die Narzissen bei Wordsworth und die Frühlingsblumen bei Kleist, verblei-

¹⁷ Zur Frage der Agency und Eigenzeitlichkeit vegetabilen Lebens vgl. insbesondere Michael Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York 2013. Vgl. außerdem die Idee eines »*dance of human and non-human agency* in which activity and passivity on both sides are reciprocally intertwined« (Andrew Pickering, *Material Culture and the Dance of Agency*. In: Dan Hicks und Mary C. Beaudry [Hg.], *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford 2010, S. 191–208, hier S. 195).

ben an ihrem Ort und damit im Bereich der ihnen real zukommenden Sessilität. Doch in beiden Fällen werden die Blumenbewegungen in anthropozentrischer Perspektive gedeutet, bei Wordsworth sogar explizit als Tanzbewegungen, einer der literaturgeschichtlich frühesten Belege für das Phantasma tanzender Blumen überhaupt:

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.¹⁸

Während allerdings die Bewegung der Narzissen in Wordsworths Gedicht als vom Wind initiiert beschrieben wird – ohne dass es sich hierbei um einen veritablen Tropismus oder eine Nastie handelt¹⁹ –, appelliert Penthesilea sogar an eine attribuierte florale Handlungsmacht und versucht, über ihre Apostrophe Eigenbewegungen von Blumen zu evozieren. Diese Eigenbewegung kann in einem doppelten Sinne als anti-grav verstanden werden, indem sich die Blumen zum einen imaginär gegen die Schwerkraft nach oben heben.²⁰ Zum anderen kommt dieser Anti-Gravität ein anti-lapsarischer Charakter zu, insofern die sich Achill entgegen hebenden Blumen nicht nur dessen körperliches, sondern auch dessen seelisches Fallen auffangen sollen und darin eine geradezu soteriologische Funktion übernehmen.²¹

Diese soteriologische Deutung floraler Bewegung legt wiederum einen Vergleich mit der ebenfalls heilsgeschichtlich relevanten Attribuierung von Pflanzenbewegung nahe, wie sie bei Deuterocesaja formuliert wird. Wenn dort das Applaudieren von Bäumen ebenfalls mit einer Animierung von Natur verhandelt wird, so ist damit zunächst keine messsianische Dimension heilsgeschichtlicher Deutung

¹⁸ William Wordsworth, *Poems*, New York, London und Toronto 1995, S. 14. Eine exzellente, von Marx und Derrida inspirierte Lektüre zur Rolle von Animation bei Wordsworth, insbesondere zur Verbindung von Blumen und Bewegung, bietet David Simpson, *Wordsworth, Commodification and Social Concern. The Poetics of Modernity*, Cambridge 2009, hier S. 166–173.

¹⁹ Zum Problemfeld der Pflanzenbewegungen vgl. die exzellente Textsammlung Dov Koller, *The Restless Plant*, hg. von Elizabeth van Volkenburgh, Cambridge, MA und London 2011.

²⁰ Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Studien zur Rolle von Bewegung, Tanz und Choreographie bei Kleist, vorgelegt von Gabriele Brandstetter, *Kleists Choreographien*. In: *KJb* 2007, S. 25–37; dies., *Kleists Bewegungsexperimente. Choreografie und Improvisation*. In: Günter Blamberger und Stefan Iglhaut (Hg.), *Kleist. Krise und Experiment. Doppelausstellung Ephraim-Palais der Stiftung Stadtmuseum Berlin und Kleist-Museum in Frankfurt (Oder)*, 21./22. Mai 2011–29. Januar 2012, Bielefeld 2011, S. 62–70; Lucia Ruprecht, *Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist*. In: *KJb* 2007, S. 46–60; dies., *Dances of the Self in Heinrich von Kleist*, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine, Aldershot 2010, hier S. 19–55.

²¹ Zur Polyvalenz des Begriffs *Fallen* siehe jüngst ausführlich Inka Mülder-Bach und Michael Ott, *Einleitung*. In: Dies. (Hg.), *Was der Fall ist. Casus und Lapsus*, Paderborn 2014, S. 9–32.

gemeint, sondern die realpolitische Befreiung und Rückkehr des Volkes Israel aus dem babylonischen Exil.²² Erst in späterer christlicher Sicht wird diese Verschränkung imaginärer Baumbewegung mit gedeutetem göttlichem Handeln dann mit einer messianischen Aufladung versehen. Das in der hebräischen Originalfassung durchaus körperlich als Klatschen der Bäume verstandene Jubilieren wird dabei in der Lutherübersetzung (hier zitiert in der revidierten Fassung von 1984) relativ genau wiedergegeben ebenso wie die Vision einer verstepten Landschaft, die als Widerspiegelung göttlichen Heilshandelns in grüne Natur verwandelt wird:

Denn ihr sollt in Freuden ausziehen und im Frieden geleitet werden. Berge und Hügel sollen vor euch her frohlocken mit Jauchzen und alle Bäume auf dem Felde in die Hände klatschen. / Es sollen Zypressen statt Dornen wachsen und Myrten statt Nesseln. Und dem HERRN soll es zum Ruhm geschehen und zum ewigen Zeichen, das nicht vergehen wird. (Jes 55,12f.)

IV. Nesseln

Die zuletzt in Jes 55,13 genannte Nessel, die als blühende Pflanze durchaus auch als Blume bezeichnet werden kann und als solche in historischen Blumensprachenlexika aufgenommen ist, verbindet im letzten Auftritt von »Penthesilea« die soteriologische mit der floriographischen Dimension. Denn Penthesilea tritt mit einem Kranz aus Weißdorn (»Hag'dorn«, Vs. 2706) auf, in den Brennnesselgewächse (Urticaceae) sich verfangen haben, und beiden, Nesseln wie Dornen, kommt dabei eine religiös-floriographische Codierung zu:

Die erste Amazone.

Seht, sehr, ihr Frau'n! – Da schreitet sie heran,
Bekränzt mit Nesseln, die Entsetzliche,
Dem dürrn Reif des Hag'dorns eingewebt,
An Lorbeer-Schmuckes statt, und folgt der Leiche,
Die Gräßliche, den Bogen festlich schulternd,
Als wärs der Todfeind, den sie überwunden! (Vs. 2704–2709)

Mit ihrer Kopfbedeckung, die nicht nur dionysische Mänadenkränze, sondern auch die Dornenkrone Christi zitiert, erscheint Penthesilea als falscher Messias und kann geradezu als eine invertierte *Christa triumphans* verstanden werden.²³ Die

²² »Messianisch« und »heilsgeschichtlich« sind hier keinesfalls synonym zu verstehen, da die realpolitische Befreiung aus dem Exil bereits für sich Teil der Heilsgeschichte Gottes mit seinem Volke Israel ist, auch ohne eine messianische oder gar christozentrische Zuspitzung.

²³ Zur Verwendung von Kränzen im Umfeld des Dionysoskultes vgl. Michael Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin 1982, S. 181–216. Der Kranz Penthesileas könnte zudem als Verweis auf Shakespeares »King Lear« (IV,4) gesehen werden und wäre dann ebenfalls ein Zeichen des Wahns. Vgl. hierzu u.a. Hedwig Appelt und Maximilian Nutz, *Erläuterungen und Dokumente*. Heinrich von Kleist. *Penthesilea*, Stuttgart 1992, S. 40. Die apodiktische Ablehnung eines Christusbezugs, die Appelt und Nutz vertreten, »da Penthesilea noch im Wahn befangen ist« (ebd.), wird hinfällig, wenn der Dornenkranz hier nicht als Zeichen von Reue und Buße, sondern als deren Pervertierung gedeutet wird.

Tatsache, dass Nesseln in floriographischen Lexika mit Begriffen wie Tod und Grausamkeit verknüpft sind,²⁴ lässt ihren Kranz zudem zu einem mehrfach aufgeladenen Gebinde werden: Wie auch bei den Rosenkränzen erscheinen pflanzliche Elemente hier im Zustand der Verdinglichung, sind abgeschnitten, verarbeitet und gleichzeitig so mit Referenz aufgeladen, dass sie gelesen werden können. Die Lektüre des mit Nesseln durchwirkten Dornenkranzes kulminiert dabei wiederum im Gegenteil floralen Blühens und im Hinweis auf Zerstörung und Tod. Denn dem Einsatz von Blumen zur Kommunikation von Liebenden geradezu entgegengesetzt sind pflanzliche Elemente hier erneut moribund konnotiert.

Teleologisch sind Blumen in Kleists »Penthesilea« daher auf den Zustand des amorphen Verfalls hin ausgerichtet, den das Wort *Staub* wiedergibt, das in diesem Stück weitaus häufiger als jede genaue Blumenbezeichnung verwendet wird. Der formlose Staub als Anti-Blume, als Gegensatz zu Floralität und Dinglichkeit, ist so der Bezug, der bei den Ansätzen floriographischer Codierung und attribuerter floraler Agency mitzudenken ist, als Ursprungsmaterial pflanzlichen und menschlichen Lebens wie auch als dessen Fernziel. Fern jeder Parallelisierung von Blumen und Weiblichkeit, wie sie als metaphorisches Klischee die literarische Rezeption floriographischer Konzepte durchzieht, kann auch die Figur Penthesilea geradezu in Analogie zum Staub gedacht werden: »Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt.« (Vs. 1253)

An die Stelle einer heteronormativen Korrelation von weiblicher und floraler Fruchtbarkeit tritt in Kleists »Penthesilea« eine geradezu queere Verschiebung der Blumen-Mensch-Relation. Konventionelle Konnotierungen von Blumen mit Stadien von Verliebtheit, Liebe und Paarung werden abgebogen und versetzt. Der Bezug zu Tod und Staub, der fast den gesamten Blumeneinsatz in »Penthesilea« durchzieht, kann daher auch verstanden werden als eine Strategie der Unterwanderung und Auflösung floriographischer Codierungen, die so weniger als Aktivierung tradierter Pflanzensymbolik denn als Remarkierung ihrer arbiträrer Setzungen verstanden werden müssen. Der Staub als Anti-Blume, mit dem sich die Figur Penthesilea identifiziert, verweist so indirekt auf die Gleichsetzung von Blumen und menschlichem Leben, jedoch ohne Verengung auf Fertilität und Generativität.²⁵ Hier wird nicht die Metapher der Fort-Pflanzung bemüht, sondern auf Reiz und Attraktion verwiesen, wobei die Staubreferenz Penthesileas auch vor dem Hintergrund der biblischen Parallelisierung von Blume und Mensch zu lesen ist. Beide, Mensch wie Blume, sind in diesem Verständnis aus Staub gemacht und werden wieder zu Staub werden:

Wie sich ein Vater über Kinder erbarmt, / so erbarmt sich der HERR über die, die ihn fürchten. / Denn er weiß, was für Gebilde wir sind; / er gedenkt daran, daß wir Staub sind. / Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras, / er blüht wie eine Blume auf dem Felde; / wenn der Wind darüber geht, so ist sie nimmer da, / und ihre Stätte kennen sie nicht mehr. (Ps 103,13–16)

²⁴ Vgl. Seaton, *The Language of Flowers* (wie Anm. 7), S. 186f.

²⁵ Zur Verknüpfung von Botanik und Romantik im 18. Jahrhundert vgl. Theresa M. Kelley, *Clandestine Marriage. Botany and Romantic Culture*, Baltimore 2012.

Margrit Vogt und Carl Niekerk

DIE WIDERSPRÜCHLICHE ORDNUNG DER DINGE

Objekte, Körper und Identitäten in
»Der zerbrochne Krug«, »Amphitryon«
und den Kant-Briefen

I. Einführung

Die Themenwahl »Kleists Dinge« erwies sich als ungemein produktiv auf der Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft im November 2014: Die Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmer fokussierten auf der Tagung in Frankfurt (Oder), die dieser Publikation vorausgegangen ist, »Kleists Dinge« nicht nur als reale Überbleibsel aus dem Kleist-Fundus, als Artefakte, sondern schenken insbesondere der Funktion von Dingen in Kleists Texten größte Aufmerksamkeit. Es gehört zur Originalität von Kleists Texten, dass sie neuen methodischen Ansätzen der Literatur- und Kulturwissenschaften immer wieder einen reichhaltigen Interpretationsgrund liefern. Im folgenden Beitrag sollen drei Auswahltexte, Kleists Dramen »Der zerbrochne Krug« und »Amphitryon« sowie die Briefe zu Kleists Kant-Krise aus der Perspektive der Ding-Forschung präsentiert werden. Hierbei gilt es nicht nur, anhand dieses methodischen Zugriffs der Komplexität der Texte Kleists gerecht zu werden, sondern darüber hinaus die Relevanz dieses innovativen Interpretationsansatzes durch neue Einsichten nachzuweisen.

Die Ding-Forschung destruiert die Auffassung, dass Dinge, entgegen einer ersten möglicherweise intuitiven Betrachtung, Invariable oder unwandelbare Konstanten seien und betont, dass sie stattdessen vielmehr kulturellen, d.h. zeit- und raumgebundenen und subjektiven Mechanismen der Sinnstiftung unterliegen. Für Michel Foucault sind das späte 18. und das frühe 19. Jahrhundert eine Wendezeit in der Epistemologie der Dinge und damit in der Beziehung zwischen Mensch und Welt. Laut Foucault wird um 1800 die sogenannte klassische Beziehung zwischen Mensch und Ding, die auf Repräsentation und Klassifikation basiert und damit eine gewisse Stabilität im Reich der Zeichen herstellt, in Frage gestellt.¹ Für das neue, nachklassische Zeitalter gilt, dass diese Beziehung grundsätzlich und

¹ Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1980, bes. Kapitel 3 »Repräsentieren« (S. 78–113) und Kapitel 5 »Klassifizieren« (S. 165–210).

dauerhaft gefährdet ist. Foucault betont, dass die »für uns so evidente Trennung zwischen dem, was wir sehen, und dem, was die anderen beobachten und überliefern haben, was schließlich andere denken oder naiv glauben«,² eigentlich eine Erfindung der Periode um 1800 ist. Damit fällt diese epistemologische Wende in der Ordnung der Dinge exakt in jenen Zeitraum, in dem Kleist schriftstellerisch tätig war.

Statt dem konstatierten Gewissheitsverlust nachzutruern, obliegt es der Ding-Forschung, die Spannung zwischen einer imaginierten Stabilität unserer Sicht der Dinge und deren tatsächlicher Historizität und Subjektivität auszuloten. Wie ein roter Faden zieht sich dieses Spannungsverhältnis durch die mannigfaltigen Bemühungen der Ding-Forschung, der unterstellten Faktizität der Dinge und ihrer geschichtlichen und subjektiven Konstruktion gerecht zu werden.³ Die zeitgenössische Ding-Forschung sieht Dinge im Spannungsbereich zwischen ihrer Objektivierung einerseits und ihrer (allerdings von der Wahrnehmung des Subjekts abhängigen) Beseelung oder ihrem Animiertsein andererseits. Einerseits werden Dinge als historisch genau zu situierende Artefakte betrachtet, wobei ihre Herkunft oder technische Produktionsweise sowie ihre Position im Raum analysiert werden. Andererseits werden sie mit Maurice Merleau-Ponty als Beinahe-Kameraden, als Kommunikationsstifter und -träger konzipiert.⁴ Zwischen der scheinbar reinen Materialität der Dinge – der ihnen von uns unterstellten Objektivität – und den Ideen, die wir mit ihnen verknüpfen, besteht ein letztlich unlösbares Spannungsverhältnis.

Der kommunikationstheoretische Ansatz der Ding-Forschung betont, dass Dinge über ihre messbare, physikalische Größe und ihren Präsenzeffekt hinaus zur Wahrnehmungs-, Bedeutungs- und Interpretationsvielfalt auffordern. Für Hermann Bausinger sind Dinge vor allem Kommunikationsträger oder -stifter. Er attestiert Objekten nicht nur eine Semantik, mit der die Menschen sie investieren, sondern ihm geht es insbesondere um die Botschaft der Dinge, ihre »Sprache« oder »Ausdrucksfähigkeit«. Menschen kommunizieren mittels Dingen, die sie konsensmäßig als Kommunikationsträger einsetzen.⁵ Ein weiterer Zweig der Ding-Forschung untersucht die Beziehung zwischen der Materialität der Dinge und ihrer

² Michel Foucault, *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 1), S. 169f.

³ Bereits Epiktet formuliert die These der semantischen Kontextgebundenheit der Dinge: »Nicht die Dinge beunruhigen die Menschen, sondern ihre Meinungen über die Dinge« (Epiktet, *Wege zum glücklichen Handeln*, übers. von Wilhelm Capelle, Frankfurt a.M. und Leipzig 2009, S. 12). Der ideelle Kontext, in dem die Dinge anvisiert werden, bestimmt ihre Wahrnehmung durch den Menschen.

⁴ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. und mit einem Vorwort vers. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1986.

⁵ Hermann Bausinger nennt hier das Beispiel des Eherings. Vgl. Hermann Bausinger, *Die Botschaft der Dinge*. In: Joachim Kallinich und Bastian Bretthauer (Hg.), *Botschaft der Dinge*, Berlin 2003, S. 10–13, hier S. 10.

Repräsentation in der Geschichtsschreibung, der Tradition, der individuellen und kollektiven Erinnerung.⁶

Dinge erzeugen Gruppendynamik, insofern sie als Inklusions- respektive Exklusionsmechanismen dienen und in Freundschaftskreisen oder Arbeitsgruppen Zusammengehörigkeitsgefühl stiften, weshalb man auch von einer Ethnographie der Dinge sprechen könnte. Viele Gegenstände werden von Menschen nicht wertneutral wahrgenommen, sondern mit Emotionen und Gefühlswerten belegt. In diesem Sinn können Dinge als Indikatoren von Wertsystemen oder Emotionen zur Kreation persönlicher und sozialer Identitäten verstanden werden. Über Emotionen und die emotionalen Investitionen des Subjekts lässt sich leicht eine Beziehung zwischen Ding einerseits und Körper und Körperlichkeit andererseits herstellen.⁷ Dinge werden zudem häufig als Statusindikatoren eingesetzt. Sie markieren symbolisch Zugehörigkeit zu dominierenden Gesellschaftsgruppen, indizieren Wertordnungen und bilden gesellschaftliche Hierarchien ab.⁸ Heutzutage manifestiert das Tragen von Marken- und Designerprodukten den (neu) erlangten Status aller Arrivierten,⁹ so wie in Kleists Drama »Der zerbrochne Krug« das Tragen einer Perücke als Statussymbol richterlicher Autorität akzentuiert wird. Dinge können als Objekte der Begierde verstanden oder Emotionsbezügen ausgesetzt werden. Ein Subjekt kann den eigenen Frust auf Objekte projizieren, wobei das Objekt in diesem Prozess scheinbar mit einem »bösen Willen« ausgestattet wird.¹⁰ Weil die Wahrnehmung der Objekte in diesem Sinn von der Psychologie des Subjekts bestimmt wird, ist die Wahrnehmung bzw. Darstellung des Objekts immer auch eine Aussage über die Verfassung des Subjekts selbst. Über die Objekte schafft

⁶ Vgl. Christopher Tilley, Introduction. In: Ders. u.a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, London 2006, S. 1–7, hier S. 4.

⁷ Unser Ansatz formuliert sich als Alternative zur Ding-Forschung im Kontext der sogenannten Kant-Krise Kleists, indem sie Körperlichkeit und die körperliche Beziehung zur Welt der Dinge, die in Kants Epistemologie bekanntlich heruntergespielt wird, explizit zum Ausgangspunkt der Analyse macht. Einen Überblick zur Auseinandersetzung Kleists mit Kant bieten Tim Mehigan, *Heinrich von Kleist. Writing after Kant*, Rochester, NY 2011, S. 15–32 und Bernhard Greiner, *Kant [Art.]*. In: KHB, S. 206–208.

⁸ Vgl. Bastian Bretthauer, *Der gemeine Unterschied. Statusobjekte im Dienst der symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. In: Kallinich und ders. (Hg.), *Botschaft der Dinge* (wie Anm. 5), S. 144–153.

⁹ Vgl. dazu Joachim Kallinich, *Die Botschaft der Dinge ist eine Botschaft über die Dinge*. In: Ders. und Bretthauer (Hg.), *Botschaft der Dinge* (wie Anm. 5), S. 7–11, hier S. 7: »Die Dinge des Alltags erscheinen uns selbstverständlich, vertraut problemlos in ihrem instrumentellen Gebrauch. Darüber hinaus haben sie aber auch expressiven Charakter. Sie kommunizieren Botschaften der Macht, des Prestiges, der Gewalt, der Sexualität usw.; kurz, sie sind Mittel der Selbstdarstellung, Projektionsflächen für Gefühle, Empfindungen, Phantasien, Zuschreibungen und Ausgrenzungen. [...] Die Botschaft der Dinge ist eine Botschaft über die Menschen«.

¹⁰ Vgl. Jörg Kreienbrock, *Malicious Objects, Anger Management, and the Question of Modern Literature*, New York 2013. Kreienbrock diskutiert Kleist nicht in seiner Studie, widmet aber ein Kapitel Kleists Zeitgenossen Jean Paul (S. 67–121).

sich ein Subjekt Identität, weshalb die Analyse der Objekte Rückschlüsse auf die psychische Verfassung des Subjekts erlaubt.

In ihrer innovativen Studie ›Ces choses-là‹ aus dem Jahre 2013¹¹ präsentiert Marianne Alphant ihre Variante einer Historiographie der Dinge. Sie rekonstruiert die Geschichte des 18. Jahrhunderts anhand scheinbar irrelevanter Objekte, wobei sie Objekten die Fähigkeit zuweist, sich sowohl der (subjektiven) Erinnerung als auch der offiziellen Geschichte zu widersetzen: In scheinbarer Eigenregie weisen ihre Objekte auf alternative Narrative hin, indem sie durch ihre Präsenz und den Modus ihrer Seinsweise die Erzählung der Erzählinstanz konterkarieren oder gar zerstören. Über Objekte ist eine Art von Gegen-Lektüre der vom Subjekt tradierten Geschichte möglich. Für Alphant ist diese Gegengeschichte oft eine Geschichte des Körpers.

Die mannigfaltigen theoretischen Herangehensweisen der Ding-Forschung überblickend, kann man das Fazit ziehen, dass Dinge grundsätzlich polyinterpretabel sind und mehrere, möglicherweise kontrastierende Bedeutungen zulassen. Die folgende Lektüre von Kleists Dramen und Briefen soll deshalb literarische Strategien der Bedeutungszuweisung besonders aufmerksam betrachten. Denn in Kleists Texten wird häufig der hermeneutische Prozess akzentuiert und mitreflektiert, wie die Figuren den Dingen eine Bedeutung, einen Sinn zuweisen. Gerade diese Polyinterpretabilität der Dinge wird zur Basis der vielen kontrastierenden und sich manchmal widersprechenden Narrative, die in Kleists Texten angelegt sind. Dank der epistemologischen Funktion der Dinge werden Kleists oft verlorene Figuren sich der eigenen Sachlage und Weltzusammenhänge bewusst. Die Dinge verfügen für das Subjekt über eine emotionale Dimension. Indem eine Figur sich mit einem Ding identifiziert, wird das Ding zur materiellen, raum- und zeitgebundenen Manifestation der eigenen Identität.

II. Der Richter Adam und seine Dinge: ›Der zerbrochne Krug‹

Kleists Lustspiel ›Der zerbrochne Krug‹ präsentiert eine durchbrochene (An-)Ordnung der Dinge im Raum, die darauf wartet, von den unterschiedlichen Figuren auf der ersten Ebene und von den Zuschauer/innen oder Leser/innen auf zweiter Ebene interpretiert zu werden. Diese Unordnung der Dinge¹² zeichnet sich einerseits durch den Verlust oder die Deplatzierung der Dinge und andererseits durch ein *Zuwiel* der Dinge aus – eine literarische Strategie, um das Desiderat der Reorganisation der Dinge im Drama und insbesondere in der ordnungswidri-

¹¹ Vgl. Marianne Alphant, *Ces choses-là*, Paris 2013, exemplarisch S. 21–49. Alphant setzt sich hier u.a. mit Eric Hobsbawm und Walter Benjamin auseinander.

¹² In der Kleist-Forschung wurde das hier skizzierte Problem bereits von Gerhard Neumann angesprochen, der von einem für Kleist fundamentalen Widerspruch zwischen einem »beschädigten Anfang« – auch als »Kollabieren einer Ordnung« umschrieben – und einem sich dem entgegensetzenden »Glücksanspruch« ausgeht (Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie*. In: Ders. [Hg.], *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–29, hier S. 13).

gen Gerichtsbarkeit des Dorfrichter Adams anzuzeigen. Eine solche Unordnung ist bereits der antiken Komödie eingeschrieben.¹³ Erst mit der (zumindest provisorischen) Wiederherstellung der Ordnung der Dinge findet das Lustspiel sein Ende.

In Kleists »Der zerbrochne Krug« weisen das *Loch* in der Ordnung der Dinge einerseits und das *Zuwiel* der Dinge andererseits auf die Ausnahmesituation, den Tabubruch und das Abnorme in den Handlungen und der Rechtsprechung des Dorfrichters Adam hin. Da die Dinge sich entweder nicht oder zu zahlreich an ihrem gewohnten Platz befinden und dies im Stück explizit gemacht wird, werden sie insofern zu Kommunikationsträgern, als sie Rückschlüsse auf abnorme Handlungen oder ethische und moralische Grenzüberschreitungen des Protagonisten erlauben. Die Polyinterpretabilität der Dinge als Kommunikationsträger lässt sich auf exemplarische Weise in »Der zerbrochne Krug« an der fehlenden Perücke des Richters Adam darstellen.

DIE ZWEITE MAGD *tritt auf:* Im Bücherschrank,
 Herr Richter, find ich die Perücke nicht.
 ADAM Warum nicht?
 ZWEITE MAGD Hm! Weil ihr –
 ADAM Nun?
 ZWEITE MAGD Gestern Abend –
 Glock eilf –
 ADAM Nun? Werd ich's hören?
 ZWEITE MAGD Ei, ihr kamt ja,
 Besinnt euch, ohne die Perück' ins Haus. (Vs. 219–223)¹⁴

Die Perücke scheint auf den ersten Blick eindeutig die Richterwürde, das Ansehen und die Ehre Adams zu veranschaulichen. Im Gespräch mit dem Gerichtsrat Walter betont Adam, ohne die fehlende Perücke die Gerichtsverhandlung nicht durchführen zu können, da er nämlich »ohne der Perücke Beistand« um sein »Richteransehn auch verlegen« sei (Vs. 378f.). Mit der fehlenden Perücke scheint Adam automatisch die richterliche Würde und professionelle richterliche Identität einzubüßen. In diesem Sinne erzählt die fehlende Perücke eine Gegengeschichte zur Selbstpräsentation des Richters. Denn der signifikante Verlust der Perücke ist von den Figuren des Stücks nicht unbemerkt geblieben: So weiß die zweite Magd in den oben zitierten Versen, dass Adam am Vorabend ohne Perücke nach Hause gekommen ist, und ahnt, dass ihm das mit der Perücke verbundene Ansehen in einem erotischen Abenteuer abhanden gekommen ist. So hinterlässt das Fehlen der Perücke eine Lücke, die zur Interpretation einlädt. Auch die Wunde am Kopf des Richters – »ein böses Loch« (Vs. 1458) – und das Loch im (zerbrochenen) Krug (vgl. Vs. 648, 677), durch das die geplante Hochzeit zwischen Eve und Rup-

¹³ Die Unordnung der Dinge ist ein prägendes Merkmal der sogenannten neuen Komödie im antiken Griechenland, die von Menander eingeführt wurde. Vgl. dazu das Kapitel »Menander und die Neue Komödie« in Bernhard Zimmermann, *Die griechische Komödie*, Frankfurt a.M. 2006, S. 177–208. Jochen Schmidt spricht von der »klassischen Komödien-Situation der »verkehrten Welt« (Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. *Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003, S. 67).

¹⁴ Kleists Dramen werden mit Versangabe zitiert nach DKV.

recht ein »Loch bekommen« hat (Vs. 441), sind weitere signifikante Beispiele für *Löcher* in der Ordnung der Dinge.

Ebenso wie das *Loch* in der Ordnung der Dinge deutet ein *Zuwiel* der Dinge auf eine Ausnahmesituation hin. Die Gerichtsstube des Richters Adam weist zu viele kulinarische Köstlichkeiten und pekuniäre Einnahmequellen auf. Als der Gerichtsrat Walter zur Inspektion angekündigt wird, reagiert der Dorfrichter Adam panisch mit einer Mobilisierung der ihm zur Verfügung stehenden Dinge.

Fort! sag ich.

Kuhkäse, Schinken, Butter, Würste, Flaschen,
Aus der Registratur geschafft! Und flink! – (Vs. 193–195)

Vor allem, dass all dies nicht etwa aus der privaten Speisekammer des Richters Adam, sondern »aus der Registratur geschafft«¹⁵ werden muss, lässt aufhorchen: Lebt dieser Richter etwas zu üppig auf Kosten des Staates? Im weiteren Verlauf des Dramas werden ähnliche Güter dem Gerichtsrat zum Frühstück angeboten. Was auf den ersten Blick als freundliche Geste erscheinen könnte, nämlich, dass dem wohl müden Gerichtsrat nach einer strapaziösen Reise – sein Wagen »ging entzwei« (Vs. 182); er wurde im »Hohlweg umgeworfen« (Vs. 203) – ein »gute[s] Frühstück, Wurst aus Braunschweig, / Ein Gläschen Danziger etwa« (Vs. 399–400) angeboten wird, kann bei genauerer Betrachtung als Bestechungsversuch gedeutet werden. Der Richter Adam ignoriert, dass gerade das *Zuwiel* der herbeigeschafften Köstlichkeiten seine Absichten verraten und ihm Probleme schaffen wird.

Adams Versuch, den Gerichtsrat mit einem üppigen Frühstück günstig zu stimmen und seine Aufmerksamkeit von der Wahrheit abzuziehen, macht Walter misstrauisch und lenkt seinen Blick schon bald auf quantitative Unstimmigkeit in der präsentierten (An)Ordnung der Dinge in Adams juristischer Haushaltskasse: Richter Adam führt nämlich fünf statt vier Einnahmekassen; dies wird in einem Gespräch deutlich, in dem es zunächst um die »Unordnung« auf dem Gericht des Richters Pfaul im benachbarten Holla geht.

ADAM Wär's wahr, gestrenger Herr? Der Richter Pfaul,
Weil er Arrest in seinem Haus' empfind,
Verzweiflung hätt' den Toren überrascht,
Er hing sich auf?

WALTER Und machte Übel ärger.
Was nur Unordnung schien, Verworrenheit,
Nimmt jetzt den Schein an der Veruntreuung,
Die das Gesetz, ihr wißt's, nicht mehr verschont. –
Wie viele Kassen habt ihr?

ADAM Fünf, zu dienen.

WALTER Wie, fünf! Ich stand im Wahn – Gefüllte Kassen?
Ich stand im Wahn, daß ihr nur vier –

ADAM Verzeiht!
Mit der Rhein-Inundations-Kollekten-Kasse?

¹⁵ Vgl. dazu Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 13), S. 69.

WALTER Mit der Inundations-Kollekten-Kasse!
Doch jetzo ist der Rhein nicht inundiert,
Und die Kollekten gehn mithin nicht ein. (Vs. 338–351)

Adams Problem ist nicht primär eines der »Unordnung«, sondern ein *Zuwiel* an Ordnung: Denn er hat mehr Einkommensquellen, als er haben sollte. Damit ist wohl generell sein Reichtum und speziell die Provenienz der üppigen Zutaten für das reguläre Richterfrühstück erklärt.

Die (An-)Ordnung der Dinge wird auch durch das unerwartete Auftauchen vermisster Objekte gestört: Als die bislang fehlende Perücke aufgetrieben wird – Frau Brigitte hat die Perücke »im Spalier« gefunden: »Bei Frau Margrethe Rull. Sie hing gespießt, / Gleich einem Nest, im Kreuzgeflecht des Weinstocks, / Dicht unterm Fenster, wo die Jungfer schläft« (Vs. 1625–1628) –, zählt sie zum *Zuwiel* der Dinge, da der Richter ihre Existenz in der Zwischenzeit mit mehreren (ein *Zuwiel* an!) Notlügen wegdiskutiert hat: Die Katze hat in ihr »gejungt« (Vs. 242f., 254); sie ist verbrannt (vgl. Vs. 1497). Beim akzidentiellen Auftauchen ebendieser Perücke überführt gerade dieses *Zuwiel* der Dinge den Richter Adam. Endlich werden die Narrative von der fehlenden Perücke und dem Verführungsversuch an Eve zusammengeführt. Vor allem der genaue Fundort der Perücke belastet den Richter Adam. Ein zweites Objekt, das auf die Schuld des Richters Adam hinweist, ist die Türklinke zu Eves Zimmer. Früher schon erfuhren die Zuschauer/innen oder Leser/innen, dass die Wunde am Kopf des Richters Adam von der Türklinke herrührt, die Ruprecht dem fliehenden und bis zu diesem Zeitpunkt unerkannten Eindringling zu Eves Verteidigung übergezogen hat (vgl. Vs. 978–982, 1538–1542). Der Klumpfuß ist das dritte Ding, das den Richter Adam verrät. Es sind die unregelmäßigen Fußabdrücke im Schnee, die vom Ort des Verbrechens zum Haus des Richters führen. Der Klumpfuß ist ein Erkennungszeichen des Ödipus, dessen Name buchstäblich »Schwellfuß« heißt.¹⁶ Er gilt traditionell als Symbol des Teufels, worauf die im Stück naiv dargestellte Frau Brigitte (vgl. Vs. 1693, 1695, 1768) und weitere Figuren (Frau Marthe, Walter, Licht, Ruprecht; vgl. Vs. 1693, 1695, 1705, 1784) hinweisen.

Das Fehlen sowie das *Zuwiel* der Dinge im »Zerbrochenen Krug« erzählen eine Art von Gegengeschichte. Adams Welt der Justiz, in der Recht und Wahrheit im Mittelpunkt stehen sollten, zeichnet sich stattdessen durch ein völliges Desinter-

¹⁶ Vgl. dazu den Kommentar zum »Zerbrochenen Krug« in DKV I, 741. Auf Ödipus wird von Kleist auch in seiner Vorrede zum »Zerbrochenen Krug« verwiesen (vgl. DKV I, 259). Gerhard Neumann erklärt das mit dem Klumpfuß verbundene »Straucheln des Körpers« mit einer »Dezentrierung seines Schwerpunkts«, einer Art von Unordnung also, die er auch, in einer weiteren Assoziation, mit dem Sündenfall verbindet (Neumann, Das Stocken der Sprache, wie Anm. 12, S. 21). Diese von der Forschung häufig signalisierte Assoziation des Sündenfalls wird tatsächlich vom Text nahegelegt, trägt »allerdings wenig zur Aufklärung des verwickelten Falls bei, sondern verdunkelt eher das zugrundeliegende Problem« des Textes (Ethel Matala de Mazza, Hintertüren, Gartenpforten und Tümpel. Über Kleists krumme Wege. In: Nicolas Pethes [Hg.], Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 185–207, hier S. 189) und könnte insofern als falsche Fährte bezeichnet werden.

esse an ethischen Fragen und durch einen laxen Umgang mit der Wahrheit aus. Die verschwindenden und plötzlich unerwartet wieder auftauchenden Objekte erzählen eine Gegengeschichte zu den durch die unterschiedlichen Figuren organisierten Narrativen und eröffnen im Drama somit die Möglichkeit der Wahrheitsfindung. Über die Dinge erfahren wir als Zuschauer/innen oder Leser/innen die Wahrheit des Körpers, die sich hinter der Farce des Recht-Sprechens verbirgt. Allein der Aussagekraft der Dinge obliegt es im Endeffekt, die Figuren zu bestätigen oder zu überführen, und die bislang weitgehend verleugnete Dingwelt in ihr Recht zurückzusetzen. Denn die Materialität und buchstäbliche Schlagkraft der Dinge lässt sich nicht lange leugnen, wenn die Spur, die sie hinterlassen, sichtbar oder gar schmerzhaft ist.

Die Verbindung zwischen Ding, Körper und Gewalt wird besonders deutlich hinsichtlich des zentralen Dings in »Der zerbrochne Krug«: des zerstörten Kruges, der das eigentliche Objekt des Gerichtsvorgangs ist. Auch dieses Objekt wird polyinterpretabel präsentiert: Die »Lektüre« des Kruges durch die unterschiedlichen Figuren im Stück rückt die sozialhistorische Dimension des Textes in den Vordergrund: Ursprünglich diente der Krug als Erinnerungsstück an die Übergabe der Spanischen Niederlande durch Karl V. an seinen Sohn Philipp; damit symbolisierte er die Macht des katholischen Spaniens über die protestantischen Niederlande und den Anfang der Diktatur. Überliefert wird, dass ein Wassergeuse, der Kesselflicker Childerich, ein zu der Partei Wilhelm von Oraniens gehörender Unabhängigkeitskämpfer, den Krug während der Eroberung Brielles im Jahre 1572 von einem Spanier gestohlen habe (vgl. Vs. 680–686), dass der Krug dann von einer Reihe von Oranien-Anhänger geerbt worden sei, sogar die Besetzung durch Frankreich (1635) und ein großes Feuer (das vom Text auf 1666 datiert wird) »überlebt« habe (vgl. Vs. 700–706) und dass er schließlich zum Symbol des niederländischen Freiheits- und Unabhängigkeitskampfes geworden sei. Wichtig ist an dieser Stelle die zweifache politische Symbolkraft des Kruges, wobei die symbolische Bedeutung, die der Krug im Gebrauch erlangt, seine ursprüngliche Bedeutungszuschreibung als Andenken an die spanische Herrschaft über die Niederlande konterkariert. Damit stellt der Krug zusätzlich eine Reflexion über die Symbol-Funktion dar und wirft die Frage auf, wie Symbole ihre Bedeutung erhalten.

Über diese politische Lesart hinaus erhält der Krug weitere Bedeutungsdimensionen, deren Funktion es ist, Kleists Text selbst in einen politischen Diskurs einzubinden. Gegen Eves Willen wird der Krug zum Symbol ihrer (angeblich) zerstörten Virginität. Der zerstörte Krug beweist, dass jemand bei ihr im Zimmer gewesen sein muss. Durch das Ineinanderblenden unterschiedlicher Symbolfunktionen des Kruges, indem der Krug als Ding sowohl mit politischer Aussagekraft als auch mit der Frage nach der Integrität und Ehre Eves verbunden wird, wird die Frau zum Symbol für die Integrität des Landes. Diese Interpretationslinie wird dadurch verstärkt, dass Ruprecht zu diesem Zeitpunkt gerade zum Militärdienst eingezogen wird. Die Frage stellt sich nun, ob Ruprecht und Eve möglicherweise eine Durchkreuzung der militärischen Staatspläne durch Insubordination und Desertion planten (vgl. Vs. 1307–1314). Kleists Stück präsentiert Eve keineswegs

als naives Mädchen, sondern als selbstbewusste, rational planende Frau, der selbständiges Handeln zuzutrauen ist.

In »Der zerbrochne Krug« ist es die Unordnung des Richters Adam, das *Loch* bzw. das *Zuwiel* in der Ordnung der Dinge, die Eves geordnetes Leben zu zerstören droht. Das Drama erzählt eine Gegengeschichte, in der Dinge und Körper ein autonomes Eigenleben führen. Der Ausruf des Richters Adam »Verflucht mein Unterleib« (Vs. 1774) im Moment, da er dabei ist, seiner Verbrechen überführt zu werden, bezieht sich auf die Notwendigkeit, an einem ungeeigneten Ort und zu einer ungeeigneten Zeit seine Notdurft entrichten zu müssen. Dieser Ausruf lässt sich gleichzeitig als Hinweis auf sein unkontrolliertes sexuelles Begehren beziehen. Adams Körper und seine Bedürfnisse treiben das Geschehen im Stück voran. Körper und Ding sind eng miteinander verknüpft: Die Unordnung der Dinge im Drama korrespondiert mit einer Disharmonie der Körperteile und -organe und des Körperganzen.

Am Ende des Stückes wird im Sinn der restaurativen Tendenz von Komödien eine Ordnung der Dinge wiederhergestellt. Die gestörte Ordnung der Dinge wird nicht durch Eve, die sich musterhaft verhalten hat und deren Unschuld »unangetastet« geblieben ist,¹⁷ sondern durch die Schlüsselfigur des Gerichtsrats Walter als Restaurierung des Patriarchats wiederhergestellt. Nach der Aufdeckung von Adams Lüge soll Eves zerrüttetes Vertrauen in den Staat wiederhergestellt werden. In der älteren Fassung des Textes, im sogenannten Variant – wie auch in der Fassung der Handschrift¹⁸ – bittet Walter Eve, ihm auf seine (ehrlichen) Gesichtszüge hin zu trauen: »Du hast mir deines Angesichtes Züge / Bewährt, ich will die meinen dir bewähren« (Variant; Vs. 2346f.). Darauf gibt er ihr einen Beutel mit »zwanzig Gulden« (Variant; Vs. 2350) mit einer Portraitprägung des Spanier-Königs, womit sie Ruprecht notfalls aus den Fängen der Miliz, die Ruprecht angeblich nach Batavia verschiffen möchte, freikaufen könne: »Vollwichtig neugeprägte Gulden sind's. / Sieh her, das Antlitz hier des Spanierkönigs: / Meinst du, daß dich der König wird betrügen?« (Variant; Vs. 2369–2371). Nun ist Eve überzeugt von der Integrität des Gerichtsrats Walter: »Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte, / Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Himmel! / Daß ich nicht solche Münze mehr erkenne!« (Variant; Vs. 2375–2377). In der Endfassung des Textes verzichtet Kleist auf die Münzen-Episode; hier ist Eve bereits von Walters Versicherung überzeugt, Ruprecht freizukaufen, falls dieser zum Dienste nach Ostindien gerufen werden sollte (vgl. Vs. 1935–1937).

Dass Walter Eve im Variant »neugeprägte Gulden« mit dem »Antlitz [...] des Spanierkönigs« (Vs. 2369–2371) schenkt, ist merkwürdig, da das Stück eindeutig nach der Zeit der 1648 endenden Spanischen Besatzung (das Feuer von 1666) spielt. Zudem würde der Spanierkönig für die republikanischen, freiheitsliebenden

¹⁷ »Es macht die Abgründigkeit der Komödie aus, daß sie den Körper des Mädchens unangetastet läßt, um stattdessen der Instanz des Gerichts – und mit ihr dem Staat – die Unschuld zu nehmen« (Matala de Mazza, Hintertüren, Gartenpforten und Tümpel, wie Anm. 16, S. 190).

¹⁸ Vgl. Bernd Hamacher, Kommentar. In: Ders. (Hg.), Heinrich von Kleist, *Der zerbrochne Krug*, Stuttgart 2011, S. 203f.

Niederländer kaum ein geeignetes Symbol darstellen, um das Vertrauen in die Autoritäten wiederherzustellen. Bis 1680 war die einzige überregional gültige Währung in den Niederlanden der sogenannte Carolus Gulden mit dem Bildnis Karls des Fünften (daneben gab es viele Regionalmünzen).¹⁹ Erst 1694 wurde ein neuer überregionaler Gulden, der sogenannte Generaliteitsgulden, mit dem Bildnis der niederländischen Jungfrau eingeführt.²⁰ Bemerkenswert ist, dass Kleist in dieser Szene den alten Gulden, mit dem Bildnis Karls V., und nicht den neuen Gulden benutzt. Damit verschiebt sich die patriarchal-anlagende Frage ›Ist Eves Ehre unangetastet geblieben?‹ hin zur Hauptfrage im Stück: Kann einem patriarchal organisierten Staat, dessen Richter sich des Betrugs, der Korruption und weiterer Verbrechen schuldig machen und im Gerichtsprozess die eigene Schuld auf andere schieben, erneut vertraut werden?

