

KLEIST-JAHRBUCH

2016

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



Redaktion:

Dr. MARTIN ROUSSEL, Dr. BJÖRN MOLL (Köln),

Dr. BARBARA GRIBNITZ (Frankfurt/Oder)

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

Mitarbeit: Sebastian Goth

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 978-3-476-02692-7

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.

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2016

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2015

Günter Blumberger: Wie aus einem I-A ein JA wird. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Monika Rinck am 22. November 2015	3
Heinrich Detering: Die Honigprotokollanten. Rede zum Kleist-Preis für Monika Rinck	7
Monika Rinck: »Helden und Köter und Fraun«. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2015	11

Abhandlungen

Andrea Bartl: Den Unbeschreibbaren beschreiben. Das Bild Heinrich von Kleists in Essays der Gegenwartsliteratur – über die Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 und den Kleist-Essay von Lukas Bärfuss	21
Sandra Kluwe: <i>Othering</i> und <i>self-othering</i> als identitätspolitisches Problem in Kleists Trauerspiel »Penthesilea«	35
Christiane Arndt: Wunder und Spezialeffekt. Heinrich von Kleists »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«	59
Mathias Weißbach: Natürliche und rhetorische Irrtümer. »Der Findling« und die Kunst der »Ver-Stellung«	82

Tagung für Nachwuchswissenschaftler/-innen Oktober 2014: »Mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt«. Spiele um das Glück in den Werken Heinrich von Kleists und seiner Zeitgenossen«

Barbara Gribnitz: Einleitung	103
Sebastian Schönbeck: Glückliche Fügung. Oder die Poetologie des Zufalls in Kleists »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.)« ..	106
Matthias Preuss: Narrative Prellschüsse. Die spielerische Suspension allen theoretischen und kriegerischen Ernstes in »Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeiten«	126
Tilman Haug: Eine »Verkettung von Gedanken, zu welchen kein Mensch die Mittelglieder errathen würde«. Kleists »Zuschrift eines Predigers« und die Problematisierung der Lotterien im 18. und frühen 19. Jahrhundert	142

Rezensionen

Monika Meister: Balancen des Rechts. Über: Ortrud Gutjahr (Hg.): <i>Der zerbrochene Krug von Heinrich von Kleist. Balancen des Rechts in Bastian Krafts Inszenierung am Thalia Theater Hamburg</i>	167
Anna-Lena Scholz: Widersprüchliche Zeitläufte. Über: Birgit R. Erdle: <i>Literarische Epistemologie der Zeit. Lektüren zu Kant, Kleist, Heine und Kafka</i>	170
Ingo Breuer: Kleists Schweizer Reisen. Über: Anett Lütteken, Carsten Zelle und Wolfgang de Bruyn (Hg.): <i>Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz</i>	174
Siglenverzeichnis	181
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	183
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum	184

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2015

Günter Blamberger

WIE AUS EINEM I-A EIN JA WIRD

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an
Monika Rinck am 22. November 2015

Liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
lieber Claus Peymann,
lieber Heinrich Detering,
liebe und heute zu ehrende Monika Rinck,

Kleist ist auf Reisen, in Butzbach bei Frankfurt am Main, im Sommer 1801. Er sitzt mit seiner Schwester in einer Kutsche, ein Esel schreit, die Pferde gehen durch. Kleist versucht die Zügel in die Hand zu nehmen, vergeblich, die Kutsche stürzt und zerbricht, die Geschwister aber bleiben unverletzt. »Also an ein Eselsgeschrei hieng ein Menschenleben?«, schreibt Kleist später an seine Verlobte Wilhelmine (DKV IV, 243).¹ Eine Frage aus einem Brief. Wie man so plötzlich und sinnlos aus dem Leben gerissen werden kann, mit 23 Jahren, so dass das Leben Fragment bleibt? Mehrfach haben wir diese Frage gerade gehört, mehrfach werden wir sie noch hören. Wer denkt dabei nicht gleich, dass keiner, weder zu Kleists bewegten Zeiten noch heute, sein Leben gänzlich im Griff hat und alle Lebenspläne, alle Figuren der Steuerung, Kontrolle, Absicherung nichts gegen die Zufälle des, so Kleist, »räthselhaften irrdischen Leben[s]« vermögen (DKV IV, 246). Im Wiederholen und Wiederhören der Frage aber verschiebt sich die Wahrnehmung vom Begrifflichen hin zu den Bildern, dem Rhythmus, dem Klang der Sprache. Monika Rincks und des Komponisten Bo Wigets Adaption des Kleist-Briefes stürzt nicht mehr die Kutsche um, sondern die Prosa in Poesie. Aus der philosophischen Frage nach der Selbstbestimmtheit und dem Sinn des Lebens ist ein Refrain, aus dem Geschrei des Esels Musik geworden, ein Kanon, der nachhallen und Sie diese Kleist-Preisverleihung nicht so schnell vergessen lassen wird. Ein Kanon, der Sie nachdenklich und heiter zugleich stimmen kann. Heiter oder, wie es in Kleists Brief heißt, »frisch und gesund« (DKV IV, 246), weil in der Form des Kanons selbst, als einer Kunst der Wiederholung, sich ein Wissen vom Glück des Neuanfangs vermittelt.

¹ Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Juli 1801.

»Da capo al fine« Kleists Sinn-Frage bleibt dabei ohne Antwort. Wer sie dennoch wiederholt, findet sich damit nicht ab, die Wiederholung wird zum Widerspruch. Den wir miteinander teilen, in der Stimmenfolge, im gemeinschaftlichen Gesang des Kanons. »Das Absurde entsteht aus der Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt«, so Albert Camus, und rät zur Revolte: »Wir müssen uns Sisyphos«, der von den Göttern dazu verurteilt ist, unablässig einen Felsbrocken einen Berg hinaufzuwälzen, von dessen Gipfel er wieder herunterrollt, »als einen glücklichen Menschen vorstellen!« Heinrich von Kleist und Monika Rinck lieben solche Kipp-Figuren und Gegensatzpaare, als Bewegungsmomente, als generative Kerne ihrer Dichtung. Beide sind Seismographen der Verwerfungen und Brüche ihrer Zeit, die in ihren Texten nie zur Ruhe kommen und ihre Leser nie zur Ruhe kommen lassen. Kleist schreibt wie ein Militär, der aus dem Stegreif handelt und für den die Überlegung erst nach der Tat kommt. Monika Rinck dagegen ist eine *poeta docta*, die ihr reiches Fachwissen als Religions- und Literaturwissenschaftlerin in Essays und Gedichten entdiszipliniert und die Rast der Begriffe, den Stillstand des Denkens, die vorschnelle Fixierung einer Wahrnehmung zu vermeiden sucht. Ihre Essays schlagen von einem Zitat zum anderen um, um das Eigene am Fremden, am immer wieder Anderen zu prüfen, und in ihren Gedichten regiert kein lyrisches Ich, sondern eine Stimmenvielfalt, die so staunenswert ist wie der Gedankenreichtum ihrer Essays. Ihre Kreativität verdankt sich einem Beziehungssinn, der auf jeden Privatbesitz verzichtet. Hinter jedem ihrer Sätze und Verse könne man einen Doppelpunkt setzen, hat Marcel Beyer, Kleist-Preisträger des letzten Jahres, einmal gesagt. Einen Doppelpunkt, weil alles offen bleiben, fortgeschrieben und fortgedacht werden kann. Neu und immer wieder anders, auch nach demselben Anfangsvers, wie im Gedichtzyklus »Honigprotokolle«: »Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle«. So der Auftakt dreier ganz verschiedener Gedichte, die Sie gerade gehört haben, eine in ihrer Monotonie wunderbar einprägsame Klangfolge, die jeder begrifflichen Stillstellung widersteht. Ihre Dynamik und Intensität verdankt sich der Entfaltung latenter Etymologien und disparater Vorstellungen. Im »Honich« steckt der »Hohn« und das »Ich«, im »Protokoll« das griechische Wort »κόλλα«, der Papyrus-Leim, der klebt und collagiert, das Summen der Bienen gibt ein flüchtiges, aber hörbares Protokoll ihres Fluges, der Bienenstock ein manifestes ihrer Baukunst wie ihres Gemeinschaftssinns, der jede egoistische Selbstsorge verhöhnt. Darf ans Paradies gedacht werden, welches weder Sorge noch Sehnsucht kennt, in dem Milch und Honig fließen? Aus dem wir alle vertrieben sind? »Spann auf die Sehne die Sorge und lass sie schnerren«, heißt es weiter. Bei einer Pfälzer Dichterin ist ein Pfälzer Wörterbuch hilfreich, das die Pfälzer als Antipoden der Chinesen entlarvt, die »k« und »r« velwechsern. »Schnerren« lassen heißt demnach »schnellen lassen«.

Ich will den Bogen des Gedichts jetzt nicht weiterspannen. Die Welt ist ein Gemischtwarenladen aus Begreif- und Unbegreifbarem, und Monika Rinck »erfrischt« in ihren Gedichten Begriffe durch »Unbegriffe«, wie sie es nennt. Kleists Zeitgenosse Kant hätte von Vernunftideen und ästhetischen Ideen gesprochen, von ästhetischen Ideen, die eine Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen evozieren,

jedoch durch keinen Begriff, über den wir schon verfügen, fassbar sind, und paradoxerweise gerade deshalb die Begriffsbildung, das Denken über die Zeiten hinweg immer wieder neu in Bewegung setzen. Das ist die Funktion der Kunst und Literatur, ihr Vorzug vor aller Philosophie und Wissenschaft, der ihre Nachhaltigkeit begründet. Monika Rincks Poesie entdeckt im Zwitterwesen Sprache ihre Zündstoffe. Es sollte uns also gerade nicht bekümmern, dass wir vor ihren klugen Gedichten anfangs manchmal dumm dastehen. Kleist hat das vorausgesehen. In einem Aufsatz in den »Berliner Abendblättern« heißt es: »Man bringe nur einmal Alles, was, in einer Stadt, an Philosophen, Schöngeltern, Dichtern und Künstlern, vorhanden ist, in einen Saal zusammen: so werden einige, aus ihrer Mitte, auf der Stelle dumm werden.« (DKV III, 548)

Keine Angst – von Berlin oder einer Preisverleihung ist hier nicht die Rede, sondern vom prinzipiell »gegensätzlichen« (DKV III, 548) Verhalten in allen menschlichen Begegnungen, das nach dem Gesetz der Kontaktelektrizität funktioniert, welches die Polarität und Oszillation wechselseitiger Auf- und Entladungen beschreibt. Kleist albert in diesem Aufsatz scheinbar herum. So schlägt er unter anderem Schulen mit lasterhaften Lehrern vor, damit die Schüler tugendhaft werden. Sein Witz macht jedoch auch vor dem Tod nicht Halt, weil es ihm ernst ist mit der Polaritätsregel. Das bezeugen die Anekdoten aus den »Berliner Abendblättern«, die in dieser Matinee noch gelesen werden und deren Kipp-Figuren an Hölderlins Hymne »Patmos« erinnern – »Wo aber Gefahr ist, wächst/ Das Rettende auch« – oder an den Psalmenvers – »Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden.«

Die Nachkriegslyrik, denken Sie an Paul Celan, Günter Eich, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, galt als hermetisch und artistisch, als widerständig in Form und Inhalt. Darauf folgten Jahrzehnte, in denen Gedichte manchmal so erklärbar schienen wie die Welt. Damit scheint es vorbei. Monika Rincks Gedichte und Essays treiben uns jeden Leicht-Sinn, jede Sicherheit des Verstehens aus. Wie Kleists Werke sind sie in und mit der Zeit geschrieben. Sie enthalten sich jeden Halts. Wer sich auf das Offene, Unbestimmte von Monika Rincks Dichtkunst einlässt, der wird das Glück des Neuanfangs spüren. Damit wären wir wieder beim Kanon und beim Esel, als Fabeltier einer Dummheit, zu der wir uns fröhlich bekennen dürfen, damit wir klüger werden. Dergestalt wird das I-A zum Ja.