Beiden Fassungen des Dramas erlauben vor dem Hintergrund dieser rekonstruierten Gegengeschichte der Dinge und der Körper eine gender-kritische Lektüre: Am Ende des Stückes wird männliche Autorität wiederhergestellt, obwohl es die zentrale Aussage des Dramas bis dahin war, dass ihr nicht getraut werden kann. Die Lösung suggeriert, dass eine symbolische Ordnung notwendig ist, dass, anders formuliert, der Mensch ohne eine solche arbiträre Ordnung nicht auskommt, auch wenn ihre Fragwürdigkeit hinreichend nachgewiesen worden ist.

Kleists Lösung im ›Zerbrochenen Krug‹ ist dabei eine grundsätzlich andere als die des Aufklärers Kant. Während Kant letztlich der Rationalität des Menschen traute, nicht nur eine adäquate Sicht der Realität zu entwickeln, sondern auch selbst autonom die ethisch richtige Wahl zu treffen, bedarf der Mensch nach Kleist der Autorität einer über-subjektiven Ordnung, die ihm als Leitfaden dient und die Polyinterpretabilität der Dinge in Schach hält. Das Stück lässt dabei als Alternative die Deutungsmöglichkeit zu, dass die symbolische Dimension der Dinge völlig ignoriert wird, wie Frau Marthe klar macht, die sich am Ende des Stückes wundert, wer ihr nun den Krug ersetzen wird (vgl. Vs. 1970f.), und sich nur auf die Welt der Dinge – als Dinge ohne ihre symbolische Ladung – konzentriert.

III. Die fragwürdige Ordnung der Dinge in ›Amphitryon‹

Wie ›Der zerbrochene Krug‹ handelt auch das Drama ›Amphitryon‹ vom Spannungsverhältnis zwischen dem Menschen, seinem Körper und dem Ding. Auch diese Komödie akzentuiert die Verunsicherung der Figuren in Bezug auf ihre (Körper-)Wahrnehmung und präsentiert die Dinge in ihrer Polyinterpretabilität. Beide Kleist'schen Dramen rekurren auf die enorme Bedeutung des Kulinarischen in antiken Komödien. Bei seiner Heimkehr möchte Sosias seine Zweifel an

¹⁹ Zur Geschichte des Carolus Guldens vgl. nl.wikipedia.org/wiki/Geschiedenis_van_de_Nederlandse_gulden (26.6.2015). Vgl. auch Willem Korthals Altes, *De Geschiedenis van de Gulden. Van Pond Hollands tot Euro*, Amsterdam 2001, S. 31f.

²⁰ Vgl. nl.wikipedia.org/wiki/Geschiedenis_van_de_Nederlandse_gulden (wie Anm. 19). Vgl. auch Korthals Altes, *De Geschiedenis van de Gulden* (wie Anm. 19), S. 33–62.

Namensdiebstahl ist in einen Machtdiskurs eingebettet. Das ausschlaggebende Gespräch zwischen Sosias und Merkur vollzieht sich als verbaler und buchstäblicher Schlagabtausch, denn Merkurs Stock verschafft sich größte Aussagekraft und spielt auch fortan, nachdem Sosias schon mehrfach verprügelt worden ist, eine »stumme Rolle« (Vs. 258) als Drohgeste einer Kontrollinstanz über Sosias Handlungen. Der Namensdiebstahl kommt einem Identitätsdiebstahl gleich: Sosias kann sich ohne seinen Namen nicht mehr als sich selbst präsentieren, weshalb er fortan die emotionale Verbindung zum eigenen Namen leugnet: »Ich sehe, alter Freund, nunmehr, daß du / Die ganze Portion Sosias bist, / Die man auf dieser Erde brauchen kann. [...] gern tret' ich vor dir zurück« (Vs. 368–370, 373). Ohne den Namen, an den er seine Identitätsdefinition knüpft, kann er nicht mehr als Ich, als Mensch in seiner Einzigartigkeit, auftreten, auch wenn er dies zunächst leugnet: »Dein Stock kann machen, daß ich nicht mehr bin. / Doch nicht, daß ich nicht Ich bin, weil ich bin« (Vs. 229f.).

Ganz leicht fällt Sosias die Entscheidung der Namens- und Identitätsaufgabe wohl nicht, weshalb er auch später im Text noch über eine alternative Lösung aus diesem Dilemma nachdenkt. Sosias schlägt vor, als Klon oder Doppelung seines Ichs, das in der Gestalt von Merkur erscheint, aufzutreten.

MERKUR Du fällst in deine alten Tücken wieder?
Du nimmst, Nichtswürdiger, den Namen mir?
Den Namen des Sosias mir?
SOSIAS
Ei, was! Behüt' mich Gott, mein wackres Selbst,
Werd' ich so karg dir, so mißgünstig sein?
Nimm ihn, zur Hälfte, diesen Namen hin,
Nimm ihn, den Plunder, willst du's, nimm ihn ganz.
Und wär's der Name Kastor oder Pollux,
Was teilt' ich gern nicht mit dir, Bruderherz?
Ich dulde dich in meines Herren Hause,
Duld' auch du mich in brüderlicher Liebe,
Und während jene beiden eifersücht'gen
Amphitryonen sich die Hälse brechen,
Laß die Sosias einverständlich beide
Zu Tische sitzen, und die Becher heiter
Zusammenstoßen, daß sie leben sollen! (Vs. 1974–1989)

Diese Lösung schlägt Merkur aber rundweg aus. Sosias' weiteren Vorschlag, sich den Namen Sosias einfach zu teilen, scheitert an der eindeutigen Materialität der Dinge: »[E]s ist« nämlich, wie Merkur darlegt, »für Einen nur gedeckt«, und er will selbst nicht »Hungerpfoten saugen« (Vs. 1991f.). Für Sosias bedeutet dies einen Realitätsverlust. Ohne das Wissen um seine Identität und ohne die Gewissheit, über das eigene Wissen sicher verfügen zu können, befindet er sich in einem kognitiven Niemandsland.

Merkur weiß vom Schinken, den Sosias gegessen hat, und vom Flaschenfutter, aus dem er getrunken hat, als er sich vom Kriegsschauplatz weg in ein Zelt geflüchtet hatte (vgl. Vs. 357, 360, 365). Dieses Wissen um seine kulinarische Fahnenflucht, das auf einem ihm vorbehaltenen Akt der sinnlichen Wahrnehmung

beruht, denkt und hofft Sosias ganz allein zu besitzen: »Was ich getan, da ich ganz einsam war, / Was Niemand hat gesehn, kann Niemand wissen, / Falls er nicht wirklich Ich ist, so wie ich« (Vs. 349–351). Da Merkur Bescheid weiß über Sosias' verbotene und insubordinative Schlemmerei, kann Merkur ebenso gut Anspruch auf Sosias' Ich erheben wie Sosias selbst.

Damit zeigt sich, dass auch in ›Amphitryon‹ mit der Krise der Dinge zugleich die menschliche Fähigkeit, die Welt rational zu erkennen, auf grundsätzliche Weise in Frage gestellt wird. Diese Einsicht formuliert eine im Text marginal erscheinende Figur, Amphitryons erster Feldherr: »Dies Abenteuer macht meinen Witz zu schanden« (Vs. 1957). Es ist wohl kein Zufall, dass Kleist diese Erkenntnis ausgerechnet einer Nebenfigur in den Mund legt. Kleist deutet damit an, dass es keinen leichten Ausweg nach dem Modell der *common sense*-Philosophen aus dem dargestellten Erkenntnis-Dilemma gibt. Es geht im Gegenteil darum, dass es kein Realitätsmodell mehr gibt, das konsensfähig ist. Was wahr und nicht wahr ist, ist nicht nur ein Problem einiger Figuren in ›Amphitryon‹, sondern die sich in diesem Problem artikulierende Verunsicherung betrifft alle. Das Problem lässt sich nicht lösen, indem man schlicht für Wahrheit nimmt, was von den meisten Figuren für wahr gehalten wird.

Auch Amphitryon wird mit einer Verunsicherung in der Ordnung der Dinge konfrontiert. Während sich Sosias relativ schnell mit der neuen Situation arrangiert, kostet dies Amphitryon große Mühe. Dabei symbolisieren das Kästchen und das Diadem sexuelle Treue und agieren als Katalysatoren im Prozess der Wahrheitsfindung. Da Diadem und Kästchen sich in der Annahme Amphitryons ausschließlich in seinem (und Sosias') Besitz befunden haben, bevor sie Alkmene übergeben werden sollten, dienen sie als Symbol der Exklusivität der Beziehung zwischen ihm und seiner Frau. Da sich herausstellt, dass Alkmene das Diadem schon empfangen hat, steht plötzlich diese Exklusivität zur Debatte. Den Zweifel an Alkmenes Treue wischt Amphitryon mit dem Argument der Aussagekraft der Dinge weg: »Du hörst, ich zweifle nicht. / Man kann dem Diadem nicht widersprechen« (Vs. 916f.). Das Diadem fungiert hier als Kommunikationsträger, über den das eheliche Vertrauen zwischen Amphitryon und Alkmene (wieder-)hergestellt wird. Wenn Alkmene also das Diadem als Unterpand seiner Liebe schon bekommen hat, muss sie seine Liebe schon empfangen haben, was den Rückschluss auf ihre Treue erlaubt. Denn die Zeugnishaftigkeit, Beweiskraft und Materialität der Dinge darf nicht angezweifelt werden. Davon versucht Amphitryon Alkmene und sich selbst hier zu überzeugen.

Allerdings muss jede Figur in Kleists Drama ›Amphitryon‹ den Akt der Bedeutungsstiftung der Dinge in Eigenregie vornehmen. In diesem Sinn versucht Jupiter in Erfahrung zu bringen, ob Alkmene die Liebesnacht mit ihm anders erlebt habe als die Liebesnächte zuvor mit ihrem Ehemann Amphitryon.

JUPITER [...]

So öffne mir dein Inn'res denn, und sprich,
Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist,
Ob den Geliebten du empfangen hast?

ALKMENE Geliebter und Gemahl! Was sprichst du da?
Ist es dies heilige Verhältnis nicht,
Das mich allein, dich zu empfahn, berechtigt? (Vs. 455–459)

Jupiter suggeriert, dass sich die wahre Bedeutung eines Dinges beim Öffnen kundtut. Ob es sich dabei um ein Kästchen oder einen Körper handelt, ist dabei gleichgültig. An dieser Stelle fällt Jupiters Dingkonzeption als funktionale Gleichschaltung von Kästchen und Körper auf. Indem Jupiter die Gestalt Amphitryons annimmt, versucht er, die Beziehung zwischen Ding und Bedeutung zu seinen Gunsten zu manipulieren. Während Jupiter auf den offensichtlichen Unterschied zwischen Gemahl und Geliebtem besteht, sieht Alkmene sich außerstande, diese Trennung zwischen beiden zu vollziehen, weshalb sie keinen Ehebruch begangen hat, selbst wenn sie ihre Liebesnacht mit Jupiter statt mit Amphitryon durchlebt hat. Jupiter ist ihr in der Gestalt ihres Ehemanns Amphitryon erschienen, weshalb sie außerstande ist, ihn als etwas anders zu erkennen. Diese Szene legt deshalb nahe, dass die Dinge immer nur die Bedeutung haben, die ihnen (von einem Subjekt) zugewiesen werden.

Der Buchstabe J (statt A) auf dem Diadem deutet darauf hin, dass nicht Amphitryon, sondern Jupiter mit Alkmene die Nacht verbracht hat. Damit wird nicht nur Alkmenes »innerste[s] Gefühl« (Vs. 1155) in Frage gestellt, sondern genereller die Vertrauenswürdigkeit sinnlicher Wahrnehmung. Alkmenes visuelle Wahrnehmung und rationale Erklärungsgabe treten in Widerstreit mit ihrem innersten Gefühl. Wem soll, darf sie mehr trauen, ihren Sinnen oder ihrem Gefühl? Tiefe Verunsicherung erfasst Alkmene angesichts der Identitätsspaltung, bei der ihr inneres Gefühl gegen ihr Sinnen- und Verstandesurteil arbeitet. Die Botschaft ist auch hier, dass die eigene Identität letztlich durch äußere, materielle Faktoren und die Bedeutungen, die man ihnen beimisst, bestimmt wird.

Der Text zeigt, dass Alkmene zum Opfer von Jupiters Täuschungsversuch wurde, aber auch, dass Gewalt als Reaktion für sie keine Option darstellt. Der Versuch, den Konflikt, mit dem sie konfrontiert wird, diskursiv – das heißt: dialogisch – zu lösen, wird von einer Figur im Text, vom Ersten Obersten aus Amphitryons Armee, als spezifisch weiblich kodifiziert.

ERSTER OBERSTER [...]
Den Gegner lange schwadronieren hören,
Steht alten Weibern gut; ich, für mein Teil,
Bin für die kürzesten Prozesse stets;
In solchen Fällen fängt man damit an,
Dem Widersacher, ohne Federlesens,
Den Degen querhin durch den Leib zu jagen. (Vs. 2138–2143)

Interessant ist hier vor allem das Herunterspielen von »schwadronieren« und »Federlesen«; in der Welt der nackten Gewalt ist der Diskurs, ist die Sprache mit ihrer Symbolfunktion, ohne Bedeutung. Während der Erste Oberste den Diskurs als weiblich stigmatisiert, finden Amphitryon partiell und Sosias umfassender ebenfalls einen diskursiven Ausweg aus ihrem Dilemma.

Insbesondere Sosias versucht, sich in seiner Auseinandersetzung mit Merkur mit dialogischen Mitteln über seine Schwierigkeiten hinwegzuhelfen. Dank der

Erfindung einer Dingsprache kann Sosias Merkur eine alternative Selbstdefinition entgegenhalten. Schon bei seiner ersten Begegnung mit Merkur invertiert Sosias die buchstäbliche mit der metaphorischen Bedeutung der Dinge, indem er auf spielerische Art und Weise die Möglichkeit der Sprache zur permanenten Dekonstruktion der Fremdpräsentation und zur Rekonstruktion der Selbstdefinition einsetzt.

MERKUR *vertritt ihm den Weg*:
Halt dort! Wer geht dort?
SOSIAS Ich.
MERKUR Was für ein Ich?
SOSIAS Meins mit Verlaub. Und meines, denk' ich, geht
Hier unverzollt gleich Andern. Mut Sosias!
MERKUR Halt! mit so leichter Zech' entkommst du nicht.
Von welchem Stand bist du?
SOSIAS Von welchem Stande?
Von einem auf zwei Füßen, wie ihr seht.
MERKUR Ob Herr du bist, ob Diener, will ich wissen?
SOSIAS Nachdem ihr so mich, oder so betrachtet,
Bin ich ein Herr, bin ich ein Dienersmann. (Vs. 148–156)

Sosias nimmt die Dinghaftigkeit der Wörter ernst und arbeitet mit einer aussagekräftigen Dingsprache, indem er jedes Ding, jedes Wort, auf seine vielfältigen semantischen Einsatzmöglichkeiten abklopft: Dieser plurisemantische und letztlich subversive Einsatz der Sprache eröffnet ihm die Möglichkeit, Merkurs Fremdbild durch sein neues Selbstbild zu ersetzen. Sosias weigert sich, Merkurs Einteilung in ein hierarchisches Gesellschaftssystem mit der Unterteilung von Herr und Knecht anzuerkennen, stattdessen setzt er die Dingsprache ein, um in einem ersten Schritt mit humanistischer Selbstdefinition zu antworten: Ich bin ein Mensch! In einem zweiten Schritt akzeptiert Sosias scheinbar Merkurs Fremddefinition: Doch in souveräner Neudeutung seines Status präsentiert sich Sosias – wie ihn Merkur bezeichnet hat – je nach Betrachterperspektive gleichsam als Diener (im Dienste des Amphitryons) und als Herr, nämlich als Mitbestimmer seiner Selbstdefinition und -wahrnehmung.

Während Sosias in der Sprache der Dinge Raum für Doppeldeutigkeit entdeckt, entwickelt Alkmene eine Ausdrucksfähigkeit, bei der Wort- und Gefühlssprache ineinander fallen. Sie verweigert Jupiter die Antwort, ob sie den Ehemann *oder* Liebhaber empfangen habe, weil es für sie nur die eine Antwort gibt. Sie hat Jupiter als ihren Ehemann *und* Geliebten empfangen und hat sich damit als treue Gattin erwiesen. Dass allerdings ihr Gefühl gegen ihre Überzeugung arbeitet, verrät ihre Benutzung des Wortes »Irrtum« an einer entscheidenden Stelle des Dramas: »Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir / Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten« (Vs. 2305f.). Um nicht dem Wahnsinn zu verfallen, braucht Alkmene die Gewissheit, dass sie es in der Erscheinung ihres Mannes auch wirklich mit ihrem Ehemann zu tun hat und dass dasselbe Ding für sie dieselbe Bedeutung hat. Ihr häufig diskutiertes und viel zitiertes »Ach« ist nicht nur ihr letzter Ausdruck, sondern auch das letzte Wort ihres Dramas (Vs. 2362) der Nichtsprache »an der

Grenze, an der Schwelle zum Nicht-Wort, zum Nicht-Zeichen, die Spr/Ach/e zerfällend.«²² Am Ende des Lustspiels ›Amphitryon‹ verkörpert Alkmene damit die witzig-tragische Perspektive auf das Geschehen.

Wie steht es aber mit Amphitryon? Auch in diesem Drama geht es Kleist um die Wiederherstellung einer patriarchalen Ordnung – einer Ordnung, an der Amphitryon teilhaben möchte. Angesichts der Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, die wiederum in die Selbstbestimmung hineinwirkt, wäre jeder Versuch, Identität eindeutig festlegen zu wollen, absurd, was Sosias akzeptiert, für Amphitryon aber inakzeptabel ist. Dies würde den Menschen *de facto* seiner Freiheit berauben und ihn zum Tier reduzieren, wie Amphitryon, an einem Punkt im Text, klar geworden zu sein scheint: »Jetzo wird man / Die Ehemänner brennen, Glocken ihnen, / Gleich Hämmeln um die Hälse hängen müssen« (Vs. 1687–1689). Trotzdem weiß sich Amphitryon letztlich mit dem neuen Zustand zu arrangieren, selbst wenn dieser von ihm als »satanisch« bezeichnet wird: »daß man einem Mann Gestalt und Art / Entwendet, und bei seiner Frau für voll bezahlt, / Das ist ein leid'ges Höllenstück des Satans« (Vs. 1678–1680). Er akzeptiert seinen neuen Status als Ding, wenn er dafür etwas in der neuen Ordnung der Dinge zurückbekommt. Es fällt ihm leicht, die Zweifel an Alkmenes Treue zu ersticken, wenn Jupiter im Austausch dafür gewillt ist, einen Teil seiner Macht an Amphitryon abzutreten. Jupiter willigt ein, indem er ein weiteres zweideutiges Ding schafft: einen Sohn, halb Gott und halb Mensch.

Wie im ›Zerbrochenen Krug‹ wird auch in ›Amphitryon‹ das Patriarchat trotz anerkannter Fragwürdigkeit am Ende gesichert. Und zwar auf Kosten des Körpers, der Emotionalität und der Rationalität Alkmenes. Dasselbe gilt auch für Eve, der am Ende des ›Zerbrochenen Kruges‹ nur übrigblieb, die neue Ordnung zu bestätigen, die der alten sehr ähnlich sieht. Am Ende beider Dramen vollzieht sich, was Helga Gallas als den »Rückzug der Sexualität aus dem Begehren« im Kontext von Kleists »anti-romantischer Liebeskonzeption« bezeichnet hat.²³ Liebe und Sexualität werden hier nicht zum emanzipatorischen Programm eines neuen bürgerlichen Selbstbewusstseins, sondern als Hindernisse für die Beibehaltung der bereits existierenden Gesellschaftsordnung betrachtet. Statt eine Synthese zwischen Ehe, Liebe und Sexualität als Basis gesellschaftlichen Zusammenlebens im Namen der Selbstverwirklichung zu befürworten,²⁴ versuchen die männlichen Protagonisten in Kleists Dramen, über den Körper der Frauen wie über ein Ding zu verfügen.

²² Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 241.

²³ Helga Gallas, Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität, Frankfurt a.M. und Basel 2005, S. 132, 141.

²⁴ Vgl. dazu die Argumentation Niklas Luhmanns in Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M. 1994, S. 149f.

IV. Kleists Kant-Krise als Tragödie oder Komödie?

Als besonders hilfreich für das Verständnis des spannungsreichen Verhältnisses zur Welt der Dinge ist die Lektüre der Episode in Kleists Briefen, die als Kant-Krise bekannt geworden ist. Kleists Krise drückt unter anderem auch ein Dilemma in der Beziehung des Subjekts zu den Dingen aus. Dies spricht Kleist in seiner Korrespondenz bereits vor seiner eigentlichen Kant-Krise an; so heißt es beispielsweise in einem Brief an Christian Ernst Martini vom 18./19. März 1799: »Wenn also das Glück sich nur so unsicher auf äußere Dinge gründet, wo wird es sich denn sicher und unwandelbar gründen?« (DKV IV, 25) Das Problem, Glück materiell zu erfassen, besteht darin, dass sich »das Ding«, die konkreten Manifestationen des Verlangens nach Glück, »in den wunderbar ungleichartigsten Gestalten« zeige (DKV IV, 26).²⁵ Interessanterweise nimmt Kleists klassische Formulierung zur Kant-Krise in seinem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 die Frage nach den Bedingungen der Wahrnehmung der Dinge an:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihre Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört [...]. (DKV IV, 205)

Die epistemologische Krise, die als Kant-Krise in Kleists Werk bekannt wurde, erfolgt als Krise in der Wahrnehmung der Dinge. Während Kant selbst eine epistemologische Problematik fokussiert – die theoretische Frage nämlich nach der Möglichkeit, sich Kenntnisse über die Welt zu erwerben –, handeln Kleists literarische Werke vor allem von den praktischen Konsequenzen dieser Frage. Einerseits kennt diese Fragestellung eine ideologische Dimension: Könnte es sein, dass Ideologien, Weltanschauungen und subjektive Auffassungen einschließlich der Prioritäten, die der eigene Körper einem setzt, auf ähnliche Art und Weise wie die Wahrnehmungsänderungen der grünen Gläser aus Kleists Kant-Briefen fungieren? Und was sind andererseits die Konsequenzen für das Alltagsleben, wenn keine konsensuelle Weltsicht mehr möglich ist?²⁶

Im Unterschied zu Platons Höhlengleichnis, in dem mutige Vordenker den geistigen Weg aus der Höhle zum Licht der Erkenntnis finden und andere führen

²⁵ Vgl. dazu auch eine frühere Passage im gleichen Brief an Martini, in dem von Gott als einem »unbegriffenen Dinge« die Rede ist: »Sie hören mich so viel und lebhaft von der Tugend reden – – – Lieber! ich schäme mich nicht zu gestehen, was Sie befürchten: daß ich nicht deutlich weiß, wovon ich rede, und tröste mich mit unseren Philistern, die unter eben diesen Umständen von Gott reden. Sie erscheint mir nur wie ein hohes, erhabenes, unnennbares Etwas, für das ich vergebens ein Wort suche, um es durch die Sprache, vergebens eine Gestalt, um es durch einen Blick auszudrücken. Und dennoch strebe ich diesem unbegriffenen Dinge mit der innigsten Innigkeit entgegen, als stünde es klar und deutlich vor meiner Seele« (DKV IV, 22f.).

²⁶ Zu den Überlegungen der französischen Materialisten und von Kleists Zeitgenossen Novalis zur Rolle des Körpers in der kognitiven Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt vgl. Matala de Mazza, Hintertüren, Gartenpforten und Tümpel (wie Anm. 16).

können,²⁷ bleibt die Anleitung zum Weg aus der Erkenntniskrise bei Kleist letztlich verschollen – worin das Tragische von Kleists Kant-Krise zum Ausdruck kommt.

Man nimmt Kleist ab, dass die Konsequenz der Kant-Krise ein völlig gestörtes Verhältnis zwischen Mensch und Welt ist (die von Kleist angedeutete Unmöglichkeit von Wahrheit und Bildung, »es ist der schmerzlichste Zustand ganz ohne ein Ziel zu sein«; DKV IV, 206), aus dem sich so leicht kein Ausweg finden lässt. In einem späteren Brief an Wilhelmine von Zenge (vom 21. Juli 1801) spricht Kleist, noch einmal auf die Kant-Krise anspielend, von seiner Verwirrung »durch die Sätze einer traurigen Philosophie« (DKV IV, 244).²⁸ Die dominierende Perspektive der Forschung auf Kleists Kant-Krise interpretiert sie tatsächlich als tragisch.

Die Frage bleibt, ob die Kant-Krise notwendigerweise als tragischer Wendepunkt in der Entwicklung Kleists zu lesen sei? Spielt Kleist nicht vielmehr in seinen Texten verschiedene Versuchsanordnungen²⁹ zur epistemologischen Krise durch? Sowohl »Der zerbrochne Krug« als auch »Amphitryon« lesen die Kant-Krise auf grundsätzlich unterschiedliche Weise. Beide Theaterstücke bestätigen, dass die Bedeutung der Dinge auf keinerlei Weise festzulegen ist, dass der Körper mit diesem hermeneutischen Prozess interferiert, beharren aber auch darauf, dass dies zwar tragisch interpretiert werden kann,³⁰ aber nicht unbedingt als tragisch zu lesen ist – dass diese Einsicht in die Unzuverlässigkeit der Welt der Dinge stattdessen auch fröhlich bejaht werden könnte. Und zwar gibt es dazu verschiedene Möglichkeiten, wie beide Texte zeigen.

Sowohl »Der zerbrochne Krug« als auch »Amphitryon« bieten die Möglichkeit einer neuen Ordnung der Dinge, in der die Arbitrarität der symbolischen Funktion zwar anerkannt, der Glaube an die Notwendigkeit einer symbolischen Ordnung der Welt aber trotzdem beibehalten wird. Auf mehrfache Weise wird in den unterschiedlichen Fassungen der Schluss-Szene des »Zerbrochnen Kruges« die Wahrfähigkeit des Gerichtsrates Walters und der Ordnung, die er repräsentiert, befestigt. Dies setzt voraus, dass das grundsätzliche Vertrauen der Figuren in den patriarchal organisierten Staat durch die beiden Skandalfälle des Richters aus Holla und des Dorfrichters Adam nicht gebrochen ist. Eve, wie bereits gezeigt, traut dem Gerichtsrat Walter und damit auch der Intention des Staates, den er vertritt. Für Frau Marthe, die, zumindest in der Fassung der Handschrift, am Ende nur ihren Krug zurückhaben möchte und Adams Rolle in allem vergessen zu haben scheint, ist die

²⁷ Das Höhlengleichnis findet sich am Anfang des siebten Buches von Platons »Politeia«. Vgl. Platons Höhlengleichnis. Das Siebte Buch der Politea. Griechisch – Deutsch, übers., erläutert und hg. von Rudolf Rehn, mit einer Einleitung von Burkhard Mojsisch, Mainz 2005, 515a–517b, S. 36–49.

²⁸ Vgl. dazu Mehigan, Heinrich von Kleist (wie Anm. 7), S. 15.

²⁹ Vgl. dazu Gerhard Neumanns Sicht der Werke Kleists als »immer neue Experimentanordnungen« (Gerhard Neumann, Einleitung. In: Ders. [Hg.], Heinrich von Kleist, wie Anm. 12, S. 7–11, hier S. 9).

³⁰ Dafür spricht im Falle »Amphitryon« auch ganz konkret, dass der Amphitryon- bzw. Alkmene-Stoff in der Antike zunächst als Tragödie konzipiert wurde. Vgl. Anne Fleig, Amphitryon [Art.]. In: KHb, S. 41–50, hier S. 42.

bestehende Ordnung akzeptabel. Letztlich verlangt sie nur vom Staate, dass er ihr den Krug ersetzt, und vertraut darauf, dass der Staat dies auch tatsächlich tun wird (vgl. Vs. 2423–2429).

In ›Amphitryon‹ soll das Kind, das Alkmene von Jupiter auf Amphitryons Wunsch empfängt ein »unvergänglich Denkmal« (Vs. 2340) setzen, das als »Zeichen« von Jupiters »göttlicher Zufriedenheit« (Vs. 2317f.) mit Amphitryon dient. Alkmene, deren Meinung in Bezug auf diese Lösung nicht gefragt wird, verkörpert dabei die unterdrückte Möglichkeit einer tragischen Leseweise des Schlusses, denn das Stück von Kleist wird explizit schon im Titel als ›Lustspiel bezeichnet. Mit der Aussage, lieber im ›Irrtum‹ zu leben als die Wahrheit über ihr nächtliches Treffen mit Jupiter zu erfahren, verweigert sie ihre Zustimmung für die Strategie der Konfliktlösung und Übereinkunft zwischen Amphitryon und Jupiter.

›Der zerbrochne Krug‹ und ›Amphitryon‹ lassen sich als exemplarisch für die Gattung Komödie lesen.³¹ Bestätigt wird dies unter anderem durch die (prominente) Rolle des unzuverlässigen Körpers in beiden Stücken.³² Die Klassen-Struktur beider Stücke, in denen die Ereignisse in den höheren Schichten humoristisch von den unteren Schichten kommentiert und manchmal auch wiederholt werden, ist typisch für die Komödie. Das Ende beider Dramen bestätigt trotz der in beiden Stücken artikulierten Gesellschaftskritik die bestehende gesellschaftliche Ordnung und ihre hierarchischen Strukturen. Vom Publikum wird erwartet, das Geschehen humoristisch, aber auch affirmativ zu rezipieren. Zu fragen ist jedoch, ob diese sicherlich mögliche Komödienlektüre nicht gleichzeitig eine Komplexitätsreduktion dieser Dramen impliziert. Auch hier gilt, dass die Herstellung von Eindeutigkeit ein Machtmechanismus bzw. eine Form von Gewalt ist. Ob man die Krise im ›Zerbrochnen Krug‹ und in ›Amphitryon‹ als Tragödie oder Komödie liest, ist letztlich eng mit den Perspektiven der in diesen Dramen agierenden Figuren verbunden,³³ die die Begebenheiten auf ihre eigene Art und Weise und durchaus unterschiedlich erfahren.

Als Fazit der materiellen Ding-Forschung lässt sich festhalten, dass die Interpretation der Dinge nie neutral, sondern immer an Zeit und Raum gebunden und darüber hinaus auch vom Subjekt abhängig ist. Es ist die daraus erfolgende Poly-

³¹ David E. Wellbery spricht vom ›Zerbrochnen Krug‹ als einem Drama, »das so sehr die Bedingungen der Gattung Komödie erfüllt, daß es sich als eine Reflexion auf das Komische schlechthin verstehen läßt« (David E. Wellbery, *Der zerbrochne Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz*. In: Walter Hinderer [Hg.], *Kleists Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 1997, S. 11–32, hier S. 21).

³² Eine enzyklopädische Übersicht des unzuverlässigen Körpers in der Komödie von der *Commedia dell'arte* bis zu Monty Python bietet Eva Erdmann, *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*, Bielefeld 2003, zur Figur der Oralität vgl. S. 170f.

³³ Dies wird in der Forschung sowohl in Bezug auf den ›Zerbrochnen Krug‹, in dem Eves Lage als tragisch zu interpretieren ist (vgl. Bernhard Greiner, *Die Komödie*, Tübingen 2006, S. 221), als auch hinsichtlich des ›Amphitryon‹, wo Alkmene tragische Züge hat (ebd., S. 240f.), vertreten. Eine Übersicht über die Forschung zu diesem Aspekt gibt Jeffrey L. Sammons, *Jupiterists and Alkmenists. ›Amphitryon‹ as an Example of how Kleist's Texts Read Interpreters*. In: Bernd Fischer (Hg.), *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, Rochester, NY 2003, S. 21–41, hier S. 23–25.

nterpretabilität der Dinge, die im Text explizit thematisiert und problematisiert wird, die auch eine monolithische Lektüre der Stücke Kleists problematisch macht. Mindestens so wichtig wie die Wucherung der Perspektiven sind die Strategien von Macht und Gewalt, anhand derer den Dingen Geltung verschafft wird. Wenn die Dinge als *Löcher* oder als *Zuwiel* in der Ordnung gegen die Protagonisten aussagen und auf diese Weise als Protagonisten der Dingsprache agieren, obliegt es in letzter Instanz den Figuren, die Dinge in ihre Wissensordnung sinnstiftend einzufügen. Das Faszinierende an den Texten Kleists ist, dass in ihnen in der Form von Versuchsanordnungen einerseits Gesellschaftsentwürfe vorgeschlagen werden, andererseits aber auch die Kosten einer solchen Entwurfsrealisierung verdeutlicht werden.

ÜBER FELLEISEN, HEMDEN UND MARMORPLATTEN

Gegenstände in Kleists Briefen

»Zu den Gegenständen dringt man nur über einen Katalog vor.«¹ Einen vollständigen Katalog aller in Kleists Briefen vorkommenden Gegenstände kann ich hier nicht vorlegen, doch eine Übersicht möchte ich versuchen, wobei unter Gegenstand ein fester, menschengeschaffener Körper verstanden werden soll.

Das Korpus umfasst 235 Briefe zwischen 1793 und 1811. Eine biographische Zäsur lässt sich mit dem Brief vom 31. August 1806 setzen, in dem Kleist seinen Willen, als freier Schriftsteller zu leben, formuliert. Aus der Zeit bis August 1806 haben sich 95 Briefe mit ca. 300 Seiten² erhalten, aus den folgenden sieben Jahren 140 Briefe mit ca. 370 Seiten; beinahe ein Viertel aller überkommenen Briefe (50 Briefe mit ca. 230 Seiten) fällt in die beiden Jahre 1800 und 1801. Während bis 1806 ungefähr 10,5 Prozent der Briefe geschäftlicher Art sind, sind es zwischen 1806 und 1811 ungefähr 52 Prozent. Angesichts dieser Proportionen nimmt es wohl nicht Wunder, dass sich Erwähnungen von Gegenständen überwiegend im biographisch ersten Teil der Briefe finden.

Die Gegenstände lassen sich in die Kategorien wandernde Dinge³ (Briefe, Geld, Manuskripte, Bücher) und persönliche Dinge (Reiseutensilien, Kleidung) fassen.⁴ Der Betrachtung dieser Ding- bzw. Gegenstandskategorien folgt ein Blick

¹ Jean Baudrillard, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Dingen*, aus dem Französischen übers. von Joseph Garzuly, Frankfurt a.M. 1991, S. 10.

² Es lässt sich nur eine ungefähre Anzahl der Seiten angeben, da manche Briefe weder im Original noch in einer seitengetreuen Abschrift überliefert wurden.

³ Den Ausdruck entlehne ich der Monographie von Michael Niehaus, *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München 2009. Vgl. auch Michael Niehaus, *Wandernde Dinge – in der Romantik und anderswo*. In: Christiane Holm und Günter Oesterle (Hg.), *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, Würzburg 2011, S. 177–191.

⁴ Aus Zeitgründen vernachlässige ich eine weitere mögliche Kategorie, die der beschriebenen Dinge wie *Musealia* (u.a. Stuhl Friedrich II., 13./18. März 1793; Luthers Grabmal, 30. August 1800; Vogelgalerie, 11./12. September 1800; Gipsabgüsse, 21. Mai 1801) oder *Interieurs* (u.a. japanische Tapete, 13./18. März 1793; dünner Bettvorhang, 16. August 1800; Stübchen wie das Deinige, 4./5. September 1800; jesuitische Jalousien, 19.–23. September 1800; Kissen auf dem Sopha, 22. März 1801; abgesonderter Tisch, 13. Mai 1805; gegeben in der grünen Stube, 20. November 1811).

aus musealer Perspektive, definiert sich ein Museum doch als »Ort der Dinge«.⁵ Zunächst sollen allerdings die Begriffe Ding und Gegenstand selbst sowie die sprachliche Verwendung von Gegenstandsbezeichnungen in den Fokus rücken.

I.

Obwohl sich Konnotationen beider Begriffe überschneiden, sind Ding und Gegenstand keine Synonyme; eine Tatsache, die in den Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts deutlicher hervortritt als in heutigen. Adelung definiert Ding als »ein Individuum, als die allgemeinste Benennung, wo man dieses Wort häufig gebraucht, wenn man die eigentliche Benennung eines Individui nicht weiß, oder nicht gebrauchen will« und »in noch weiterer Bedeutung, alles was wirklich vorhanden ist, ohne es als Individua zu betrachten, in welcher Bedeutung besonders der Plural die Dinge üblich ist.«⁶ Der Begriff Gegenstand bezeichnete buchstäblich »[d]asjenige, was einem andern Dinge entgegen steht«; erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts bürgerte sich die übertragene Bedeutung ein, wonach Gegenstand »ein Ding bezeichnet, auf welches eine Veränderung gerichtet ist, von welchem man etwas sagt oder behauptet, und oft ein jedes Ding außer uns überhaupt.«⁷ Ding ist demnach der umfassendere Begriff, der alles Seiende, jede unteilbare Einzelheit (Individuum) beinhaltet; Gegenstand hingegen der konkretere Begriff, der den Menschen nicht einschließt, sondern menschliche Handlungen voraussetzt. Gezielt auf Dinge gerichtete menschliche Handlungen lassen aus diesen – sprachlich – Gegenstände werden.

Kleist benutzte in seinen Briefen beide Begriffe zumeist entsprechend der Adelung'schen Definitionen. Als Ding, dessen Benennung er nicht wusste oder gebrauchen wollte, erscheinen die Abstrakta Tugend (18./19. März 1799), Glück (18./19. März 1799), Interesse (Frühjahr 1800), Leben (21. Juli 1801, 28./29. Juli 1801), Nachruhm (15. August 1801), Ehrgeiz (5. Oktober 1803). Setzte Kleist Ding direkt mit Mensch gleich, zeigt sich eine pejorative Wertung im Sinne einer Verdinglichung des Menschen; ausgenommen die klassisch gewordene Reihe Frauen,⁸ Kinder und Hilfsbedürftige.

⁵ Vgl. Gottfried Korff, Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Ders., Museumsdinge: deponieren – exponieren, hg. von Martina Eberspächer, Köln und Weimar 2002, S. 167–181, hier S. 168.

⁶ Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Erster Theil, von A–E, zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793, Sp. 1498–1500, hier Sp. 1498f.

⁷ Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Zweyter Theil, von F–L, zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1796, Sp. 486.

⁸ Adelung verortet die konkrete Verbindung zwischen Ding und Person in der vertraulichen Sprechart und fügt an: »vornehmlich von jungen Personen des andern Geschlechtes«

Aber ein Menschenleben ist hier ein Ding, von welchem man 800000 Exemplare hat – der Ballon stieg, der Reifen fiel, ein Paar schlug er todt, weiter war es nichts. (BKA IV/2, 99)

Wie mag doch das kleine Ding aussehen, ~~daß~~ das Gustel gebohren hat? (BKA IV/2, 244)

Ist es aber nicht unwürdig, wenn sich das Schicksal herabläßt, ein so hilfloses Ding, wie der Mensch ist, bei der Nase herum zu führen? (BKA IV/2, 276)

Die Ding-Formulierungen dienen als schmückende, unterstützende Elemente der Argumentation. Das Wort Gegenstand steht hingegen im Mittelpunkt der jeweiligen Aussage und ist dem Verb und/oder dem Objekt, die die Gerichtetheit ausdrücken, direkt verbunden: Gegenstand der uns den ganzen Tag sehr amüsierte (13./18. März 1793); Gegenstand meiner herzlichsten Verachtung (18./19. März 1799); zum Behufe der Überlegung über diesen Gegenstand (Anfang 1800); über manchen interessanten Gegenstand hinweggegangen (4. September 1800); aus dem Gegenstande der Verhandlungen selbst beurtheilen (1. November 1800); irgend einen Gegenstand aus dem Reiche des Wissens auswählen (5. Februar 1801); nicht planlos über den geliebten Gegenstand hinstürzen (12. Januar 1802); zu meinem Gegenstand kommen (13. November 1805); Gegenstand aus meiner Vorstellung (30. Juni 1806); Gegenstand meines Briefes (17. Dezember 1807); nur ein Gegenstand, über den der Deutsche jetzt zu reden hat (13. Juni 1809); diesen Gegenstand gänzlich fallen lassen (19. September 1811). Insbesondere die in Kleists Briefen an Wilhelmine von Zenge häufig ausgeführte Bildungsthematik erheischt den Begriff des Gegenstandes.

[...] u. daß also das Glück des Mannes eigentlich der Hauptgegenstand des Bestrebens beider Eheleute ist. (BKA IV/1, 128)

Jede Minute, jeder Mensch, jeder Gegenstand kann Dir eine nützliche Lehre geben, wenn Du sie nur zu entwickeln verstehst – doch von diesem Gegenstande ein andermal mehr. (BKA IV/1, 344)

So freilich, wie Du den Gegenstand betrachtest, kannst Du Recht haben. (BKA IV/1, 456)

Etwas befremdlich wirkt Kleists dreimalige Verwendung des Begriffes im Zusammenhang mit einer Landschaft: die Küste mit ihren Gegenständen aus den Augen verlieren (18./19. März 1799); durch jeden Gegenstand in dieser Gegend [vor Linckersdorfs Haus] wieder tiefen Eindruck aufgeweckt (30. August 1800); wie die Gegenstände einer Landschaft, wenn die Wolken drüber hinziehn (3. Juni 1801).

An manchen Stellen ersetzt der allgemeinere Begriff – semantisch nicht korrekt – den konkreteren und schiebt das Sprachregister in Richtung salopp, familiär: »Die Rede war von Dingen, ~~über~~ die meine Seele längst schon selbst bearbeitet hatte« (BKA IV/1, 506) oder »Dinge, deren keines ich berühren kann, ohne mich auf bogenlanges Schreiben gefaßt zu machen« (BKA IV/3, 24). Besonders deut-

(Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch, wie Anm. 6, Sp. 1498). Entsprechend nennt Strahl Käthchen »Du wunderliches Ding. –« (BKA I/6, 33).

lich wird diese Überlagerung in folgender Passage, in der an jeder Stelle Ding statt korrekterweise Gegenstand steht; nur in Verbindung mit dem Adjektiv »heilig« muss offenbar das Wort Gegenstand erscheinen, das – laut Grimm – »als philosophischer kunstausdruck« »in die wissenschaftliche oder höhere sprache überhaupt« übernommen wurde.⁹

Man nenne einem Deutschen ein Wort, oder zeige ihm ein Ding, darauf wird er kleben bleiben, er wird es tausendmal mit seinem Geiste anfassen, drehen u. wenden, bis er es von allen Seiten kennt, u. Alles, was sich davon sagen läßt erschöpft hat. Dagegen ist der zweite Gedanke über ein u. das selbe Ding dem Franzosen langweilig. Er springt von dem Wetter auf die Mode, von der Mode auf das Herz, von dem Herzen auf die Kunst, gewinnt jedem Dinge die interessante Seite ab [...]. Man versucht es, seinen Geist zwei Minuten an einem heiligen Gegenstand zu fesseln: er wird das Gespräch kurzweg mit einem *ah ba!* abbrechen. [...] Der Deutsche geht um das Ding herum, der Franzose fängt den Lichtstrahl auf, den es ihm zuwirft u. geht vorüber. (BKA IV/2, 99)

In zwei weiteren Passagen treffen beide Begriffe direkt aufeinander.