Kleists bzw. Monika Rincks zweisilbiger Esel gehört damit eigentlich zur Gattung der »Wundertiere«. So der Titel von Heinrich Deterings letztem Lyrikband, den man nur rühmen kann, aber heute nicht rühmen darf, weil Heinrich Detering als Vertrauensperson der Jury hier ist, als der, der in alleiniger Verantwortung Monika Rinck zur Kleist-Preisträgerin dieses Jahres bestimmt hat. Für den Präsidenten der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, einer Gemeinschaft von allesamt preiswürdigen Dichtern, war dies vielleicht nicht einfach, aber es gibt auch Gemeinschaften, die freundschaftlich verbunden und von der Todsünde des Neides frei sind, und dazu gehört die Akademie und das ist nicht unwesentlich Heinrich Deterings Verdienst. Für die Jury war Heinrich Detering, als im In- und Ausland hoch angesehener Germanist, Literaturkritiker und Kleist-Experte, ehemals auch Mitglied des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und der

Kleist-Preis-Jury, der Idealkandidat zur Bestimmung der Preisträgerin. Wir danken ihm dafür sehr herzlich. Großen Dank schulden wir auch den Förderern des Kleist-Preises, der Holtzbrinck Publishing Group sowie dem Bund und den Ländern Berlin und Brandenburg, deren Repräsentanten, Frau Bienhüls, Frau Dr. Wagner und Frau Bückmann heute unter uns sind, worüber ich mich sehr freue. Zu danken ist weiter den Schauspielern Claudia Burckhardt, Anke Engelsmann, Joerg Thieme, Thomas Wittmann, den Musikern Tobias Schwencke, Christian Filips, Kai-Uwe Jirka und Bo Wiget sowie den Dramaturgen Jutta Ferbers und Steffen Sünkel für die heutige Inszenierung, die ich – so die Bitte Claus Peymanns – doch schlicht »Arrangement« nennen soll. Lassen Sie es mich so ausdrücken: Claus Peymanns Inszenierung der »Herrmannsschlacht« ist mit Sicherheit die großartigste und wirkmächtigste Kleist-*Inszenierung*, die ich kenne. Die Genauigkeit seiner Inszenierungskunst aber beweist sich Jahr für Jahr auch in der kleinen Form, im Arrangement dieser Kleist-Preisverleihungen. Und dafür ist ihm die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft sehr dankbar.

Ein Letztes noch: Nach einem engagiert und erfolgreich gestalteten Kleist-Gedenkjahr 2011 konnten wir lange Zeit und begründet auf eine Kleist-Stiftung hoffen, die unsere Gesellschaft und das Kleist-Museum gleichermaßen fördert. Diese Hoffnung hat sich, um mit Goethe zu sprechen, als »Knabenmorgen-Blütentraum« erwiesen. Mäzene sind folglich erwünscht, und ich bin für jeden Tipp dankbar. Für eine finanzschwache Gesellschaft, die ums Überleben kämpft, wie die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist die jährliche Preisverleihung der medienwirksamste Augenblick, daher dieser Schlussappell. Verzeihen Sie mir das bitte, liebe Monika Rinck. Dieser Tag heute ist allein Ihr Ehren-Tag, und den wollen wir jetzt weiter gemeinsam feiern.

Heinrich Detering

DIE HONIGPROTOKOLLANTEN

Rede zum Kleist-Preis für Monika Rinck

Monika Rincks Texte bewegen sich, bewegen uns auf Achterbahnen durch Zeiten und Sprachen, durch Wissensbestände und Medienwelten. Sie entstehen in Zusammenarbeit mit Musikern und Bildkünstlern, als Songtexte und als Kinderbücher, als die mit Sabine Scho und Ann Cotten inszenierten Performances der *Rotten Kinck Schon*, als Übersetzungen ungarischer und slowenischer Poesie ins Deutsche, sie entstehen in Versen und in Essays. Eigenart und Rang dieser Texte sind in der Gegenwartsliteratur ohne Beispiel und Vergleich: So könnte ich anfangen, und so könnte ich dann noch einige Zeit weiterreden und loben –

aber auf Monika Rinck kann man keine Laudatio halten. Dass über ihre Schriften schon so viel Kluges und Subtiles geschrieben worden ist, dass eine Rede wie diese nur dahinter zurückbleiben kann, dumm und unsubtil – das, meine Damen und Herren, ist nicht das Schlimmste. Schlimmer ist, dass sie selber in ebendiesen Schriften schon die meisten Redeweisen durchgespielt hat, auch die des Redens über Poesie, des Lobens und des Verwerfens, der selbstreflexiven Scherze, der akademischen und der antiakademischen, der phallogozentrischen und der dekonstruktiven Gesten. Gerade in dem Augenblick, in dem der Lobwillige erwägt, ob er Monika Rinck, die Unabhängige, Eigenständige, nicht eine »Diva« nennen könnte, liest er in ihren unter dem Titel »Risiko und Idiotie« gesammelten Streitschriften: »der Idiot« nenne »Diva« alle »geistesgegenwärtige Ablehnung von falschen Kooperationsangeboten«.

Da ich ein Idiot bin, wie er in ihrem Buche steht, rede ich also vorerst lieber nicht von Monika Rinck. Sondern von Kleist. Nicht von dem Dramatiker und Erzähler, den jeder zu kennen glaubt, sondern vom Poeten gleichen Namens, den fast keiner kennt. Liest man im »Kleist-Handbuch« über Kleists Poesie nach, dann erfährt man, dass fast alle Lebensthemen und alle sonderbar widerspenstigen Verfahren seines Schreibens in seinen Gedichten auf engstem Raum versammelt erscheinen. Denn worum geht es hier? Um – so lese ich – Gewalt und Grazie, Körperlichkeit und Sprechen und Verstummen, in einem unablässig mit den Perspektiven und Positionen experimentierenden Schreiben, das auch die eigene Autorschaft zugleich emphatisch zur Geltung bringt und im selben Atemzug wieder aufhebt, in oft brüskem Wechseln der Sprecherrollen und – diese Formulierung gefällt mir besonders – »einer Dynamik des Dialogischen«, die sich jederzeit als Parodie, Pastiche, Kontrafaktur artikulieren kann. Über die »Penthesilea«, bei deren

Vollendung er doch Tränen vergossen hatte, höhnt Kleist im Epigramm: »Heute zum ersten Mal mit Vergunst: die Penthesilea, / Hundekomödie; Acteurs: Helden und Köter und Frau« (DKV III, 412).

In Kleists wenigen Gedichten kommen Stanzas und Blankverse, elegische und epigrammatische Distichen einander in die Quere, begegnet die klassische Festigkeit liedhaftem Pathos, steht Lehrgedicht neben Legende, Hohn neben Hymnen. Theaterszenen finden sich hier: »Der Schrecken im Bade«, gleichermaßen Gedicht und szenische Performance, und, am entgegengesetzten Rande des Dramas, Kleists schönstes Gedicht, auch das kürzeste: ein Einsilbler, das letzte Wort des »Amphitryon«, mit dem das Drama in seiner letzten Sekunde ganz und gar lyrisch wird, Alkmenes unergründliches »Ach!« (DKV I, Vs. 2362)

Noch dort, wo Kleists Lyrik sich zur vehementesten Eindeutigkeit entschlossen hat, in der blutrünstigen Vaterländerei des Hasspredigers von »Germania an ihre Kinder«, führt die Argumentationslogik ihrer Versatzstücke in eine literarische Aporie – eine Aporie, die man auch »romantische Selbstaufhebung« nennen könnte, zum Beispiel in »Das letzte Lied«, dessen Sänger am Ende »die Leier weinend aus den Händen« legt (DKV III, 667). Der Dichter Kleist ist nur da ganz Dichter, wo er spielt. Und er kann nur ganz ernsthaft sein, indem er spielt.

Das gilt am allermeisten dort, wo er, der preußische Krieger und Mann, die Geschlechterrollen auf den Kopf stellt, wie er es in »Der Schrecken im Bade« von den Alpengipfeln sagt. Wenn dort die nackt badende Grete von ihrer Freundin Johanna »in Fritzens Röcken« und »[m]it Fritzens rauher Männerstimme« (DKV III, 424) begehrt wird und wenn der Autor Kleist seinen eigenen Liebesbrief an den nackt badenden Freund Ernst in diese Szene transformiert, dann zeigt er, wie mit der Ordnung der Geschlechter auch die romantische Welt verdreht wird: »Wie sich der Alpen Gipfel umgekehrt, / In den krystallinen See danieder tauchen!« (DKV III, 420) Der »krystallne[] See«, das ist Kleists Gedicht hier. Und der eben noch so kriegerische Dichter selber präsentiert sich, umwegig aber unmissverständlich, als: eine deutsche Lyrikerin.

»Selig sind die Lyrikerinnen, denn sie werden die Streitkräfte übernehmen.« Monika Rinck hat das geschrieben: »Selig sind die Lyrikerinnen. / Sie werden euch das Springen beibringen, die Panik, die Wonne, den Schreck. / [...] Sie werden weder Stoiker noch Zyniker sein. / Selig sind die Lyrikerinnen, denn sie werden die Streitkräfte übernehmen.« Dass Kleists krystallner See auch in ihren »Honigprotokollen« von ferne widerscheint, unter der Überschrift »Der See«, verwundert nicht – so wenig wie die Metamorphosen, denen die Schreibende darin unterliegt: Erst ist sie Alge, dann das Schilf am Ufer, endlich der Himmel, der Ufer und See von oben sieht. »Eine Idylle, lautete die Genrebezeichnung bei Kleist; »die auf den Kopf gestellte, von oben bis unten verdrehte Idylle« betrachtet Monika Rinck, in einem anderen Gedicht.

»Hört ihr das? So höhnen Honigprotokolle.« Als hätten sie den Dichter Kleist gelesen, so höhnen sie, Seite für Seite in Monika Rincks gleichnamigem Gedichtband, fast immer mit ebendiesem Eingangsvers. Sie höhnen, so kommentiert die Honigprotokollantin, »zuckersüß«, »rotgolden«, dann wieder »schneeweiß und überblau«, aber auch »glänzend, schwarz, dressiert«. Sie höhnen auf Deutsch und

auf Englisch, »Hark! Hear, how honey chronicles mock«; und was sie verhöhnen, das ist alles, was an den ausschwärmenden und in den Gedichtstock heimkehrenden Sprach-Bienen hängengeblieben ist an Bilderpollen, an romantischem Blütenstaub und an klebrigem Gerede. Die Honigprotokolle, das sind (so schreiben sie selber) »Wörter in Verwendung«. Es sind die schriftlichen Niederschläge potentiell alles Gesagten, des Wahns und der Wahrheiten und der Gegenden dazwischen. Darum sind sie so verwirrend beweglich zwischen Komik und Panik, Wonne und Schreck. Darum auch fallen die Versmaße einander manchmal ins Wort – wie es eines dieser Gedichte selber notiert: »Gemischte Daktylen, hüpfende Rhythmen, Weltinnenhall des Binnenreims.« Die Honigprotokolle sind der Weltinnenhall, weil sie (wieder in den Worten der Honigprotokollantin) »alles, was geschieht, / notieren und zur Wiederaufführung bringen« – allerdings, so die Überschrift dieses Gedichts, als »Farce«.

Aber der Seite für Seite fortgesetzte, der auf die Spitze getriebene und durch alle Wirbel der Selbstreflexion gejagte, der in Versen und Zeichnungen, in wechselnden Sprachen und schließlich, notabene, im vierstimmigen Kanon gesetzte Hohn der Honigprotokolle: er ist von der ersten bis zur letzten Silbe erfüllt von der Romantik. »Von der Romantik« lautet die Überschrift des der »Farce« gleich benachbarten Gedichts. Dieser Hohn ist die als Aggression einhertanzende Selbstironie, die verspottet, was sie liebt und was sie unmöglich findet: »Stehe inmitten der Sorge. Sei dein eigener Hohn.« Kleist, der Romantiker, der seine zartesten Erfindungen in seinen Gedichten gerade so verspottet, die »Penthesilea« wie die »Marquise von O...«: Kleist ist ein Honigprotokollant wie Monika Rinck. Er ist neben Brentano der nächstverwandte Honigprotokollant vor ihr. Hier wie dort kommt die Farce vor der Romantik, weil sie »Von der Romantik« kommt. »Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, das sind diese wehen Lieder, / Zusammenbruch, und genau so liegen bleiben«, höhnt Monika Rincks Romantikprotokoll über so, schreibt sie, »winselweiches Glück« und »reine Affirmation«. »Hör zu«, sagt sie, »ich sag es ein einziges Mal: Hast du einen Freund hienieden, / trau ihm nicht zu dieser Stunde.« Dass sie im Misstrauen gegenüber der Romantik eins ist mit dem hier zitierten Eichendorff, das gehört zu den Pointen des Gedichts, die wie immer zugleich Antipointen sind.