[Langeweile] kann aber einem denkenden Menschen nie begegnen, so lange es noch Dinge überhaupt für ihn auf der Welt giebt; denn ^{an} jeden Gegenstand, sei er auch noch so scheinbar geringfügig, lassen sich interessante Gedanken anknüpfen [...]. (BKA IV/1, 327)

Wenn alle Menschen ~~grüne~~ ^{grüne} statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie [ü]rtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, [ob]oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. (BKA IV/1, 505)

Während im ersten Zitat noch ein Unterschied in der Gerichtetheit zwischen »Dinge[n] überhaupt« und Gegenständen, an die sich Gedanken knüpfen lassen, erkennbar bleibt, erreicht das zweite Zitat seine angestrebte Bedeutung nur, wenn beide Begriffe synonym gebraucht werden, da Kleist anderenfalls das Bild der grünen Gläser nicht auf die allgemeine Verstandesleistung hätte übertragen können; wie hinlänglich bekannt, heißt es weiter: »So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.« (BKA IV/1, 505) Die Analogiebewegung bezieht den Begriff der Wahrheit sowohl auf die erblickten grünen Gegenstände als auch auf die Dinge, wie sie sind oder nicht, führt allerdings in den beigefügten Verben erneut die Differenz zwischen Gegenstand und Ding ein, die im ersten Satz mit Hilfe des gleichen Verbes (sein) überdeckt wurde. Die Übertragung des Bildes aus dem ersten in den zweiten Satz (»So ist es mit dem Verstande.«) verläuft also nicht reibungslos: Werden die beiden Begriffe im ersten Satz synonym gesetzt, unterlaufen die unterschiedlichen Verben im zweiten diese Setzung, indem sie den analogen Begriff Wahrheit in *Wahrheit wahrnehmen/(be)nennen* und *Wahrheit*

⁹ Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch. Vierten Bandes Erste Abtheilung. Zweiter Theil, bearbeitet von Rudolf Hildebrand und Hermann Wunderlich, Leipzig 1897, Sp. 2265, 2266.

sein aufspalten. Somit lassen sich in einer nun rückwärtigen Analogiebewegung die erblickten grünen Gegenstände der wahrgenommenen und genannten Wahrheit und die Dinge der wahrhaften Wahrheit zuordnen. Dies wiederum verweist auf Kants Gebrauch der Begriffe in seiner »Kritik der reinen Vernunft«.

Der transcendente Gebrauch eines Begriffs in irgend einem Grundsatz ist dieser: daß er auf Dinge überhaupt und an sich selbst, der empirische aber, wenn er bloß auf Erscheinungen, d.i. Gegenstände einer möglichen Erfahrung, bezogen wird.

Es ist aber bloß von einer Erscheinung im Raume und der Zeit, die beides keine Bestimmungen der Dinge an sich selbst, sondern nur unserer Sinnlichkeit sind, die Rede [...] Das sinnliche Anschauungsvermögen ist eigentlich nur eine Receptivität, auf gewisse Weise mit Vorstellungen afficirt zu werden, deren Verhältniß zu einander eine reine Anschauung des Raumes und der Zeit ist (lauter Formen unserer Sinnlichkeit), und welche, so fern sie in diesem Verhältnisse (dem Raume und der Zeit) nach Gesetzen der Einheit der Erfahrung verknüpft und bestimmbar sind, Gegenstände heißen.¹⁰

Kleists aus dem Vergleich gezogene Schlussfolgerung, »daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist« (BKA IV/1, 505), offenbart jedoch, dass er trotz der Anklänge an Kants begriffliche Unterscheidung und die damit zusammenhängende Trennung in erkennbare empirische Wahrheit der Gegenstände und außerhalb menschlicher Erfahrbarkeit existierende Wahrheit der Dinge an sich diese Unterscheidung nicht konsequent übernimmt.

Warum er diese Analogie zwischen Auge und Verstand, Grünsein und Wahrheit wählte, um Wilhelmine von Zenge seine Erschütterung zu schildern, erklärte er ihr, nachdem diese augenscheinlich – das Bild des Auges aufgreifend – versucht hatte, ein tröstendes Gleichnis zu formulieren, im folgenden Brief.

Ich habe mich unbeschreiblich über den Aufwand von Scharfsinn gefreut, den Du bei dem Gegenstande der Kristallinse anwendest; ich habe Dich besser verstanden, als Du Dich selbst ausdrückst, u. Alles, was Du darüber sagst, ist wahr. Aber ich habe mich nur des Auges in meinem Briefe als eines erklärenden Beispiels bedient, weil ich Dir selbst die trockne Sprache der Philosophie nicht vortragen konnte. (BKA IV/1, 518)

Beispiele, Vergleiche, Gleichnisse, Metaphern finden sich häufig im ersten Teil der Korrespondenz Kleists, deren Adressaten zu 80 Prozent Frauen waren. Uneigentliches Sprechen bzw. Schreiben dient nach Adelung der Lebhaftigkeit, und »[e]in Ausdruck ist lebhaft, wenn er eine der untern Kräfte der Seele in Bewegung setzt«, wobei zu den unteren Kräften Empfindungen (wie Wohlgefallen), Einbildungskraft und Witz im Sinne von Scharfsinn gehören, zu den oberen Verstand und Wille.¹¹ Die »moralische[n] Revenüen« (BKA IV/1, 390), die Kleist von Zenge

¹⁰ Immanuel Kant, Kants Werke, Band III: Kritik der reinen Vernunft, 21787, unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften, Berlin 1968, S. 204, 340.

¹¹ Johann Christoph Adelung, Ueber den deutschen Styl. Erster Theil [1785], photomechanischer Nachdruck, Hildesheim und New York 1974, S. 274f.

einforderte, sollten aus der Arbeit dieser unteren Kräfte, nämlich aus der Wahrnehmung: der Auffassung der sinnlichen Eindrücke durch die Seele, resultieren (vgl. BKA IV/1, 418f.), beispielsweise durch das Finden von Gleichnissen. Gleichnisse bestimmte Kleist als »möglichst genaue Übereinstimmung u. Ähnlichkeit in allen Theilen der beiden verglichenen Gegenstände« (BKA IV/1, 422; Geminatio aufgelöst B.G.); seine diesbezüglichen Aufgabenstellungen verbanden zumeist die Funktionsweise eines geschaffenen Gegenstandes mit biologischen Gegebenheiten oder sittlichem Verhalten der Menschen und zielten damit – bei wechselnder Zuordnung der bildspendenden und bildempfangenen Bereiche – auf die »merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« (BKA II/9, 29). So fragte er nach der Ähnlichkeit zwischen Mensch und Klavier (vgl. BKA IV/1, 422) oder, im Rekurs auf Christian Ernst Wünschs »Kosmologische Unterhaltungen«, nach dem Zusammenhang zwischen Spiegelpolitur und der eigenen Politur sowie: »gesetzt du fändest darin den Satz, daß zwei Marmorplatten ^{nur dann} unzertrennlich aneinander hangen, wenn sie sich in allen ihren Punkten berühren[?]. Womit haben die Marmorplatten Ähnlichkeit?« (BKA IV/1, 393; Geminatio aufgelöst B.G.)¹²

Aber auch abseits der Denkübungen enthalten Kleists Briefe Passagen uneigentlichen Sprechens bzw. Schreibens, die auf gegenständliche Bildlichkeit zurückgreifen. Beispielsweise benutzte er folgende gegenständliche, zumeist konventionelle Metaphern: wankende Schalen der Waage (April/Mai 1800); Füllhorn des Segens (Denkübung 3); Waffen der Sanftmut (Denkübung 4); Fessel der Wirklichkeit (Denkübung 5); Dolch der Wirklichkeit (16. August 1800); Schiff meines Glücks; Schleier sinken lassen (beide 20./21. August 1800); Gedanken als diaman-

¹² Speziell in diesem Fokus der physischen und moralischen Übereinstimmung werden weder Spiegel noch Marmorplatten in Wünschs Werk erwähnt; über Spiegelpolitur heißt es lediglich: »weil kein Künstler weder Metall noch Glas so glatt poliren kann, daß es gar nicht sichtbar wäre«, und Marmorplatten tauchen nur im Zusammenhang einer als überholt bezeichneten Auffassung über das Aussehen der Atome auf: »Fragte man, wie die Atomen des Goldes und anderer sehr dichter Materien beschaffen wären: so hieß es, sie hätten die Gestalt der Marmorplatten, oder Quatersteine, und wären von der Natur dergestalt regelmäßig auf einander gelegt, daß sie alle genau zusammen paßten« (Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend, Bd. 2: Von den auf der Erde sich ereignenden Phänomenen, Leipzig 1779, S. 249, 116f.). Welche Ausgabe Kleist Zenge schenkte, ist ungewiss und lässt sich auch hinsichtlich dieser Verweise nicht erschließen, deutet die Formulierung des Spiegelbeispiels doch auf die zweite Auflage, diejenige des Marmorplattenbeispiels allerdings eher auf die erste Auflage; in der zweiten Auflage lesen sich die Abschnitte folgendermaßen: »weil man weder Glas noch Metall vollkommen glatt poliren kann, und weil ein ganz vollkommener Spiegel nothwendig glatt seyn muß« und »Fragte man daher, wie die kleinsten Theilchen des Goldes und anderer sehr dichter Materien beschaffen wären: so antwortete man, sie hätten die Form der Quadersteine oder Marmorplatten, indem sie ebenfalls mit feinen Häkchen versehen, und von der Natur so regelmäßig zusammengefügt wären, daß fast gar keine leeren Räumchen sich zwischen ihnen befänden« (Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturkenntniß, Bd. 2: Von den Eigenschaften der irdischen Körper und von den Naturbegebenheiten auf Erden, Leipzig 1794, S. 570, 67f.).

tenen Schild (10./11. Oktober 1800); Hammer der Willkür (25. November 1800); Liebe zu den Wissenschaften als wankende Säule (5. Februar 1801); Urne des Schicksals (28./29. Juli 1801); Füllen der Jagdtasche; Becher der Freude; Rosenkranz der Erinnerung (alle 16. August 1801). Mehrere Male erscheinen die Gegenstandsbezeichnungen Werkzeug und Instrument (Tonwerkzeug) in Bezug auf das Ich¹³ und schlagen eine metonymische Brücke zur passiven Position der »Puppe am Drathe des Schicksals« (BKA IV/1, 62); während der Schreiber sich gegenüber der Natur und Friedrich Lose als zu erweckendes Instrument schilderte, entwarf er sich gegenüber Wilhelmine von Zenge als Kulturschaffender, als jemand, der aus Natur Kultur, aus Rohstoffen ein Artefakt formt.

Fürchte nicht, daß die beschriebene Gattinn nicht von Erde sein wird [...]. Ich werde aus der Leinwand kein Bild hauen, u. auf dem Marmor nicht mahlen. Ich kenne die Masse, die ich vor mir habe u. wei[s]ß, wozu sie taugt. Es ist ein goldhaltig Erz mit gediegenem Golde u. mir bleibt nichts übrig, als das Metall von dem Gestein zu scheiden. [...] und ich habe nach der metallurgischen Scheidung nichts weiter zu thun, als mich ~~s~~ zu wärmen u. zu sonnen in den Strahlen, die seine Spiegelfläche auf mich zurückwirft. (BKA IV/1, 340)¹⁴

Nur dann könnte u. müßte ich gleichgültig gegen Dich werden, wenn die Erfahrung mich lehrte, daß der Stein, den ich mit meiner ganzen Seele bearbeitete, den Glanz aus ihm hervorzulocken, kein Edelstein wäre – (BKA IV/1, 441).¹⁵

Nicht nur zur Beschreibung seiner, Zenge verdinglichenden Aufgabe, diese wie das »Mundstück an meiner Clarinette« zu formen (BKA IV/1, 259), wählte Kleist gegenständliche Bildbereiche, sondern suchte auch das eigene Befinden mittels Objekte oder Objektkonstellationen zu veranschaulichen: »Denn meine Absichten u. Entschlüsse sind solche Schaumünzen« (BKA IV/1, 81); »[i]n meiner Seele sieht es aus, wie in dem Schreibtische eines Philosophen, der ein neues System ersann, u. einzelne Hauptgedanken auf zerstreute Papiere niederschrieb« (BKA IV/1, 339); »[i]n meinem Kopfe sieht es ~~noch~~ aus, wie in einem Lotteriebeutel, wo neben einem großen Loose 1000 Nieten liegen« (BKA IV/1, 432). Das ausformulierteste

¹³ »[D]ie Werkzeuge des Genusses, unsere Sinne« (BKA IV/1, 36; vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch, wie Anm. 9, Bd. 29, Sp. 420f.; Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch, wie Anm. 6, Bd. 4, Sp. 1506); »[z]u seinen unbekanntem Zwecken soll ich ein bloßes Werkzeug sein« (BKA IV/1, 364); »als ob ich vorher ein todes Instrument gewesen wäre« (BKA IV/2, 73); »ich fühle mich jetzt wieder so bitter, so feindseelig, so häßlich – Und doch hättest Du alle holden Töne aus dem Instrumente locken können« (BKA IV/2, 163); »[j]ede Arbeit nutzt ihr Werkzeug ab, das Glasschleifen die Augen, die Kohlengröberei die Lungen, u. s. f. Und bei dem Dichten schrumpft das Herz ~~h~~ ein« (BKA IV/2, 366).

¹⁴ Hier und im obigen Zitat beinhaltet die Spiegelmetapher ein reines Abbildungsverhältnis, es handelt sich, wie Peez formuliert, um den »flachen Spiegel der Aufklärung« (Eric Peez, Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik von Klassik und Romantik, Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 158).

¹⁵ Einige Zeilen später wird der Edelstein Wilhelmine von Zenge zum Geldschein: »Daher kann ein Wechsler die Ächtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen, als ich Deine Seele« (BKA IV/1, 442).

dieser Ich-Gleichnisse nahmen die Grimmnachfolger sogar in das Deutsche Wörterbuch auf.¹⁶

Alles liegt in mir verworren, wie die Werchfasern im Spinnerocken, durcheinander, u. ich bin vergebens bemüht mit der Hand des Verstandes den Faden der Wahrheit, den das Rad der Erfahrung hinaus ziehen soll, um die Spule des Gedächtnisses zu ordnen. (BKA IV/2, 28)

Kleists häufig personifizierte Naturbeschreibungen während der Würzburger und der Pariser Reise umfassen Abschnitte, in denen natürliche Erscheinungen nicht als Bildspender fungieren, vielmehr diese mit menschengeschaffenen Gegenständen verglichen werden: »schroffe Felsen [...], schön gruppiert wie Federn auf den Köpfen der Mädchen« (BKA IV/1, 243); »öder schien mir der Berg, wie ein Grab Kirchhof« (BKA IV/1, 319); »das herrliche Elbthal, es lag wie ein Gemälde von Claude Lorrain unter meinen [Te]Füßen – es schien mir wie eine Landschaft auf einem Teppich gestickt, [...] und der prächtige Kranz von Bergen, der den Teppich wie eine Arabesken-borde umschließt« (BKA IV/2, 8); »[g]roße, stille, feierliche Natur, Du, die Cathedrale der Gottheit« (BKA IV/2, 104).

Der zweite Teil der Korrespondenz enthält nur einen Bruchteil der sprachlichen Bilder des ersten. Dem gegenständlichen Bildfeld entnommen sind die Metaphern: eingeschachtelte Welt (31. August 1806), bogenlanges Schreiben (3. Oktober 1807), mein Scherflein, Waage der Zeit (beide 20./23. April 1809) und die Metonymien: unter der Feder (31. August 1806, 14. Februar 1808), weder vor noch hinter dem Vorhang (24. Januar 1808), eine Tinte meines Wesens (25. April 1811). Eine auffallend starke Anschaulichkeit besitzen das Gleichnis vom Kranz unsrer Freundschaft (31. August 1806) und der Vergleich zweier Zensurstriche mit Schwertern, »kreuzweis durch unsre theuerste und heiligsten Interessen gelegt« (BKA IV/3, 468).

Die Ansicht Benjamin Spechts, die aus den Bereichen Mechanik und Statik stammenden Metaphern der frühen Briefe würden in den Werken durch Metaphern aus den Bereichen Dynamik und Elektrizität abgelöst,¹⁷ kann dieser Blick auf das gesamte Briefkorpus nicht bestätigen und verweist dadurch auf die Problematik einer unreflektierten Gleichsetzung von Brief und literarischem Werk. Denn selbst wenn Briefe als Selbsterzählung definiert werden können, stehen sie auf Grund ihrer Adressiertheit in anderen Kommunikationskontexten.

¹⁶ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Vierzehnten Bandes I. Abteilung 2. Teil, bearbeitet von der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuchs zu Berlin, Leipzig 1960, Sp. 323; der erste Hinweis auf diesen Kleistbeleg bei Dieter Heimböckel, Anmerkungen. In: Heinrich von Kleist, Sämtliche Briefe, hg. von Dieter Heimböckel, Stuttgart 1999, S. 545–702, hier S. 586.

¹⁷ Vgl. Benjamin Specht, Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrisierung um 1800, Berlin 2010, S. 328.

II.

Dinge können wandern; Subjekte verfügen über Gegenstände, die sie einem anderen Subjekt hinterlassen, verkaufen, schenken, rauben, leihen. Wandernde Gegenstände verbinden Subjekte, sie wirken beziehungsstiftend. Dabei impliziert die grundlegende Zweierrelation stets die Möglichkeit der weitergebenden Ausweitung auf Dritte, Vierte. In ihrer Eigenständigkeit erscheinen die Gegenstände jedoch erst, wenn die Wanderungen unvorhergesehene Umwege und Abwege einschließen oder die Wirkungen der Wanderungen fokussiert werden, letzteres insbesondere hinsichtlich der durch die Gegenstände hervorgerufenen Subjektpositionierungen.¹⁸ Briefe und Geld gelten als Normalfälle wandernder Dinge. Das Sprechen über sie durchzieht Kleists Korrespondenz wie ein Leitmotiv und bildet das Grundgerüst für das Verhältnis zwischen Schreiber und Empfänger oder Empfängerin; allerdings nimmt die Anzahl der Brief Erwähnungen nach 1806 stark ab, während die der Gelderwähnungen ungefähr gleich bleibt.

Ihren gegenständlichen Charakter zeigten Briefe beispielsweise, wenn Kleist sie über dritte oder gar vierte Personen wandern ließ: Wilhelmine von Zenge übergab Briefe und Billets an ihren Bruder und ihre Schwester (15. August 1801), Alexander von Humboldt und Karl von Gleibenberg transportierten Briefe von Paris bzw. Berlin nach Dresden (18. Juli 1801; 29. Juli 1804), Marie von Kleist adressierte eigenhändig Briefe an Wilhelmine Krug, geb. von Zenge, und besorgte sie »auf die bewußte Art« (BKA IV/2, 362), und Joseph von Buol erhielt den Auftrag, den dem seinigen beiliegenden Brief an Ferdinand Hartmann über den österreichischen Polizeikommissär Andreas Eichler gehen zu lassen (24./25. Mai 1809). Verdinglichende Dreierrelationen entstanden ebenfalls durch Weiter- oder Fehlleitungen: Kleist bat den ungenannten Freund, seinen Brief »meiner Schwester Ulrike zur Lesung« zu überschieken (BKA IV/1, 50) und Ulrike von Kleist: »Schicke diesen ganzen Brief der Kleisten, damit sie doch endlich einmal wieder etwas von meiner Hand sieht« (BKA IV/2, 457–453), und im Juli 1804 berichtete er, Brief und »[j]ene bewußten 20 Rth. sind, weil die Adresse nicht bestimmt genug war, an den Obristen Kleist, Directeur der Militair-Akademie abgegeben worden« (BKA IV/2, 306; Geminatio aufgelöst B.G.). Selbst schickte Kleist den Brief Christoph Martin Wielands vom Juli 1803, also den Autoritätsbeweis seiner dichterischen Fähigkeiten, auf Abwege, der, wandernd, seine Beziehung zu Ulrike von Kleist in den Jahren 1803/1804 kennzeichnete.

Lies' doch inliegenden Brief von Wieland, dem Alten [...]. Ich sehe sein Anlitz vor Eifer glühen, indem ich ihn lese. – Die beiden letzten Zeilen sind mir die rührendsten. Du kannst sie, wenn du willst, verstehen. (BKA IV/2, 270)

Lebe wohl, grüße Alles – ich kann nicht mehr. [...]

N.S. Schicke mir doch Wielands Brief. Du mußt *poste restante* nach Paris schreiben. (BKA IV/2, 279)

¹⁸ Vgl. Niehaus, *Wandernde Dinge* (wie Anm. 3), S. 177–179. Vgl. auch Bärbel Tischleder, *Objekttücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge: zu Dingtheorie und Literatur*. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1 (2007), S. 61–72.

Ich laß auf dem Wege Wielands Brief, den du mir geschickt hast, und erhob, mich mit ~~in~~ einem tiefen; Seufzer, ~~meine Brust über alle diese Menschen, die mich verachten~~ ein wenig wieder aus der Demüthigung, die ich so eben erfahren hatte. (BKA IV/2, 290)

Einen anders gearteten gegenständlichen Aspekt erhielt der Brief vom 19. bis 23. September 1800, indem Kleist schrieb:

Aber wenn ich denke, daß dieses Papier, auf das ich jetzt schreibe, das unter meinen Händen, vor meinen Augen liegt, einst in Deinen Händen, vor Deinen Augen sein wird, dann – küsse ich es, heimlich, damit es Brokes nicht sieht, – und küsse es wieder das liebe Papier, das Du vielleicht auch an Deine Lippen drücken wirst – und bilde mir ein, es wären wirklich schon Deine Lippen – (BKA IV/1, 323).

Geld wandert jenseits seines normalen und daher unbemerkten Zirkulierens, wenn es zum bestimmten Geld wird: das Geld, diese Münzen, diese Banknoten.¹⁹ Ebenso wie die Briefe bewegte sich *das* Geld der kleistschen Briefe zumeist auf postalischen Wegen: »[j]ene bewußten 20. Rth.« (BKA IV/2, 306), »inliegende 20 Fr.d'or« (BKA IV/2, 352), »[d]ie 300 fl. Banknoten sind in Berlin angekommen« (BKA IV/3, 296) und verknüpfte drei oder mehr Personen miteinander. Letzteres betraf vor allem die Schuldentilgung, die Ulrike von Kleist übernahm (3. Mai 1809; 21. November 1811); im Falle der Colleggelder nannte Kleist seiner Schwester neben den Gläubigern auch die geldgebende vierte Person, den Frankfurter Stadt-syndikus George David Friedrich Dames: »Ich will meine Collegia in Frankfurt bezahlen von dem Gelde, welches ich den 1^o Octobr. von Dames empfangen soll« (BKA IV/1, 210). Es finden sich mehrere solcher Zeit und Personen einbindenden Pläne für Geldflüsse (12. Januar 1802; 8. April 1809; 23. November 1809; 30. April 1810). Geographisch den verschlungensten Weg durchlief das Geld Ludwig von Brockes' bzw. dessen Ersatz aus dem Portemonnaie Ulrike von Kleists: ein Wechsel aus Coblenz nach Schwerin, Geld aus Schwerin nach Frankfurt a.d.O., noch vor dessen Ankunft Geld aus Frankfurt nach Wien, von dort per brieflicher Anweisung nach Würzburg und von dort ebenfalls per Anweisung nach Dresden (26. August 1800; 27. Oktober 1800); ob es erfolgreich ankam, bleibt ungeklärt, ebenso die Gründe für dieses Wandern. Gegenständliche Züge erhielt Geld auch durch das Aufrufen seiner Materialität: »Ein freundliches Wort aber u. ein kleiner Thaler vermögen Alles bei dem Franzosen« (BKA IV/2, 137). Geld, das in Verbindung mit dem Wert eines Menschen oder seiner Arbeit gebracht wird, markiert einen Prozess der Verdinglichung, einen Prozess, den Kleist im Bemühen um das Kriegsgefangenentraktament (8. Juni 1807) und das auf 800 Reichstaler bezifferte Gehalt als Herausgeber der Berliner Abendblätter (13. Februar 1811) anklingen ließ.

Bücher und Manuskripte sind gefertigte, käufliche Dinge und Medien, die Inhalte speichern; diese Gleichzeitigkeit erzeugt ein Spannungsverhältnis,²⁰ das sich sprachlich in metonymischen Verwischungen niederschlägt: Wenn Kleist »Schreibereien« in seinem Schreibtisch (BKA IV/1, 357) erwähnte, seine Schwester ermahnte, »fleißig aus dem Gaspari« zu lernen (BKA IV/1, 493), oder schrieb, er

¹⁹ Vgl. Niehaus, Das Buch der wandernden Dinge (wie Anm. 3), S. 222.

²⁰ Vgl. Niehaus, Das Buch der wandernden Dinge (wie Anm. 3), S. 274.

wäre »im Besitz dreier Manuskripte« (BKA IV/3, 77), so schlossen diese Formulierungen sowohl den Gegenstand (Buch, Manuskript) als auch den Inhalt ein. Besonders nachdrücklich verdeutlichte Kleists Schilderung einer Manuskriptübergabe diesen Zusammenhang: »Ich habe der Königin, an ihrem Geburtstag, ein Gedicht überreicht, das sie, vor den Augen des ganzen Hofes, zu Thränen gerührt hat« (BKA IV/3, 369); das Gedicht fungiert einerseits metonymisch als Gegenstand, der überreicht wird, und andererseits als seine Leserin rührender Text. Rein materiell erscheinen Bücher und Manuskripte in Form von Briefbeigaben, indem sie auf den postalischen Wegen wandern und Personen verknüpfen. Zumeist beschrieben Bücher auf Reisen einfache Linien von A nach B: Pope plus Lexikon aus Königsberg nach Johannsburg (August 1805); »Penthesilea« aus Dresden nach Dresden und Wien (27. Juli 1808; 2. Oktober 1808); Gesangbuch aus Berlin nach Berlin (Frühjahr 1810); Inliegendes (»Der zerbrochne Krug«) aus Berlin nach Nennhausen (25. April 1811); Schauspiele und kleine Romane aus Nennhausen nach Berlin; 2. Band Erzählungen aus Berlin nach Nennhausen (15. August 1811). Handelte es sich um Leihgaben, kamen die Bücher zur Ausgangsperson zurück oder wurden zumindest angefordert: meine Kulturgeschichte (Dezember 1800), Iliade (26. April 1811), Steffen (24. Oktober 1811). Bezüglich »Müllers Buch« (BKA IV/3, 589), das Fouqué erbeten, aber Marwitz ausgeliehen hatte, setzte sich Kleist, indem er versprach, Fouqué das Buch zukommen zu lassen, in eine Art Umschlagposition in dieser durch einen Gegenstand verbundenen Personenkette: Müller – Kleist – Marwitz – Kleist – Luck – Fouqué.

Die Bücher zirkulierten als Gegenstände, doch gründeten eher deren Bedeutung, der Inhalt, die Konstellationen zwischen den Beteiligten.²¹ Im Falle Popes, Steffens, Müllers, der Iliade und augenscheinlich des Gesangbuchs lag höchstwahrscheinlich gemeinsames Interesse vor, das galt wohl auch für die Kulturgeschichte, die Kleists Schwester Auguste von Kleist hatte oder besaß – aus der Passage geht nicht hervor, wem das Buch gehörte (vgl. BKA IV/1, 155) – und die Kleist bei der zweiten Erwähnung »meine Culturgeschichte« nannte (BKA IV/1, 432); die anderen weitergegebenen Bücher belegte er nicht mit Possessivpronomen. Dass Kleist Fouqué seine neu erschienenen Werke schickte und dessen neueste Publikation sowie diejenigen Caroline de la Motte Fouqués erhielt, weist vermutlich auf eine Annäherung der beiden (oder drei) Schreibenden, die Kleists Briefe an Fouqué mittels sprachlicher Bilder, die Nähe voraussetzten oder imaginierten, bekräftigen: Kleist bezeichnete den »zerbrochne Krug« als »eine Tinte meines Wesens« (BKA IV/3, 590) und fühlte »eine Verwandtschaft zwischen uns prästabilitirt« (BKA IV/3, 690).

Analog zu den Büchern wanderten Manuskripte Kleists gleichfalls in Form von Briefbeigaben. Außer dem Aufsatz, den Kleist dem Brief an den ungenannten Freund (18./19. März 1799) beilegte,²² waren alle mitgeschickten Manuskripte für

²¹ Eine Ausnahme bildeten die Frei- oder Sonderexemplare seiner eigenen Werke, die Reimer Kleist schickte.

²² In der Rubrik Manuskripte kehrt sich das Mengenverhältnis zwischen erstem und zweitem Teil der Korrespondenz naheliegenderweise um: Bis 1806 erwähnte Kleist – nicht

den Verkauf gedacht. Sie gingen direkt an Verleger (Cotta, Reimer) und Theaterintendanten (Iffland) oder liefen über dritte und vierte Personen: Rühle vermittelte ›Das Erdbeben in Chili‹ an Cotta (17. September 1807), Adam Müller gab ›Amphitryon‹ bei Arnold heraus und schickte den ›Zerbrochnen Krug‹ an Goethe (LS 183; Brief Müllers an Goethe, 31.7.1807), Marie von Kleist sollte in Kleists Namen das Manuskript des ›Amphitryon‹ an Wieland senden, damit dieser es einem Buchhändler empfehle (17. Dezember 1807), und bat Prinz Wilhelm von Preußen um eine Pension für Kleist, indem sie ihm das Manuskript ›Prinz Friedrich von Homburg‹ sandte (LS 506; Brief Marie von Kleists an Wilhelm von Preußen, 3.7.1811), und zur Empfehlung an das Burgtheater bekam Heinrich Joseph Collin, Wiener Hofsekretär, die Manuskripte des ›Zerbrochnen Krugs‹ (14. Februar 1808), des ›Käthchen von Heilbronn‹ und der ›Herrmannschlacht‹ (1. Januar 1809) sowie Gedichte zur Vermittlung an öffentliche Blätter (20./23. April 1809). Wieviele Manuskripte oder besser: Abschriften der einzelnen Werke jeweils existierten, lässt sich nicht mehr rekonstruieren; an Hand der Wanderung des ›Käthchen von Heilbronn‹ im Jahr 1810 kann jedoch vermutet werden, dass Kleist nach den Sendungen an Collin und Cotta (12. Januar 1810) kein weiteres Exemplar besaß; er forderte das Manuskript nach verzögernder Antwort Cottas zurück (1. April 1810), übergab es Iffland und bat diesen später, ihm das Stück »auf ein Paar Tage« zurückzuschicken (10. August 1810; BKA IV/3, 408), um es Reimer zum Druck anbieten zu können (11. August 1810). Obwohl das gegenständliche Element eines Manuskripts auf Grund der Verkaufsabsicht stärker hervorsteht, konstituieren sich Manuskripte ebenfalls im Spannungsfeld zwischen Gegenstand und Speichermedium; selbst wenn Kleists Nachschrift, dass das Format der Krugabschrift ein heutiges Versenden verhindere, den reinen Gegenstand betraf, verwies Kleists Einfügung »(mein Lustspiel)« (BKA IV/3, 170) auf dessen inhaltlichen Aspekt.

III.

Nach den wandernden Dingen soll der Fokus nun auf den persönlichen Dingen Kleists liegen; diese reisten mitunter auch, allerdings mit Kleist. Es handelt sich um Gegenstände, die sich, gemäß den Briefen, in seinem Besitz befanden. Ein Subjekt konstituiert sich über den Umgang mit Dingen; die Ordnung der Dinge dient dem Subjekt als grundlegendes Mittel zur Selbstdarstellung. Subjekte und Objekte bedingen einander, ihr Verhältnis formt die Narration der Wirklichkeit. Die Gegenstände treten den Menschen als eine gegebene Erscheinung gegenüber, ihre Bedeutungen entfalten sie jedoch erst in Verbindung mit menschlichen Handlungen; je nach Kontext können Dingen unterschiedliche Bedeutungen angelagert

nur als Beigabe – eine Instruktion für Zenge, ein Tagebuch, Schreibereien, ein Ideenmagazin, eine große Schrift für Rühle, ein blau geheftetes Rechenbuch, seine Tragödie (Gedicht, Werk), eine Quittung und einige Rescripte, zudem noch »meine Schrift über die Kantische Philosophie« (BKA IV/1, 155), die grammatisch-semantisch auch eine eigene Ausarbeitung sein könnte. In der Rubrik Bücher finden sich im ersten Teil mehr Nennungen oder Re-kurse als im zweiten Teil, in dem allerdings mehr Bücher wandern.

werden.²³ Welche Konstellationen formen das schreibende Ich und die Gegenstände nun in Kleists Briefen?

Der erste erwähnte Gegenstand – abgesehen von einem zugesiegelten Brief – ist ein Mantel. Nach Nennung der verzehrten Lebensmittel fuhr Kleist fort: »Auch rieth man mir, mich wegen herumstreifenden Franzosen in der Nähe von Frankfurth in Acht zu nehmen; mein Mantel wurde al[s]so umgekehrt u. die Sporen abgemacht« (BKA IV/I, 8). Der Mantel markierte seinen Träger und wurde in dieser Eigenschaft zum verräterischen Indiz, das sich durch das Ausstellen seiner verkehrten, inneren Seite in ein unbezeichnetes Kleidungsstück verwandelte. Die zweite Erwähnung eines Mantels zeigt diesen in seiner vor Regen schützenden Funktion, die in diesem speziellen Fall aber gleichzeitig einen geschützten Raum schaffte, der es Kleist erlaubte, den Körper Wilhelmine von Zenges mit seinen ihn kennzeichnenden Gegenständen (goldenes Kreuz, harter Reifen) zu imaginieren (vgl. BKA IV/I, 223). Zwei Briefe später erscheint – in der Annahme, Kleist habe auf der Würzburger Reise nur ein solches Kleidungsstück getragen – der Mantel als Requisite einer Selbstdarstellung.

Zuweilen bin ich auf Augenblicke ganz vergnügt. Wenn ich so im ~~Wagen~~ offenen Wagen sitze, der Mantel gut geordnet, die Pfeife brennend, neben mir Brockes, tüchtige Pferde, guter Weg, und immer rechts u. links die Erscheinungen wechseln, wie Bilder auf dem Tuche bei dem Guckkasten – und vor mir das schöne Ziel, u. hinter mir das liebe Mädchen – – u. in mir Zufriedenheit – dann, ja dann bin ich froh, recht herzlich froh. (BKA IV/I, 259)

Der gut geordnete Mantel nimmt sich unter den anderen, sofort einleuchtenden Bedingungen des Vergnügtseins ein wenig befremdlich aus: wechselnde Landschaften auf einer zügigen, reibungslosen Fahrt zum hochgesteckten Ziel, das Wissen um einen ihn liebenden Menschen, ein Freund als Begleiter, eine Pfeife und ein Mantel. Doch während eine brennende Pfeife deutlich auf ihren Zweck, nämlich Tabakgenuss, verweist, bleibt hinsichtlich des gut geordneten Mantels eine Leerstelle: gut geordnet, weil der Mantel jede erreichbare Körperstelle bedeckte und schützte, oder weil die Faltengebung der letzten Mode entsprach und er sich als Kenner präsentieren konnte? Die oder eine brennende Pfeife war als in der nächtlichen Natur wachhaltend schon im vorherigen Brief ein Merkmal des sich beschreibenden Kleist, sie ist eine der wenigen Gegenstände, die Kleist auch im zweiten Teil seiner Korrespondenz nannte,²⁴ dort ebenfalls als zu ihm gehöriges Requisite: »[a]ls ich aus meinr Stube mit dr Pfeife in dr Hand in seine trat«

²³ Vgl. Gisela Ecker und Susanne Scholz, Einleitung. In: Dies. (Hg.), *Umordnungen der Dinge*, Königsstein/Ts. 2000, S. 9–18; Julia Höner, *Vom Eigensinn der Dinge in der Kunst*. In: KAI 10, Arthana Foundation Düsseldorf (Hg.), *Vom Eigensinn der Dinge*, Bielefeld 2014, S. 8–17; Ulrike Vedder, *Das Rätsel der Objekte: zur literarischen Epistemologie von Dingen. Eine Einführung*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22 (2012) H. 1, S. 7–17; Tobias L. Kienlin und Anne Widura, *Dinge als Zeichen* [Art.]. In: Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart 2014, S. 31–39.

²⁴ Neben Feder, Pass und Felleisen, ansonsten stammen die Gegenstandserwähnungen überwiegend aus den Briefen der Jahre 1800 und 1801.

(BKA IV/3, 62).²⁵ Mit wechselnden Bedeutungen belegten die brieflichen Erwähnungskontexte dagegen den Gegenstand Schlüssel.

Sei so gut u. gib Zengen, der auf Urlaub kommen wird, den versiegelten Schlüssel vom Bureau; er wird die Sorge übernehmen, alle meine Sachen herzuschaffen. (BKA IV/1, 354)

Mein lieber Lohse, Du empfängst durch einen Boten diesen eingeschloßnen Schlüssel [...] Sondre Dein Eigenthum von dem meinigen ab, schicke den Schlüssel mir zurück [...]. (BKA IV/2, 160)

Hier bekömmst du den Pope, und einen alten verrosteten Schlüssel von Lexicon zu ihm [...]. (BKA IV/2, 370; Geminatio aufgelöst B.G.)

Im ersten Fall fungierte der in den Händen Ulrike von Kleists befindliche Schlüssel gleichzeitig als Zeichen des Misstrauens gegenüber seiner Familie und des Vertrauens gegenüber einem Freund, er war Bewahrer der Privatsphäre, in die offenbar nur ein männlicher Freund eindringen durfte.²⁶ Der zweite, verschickte und zurückgeforderte Schlüssel beendete eine Beziehung bzw. das gemeinsame Zusammenleben,²⁷ und der dritte Schlüssel überträgt im Bild eine der beiden Hauptfunktionen des Gegenstandes: das Öffnen. Im Gegensatz dazu thematisierten die beiden gegenständlichen Erwähnungen des Schlüssels dessen Aufgaben – öffnen und schließen – gar nicht und betonten daher eher den Zeichencharakter des Gegenstandes. Kleists Schreibtisch, der im Oktober 1800 in Frankfurt a.d.O., vielleicht schon im November 1800 (»Schubfach meines Tisches«; BKA IV/1, 394), spätestens aber im Januar 1802 in Berlin stand, und die nach günstigem Anstellungsbescheid erwähnten Betten und Möbeln (2. August 1804) sind die einzigen Spuren einer eigenen Wohnungseinrichtung.

Der Austausch von Geschenken war ein Aspekt der Beziehungen Kleists zu Ulrike von Kleist und Wilhelmine von Zenge. In dem zweiten (erhaltenen) Brief füllte er eine komplette Seite mit Dank für eine gestrickte Weste und Reflexionen über das Danken, die die Dialektik von Gabe und Gegengabe folgendermaßen fassten: »Du zwingst Dir eine Gleichgültigkeit gegen die für Dich sonst so reizbaren Freuden der Stadt ab, um Dir das einfachere Vergnügen zu gewähren, Deinen Bruder Dich zu verbinden.« (BKA IV/1, 26) Die Stellung als unverheirateter Bruder verlangte nach Fürsorge für sein leibliches Wohl seitens seiner weiblichen Verwandten, dieser kam Ulrike von Kleist nach und konnte Dank, aber vor allem Anerkennung ihrer Person infolge der Wahrnehmung des Schenkaktes als un-

²⁵ Vgl. Arnim über Kleist: »[E]r lebt sehr wunderlich, oft ganze Tage im Bette, um da ungestörter bei der Tabakspfeife zu arbeiten« (LS 347; Brief an Wilhelm Grimm, Februar 1810).

²⁶ Die Nachschrift des Briefes lautete allerdings: »Sollte Tante gern in mein Bureau wollen, wegen der Wäsche, so sorge doch auf eine gute Art dafür, daß der obere Theil, worin die Schreibereien, gar nicht geöffnet; werde.« (BKA IV/1, 357) Vielleicht bezog sich diese Bemerkung auf die Zeitspanne der Öffnung durch Zenge, gänzlich rekonstruieren lässt sich die Situation jedoch nicht.

²⁷ Hierher gehören auch die Pantoffeln, deren Herausgabe Kleist forderte (vgl. BKA IV/2, 164).

eigennützig erwarten. Denn Person und geschenkter Gegenstand verwischen, erhalten gemeinsam Macht über den Empfänger, indem sie ihn zwingen, der Geberin zu danken und ihr verpflichtet zu sein.²⁸ Im November 1802 schrieb Kleist seiner Schwester:

Jetzt eben fällt mir etwas ein, was wohl der Grund dis langen Stillschweigens sein könnte; nämlich die Arbeit an meinen Hemden. Ich mögte auf jede Hand weinen, die einen Stich daran thut [...] Und die Hemden werden mir allerdings wohlthun. Auch brauche ich immer noch chemisets. (BKA IV/2, 226)

Ob Ulrike von Kleist dieser fordernden Suggestion nachgekommen ist, bleibt ungewiss. Erst im Oktober 1807 fragte Kleist sie: »Wer hat denn die Hemden gemacht?« (BKA IV/3, 41) Selbst besorgte – es ist unklar, ob als Geschenk oder mit ihrem Geld – Kleist ihr Bücher und Karten aus einer Berliner Buchhandlung (vgl. BKA IV/1, 167) und ließ ihr Schillers ›Wallenstein‹ über die Gräfin Eickstedt zukommen: »Du kannst das Buch als Geschenk von mir betrachten, denn sein Inhalt muß nicht gelesen, sondern gelernt werden. Ich bin begierig ob Wall. den Carlos bei Dir verdrängen wird.« (BKA IV/1, 201) Neben der kausalen Verbindung zwischen schenken und lernen fällt auf, dass Kleist fünf Tage zuvor dieses Buch auch Wilhelmine von Zenge als Geschenk angekündigt hatte.²⁹

Mein dritter [Weg] war i[ch]n den Buchladen, wo ich Bücher u. Karten für Ulriken, den Wallenstein von Schiller – du freust Dich doch? – für Dich kaufte. Ließ ihn, liebes Mädchen, ich werde ihn auch lesen. So werden sich unsre Seelen auch in dem dritten Gegenstände zusammentreffen. Laß ihn nach Deiner Willkühr auf meine Kosten binden u. schreibe auf die innern Seite des Bandes die bekannte Formel: H. v. K. an W. v. Z. Träume Dir so mit ~~hohen~~ schönen Vorstellungen die Zeit unsrer Trennung hinweg. Alles was Max Piccolomini sagt, möge, wenn es einige Ähnlichkeit hat, für mich gelten, alles was Thekla sagt, soll, wenn einige Ähnlichkeit hat, für Dich gelten. (BKA IV/1, 167)

Beiden Frauen schenkte Kleist (oder wollte es tun) Schillers zur Frühjahrsmesse herausgekommenes Drama ›Wallenstein‹, knüpfte aber unterschiedliche Erwartungen daran, die die jeweilige Beziehung spiegelten: ein Gespräch über die dramatische Kunst Schillers und eine seelische Annäherung über einen Stellvertreter. Aus Dresden schickte Kleist Zenge drei Ansichten (vermutlich Kupferstiche) vom Zwinger, von Tharandt und der Halsbrücke zu Freiberg (vgl. BKA IV/1, 260), vor dem 16. November 1800 hatte er ihr Wünschs ›Kosmologische Unterhaltungen‹

²⁸ Vgl. Jacques Derrida, Falschgeld. Zeit geben I, München 1993, S. 24f.; Dirk Quadflieg, Tauschen und Geben [Art.]. In: Samida, Eggert und Hahn (Hg), Handbuch Materielle Kultur (wie Anm. 23), S. 117–125.

²⁹ Gegen die Überlegung, dass Kleist zwei Exemplare gekauft hatte, spricht der letzte Satz im Brief an Zenge: »Der Erste, dem Du das Gedicht von Schiller leihst, muß Ulrike sein.« (BKA IV/1, 175) Der Gedanke, Kleist habe das Buch nicht verschickt, sondern mit nach Coblenz genommen, um es von dort aus seiner Schwester zu verehren, setzt allerdings voraus, dass er seinen Plan, es seiner Verlobten zu schenken, vergessen hatte. Oder er hatte bereits ein eigenes Exemplar gehabt, das er der Gräfin Eickstedt überlassen und Ulrike von Kleist schenken konnte, in diesem Fall hätte er nur seine Forderung im Brief an Zenge vergessen. Aber genug der müßigen Spekulationen.

zur Weiterbildung geschenkt und versprach ihr am 22. März 1801 Rousseaus sämtliche Werke (vgl. BKA IV/1, 393, 502). Im Gegenzug schenkte ihm Wilhelmine von Zenge einen Tabaksbeutel und Handschuhe, die er gemeinsam mit einem blauen Band, das sie ihm offensichtlich symbolisch um den Arm gebunden hatte, als Andenken während der Würzburger Reise mit sich führte.

So erinnert mich fast jeder Gegenstand; durch eine entfernte oder nahe Beziehung an Dich, mein liebes, geliebtes Mädchen. Und wenn mein Geist sich einmal in eine wissenschaftliche Folge von Gedanken von Dir entfernt, so führt mich ein Blick auf Deinen Tobacksbeutel, der immer an dem Knopfe meiner Weste hangt, oder auf Deine Handschuhe, die ich ~~selbst~~ selten ausziehe, oder auf das blaue Band, das Du mir um ~~die~~ den linken Arm gewunden hast, u. das immer noch, unaufgelöst, wie das Band unserer Liebe, verknüpft ist, wieder zu Dir zurück. (BKA I/1, 244)

Als ein hauptsächliches Charakteristikum zeichnet Mobilitätsfähigkeit Andenken aus, ihr kleines Format erlaubt das Aufbewahren in Körperrnähe, ein permanentes Berühren. Andenken sind »ein Mittel der Erinnerung«,³⁰ sie vereinen Gegenständlichkeit und Erinnerung und damit auch Faktum und Fiktion, Leib und Seele, haptische und kognitive Vorgänge. In einem performativen Akt wird der Gegenstand mit affektivem Gehalt aufgeladen, und der sinnliche Umgang mit dem Gegenstand ruft memoriale Prozesse hervor, deren narrativer Kern der Stiftungsakt ist. Um Memorialobjekt zu bleiben, müssen Andenken mittels körperlicher Rituale regelmäßig wieder aufgeladen werden.³¹ Kleists Ritual war der Blick, er sah das Objekt und erinnerte die Geberin und/oder die Situation der Übergabe; das galt auch hinsichtlich der Haarnadeln, die Zenge ihm augenscheinlich nicht überreicht hatte, sondern die er nach einem Treffen in der Frankfurter Gartenlaube aufsamelte: »Da fielen mir heute die Nadeln ins Auge, die ich einst in der Gartenlaube aufsuchte. Unaufhörlich lagen sie mir im Sinn.« (BKA IV/1, 267) Ein Andenken besonderer Art stellte das Bildnis Wilhelmine von Zenges dar. Die Ähnlichkeit des Portraits mit dem oder der Abgebildeten, prinzipielles Ziel der Portraitmalerei,³² bildete die Voraussetzung eines sinnlichen Gedenkens in Unabhängigkeit von Stiftungsakten. Zenge schien Kleist die Miniatur während seines Besuchs in Frankfurt nach der Würzburger Reise überlassen zu haben; am 13. November 1800,

³⁰ Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch (wie Anm. 6), Sp. 276.

³¹ Vgl. Sandra Bauer, Die Poetik der dinglichen Andenken in Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre«. In: Holm und Oesterle (Hg.), *Schläft ein Lied in allen Dingen* (wie Anm. 3), S. 135–145, hier S. 136; Günter Oesterle, *Souvenir und Andenken*. In: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*. Publikation anlässlich der Ausstellung im Museum für angewandte Kunst Frankfurt 29. Juni–29. Oktober 2006, Frankfurt a.M. 2006, S. 16–46, bes. S. 19–24.

³² Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebte die Portraitmalerei einen enormen Aufschwung; Ähnlichkeit und Natürlichkeit erreichten die oft spezialisierten Künstler/innen durch den Einsatz transparenter Aquarellfarben für die Hautpartien; dieser Effekt konnte durch Elfenbeinplatten als Malgrund noch erhöht werden. Vgl. Heinz Martin, *Miniaturen des Rokoko, Empire und Biedermeier*, München 1981. Zenges Portrait wurde – im Gegensatz zu Kleists – auf Karton ausgeführt, es befindet sich seit den 1930er Jahren im Kleist-Museum und trägt die Inventarnummer 2.

nachdem er Zenge mitgeteilt hatte, dass er kein Amt nehmen wolle und sie noch sechs bis zehn Jahre warten müssten, schrieb er aus Berlin: »Adieu. Ich küsse Dein Bild. H.K.« (BKA IV/1, 375); auch am 29. November 1800 hieß es: »Ich küsse Dein Bild, gute Nacht, gute Nacht« (BKA IV/1, 426). Nicht mehr das Auge, sondern der Mund stellte den körperlichen Kontakt her, ein Kuss auf das Abbild der Entfernten symbolisierte eine sinnlichere Nähe als ein Blick auf den geschenkten Tabaksbeutel. Auf diese Nähe via Bild rekurrierte Kleist, als er mit Zenge die Bedingungen einer Reise aushandelte, und erklärte während dieser Reise die selten ausgeübte Erinnerungspraxis – nun wieder über das Auge – mit der Anwesenheit seiner Schwester.

Sobald ich einen Gedanken ~~gefaßt~~ ^{ersonnen} habe, der mich tröstet, sobald ich [?] einen Zweck gefaßt habe, nach dem ich wieder streben kann, so kehre ich um, ich schwöre es Dir. Mein Bild schicke ich Dir, u. Deines nehme ich mit mir. Willst Du es mir unter diesen Bedingungen erlauben? (BKA IV/1, 509)

Glaubst Du wohl, daß ein Tag vergeht, ohne daß ich an Dich dächte – ? Dein Bild darf ich so oft nicht betrachten als ich wohl mögte, weil mir jeder unbescheidner Zeuge zuwider ist. Mehr als einmal habe ich mir gewünscht, meinem ersten Entschluß, allein zu reisen, treu geblieben zu sein – (BKA IV/2, 31).

Ein weiteres (und letztes) Mal vollführte Kleist das Kussritual zur Beschwörung der gegenseitigen Nähe, in diesem Fall allerdings nicht um der Nähe selbst willen, vielmehr sollte diese Zenge helfen, Kleists hier erst angedeuteten Entschluss, für lange Zeit nicht nach Frankfurt bzw. Berlin zurückzukommen, zu akzeptieren: »Küsse mein Bild, Wilhelmine, so wie ich so eben das Deinige geküßt habe – Doch höre. Eines muß ich Dir noch sagen, ich bin es Dir schuldig.« (BKA IV/2, 63)

Zu den persönlichen Dingen Kleists gehörten auch Reiseutensilien. Neben der einmaligen Erwähnung einer durchaus zweckentfremdeten Postkarte (vgl. BKA IV/1, 227) finden sich in der Korrespondenz insbesondere logistische Überlegungen bezüglich der Verschickung der ursprünglich für die Pariser Reise vorgesehenen Koffer; sie werden eher als wandernde Dinge behandelt denn in ihrer Gegenständlichkeit und Nützlichkeit reflektiert (2. Dezember 1801; 23./30. Dezember 1801; 1. Februar 1802; 29. Juli 1803; 24. August 1803). Andere Reisebehältnisse zählte Kleist nur kurz auf: Mantelsack, Bettsack, Turnister (13.–18. März 1793), Hutfutteral (1. April 1801), Bildfutteral (9. April 1801). Ein Felleisen tauchte im ersten und letzten (erhaltenen) Brief Kleists auf und bildet damit eine Art gegenständlicher Klammer: vom erinnerungsauslösenden Nutzgegenstand zum Erbstück. Das wichtigste Reiseutensil war der Pass, ein papierner Gegenstand, der, indem er eine Verbindung zwischen Subjekt und dessen Umwelt schlägt, an der Konstitution und Sicherung von Identität teilhat. Vor seiner Reise nach Paris avancierte der zu beantragende Pass für Kleist zum Schicksalsrequisit.

Doch höre wie das blinde Verhängniß mit mir spielte. Ich erkundigte mich bei verschiedenen Männern, ob ich Pässe zur Reise haben müßte. Sie sagten mir, daß wenn ich allein auf der Post reisete, ich mit meiner Studenten-Matrikel wohl [w]durchkom-

men würde;³³ in Gesellschaft meiner Schwester aber u. eines Bedienten müßte ich durchaus einen Paß haben, weil sonst diese Reise eines Studenten mit seiner unverheiratheten Schwester gewiß auffallen würde, wie ich selbst fürchtete. Pässe waren aber nicht anders zu bekommen, als bei dem Minister der [A]uswärtigen Angelegenheiten, H. v. Alvensleben, u. auch bei diesem nicht anders, als wenn ~~ich~~ man einen hinreichenden Zweck zur ~~Z~~ Reise angeben kann. Welchen Zweck sollte ich aber angeben? Den wahren? konnte ich das? ~~Den~~ ^{Einen} falschen? durfte ich das? – Ich wußte nun gar nicht, was ich thun sollte. ~~Indessen~~ Ich war schon im Begrif, Ulriken die ganze Reise abzuschreiben, als ich einen Brief bekam, daß sie in 3 Tagen hier schon eintreffen würde. Vielleicht, dachte ich nun, läßt sie sich mit einer kleineren Reise begnügen, u. war schon halb u. halb willends ihr dies ~~vors~~ ^{vorzu} schlagen; aber Carl ~~u. ich~~ ~~sind~~ hatte schon an so viele Leute so viel von meiner Reise nach ~~???~~ Paris erzählt, u. ich selbst war damit nicht ganz verschwiegen gewesen, so daß nun die Leute schon anfiengen, mir Aufträge zu geben [u.] – – sollte sich nun mein Entschluß auf einmal wie ein Wetterhahn drehen? – Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, u. der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort. Ich mußte also nun reisen, ich mochte wollen oder nicht, u. zwar nach Paris, ich mochte wollen oder nicht. (BKA IV/1, 534–537; Geminationen aufgelöst B.G.)

Kleist beschrieb die eigene Objektwerdung, hervorgerufen durch den Zwang, ein Objekt besitzen zu müssen, und gekennzeichnet durch Entmoralisierung und Fremdbestimmung. Der freie Entschluss, nach Paris zu reisen, verselbständigte sich und kehrte sich ins Gegenteil.³⁴ Nötigung infolge Objektgewalt. Kleist entband sich der Verantwortung für seine Handlungen, doch zum Preis des dinglichen Zustandes, nur reagieren zu können. Zweimal noch musste sich Kleist mit dem Gegenstand, der seine Identität sicherte, auseinandersetzen: In Paris vertraute der Postmeister dem seine Identität beschwörenden Menschen nicht, sondern nur

³³ In Preußen hatten alle zivilen Reisenden seit 1753 die Pflicht, einen Pass zu beantragen. Der damalige Wortlaut war mir nicht zugänglich, doch der Passus im Passgesetz von 1817 lautete: »Academische Matrikeln vertreten die Stelle der Pässe keineswegs, und dürfen daher überall als solche nicht angesehen werden« (General-Instruktion für die Verwaltung der Paß-Polizei in den Königlich Preußischen Staaten, Berlin 1817, S. 131). Eine solche Regelung muss es auch in Sachsen gegeben haben, hatten sich Brockes und Kleist in Leipzig doch nur wegen der »Matrikeln, welche uns zu Pässen, verhelfen sollen« (BKA IV/1, 220), immatrikulieren lassen.

³⁴ Vgl. die Analyse der Passage bei Wiebke Amthor, Die »Wirkung eines unfühlbaren aber gewaltigen Stoßes«. Überlegungen zur poetologischen Relevanz einer formelhaften Metapher bei Kleist. In: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 385–401, hier S. 393f. Diese Selbststilisierung als Opfer, als zur Passivität verdammt, begegnet noch einige Male in Kleists Korrespondenz; schon auf der folgenden Seite hieß es im Zusammenhang mit der Portraitminiatur: »Ich hatte eine unbeschreibliche Sehnsucht Dich noch einmal zu sehen, u. war schon im Begrif Dir selbst zu Fuße das Bild zu bringen. Aber immer ein neues Verhältniß u. wieder ein neues machte es ~~???~~ mir unmöglich. Ja, hätte Carl mir sein Pferd gegeben, ich ~~hät~~ hätte Dich noch einmal umarmt, aber er wollte u. konnte auch nicht.« (BKA IV/1, 538)

dem amtlichen Papier (15. August 1801), und in Berlin glaubte der französische Gouverneur weder dem Menschen noch dem Papier (17. Februar 1807).³⁵

Weitere persönliche Dinge finden sich in Kleists Briefen: Klarinette, Feuerzeug und Taschenuhr, doch erschienen sie nicht als Gegenstände, sondern als sprachliche Bilder. Nur Kleists Bemühungen, sein Bedürfnis, Mädchen auszubilden (4./5. September 1800), die Entwicklung seiner Beziehung zu Wilhelmine von Zenge (16./18. November 1800) sowie sein Gefühl einer körperlichen Abhängigkeit (13. November 1805) in Gleichnissen auszudrücken, verdanken wir die Information, dass er – zumindest zum jeweiligen Zeitpunkt – Klarinette, Feuerzeug und Taschenuhr besaß. Uneigentliches Sprechen übermittelt historische Realität.³⁶

Vorrangig bestimmen Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit das in den Briefen gezeichnete Verhältnis zwischen dem Schreiber und den Gegenständen. Gegenstände dienen der Rhetorik, der Selbstdarstellung, den jeweiligen Lebenszielen, der Beziehungspflege; treten sie auf Grund menschlicher Gewalt in einer gewissen Eigenmächtigkeit auf, können sie aber auch Reflexionen über Mensch-Ding-Relationen und darausfolgende Positionierungen auslösen.³⁷

IV.

Von Kleist überkommen sind nur drei Gruppen an Gegenständen: Manuskripte (nebst Einträgen und Abschriften), Briefe und das Miniaturbildnis; es handelt sich hierbei um Gegenstände, die Kleist anderen Menschen übergeben hatte und über diese bewahrt wurden.³⁸ Seine Dinge, Kleists persönliche Gegenstände haben sich – bis auf Wilhelmine von Zenges Bild³⁹ – nicht erhalten. Wie aber sähe ein Mu-

³⁵ Allerdings geht aus Kleists Briefierzählung nicht genau hervor, ob die strittige Demission auf dem Pass vermerkt war oder nur im Verhör angesprochen worden war (vgl. BKA IV/2, 460–463).

³⁶ Das ist allerdings eine Art Umkehrung des Wirklichkeitseffekts im Sinne Roland Barthes', der ausführte: »Ich verstehe unter Wirklichkeitseffekt das Verlöschen der Sprache zugunsten einer Realitätsgewißheit: Die Sprache zieht sich zurück, verbirgt sich und verschwindet, so daß nur noch das Gesagte nackt übrigbleibt« (Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, hg. von Éric Marty, aus dem Französischen übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2008, S. 126).

³⁷ Vgl. neben der Passepisode auch Kleists Bericht über die übernommene Aufgabe, ein Buch über Mechanik zu lesen, und seine innere Verweigerung. Während er sich gegenüber Wilhelmine von Zenge als Opfer des Passzwangs darstellte, behauptete er Ulrike von Kleist und dem Buch gegenüber eine Subjektposition: »[I]ch erinnerte mich mit Freuden, daß ich noch frei war, u. beschloß das Buch ungelesen zu lassen, es folge daraus, was da wolle.« (BKA IV/1, 486)

³⁸ Ein Brief Wilhelmine von Zenges an Kleist (10. April 1802) war bis 1929 noch im Original erhalten. Diesen Brief hatte Kleist entweder zurückgeschickt oder in der Schweiz zurückgelassen, er war über die Erben Zenges bewahrt worden. Ansonsten ist nur noch Goethes Brief an Kleist (1. Februar 1808) überkommen.

³⁹ Zenges Bild hatte Kleist wie den Brief zurückgeschickt oder zurückgelassen, es kam daher in den Besitz ihrer Erben. Eine weitere Ausnahme könnte das aus dem Nachlass des Kleistforschers Otto Brahm stammende Exemplar des klopstockschen *Messias* (4 Teile in

seum als Ort der Dinge aus, das die in den Briefen erwähnten Dinge Kleists besäße: die Hemden, seinen Mantel, das von Henriette von Schlieben gestickte Halbhemdchen, die Koffer und das schwarzlederne Felleisen, das er seinem letzten Wirt vermachte, die Klarinette, den Schreibtisch mit der Wäsche und den Schreibereien, den Tabaksbeutel und das Feuerzeug, den alten Hut samt Hutfutteral, seine vielen Pässe, eine Pfeife oder Feder, die Taschenuhr, die Postkarte?

Museumsdinge, deren Wert zunächst einmal in ihrer »puren Nohexistenz«⁴⁰ besteht, werden in einem Prozess der De- und Rekontextualisierung ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang enthoben und in einer neuen Umgebung in Szene gesetzt. Der statische Präsentationszustand demonstriert den buchstäblichen Eigensinn der Dinge, sie interagieren mit anderen Dingen im Raum und mit den Betrachtenden. Doch Anschauung bringt noch kein Wissen hervor, das Gesehene ist nicht das Verstandene; eine Tatsache, die in manchen Ausstellungen mittels visueller Suggestionen überdeckt wird.⁴¹ Dadurch werden die Dinge gehindert, ihren im musealen Kontext entwickelten Eigensinn auszustrahlen, und unterliegen der Gefahr, sich einer einengenden Deutung zu unterwerfen; beispielsweise zeigte die Jubiläumsausstellung zum 250. Geburtstag Schillers persönliche Dinge des Dichters (vom Hut bis zu den Schuhschnallen) in Verbindung mit Briefen, Manuskripten und Büchern, wobei die Dinge Materialbilder Schillers von Kopf bis Fuß sein sollten, Spuren des Körpers, die auf Literatur verweisen:⁴² Das einzelne Ding unterstand der Idee eines rein hypothetischen Ganzen, indem das Nebeneinander in ein Wegeneinander umschlug, Zufälligkeiten durch Nachbarschaft als innere Notwendigkeit erschienen.⁴³

Im Museum erhalten Dinge infolge narrativer und visueller Verfahren neue Bedeutungen, denn Dinge sprechen nicht, sie zeigen sich, wenn menschliche Handlungen sie mit Bedeutung belegen, sie sind grundsätzlich offen gegenüber den je nach Kontext wechselnden Sinngebungen. Daraus folgt jedoch, dass Kleists Dinge im Museum nicht mehr seine Dinge sind. Der Prozess der De- und Rekontextualisierung schließt einen Prozess der De- und Resemiotisierung ein; Kleists Mantel verliert mit seinem Gebrauchszusammenhang seine Bedeutung, die er für den Träger hatte, und wird im musealen Kontext zu einem anderen Ding, zum Zeichenträger, dessen Bedeutung autoritativen Zuschreibungen unterliegt. Eine un-

zwei Bänden, Halle 1756–1773) sein; es enthält einen handschriftlichen Eintrag (»gelesen im Februar 1802«), der Kleist zugeschrieben wird. Vgl. Stargardt Katalog Nr. 650, Basel und Berlin 1991, S. 143.

⁴⁰ Michael Fehr, *Marke Museum. Ästhetisierung und Verdinglichung im Museum*. In: *Werkbundarchiv-Museum (Hg.), Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, Leipzig 2008, S. 23–29, hier S. 24.

⁴¹ Vgl. Wolfgang Scheppe, *Das Theater des Museums*. In: Ders. (Hg.), *Die Dinge des Lebens/Das Leben der Dinge*. Franco Vimercati & George Kubler, Dresden und Köln 2014, S. 2–13, hier S. 9.

⁴² Vgl. Heike Gfrereis und Ulrich Raulff, *Schiller ausstellen. Schon wieder?* In: *Literaturarchiv Marbach (Hg.), Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung*, Marbach 2009, S. 5–10, hier S. 6.

⁴³ Vgl. Scheppe, *Das Theater des Museums* (wie Anm. 41), S. 10.

mittelbare Begegnung mit Kleists Dingen ist in diesem Sinne nicht möglich; ohne das über eine Beschriftung vermittelte Wissen, bei diesem Objekt handle es sich um Kleists Mantel, besäße der Mantel weder Aura noch Authentizität.⁴⁴ Menschliche Handlungen stellen je nach Kontext unterschiedliche Dingbedeutungen her, sie schaffen Dingerfekte wie Aura und Authentizität.⁴⁵ Effekte, mit denen Kleists Dinge – gäbe es sie denn noch – aber erst hätten belegt werden können, nachdem Kleist selbst Ding bzw. Gegenstand menschlicher Handlungen, nämlich der Forschung, wurde.

⁴⁴ In diesem Fall erhielten die Objektbeschriftungen die gleiche Funktion wie die versiegelten Begleitzettel von Reliquien; zu letzteren vgl. Hans Ottomeyer, Zeugnisse der Geschichte und die Museen Europas. In: Elisabeth Tietmeyer u.a. (Hg.), *Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*, Münster 2000, S. 23–31.

⁴⁵ Vgl. Helmut Lethen, Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze. In: Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe (Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 205–231, hier S. 227f.

WEITERE BEITRÄGE

Günter Dunz-Wolff, Klaus Müller-Salget und Michael Ott

DIE MÜNCHNER KLEIST-AUSGABE

Eine leider notwendige Information

Die im Jahre 2010 im Carl Hanser Verlag publizierte sogenannte Münchner Kleist-Ausgabe (MA) ist damals von allen Rezensenten sehr positiv bis euphorisch beurteilt worden.¹ Diese breite Zustimmung verdankte sich vor allem dem Glauben, die auf der Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA) fußende und von denselben Herausgebern verantwortete Edition gebe als erste Lese- bzw. Studienausgabe sämtliche Texte Kleists völlig authentisch, in der originalen Orthographie und Interpunktion, also ohne jeden editorischen Eingriff wieder.² Im Jahre 2012 stellte sich allerdings heraus, dass diese Annahme irrig war und die Texte Kleists in der Münchner Ausgabe, wenn auch in unterschiedlicher Dichte, eine Vielzahl von Fehlern und Abweichungen von den Textzeugen aufwiesen (vgl. die unten folgende, sicherlich nicht vollständige Liste). So fehlten beim ›Zerbrochnen Krug‹ in der MA viele Satzzeichen und sogar ganze Verszeilen; auch in der Edition der Briefe waren erhebliche Mängel zu verzeichnen. Hinweise auf diese Fehler wurden von den Verfassern der vorliegenden Information seit Sommer 2012 dem Verlag und den Herausgebern mitgeteilt, um eine rasche Revision der Ausgabe zu ermöglichen.³

¹ 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. Lizenzausgabe: Darmstadt 2010; Taschenbuchausgabe: München 2011. Rezensionen erschienen u.a. von Jens Bisky, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 23. August 2010; Manfred Papst, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 26. September 2010; Ingeborg Harms, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8. Januar 2011; Peter Michalzik, in: *Frankfurter Rundschau* vom 12. Januar 2011; vgl. ferner die wissenschaftlichen Rezensionen von Joachim Pfeiffer, in: *KJb* 2011, S. 165–169, sowie von Kai Bremer, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 130 (2011), H. 4, S. 621–624.

² Die in der Ausgabe selbst genannten Ausnahmen betreffen lediglich drucktechnische Kennzeichnungen (wie die Kursivierung original gesperrt gedruckter bzw. handschriftlich unterstrichener Texte) und die Auflösung versaler Umlaute (ʎAeʎ) oder dergleichen; vgl. MA III, 843.

³ Die Abweichungen in vielen Briefen wurden v.a. durch die Erarbeitung der digitalen Edition www.kleist-digital.de (1. Version seit 2012 online) festgestellt; am Rande der Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft im November 2012 wurden bei der Vorstellung dieser digitalen Edition die Probleme in der MA auch einer größeren Öffentlichkeit

Bei Hanser wurde daraufhin offenbar eine solche Revision in Auftrag gegeben, gleichzeitig aber entschieden, den Verkauf fortzusetzen und die Erstauflage weiterhin mit Zitaten aus den genannten Rezensionen zu bewerben (so z.B. mit der Aussage, hier werde »Kleists Werk erstmals so präsentiert, wie es überliefert ist«⁴). Der Deutsche Taschenbuch Verlag, in dem seit 2011 eine textidentische, preislich günstigere Version erscheint, verfuhr ebenso, während die Wissenschaftliche Buchgesellschaft ihre Lizenzausgabe aus dem Programm nahm.

Vom Hanser-Verlag bekam man in der Folgezeit auf Anfrage folgenden mit den Herausgebern abgestimmten Satz mitgeteilt: »Die Münchner Ausgabe der Werke und Briefe Heinrich von Kleists wird derzeit einer kritischen Revision unterzogen, deren Ergebnisse den Käufern und Lesern zugänglich gemacht werden.« Es dauerte indessen nach der ersten Mitteilung von Mängeln über eineinhalb Jahre, bis Hanser im April 2014 eine (zudem nicht leicht zu findende) Corrigendaliste ins Internet stellte, die auf »technisch bedingte Fehler« hinwies und Herausgebern und Verlag zufolge über »die wesentlichen Befunde einer erneuten vollständigen Textrevision« unterrichten sollte.⁵

Bei der Überprüfung dieser Liste erwies sich allerdings, dass auch sie lückenhaft war und selbst einige schon mitgeteilte, keineswegs »unwesentliche« Befunde nicht berücksichtigte. Wir haben daraufhin dem Carl Hanser Verlag und dem Herausgeber Peter Staengle, die uns in der Vorbemerkung zur Corrigendaliste auch namentlich gedankt hatten, in der Hoffnung auf Verbesserung weitere Corrigenda übermittelt und um eine – technisch vergleichsweise simple – Aktualisierung der Liste (einer PDF-Datei) gebeten. Bis heute (Stand: 24.6.2015) ist dies aus für uns unbekanntem Gründen jedoch nicht geschehen. Der Deutsche Taschenbuch Verlag hat nicht einmal diese fragmentarische Aufstellung übernommen und weist auch sonst auf die erheblichen Mängel der Ausgabe in keiner Weise hin.

Angesichts dieser Umstände halten wir es für angebracht, den Leserinnen und Lesern des »Kleist-Jahrbuchs« wenigstens die vorliegende Information und eine – wie gesagt vorläufige⁶ – erweiterte Errata-Liste mitzuteilen. Dies geschieht vor allem, um eine unwissende Zitation und Weiterverbreitung fehlerhafter Texte vermeiden zu helfen, und ferner, um der weiterhin verbreiteten Fehleinschätzung entgegenzutreten, man habe in der MA nun »endlich den wahren Kleist«⁷ vor sich. Zwar liegt der Umgang mit dem Problem letztlich im Ermessen und in der Ver-

bekannt. Vgl. Astrid Herbold, Gärten und Heroen. In: Der Tagesspiegel vom 20. November 2012.

⁴ Vgl. www.hanser-literaturverlage.de/buch/saemtliche-werke-und-briefe-bd-1-3/978-3-446-23600-4/ (24.6.2015), dort »Presse«; das Zitat stammt aus der Rezension von Papst (wie Anm. 1).

⁵ Auf der Homepage des Hanser-Verlags (wie Anm. 4) kann man unter »Links« die »Corrigenda« finden, während unter »Presse« immer noch die rühmenden Rezensionen von 2010/11 zitiert werden.

⁶ Einige Teile der Ausgabe – wie die »Materialien« und »Dokumente« in Bd. III – konnten wir nicht systematisch überprüfen; eine vollständige Revision kann letztlich nur durch die Herausgeber erfolgen.

⁷ Auch dieses Zitat findet sich auf der Hanser-Homepage (wie Anm. 4).

antwortung der Herausgeber und der Verlage. Gerade angesichts der von den Editoren stets und zu Recht geforderten Standards, denen kritische Editionen genügen sollten, ist jedoch nach unserer Auffassung neben einer Revision der Ausgabe auch eine Aufklärung des Publikums darüber nötig.

*

Über mögliche Ursachen der genannten Fehler (wie z.B. Probleme der Textkonvertierung) sind für Außenstehende naturgemäß nur Spekulationen möglich. Ein systematischer Abgleich der Druckfahnen mit den textkritisch erarbeiteten Bänden der BKA, auf der die MA ihrem Titel zufolge basiert, kann aber jedenfalls nur unvollständig stattgefunden haben. Herausgeber und Verlag nennen in der erwähnten Corrigenda-Liste selbst als Hauptbereiche der Fehler die Interpunktion, Groß/Klein-Schreibung von Pronomina und »Spezifika der historischen Orthographie«. Dies wäre mit Blick auf die Editions-geschichte problematisch genug; hinzu kommen aber weitere: die genannten fehlenden Verse, schlechterdings falsche Worte (»Gärten« statt »Götter«; »Parade« statt »Promenade«), falsche Verbmodi (»hätte/hatte«) und Kasusendungen (»patriotischem/patriotischen«), falsch geschriebene Namen (»Reimar« statt »Reimer«), fehlende Apostrophe (»ruf/ruf«), aufgelöste Abkürzungen (»H.v.K./H.von K.«), fehlende Betonungsmarkierungen (Sperrungen/Unterstreichungen) und Weiteres. Insgesamt liegt die Zahl der Fehler und Abweichungen nach unserem derzeitigen Wissensstand bei weit über 300; hinzu kommen etliche Errata (falsche Verweise und dergleichen) im Apparat.

Auch wenn die Fehler gewiss unterschiedlich bedeutungsrelevant sind, genügt die Ausgabe angesichts dieses Befunds sicher nicht dem erklärten Anspruch einer vollständig originalgetreuen Textwiedergabe. Als Corrigenda haben wir in der folgenden Liste daher primär jene Fälle vermerkt, in denen die MA von der BKA abweicht, welche sich eben dieser Textkonstitution verpflichtet hat. Ebenfalls verzeichnet werden darüber hinaus Fälle, wo schon die BKA offenkundige Fehler (wie evidente Fehlesungen oder Druckfehler) enthielt, die teilweise erst bei der Überprüfung der MA auffielen; Beispiele dieses Fehlertyps enthielt im Übrigen (ohne Vermerk) auch schon die Corrigendaliste bei Hanser. *Nicht* in der unten stehenden Liste aufgeführt werden dagegen einzelne, potentiell fragwürdige Emendationen der BKA und ebenso größere inhaltliche Monita zu den Kommentaren (vgl. aber den folgenden Abschnitt). Mit Kursivdruck von Band- und Seitenzahl markiert sind Corrigenda, die *nicht* in der bereits von Hanser veröffentlichten Corrigenda-Liste verzeichnet sind, so dass sich sowohl ein Eindruck vom gesamten Korrekturbedarf als auch von der Unvollständigkeit der bisher veröffentlichten Liste gewinnen lässt.

*

Bei dieser Gelegenheit scheint es angebracht, noch einige weitere Monita anzuführen, die für eine dringend zu wünschende verbesserte Auflage der Münchner Ausgabe berücksichtigt werden sollten.

1. Dem Anspruch, die authentischen Texte wiederzugeben, würde es entsprechen, dass alle editorischen Eingriffe gekennzeichnet bzw. im Kommentar aufgeführt würden. Das geschieht tatsächlich aber nur hier und da. Im Text der ›Familie Schroffenstein‹, deren anonymes Erstdruck 1803 viele Druckfehler enthielt, werden beispielsweise von 22 Emendationen allein in der ersten Szene, die die MA gegenüber diesem Erstdruck vornimmt, lediglich vier im Apparat mitgeteilt, davon drei (im Erstdruck fehlende) Verseinrückungen (vgl. MA III, 457), nicht aber die Einfügung zweier Punkte (MA I, 15, Z. 19 u. 35) oder zweier Kommata (MA I, 18, Z. 24 u. MA I, 19, Z. 5). Ebenso übernimmt – wieder nur als Beispiel – die MA aus der BKA alle 128 Emendationen im Text der ›Penthesilea‹, ohne hierauf hinzuweisen oder sie gar nachzuweisen. Nicht alle diese Eingriffe sind evidente Korrekturen klarer Druckfehler; während sie in der BKA immerhin verzeichnet und damit überprüfbar sind, entfällt diese Möglichkeit in der MA.

2. Hinsichtlich des Szenars ›Die Familie Thierrez‹ (MA III, 158f.) und des Entwurfs des Aufsatzes ›Über die Rettung von Österreich‹ (MA II, 337–339) ist die Wiedergabe der Texte in der MA ganz unzulänglich. Bei beiden handelt es sich um mehrfach überarbeitete handschriftliche Texte (was bezüglich des zweiten im Kommentar nicht einmal erwähnt wird). Bei der Konstitution linearer Texte aus diesen komplexen Vorlagen in der MA kann aber von einer »Schichtendarstellung«, wie sie die Editoren für derartige Fälle ankündigen (MA III, 843), nicht die Rede sein.⁸ Von einigen hierbei entstehenden, nachgerade artifiziellen Texten (›Im Gefängniß bittet er um Gotteswillen ihn frei zu lassen hört Rodrigo schlafend den Anschlag [...]‹, MA III, 159, Z. 5f.) müsste man zudem annehmen, dass Kleist sie im Zustand verminderter Zurechnungsfähigkeit geschrieben hat.

Auch in anderen Fällen ist die Textkonstitution fragwürdig oder jedenfalls die Information darüber defizient. So werden bei manchen Briefen Korrekturen Kleists ohne Emendation oder Kommentarhinweis in lineare Texte integriert (›Dann fing er er, mit einer schwachen Stimme [...] an‹, MA II, 633, Z. 3; das zweite »er« resultiert aus einer inkonsequenten Korrektur Kleists, vgl. BKA IV/I, 289). Einen Eindruck von den Manuskriptverhältnissen erhält man in solchen, das Lesen oft irritierenden Fällen nur durch einen Blick in die BKA oder andere Ausgaben.

Ebenfalls problematisch erscheint die Verzeichnung von Varianten in Fällen, wo von Texten Kleists mehrere (Druck-)Zeugen vorliegen.⁹ So werden zur ›Marquise von O...‹ zwar, dem Kommentar zufolge, »alle wichtigen Varianten« (MA III, 499) des Erstdrucks im ›Phöbus‹ nachgewiesen; nicht einmal pauschal aber erfolgt ein Hinweis darauf, dass sich die orthographischen Konventionen die-

⁸ So ist z.B. unklar, warum im ›Thierrez‹-Szenar bestimmte gestrichene Passagen weder im Text noch in den Anmerkungen vorkommen, andere aber gesondert abgedruckt werden (MA III, 159, Z. 15ff.); auch die – gegen alle bisherigen Ausgaben veränderte – Kennzeichnung der »Akteinteilung« mit römischen Ziffern (›II‹ steht nach »4.«: MA III, 158, Z. 15f.) wird nicht begründet und berücksichtigt erkennbare Details der Handschrift nicht.

⁹ Vollständig abgedruckt werden dagegen bei den Erzählungen der ›Phöbus‹-Druck des ›Michael Kohlhaas‹ (MA III, 411–430) und der ›Abendblätter‹-Druck der ›Heiligen Cäcilie‹ (MA III, 431–435).

ses Erstdrucks und jene des ersten Bandes der »Erzählungen« (der Druckvorlage der MA) deutlich unterscheiden (u.a. von »Obristin« »Phöbus I« / »Obristin«, »fieng«/»fing«, »sein«/»seyn«, Groß-/Kleinschreibung und Apostrophe) – und dass die MA alle diese Differenzen offenbar als »unwichtige« Varianten ansieht. Der Text, den die Leser des »Phöbus«-Drucks der »Marquise« vor Augen hatten, ist aus dem Apparat auf diese Weise nicht zu erschließen; auch hier ist man auf die BKA oder andere Ausgaben angewiesen.

3. Auch sonst ist die Les- und Nutzbarkeit der Ausgabe sehr verbesserungsbedürftig. So sind die Kolummentitel am Kopf der Seiten ganz unzureichend: Bei den Dramen findet sich nur der jeweilige Titel, nicht aber (wie spätestens seit den Ausgaben von Karl Siegen, 1902, und Erich Schmidt, 1904, üblich) Akt- und Auftrittsziffer. Die »Aufsätze bis 1806« (MA II, 269–289) müssen ebenso wie die »Politischen Schriften 1809« (MA II, 302–339) ohne eigene Titel im Seitenkopf auskommen. Die in rein chronologischer Abfolge gedruckten Beiträge zu den »Berliner Abendblättern« (MA II, 340–479) heißen schlicht »Berliner Abendblätter« (was zu der irrigen Annahme verführt, die Ausgabe gäbe tatsächlich wie die BKA alle Texte der »Berliner Abendblätter« wieder), und bei den Briefen wird nur das jeweilige Jahr angegeben, was angesichts der Brieffülle z.B. im Jahre 1800 (MA II, 571–686) die Orientierung deutlich erschwert. Mit dieser leserunfreundlichen »Sparsamkeit« fällt die Ausgabe weit hinter diejenigen von Sembdner und anderen zurück.

Nicht begründet wird ferner, warum die Ausgabe bei der »Familie Schroffenstein« keine Verszählung angibt (was übrigens in Verbindung mit fehlenden Aufzugs- und Szenenangaben im Seitenkopf die Orientierung in diesem Text fast unmöglich macht). Es sollte auch erklärt werden, warum »Prinz Friedrich von Homburg« nicht, wie bis Sembdner üblich, nach der Schreiberabschrift, sondern (wie bei DKV) nach Tiecks Erstdruck wiedergegeben wird. Auch die satztechnische Einrichtung der Dramen nach dem Vorbild der Erstaufgaben ist widersprüchlich und vermindert deutlich die Lesbarkeit; so werden Szenen- und Regieanweisungen zwar in Klammern, nicht jedoch (wie in den meisten Erstaufgaben) *petit* oder wenigstens (wie dort) mit Abständen oder Trennlinien gesetzt. Die Unterscheidung von Haupt- und Nebentext fällt daher entschieden schwerer als in anderen Ausgaben.

4. Band III der MA enthält dankenswerterweise etliche Materialien und Dokumente, die man sonst in Sembdners Sammlungen »Heinrich von Kleists Lebensspuren« (LS) und »Heinrich von Kleists Nachruhm« (NR) oder in den »Brandenburger Kleist-Blättern« nachlesen müsste. Der eigene Kommentar zu den Werken und Briefen aber ist sehr knapp und defizitär ausgefallen¹⁰ und lässt die Leser in vielen Fällen auf andere Ausgaben (auch diejenige Sembdners) angewiesen sein.¹¹ Auch

¹⁰ Vgl. hinsichtlich der Briefe Klaus Müller-Salget, Probleme der Edition und der Kommentierung von Kleists Briefen. 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. 55–68.

¹¹ So lautet beispielsweise der Kommentar zu »Homburg« Vs. 777 (»Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen«) »Brutus| Mörder Cäsars.« (MA III, 494). Nun heißt bekanntlich

wenn man die Beschränkung des Kommentars auf Wesentliches begrüßen kann, bleibt hier viel zu tun; gerade weil die – im Editionsplan der BKA lange angekündigten – Erläuterungsbände nicht erschienen sind, wäre eine weniger kursorisch erscheinende Kommentierung der hierauf basierenden Studienausgabe sehr wünschenswert.

Fazit: Auch wenn die letztgenannten Monita in einer Neuauflage möglicherweise nicht alle berücksichtigt werden können, bleibt zu hoffen, dass die Editoren und die Verlage ihre bisher eher halbherzige Haltung zu den Problemen der Edition aufgeben und sich auf ihre Verantwortung gegenüber Kleist und seinen (bzw. ihren) Lesern und Leserinnen besinnen.

Corrigenda-Liste zur ›Münchener Ausgabe‹¹²

Band I

DIE FAMILIE SCHROFFENSTEIN

I, 80, Z. 31: Unthertan → Unterthan {ebenso in BKA I/1, 117, Z. 7; vgl. E, 146}

DER ZERBROCHNE KRUG

I, 165, Vs. 7: Freund → Freund!

I, 167, Vs. 38: Hier → Hier!

I, 170, Vs. 95: wäre → wäre!

I, 175, Vs. 205: Himmel → Himmel!

I, 178, Vs. 239: hingehörst → hingehörst!

I, 178, Vs. 240: Margarethe → Margarethe!

I, 187, Vs. 418: zerbrochnen → zerbrochenen

I, 199, Vs. 708: Teufel → Teufel!

I, 203, Vs. 793: ich → ich,

I, 207, Vs. 894: Schlag → Schlag!

I, 209, Vs. 949: Böswicht → Böswicht!

I, 209, Vs. 953: wachsen → wachsen!

I, 209, Vs. 960: Schwätzerin → Schwätzerin!

I, 211, Vs. 997: Schreiber – ! Er → Schreiber! – Er

I, 219, Vs. 1162: du → du!

I, 220, Vs. 1212: was → was!

zwar einer der Mörder Caesars (Marcus Iunius) Brutus, der ›Homburg‹-Vers bezieht sich aber, wie aus dem Kontext (Vs. 782f.) zweifelsfrei zu erschließen ist, auf den Konsul Lucius Iunius Brutus, der (Livius zufolge) seine eigenen Söhne zum Tod verurteilen ließ. Hier ist selbst Sembdners ebenfalls knapper Kommentar (SW⁹ I, 951) besser.

¹² Kursivierte Band- und Seitenzahlen (»I, 203«) zeigen Erweiterungen gegenüber der Corrigenda-Liste des Hanser-Verlags (vgl. Anm. 4, 5) an. E = Erstdruck; weitere Abkürzungen nach den Siglen des KJb. Geschweifte Klammern beziehen sich auf die BKA bzw. auf die Erstdrucke.

- I, 225, Vs. 1349: Hallunke → Hallunke!
I, 234, Vs. 1526: geht → geht!
I, 236, Vs. 1548: todt → todt!
I, 238, Vs. 1598: Wohlergehn → Wohlergehn!
I, 243, Vs. 1708: Richtigkeit → Richtigkeit!
I, 243, Vs. 1720: verdammenswürd'ges – → verdammenswürd'ges –!
I, 244, Vs. 1726: Pferdefuß → Pferdefuß,
I, 254, Vs. 1921: nicht → nicht!
I, 255, Vs. 1959: peitscht → peitscht!

DER ZERBROCHNE KRUG, VARIANT

- I, 259, Vs. 58: zerbrochne → zerbrochene
I, 261, Vs. 98: Maiglöckchen → Maienglöckchen
I, 262, Vs. 139: (danach einfügen:)
Wenn sie die Landmiliz in Utrecht haben,
I, 270, Vs. 340ff. Welt! → Welt! und spring und neige
Mich über ihn, und nehm' ihn in die Arme,
Und sage: Ruprecht! Lieber Mensch!
I, 271, Vs. 367: war's → war's!
I, 273, Vs. 421: Schweig → Schweig!