Wo die »wehen Lieder« gesungen wurden, ist am Ende des Gedichts eine Alptraumwaldeinsamkeit zu sehen, durch die, in den letzten Zeilen, die letzten Fragmente Eichendorffs verstreut sind, zertrümmert nach Kleist'scher Manier: »Ich krieche. Romantik. Überwältigung, / die ich begrüßen kann. Es ist schon spät, es wird schon kalt. Wald. Wald.« Aus diesem Wald ist kein Entkommen in Monika Rincks Gedichten, so wenig wie aus dem Eis von Caspar David Friedrichs visionären Übergängen aus dem Diesseits ins Jenseits. »Das Unternull der Romantik« heißt ein früheres Gedicht, es beginnt mit den Versen: »das war das höchste eis. krass, caspar david. / kathedrale mittenrein geschnitzt, es taut ihr / ihren nassen schlund hinab. atemnehmend. / ein senkrechter gletscher, flaschenhals«, und dann geht das Spiel wieder los mit dem Sprach- und Bildmaterial, die Albernheit, der Scherz, der Nonsens, bis zum letzten Satz: »das ganze ist fatal.«

Weil sie dem Ganzen misstrauen, gleich ob es das Wahre oder das Falsche oder bloß fatal ist, weil sie aber doch auf das Ganze hinaus-, weil sie im romantischen Wortsinn aufs Ganze gehen: darum treiben die Honigprotokolle Hohn und Spott mit allem, was heilig ist, mit allem, was sie sagen. Am Ende ist es gar nicht das Allerheiligste, das sie verhöhnen, sondern nur das Sagen. Als neulich in der wunderbaren Reihe ›Poesiealbum‹ ein Heft mit Gedichten von Monika Rinck erschien, lautete die erste Überschrift: ›Sinn und Gegensinn (Sang und Antigesang)‹.

Mit der Aggression der Gedichte Monika Rincks verhält es sich, glaube ich, wie mit der Aggression der Gedichte Kleists. Anmut und Würde erscheinen in Tateinheit mit albernen Scherzen, als Parodie und Provokation, weil es eine verletz- bare Zartheit ist, die sie hervorbringt und auf die sie zielt. Wie Kleist die Tonfälle und Sprachwelten adaptiert und, schon indem er sie miteinander in Kontakt bringt, persifliert, so beziehen Monika Rincks Honigprotokolle ihren Honig aus dem Hohn. Und immer haben ihre Entstellungen etwas Traumhaftes, sind sie tief und wundersam musikalisch, in der Schönheit des Klangs wie auch in der Vielfalt der Bezüge, deren Netz sich bei jeder Lektüre anders zeigt. Dass diese Dichterin auch buchstäblich Musik machen würde, hätte man schon aus ihren Gedicht- büchern folgern können. Kleist hätte es bestimmt gesagt – heute, am 22. Novem- ber 2015, da der Tag der heiligen Cäcilie auf den Totensonntag fällt.

Meine Damen und Herren: Von Kleists Gedichten hat man gesagt, sie zeigten »eine bemerkenswert agonale Grundstruktur«, weil sie ihre Vorlagen nicht nach- ahmten, sondern gegensinnig abwandelten, entstellten, »ihnen gleichsam nach- schreibend ins Wort« fielen.¹ So steht es jedenfalls im Gedicht-Artikel im ›Kleist- Handbuch‹, und dem will ich schon zustimmen, weil ich es selber geschrieben habe. Dass man auf Monika Rincks agonale Texte keine Lobrede halten kann: das ist schon einer der Gründe, aus denen ich sie für den diesjährigen Kleistpreis vor- geschlagen habe – sie, die in der Gegenwartslyrik ohne Vergleich und Beispiel sind. »DIVA nennt der Idiot ein Prinzip, das der geistesgegenwärtigen Ablehnung von falschen Kooperationsangeboten zugrunde liegt.« So steht es in Monika Rincks Streitschriften. Sollte ich hier falsche Kooperationsangebote gemacht ha- ben, werden sie, da bin ich unbesorgt, schon geistesgegenwärtig abgelehnt werden. Der Verehrung des Idioten, dessen Rede hiermit endet, für die Diva, über die er spricht, täte das nicht den geringsten Abbruch.

¹ Heinrich Detering, Lyrik [Art.]. In: KHb, S. 175–180, hier S. 175f.

Monika Rinck

»HELDEN UND KÖTER
UND FRAUN«

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2015

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Freundinnen und Freunde,
haben Sie herzlichen Dank!

Unter den Kleist'schen Epigrammen finden wir die Parodie eines Theaterzettels (ein Theaterzettel, das ist eine kurz vor der Aufführung gedruckte Ankündigung des zu spielenden Stücks und der an ihm Beteiligten, oft in Plakatform), – einen Theaterzettel also, genauer gesagt einen »Komödienzettel«. Darauf ist zu lesen: »Heute zum ersten Mal mit Vergunst: die Penthesilea, / Hundekomödie; Acteurs: Helden und Köter und Fraun.« (DKV III, 412)

»Penthesilea« als »Hundekomödie«: Das ist ein harter und kalter Witz, vielleicht einer, wie ihn sich Köter zu erzählen pflegen, oder Helden, ja – womöglich selbst Fraun. Es kommt etwas ins Kreiseln, dreht sich um die Mittelachse, und all die rivalisierenden Angehörigen verschiedener Kriegsvölker werden weit weg, in eine anthropofugale Perspektive gerückt. Sie gravitieren um eine gehetzte Mitte, werden kleiner und kleiner. Entsenden Pointen wie sich entfernendes Gebell.

Indem Kleist die antike Überlieferung umdeutet und weiterschreibt, verschiebt er die Positionen. Reflexe blitzen jetzt an weg-gespigelter Stelle auf, denn das mythologische Vorbild kannte eine andere Handlung: Dort wurde Penthesilea, Königin der Amazonen und Tochter des Kriegsgottes Ares, von dem griechischen Helden Achill im Kampf getötet, und der verliebte sich, mit fürchterlicher Nachträglichkeit, in Penthesileas Leiche.