AMPHITRYON

- I, 295, Vs. 425: gab → gäb
I, 305, Vs. 716: war' → wär'
I, 327, Vs. 1287: Er → *Er*
I, 342, Vs. 1696: Fänd' → – Fänd'
I, 359, Vs. 2072: Geh! → – Geh!
I, 364, Vs. 2204: Wenn → – Wenn

PENTHESILEA

- I, 385, Vs. 348: strebend? → strebend; {ebenso BKA I/5, 23}
I, 433, Vs. 1466: fürcht → fürcht'
I, 446, vor Vs. 1784: gehen) → gehn)
I, 448, Vs. 1820: entschwand → entschwänd
I, 465, vor Vs. 2293: *Achzehnter* → *Achtzehnter*
I, 477, Vs. 2546: finstrem → finstern
I, 495, Vs. 2949: warfst → warf'st
I, 497, Vs. 2979: ruf → ruf'
I, 497, Vs. 2984: Helft → Helft
I, 499, Vs. 3032: schärf → schärf'

DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN

- I, 502, Z. 1: Personen. → Personen:
I, 502, Z. 22: Gerichts → Gerichts.
I, 529, Z. 5: Wenzel. (freudig). → Wenzel (freudig).

- I, 542, Z. 33: (Pause). → (Pause.) {ebenso BKA I/6, 70, Z. 5}
I, 556, Z. 29: Herrschaft → Herrschafft {ebenso BKA I/6, 91, Z. 3}
I, 565, Z. 29: auf bewahren → aufbewahren
I, 577, Z. 25f.: vor schiebt → vorschiebt
I, 592, Z. 6: Nun, bei Leibe → Nein, bei Leibe {ebenso BKA I/6, 147, Z. 6; vgl. E, 144}
I, 610, Z. 31: Das Käthchen → Kätchen
I, 616, Z. 14: führt → ⟨neue Zeile:⟩ Führt {ebenso BKA I/6, 182, Z. 12; vgl. E, 181}¹³
I, 623, Z. 6: jetzo → jetzo dich

PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

- I, 787, Vs. 754: Die Fahn' → *Die Fahn'*
I, 814, Vs. 1332: Briefauf) → Brief auf)
I, 814, vor Vs. 1337: *Natalie* → *Natalie* (ihn verweigernd).
I, 814, Vs. 1337: Nichts, gar nichts! | (ihn verweigernd). → Nichts, gar nichts!
I, 815, Vs. 1350: Briefweg) → Brief weg)

Band II

ERZÄHLUNGEN

- II, 13, Z. 14: Rathen → Rätchen
II, 72, Z. 23: Weitläufigkeit → Weitläufigkeit
II, 94, Z. 33: antwortete → antworte {ebenso BKA II/1, 264, Z. 11; vgl. E, 190¹⁴}
II, 103, Z. 10: Jacob → Jakob {ebenso BKA II/1, 284, Z. 10; vgl. E, 209¹⁵}
II, 121, Z. 31: Väter → Vater
II, 184, Z. 37: sudwestlich → südwestlich {ebenso BKA II/4 55, Z. 16f.; vgl. E, 49}
II, 206, Z. 33: fünfzehnten → funfzehnten
II, 212, Z. 8: Verzückung → Verzückung
II, 213, Z. 31: hätte → hatte
II, 223, Z.10: Portalen → Portälen
II, 225, Z. 28: schlössen → schlossen
II, 226, Z. 9: inzwisehen → inzwischen

¹³ E druckt ›führt‹ statt ›Führt‹. In allen Kleist-Editionen seit Tieck ist dies (zumindest stillschweigend) emendiert worden. BKA und MA lösen stattdessen die Versstruktur auf und setzen beide Zeilen durchlaufend. Dieses Verfahren ignoriert den gegebenen Zeilenfall, die vorhandene Versmetrik, sowie die Tatsache, dass Kleist im ›Kätchen‹ die einzelnen Szenen entweder in Versen oder in Prosa fasst, diese Formen aber niemals innerhalb der Szene mischt.

¹⁴ Eine Emendation ist an dieser Stelle zur Vereinheitlichung des Tempus zwar möglich, müsste aber mindestens in der BKA vermerkt sein.

¹⁵ Auch hier ist eine Emendation zur Vereinheitlichung der Namensschreibung (vgl. »Ja-cob«, E, 208) möglich, müsste aber ebenfalls vermerkt sein.

SCHRIFTEN

- II, 278, Z. 38: Scharf blick → Scharfblick
 II, 279, Z. 8: neuem → neuen
 II, 295, Z. 23: Hof buchhandlung → Hofbuchhandlung
 II, 335, Z. 36: auf bewahrt → aufbewahrt
 II, 336, Z. 24: auf brechen → aufbrechen
 II, 349, Z. 32: wird → wir
 II, 351, Z. 21: ließnichts → ließ nichts
 II, 356, Z. 15: gefüllte → gefüllt
 II, 361, Z. 28: Beschreibung → Beschreibung
 II, 364, Z. 23: Aeronaut → Aëronaut {ebenso BKA II/7 BA I 65,29; vgl. BA 13. Blatt S. 51}
 II, 366, Z. 28: weiteWelt → weite Welt
 II, 366, Z. 29: Posten schnell genug → Posten geschwind genug {ebenso BKA II/7 BA I 72,37; vgl. BA 14. Blatt S. 57}
 II, 370, Z. 8: Semel → Semmel {ebenso BKA II/7 BA I 80,6; vgl. BA 15. Blatt S. 61}
 II, 371, Z. 2: vedrängen → verdrängen
 II, 375, Z. 22: welcher → welcher, {ebenso BKA II/7 BA I 105,5; vgl. BA 20. Blatt S. 80}
 II, 382, Z. 38: <Ganze Zeile ohne Wortabstände.>
 II, 385, Z. 18: und ein eigenthümliches → und eigenthümliches {ebenso BKA II/7 BA I 184,8; vgl. BA 36. Blatt S. 140}
 II, 386, Z. 16: bloßem → bloßen {ebenso BKA II/7 BA I 129,29; vgl. BA 25. Blatt S. 100}
 II, 387, Z. 2: entgegengesetzes → entgegengesetztes {ebenso BKA II/7 BA I 130,18; vgl. BA 25. Blatt S. 101}
 II, 387, Z. 2: bef indlichen → befindlichen
 II, 389, Z. 13f.: Aschenbrödel → *Aschenbrödel*
 II, 400, Z. 2: Jahre → Jahr {ebenso BKA II/7 BA I 201, Z. 9; vgl. BA 39. Blatt S. 153}
 II, 400, Z. 25: Er → Es {ebenso BKA II/7 BA I 202, Z. 19; vgl. BA 39. Blatt S. 154}
 II, 408, Z. 35: Königl → Königl. {ebenso BKA II/7 BA I 231, Z. 6; vgl. BA 44. Blatt S. 144}
 II, 410, Z. 26: <Erklärung.> → Erklärung. {vgl. BA 46. Blatt S. 179}
 II, 411, Z. 21f.: auf jauchzte → auf-|jauchzte
 II, 414, Z. 9: $\mu\epsilon$. → $\mu\eta$.
 II, 414, Z. 23: eines → *eines* {vgl. BA 48. Blatt S. 190}
 II, 416, Z. 3: der → *der*
 II, 416, Z. 27: denvertrautenTon → den vertrauten Ton
 II, 417, Z. 26: Die Redaction. → *Die Redaction.* {vgl. BA 51. Blatt S. 202}
 II, 418, Z. 25: zueiner → zu einer
 II, 424, Z. 33: <Fragmente.> → Fragmente. {vgl. BA 61. Blatt S. 240}

- II, 425, Z. 14: nahm → nahms {ebenso BKA II/7 BA I 314, Z. 32; vgl. BA 62. Blatt S. 245}
- II, 427, Z. 11: wäre- → wäre
- II, 428, Z. 14: nein; → nein; {ebenso BKA II/7 BA I 321, Z. 21; vgl. BA 64. Blatt S. 251}
- II, 428, Z. 27: zusammensetzen → zusammensetzen {ebenso BKA II/7 BA I 322, Z. 2; vgl. BA 64. Blatt S. 252}
- II, 431, Z. 6: stand → Stand
- II, 433, Z. 11: das → daß {ebenso BKA II/7 BA I 337, Z. 6; vgl. BA 68. Blatt S. 267}
- II, 433, Z. 15: daß → das {BKA II/7 BA I 337, Z. 11 notiert fälschlich: »daß] das BA< statt »das] daß BA<; vgl. BA 68. Blatt S. 267}
- II, 434, Z. 30f.: Hofhaltung → Hof-|haltung
- II, 437, Z. 12: Beamten-Personale → Beamten Personale {ebenso BKA II/7 BA I 348, Z. 7; vgl. BA 70. Blatt S. 278}
- II, 437, Z. 31: dieselben, → dieselben {vgl. BA 72. Blatt S. 285}
- II, 437, Z. 34: Umfang → Umfänge {vgl. BA 72. Blatt S. 285}
- II, 438, Z. 1: communiciren → communicieren {vgl. BA 72. Blatt S. 285}
- II, 438, Z. 4: der → *der* {vgl. BA 72. Blatt S. 285}
- II, 438, Z. 7: patriotischem → patriotischen
- Z. 8: angezeigt, → angezeigt {vgl. BA 72. Blatt S. 285}
- Z. 14: seyn → sein
- Z. 18: der selbe → derselbe
- II, 442, Z. 34: Polizei- → Polizei {ebenso BKA II/7 BA I 382, Z. 6; vgl. BA 77. Blatt S. 304}
- II, 443, Z. 9: werde. → werden. {ebenso BKA II/7 BA I 382, Z. 18; vgl. BA 77. Blatt S. 304}
- II, 444, Z. 2: *des* → des {ebenso BKA II/7 BA I 383, Z. 20; vgl. BA 77. Blatt S. 305}
- II, 444, Z. 19: im → in {ebenso BKA II/7 BA I 384, Z. 5; vgl. BA 77. Blatt S. 305}
- II, 450, Z. 18: Defiléen → *é* <grotesk> {vgl. BA Nro. 3. S. 11}
- II, 451, Z. 27: auch,insofern → auch, in sofern
- II, 452, Z. 34: Lebe wohl! → <kein neuer Absatz> {vgl. BA Nro. 4. S. 16}
- II, 458, Z. 3: Wundfieber → Wundfieber {vgl. BA Nro. 8. S. 30}
- II, 460, Z. 21: 1810 → 1810 <nicht Grotesk> {vgl. BA Nro. 10. S. 38}
- II, 463, Z. 2: auf,um → auf, um {vgl. BA Nro. 12. S. 48}
- II, 465, Z. 8: hätte,und → hätte, und {vgl. BA Nro. 15. S. 60}
- II, 465, Z. 36: Leben Sie wohl! → <kein neuer Absatz> {vgl. BA Nro. 15. S. 60}
- II, 466, Z. 4: haben, eine → haben, als eine {vgl. BA Nro. 16. S. 62}
- II, 472, Z. 19f.: beschoß → beschloß {ebenso BKA II/7 BA II 175,34; vgl. BA Nro. 34. S. 136}
- II, 473, Z. 13: auf hielt → aufhielt {vgl. BA Nro. 43. S. 171}
- II, 476, Z. 33: entwielt → entwickelt {vgl. BA Nro. 63. S. 251}
- II, 476, Z. 34/35: demnach → demnach, {ebenso BKA II/7 BA II 318, Z. 23; vgl. BA Nro. 63. S. 251}

GEDICHTE

- II, 488 (Prolog), Vs. 5: über Länder → über die Länder {ebenso BKA III, 40, Vs. 5}
II, 490 (Die beiden Tauben), Vs. 5: Freundin → Freundin {ebenso BKA III, 44, Vs. 5}
II, 493 (Der Kritiker): verschaff^p → *verschaff^p* {ebenso BKA III, 47}
II, 515 (Das letzte Lied) Vs. 16: (danach Leerzeile einfügen)
II, 521 (An unsern Iffland) Vs. 15: Euch immer gänzlich → Euch gänzlich¹⁶
II, 522 (Eine Legende) Vs. 10: auch → auf¹⁷

BRIEFE

- II, 535, Z. 17: 12 → 12 Uhr
II, 535, Z. 30: denken → dencken
II, 536, Z. 18: zuletzt → zuletzt
Z. 31: Anteil → Antheil
II, 539, Z. 17: Teilnehmern → Theilnehmern
II, 539, Z. 28: avanciert, → avancirt,
II, 543, Z. 18: Sie → sie {ebenso BKA IV/I, 35, Z. 14¹⁸}
II, 545, Z. 19: Weg → Weg denkbar
Z. 38: Bedeutung → Bildung
II, 547, Z. 26: Ehren → Ehre, {ebenso BKA IV/I, 40, Z. 10}
II, 548, Z. 8: werden → werden.
II, 550, Z. 28: sich so ganz → sich ganz
II, 553, Z. 21: Encyklopädie → Encyclopädie
II, 555, Z. 4: anderes → anders
II, 556, Z. 5: den ich → die ich
II, 558, Z. 21: sie ich → sie
II, 558, Z. 28: Dich → dich
II, 574, Z. 24: Ihr → Ihre
II, 580, Z. 11, 14, 16: und → u.
II, 581, Z. 2: und → u.
II, 588, Z. 38: Parade → Promenade
II, 590, Z. 25: und → u.
II, 591, Z. 35: einzigen → einzig {ebenso BKA IV/I, 171, Z. 35}
II, 592, Z. 15: schwach → schwach,
II, 603, Z. 36: Mecklenburgische → Meklenburgische {ebenso BKA IV/I, 209, Z. 4}
II, 604, Z. 7: spätestens → spätstens
Z. 9: mit wirken → mitwirken

¹⁶ In BKA III, 207 ebenso fehlerhaft, in BKA II/7 (Abendblätter), 19,11 korrekt.

¹⁷ In BKA III, 212, Z. 10 ebenso fehlerhaft, in BKA II/7 (Abendblätter), 153, Z. 14 korrekt.

¹⁸ Eigentlich nach dem Erstdruck zu korrigieren; ebenso wie MA II, 547, Z. 26.

- II, 604, Z. 11: mecklenburgischen → meklenburgischen {ebenso BKA IV/I, 209, Z. 17}
 Z. 17: empfangnen → empfangenen
 II, 606, Z. 24: beide → Beide {ebenso BKA IV/I, 219, Z. 6}
 II, 607, Z. 10: Mädchen → Mädchens
 II, 613, Z. 30: und → u.
 II, 614, Z. 20: im → in
 II, 624, Z. 1: du → Du
 II, 633, Z. 3: er er → er {vgl. BKA IV/I, 283¹⁹}
 II, 637, Z. 14: Wilhelmine. → Wilhelmine,
 II, 638, Z. 3, Z. 6: Erdenleben → Erdeleben {ebenso BKA IV/I, 298, Z. 38}
 II, 640, Z. 11: drüber → darüber
 Z. 14: betrachtet → beobachtet
 Z. 28: wäre! → wäre.
 II, 641, Z. 6: Dafür → Daher
 Z. 39: nur → nun
 nach Z. 39 kein Absatz.
 II, 641, Z. 38: Erdenleben → Erdeleben {ebenso BKA IV/I, 309, Z. 13}
 II, 642, Z. 7: Das → Das,
 II, 642, Z. 27: adressire → addressire
 II, 644, Z. 25: unbegreiflichem → unbegreiflichen {ebenso BKA IV/I, 319, Z. 22}
 II, 645, Z. 1: dichteten → dichteten,
 II, 652, Z. 29: und → u. {ebenso BKA IV/I, 340, Z. 25}
 II, 656, Z. 34: andrer, da → andrer da, {vgl. BKA IV/I, 348, Z. 35²⁰}
 II, 656, Z. 39: durcheinander wandte → durcheinander
 II, 657, Z. 7: krümmte → krümte
 II, 668, Z. 26: höchstwichtigen → höchst wichtigen
 Z. 28: Winter über (...) Heere → Winter (...) Heere über
 II, 673, Z. 13: entwickle → entwickele u.
 II, 674, Z. 24: *Novembr* → *Novmbr*
 II, 677, Z. 12: mich → mich gern
 II, 679, Z. 12f.: Ma-schine → Ma-schiene {ebenso BKA IV/I, 411, Z. 21²¹}
 II, 679, Z. 22: getan → gethan
 II, 682, Z. 26: ein wirken → einwirken
 II, 682, Z. 35: <kein neuer Absatz>
 II, 684, Z. 39: <kein neuer Absatz>
 II, 685, Z. 29: ad— → ad<ieu> {vgl. BKA IV/I, 426, Z. 35²²}

¹⁹ Die MA folgt zwar der BKA, dort ist das doppelte »er« aber als Folge einer fehlerhaften Korrektur (nach Streichen von »an«) erkennbar und sollte für den linearen Text des Briefs emendiert werden.

²⁰ In der BKA ist das »da« als Einfügung zum Satzteil vor dem Komma kenntlich.

²¹ Vgl. dort unmittelbar zuvor: 411, Z. 18 »Maschiene«; DKV IV, 169, Z. 13 und 16 liest zweimal »Maschiene«.

- II, 687, Z. 23: und → u. {ebenso BKA IV/1, 441, Z. 9}
 Z. 36: verlassen → verlaßen {ebenso BKA IV/1, 441, Z. 9}
 II, 692, Z. 3: und → u.
 II, 698, Z. 21: obgleich → ob gleich
 II, 709, Z. 38: und → u.
 II, 710, Z. 37: mir → mir,
 II, 711, Z. 29: glaubte. → glaubte,
 II, 712, Z. 37: und → u. {ebenso BKA IV/1, 506, Z. 14}
 II, 713, Z. 15: du → Du
 Z. 28: du → Du
 II, 715, Z. 38: möchte → mögte
 II, 720, Z. 8f: *Freun-din* → *Freun-dinn*
 II, 722, Z. 21: Wissenschaften → Wissenschaft
 II, 728, Z. 35: Gleißenberg → Gleißenberg,
 II, 731, Z. 28: gibt → giebt
 II, 732, Z. 31: war, → war {vgl. BKA IV/2, 25, Z. 16²³}
 II, 733, Z. 10: Glück, → Glück {vgl. BKA IV/2, 25, Z. 33²⁴}
 II, 735, Z. 21: Tath → That
 II, 739, Z. 28: Gärten → Göttern
 II, 745, Z. 7: Ihnen → ihnen
 II, 748, Z. 32: Schickals → Schicksals
 II, 753, Z. 16: die die → die
 II, 766, Z. 3: Ihren → Ihre
 II, 772, Z. 14: goût → goût
 Z. 29: einig → einig,
 Z. 34: Dir → Dir die
 II, 774, Z. 13: Wert → Werth
 II, 778, Z. 27: welchem → welchen
 II, 782, Z. 25: die → diese
 II, 791, Z. 16: hier hier → hier
 II, 796, Z. 16: paar → Paar
 Z. 21: Tore → Thore
 II, 798, Z. 3: IV → IIII
 II, 798, Z. 26: Eigentum → Eigenthum
 II, 798, Z. 31: Dich, → Dich {vgl. BKA IV/2, 188, Z. 21²⁵}

²² In der BKA wird das kaum mehr lesbare letzte Wort am unteren Blattrand als »ad——« wiedergegeben (d.h. nicht als »ad——«); DKV IV, 176, Z. 14 schreibt »adieu«, beschreibt aber (S. 699) den zugrundeliegenden Hs.-Befund. Die Stelle wäre eigentlich zu kommentieren, v.a. auch mit Blick auf 685, Z. 15 »Nacht——« (das ebenfalls anders aussieht) und die Gedankenstriche und »adieu« in Z. 19f. und 23.

²³ In der BKA ist erkennbar, dass das Komma zu einem gestrichenen »so ernst« gehörte und nur versehentlich nicht mit gestrichen wurde.

²⁴ Ähnlich wie MA II, 732, Z. 31 (vgl. Anm. 22) ist hier das Komma zu einem gestrichenen »alle Kriege« nicht mit gestrichen.

- II, 804, Z. 15: Dir → dir
 Z. 17: Dir → dir
 Z. 18: Deinem → deinem
- II, 805, Z. 33: Ihr → ihr
- II, 806, Z. 19: alles → Alles
 Z. 28: notwendig → nothwendig
- II, 807, Z. 26: Dich ⟨...⟩ Du → dich ⟨...⟩ du
- II, 808, Z. 20: Du → du
 Z. 32: Deine → deine
- II, 809, Z. 7: Du → du
- II, 810, Z. 20: alles → Alles
 Z. 22: 13t und 14. → 13t ⟨und 14.⟩
- II, 810, Z. 23: und → u. {ebenso BKA IV/2, 244, Z. 2}
- II, 812, Z. 14: Du → du
- II, 812, Z. 20: und → u. {ebenso BKA IV/2, 247, Z. 30}
- II, 813, Z. 36: kannst) → kannst),
- II, 816, Z. 19: Du → du
- II, 817, Z. 5: Capitän → Capitain
- II, 819, Z. 35: ware → wäre
- II, 822, Z. 3: Juni → Juni,
 Z. 13: Dich → dich
 Z. 20: Gesandtschafft → Gesandschafft
- II, 827, Z. 37: und → oder
- II, 829, Z. 26: Dein → dein
- II, 831, Z. 17: Deiner → deiner
- II, 835, Z. 19: Bekantschafft → Bekantschafft
- II, 836, Z. 23: Wissenschaft → Wissenschaft
- II, 837, Z. 9: Du → du
- II, 838, Z. 35: Dein → dein
- II, 839, Z. 13: Du → du
- II, 839, Z. 30: aufgegeben → aufgegeben.
- II, 841, Z. 5: nicht → nichts
- II, 843, Z. 32: durchgegangenen → durchgangen
- II, 845, Z. 1: sein. → sein?
 Z. 26: schließlich → schlüge dich
- II, 862, Z. 16: Maaßregel → Maasregel
- II, 874, Z. 4: Du → du
- II, 875, Z. 31: Dir → dir
- II, 889, Z. 10: von den → von {ebenso BKA IV/3, 81, Z. 15}
 Z. 17-18: getreuen → treuen {ebenso BKA IV/3, 81, Z. 22}
- II, 895, Z. 10: cirkuliren → circuliren {ebenso BKA IV/3, 129, Z. 12}
 Z. 26: Du → du

²⁵ Ähnlicher Fall wie bei Anm. 22 und 23; auch hier ist das Komma nach einem gestrichenen »tragen« nicht mit gestrichen (indirekt aber durch das Einfügen von »Mädchen«).

- II, 896, Z. 21f.: Deutschland → Deutschlands
 II, 896, Z. 26: Goethe → von Goethe {vgl. BKA IV/3, 133}
 II, 899, Z.1: Goethe → von Goethe
 Z. 16: Don Sebastian → (grotesk) Don Sebastian (i.O. lateinische
 Schreibschrift)
 II, 902, Z. 16: Guiskart → Guiskard
 II, 903, Z. 4: nennt → nennt,
 II, 911, Z. 30: Heinrich. → Heinrich
 II, 916, Z. 8: Hermannsschlacht → Herrmannsschlacht {ebenso BKA IV/3,
 270, Z. 7}
 II, 917, Z. 16: Wohlgeboren → Wohlgebohren {ebenso BKA IV/3, 281,
 Z. 11}
 Z. 23: Gesandtschafft → Gesandtschafft
 Z. 26f.: Gesandtschafft → Gesandtschafft
 II, 923, Z. 23: ging → gieng {ebenso BKA IV/3, 324, Z. 6}
 II, 926, Z. 1: Heinrich Cotta → Friedrich Cotta
 II, 928, Z. 1: Heinrich Cotta → Friedrich Cotta
 II, 929, Z. 17: Radziwil → (grotesk) Radziwil
 II, 939, Z. 4: Sie, → Sie {ebenso BKA IV/3, 442, Z. 2}
 II, 939, Z. 8: Delphini. → Delphini {ebenso BKA IV/3, 442, Z. 9}
 II, 939, Z. 9: *HvKleist* → *HvKleist*
 II, 940, Z. 16: *H v Kleist* → *H vKleist*
 II, 946, Z. 27: Exzellenz → Excellenz {ebenso BKA IV/3, 485, Z. 19}
 II, 947, Z. 22: D. 10. → D 10
 II, 950, Z. 33: Wissenschaft → Wissenschaft {ebenso BKA IV/3, 496, Z. 29}
 II, 952, Z. 4: Hofrath, → Hofrath
 II, 954, Z. 20: Rektor → Rector
 II, 955, Z. 31: Exzellenz → Excellenz {ebenso BKA IV/3, 539, Z. 16}
 II, 956, Z. 1: Reimar → Reimer
 II, 957, Z. 31: Hochwohlgeb. → Hochwohlgebohren {vgl. BKA IV/3,
 547f.²⁶}
 II, 958, Z. 1: Abendblattes → Abendblatts
 II, 958, Z. 3: & → Ew. Hochwohlgeb. ergebenster
 II, 958, Z. 9-14: <zu ersetzen nach dem Text des Drucks in Erich Schmidts Aus-
 gabe, Bd. V>²⁷
 II, 959, Z. 11: Geschäft → Geschäft {ebenso BKA IV/3, 555, Z. 9}

²⁶ Hier und in den beiden folgenden Korrekturen wäre eigentlich bei der Wiedergabe des Briefs in der MA analog der Ergänzung zu 957, Z. 33 (vgl. Kommentar MA III, 680) dem textkritischen Druck der Handschrift (Erich Schmidts Ausgabe, Bd. V, S. 412f.) zu folgen und nicht allein Kleists Kopie im Brief an Hardenberg vom 22.2.1811; vgl. DKV IV, 471f. und Kommentar dort S. 1018f.; mindestens aber wären die weiteren Abweichungen im Kommentar (MA III, 680) zu verzeichnen!

²⁷ Vgl. BKA IV/3, 791, Z. 3-6. Warum die MA im Gegensatz zur BKA dem (von Raumer gegenüber dem Original veränderten bzw. entschärften) Text des Erstdrucks folgt, erschließt sich nicht.

- Z. 13f.: Billett → Billet {ebenso BKA IV/3, 555, Z. 12}
II, 964, Z. 31: Exzellenz → Excellenz {ebenso BKA IV/3, 575, Z. 12}
II, 972, Z. 35: Vierteljahrs → Viertelsjahrs {ebenso BKA IV/3, 618, Z. 21}
II, 977, Z. 3: Exzellenz → Excellenz {ebenso BKA IV/3, 643, Z. 4}
II, 980, Z. 7: Prinzess. → Prinzeß {vgl. BKA IV/3, 660, Z. 7²⁸}
II, 980, Z. 17: H. v. Kleist. → H. v. *Kleist*.
II, 984, Z. 12: kommt → komt
II, 992, Z. 9: darzukam, → darzukam {ebenso BKA IV/3, 718, Z. 15}
Z. 17: letzten → lezten {ebenso BKA IV/3, 719, Z. 2}
Z. 21: Gedanke → Gedancke
II, 993, Z. 17: stürzen → stürtzen
Z. 25: Dich, → Dich
II, 996, Z. 4: Nov. → Novbr.
II, 997, Z. 17: erschreckt → erschreckt {ebenso BKA IV/3, 738, Z. 9}
Z. 32: Taße, → Taße
Z. 33: weisem → weißem
Z. 35: an → am {ebenso BKA IV/3, 741, Z. 1}
Z. 36: Fabrik → Fabrick
II, 998, Z. 1: Tasse ⟨...⟩ Weihnachts- → Taße ⟨...⟩ Weinachts-
II, 998, Z. 14: Kästen der Mad → Kasten der Mad: {vgl. BKA IV/3, 741, Z. 15²⁹}

Band III

PENTHESILEA. ORGANISCHES FRAGMENT

- III, 198, Z. 19: ⟨Vers linksbündig⟩ Doch → – Doch {Corrigenda: Vers- statt Zeilenangabe}
III, 199, Z. 1: Schlachtermüdeten → Schlachtermüdeten,
III, 217, Z. 11: Wenn → wenn
III, 222, Z. 17: ⟨zu ergänzen:⟩ H.v. K. {oder in III, 698 (Komm.)}

PENTHESILEA. HANDSCHRIFT

- III, 223, Z. 1: Penthesilea. → Penthesilea.
ein Trauerspiel.
Z. 10: Ulysses → Odysseus
III, 226, Vs. 93: Unheils → Urtheils
III, 233, Vs. 300: sanftem → sanftern

²⁸ Durch die in der MA erfolgende Berücksichtigung der Korrektur(en) Minde-Pouets ist zwar die Abweichung verständlich, dies müsste dann aber MA III, 688 im Kommentar gesagt werden. Ferner ist dort die Bezugsstelle der ersten Erläuterung (»Princess.«) in jedem Fall abweichend von MA II, 980,7 (»Prinzess.«). – Zu korrigieren ist dann auch MA III, 493 das Zitat ebendieses Briefes in den Dokumenten zum »Homburg«.

²⁹ Die Stelle ist handschriftlich korrigiert; der Plural (»Kästen«) wäre aus dem Kontext zu emendieren; in MA fehlt jedenfalls ein Zeichen (Punkt oder Doppelpunkt nach »Mad«). DKV liest: »Kasten der Mad.« (IV, 514, Z. 35).

Vs. 303: Unheils → Urtheils
III, 333, Vs. 2681: lautre → läutre

FRAGMENT AUS DEM SCHAUSPIEL:
DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN

III, 335, Z. 2: Heilbronn → Heilbronn, oder die Feuerprobe
III, 339, Z. 22: Haare auszuraufen → Haare auszuraufen

DIE HEILIGE CÄCILIE ... (Abendblätter-Druck)

III, 432, Z. 20: Verstände → Verstande
III, 434, Z. 38: schaffen. → schaffen. –
III, 435, Z. 10: auf → auf's

Anmerkungen

Zu: DIE FAMILIE SCHROFFENSTEIN

III, 456 zum Brief an Wilhelm v. Pannwitz: ⟨...⟩ ich → »⟨...⟩ ich
zum Brief an Ulrike, 13./14. März 1803: leset das Buch nicht → *leset das
Buch nicht*
Euch → euch
Scharteke. → Scharteke
nicht, hört ihr. → nicht. Hört ihr?

III, 457 zu 121,2 zum Brief an Wilhelmine: Eigentum → Eigenthum
wert → werth

zu 121,2 zum Brief an Ulrike: Erhabeneres → Erhabneres

III, 457f. zu: 129,19] → 129,16]
129,36] → 129,33]
131,33] → 131,31]
136,23] → 136,19]
136,39] → 136,34]

Zu: ROBERT GUISKARD

III, 459 (zum Briefzitat vom 9. Dezember 1802): Deine Liebe → deine Liebe

Zu: AMPHITRYON

III, 469 (Titel): Ein Lustspiel nach Molière → ein Lustspiel nach Moliere.

Zu: PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

III, 494 zu Vs. 1796: Tesaments → Testaments
III, 494 zu Vs. 1796: Cherbimen → Cherubimen

Zu: DIE VERLOBUNG IN ST. DOMINGO

III, 513, Z. 16: August von Kotzebue → August Kuhn
III, 516, zu 185,34: zum Feuer anzünden → zum Feueranzünden

Zu: DIE MARQUISE VON O....

III, 503 zu 122,7: daß] das *J* → daß] das *D*
zu 123,27: brauche,] brauche; *J* → brauche,] brauche: *J*
III, 504 zu 128,17: *hoffe*] hoffe, *J* → hoffe] hoffe, *J*
zu 129,19: *Wagen*] Wagen, *J* → Wagen] Wagen, *J*
zu 130,7: *würde*;] würde, *J* → würde;] würde, *J*
III, 506 zu 139,36: Trotz;] Trotz *J* → 139,36 Trotz;] Trotz, *J*

Zu: DAS BETTELWEIB VON LOCARNO

III, 518, Z. 16: Locarno → Locarno, BA
III, 519 (ergänzen): 201,20 Miswachs] Mißwachs *J*
III, 519 (ergänzen): 203,22 Degen] De= *J*
III, 519 (ergänzen): 203,22 wer da?] werda? *J*

Zu: DER ZWEIKAMPF

III, 523, zu II, 236,8–10: Rede vom »gedrechselt Stiel« → Rede vom gedrechselt
Stiel
III, 523, zu II, 256,16–20: Lukas 737f. → Lukas 7,37f.

Zu: AUFSATZ, DEN SICHERN WEG ...

III, 525, Z. 8: Erich Schmidt → Reinhold Steig
III, 525 (einfügen): zu 272,25 einzelnen] einzeln *K*
III, 525 (einfügen): zu 273,2 verpflogten] verpflochten *D* verpflogen *K*
III, 525 zu 273,21: Sie] Ihnen *K*
III, 525f. (einfügen): zu 277,39 allen seinen Bewegungen] alle seine Bewegung *K*
III, 526 zu 283,20: Ihnen] Sie *K*

Zu: (4.) BRIEF EINES POLITISCHEN PESCHERÄ ...

III, 535 zu 309,30: tiefsten → tiefen

Zu: ALLERNEUESTER ERZIEHUNGSPLAN

III, 555 zu 386,8: oder die Erziehlehre → oder Erziehungslehre

Zu: AUFFORDERUNG

III, 560 zu 401,13: französischen und deutschen] französischen und BA

Zu: VERMISCHTE NACHRICHTEN

III, 565, Z. 4: 53. Bl., 30. November → 54. Bl., 1. Dezember

Zu: NEUJAHRSWUNSCH EINES FEUERWERKERS ...

III, 571 zu 449,28: adj.et advon → adj. et adv.

Zu: BRIEF EINES DICHTERS AN EINEN ANDEREN

III, 572 zu 452,31: hat keine] keine BA {Corrigendaliste enthält einen Fehler}

Zu: <NICHT AUS DES HERZENS BLOSSEM WUNSCH ...>
III, 581, Z. 6: den → denn

Zu: LYRIK DER ›PHÖBUS-ZEIT
III, 581–III, 586: <jeweils bei den Gedichten Prolog, Der Engel ..., Epilog, Die beiden Tauben ..., Epigramme (1) und (2), Der höhere Frieden, Jünglingsklage, Mädchenrätsel, Katharina ..., An S. von H.:>
Unterzeichnet: H. von K. → Unterzeichnet: H. v. K.

Zu: DER SCHRECKEN IM BADE
III, 587 zu 502,39: daß sie → daß

Zu: GERMANIA AN IHRE KINDER
III, 589, Z. 7: einzeln <...> *schnell* → *einzel*n <...> schnell

Zu: AN DIE KÖNIGINN VON PREUSSEN
III, 594, Z. 3: Königin → Königinn

Zu: BRIEF 18
III, 609 zu 622,29: dortige Bergbau dort → dortige Bergbau

Zu: BRIEF 22
III, 611 zu 646,26: 18ten Fbr. → 18ten 7br.

Zu: BRIEF 112
III, 646, zu 878,28: nordöstlich von Gulben im Spreewald → westsüdwestlich von Altdöbern

Zu: BRIEF 114
III, 647 zu 882,3–4: März 1803 → März 1804

Zu: BRIEF 152
III, 659, zu II, 918,33–<919,>1: einzeln <...> *schnell* → *einzel*n <...> schnell {vgl. Anm. zu III, 589}

Zu: BRIEF 163
III, 663, zu 929,11f: (Seite 520) → (Band II, Seite 520)

Zu: BRIEF 202
III, 681, zu 958,25: 958,25 26 Abschrift → 958,25–26 Abschrift

Zu: Brief 219
III, 688, zu II, 980,7: Princess.] → Princeß {vgl. Anm. zu II, 980,7}

Zu: BRIEF 233

III, 695, zu *II*, 996: Nov. → Novbr.

Zu: MATERIALIEN

Zu: FRAGMENTE AUS DEM LUSTSPIEL: DER ZERBROCHNE KRUG.

III, 697 (zweiter Absatz): V. 14–456 → V. 414–456³⁰

Zu: PENTHESILEA (Handschrift)

III, 698 (Titel): Penthesilea. → Penthesilea. ein Trauerspiel {vgl. Anm. zu *III*, 223, Z. 1}

Zu: CHRONIK

III, 839, Z. 10 v.u.: Manon Lescaut → Manon Lecoult

³⁰ Neben der falschen Verszahl wird die gesamte Anmerkung dadurch, dass die Sigle D sowohl für die Phöbus-Fragmente als auch – im zweiten Absatz – für den Erstdruck des gesamten Dramas (in *MA I*, 163–256; vgl. *MA III*, 463) verwendet wird, praktisch unverständlich. Sinnvoller wäre (analog zur Siglierung der Fragmente aus dem »Käthchen«, vgl. *MA III*, 698) die Sigle P für die »Phöbus«-Fragmente.

HEINRICH VON KLEIST
BESCHÄFTIGT SICH MIT AACHENER
STIFTUNGEN

I. Ein Studium kann auch der Dichter in seinem Schaffen
nicht immer verleugnen

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, dessen Todestag am 21. November 1811 (* 18. Oktober 1777 in Frankfurt/Oder) zu »zelebrieren« war und dessen Werk aus diesem Anlass von vielerlei Seiten – wiederum – daraufhin abgeklopft wurde, was er uns Heutigen noch zu sagen habe, hat u.a. drei Semester Mathematik, Philosophie, Jura und Kameralwissenschaften studiert (ab 1799, in Frankfurt/Oder, eine ziemlich heruntergewirtschaftete Universität zu damaliger Zeit, daher 1810 die Neugründung einer preußisch-deutschen Reformuniversität in Berlin).

Von den an der Universität vermittelten Grundkenntnissen der Juristerei scheint etwas hängen geblieben zu sein. Denn der spätere Dichter beschäftigt sich in einer seiner Erzählungen (»Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«, 1811¹) auch – und auf den ersten Blick durchaus beschlagen – mit Stiftungen, zwar nicht unbedingt in einem juristischen Sinne, sondern literarisch. Diese geistige Prägung hat übrigens Daniel Kehlmann bei seiner Dankesrede für die Verleihung des Kleist-Preises 2006 auf die – wohl angelesene – Formel gebracht, dass man bei dem Dichter Sätze finde, »die ihre Herkunft aus der Sprache des Rechts nicht verleugnen.«²

Man muss jedoch schon genau hinschauen, um die Stiftungsproblematik in dieser für Kleists Schaffen doch etwas anderen Geschichte zu erkennen, die schon starke romantische Züge aufweist. Vielleicht hat sie wegen ihres Aus-der-Art-gefallen-Seins gegenüber vergleichbaren, heute noch gelesenen oder irgendwie (z.B. filmisch) bearbeiteten Erzählungen nicht die rechte Akzeptanz beim Publikum

¹ Erstveröffentlichung in den »Berliner Abendblättern« im November 1810 (anlässlich von Geburt und Taufe der Tochter Cäcilie [laut Taufregister der Gemeinde des Französischen Domes vom 16. November 1810: Isidore Marie Cécile Cunégonde] des Romanikers, Publizisten und Politikers Adam H. Müller, der selbst 1805 – heimlich – zum Katholizismus übergetreten war). Kleist war einer der Taufpaten der »fille d'Adam Müller«. Endgültige (und erweiterte) Fassung 1811; diese liegt der vorliegenden Analyse zugrunde.

² Daniel Kehlmann, Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein. In: KJb 2007, S. 17–22, hier S. 18.

gefunden. Schließlich wird darin Religiös-Mystisches erzählt,³ für konservative (preußische) Protestanten, die Kleist späterhin voll und ganz vereinnahmten, eher Inakzeptables. Denn im kämpferischen Protestantismus und insbesondere nach der Aufklärung waren Wunder und katholische Glaubensgewissheiten bei Fortschrittsgläubigen unannehmbar.

II. Die Klostergeschichte

Daher hier zunächst eine Kurzfassung der nur wenige Seiten umfassenden Erzählung:

Wir befinden uns zeitlich am »Ende des sechzehnten Jahrhunderts«, und zwar in Aachen. Aus den Niederlanden droht die dort »wütende« Bilderstürmerei« (DKV III, 287) auf den Kern des Reichs überzuschwappen.⁴ Vier Brüder treffen dort zusammen, um eine Erbschaft anzutreten. Drei von ihnen sind Studenten in Wittenberg, was sie eindeutig als Anhänger der neuen Religion definiert (wohl Lutheraner). Der vierte ist Prädikant⁵ in Antwerpen, also ein Anhänger der Reformierten (Calvinisten). Ihre Heimat ist Den Haag, von wo ihre Mutter später anreist, um ihr plötzliches Verschwinden aufzuklären. Die Vier sind »von Schwärmerie, Jugend und dem Beispiel der Niederländer erhitzt«, so dass sie beschließen, anlässlich der Fronleichnamsfeier in einem Kloster (des Ordens der heiligen Cäcilie⁶) außerhalb der Stadtmauern »auch der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben.« (DKV III, 287) Das gelingt nicht, denn der angezettelte Aufruhr, der die Feier zu stören und das Gotteshaus zu verwüsten droht, wird auf wundersame Weise durch ein anfängliches »Oratorium«, das von den Nonnen »mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt« wurde (DKV III,

³ Bettine Menke, Die *Gewalt* einer Mitteilung, die verrückt, oder: die Medien von Religion in Heinrich von Kleists »Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. In: Jamal Malik, Jörg Rüpke und Theresa Wobbe (Hg.), Religion und Medien. Vom Kultbild zum Internetritual, Münster 2007, S. 131–151, hier S. 131, 136 spricht diesbezüglich von einem »Fall von »Religion in Literatur«, sogar »ein ziemlich spektakulärer«, wegen »einer göttlichen Einwirkung, ein Wunder«; auch: »Religion in einem Medium« (ebd., S. 138).

⁴ Wiewohl Kleist die Erzählung noch im »alten« Reich spielen lässt, nimmt er die politischen Verhältnisse nach dem auch von ihm erwähnten 30-jährigen Krieg schon vorweg, indem er deutlich nach hier Reich (mit der Grenzstadt Aachen und deren »Aachener Reich«) und dort die Niederlande differenziert, ohne allerdings die »französischen Verhältnisse« nach 1792/1801 anzusprechen.

⁵ Dies bedeutet: Prediger/Hilfsprediger in der (niederländischen) reformierten Kirche sowie bei den Mennoniten.

⁶ Die heilige Cäcilie/Cäcilia, eine junge römische Adelige, die heimlich zum Christentum übergetreten war, hat nach der Legende zu Anfang des 3. Jhs. den Märtyrertod erlitten. Sie ist die Patronin der Kirchenmusik; das deshalb, weil sie die Orgel erfunden haben soll (aber: wohl eine Fehlinterpretation des Begriffs »organisch« in einem lateinischen Wechselgesang). Ihre Attribute sind Orgel, Violoncello und Harfe. Übrigens: Die Heilige war nicht klosterträchtig, heißt: ganz wenige Klöster in ihrem Namen, kein nach ihr benannter Orden. Insofern liegt hier eindeutig eine Kleist'sche Erfindung vor. Siehe aber der Hinweis auf Schillers »Cäcilienkloster« unter IV. lb) im vorliegenden Beitrag.

293) (mit Hilfe von »Geigen, Hoboen und Bässe[n]«; bei Kleist etwas undeutlich: das Orgelspiel – Schwester Antonia »setzte sich selbst [...] an die Orgel, um die Direktion des vortrefflichen Musikstücks zu übernehmen«; DKV III, 291f.) sowie nur ansatzweise durch die weltliche Obrigkeit (kaiserlicher Stadtkommandant) verhindert.