Bei Kleist sieht das, wie gesagt, etwas anders aus: Die beiden verlieben sich noch zu Lebzeiten, wenn auch auf dem Schlachtfeld, und können aufgrund einer dilemmatischen Logik der Dominanz, in der sie füreinander jeweils nur als Beute des anderen vorgesehen sind, nicht zueinander kommen. Das hat mit dem Ursprungsmythos des Amazonen-Staates zu tun, dessen Königin auch bei Kleist Penthesilea ist. Der Staat beruht auf der Rape-Revenge-Vergangenheit seiner Gründerinnen, das heißt, der tödlichen Rache erbeuteter Frauen für die erlittenen Vergewaltigungen – sie konnten sich schließlich befreien. Missverständnisse rund um Unterwerfung und Dominanz, Liebe und Verrat sowie ungelöste Fragen der Geschlechtersolidarität begünstigen den schlechten Ausgang des Dramas. Am En-

de stürzt sich die rasende Penthesilia mit ihren Hunden auf den von ihr erlegten Achill und zerfleischt ihn, aus Versehen. Ja, aus Versehen.

Ich wiederhole: Die »Penthesilea« – eine »Hundekomödie«. Auf den Rängen, im Parkett sitzen nebeneinander Hunde aller Rassen. Kläffend oder stumm, vor Erwartung winselnd, sie drehen sich auf den Theatersitzen mehrfach um die eigene Achse, betätigen versehentlich den Klappmechanismus, von dem sie nichts wissen können, und winden hurtig – sich wieder hinaus. Sie hecheln, sie jaulen, sie malmen. Kopfschütteln und Schwanzwedeln, aufbrandendes Gebell, worin einzelne Buhrufe insistieren. Was für ein Geheul! Begeisterung vollzieht Sprünge. »Karnevalesk!«, wäre das Wort, das sie mir immerzu apportieren, nachdem ich es wiederholt lächerlich weit weg geworfen habe. Das ist die verkehrte Welt, wie wir sie kennen oder kannten. Schaut, sie kippt schon wieder. »Ihr Götter! Haltet eure Erde fest.« (Vs. 1078)¹

Auf dem Besetzungszettel finden sich die Namen der Kreaturen, allesamt gleißend helle Sterne am Hundehimmel: Tigris, Leände, Melampus mit der Zoddelmähne, Akle, Sphinx, Alektor, Oxus, Hyrkaon, viele Doggen in wichtigen Nebenrollen, sowie diverse namentlich nicht näher genannte Helden und Fraun. Der Donner rollt heftig. Die Hunde stimmen (erneut) ein gräßliches Geheul an.

Was tut es jetzt, das Mitgefühl? Wem richtet es sich zu? Wo wendet es sich hin? Wer wird beklagt, wer wird verlacht? In der Hundekomödie »Penthesilea« interessiert sich niemand für die Verwerfungen im heldischen Busen. Menschliche Belange treten in den Hintergrund. Moment, spielen da Menschen überhaupt mit? Bisher hörten wir nur von Helden, von Kötern und Fraun. Eine Hundekomödie ist vielleicht ein Duftgeschehen, ein sehr kunstvolles Einkreisen und anschließendes Überlaufen, sie spielt Sinne an, die wir gar nicht haben. Kleist hat uns auf die Skier gesetzt. Das Gefälle ist hoch, es ist steil. Wir sausen.

Stellen Sie sich vor, wie lange die Hunde warten müssen, bis sie endlich in das Zentrum des Geschehens rücken. Gut, sie werden anfangs mehrmals genannt, erscheinen als dunkler Schatten, als Akteure der Projektion, als Veräußerlichung der inneren Raserei einer anderen Gattung. Und wieder entreiße ich ihnen den Staffelstab und nenne dies: Identität. Oder Drehtür. Unvermittelter Perspektivwechsel. Eine harte Pointe erwartet sie alle: die Helden und Köter und Fraun. Die Konjunktion »und«, die zwischen ihnen allen steht, ist ein bewegliches Gelenk, das es erleichtert, das Trio in eine andere Reihenfolge zu bringen, sogar: darin neuen Sinn zu finden, als hätte man es mit einem Anagramm zu tun.² Widerstandsarme Kombinatorik. Kühl ist sie angesichts der inneren Bindungen. Um Lust an plötzlichen Umgruppierungen zu haben, braucht es eine gewisse Unverbundenheit.

¹ Alle Zitate aus »Penthesilea« nach dem Erstdruck aus DKV II.

² Den Hinweis auf die Anagrammatik verdanke ich einem Vortrag von Krassimira Kruschkova im Rahmen des Projektes Steptext im Sommer 2015 im Berliner LCB und dem Aufsatz von Bettine Menke, Die Zufälle der Sprache. Der Witz der Worte und die Unentscheidbarkeit von Spiel und Ernst (anhand von Baltasar Gracián und Jean Paul). In: Dirk Kretzschmar u.a. (Hg.), Spiel und Ernst. Formen – Poetiken – Zuschreibungen. Zum Gedenken an Erika Greber, Würzburg 2014, S. 37–51.

Nach Jean Paul ist für den Witz gerade die mangelnde Anteilnahme markant: »Der Witz – das Anagramm der Natur – ist von Natur ein Geister- und Götter-Leugner, er nimmt an keinem Wesen Anteil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird.« Sowohl der Poesie als auch der Philosophie stehe er im Weg, wie ein allein auf sich selbst bezogenes, mutwilliges, spielfreudiges Hindernis. Der Witz wolle nichts als sich selbst, »jede Minute ist er fertig – seine Systeme gehen in Kommata hinein – er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung.«³

Das macht ihn schnell, das gibt ihm Tempo.

Werfen wir nochmals einen Blick auf den Komödienzettel: »Heute zum ersten Mal, mit Vergunst«. Schon im Begriff »Vergunst« wohnt eine doppelte Bedeutung. Er kann zweierlei meinen. Im Grimm'schem Wörterbuch wird Vergunst im Sinne von Missgunst, ja Hass, doch häufiger in der Bedeutung Gunst und Erlaubnis angeführt. Es ist der Skandal des geglückten Witzes, »dass zwischen dem Ernst seines Gelingens und glücklichem Unernst [...] nicht entschieden werden kann.«⁴

Wenn wir den Begriff der »Hundekomödie« ernst nehmen wollen, müssen wir zunächst feststellen, was für Hunde komisch ist. Sowie für Helden und Fraun. Das wird sich unterscheiden, wobei dramatische Vertreter des Genres »Heldenkomödie« ja eher selten sind. Es könnte sich allerdings um eine Verwechslungskomödie handeln. Aber auch dann wird der verwechselte Held daraus nicht unbeschadet hervorgehen. Allemal Witzfigur – wer sich so verwechseln lässt. Und unter dem befiederten Helm? Wieherte ein Hund! Nein! Doch. Wiewohl es nicht wenige Schauspiele gibt, die den Titel »Verwechslungstragödie« durchaus verdienen würden, denken Sie nur an »König Ödipus« – diesen Titel aber nicht tragen. Oder bleiben wir ganz hier: »Küsse, Bisse« (Vs. 2981), tscha, man weiß es nicht.

Der witzige Tischgesellschaftler verstummt und beschnüffelt die heldischen Waden. Sodann erobert im Hund der Wolf. All diese verwirrten Wesen ohne Fell, verletzungsmächtig und verletzungsoffen. »Die Katze, die so stürzt verreckt; nicht sie!« (Vs. 455) O. O. Doch: »Du mit den blauen Augen bist es nicht, / Die mir die Doggen reißend schickt« (Vs. 1430f.), gibt der Held sich überzeugt. Der Held ist aber auch ein Kötter. Genauso wie das Heer, nur vielleicht ein wenig anders: ein Höllenhund ist eine minder grimmige Wache als ich, sagt der Held zur Frau. Die Hunde wollen eine Pause machen, sobald die Dogg' entkoppelt ist, der Held indes stagniert, geschützt von allen Göttern; die Königin, wie oft, erzürnt.

Die Frau ist *auch* ein Held. Begleitet von Meuten gekoppelter Hunde, späterhin Elefanten, Feuerbränden, Sichelwägen. »Halte deine Oberlippe fest!« (Vs. 2497) Und der Hund: auch Frau. »Meinst du die Königin?« Darauf die Oberpriesterin: »Die Hündin, mein' ich! / – Der Menschen Hände bänd'gen sie nicht mehr.« (Vs. 2553f.) Wir bauen Fallen auf. »Und reißt, wenn sich ihr Fuß darin verfängt, / Dem wutgetroffenen Hunde gleich, sie nieder: / Daß wir sie binden, in die Heimat

³ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, nach der Ausgabe von Norbert Miller hg., textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1980, S. 201.

⁴ Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris 1989; zitiert nach Menke, *Die Zufälle der Sprache* (wie Anm. 2).

bringen, / und sehen, ob sie noch zu retten sei.« (Vs. 2578–2581) Der Held ist eine Frau, und ist so zahm – wie sie. »Sie liegt, den grimm'gen Hunden beige-sellt, / [...] und reißt, – / Die Glieder des Achill reißt sie in Stücken!« (Vs. 2595–2597) Entsetzen! O Entsetzen! Nein! »Wir sind nicht deine Schwestern«, ruft ein Mittelpudel aus dem Publikum.

Welche anderen Anagramme lassen sich bilden? Nun? Ja, der Köter ist [!] ein Held! Der durch die lange Wartezeit mit Gram und leichter Wut durchmischte Faden der Geduld ist endlich durchgerissen. Zck! Kläfflaute zur Bestätigung, akzentuiertes Ausatmen im Parkett, bei fahrigem Scharren auf den oberen Rängen. »Verflucht, im Busen keuscher Arestöchter, / Begierden, die, wie losgelaßne Hunde, / Mir der Drommete erzne Lunge bellend, / Und aller Feldherrn Rufen, überschrei'n!« (Vs. 1218–1221) Na, endlich! Endlich! Dem Affekt ist jetzt ein Fell gewachsen. Er tritt uns stolz entgegen.

Kriegslist Camouflage? Wildgeword'ne Mimesis? Nein, Mimesis so nicht? So sicher nicht. Die Nachtigall ist stumm. Unähnliches fällt aus wie weißer Niederschlag im Glas. Plötzlich aufgestellte Gegensätze, der Weg über die hochkante Brücke, einen invertierten Abgrund hinauf, dessen Wipfel Waldi sicherlich mit schleifender Leine erklimmen wird müssen. Jetzt überziehen sie's ein wenig, denkt sich der berühmte Kritiker, ein leicht genervter Hirtenhund. Doch sei's drum: Knien wir also herzlich nieder, mit allen Zeichen des Wahnsinns, während die Hunde ein gräßliches Geheul anstimmen. Die Sound-Spur für dein Kaleidoskop – aus Helden und Kötern und Fraun. Es dreht sich, es schlägt schon wieder um.

Und jetzt: Zum »Allerneuesten Erziehungsplan« Kleists didaktischer Einsatz des Umgekehrten hofft auf die Energie, die durch eine paradoxe Operation freigesetzt wird. Aber, aber, aber: Lässt sich wirklich die Vernunft hervorlocken durch die mutwillige Grotteske einer richtig schlechten Behandlung? Zweifelhaft. Dennoch sei Kleists Idee einer Lasterschule hier skizziert. Inspiriert ist der Gedanke durch die Experimentalphysik:

[S]ein Wesen [hier: das Wesen eines freiwilligen Probanden, nehme ich an] sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespült; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist. (DKV III, 546)

Willkommen zur Einschulungsfeier in der Lasterschule. Auf dem Lehrplan stehen: Religionsspöterei, Bigotterie, Trotz, Wegwerfung und Kriecherei, Geiz, Furchtsamkeit, Tollkühnheit und Verschwendung.