Die Vier lassen nämlich urplötzlich ab von ihrem zerstörerischen Vorhaben, sehr zum Verdruss ihrer Gefolgsleute, die auf das verabredete Zeichen zum Losschlagen warten. Sie sind durch die »Gewalt der Musik⁷ so »bekehrt« worden, dass sie fortan geistig in einer anderen Welt leben. Sie werden schließlich in einem »Irrenhause« (DKV III, 295) hospitiert, wo die Mutter sie sechs Jahre später nach einigem Suchen auch vorfindet. Da ihnen »auf Erden nicht zu helfen« (DKV IV, 513)⁸ ist, hinterlegt die tief betübte Frau eine Summe Geldes zu ihrem Unterhalt. Sie selbst ist von diesem Schicksalsschlag so getroffen, dass sie nach einjährigem Trauern und Sinnen schließlich »in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte: die Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das Gloria in excelsis abgesungen hatten.« (DKV III, 313)

III. Zum historischen Hintergrund

Wir begegnen in dieser historisierenden, in den Details nicht immer stimmigen Geschichte insgesamt drei (wenn man so will, auch vier) Stiftungen, wobei der Begriff nur ansatzweise einmal fällt. Aber in dem vorliegenden katholischen Kontext muss das auch nicht weiter betont werden; da weiß auch der gläubige Laie, dass fromme Anstalten Stiftungen (für die Ewigkeit) sind.

Aber zunächst interessiert die Frage nach der historischen Wahrheit. Woher hat der Dichter die Story (Untertitel: »Eine Legende«)? Und soll man den Dichter, wie es sein jüngster Biograph Peter Michalzik tat, in jedem »Detail« in seinen »Texten

⁷ Die »Gewalt« bzw. die Macht der Musik im Sinne eines zivilisatorischen Fortschritts ist keine Erfindung Kleists. Neben G. Fr. Händel (in: op. 76/1736, »Alexander's Feast or The Power of Musique«) hat auch Ludwig van Beethoven diese Metapher benutzt. So schreibt er 1800/1801 die Ballettmusik zu Salvatore Viganos Libretto und benennt dieses nicht so bekannte Musikstück (im heute kaum noch bekannten Volltext) »Die Geschöpfe des Prometheus oder Die Macht der Musik und des Tanzes«. Darin wird erzählt, wie insbesondere durch die Musik die zum Leben erweckten, aber tumben Tonstatuen des Titanen (Halbgott) Vernunft annehmen und einen Sinn für die Schönheiten der Natur entwickeln. Annähernd 30 Aufführungen in Wien in den Jahren 1801 und 1802 belegen, wie beliebt das Stück damals war. Kleist sollte darüber in den Gazetten für ein gebildetes Publikum gelesen haben; die Grundannahme hier (bei Viganos/Beethoven: Antike) wie dort in der »Legende« (katholisches – fast noch – Mittelalter) ist frappierend. – Nur nebenbei soll erwähnt werden, dass Goethes so ganz anderer »Prometheus« (ein Sturm und Drang-Geselle, von daher für Kleist im hier besprochenen Zusammenhang nicht relevant) zwischen 1772 und 1774 niedergeschrieben und 1789 von Goethe in die Erstausgabe von bis dahin vorliegenden Werken aufgenommen wurde.

⁸ Originalton Kleist in seinem Abschiedsbrief an die Schwester Ulrike vom 21. November 1811.

ernst und wörtlich [...] nehmen«⁹ Dem stünde entgegen, dass es sich bei dieser ›frommen Schauerlegende‹ (Wolfgang Wittkowski) wohl »nur« um ein »frei erfundenes Spiel«, um »Flunkerei« handelt.¹⁰ Wittkowski sieht in der Geschichte sogar eine ›Legendenparodie‹, selbst als ›Legende‹ nicht ernst zu nehmen. Ähnlich urteilt Thomas Groß, der »im Vergleich zur sonstigen Präzision der Angaben« die »relative Unbestimmtheit der Zeitangaben« bemängelt und deshalb meint, das »zeugt zugleich von einer Fiktionalisierung«, als Erzählung anzusiedeln im »Bereich des Fiktiven«.¹¹

Der Verfasser dieser Abhandlung hat sich dennoch für Michalzik's Sicht auf Kleist entschieden, will also nach Art eines Indizienprozesses versuchen, einen Kern an Wahrem darin zu finden.¹² Das muss nicht bedeuten, dass in Details nicht dennoch weitere »relative Unbestimmtheiten« aufscheinen (so z.B. »Dom« oder »Kathedrale« für eine »Klosterkirche«; auch ist nicht der »Erzbischof« in Trier zuständig für eine Erst-Anerkennung von »schrecklichen und herrlichen Wundern«, sondern im vorliegenden Fall [Burtscheid] der Erzbischof von Köln [der für das benachbarte Aachen zuständige Bischof war bis 1803 der von Lüttich], was dann aber noch – laut Kleist – durch ein »Breve« des Papstes zu bestätigen war; weiterhin ist zu Kleist's Zeiten »vor den Toren« Aachens in Burtscheid in dem dortigen Frauenkloster von der damals vorhandenen Architektur her keine »prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der Kirche« zu sehen gewesen; DKV III, 307).

Ausweislich seiner zahlreichen Briefe ist Kleist wohl nicht in Aachen gewesen.¹³ Zwei Paris-Reisen führten ihn von Süden her in die französische Haupt-

⁹ So gesprächsweise zitiert bei Wolfgang Höbel, So trugen ihn zwei Engel fort. In: Der Spiegel Nr. 5/2011 vom 31. Januar 2011, S. 131. Michalzik verdeutlicht das in seiner Biographie u.a. im Zusammenhang mit dem »Zerbrochenen Krug«. Vgl. Peter Michalzik, Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher. Biographie, Berlin 2011, S. 247, wo er feststellt, dass dieses »Stück [...] voll mit Anspielungen, ein Feuerwerk der Doppel- und Vieldeutigkeit« ist, was natürlich für uns Heutigen ordentlich aufzudröseln ist. Und weiter heißt es: »Neben der antiken Ebene bringt Kleist auch viel Gegenwart ins Spiel.« (Ebd., S. 249) Schlussendlich: »Was dieses Stück so faszinierend macht, ist, wie Kleist Widersprüchliches und Vieldeutiges so perfekt verschleift, dass es wie aus einem Guss [...] wirkt.« (Ebd., S. 251) Da muss man schon tief schürfen, um alle Feinheiten zu erkennen.

¹⁰ So Wolfgang Wittkowski, Die heilige Cäcilie und der Zweikampf. Kleist's Legenden und die romantische Ironie. In: Colloquia Germanica 6 (1972), S. 17–58, hier S. 21.

¹¹ Vgl. Thomas Groß, Schwester Antonia und der zwiespältige Schein der Kunst. In: Brandenburger Kleist-Blätter 10 (1997), S. 35–65, hier S. 37.

¹² Er fühlt sich darin auch bestätigt durch Roland Reuß, den Herausgeber der Brandenburger Kleist-Ausgabe, der generell hinsichtlich des Edierens und natürlich auch bei diesem Autor von einem notwendigen »Sich-Einlassen auf die kleinsten scheinbaren Nebensächlichkeiten« spricht (Roland Reuß, Im Freien? Kleist-Versuche, Frankfurt 2010, S. 8). Reuß geht sogar so weit, selbst bei der Orthografie überaus kritisch zu sei: »Die Möglichkeit, gegen eine Regel zu verstoßen, setzt das Zugeständnis der Geltung ebendieser Regel voraus, und es ist daher an jeder einzelnen Stelle eines Kleist'schen Textes zu prüfen, ob ein solcher Regelverstoß vorliegt oder nicht.« (Ebd., S. 208)

¹³ Allerdings dürfte einem Intellektuellen seines Formats die freie Reichsstadt (seit 1165) und traditionelle Krönungsstadt deutscher Könige und Kaiser, zudem noch seit Jahrhunderten als Wallfahrtsort mit besonders großer Anziehungskraft (Aachener Heiligtumsfahrt,

stadt; die Rückreisen verliefen ähnlich. Einzig seine »Befreiung [...] mich loszulassen [...] von der Nutzlosigkeit meiner Gefangenschaft« als »Staatsgefangenen oder Kriegsgefangenen« (DKV IV, 376f.)¹⁴ in Frankreich (mit der Heimreise nach Berlin) hätte ihn vom Gefangenenlager in Châlons-sur-Marne (im Nordosten Frankreichs, heute: Châlons-en-Champagne) im Juli/August 1807 über Aachen kommen lassen können. Belegt ist das jedoch nicht, aber die Wahrscheinlichkeit dafür ist groß. Denn ihm wurde das »Ehrenwort« abverlangt, »eine vorgeschriebene Straße [zu] befolgen« (DKV IV, 381);¹⁵ und diese führte ihn sicherlich zunächst weitgehend durch französisches Territorium, wozu Aachen inzwischen gehörte (mit anzunehmender Weiterreise durch das kurzlebige Königreich Westfalen, wo der Bruder des Kaisers als sogenannter »König Lustik« herrschte). Wenn dem so war, dann hätte er die Legende ggfs. dort in einem Wirtshaus aufschnappen können. Und falls das der Fall gewesen sein sollte: Hat die ihm dort vermittelte Geschichte überhaupt einen wahren Kern? Gab es beispielsweise in Aachen, besser: »damals vor den Toren dieser Stadt« (DKV III, 287) ein Frauenkloster?

Die Germanistik kommt zu dem Schluss: »Eine direkte Quelle für die sogenannte Legende hat sich bisher nicht gefunden.«¹⁶ Was könnte dennoch mit dem

auch Aachenfahrt genannt, mit bis zu 100.000 Pilgern) durchaus bekannt gewesen sein. Alle 7 Jahre wurden (und werden) im Dom die Aachener Heiligtümer ausgestellt (Windeln Jesu, sein Lententuch, ein Kleid Marias, Enthauptungstuch Johannes des Täufers).

¹⁴ Brief an Ulrike von Kleist, Châlons-sur-Marne, 8.6.1807. Im Brief vom 13. Juli 1807 spricht er von der erst in Berlin zu erwartenden endgültigen »Loslassung« (DKV IV, 380).

¹⁵ Brief an Ulrike von Kleist, Châlons-sur-Marne, 14. (und 15.?) 7.1807. Kleist musste sich in Berlin zwecks endgültiger Entlassung noch einer persönlichen Prüfung seines Falles durch den französischen Gouverneur von Berlin/Stadtkommandanten General Clarke unterziehen. Sein letzter Brief aus Châlons-sur-Marne datiert auf den 15. Juli; angekommen ist er in Berlin am 14. August. Er selbst rechnete mit seiner Abreise am 17./19. oder 18./21. Juli und einer Reisedauer von 14–16 Tagen (bei gut 1000 km Distanz im Durchschnitt eine tägliche »Leistung« zwischen 63 und 72 km, was als »Vehikel« für eine Kutsche spricht; Kleist selbst hoffte, »mit dem Courier« zu reisen; »reise Tag und Nacht«; DKV IV, 384; Brief an Ulrike von Kleist, Châlons-sur-Marne, 14. [und 15.?] 7.1807). Irgendwo unterwegs (anzunehmen auf einer alten Römerstraße aus der Gegend zwischen Reims und Köln, die über Aachen führte) muss er noch eine gut einwöchige Pause eingelegt haben, vielleicht in einer französischen Stadt, wo er bei einem »Handlungs-Haus« einen »vom Buchhändler Arnold aus Dreßden« erwarteten »Wechsel« hoffte einlösen zu können (DKV IV, 382; Brief an Ulrike von Kleist, Châlons-sur-Marne, 14. [und 15.?] 7.1807), weil dieses die Geldanweisung hausintern mit einer vergleichbaren Forderung an Deutsche im ehemaligen Reich verrechnen konnte (vgl. DKV IV, 385f.; Brief an Rühle von Lilienstern, Châlons-sur-Marne, 15.7.1807). Aachen wäre da sicherlich ein idealer Finanztransaktionsplatz gewesen; allerdings: Mayence wohl nicht weniger – nach Michalzik aber wahrscheinlich erst in Berlin eingelöst. Vgl. Michalzik, Kleist (wie Anm. 9), S. 297.

¹⁶ Klaus Müller-Salget: Kommentar. In: DKV III, 882. Allerdings wird bezüglich der vier bekehrten Brüder auf eine »Anregung« bei Matthias Claudius (in dessen »Wandsbecker Boten«) hingewiesen (»über vier wahnsinnige Brüder in einem Hamburger Spital«, wobei es sich um ein Stift/eine Stiftung handelt: »Der Besuch im St. Hiob zu **«, 1783). Weiterhin wird in den Erläuterungen dieser Dokumentation von Kleists Schaffen auf Händels »Ode for St. Cecilia's Day / (Kleine) Cäcilienode« (1739) verwiesen, wobei man fragen kann, ob Musik und Text der Ode nicht von Kleist, wenn gehört und verinnerlicht, in seiner »Le-

damaligen Aachen real in Verbindung gebracht werden? – Zunächst also einige Fakten, die schon auf den ersten Blick stimmig zu sein scheinen:

a) Ein »Nonnenkloster« *extra muros* (von Kleist mehrfach so beschrieben) ist in Burtscheid (heute ein Stadtteil von Aachen) für die in Frage kommende Zeit belegt.

b) Dann ist da noch besagtes »Irrenhaus«, ein für die damaligen Verhältnisse durch und durch städtisches Institut (Tollhaus), das eine gewisse aufgeklärte Einstellung zu einem Krankheitsphänomen offenbart, das ansonsten zur Zeit der Erzählung, also in vor-aufgeklärten Zeiten, mit In-Ketten-Legen oder Wegsperrern der Betroffenen behandelt wurde (Narrenkäfig). Es ist »durch des Kaisers Vorsorge unlängst gestiftet« (DKV III, 295) worden. Auch dieses kann zunächst mit einer »Idioten-Anstalt« (für Männer) eines Pflegeordens innerhalb der Mauern der mittelalterlichen Stadt historisch belegt werden.

c) Und zum Schluss kommt mit der »Zurücklassung eines kleinen Kapitals, das sie [die Mutter; K.N.] zum Besten ihrer armen Söhne bei den Gerichten niederlegte« (DKV III, 313), noch eine milde Familienstiftung zum Vorschein.

d) Mit des Kaisers »gestifteter« Anstalt wird der Beginn einer Stiftung als Rechtsinstitut vorgestellt, die auf lange Dauer zielende wohltätige Handlung eines Mitmenschen, zumeist aus konkretem Anlass und eigenem Erleben hinsichtlich der Zwecksetzung. Das ältere Nonnenkloster besteht »noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges [...], wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte.« (DKV III, 293) Damit wird auf einen der ganz wenigen Beendigungsgründe für eine auf ewige Zeiten eingerichtete Stiftung verwiesen: *force majeure*, d.h. ein Akt weltlicher Gewalt (also keineswegs ein *act of god*, wie die »höhere Gewalt« im Englischen bezeichnet wird) tilgt das Institut aus dem hier relevanten »Buch des Lebens« (örtliches Stiftungsregister), unter Umverteilung von dessen Vermögen zugunsten Dritter. Ansonsten kommen nur noch Vermö-

gende« mit einem etwas anderen Inhalt unterlegt wurde. Bei Joseph Müller-Blattau, Händel [Art.]. In: Friedrich Blume (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 5, München u.a. 1989, Sp. 1266f. wird deren Inhalt wie folgt wiedergegeben: »Die Macht der Musik auf Erden wird in einzelnen Arien mit entsprechend obligatorischen Instrumenten entfaltet. Cäcilia bringt mit dem heiligen Klang der Orgel die höchste und reinste Gestalt der Musik.« Die »obligatorischen Instrumente« sind: Flöte, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten, Pauke, 2 Violinen, Viola, Cello, Basso Continuo und Barock-Orgel; daneben Chorgesang und Arien. Das erzeugt bei Kleist neben »alle Himmel des Wohlklangs« (DKV III, 293) noch Gefühle eines »wunderbar herabrauschenden Oratoriums« (DKV III, 299). Die Mutter der vier jungen Leute jedenfalls sieht hier den ganzen »Schrecken der Tonkunst« am Werk (DKV III, 311). – Schließlich wird eine Klosterzerstörung als eventuelles Vorbild für hier Misslungenes erwähnt: Matthew G. Lewis, The Monk (1796; dt. »Der Mönch«, 1799). Wie große katholische Kirchengebäude und ihre Aura auf den Dichter (beeindruckend) gewirkt haben, ist aus brieflichen Verlautbarungen über Eindrücke während seiner Aufenthalte in Würzburg (Julius-Spital, 1800) und Dresden (Hofkirche St. Trinitatis, 1801) zu entnehmen; also weitere Elemente eigenen Erlebens, die ggfs. in die Geschichte eingeflossen sind. In einem Brief vom 21. Mai 1801 an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge schreibt er: »größte, erhabenste Musik [...], das Herz gewaltsam zu bewegen« (zit. nach DKV III, 883; vgl. DKV IV, 225 [dort fälschlich »erhabenste«]).

gensverlust (z.B. durch Kriege, Katastrophen oder kriminelle Akte des Stiftungsorgans) und Obsoleszenz bzw. Gesetzeswidrigkeit des Stiftungszwecks in Frage, was den Staat dann veranlasst, die Bücher zu schließen.

IV. Vertiefendes Schürfen nach »Wahrheiten« in der Erzählung

a) Das Kloster in Burtscheid (mit einer kriegsbedingt nicht mehr vorhandenen Nikolaus-Kapelle als Urzelle), einstens vor den Toren der Stadt, wenn es denn als leicht verändertes Vorbild gedient haben sollte, war zunächst eine Benediktiner-Abtei.¹⁷ Die Benediktinermönche waren gut 200 Jahre nach der Niederlassung wegen ihrer »herabgesunkenen Klosterzucht«¹⁸ und wegen der wirtschaftlich »zerüttete[n] Verhältnisse«¹⁹ bei der kirchlichen Obrigkeit (in Köln) in Ungnade gefallen und mussten ihre geistliche Bleibe verlassen (bestätigt durch eine Urkunde Friedrichs II. aus dem Jahre 1222).

Dabei spielten politische Gründe eine wichtige Rolle, denn der einflussreiche und zivilisatorisch sowie missionarisch wirkende Reformorden der Zisterzienser (in benediktinischer Tradition gegründet 1098) erwies sich als reichs- und kaisertreu, was den Reichsverweser und auf strenge Klosterzucht achtenden Kleriker Engelbert (in Vormundschaft für den unmündigen späteren Heinrich VII.) zu der ungewöhnlichen Translation veranlasste,²⁰ was praktisch eine schon langsam unmodern werdende Fortsetzung der ottonischen Reichspolitik bedeutete, nämlich die Stärkung des Kaisertums durch Klosterstiftungen; mehr Macht für Kaiser und Reich versprachen da schon die an Stärke gewinnenden freien Reichsstädte, wozu Aachen auch schon seit langem gehörte.

Der Frauenorden der Zisterzienserinnen (erste, allerdings noch nicht anerkannte Klostergründung im Jahre 1125 in Tart, in der Nähe von Cîteaux) rundete die politischen Absichten dahingehend ab, dass damit der regionale Adel in dieses politische Konzept eingebunden wurde (über die Einweisung – mit Landdotationen – von Töchtern in eine solche Frauengemeinschaft, was mit der Zeit von den Zisterziensern ursprünglich eigenen Strenge zur dem Adel [gesellschafts-

¹⁷ Gestiftet (und den Heiligen Apollinaris und Nikolaus geweiht) im Jahre 996/7 auf Veranlassung von Kaiser Otto III. (Mutter: Kaiserin Theophanu aus Byzanz) durch Abt Gregor/Gregorius von Kalabrien (nach neuen Forschungserkenntnissen ein adeliger, ostkirchlicher Mönch [Basilianer] aus Kalabrien, nicht der früher angenommene Sohn des Kaisers Nikephoros Phokas, Schwager Otto II. Siehe dazu Thomas Wurzel, *Die Reichsabtei Burtscheid von der Gründung bis zur frühen Neuzeit*, Aachen 1984, S. 11f.). Eine Schenkungsurkunde Heinrichs II. aus dem Jahre 1018 belegt, dass damit ein Stück Land (villa Porceto/Burtscheid) aus der karolingischen Pfalz ausgegliedert wurde (zur »Herrlichkeit Burtscheid«). 1138 wurde das Kloster reichsunmittelbar (von Konrad III. verbrieft). 1220 wurde unter Erzbischof Engelbert von Köln die Benediktinerabtei aufgelöst, und Aachener Zisterzienserinnen wurden darin eingewiesen (unter Beibehaltung der alten Reichsfreiheit). Deren Stift nahm mit der Zeit den Charakter eines adeligen Damenstifts an (für die Töchter des rheinischen Adels).

¹⁸ Wurzel, *Die Reichsabtei Burtscheid* (wie Anm. 17), S. 38.

¹⁹ Wurzel, *Die Reichsabtei Burtscheid* (wie Anm. 17), S. 41.

²⁰ Siehe dazu Wurzel, *Die Reichsabtei Burtscheid* (wie Anm. 17), S. 39.

politisch] genehmeren Verstofflichung führte, d.h. kein Gelübde und gewisse Freiheiten für die Stiftsdamen²¹).

b) Diese Tatsache klingt bei Kleist deutlich an: Die Äbtissin ist »eine edle Frau, von stillem königlichen Ansehn«. Die »hochwürdigste Frau« sitzt bei der Audienz mit der Mutter »auf einem Sessel [...], den Fuß auf einem Schemel gestützt, der auf Drachenklauen²² ruht«. Sie hat ein »ehrwürdige[s] Antlitz«, das »unbedingtes Vertrauen« ausstrahlt. Ein Brief aus der Zeit des Aufbruchs wird nach anfänglichem Zögern »unter einem heißen Kuß auf ihre Hand, der fürstlichen Dame« (DKV III, 309)²³ überreicht. Dass die Klosterfrauen keine Nonnen sind, sondern Stiftsdamen, muss hier nicht weiter stören, kann eine solche Verwechslung doch dem Unverständnis eines Protestanten für die Feinheiten katholischer Institutionen zugeschrieben werden. Dass dem – zwar irgendwie aus der Art geratenen – Adelspross Kleist das Institut der »Stiftsdame« nicht ganz unbekannt war, belegt jedenfalls seine »kleine Schrift« (in den »Berliner Abendblättern«): »Rätsek. Darin ist die (protestantische) Stiftsdame »jung und schön« (DKV III, 362) und bei einer abendlichen Gesellschaft einem erotischen Abenteuer nicht abgeneigt: Sie knutscht in einem unbeobachteten Moment mit einem »jungen Doktor der Rechte herum. Bei Nonnen unmöglich!²⁴

c) Als Stifter der »Idioten-Anstalt« könnte der Dichter an Kaiser Matthias gedacht haben, der anlässlich seiner Krönung in Frankfurt, statt üblicherweise in Aachen (am 13. Juni 1611), sich seines im Alter geisteskranken Bruders Kaiser Rudolfs II. (Krönung 1576 in Regensburg) erinnert haben mag und mit einer ihm vom Zweck her naheliegenden Anstalt einen guten Grund fand, sich für die Vernachlässigung der traditionellen (und verfassungsrechtlich vorgeschriebenen) Krönungsstadt in dauernde Erinnerung zu bringen – eine Art Wiedergutmachung für den der Stadt Aachen angetanen Tott der Verlegung des Krönungsortes nach Frankfurt.

²¹ Nach Wurzel wohl als Prozess vollendet in 1559, als die Stiftsgüter verpachtet wurden und die Stiftsdamen damit nur noch *rent seeking*-Eigentümer wurden. Vgl. Wurzel, Die Reichsabtei Burtscheid (wie Anm. 17), S. 46.

²² Auch dies von Bedeutung (?): Der Drache ist für die frühen Christen die Verkörperung des Prinzips des Bösen, Repräsentant des Teufels (als eine der göttlichen Allmacht nahe verwandte, die Menschen immer wieder vereinnahmende Macht). Später wird er domestiziert, d.h. von unterschiedlichen Heiligen bezwungen, und zwar im Zusammenhang mit der Verdrängung heidnischer Kulte. Die Äbtissin reiht sich in diese Phalanx ein: Sie ist Repräsentantin (als adelige Nachgeborene) der damaligen tapferen Kämpfer für das Christentum, bezeugt aber mit ihrer Sitzhaltung in nunmehr vergleichbaren religiösen Kampfzeiten den unbeirrbaren Glauben, auch diesmal einen Sieg über die neuen Ungläubigen zu erringen.

²³ Das muss Kleist nun beim besten Willen nicht auch noch gewusst haben: »Seine« Äbtissin hieß Petronella II. von Voss (regierte von 1579–1608, † April 1614).

²⁴ Zufall oder von Kleist als – entferntes – Vorbild aufgeschnappt? Wurzel, Die Reichsabtei Burtscheid (wie Anm. 17), S. 46 zitiert aus einem Reisebericht über das Stift in Burtscheid (aus dem Jahre 1694). Darin wird von dem recht angenehmen Leben der Stiftsdamen berichtet, auch davon, dass Fr. Romphausen gelegentlich Anfälle von Schwermut zeigte, wegen einer unglücklichen Liebe, für die es beim Papst keinen Dispens gegeben habe.

Das die Anstalt betreibende Kloster war das Haupthaus der Alexianer, die in dem Pflege- und Unterbringungsheim den Dienst am kranken Mitmenschen betrieben.²⁵ Eine solche Stiftung an den Orden aus des Kaisers Hand ist jedoch für Aachen nicht belegt.

Allerdings macht das Stadtarchiv Aachen auf einen anderen Kaiser und dessen Schenkung in dieser *causa* aufmerksam: Napoleon. Noch unter dem Ersten Konsul wird das Kloster der Alexianerbrüder (mit dem Annuntiatenhaus, seit 1802 das »Irrenhaus«) aufgehoben (am 31. August 1802) und das Gebäude der Stadt geschenkt. Wenn denn Kleist 1807 durch Aachen gekommen sein sollte, hat die Aussage über ein Irrenhaus »unlängst gestiftet« durch den (inzwischen – 1804 – selbstgekrönten) »Kaiser« schon eine gewisse Berechtigung. Es wäre dies eine weitere von Kleists »Doppeldeutigkeiten/-sinnigkeiten«, die typisch sind für »auch gerade diese »Legende«, die »alles andere als eindeutig zu interpretieren ist«, um »scheinbare Eindeutigkeit aufzulösen«.²⁶ – Warum sollte auch gerade eine »Legende« eindeutig sein?

d) Die Einrichtung einer Familienstiftung (im konkreten Fall auf Zeit) bei Gericht wird der Dichter dem preußischen Stiftungsrecht entlehnt haben. Dort wird in Allgemeinen Landrecht vom 5. Februar 1794 (ALR–II 4 § 29) geregelt, dass unter Lebenden die »Stiftungsurkunden« vor dem persönlichen Richter des Stifters »verlautbart« werden sollen und die Stiftung mit dessen »Bestätigung« des Akts Rechtsfähigkeit zugesprochen bekomme. Ansonsten hätte es nahegelegen, dass die stiftende Mutter ihre Stiftung in die Verwaltung der Stadt (»Magistrat«) als zuständig für milde Sachen gegeben hätte oder ihr »kleines Kapitak« dem Irrenhaus direkt zur Verwaltung übergeben hätte, was der Protestantin bei einer katholischen Anstalt sicherlich etwas fern lag.

e) In den Bestimmungen des Westfälischen Friedens sind keine Säkularisierungen getroffen worden, wohl »Restitutionen, Zurückerstattungen, Wiedereinsetzungen in den alten Stand« (Stichtag: 1. Januar 1624) o.ä., die als Besitzfestschreibung auch geistliche Güter betreffen konnten, welche u.U. – wegen unbedingt zu berücksichtigender Interessen protestantischer Herrscher im Norden Deutschlands – in weltlichen Händen verblieben oder sogar in diese kamen. Insofern hat Kleist hier von der Freiheit eines Dichtermenschen Gebrauch gemacht, allerdings nicht ohne ein konkretes Vorbild vor Augen zu haben: Der Reichsdeputationshauptschluss von 1803 enthält ein umfangreiches Kapitel über »Säkularisation«, betr.

²⁵ Bei diesem Orden handelt es sich um eine weltliche Gemeinschaft frommer Männer, der im 14. Jh. (zur Pestzeit) entstanden ist und sich bei dem Wirken seiner Mitglieder auf den Heiligen Alexius berief. Ihre Hauptaufgaben sahen die Brüder in der Krankenpflege und in der würdigen Bestattung der Toten. Alexius war in römischer Zeit († 417) ein wegen seiner Wunderheilungen berühmter Mann. – Mit anderen ähnlichen Gemeinschaften wurden die Alexianer (auch Lollarden genannt) später zu den Beginen und Begarden gerechnet und von der geistlichen Obrigkeit teilweise sogar verfolgt. Lollarde wurde hier und da sogar mit Ketzer gleichgesetzt.

²⁶ So (mit weiteren Trouvaillen) Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In: Walter Müller-Seidel (Hg.), Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978, Darmstadt 1981, S. 166–199, hier S. 183.

Verweltlichung geistlicher Güter, d.h. vornehmlich Einziehung kirchlicher Güter, Territorien, Stiftungen zugunsten weltlicher Mächte (zwecks Ausgleichs von Territoriumsverlusten weltlicher Herrschaften westlich des Rheins). Das Burtscheider Kloster ist allerdings schon 1802 von den als Besatzungsmacht agierenden Franzosen aufgelöst worden, nachdem die Stiftsdamen schon 1794 von diesen daraus vertrieben worden waren (heute Pfarrkirche St. Johann-Baptist).

f) Ein weiterer Beleg dafür, dass an der Geschichte was dran ist, ihr ein wahrer Kern zugrundeliegt, ist in der Person des kaiserlichen Stadtkommandanten zu sehen. Er versteht sich als »Feind des Papsttums« und ist, »wenigstens unter der Hand, der neuen Lehre zugetan« (DKV III, 289). Er verweigert der Äbtissin ob zu erwartender Gefahr mehrmals Hilfe, macht Ausflüchte. Er befindet sich damit im Einklang mit »unserer damals irregeleiteten Stadt« (DKV III, 299) (so der von der Mutter um Aufklärung angesprochene Tuchhändler Veit Gotthelf). Damit wäre der Vorfall vielleicht in die Zeit des protestantischen Stadtreiments von 1581–1598 zu datieren. Mit »protestantisch« wird hier etwas verdeckt, dass in dieser Zeit Lutheraner und Calvinisten sich in herzhaften Abgrenzungsstreitigkeiten befanden, dass es zu solchen Übertreibungen beider gegen den alten Glauben und ggfs. auch in der neuen Lehre untereinander durchaus kommen konnte.

g) Und noch etwas macht stutzig; die Brüder in ihrer Anstalt sind nicht gänzlich (geistig) aus der Welt. Die »Vorsteher« des »Irrenhauses« wissen zu berichten: »wenn man sie für verrückt erklärte, mitleidig die Achseln zuckten, und daß sie schon mehr als einmal geäußert hätten: »wenn die gute Stadt Aachen wüßte« (DKV III, 297 - so eine Versicherung der Anstaltsleitung über den körperlichen Gesundheitszustand der »Jünglinge« bei dem Besuch der Mutter dorten). Die »gute Stadt Aachen«, die doch auch als »damals irregeleitete Stadt« gekennzeichnet wurde. »Gut« war sie in den Augen der Bekehrten erst wieder nach der durch Reichsexekution unter dem Kölner Kurfürsten Ernst von Bayern zwangsweise herbeigeführten Wiederherstellung der »guten« (katholischen) Verhältnisse im Ort (1598). Der Dichter erweist sich hier als geschichtsfest; insofern sollte die Geschichte vielleicht doch in Aachen angesiedelt sein.²⁷

²⁷ Die sogenannten Aachener Religionswirren oder -unruhen nahmen ihren Anfang im Jahre 1530, als mehr und mehr Protestanten (Lutheraner wie Reformierte) nach Aachen kamen und mit ihnen dort die Reformation einzog. 1581 gab es erstmals eine protestantische Mehrheit im Magistrat, was dann sogar zur Vertreibung des alten Rates und der katholischen Partei aus der Stadt führte. Das protestantische Stadtreiment dauerte bis 1598. Der Kaiser drohte daraufhin 1593 in einem Urteilsspruch »seiner« – reichsunmittelbaren – Stadt die Reichsacht an (offiziell verkündet am 30. Juni 1598), um die Bürger Aachens zum Einlenken zu bewegen. Das half allerdings nicht, was nach der Vollstreckung derselben für die Mehrheitsbevölkerung in der Stadt unter einem nunmehrigen katholischen Rat (Stichwort Rekatholisierung) fatale Folgen hatte (mit Todesurteilen), bis hin zum Beginn des wirtschaftlichen Niedergangs der Stadt. Die religiösen Unruhen waren damit allerdings noch nicht beendet, so dass es 1614 zur Verhängung einer zweiten Reichsacht kam. – Dieter Breuer (em. Direktor des Instituts für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen) macht auf einen weiteren (oder alternativen?) Zusammenhang aufmerksam. Vgl. Dieter Breuer, »Wenn die gute Stadt Aachen wüßte«. Heinrich von Kleists Erzählung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende« im Kon-

h) Und dann ist da noch etwas, was Kleist als durchaus historisch versiert ausweist: Die Aachener Religionswirren waren anfangs offensichtlich nicht mehr in Selbstverwaltung, d.h. durch den in zwei Bänke aufgespaltenen Magistrat zu beherrschen. Statt dessen »kommandierte in der Stadt der kaiserliche Offizier« als zuständig für die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung, was ansonsten – in einer freien Reichsstadt – Sache des Magistrats/Rats ist. Dieser Militär ist »unter der Hand der neuen Lehre zugetan«, was er allerdings nicht öffentlich bekennen kann. Am Ende des nicht stattgefundenen Aufruhrs erscheint »hülffreich« die »kaiserliche[] Wache«, um »einige Frevler« abzuführen (DKV III, 301, 299).

i) Sechs Jahre später trifft die Mutter einen der damaligen Aufrührer (Veit Gotthelf), jetzt ein »berühmter Tuchhändler der Stadt« (als Erbe des väterlichen Geschäfts), der ihr seine Sicht der Geschehnisse erzählt. Das kann er jedoch nur hinter verschlossener Tür tun, wobei er sich hochheilig versichern lässt, dass die Mutter ihn »in keine Untersuchung deshalb verwickeln woll[e]« (DKV III, 297). Es ist also gefährlich, unter dem neuen (katholischen) Regime in Aachen sein nunmehr geächtetes religiöses (protestantisches) Bekenntnis öffentlich darzulegen. Er hat sich inzwischen auch so weit von der damals geplanten »Tat, zu deren Ausführung alles, auf das genaueste, mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn, angeordnet war« distanziert, dass er nun glaubt, »der Himmel selbst scheint das Kloster der frommen Frauen in seinen heiligen Schutz genommen zu haben«. Er rückt die vier Freunde sogar in die Nähe »ewig verdammter Sünder« (DKV III, 303).

j) Ebenfalls für Aachen stimmig ist Kleists Beschreibung über »die Messe und den feierlichen Umgang, der in dem Dom gehalten werden würde« (DKV III, 291). Die Fronleichnamsprozession ist ein Fest für die Augen, für die gesamten Sinne, zur Begrüßung der wiedererwachenden Natur. Sie findet draußen, großräumig statt, und alle sollen teilnehmen. Dass sie in der Legende nun drinnen stattfinden soll, wird von der Germanistik auf Kleists Kenntnis eines solchen Brauchs in der Dresdner Hofkirche St. Trinitatis zurückgeführt.

Im Heimatland des Protestantismus (Sachsen) war dem katholisch gewordenen Herrscherhaus (wegen der angestrebten Königswürde im benachbarten Polen) daran gelegen, kein konfessionelles Aufsehen zu erregen. Daher die Weisung an den Klerus, die Fronleichnamsprozession im Gotteshaus stattfinden zu lassen, wofür dieses allerdings eine eigene Architektur haben musste, um einen Umgang

text der Napoleonischen Fremdherrschaft. In: Ralf Bogner u.a. (Hg.), *Realität als Herausforderung. Literatur in ihren konkreten Kontexten*, Berlin 2011, S. 363–378, hier S. 375. Niemand anders als Napoleon habe diesen Begriff geprägt, als er nämlich der Stadt 1804 in einem Dekret den Ehrentitel »La bonne ville d'Aix-la-Chapelle« verlieh. Damit wurde sie mit 23 anderen Städten zur Stadt erster Ordnung in seinem Reich erklärt. Dieser Autor sieht in der »Mirakelerzählung [...] verdecktes Schreiben [...] und entsprechend [...] eine politisch-allegorische Lektüre« (ebd., S. 376). Man sieht, der Interpretationen bestimmter Facetten in der Erzählung gibt es viele. Aber, wenn denn diese Deutung stimmen sollte, so würde sie immerhin beweisen, dass Kleist ein sehr aufmerksamer Beobachter seiner Zeit war und sich Aachener politischer Verhältnisse besonders angenommen hatte. Und was die Unstimmigkeiten in der Erzählung anbetrifft, so vermutet dieser Autor, dass Kleist »ganz bewußt Unstimmiges gesetzt hat, um auf außerhalb der Erzählung Liegendes anzuspüren.« (Ebd., S. 371)

überhaupt organisieren zu können. Eine andere Quelle spricht davon, dass der Rat öffentliche Prozessionen der katholischen Minderheit verboten habe und der König um des inneren Friedens willen sich dem gebeugt habe.

Für die Stadt Aachen ist für die Regierungszeit des protestantischen Magistrats ein Verbot von öffentlichen Fronleichnamprozessionen belegt, das erst unter dem neuen katholischen Magistrat 1598 aufgehoben worden war (als kirchlicherseits instituierte gegenreformatorische kalendarische Institution²⁸). Allerdings war die Reichsabtei in Burtscheid (wegen ihrer Reichunmittelbarkeit) Aachener Stadtrecht nicht unterworfen, wenngleich die Stiftsdamen zur Abwehr benachbarter weltlicher Ansprüche sich teilweise der Stadt angedient hatten und so von deren machtvoller Unabhängigkeit zu profitieren hofften. Es könnte insofern auch an eine Vorsichtsmaßnahme der Äbtissin gedacht werden, die Prozession nicht, wie üblich, draußen zu veranstalten, was die religiösen Fanatiker wohl als eine Übertretung neuen Rechts gedeutet hätten.

k) Der Name Veit Gotthelf, zu Kleists Zeiten ein sowohl – pietistisch konnotierter – Vorname (auch: Gotthilf) wie Nachname, für den Tuchhändler und ehemaligen Aufrührer wird in der Literatur ebenfalls hinterfragt. Für Müller-Salget handelt es sich bei dieser Namensfindung wieder um eine Doppeldeutigkeit:²⁹ Einerseits ist dieser Hausname eindeutig positiv besetzt. Andererseits habe der Heilige Vitus, im Mittelalter ein ausgesprochen beliebter Heiliger (zu den 14 Nothelfern gehörend, mit geschätzt rund 1300 Patrozinien), in späterer Zeit einen Bedeutungswechsel, »eine Metamorphose« ins Negative durchgemacht, wovon der Veitstanz als Krankheitsphänomen heute noch eine Ahnung hinterlässt: »ist auch St. Veit ein Synonym für den Teufel selbst geworden [...]. Der fromme Name Gotthelf steht hier also zusammen mit dem korrumpierten Namen Veit«.³⁰

Es könnte jedoch auch eine profanere Erklärung für »Veit« geben, die Müller-Salgets Deutung nicht unbedingt konterkariert. Denn bei anzunehmender Heimkehr im Sommer 1807 von Châlons-sur-Marne nach Berlin über die schon angesprochene Römerstraße (*via de sancto Vito – nomen est omen?*) wäre der Dichter von Luxemburg auf Aachen zu auch durch den Ort Sankt Vith gekommen (heute in der belgischen Wallonie gelegen, deutschsprachig). Dieser Ort liegt an einem Wegkreuz zweier wichtiger Verkehrs- und Handelsstraßen (Reims–Köln und Malmédy–Prüm), so dass eine Übernachtung dort nicht ausgeschlossen werden kann. Bei der Gelegenheit besucht ein Intellektueller gern die wenigen kulturellen Kleinodien am Orte. Die dem Heiligen Vitus geweihte Kirche (aus dem 12. Jahrhundert) in diesem Landstädtchen wäre sicherlich an erster Stelle zu besuchen gewesen.

Vielleicht hat ihn der für preußische, protestantische Vorstellungen sicherlich etwas eigenwillige Vorname auch so beeindruckt, dass er ihn im »Zerbrochenen

²⁸ Siehe dazu Menke, *Die Gewalt* einer Mitteilung (wie Anm. 3), S. 133

²⁹ Vgl. Müller-Salget, *Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen* (wie Anm. 26), S. 183, hier in der Form von »Doppelsinnigkeit«.

³⁰ Müller-Salget, *Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen* (wie Anm. 26), S. 183.

Krug« (1807/08 entstanden, also nach der Heimkehr aus der französischen Gefangenschaft) schon einmal verwendete, in einem geografisch durchaus vergleichbaren Zusammenhang, nämlich für den niederländischen »Bauern« Veit Tümpel.

l) Wenn denn schon von verschiedenen »Anregungen« die Rede war, die Kleist in der Cäcilien-Novelle hier und da zum Vorbild gedient haben mögen, um eine kleine »Legende« zusammenzubasteln, so sollen denen hier noch zwei weitere hinzugefügt werden:

la) Die zweitälteste Zeitung der Welt, der 1609 in Wolfenbüttel erschienene »Aviso«³¹ berichtet in einer Meldung vom 1. Januar 1609 von einem Konfessionskonflikt in Breslau. Demnach haben die Mönche des Klosters zu St. Albrecht über die Feiertage »sehr auff die Evangelischen gescholten und geschmecht«, so dass diesem Glauben anhängende Jugendliche und Handwerksgesellen sich das nicht gefallen lassen wollten und heftige Widerrede übten. Die Mönche wiederum haben an St. Steffanus (26. Dezember) etliche dieser Lümmel im Kloster eingesperrt und verprügelt. Das ging allerdings nicht ganz ohne Gegenwehr über die Bühne. Drinnen wie draußen ging es hoch her, bis schließlich der Rat intervenierte und befahl, die Gefangenen frei zu lassen. Damit war aber der Religionsfriede keineswegs wieder hergestellt. Abends versammelt sich der »gemeine Pöffel« vor dem Kloster, dringt gewaltsam in dieses ein, und es kommt, wie es kommen muss: »die Althär zerbrochen, die Seul, wie auch die Bilder zerschlagen, ihre Bücher zerrissen, und dis alles in anderhalb Viertelstundt verricht.« Und hätte der etwas spät herbeigeeilte »Hauptmann [...] dem Pöfel« nicht »starck zugeredt, wehren die Mönche auch erschlagen und das Closter in Brandt gesteckt worden.«³² 15 Personen wurden ins Gefängnis gesteckt.

Durchaus möglich, dass der Journalist Kleist zum 200-jährigen Jubiläum der Zeitung diese in Händen hielt und die hier kurz referierte Geschichte auch gelesen hat. Er könnte sie auf seine Weise mit den anderen Anregungen zu seiner »Bilderstürmerei (verhindert)-Legende« verarbeitet haben. Es ist mehrfach belegt, dass er sich u.a. in öffentlichen Bibliotheken durch Fachlektüre auf in Arbeit befindliche Werke einstimmt. So könnte er bei seinem Besuch in Dresden im Jahre 1803 in den von seinem späteren Verleger J. Chr. Arnold 1801/02 eingerichteten »Lese-museum« bzw. »Journallesezimmer« (beide 1805 als unwirtschaftlich geschlossen) über diese Geschichte »gestolpert« sein. Aber auch in Berlin frequentierte Kleist während seiner Beschäftigung mit den »Berliner Abendblättern« eine solche »Auskunftei, nämlich die von dem Kunst- und Musikverleger Rudolph Werckmeister betriebene Leihbibliothek und Lesehalle mit deutschen und französischen Büchern und Journalen.«³³

lb) Dann dürfte dem Dichter Schillers Erstlingswerk (von 1781/82) nicht unbekannt gewesen sein, das diesen deutschlandweit bekannt und berühmt machte.

³¹ Vgl. v.L., Zeitung im Dom. Der »Aviso« ist vierhundert Jahre alt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 15 vom 19. Januar 2009, S. 29.

³² Für die Original-Zitate siehe Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ–Essen) vom 17. Januar 2009.

³³ Dazu SW² I, 1103; noch deutlicher in MA III, 567.

Dieser weiß in den »Räubern«³⁴ ebenfalls von einer Klosterschändung zu berichten. Im Zweiten Akt/3. Szene prahlt der Räuber Spiegelberg damit, dass er »neulich im Cäcilienkloster« (!) eine verlorene Nacht »durch einen Streich verherrlicht«, nämlich mit seinen Mannen »einen Spaß« »angerichtet habe«. Nach Anbrechen der Dunkelheit und anzunehmender Nachtruhe der Nonnen stürmt ein Trupp Marodeure das Kloster, »und hinein mit bestialischem Gepolter in die Zellen der Schwestern!« Es kommt zu Vergewaltigungen und zur Plünderung des Klosterschatzes (»mehr denn tausend Taler Werts«).

V. Service Historique de la Défense/Château de Vincennes

Die Suche nach der Wahrheit um Kleists Aachen-Story sollte nicht zu früh beendet werden. Wenn dieser Prozess der Wahrheitsfindung u.U. auch jetzt noch nicht endgültige Klarheit bringt, so trägt er vielleicht weitere Steinchen bei, die das schon zusammengelegte Mosaik ergänzen, d.h. von der Mutmaßung hin zur Beinahe-Verifizierung einer These noch den einen oder anderen Beleg anfügen.

Also auf gen Paris, in das am Stadtrand der Hauptstadt gelegene Vincennes, wo sich Europas größte erhaltene mittelalterliche königliche Residenz befindet (Baubeginn im Wald von Vincennes als Herrenhaus für Jagdzwecke unter den Kapetingern im 12. Jahrhundert, befestigt unter Johann II. und dessen Sohn Karl V. – u.a. mit einem beachtlichen Bergfried). Der ganze Komplex gehört heute zum Centre des Monuments Nationaux und beherbergt seit 2005 u.a. die zum Service historique de la Défense zusammengeschlossenen Streitkräfte-Archive – als nationale Gedächtnisstätte. Nach den Archives nationales und der Bibliothèque nationale de France handelt es sich dabei um den drittgrößten Archivbestand in Frankreich.

Die Recherche in den dortigen Beständen ist nicht einfach; dies als Hinweis für eventuelle zukünftige Forscher, die dort sicherlich ein fruchtbares, bisher noch nicht beackertes Dokumentenfeld vorfinden. Militär-Bürokratie mag ja von ihrem Selbstverständnis her (Stichwort: nationale Sicherheit) unter den vielen Bürokratien der öffentlichen Hand so ihre Besonderheiten aufweisen. Wenn sie aber halbwegs typisch sein sollte für das Ticken der Bürokratien Frankreichs, dann versteht der Freund der Zivilgesellschaft die ökonomischen Nöte unseres Nachbarlandes durch und durch. Die dortigen Uhren ticken nach einem komplizierten Takt, d.h. zunächst einmal ausgesprochen langsam, was u.a. auf den ausgedünnten Personalbestand an der eigentlichen Aufbewahrungsstelle fern der Verwaltung im Schloss zurückzuführen ist. Im Lesesaal bestellte Dokumente benötigen zwei bis drei Tage bis zur Anlieferung zum zuvor gebuchten Arbeitsplatz. Und es können immer nur zwei Dokumente/Kartons angefordert werden.

Um es vorweg festzuhalten: Der endgültige Beweis für Kleists Berührung mit Aachen konnte auch in Vincennes nicht erbracht werden. Der Vorgang »Châlons, 1806–1810« (in einem »Karton No. 18« der »Série YJ« der Abteilung »Prisonniers de

³⁴ Statt vieler Zitierstellen: Friedrich Schiller, Die Räuber. In: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 1, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1987, S. 491–639, hier S. 537f.

guerre étrangers; Révolution et Empire) ist ausgesprochen dünn und enthält weder über Kleist noch über seine beiden Mitgefangenen Carl von Gauvain und Wilhelm von Ehrenberg irgendwelche Angaben.³⁵ Wegen der wenigen Dokumente darin kann nicht von Vollständigkeit gesprochen werden, vielmehr eher von nur wenigen zufälligen Überbleibseln des bürokratischen Alltags. Dennoch können einige bisherige Mutmaßungen als Alltagsgegebenheiten im Lager identifiziert werden. So Folgendes:

– Ein Fundstück (Rechnungslegung) mit der Überschrift »Grand Duché de Berg« (genehmigt von General Damas) belegt einen Frontwechsel unter den Kriegsgefangenen. Im März und April werden etliche von ihnen von Nancy gen »Dusseldorf« entlassen (jeweils geleitet von einem »Commandant de détachement«), um in den Dienst »de Son Altesse Impériale & Royale le prince Joachim Grand-Duc de Berg et de Clèves« (ist J. Murat, Schwager Napoleons, König von Neapel, einer der tapfersten Generäle des Kaisers) zu treten. Die dabei involvierten, vorgestreckten Ausgaben (eigentlich für den im Aufbau befindlichen Vasallenstaat) sind von der Staatskasse (konkret: der Kasse des »Ministre de la guerre à Paris«) dem »Dépot de Nancy« zu erstatten. »en route« machen sie jeweils Station »aux hopitaux de France«.³⁶ Das wird bei Kleist auf seinem Heimweg nach Berlin (Alleinreise – wegen Ehrenwort?) nicht gänzlich anders gewesen sein.

– Dieser Heimweg war offensichtlich auf Intervention seiner Schwester durch den Berliner Stadtkommandanten (seit November 1806) General Henri Jacques Guillaume Clarke verfügt worden. Dieser wurde am 9. August 1807 zum Kriegsminister ernannt (im Amt bis zum 3. April 1814), konnte ihn folglich nach seiner Ankunft in Berlin (14. August 1807) eigentlich nicht mehr selbst förmlich entlassen. Gemäß »Observations« in dem o.a. Dokument war für die Neudienst-Willigen in Nancy der Status als Kriegsgefangene auf dem Weg gen Düsseldorf weiterhin gültig. Erst vor Ort wurden »ces hommes« daraus entlassen. Für den Preußen Kleist darf selbiges *Procedere* angenommen werden.

³⁵ Einige Erkenntnisse allgemeiner Art sind jedoch mitteilenswert: Schreibstuben-Arbeit ist sicherlich nicht eine Beschäftigung, nach der sich gut ausgebildete (damals: zunächst einmal nur lesen und schreiben können), dynamische Mitmenschen drängen würden. Umso mehr muss das Schriftbild dieser Mitarbeiter im »back office« überraschen: elegant, sauber, für heutige Betrachter relativ leicht lesbar! Auch wirkt die Prägung durch die Revolution nach. Keiner der Offiziere aus hierzulande bekannten Adelsgeschlechtern ist mit seinem Adelsnamen verzeichnet. Kleist war einfach nur Kleist, ebenso wie ein dort verzeichneter »Officier« Auguste Guillaume (August Wilhelm) Kleist-Arath (*30.7.1759; identisch mit einem in einer anderen Liste gefundenen »Guillaume Kleist« aus einem Regiment Hohenlohe?; dito ein Jean François Kleist in einem Gefangenen-Verzeichnis für Nancy, *3.6.1807); gelegentliche Ausnahmen: das preußische Regiment von Kleist als Dienstreigiment von Gefangenen wird so festgehalten (meistens werden die Regimenter allerdings auch nur mit einer Kurzform eingetragen). – Interessant: Auf Seiten der Allianz gegen Napoleon kämpften auch Amerikaner, die dann als Gefangene getrennt aufgeführt wurden (dito Dänen, Holländer und Belgier, Schweden, Schweizer, Russen, Italiener, Österreicher etc.; u.a. auch Engländer, die auf französischen Schiffen dienen wollen; nach heutigen Vorstellungen war das schon ein Vorläufer-»Weltkrieg«).

³⁶ Alle »hopital«-Begrifflichkeiten in den damaligen Materialien ohne Zirkumflex.

– Die offensichtliche Sonderbehandlung Kleists war also kein Gnadentat oder sonstige wohlwollende Handlung gegenüber einer überzeugenden Frau aus gutem Hause (Clarke selbst war irischer Abstammung, wiewohl schon in Frankreich geboren; als Vollwaise schon mit 16 Jahren zum Militär gegangen). Vielmehr gab es einen Staatssekretariat-Ukas des Kaisers (vom 19. September 1806), die preußischen Kriegsgefangenen und deren alliierte Mitkämpfer gemäß Art. I »sur le même pied et de la même manière que l'ont été« die österreichischen Kriegsgefangenen aus der »campagne derrière« zu behandeln. Entgegengesetzte »dispositions antérieures« werden ausdrücklich »annulée et rapportée«. In einem weiteren Dokument der »Administration de la guerre« (datiert 9. Oktober 1806) wird eine Anordnung des Kaisers dergestalt umgesetzt, dass den preußischen Kriegsgefangenen mit Wirkung vom 12. Oktober »un traitement supérieur à celui des prisonniers des autres nations« zukommen soll. Bei beiden Großmächten handelte es sich schließlich nicht um zu vernichtende Feinde, sondern, wegen der von Napoleon angeordneten Veränderung der europäischen politischen Landkarte, um mögliche Verbündete in den anstehenden kabinettspolitischen Verhandlungen.

– Im selben Dokument wird berechnet, dass die Verpflegung der Gefangenen mit Reis, Fleisch und Gemüse zu Marktpreisen etwa 28 frs. pro Tag ausmachen dürfte, also im Monat 840 frs. Wegen der großen Zahl preußischer Gefangener und deren besserer Behandlung, wie angeordnet, bittet der Antragsteller um die Anweisung von 42.000 frs. pro Monat. Die errechneten 28 frs. pro Monat korrespondieren in etwa mit den dem Gefangenen Kleist gewährten 37 frs. als Offizierssold (Kleist in einem Brief an Ulrike von Kleist vom 8. Juni 1807: »Tractament der kriegsgefangenen Officiere«; DKV IV, 377). Da er sich – auf Ehrenwort – frei im Ort bewegen konnte, sollte er sich damit wohl auch selbst unterhalten.

VI. Fazit

a) Der Komplex »Kleist und Aachen« in seiner Cäcilien-Legende ist offensichtlich komplizierter als sich die Wissenschaft das bisher vorstellte: Er »ist nie in Aachen gewesen«,³⁷ diese Annahme ist mit Vorsicht zu genießen. Und wenn sie dennoch einen wahren Kern haben sollte, so könnte der Dichter vielleicht die Nacht (oder auch einige Nächte) im damals selbständigen Burtscheid verbracht haben, also noch näher dran an der Geschichte. So ist ein Verbleiben beim französischen Militär, im zum »Hopital de France« umgewandelten, zwischenzeitlich schon aufgehobenen dortigen Kloster nicht auszuschließen.³⁸

³⁷ Breuer, »Wenn die gute Stadt Aachen wüßte« (wie Anm. 27), S. 371.

³⁸ Und in der Tat, auf den ersten Blick ist an dieser These etwas dran: Nach 1794 war das Abteigebäude in Burtscheid (nach deutschem Verständnis) französisches »Militärspital«, in einem viel weiteren Sinne jedoch ein Hopital de France, ein Verfügungsobjekt des Militärs. Allerdings: Schon 1802 wird es verkauft und innen umgestaltet, wobei die (relativ neue) Abteikirche den Franzosen als Domäne (immer noch: H. de Fr.?) weiterhin staatlichen Zwecken diente (Militärmagazin und – als antiklerikales Signal sehr beliebt: Pferdestall). 1804 weilt Napoleon in Aachen. Die Burtscheider Bürger ringen ihm den Gebrauch der Abteikirche als Gotteshaus ab (Inaugurationsgottesdienst zu Weihnachten 1804). 1806 wird

b) Zu vieles ist in der Erzählung so stimmig, dass fast von intimer Kenntnis historischer und lokaler Verhältnisse ausgegangen werden muss. Der Dichter hat sich nach Meinung des Verfassers gut drei Jahre nach einem anzunehmenden Kurz-Aufenthalt in Aachen/Burtscheid, dort auf eine Anweisung seines Verlegers aus Dresden wartend, einer ihm zur Kenntnis gebrachten Geschichte erinnert und sie mit anderen erinnerten, angelesenen Geschichten so verquickt, dass eine vertrackte Botschaft daraus wurde. An der beißen »wir« uns heute noch die Zähne aus. Chapeau – Herr von Kleist!

c) Um das Rätsel endgültig zu knacken, haben »wir« noch viel Zeit und Gelegenheiten. Es gibt da beispielsweise noch Archive, die anzupapfen wären, etwa in Frankreich,³⁹ in den jeweiligen Militär-Hopitaux auf dem Wege nach Berlin, trotz aller Enttäuschungen auch in Aachen selbst.⁴⁰ Selbst in Dresden könnte etwas gefunden werden, nämlich in einem eventuell noch vorhandenen Verlagsarchiv des Kleist'schen Verlegers und Buchhändlers Johann Christoph Arnold (1763–

daraus die zweite Pfarrkirche des Ortes. Kleist kann also weder so oder so in Burtscheid in diesen beiden anfangs als »Hopital de France« dienenden Komplexen untergebracht gewesen sein (allerdings: hat er die in diesem Zusammenhang sicherlich notwendigen und in der »Legende« beschriebenen, offensichtlich umfänglichen Bauarbeiten gesehen? – »weil eben gebaut wurde [...] [v]iele hundert Arbeiter«; DKV III, 307). Aber wo dann – wenn er nicht über Aachen heimreiste – und wenn dieser Verfasser nicht einer fixen Idee aufgesessen ist?

³⁹ Laut Auskunft der Archives Départementales in Reims vom 2. Mai 2011 ist der preußische Offizier Heinrich von Kleist für den in Frage kommenden Zeitraum weder in den Unterlagen in Châlons (Fonds de la Prison de Châlons-sur-Marne) noch in denen von Reims (Fonds des affaires militaires) gelistet. Allerdings findet sich in MA III, 745 (basierend auf der BKA) ein Eintrag (unter dem Datum vom 30. Juni 1807), wonach »Erenberg, Guillaume, Kleist, Henry, Gouvion, Albert« dort »einsitzen, jeweils militär-herkunftsmässig »regimentlos«, da als »Vétéran« (Veteranen) geführt. Entweder ist neuerdings nicht sorgfältig recherchiert worden oder das Dokument ist anderswo abgelegt worden; jedenfalls sollten die einschlägigen Akten vielleicht irgendwie wieder auftauchen, ggfs. sogar mit weiterem Material über die Entlassung aller drei (gleichzeitig?) und mit der Weisung, wie sie heimzureisen hätten. – Aus Zeitgründen konnte beispielsweise in Vincennes ein weiterer »carton 23 – Prisonniers de guerre prussiens: dossiers individuels« nicht mehr bestellt und eingesehen werden, wiewohl er nicht zu viel Erwartungen wecken sollte.

⁴⁰ Laut Auskunft des Stadtarchivs ist Kleist in dem in Frage kommenden Zeitraum in den Aachener Gästelisten nicht aufgeführt. Auch weitere Archivmaterialien (z.B. im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen in Duisburg) haben zu Kleist keinen weiteren Hinweis erbracht. Aber dies muss noch nicht das Ende der Recherchen bedeuten, ist doch anzunehmen, dass Kleist – durch sein Ehrenwort als Offizier abgesicherte – Weisung hatte, sich jeweils beim französischen Stadtkommandanten zu melden, der dann wohl auch für seine Unterbringung im schon erwähnten »Hopital« sorgte. Dazu könnte es irgendwo auf dem anzunehmenden Heimweg noch Aktenbestände aus dem Sommer 1807 geben, um einer – vielleicht – fixen Idee doch noch den letzten Beweis zu liefern. Die beiden in Berlin zusammen mit Kleist in Haft genommenen preußischen Ex-Offiziere sind mit ihm gemeinsam in Fort Joux sowie auch in Châlons-sur-Marne militärisch »verwaltet« worden. Mutmaßlich sind sie auch mit ihm zusammen auf den Heimweg nach Berlin geschickt worden. Auch da könnte sich in einem über die Zeiten geretteten Familienarchiv noch relevantes Material befinden. – Die Suche geht weiter!

1847),⁴¹ von dem Kleist eine Überweisung auf ein Bankhaus unterwegs auf dem Weg nach Berlin erwartete (und wenn Aachen, bei welchem Korrespondenzinstitut wurde dort ausgezahlt? Selbst wenn da nach gut 200 Jahren nichts mehr zu holen ist, kann durch Interpretation weiterer Details vielleicht noch eine deutlichere Spur nach Aachen gelegt werden.)

d) Auch der Komplex ›Beethoven/Kleist‹ ist – unabhängig vom Streitpunkt ›Aachen‹ – zu hinterfragen. Könnte Kleist in Berlin oder Dresden (oder sonst wo?) Beethovens ›Geschöpfe des Prometheus‹ gehört haben? Hiermit müssten sich Musikhistoriker beschäftigen. Übrigens ist der Hinweis auf Händel mit seiner ›Cäcilien-Ode‹ und dem ›Alexander-Fest‹ als Vorbild(er) mit grosser Vorsicht zu sehen. Kleist lässt sich religionsmusikalisch über gehörte E-Musik in zwei katholischen ›Kathedralen‹ o.ä. aus (Dresden und Würzburg). Ob allerdings zu seiner Zeit die Amtskirche sich schon in der Lage bzw. berechtigt sah, einen urprotestantische Komponisten wie Händel im eigenen ›Haus‹ aufzuführen, darf doch bezweifelt werden.

e) Unabhängig davon ist aber in der ›Legende‹ eine Botschaft versteckt, die uns heute noch bewegen sollte. Da ist einmal der Toleranzgedanke. In religiösen Dingen sollten wir die Glaubenüberzeugungen unserer Mitbürger in Ruhe und Gelassenheit hinnehmen. Da lässt er ›seinen‹ Kant durchschimmern. Das geht sogar so weit, dass der Übertritt von der einen Glaubensrichtung zu einer anderen bei einem nahen Mitmenschen nicht nur akzeptiert werden sollte, sondern vielleicht sogar ein Anlass ist, die eigenen, bisher unhinterfragten religiösen Überzeugungen einmal auf den Prüfstand zu stellen; will sagen/fragen: Hat Kleist zwischen 1805 und 1810 ernsthaft mit einer Konversion geliebäugelt, seinen Freund Adam Müller (und einige weitere prominente Konvertiten seiner Zeit) vor Augen habend? Das ist mehr als eine Spekulation, war der Dichter doch in Dresden hoch beeindruckt von der »Kirchen-Musik in der Katholischen Kirche«. Ja, er geht sogar so weit zu denken: »Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden –.« (DKV IV, 224f.)⁴² Die letzte Inszenierung des gemeinsamen Suizids (mit Henriette Vogel) in Potsdam am Wannensee, offensichtlich nach einem Gemälde von Simon Vouet (›Sterbende heilige Magdalena‹),⁴³ das er in »einer der hiesigen Kirchen« gesehen und als »nie etwas Rührenderes und Erhebenderes

⁴¹ Wo demnächst nicht mehr gesucht werden muss: Das Stadtarchiv Dresden hat keine Bestände der Arnoldischen Buchhandlung Dresden in seinen gesammelten Materialien, weiß auch nichts über deren Verbleib (dito das Sächsische Staatsarchiv ebenfalls in Dresden; dito Archiv und Bibliothek des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels in der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt; dito – letzte, verzweifelte Hoffnung – Deutsches Literaturarchiv Marbach). Arnold verstarb kinderlos (sein Sohn Julius starb schon 1817). Der Verlag wurde an zwei enge Mitarbeiter verschenkt und von diesen zunächst fortgeführt, dann 1878 an H.S. Colditz verkauft (1890 noch existent). Allerdings begründete Arnold schon 1825 in Leipzig eine ebenfalls florierende Filiale, die, später verselbständigt, ein eigenes Schicksal hatte und 1895 noch unter Ernst Haberland existierte (und unter Arnoldische Buchhandlung Leipzig firmierte).

⁴² Brief an Wilhelmine von Zenge, 25.5.1801.

⁴³ Vgl. Michalzik, Kleist (wie Anm. 9), S. 466.

gesehen« zu haben beschreibt (DKV IV, 379f.),⁴⁴ offenbart einmal mehr einen Hang zum Mystischen, was er als gemütsbewegend (»Gefilde unendlicher Seligkeit«; DKV IV, 380) eher im Katholizismus sah denn im Protestantismus. Michalzik vermutet daher in seiner Kleist-Biographie, dass Kleist die »Leiche von Henriette Vogel [...] arrangiert« hatte, so dass ihr »Leib [...] sich in genau der Position« befand, da »die Engel die Seele eines Toten aufnehmen«.⁴⁵ »Von daher ist auch die heitere Ausgelassenheit erklärbar, mit der er in den Tod ging.«⁴⁶ Und bezüglich der Cäcilien-Legende fragt sich dieser Autor, ob es Kleist »ernst oder ironisch« meinte, wenn er »die verborgene innige Überlegenheit des katholischen Glaubens so sehr ins Gespenstische überhöhte«.⁴⁷

f) Das (kurze) Gespräch der (protestantischen) Mutter der religiös-revolutionären Söhne mit der Äbtissin bedarf nach Ansicht des Verfassers daher noch eingehender Analyse und Deutung. Da könnte noch mehr an Kleist-Erkenntnis zu erwarten sein. Denn hier treffen Adel auf unaufgeregte, offensichtlich gut situierte Bürgerlichkeit, Katholizität auf (noch nicht ganz trittfesten?) Protestantismus, beide dem Diskurs mit der Anderen nicht abgeneigt, tolerant in der Grundhaltung (waltendes Vernunftprinzip). Mit dem – zwar zeitlich falschen – nahen Ende des Klosters belegt der Dichter die Institutionen »Kloster« wie (adelige) Äbtissin mit dem Stigma, sie seien Institutionen von gestern; aber die im Abgang erwähnte Konversion der Mutter zum katholischen Glauben, dazu bewogen durch das Schicksal der Söhne und das Religionsgespräch, macht diese »Verurteilung« sofort wieder rückgängig. Da ist bei Kleist noch manches offen – in Richtung einer von ihm angedachten toleranten, freiheitlichen gesellschaftlichen Ordnung.⁴⁸

⁴⁴ Brief an Marie von Kleist, Châlons-sur-Marne, Juni 1807.

⁴⁵ Michalzik, Kleist (wie Anm. 9), S. 465.

⁴⁶ Michalzik, Kleist (wie Anm. 9), S. 466.

⁴⁷ Michalzik, Kleist (wie Anm. 9), S. 425.

⁴⁸ Diese Mutmaßung über Kleist in Aachen wäre in der vorliegenden Version nicht möglich gewesen ohne die kritische und konstruktive Durchsicht des Manuskripts durch Univ.-Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Institut für Germanistik der Universität Innsbruck.

REZENSIONEN

DIE EVIDENZ DER AUSNAHME¹

Eines der ersten Wörter, die einem im Zusammenhang mit Heinrich von Kleist einfallen, ist zweifellos das Wort radikal: Sein Leben war ebenso radikal wie sein Schreiben. Beides hat er bekanntlich ins Extrem getrieben, für beides hat er einen hohen Preis bezahlt. Zu dieser Radikalität gehört, dass bei Kleist selbst Ungeheuer in Ohnmacht fallen, ein in der Weltliteratur womöglich einzigartiger Vorgang. Der von Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe herausgegebene Band befragt diese – bisweilen als pathologisch verdächtige – Radikalität mit dem Ziel, »aus der Radikalität der poetischen Praxis auf die Radikalität der poetologischen Konzeption zu schließen« (13; Vorwort). Dafür bieten die Herausgeber die drei im Titel genannten Leitbegriffe an: Risiko, Experiment und Selbstentwurf. Diese bestimmen die innere Ordnung des insgesamt zwanzig Beiträge umfassenden Buches.

Der erste Abschnitt »Risiko und Ausnahmezustand« ist zugleich der stärkste. Das hängt mit den originellen Perspektiven der einzelnen Autor/-innen sowie mit der im Falle Kleists besonderen heuristischen Kraft des Risiko-Begriffs zusammen. So wie der »Projektmacher Kleist« (Günter Blamberger) jedes Risiko auf sich zu nehmen bereit war, so entwirft er in seinen Werken auch eine Fülle an risikobereiten Figuren, an Figuren zumal, die nichts mehr von aufklärerischen Tugenden wie Besonnenheit und Maßhalten wissen wollen, sondern die Grenzen des anthropologisch Zumutbaren ausloten. Rolf-Peter Janz betrachtet daher Kleists Texte völlig plausibel als »Experimente mit Ausnahmezuständen« (23), die allererst das Begreifen von »Normalität« ermöglichen. Er führt dies an mehreren Texten, vor allem aber an der »Herrmannsschlacht« vor. Dabei deutet er den weithin undurchsichtigen Herrmann vor dem Hintergrund sowohl von Max Webers Typus des charismatischen Führers als auch von Carl Schmitts Theorie der Souveränität, weil Herrmann »die Kontrolle über alles [behält], was in seinem Machtbereich geschieht« (33). Weil er aber darüber hinaus Rom selbst im Visier hat, also offenbar »Welteroberungspläne« (34) verfolgt, zeigt sich hier eine »Welt universalen Terrors« (38).

Dass auch vermeintlich altbekannte Themen der Kleist-Forschung, wie etwa das Problem des Vertrauens, wieder an Brisanz gewinnen können, zeigt die mus-

¹ Über: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.): Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, 406 S.

tergültige Detailanalyse des ›Zweikampfs‹ von Anne Fleig. Sie stellt zunächst fest, dass diese vermutlich letzte Erzählung des Autors »eine Radikalisierung Kleistscher Motive, Erzählmuster und Denkfiguren« darstellt, was für die Konzeption des Vertrauens gleichfalls gelte. Denn es rückt hier, signifikanterweise ohne explizit thematisiert zu werden, »als unbedingtes« Vertrauen ins Zentrum« und setzt sich als »riskante Praxis« gar einem »Gottesurteil« aus (97f.). Repräsentant des unbedingten Vertrauens ist Kämmerer Friedrich von Trota, der allem vorläufigen Augenschein zum Trotz das Vertrauen in Littegarde aufrechterhält. Unbeirrt durch Tatsachen und Beweise, agiert er mit innerer Festigkeit, gleichsam aus einem Schwerpunkt heraus, und lässt damit sämtliche, von der Gegenpartei ins Feld geführte Indizien zuschanden werden, ja gegenüber seinem Vertrauen als »Selbstgewissheit« (108) erweist sich die Deutungsbedürftigkeit noch der scheinbar unwiderleglichsten Indizien.

Am Schluss des ersten Kapitels folgen zwei sehr anregende Beiträge zu ›Michael Kohlhaas‹. Der Theologe Claus-Dieter Osthövene zeigt einerseits Luther als »Gegenpart zu Kohlhaas« (116) und verteidigt ihn gegen die kritische bis herabwürdigende Sicht der älteren Kleist-Forschung, indem er das Gespräch zwischen Luther und Kohlhaas als »Angelpunkt der Erzählung« (121) herausstellt und auf ihrem »religiösen Ernst« (130) beharrt. Und er zeigt andererseits, dass Kohlhaas scheitert, weil er »nicht folgenorientiert denkt« (122). Man könnte freilich einwenden: Kohlhaas vermag gerade aus diesem Grund das höchste Risiko einzugehen.

Kohlhaas ist nicht zuletzt darin ein strenges Komplement zu Luther, dass er eine für die Religion charakteristische Unbedingtheit nun auch in rechtlicher Hinsicht vertritt und dass er eben darum scheitert, weil die Sphäre des Rechts derlei Unbedingtheiten nicht verträgt. (120)

Nüchtern und pragmatisch betrachtet, ist das richtig. Und doch sollte man meinen, dass zwar vielleicht nicht das Recht, wohl aber die Gerechtigkeit Unbedingtheit und Risiko verdienen. Im Übrigen erlangt Kohlhaas am Ende sein »Recht« und ist folglich mit seinem Kurfürsten »zufrieden« (DKV III, 140). Ob er gescheitert ist, hängt von der Ebene der Betrachtung ab.

Eine provokante Lektüre desselben Textes unternimmt Hans Richard Brittnacher, indem er Kohlhaas als Amokläufer interpretiert. Der »lächerliche Streitwert zweier zur Feldarbeit missbrauchter Pferde« rechtfertige weder den »Extremismus der Gewalt« noch den »Exzess der Rache« (138f.). Brittnacher listet auf, was sich der angeblich so rechtschaffene Kohlhaas in seinen »maßlosen Vernichtungsphantasien« (140) alles zuschulden kommen lässt: »Morde und Mordversuche, Totschlag, Kirchenraub und Profanierung, Plünderung und Brandstiftung« (139). Er nimmt also, explizit im Widerspruch zum Erzähler, einen sehr kritischen Standpunkt gegenüber dem Protagonisten ein. Zwei Dinge lassen sich gegen diese Lesart anführen. Zum einen beschränkt sich der Streitwert keineswegs auf die Pferde. Er verliert ja auch seine Frau (!), seine Ehre und seine Rechte, er wird verspottet, verhöhnt und davongejagt. Je mehr er unternimmt, desto mehr häufen sich die Intrigen und Niederträchtigkeiten. Die Liste an eigenen Gewalttaten lässt sich demnach durch eine nicht minder umfangreiche Liste an zuvor gegen ihn verübten

Gewalttaten perspektivieren. Anders gesagt: Mit einer der allgemeinen Niedertracht angemessenen Rache hält er die Welt im Gleichgewicht. Und selbst wenn man sich auf die Deutungsperspektive eines Amoklaufs einlässt, bleibt zweitens einzuwenden, dass sie nur bis zum Gespräch mit Luther überzeugt. Denn nach der erwirkten temporären Amnestie versucht Kohlhaas auf das Redlichste, seine Sache juristisch korrekt abzuwickeln, wird aber durch weitere Intrigen, Lügen und Betrug daran gehindert. Diesen zweiten Teil der Erzählung muss Brittnacher dementsprechend komplett ausblenden, um sein Argument nicht zu gefährden. Dennoch bleibt es bedenkenswert, weil er das Erzählte mit dem Erzählen im Horizont des im Text entfalteten Wertesystems konfrontiert.

Auch der zweite Teil, ›Die Poesie von Experiment und Arrangement‹, enthält fast durchweg lesenswerte Beiträge, wobei diejenigen von Werner Frick, Alice Stašková und Antonia Eder noch einmal herausragen. Während Frick in grundsätzlicher Weise Kleists »experimentelle Mentalität« (154) sowie sein »extrem bewegliches Denk- und Darstellungsverfahren« (161) herausstellt, präsentiert Stašková ein *close reading* des Variants im ›Zerbrochenen Krug‹, das sie einleuchtend als »konsequente Fortführung«, ja »Vollendung« (195) des Vorhergehenden auffasst. Antonia Eder wiederum geht vor dem Hintergrund des juristischen Diskurses um 1800 in einer semiotischen Lektüre den »Indizien als Rechtsinstrument« (246) in der ›Herrmannsschlacht‹ und in der ›Familie Schroffenstein‹ nach. Dabei konstatiert sie »für die jeweilige Erzähldynamik ein prospektives (*Herrmannsschlacht*) bzw. retrospektives (*Familie Schroffenstein*) Indizienverfahren« (247). Prospektiv im einen Fall, weil Indizien von Herrmann entweder produziert oder instrumentalisiert werden (die zerstückte Hally, die Kinder, der Dolch, die Locke, der Brief etc.), retrospektiv im anderen, weil sie nachträglicher Deutung bedürfen (das Wort auf der Folter, der abgeschnittene Kindesfinger, die Kleidung etc.). In beiden Fällen aber, und das zeigt Eder in luzider Form, ist die Evidenz von Indizien trügerisch und kann statt in die Aufklärung geradewegs in die Katastrophe führen.

Der dritte, sehr heterogene Teil zu Kleists ›Selbstentwürfen‹ bleibt hinter den Erwartungen zurück, was zweifellos mit der mangelnden Erschließungskraft des vom Werk letztlich wegführenden Begriffs zusammenhängt. Von diesem Urteil auszunehmen sind die Beiträge von Gesa Dane und Wiebke Amthor, welche auf je spezifische Weise in der ›Glückspoetik‹ des Autors das vermittelnde Element zwischen Lebensentwurf und Schreibentwurf erblicken.

Insgesamt hinterlässt der Band, der zu den wichtigen Publikationen der Kleist-Forschung der letzten Jahre gehört, nicht nur den Eindruck, als seien die Erzählungen um einiges radikaler als die Dramen, sondern er demonstriert auch noch einmal nachdrücklich den Wert begrifflich gewonnener Zugänge.

Michael Ott

KONFIGURATION UND FERNES ECHO

Kleist-Transkriptionen von der Moderne bis zur Gegenwart¹

Unter den zahlreichen Konferenzen des Kleist-Jahres 2011 widmete sich die Tagung in Bonn, auf deren Beiträge der vorliegende Band zurückgeht, einem besonders komplexen Feld von Fragen. Denn obwohl der Titel ›Schreiben nach Kleist‹ zuerst vielleicht vermuten lässt, es gehe hier um eine weitere Rezeptionsgeschichte Kleists in der Moderne, ist der Anspruch des Bandes grundsätzlicher.² In diesem Titel verbirgt sich, wie Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider in ihrer Einleitung bemerken, ein ähnlicher Doppelsinn wie in Kleists eigener Charakteristik des ›Amphitryon‹ als ›Lustspiel nach Molière‹: Die Präposition impliziert auch die ›historische Differenz und [die] Reflexion der Nachträglichkeit seines eigenen Schreibens‹ (10). Das ›nach‹ der Titel-Formel ist insofern ebenso temporal wie modal zu verstehen (vgl. 9f.).

Das im Band avisierte ›Schreiben nach Kleist‹ meint in diesem Sinn vor allem dreierlei. Erstens geht es um eine Untersuchung der literarischen Auseinandersetzung mit Kleist auch dort, wo diese im Bewusstsein des historischen Abstandes und im Zeichen der Differenz erfolgt. Das erweitert das Spektrum über klare intertextuelle Bezugnahmen und Fragen nach Einfluss (oder Einflussangst) hinaus: Die Kleist-Rezeption der Schreibenden steht immer schon in (oft komplexen) Relationen zu den Kleist-Bildern ihrer Epoche, und ihr Schreiben verändert diese weiter. Thomas Manns berühmter lapidarer Tagebuch-Eintrag aus dem Februar 1919 – »kleistisch [...] – was aber wohl nur heißen will: modern« (zit. 11)³ – besagt

¹ Über: Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider (Hg.): Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen. Freiburg i.Br. und Berlin: Rombach 2014 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 204), 383 S.

² Vgl. die Vorträge und Diskussionen im Rahmen der Jahrestagung 1994 über ›Kleist im Spiegel der Moderne‹ im KJb 1995, S. 23–182.

³ Thomas Mann, Tagebücher 1918–1921, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1979, S. 161. Was Thomas Mann hier »irgendwie kleistisch« anmutet, ist übrigens bezeichnenderweise »Goethes Plan zur ›Achilleis‹« (ebd., S. 160), mit welchem er sich eigentlich beschäftigt. Dagegen mutet es heute eher goetheanisch an, dass Thomas Mann, der dies am Tag der Beisetzung des ermordeten Kurt Eisner mitten in den Wirren der Münchner Räterepublik notiert, seine Goethelektüre auch von lauter »Schießerei aus der Richtung der

vorerst nur, dass Kleist in der literarischen Rezeption seit der Jahrhundertwende bereits mit einer bestimmten Vorstellung von Modernität verbunden worden war. Manns eigene Texte zu Kleist – wie sein ›Amphitryon‹-Essay – schrieben diese indessen weiter und schrieben sie um: Schreiben nach Kleist bezieht sich stets schon auf einen Diskurs über Kleist (und häufig: über Modernität).

Zweitens soll es in dem Band unter dem Stichwort ›Schreiben nach Kleist‹ nicht nur um moderne Texte als Werke nach Kleist gehen, sondern um Schreiben als Bewegung oder Bewegungsfigur, was im Band mit dem Begriff der ›Transkription‹ gefasst wird. Die bis in die Gegenwart höchst produktive Rezeption Kleists wäre so auch als ein Fortwirken solcher Impulse zu verstehen, die aus der exzeptionellen Qualität von Kleists Schreiben (auch jenseits seiner Themen oder seines Stils) resultieren und immer wieder zu diesem Unruheherd zurückführen. Ein einleitender Essay Jürgen Fohrmanns (›Kurze Vor-Schrift‹ genannt) skizziert, ausgehend vom ›Marionettentheater‹ und dem Metapher/Formel-Aperçu Kleists aus den ›Berliner Abendblättern‹, die Figurationen von Paradoxien, die Kleists Texte charakterisieren und an deren Enden nicht aufgelöst werden, sondern als abgründige Verstörung oder uneingelöste Sinnversprechen über sie hinaus weiterwirken. Auch aus dieser Wirkung muss – so wie es die Beiträge des Bandes verstehen – keineswegs ein direkter, intertextueller Bezug resultieren; sie kann sich ebenso als Verfremdung, Zurückweisung, Überschreibung und vor allem Radikalisierung der kleistschen Poetik zeigen, und sie tut dies häufig als nochmalige Zuspitzung jener Gewalt, die als thematische und strukturelle Eigenheit von Kleists Texten vielfach wahrgenommen wurde.

Drittens schließlich zielt der Band in exemplarischen Analysen auch auf eine grundsätzliche Diskussion dessen, was Schreiben oder *écriture* ›nach Kleist‹ überhaupt heißen kann. Dies schließt umwegige, durch Dritte vermittelte Formen produktiver Rezeption ebenso ein wie die Wahrnehmung von Kleists Biographie und Texten selbst in Konstellationen und Gegensätzen (notorisch: im Gegensatz zu Goethe); und es umfasst Transkriptions- und Transformationsprozesse in (mehrfachen) Medienwechseln ebenso wie die außerordentliche theoretische Fernwirkung des kleistschen Schreibens. Besonders die Kleist-Lektüren in poststrukturalistischen Theorieansätzen und ihre wiederum umstrittene Rezeption kommen dabei in verschiedenen Beiträgen in den Blick.

Allerdings ist wohl unvermeidlich, dass die einzelnen Beiträge des Bandes in diesem weiten Feld von Fragen unterschiedliche Akzente setzen und der Band als Ganzes dieses Feld unmöglich erschöpfend behandeln kann. Ein so weit und grundsätzlich verstandenes ›Schreiben nach Kleist‹ beträfe in gewisser Weise ja die ganze moderne Literatur. Dass der Band das genannte Fragenspektrum gleichwohl produktiv macht, verdankt sich seiner Konzeption: Sie ist, ungleich vielen anderen Sammelbänden, keine additive Aneinanderreihung von Beiträgen, sondern eine

Stadt« (ebd., S. 160) nicht unterbrechen lässt. Vgl. zu diesem Mann-Zitat und seiner gewissermaßen tautologischen Relationierung von adjektiviertem Autorname und Modernitätsdiskurs auch den Aufsatz von Anna-Lena Scholz zu Kleist und Kafka im rezensierten Band, bes. 62f., Anm. 33.

Folge von Konstellationen, wodurch mehrfache Spiegelungen, thematische Korrespondenzen und methodisch-theoretische Zuspitzungen ermöglicht werden.

Gleich am Beginn steht so beispielsweise eine doppelte Perspektive auf die zum Topos, ja zum Mythos gewordene Beziehung von Kafka zu Kleist (dazu unten mehr). Im folgenden Abschnitt zur klassischen Moderne widmen sich zwei Aufsätze Musil (Friederike Reents der Kant-Krise im ›Törleß-Roman, 79–94, und Birgit Nübel einer Vielzahl von Spiegelungen und verdeckten Bezügen in Essays und im Erzählwerk, 95–119); hier bewegen sich die Argumentationen allerdings eher im Bereich einer klassischen (in Details freilich sehr aufschlussreichen) Rezeptionsgeschichte. Ähnliches gilt für Markus Lorenz' Lektüre der ›Joseph-Romane vor dem Hintergrund des kleistschen ›Amphitryon‹ (119–139), die viele diskussionswürdige Spuren von Manns Kleist-Lektüre und seine Auseinandersetzung damit belegt. Die folgenden Abschnitte gelten – unter der verbindenden Überschrift ›Gewalt der Sprache‹ – wieder deutlicher den poetischen Kleist-Bezügen, nämlich der Poetik von Thomas Bernhard (Dirk Oschmann, 143–160), der ›Penthesilea-Rezeption von Christa Wolf (Daniela Frickel, 161–180) und Herta Müllers Kleist-Preisrede als Grundlage ihrer Poetik (Lars Meier, 181–197). Deren Ergebnisse hier nachzuzeichnen ist freilich ebenso wenig möglich wie die des anschließenden Teils über ›Theatralität nach Kleist‹. Hier widmen sich erneut zwei Beiträge einem Autor, nämlich Heiner Müller (Peter Philipp Riedl, 201–217; Norbert Otto Eke, 219–236), während Simon Aeberhard Elfriede Jelineks ›Penthesilea-Rezeption in ›Ein Sportstück‹ untersucht (237–253).

Die letzten Abschnitte und damit die letzten der insgesamt 17 Aufsätze betreffen internationale (vor allem angloamerikanische) und intermediale Kleist-Transkriptionen. Bernd Fischer untersucht E.L. Doctorows erfolgreiche ›Kohlhaas-Adaptation ›Ragtime‹ von 1975 und vergleicht ihre Narration von terroristischer Gewalt mit derjenigen Kleists (257–269); Mary Helen Dupree analysiert ein ganzes Spektrum von Kleist-Bezügen und -Transkriptionen im Werk des bekannten irischen Gegenwartsautors John Banville, darunter seine Umschrift von Kleists ›Zerbrochnem Krug‹ (›The Broken Jug. After Heinrich von Kleist, 1994) (271–285); Dorothea von Mücke widmet sich einem Jugendbuch, dem Roman ›The Golden Compass‹ von Philip Pullman (287–298). Intermedial ausgeweitet werden die Kleist-Bezüge schließlich mit den Beiträgen von Michael Wetzel über die Anime-Filme ›Ghost in the Shell‹ des japanischen Regisseurs Marmoru Oshii von 1996, die ihrerseits auf Mangas von Masamune Shirow von 1989 basieren und Motive von Kleist ›Marionettentheater‹ in die Welt von Cyborgs und Robotern übertragen (301–335). Silke Schuck beschäftigt sich dagegen mit Werken des Malers und Bildhauers Frank Stella, die er um die Jahrtausendwende Texten Kleists widmete, wobei allerdings jede direkte inhaltliche Referenz vermieden wurde (337–355). Der letzte Beitrag gilt dem gegenständlichen Erzählen von Kleist und David Lynch; Joachim Harst vergleicht hier, vor allem mit den Beispielen ›Verlobung‹ (Kleist) und ›Lost Highway‹ (Lynch), einen bestimmten Modus zugleich konkret-anschaulicher und selbstreferentieller Narration über einen großen medialen und zeitlichen Abstand (um nicht zu sagen: Abgrund) hinweg (357–377).

Dieses Panorama deutet das zeitliche, mediale und auch methodische Spektrum der Beiträge an, deren Inhalt, wie gesagt, hier nicht sinnvoll detaillierter zu referieren ist. Auffällig sind allerdings drei Dinge: Erstens könnte man natürlich viele und Vieles vermissen; das räumt die Einleitung der Herausgeber/-innen auch bereitwillig ein und nennt als Beispiele Rainer Maria Rilke, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann (14–17). Autorenbezogene Ergänzungen (auch zur wichtigen Studie von Anett Lütteken⁴) wären sowohl für die klassische Moderne wie auch für die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg und die Gegenwartsliteratur denkbar; und nimmt man das hier eröffnete, in der Einleitung skizzierte Forschungsfeld und den Begriff der *écriture* ernst, so wären neben dem Film (auch jenseits von Kleist-Verfilmungen) natürlich auch das Theater und ebenso der Tanz wichtige weitere Bereiche künstlerischer Um-Schriften (ohne dass man freilich deren Fehlen dem Band ernsthaft wird vorwerfen können).

Zum zweiten fällt auf, dass – überblickt man die Beiträge insgesamt – doch verhältnismäßig wenige kleistsche Texte unmittelbare Bezugspunkte eines ›Schreibens nach Kleist‹ zu sein scheinen – vor allem das ›Marionettentheater‹, ferner ›Kohlhaas‹, ›Penthesilea‹, die ›Allmähliche Verfertigung‹ und manche der Anekdoten. Auch wenn sich für viele andere Kleist-Texte einzelne, unmittelbare Rezeptions-Beispiele finden, so verdankt sich der eingangs genannte Bewegungs-Impuls, die produktive Beunruhigung des kleistschen Schreibens und seine immer wieder erneuerte Assoziation mit Modernität offenbar einer vergleichsweise kleinen Anzahl von Texten. Es wäre möglicherweise im Anschluss an den Band weiter zu fragen, warum das so ist – und ob es sich dabei nicht seinerseits um ein Rezeptions- und Fortschreibungs-Phänomen handelt.

Zum dritten schließlich sind, allen zweifellos wichtigen Befunden der Beiträge des Bandes zum Werk späterer Autorinnen und Autoren ungeachtet, für die Beschäftigung mit Kleists Texten selbst diejenigen Überlegungen am interessantesten, die sich in theoretisch unwegsam scheinendes Gelände vorwagen. Dies sind bereits einige Abschnitte der Einleitung zur theoretischen Faszination von J. Hillis Miller, Carol Jacobs, Werner Hamacher oder Paul de Man von Kleist (vgl. 18–23); man würde sich hier freilich fast einen eigenen Beitrag wünschen. Denn von diesem Interesse gerade der amerikanischen Dekonstruktion ist natürlich auch das andere, sozusagen natürlicherweise theorieaffine Thema des Bandes betroffen, die oben schon erwähnte, den Band eröffnende, viel diskutierte Relation Franz Kafka und Heinrich von Kleist, die hier abschließend noch einmal hervorgehoben werden soll.

Franz Kafka schrieb – im Kleistjahr 1911 – an Max Brod: »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase«, und Felice Bauer gegenüber bezeichnete er Kleist bekanntlich als »eigentlich Blutsverwandten« (zit. 38, 39). Bernhard Greiner perspektiviert in seinem den Band eröffnenden Aufsatz (37–54) diese in der Forschung wieder und wieder aufgegriffene ›Verwandtschaft‹ noch einmal neu unter

⁴ Vgl. Anett Lütteken, *Heinrich von Kleist. Eine Dichterrenaissance*, Tübingen 2004. Siehe auch dies., *Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur 1911–1933* [Art.]. In: KHB, S. 418–424.

dem glücklichen Sprach- und Denkbild einer »Dioskuren-Konfiguration«⁵ (42); und er analysiert in der Wechsel-Lektüre von Texten – Kafkas ›Vor dem Gesetz‹ und Kleists ›Kohlhaas, Kleists ›Cäcilie‹ und Kafkas ›Josefine‹ – ein erhellendes (nicht zuletzt auch Kleist *durch* Kafka erhellendes) Konzept von Figuren und Gegenfiguren.

Einen Kontrast dazu, nämlich eine in gewisser Weise umwegigere, aber gerade den Diskurs über die Modernität Kleists (und Kafkas) thematisierende Lektüre bietet dagegen der Aufsatz von Anna-Lena Scholz über Kleist, Kafka und Deleuze (55–75). Ihr Ausgangspunkt sind die Prominenz von Kafka als Gewährsmann einer ›kleinen Literatur‹ im Werk von Gilles Deleuze (bzw. von Deleuze und Guattari) und seine seltenere, oft implizite Bezugnahme auf Kleist. Obwohl – vielleicht könnte man auch sagen: gerade weil – die Art dieser Bezüge (zumal in den ›Milles Plateaux‹) der philologischen Tradition, thematische oder stilistische Befunde zu belegen, fast Hohn spricht, werden auf diese Weise Kafka wie Kleist zu zentralen Figuren einer anti-genealogischen, dehierarchisierenden, gerade nicht die Geschichte von Einflüssen oder Verwandtschaftsverhältnissen schreibenden Reflexion von Literatur. In der nochmaligen Lektüre dieser Lektüren werden aber auch Elemente von Kafkas Kleist-Rezeption in den Texten des Jubiläumsjahrs 1911 auf neue Weise greifbar – ebenso wie Deleuze' Faszination von Goethes Kleist-Rezeption: Dessen paradoxe Formel von der »stationären Prozeßform« (des ›Zerbrochnen Krugs‹; Brief Goethes an Adam Müller, LS 185) ist nach diesem überaus luziden Aufsatz ebenso noch einmal anders zu lesen wie Kafkas noch berühmtere Formel vom »stehende[n] Sturmloch« (zit. 68).

Dass man es an diesen Stellen allerdings nur noch mit Mehrfach-Brechungen, mit vermittelten, ja mit verdeckten und verschwiegenen Rezeptionsprozessen zu tun hat, sollte nach der Lektüre dieses übrigens durchgehend gut redigierten Bandes⁶ nicht verwundern. Nicht nur Kleists Schreiben ist geprägt von Paradoxen; auch seine Rezeptionsgeschichte bietet das paradoxe Bild eines zugleich anti-kanonischen, widerständigen und eben in der Moderne als modern hochkanonisierten Autors. Dessen Faszinationsgeschichte bis zur Gegenwart erschließt sich durch den vorliegenden Band und seine Beiträge um vieles deutlicher als bisher.

⁵ Greiner greift damit einerseits ein Bild Walter Benjamins aus der Vorrede des Trauerspielbuchs auf (vgl. 42), andererseits ließe sich an Kleists Brief an Ulrike vom 5.10.1803 denken, in dem er vom Trost »unsere[r]« (d.h. der kleistschen) »Schutzgöttin« spricht, »wenn jeder ihrer lieben Söhne nur ebenso viel täte [wie Kleist; M.O.], so würde unsern Namen ein Platz in den Sternen nicht fehlen« (SW⁹ II, 735).

⁶ Einige wenige Fehler: Paul de Mans »Aesthetic Ideology« erschien posthum 1996, nicht 1966 (20, Anm. 32); Kleist schreibt natürlich vom »Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele«, nicht etwa »der eigenen Seele« (38); im ›Törleß-Zitat steht nach »sprechen« ein Fragezeichen (92).

Claudia Nitschke

KUNSTBETRACHTUNG UND RAUMERLEBNIS UM 1800¹

Mit ihrer Dissertation zu Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen legt Melanie Waldheim einen ersten Versuch vor, Kunstbetrachtung und Raum zusammenzudenken. Als Zeitspanne wählt sie dafür überzeugend die Jahrhundertwende um 1800, die als Sattelzeit einen komprimierten Einblick in spezifische Paradigmenwechsel verspricht: Das gilt nicht nur für die literarische Erschließung von Raum- und Zeitaspekten, wie sie Lessing in seiner wirkungsmächtigen Schrift ›Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie‹ in einer Problematisierung der alten Formel *ut pictura poiesis* skizziert; vielmehr lässt sich auch allgemein für die Vorstellung von Raum ab 1800 eine deutliche Verzeitlichungstendenz feststellen.

Waldheim widmet sich in einem Überblickskapitel knapp den entscheidenden Veränderungen spatialer Konzeptionalisierungen im langen 18. Jahrhundert; zudem resümiert sie die diversen Ausdifferenzierungen dieses Konzepts im Zuge des sogenannten *spatial turns* und des *topographical turns*, die allerdings dann nur partiell für die anschließende Textanalyse verwendet werden. Als griffiger heuristischer Ausgangspunkt für spatiale Phänomene in den ausgewählten Texten dient Waldheim vielmehr zunächst Albert Einsteins Unterscheidung von Lagerräumen, die als relationale Räume ohne körperliche Objekte nicht gedacht werden können, und Containerräumen, in denen der absolute Raum den in ihm befindlichen Objekten übergeordnet ist und demzufolge unabhängig von ihnen existiert. Waldheim grenzt sich hier von Katrin Dennerleins einschlägiger, 2009 erschienener Dissertation zur Narratologie des Raums ab, in der Dennerlein hervorhebt, dass konkrete Räume in der Literatur oft als Container funktionieren und damit der Wahrnehmung vorgängig sind. Waldheim dagegen zeigt, wie relationale Räume durch die beweglichen, wahrnehmenden Subjekte im Text konstruiert werden. Letztlich fungieren Ausstellungsräume bei Waldheim sowohl als Rahmen für die Wahrnehmung (im weitesten Sinne eines Containers) als auch als relational zu konstituierendes Konstrukt.

In ihrer mehrsträngigen Hinführung zu den eigentlichen Raumanalysen befasst sich Waldheim – im Rekurs auf Krzysztof Pomian und Boris Groys – auch mit

¹ Über: Melanie Waldheim: Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist. Würzburg: Königshausen und Neumann 2014, 227 S.

museumstheoretischen Fragen und axiologischen Prozessen der Wertzumessung. Instruktiv wird zudem der museumsgeschichtliche Kontext erkundet, in dem die Bildbeschreibungen historisch zu verorten sind. Besonders deutlich wird die für die Zeit um 1800 entscheidende Wende in der revolutionären Umstrukturierung des Louvre greifbar, in deren Zuge eine dekorative Hängung zugunsten der *galleria progressiva* verworfen wird: Mit der neuartigen Bildpräsentation soll teleologisch die fortschreitende Entwicklung der Kunst bis hin zu Napoleons Machtübernahme dokumentiert werden. Vor diesem diskursiven Hintergrund werden nun auch spatiale Verschiebungstechniken bei den Schlegels genauer analysierbar. In »Nachricht von den Gemälden« greift Friedrich Schlegel in diese reale Bildabfolge im Louvre ein und beschließt seine virtuelle Hängung – abweichend von der Realität, aber natürlich nationalideologisch konsequent – mit Dürer. Auf ähnliche Weise organisiert auch August Wilhelm Schlegel in »Die Gemähle« den realen Ausstellungsraum um, wenn er Raffaels »Sixtinische Madonna« an zentraler Stelle platziert und damit im Übrigen entscheidend zu der um 1800 stattfindenden radikalen Aufwertung, ja Ikonisierung dieses Bildes beiträgt.

Sowohl bei August Wilhelm Schlegel als auch bei Friedrich Schlegel bleiben Bildraum und Betrachtterraum weitgehend separiert, sieht man von der Beschreibung der »Sixtinischen Madonna« ab, die nun ihrerseits unilateral in den Betrachterraum durchzubrechen scheint. Eine andere Form der Raumkonstitution findet sich in Schillers »Brief eines reisenden Dänen«. Hier wird ein offenes Raumfeld kreiert, insofern sich ein eigener, neuer Raum in der Überlappung von Bild- und Betrachtterraum ergibt. Die Schwelle weist ein eigenes Raum- und Zeitkonzept auf, wobei in Schillers Fall jede historische Distanz zwischen Kunstobjekt und Betrachter ausgemerzt wird. Der Ausstellungsbesucher fühlt sich im Mannheimer Antikensaal *realiter* ins alte Griechenland versetzt.

In »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« inszeniert Brentano die Schwelle auf wiederum andere Weise. Caspar David Friedrichs Ölgemälde »Mönch am Meer« verzichtet bekanntlich auf die gewohnte Zentralperspektive – zusammen mit der für Friedrich typischen Rückenfigur stellt diese perspektivische Neuerung eine in Brentanos und Kleists Bildanalyse fühlbare Herausforderung dar: In Brentanos Text findet sich der Betrachter dabei zwischen Bild (das ihn abweist) und Ausstellungsraum wieder; in Kleists Überarbeitung dieses Textes dagegen entsteht das neue Raumfeld, indem der bildinterne Vordergrund zum Teil der Betrachterwelt wird. Einschlägig für diese Entgrenzung wird Kleists bekannte Formulierung von den weggeschnittenen Augenlidern. Im Großen und Ganzen lassen sich in den vier untersuchten Texten mithin zwei weitere übergreifende Raumtypen unterscheiden: offene Raumfelder und abgeschlossene Raumbehälter.

Wenn Waldheim nun angesichts dieser neuartig erscriebenen Raumkonzepte argumentiert, dass der Agon zwischen den Künsten neu bewertet werden muss, insofern ein literarisches Museum keinerlei Restriktionen unterliegt, Bilder aus verschiedenen Galerien vielmehr im ortsunabhängigen *Raum* der Literatur präsentiert werden können, so ist dies plausibel. Fraglicher und vor allem letztlich auch entbehrlich erscheint Waldheims finales Argument, dass Literatur die Bildenden Künste »übertrifft«, indem nur sie »letztendlich alle Künste als geschlossene Kör-

per im Raum des Textes und der Sukzession der Zeit« (S. 195) vereinen kann. Während eine differenzierte medienpezifische Analyse der Literatur zu Recht Lessings bekanntes temporales Merkmal der Literatur, nämlich Sukzessivität der Handlung und Sprache, problematisiert (so etwa schon bei Johann Gottfried Herder, später auch bei Gérard Genette), scheint doch ein genauer Vergleich von Kunst und Literatur gleich in mehrfacher Hinsicht komplexer, als es Waldheims Spatialisierung von Bild- und Skulpturbetrachtung ahnen lässt. Hier wäre unter Umständen ein Rekurs auf neue perzeptionstheoretische Überlegungen in der Neuro- und Kognitionswissenschaft nötig, um die alten Zuschreibungen radikal neu zu denken.

Nichtsdestoweniger gelingt es Waldheim in ihren *close readings*, die Interferenz zwischen Objekt, Betrachter und Raum aufschlussreich nachzuvollziehen; dem Anspruch, zusätzlich historische Sehweisen zu vergegenwärtigen, wird sie trotz ihres übersichtlichen Korpus durch die schlanke Kontextualisierung gerecht, die freilich noch etwas Spielraum für eine spezifischere Historisierung um 1800 ließe. Bei Waldheim erschöpft sich diese hauptsächlich in der Museums- und Ausstellungsgeschichte; doch verdankt die Studie dieser pragmatischen Begrenzung ihre klare, leserfreundliche Struktur.

Michael Mandelartz

KOHLHAAS DER ZIGEUNER,
GOETHES ENTELECHIE

Replik auf Ingo Breuers Rezension
im ›Goethe-Jahrbuch‹

Der Mitherausgeber des ›Kleist-Jahrbuchs‹ Ingo Breuer veröffentlichte 2013 einen Verriss meines Buches ›Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800‹ im ›Goethe-Jahrbuch‹.¹ Dessen Herausgeber wollten meiner Bitte um Einrückung einer Replik ›prinzipiell‹ nicht entsprechen, im ›Kleist-Jahrbuch‹ erschien bislang keine Rezension. Im wichtigsten Organ der Kleist-Forschung unerwähnt, von dessen Mitherausgeber im ›Goethe-Jahrbuch‹ verrissen, würde das Buch wohl im Orkus der Literaturwissenschaft verschwinden, wenn die Herausgeber des ›Kleist-Jahrbuchs‹ (darunter Ingo Breuer) dieser Replik keinen Platz eingeräumt hätten. Dafür habe ich zu danken.

Breuer fasst das ›düstere Fazit‹ des Buches in einer effektiv gesetzten Schlusspointe zusammen: »Kleist erschießt sich, Goethe produziert nur noch Fragmente.«² Die Pointe ist gut und kann so stehen bleiben. Wer mag, kann sich immer einen freundlicheren, einen helleren Kleist schaffen und einen optimistischen Goethe dazu. Aber was hat das mit den Texten und mit meinem Buch zu tun? – Dass neue Forschungspositionen kontrovers diskutiert werden, liegt in der Natur der Sache. Ungewohnte Thesen wollen akzeptiert, Überzeugungen in Zweifel gesetzt und bislang brachliegende Kontexte als brauchbar angenommen werden. Paradigmenwechsel brauchen Zeit, und so überrascht es mich wenig, dass das Buch in der Kleist-Forschung nicht nur auf Gegenliebe stößt. Man wird aber in jedem Fall von einem Rezensenten die Einhaltung gewisser Minimalstandards erwarten können. Zu diesen zähle ich 1) sachliche Richtigkeit, 2) Wiedergabe ausgewählter Thesen einschließlich Begründung und 3) Darstellung der Intention des Buches.

1) Breuer gibt im ersten Satz seiner Rezension an, die siebzehn Beiträge des Buches seien bis auf einen bereits zuvor »in zumeist gut zugänglichen Periodika«³ publiziert worden. Die Abteilung ›Drucknachweise‹ informiert darüber, dass zwei

¹ Siehe Ingo Breuer, Rez. über Michael Mandelartz: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800, Berlin 2011. In: Goethe-Jahrbuch 129 (2012), S. 270–272.

² Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 272.

³ Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 270.

Beiträge erstmals, zwei weitere lediglich in Vorfassungen online und drei weitere in Japan publiziert wurden. Das macht ein Drittel des Textes aus. Was soll also dieser Einleitungssatz?

2) Der Rezensent löst Thesen, die ihm neu und ungewohnt erscheinen mögen, aus ihrem argumentativen Zusammenhang. Als Beispiel bringe ich seinen Umgang mit dem Vorschlag, Kohlhaas als Zigeuner zu verstehen. Breuer bemängelt:

[N]ur weil der Pferdehandel »das traditionelle Gewerbe der Zigeuner« gewesen sei, muss Kohlhaas kein »Zigeuner« sein (S. 160, der Begriff wird vom Verfasser leider unreflektiert benutzt), auch wenn damit z. B. die Ähnlichkeit zwischen Kohlhaas' Frau Lisbeth und der »Zigeunerin« leichter erklärbar wäre.⁴

Tatsächlich bringe ich auf neun Seiten eine ganze Palette von Gründen aus Kleists Biographie, aus der frühneuzeitlichen Rechtsgeschichte, aus der Realgeschichte der Sinti und Roma und aus dem »Kohlhaas«, um sie anschließend für die Interpretation fruchtbar zu machen. – Starke Zweifel hege ich an der in der Parenthese implizierten Meinung, die Distanzierung von historisch belasteten Begriffen mittels durchgängiger Verwendung von Anführungszeichen trage etwas zur Reflexion dieser Begriffe bei.⁵ Begriffsreflexion findet weniger in der Zeichensetzung als in der Begriffsgeschichte statt. Für Kleists Verwendung des Zigeunermotivs dürfte aber sein Königsberger Professor Christian Jakob Kraus ausschlaggebend gewesen sein, der ein Forschungsprojekt »Über die Zigeuner« initiierte, erstmals ihre Herkunft aus Indien und ihre Selbstbezeichnung als Sinti und Roma nachwies und im Anschluss an Christian Wilhelm Dohms Studie »Über die bürgerliche Verbesserung der Juden« die Wechselwirkung zwischen gesetzlichen Sonderbestimmungen, sozialem Ausschluss und kultureller Isolierung darlegte. Natürlich verwendet Kraus den Terminus »Zigeuner« ohne Anführungszeichen, und es gab wenig Anlass, sich durch deren Setzung weiter von ihm zu distanzieren, als es sich bei der Diskussion historischer Tatbestände von selbst ergibt. In der Tat wird der Begriff »Zigeuner« im »Kohlhaas«-Kapitel für das 18. Jahrhundert kultur- und rechtsgeschichtlich durchreflektiert, wie es in der Kleist-Literatur zuvor nicht geschehen ist. Bei Breuer bleibt davon ein Mangel an *political correctness*.

Ebenso entblößt Breuer, um ein weiteres Beispiel zu bringen, die Interpretation von Goethes »Novelle« ihrer Argumente. Meiner Interpretation zufolge brennt gegen Ende die Stadt nieder, während auf dem Gipfel ein Spiel mit Kind und Löwe gespielt wird. Breuer wendet dagegen ein, »der Text [sage] an keiner Stelle, dass »die Stadt dem Feuer *real* zum Opfer fällt« (S. 429, vgl. S. 402)«. ⁶ Der Hinweis auf S. 402, dass die in der Stadt gelagerten Pulverfässer explodieren und der Fürst, »in den hinteren Gebirgen [sic!] jagend, die Brandwolken [hatte] aufsteigen sehen«,

⁴ Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 271.

⁵ Auch Klaus-Michael Bogdal benutzt die Bezeichnung »Zigeuner« in seiner grundlegenden Studie ohne Anführungszeichen. Zur Begründung vgl. Klaus-Michael Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011, S. 15f.

⁶ Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 272.

wird übergangen. Welchen Charakter hat wohl ein Feuer, dessen Rauch über mehrere Gebirgszüge hinweg zu sehen ist?

Das Schlusstableau der »Novelle«, referiert Breuer, fände ich »nur »lächerlich«.⁷ Das ist aber keineswegs der Fall. Ich bezeichne als lächerlich genau die Formulierung: »Liebem Sohn ans zarte Knie«. Die Komik wird daraus motiviert, dass es sich bei der letzten Szene im Hof der Burgruine um eine Theaterszene, genauer um Komödie handelt, da sie den Zirkusszenen in der Bude auf dem Marktplatz nachgestellt und der Löwe tatsächlich zahm ist. Da gleichzeitig damit die Stadt niederbrennt, »schieben sich« – so heißt es in dem Buch – »zum Schluß der Novelle das »tief-Symbolische« und das einfach Lächerliche ineinander, das dicht Gedrängte komplexester Poesie und die Flachheit eines Witzes, das Erhabene der Tragödie und das Komische des Lustspiels.«⁸ Die Formulierung »nur »lächerlich« unterschlägt mehr als die Hälfte dieser Sätze.

3) Die Einleitung klärt den Leser darüber auf, dass ich methodisch an die Hermeneutik und die Kulturwissenschaft anschließe, indem ich die literarischen Werke in den Horizont ihrer Zeit stelle. Den Schwerpunkt des Buches bildet die Darstellung von zeitgenössischen Kontexten wie der Zigeunerdiskussion, auf die die Werke antworten, so dass ihnen ein möglichst »klarer, nachvollziehbarer Sinn abgewonnen werden«⁹ kann. Das impliziert keineswegs »Eindeutigkeit«,¹⁰ wie der Rezensent unterstellt. Im Falle Kleists handelt es sich u.a. um Fichtes Wissenschaftslehre sowie seine Geschichts- und Rechtsphilosophie, weiterhin die Geschichte des frühneuzeitlichen Widerstandsrechts (»Kohlhaas«) und die Philosophie der Geschlechter (»Penthesilea«), ökonomische Theorie (»Krug«) und die Auseinandersetzungen um Adam Smith, das preußische Adoptions- und Scheidungsrecht und die preußischen »Mäkler«, die nach dem Frieden von Tilsit reihenweise bankrottierten (»Der Findling«). Dass die Aufarbeitung der zeitgenössischen Wissenschaft neue Perspektiven auf Kleists Texte eröffnet, kommt bei Breuer nicht vor.

Neue Gesichtspunkte gewinne ich aber auch, wie der Rezensent glaubt bemängeln zu müssen, durch die »bewusst eingesetzte Strategie, ältere Forschung zum Ausgangspunkt eigener Interpretationsversuche zu machen.«¹¹ Es gibt in der Wissenschaftsgeschichte keinen Fall (und kann keinen geben), in dem neue Ergebnisse *nicht* durch Weiterentwicklung oder Absetzung von früheren Forschungsergebnissen gewonnen wurden. Alternativen wären Eigenbrötelei oder Mitschwimmen im Hauptstrom der Forschung. Der Rezensent verkennt denn auch das dialektische Verfahren, aus widersprechenden Positionen der Forschung zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. So meint er mit Bezug auf das Kapitel zu Goethes »Dichtung und Wahrheit«, ich betonte »Mit Friedrich Gundolf [...] vehement Goethes

⁷ Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 272.

⁸ Michael Mandelartz, Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800, Berlin 2011, S. 427.

⁹ Mandelartz, Goethe, Kleist (wie Anm. 8), S. 10.

¹⁰ Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 270.

¹¹ Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 271.

»Entelechie«.¹² Tatsächlich mache ich auf die gemeinsame Grundlage von Gundolfs metaphysischer Auffassung der Goethe'schen Entelechie, die Goethe auf wenig nachvollziehbare Weise überhöht, und der aktuellen, metaphysikkritisch begründeten Wendung gegen diesen Entelechiebegriff aufmerksam. Die Gemeinsamkeit beider besteht in der Annahme, dass der Begriff durchgängig metaphysisch grundiert sei. Goethe verwendet jedoch im Rückgriff auf die Antike einen seit der Renaissance vergessenen *empirischen* Begriff der Entelechie, der entscheidend für das Verständnis von »Dichtung und Wahrheit« sein dürfte. Ich vertrete also weder die Gundolf'sche noch die aktuelle Position zur Entelechie, sondern schiffe zwischen beiden hindurch auf ein Drittes zu, um eine neue Basis für die Interpretation zu gewinnen. – Die Lektüre des Bandes mag einiges philosophisches Grundwissen voraussetzen; dass es gleichwohl nicht unzumutbar schwierig ist, der Argumentation zu folgen, zeigen Rezensionen, die seiner Zielrichtung trotz einiger Differenzpunkte völlig gerecht werden.¹³

Immer wieder biegt Breuer Positionen, die vom Mainstream der Forschung abweichen, darauf zurück. Sein Gegenvorschlag zu meiner »Novellen-Interpretation« versammelt Gemeinplätze der Forschung, die auf Emil Staigers Interpretation von 1942 gebaut wurden. In der »Penthesilea-Interpretation« bestche ich Breuer zufolge »selbst wo von [...] einer Überschreitung binärer Logiken [...] *geredet* wird, [...] auf Eindeutigkeit«.¹⁴ Man wünschte sich einmal eine fachkundige Explikation solcher Logiken, ihrer Überschreitung und deren Anwendung auf die »Penthesilea« von denjenigen, die nach Breuer darüber *reden*. Die Sekundärliteratur zur »Penthesilea« wimmelt bis zum Überdruß von diesem *Gerede*; wem nützt seine lästige Wiederholung? Die Darstellung meiner Gegenargumente hätte immerhin interessant werden können, stattdessen sieht man den erhobenen Zeigefinger des Rezensenten: Immer hübsch im Gleise bleiben!

Im übrigen fallen beim Rückgang auf zeitgenössische Quellentexte etliche Korrekturen von unbeschen weitergereichten Forschungsergebnissen an, die sich auch der Rezensent als Herausgeber und Beiträger des »Kleist-Handbuchs« für die zweite Auflage hätte zunutze machen können. So wird seit einem guten halben Jahrhundert in allen kommentierten Kleist-Ausgaben als Quelle für die dritte Anekdote von Kleists »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« Karl Curths Fortsetzung von Schillers »Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande« genannt. Breuer konstatiert im »Handbuch« eine »Verwechslung« von Schiller und Curths« durch Kleist und baut darauf die Vermutung, es handele sich um eine

¹² Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 271; vgl. Mandelartz, Goethe, Kleist (wie Anm. 8), S. 222f., 234f.

¹³ Vgl. Nikolas Immer, Rez. Mandelartz: Goethe, Kleist. In: Informationsmittel (IFB). Digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft 19 (2011), H. 4, <http://ifb.bsz-bw.de/bsz336727887rez-1.pdf> (6.7.2015); Kai Köhler, Rez. Mandelartz: Goethe, Kleist. In: Zeitschrift für Germanistik NF 23 (2013), H. 1, S. 162–164; Ervin Malakaj, Rez. Mandelartz: Goethe, Kleist. In: Focus on German Studies 19 (2012), S. 240f., <https://drc.libraries.uc.edu/bitstream/handle/2374.UC/693076/vol19-13-book-reviews.pdf?sequence=1> (6.7.2014).

¹⁴ Breuer, Rez. Mandelartz (wie Anm. 1), S. 270 (Hervorhebung M.M.).

»Volte gegen Schiller und dessen Zeitschrift *Die Horen* [...], eventuell auch gegen Karl Curths«. ¹⁵ Tatsächlich liegt die Verwechslung aufseiten Breuers und der Kommentatoren, da die Quellenangabe des Erzählers korrekt ist: »die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande« (DKV III, 379). ¹⁶ Man hätte leicht von Kleists »Anhang« auf Schillers »II. Beilage« (zur 2. Ausgabe von 1801) kommen können. Offensichtlich hat sich aber niemand die Mühe gemacht, nachzusehen. Dass der Herausgeber des »Kleist-Handbuchs« und Mitherausgeber des »Kleist-Jahrbuchs« diese und andere Korrekturen mit Schweigen übergeht, neu aufgefundene Quellen ignoriert und für den wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund Kleists (und Goethes) kein Interesse aufbringt, wirft kein gutes Licht auf die institutionalisierte Kleist-Forschung. Folgte sie Breuers Mainstream, so drehte sie sich nur noch im Kreise.

¹⁵ Ingo Breuer, Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten [Art.]. In: KHb, S. 156–160, hier S. 157.

¹⁶ Vgl. dazu Mandelartz, Goethe, Kleist (wie Anm. 8), S. 102f., Anm. 6.

Ingo Breuer

MAINSTREAM & MINORITY

Duplik auf Michael Mandelartz

Michael Mandelartz hat eine repräsentative Studie mit Fokus auf die Werke Kleists und Goethes vorgelegt,¹ die ich im ›Goethe-Jahrbuch‹ kritischer als mancher Rezensent anderer Fachzeitschriften beleuchtet hatte.² Das ›Kleist-Jahrbuch‹ hat Herrn Mandelartz mit meiner ausdrücklichen Zustimmung hierauf die Möglichkeit einer Replik eingeräumt, zu der ich hier einige sporadische und unsystematische Bemerkungen und Kommentare nachreiche.

Der Autor dokumentiert auf seiner Homepage die Rezeption seiner Darstellung mit ausführlichen Zitaten aus den Rezensionen (lediglich aus meiner Rezension wird nicht zitiert, sondern nur kurz als »Verriß« vermerkt).³ Dort zitiert er das Lob des ›IFB: Digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft‹ auf die »Vielzahl an überzeugenden Deutungsangeboten« und »facettenreichen Untersuchungen«; und laut ›Focus on German Studies‹ seien die einzelnen Kapitel »meticulously researched and present very convincing and unique investigations of some of the most canonical texts of German literary history«. Nicht zuletzt finde man, so schreibt in der renommierten ›Zeitschrift für Germanistik‹ Kai Köhler, selbst ein Kleist-Experte und wie Herr Mandelartz Mitarbeiter im von mir herausgegebenen ›Kleist-Handbuch‹, »im vorliegenden Band zahlreiche überzeugende interpretatorische Einsichten auch zu bereits häufig interpretierten Werken und eine Fülle kulturhistorischer Angaben, die es erlauben, die Werke zu kontextualisieren«. Angesichts dessen wird nicht davon auszugehen sein, dass sein Werk »im Orkus der Literaturwissenschaft verschwinden« könnte, wie Mandelartz in seiner Replik befürchtet – umso weniger, als er als Germanistikprofessor und langjähriger Goetheforscher der Fachwissenschaft durch eine Vielzahl von Publikationen gerade auch zu Goethe und Kleist bekannt ist und bereits häufiger an prominenten Stellen – auch die hier diskutierte Studie erschien im renommierten Berliner Erich Schmidt-Verlag – publiziert hat.

¹ Vgl. Michael Mandelartz, *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*, Berlin 2011.

² Vgl. Ingo Breuer, *Rez. über Michael Mandelartz: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*, Berlin 2011. In: *In: Goethe-Jahrbuch* 129 (2012), S. 270–272.

³ Vgl. www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/goethe_kleist_inh.html (23.6.2015); hieraus stammen die nun folgenden Zitate aus den Rezensionen.

Diese Überschätzung der Bedeutung einer Rezension, auch wenn sie in einem angesehenen Periodicum erscheint, hat anscheinend dazu geführt, gelegentlich selbst Zustimmung als Kritik misszuverstehen. Bemerkenswert ist der Beginn der Replik: Meine Bemerkung gegen Ende der Rezension »Kleist erschießt sich, Goethe produziert nur noch Fragmente«⁴ kommentiert er folgendermaßen: »Die Pointe ist gut und kann so stehen bleiben. Wer mag, kann sich immer einen freundlicheren, einen helleren Kleist schaffen und einen optimistischen Goethe dazu.« Und er suggeriert dann, ich habe den von ihm anvisierten »Paradigmenwechsel«, »neue Forschungspositionen« und »[u]ngewohnte Thesen« nicht verstanden und verlangt die »Einhaltung gewisser Minimalstandards«. Meine »Pointe« allerdings war zustimmend gemeint! Ich hatte nie vor, mir einen »helleren Kleist« und »optimistischeren Goethe« zusammenzustricken, weil ich dies ebenfalls für sachlich falsch halte. Man muss es nur verstehen *wollen*. Stattdessen gibt es – analog zur üblichen Kritik an *den* Politikern – die Kritik an *der* »institutionalisierte[n] Kleist-Forschung«.

Doch nun kurz zu den monierten Beispielen für »Breuers Mainstream«, der auf »Gemeinplätze[n] der Forschung, die auf Emil Staigers Interpretation von 1942 gebaut wurden«, basieren sollen (nur erwähnt sei, dass Mandelartz' Interpretation von Goethes »Novelle« dann aber – anders als meine – tatsächlich auf »Emil Staiger, der seine Interpretation während des Zweiten Weltkriegs schrieb«, fuße).⁵

Erstens: Wenn von siebzehn Kapiteln bisher nur zwei nicht publiziert und drei in Japan erschienen sind, bleiben also zwölf Beiträge, die als publiziert gelten können – und darauf darf man hinweisen. Dagegen betone ich ebenso, dass es sich bei den Beiträgen im Band gelegentlich um neuere Überarbeitungen handelt.

Zweitens: Meine kritische Randbemerkung, dass das Wort »Zigeuner« etwas zu unreflektiert benutzt werde, nehme ich hiermit zurück – allerdings nicht, weil der Begriff damals üblich war (das legitimiert nicht die gegenwärtige Verwendung rassistischer Begriffe), sondern weil dieser Begriff vor allem von den Sinti und Roma selbst inzwischen häufig wieder positiv benutzt wird.

Drittens: Dass ich der Sache selbst, um die es im entsprechenden Kapitel von Mandelartz' Buch geht, nicht völlig negativ gegenüberstehe, übersieht man bei dieser Debatte leicht. Tatsächlich ist das von anderen Rezensenten bereits gewürdigte Bemühen, umfangreiche Recherchen zu zeitgenössischen Kontexten zu liefern, nicht genug zu würdigen. Dies gilt neben den bisher wohl ausführlichsten Überlegungen zur Kant- als Fichte-Krise (ungeachtet der Tatsache, dass in der letzten Zeit immer wieder auch Zweifel am Kant- wie auch Fichte-Bezug geäußert wurden) auch für den tatsächlich überraschenden und ausführlich begründeten Versuch, Kohlhaas als Zigeuner zu denken – so verweise ich ja exemplarisch und positiv darauf, dass damit »die Ähnlichkeit zwischen Kohlhaas' Frau Lisbeth und der »Zigeunerin« leichter erklärbar wäre.«⁶ Dies heißt allerdings nicht, dass mich diese Deutung völlig überzeugt und mir die grundlegende Funktion einer solchen

⁴ Breuer, Rez. Mandelartz: Goethe, Kleist (wie Anm. 2), S. 272.

⁵ Mandelartz: Goethe, Kleist (wie Anm. 1), S. 18.

⁶ Breuer, Rez. Mandelartz: Goethe, Kleist (wie Anm. 2), S. 271.

Zuschreibung deutlich genug geworden wäre: Einerseits leuchtet das Argument ein, dass sich Schriften, die Kleist durchaus gekannt haben kann, mit Zigeunern auseinandersetzen, andererseits war, wie Mandelartz hervorhebt, »in Preußen der Pferdehandel allen Nicht-Seßhaften, also auch den Zigeunern, spätestens seit 1651 verboten«, so dass die Bedeutsamkeit eines solchen Rekurses um 1800 noch zu klären wäre.⁷

Viertens: Wenn ich für die Kleist-Kapitel moniert habe, dass deren Verfasser sich bewusst »auf ältere Forschung« bezieht, so habe ich damit nicht, wie es nun in der Replik heißt, die Einbeziehung von »früheren Forschungsergebnissen« bemängelt,⁸ sondern diskret zu umschreiben versucht, dass z.B. im »Penthesilea«- und »Findlinge«-Kapitel Forschungsliteratur nur vereinzelt und dann summarisch jeweils eigentlich nur im ersten, einleitenden Absatz zu finden ist. Dass in der neueren Forschung derart wenig erschienen sein soll, auf das man sich positiv beziehen kann, vermag ich nicht zu glauben.

Fünftens: Für die Korrektur der bisherigen Forschung und meiner darauf basierenden falschen Angabe zur Urheberschaft von Karl Curths für eine Passage, die tatsächlich von Friedrich Schiller zu stammen scheint, bedanke ich mich. Sie wird in der ersten Überarbeitung des »Kleist-Handbuchs« eingearbeitet (die aktuelle broschiierte Sonderausgabe bietet lediglich einen unveränderten Nachdruck der Erstausgabe). Der Hinweis von Kleists Binnenerzähler in den »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten«, dass sich der Text im Anhang von Schillers Text befinde, bleibt trotzdem irritierend, denn die Formulierung mag auch eine andere Autorschaft assoziieren lassen, so dass es sich trotzdem um eines von Kleists Vexierspielen handeln könnte (aber nicht muss).

Sechstens: Einige Positionen wollen mir beim besten Willen nicht einleuchten: dass ein »Dolch« einem »fest gewickelten Säugling ähnlich« sehe, Colino Elvire auf dem brennenden Giebel geschwängert habe und Nicolo das Ergebnis sei, Eve Adam in ihrem Zimmer mit der Hand befriedigt habe, worauf allein schon verweise, dass er sich angeblich »sauwohl« fühle (mit Verweis auf eine ähnliche Wortbedeutung in der Szene »Auerbachs Keller« in Goethes »Faust I«, dort aber wohl nicht als Hinweis auf sexuelle Handlungen) und einiges mehr.⁹ Vielleicht finden sich irgendwann mal weitere Argumente, die mich überzeugen.

Siebtens habe ich nirgendwo behauptet, dass ich mich im Besitz der Wahrheit befinde. Stattdessen habe ich Differenzen von geläufigen Forschungspositionen an ausgewählten Stellen notiert, gelegentlich zu bewerten versucht. Selbstverständlich kann es sein, dass ich an einigen Stellen die Tragweite bestimmter Argumentationen nicht ausreichend gewürdigt habe; dafür entschuldige ich mich, auch dafür, dass ich vielleicht eine ungünstige Auswahl meiner Beispiele getroffen hatte. Manches konnte, manches wollte ich nicht nachvollziehen.

⁷ Mandelartz, Goethe, Kleist (wie Anm. 1), S. 163.

⁸ Breuer, Rez. Mandelartz: Goethe, Kleist (wie Anm. 2), S. 271.

⁹ Breuer, Rez. Mandelartz: Goethe, Kleist (wie Anm. 2), S. 271. Vgl. Mandelartz, Goethe, Kleist (wie Anm. 1), S. 117 (zum »Zerbrochnen Krug«), S. 194 (zum Baby als Dolch), S. 197–199 (zu Nicolos angeblichen Eltern Colino und Elvire).

Kurz und gut: Es geht in der Literaturwissenschaft nicht darum, was Mainstream ist, und nicht jede Minderheit ist automatisch im Recht. Und zudem existiert nicht nur keine Minderheitengermanistik, sondern auch kein Mainstream, keine Mainstream-Kleistforschung, höchstens als Popanz, der immer mal wieder von einigen Anhängerinnen und Anhängern der verschiedensten (!) Methoden aus dem Schrank gezerrt wird. Vielmehr ist im heutigen Wissenschaftsbetrieb häufig ein der Popkultur analoges Phänomen zu beobachten: ein *mainstream of minorities*, eine Opposition als Gestus im Kontext einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, gerade auch im Wissenschaftsbetrieb, bei der es – heute stärker als damals bei Pierre Bourdieu formuliert – nicht mehr nur um symbolisches Kapital geht, sondern auch um ein Spektrum an handfesten Vorteilen von Forschungsmitteln bis hin zu Stellen. Gerade wenn man sich Moden ab- und dem philologischen Kerngeschäft dankenswerterweise zuwenden will, sollte man vielleicht nicht allzu voreilig Kapital verschenken, indem man Plausibilität steilen Thesen opfert. Diesen Verdacht hatte ich leider gelegentlich. Und das ist dann nicht Resultat einer subversiven Strategie einer unterdrückten *minority*, sondern *für mich* wissenschaftlich unplausibel. Aber mit dieser Auffassung kann ich natürlich in der Minderheit sein ...

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 Neuauflage 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 Neuauflage, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

- MARCEL BEYER, c/o Suhrkamp Verlag, Pappelallee 78–79, 10437 Berlin
- Prof. Dr. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- Prof. Dr. HARTMUT BÖHME, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kulturwissenschaft, Georgenstraße 47, 10117 Berlin
- 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)
- GÜNTER DUNZ-WOLFF, Feldstraße 66, 20359 Hamburg
- SEBASTIAN GOTH, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- Dr. BARBARA GRIBNITZ, Kleist-Museum, Faberstr. 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)
- Prof. Dr. MICHAEL MANDELARTZ, Meiji University, Faculty of Arts, Department of German Literature, Chiyoda-ku, Kanda Surugadai 1-1, 101-8301 Tokyo, Japan
- Prof. Dr. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich
- Dr. KLAUS NEUHOFF, Private Universität Witten/Herdecke, Institut Stiftung und Gemeinwohl, Alfred-Herrhausen-Straße 50, 58448 Witten
- Dr. CARL NIEKERK, University of Illinois at Urbana-Champaign, Department of Germanic Languages and Literatures, 2090 For Lang Bldg, 707 S Mathews, M/C 178, Urbana, IL 61801, USA
- PD Dr. CLAUDIA NITSCHKE, Durham University, Department of German, Elvet Riverside, New Elvet, Durham DH1 3JT, Großbritannien
- Prof. Dr. DIRK OSCHMANN, Universität Leipzig, Institut für Germanistik, Beethovenstraße 15, 04107 Leipzig
- PD Dr. MICHAEL OTT, Ludwig-Maximilians-Universität München, Deutsche Philologie, Schellinstraße 3 RG, 80799 München
- Dr. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Internationales Kolleg Morphomata, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln

ALEXANDER SCHWAN, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft,
Grunewaldstraße 35, 12165 Berlin

Prof. Dr. ULRIKE VEDDER, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deut-
sche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Dr. MARGRIT VOGT, Universität Flensburg, Seminar für Germanistik, Auf dem
Campus 1, 24943 Flensburg

HORTENSIA VÖLCKERS, Kulturstiftung des Bundes, Franckeplatz 2, 06110 Halle
an der Saale

DR. DAVID WACHTER, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für germa-
nistische Literaturwissenschaft, Fürstengraben 18/Fernowflügel, 07737 Jena

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: DEUTDE33HAN30.

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