Die in der Lasterschule praktizierte Didaktik setzt nicht in erster Linie auf Ermahnung, sondern auf vorbildliches Handeln. Und da Eigennutz, Platitude und Geringschätzung überall vorherrschten, müssten nicht einmal Lehrer eingestellt werden, außer zweien wohlgeachtet: »In der Unreinlichkeit und Unordnung, in der Zank- und Streitsucht und Verleumdung, wird meine Frau Unterricht erteilen. Liederlichkeit, Spiel, Trunk, Faulheit und Völlerei behalte ich mir bevor. Der Preis ist der sehr mäßige von 300 Rtl.« (DKV III, 550)

Das Motiv der oppositionellen Didaktik begegnet uns auch im russischen Volksmärchen, wo sich die gute Maid daran erweist, dass sie das Gegenteil dessen

ausführt, was die Alte von ihr fordert: Ich lass dich ziehen, wenn du mir mein Geschirr zerschlägst, die Truhe zersägst, die Bettdecke zerschneidest und die Wolle herauszerrst. – Wie du meinst, Großmutter, gab das Mädchen zur Antwort und wusch also gleich das Geschirr, säuberte die Truhe und schüttelte alle Decken und Kissen der alten Frau auf. Man muss sich zu entscheiden wissen.

Es gibt diesen Umschlagspunkt an vielen Stellen, wenn auch unklar ist, wo er sich befindet; er zeigt sich da, wo, und wenn, etwas passiert, das man bislang für unmöglich hielt, so dass sich auch das Gewohnte im Nachhinein entwirklicht, da man ja feststellen musste, dass die Welt, zu der gehörte, dass eben dies nicht möglich sei, auf einer falschen Annahme beruhte: Nämlich dem Unfasslichen. Und dass es nicht so war: »Und an einem Eselsgeschrei hieng ein Menschenleben? Und wenn es nun in dieser Minute geschlossen gewesen wäre, *darum* also hätte ich gelebt? Darum? *Das* hätte der Himmel mit diesem dunkeln, räthselhaften, irrdischen Leben gewollt, und weiter nichts –?« (DKV IV, 243)⁵

Weiter nichts? Nichts – das ist ein gutes Stichwort. Erinnern Sie sich an die beiden ehrlichen Hühnerhunde, die, in der Schule des Hungers zu Schlauköpfen gemacht, alles griffen, was sich auf der Erde blicken ließ? Sie haben gerade von ihnen gehört, wie sie dastehen, wie Austern und dem hochfliegenden Vogel nachstarrten. Und was haben sie? Nichts! Und: eine gewisse Perplexion. Das sei ja eben der Effekt des Witzes. Ja, ja.

Es muss in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts,

schreibt Immanuel Kant in der »Kritik der Urteilskraft.«⁶ Darin zeigt sich bereits ein nihilistischer Aspekt – der dieser Art der Komik zukommt. Mag sein, eine gewisse Kaltherzigkeit gehört ebenso dazu, sie spiegelt die Bereitschaft zum Verzicht, vielleicht geht auch alles in Fühllosigkeit auf. Im Resonanzraum des Gelächters macht sich ein gewaltiges Dröhnen bemerkbar.

Der Status des Menschen im Denken der Moderne ist von Grund auf uneindeutig. Einerseits ist der Mensch eine Tierart unter anderen, und das Tierreich umfasst auch den Menschen; andererseits ist das Menschsein ein moralischer Zustand, der Tiere ausschließt. Im problematischen, disjunktiven Begriff »menschliche Natur« existieren diese beiden Zustände nebeneinander.⁷

So können sie zuweilen ihre Plätze tauschen. Aber was bedeutet das? Sagt ein Hund zum anderen: »Was bedeutet es, wenn Menschen sagen »Ich hab' gelitten wie ein Hund?« Den Umschlag von der Person zur Kreatur? Der in so vielen bösen Witzen angespielt wird? An deren Ende die Person, pardaus, zur Kreatur

⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Juli 1801.

⁶ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft. Erster Teil, I. Abschnitt, 2. Buch, hg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart 1995, S. 276.

⁷ Eduardo Viveiros De Castro, Perspektiventausch. Die Verwandlung von Objekten zu Subjekten in indianischen Ontologien. In: Anselm Franke und Irene Albers (Hg.), Animismus. Revisionen der Moderne, Zürich 2011, S. 73–96, hier S. 84.

erniedrigt ist, oder, die Kreatur als Person sich aufspielt und verlacht wird? Oder die unglückliche Person zuletzt als selige Kreatur den gesellschaftlichen Verhältnissen ganz entsteigt? Auf's Land! O Heimat, auf's Land! Und am Ende werfen wir selbst das Haus noch aus den Fenstern! Natürlich nicht.

Wie gesagt: ein schlechter Witz im oben beschriebenen Sinn. Das stimmt nicht. Und Kleist ritt im rasenden Galopp über die Felder Europas, auf einem Pferd, das er selbst nicht habe satteln können, heißt es. »Zwischen Panzerung und Entblößung, zwischen ungehemmten Täterphantasien und Kreatürlichkeit zum Erbarmen.«⁸ Ja, alle Kreatur braucht Hilfe von allen. Aber das wissen Sie ja.

Wer zählt? Wen erkenne ich an? Kann durch den Wechsel der Perspektive aus einer menschlichen Tragödie wirklich eine Hundekomödie werden? Und wäre die wirklich komisch für Hunde und nicht nur eine klapprige Projektion unsererseits? Wenn ich nicht mehr genau weiß, was wohinein umschlagen soll, erhöht sich die Komplexität um ein Gewaltiges. Ein ungerichtetes Schlimmeres, in einer Weise, dass die Richtung mir dunkel bleibt, wie im Tumult. Gerne weichen manche dann auf sichtbare Differenzen aus – den erkennbar Anderen. Hier formiert sich ein furchtsames, ressentimentgeleitetes Denken, das auf Konkretionen aus ist und »die Unsichtbarkeit komplexer Probleme dieser Gesellschaft an Gruppen festmacht, die leicht sichtbar zu machen sind.«⁹ Und Penthesilea ließ mitten in der Schlacht für ganze zwei Minuten ihre Arme sinken. Kaum vorstellbar. »Und sieht sich um, und lächelt, und ist fort.« (Vs. 192)

»Gewalt findet statt, wo Menschen einander absichtlich etwas zuleide tun, und das Problem besteht darin, dass dies so einfach möglich ist.«¹⁰ Dies steht nicht in Zweifel. Das kalte Auge sieht in den immerzu umfallenden Kleist'schen Helden eine Slapstick-Choreographie. Deren stabile Konstitution spielt der Gewalt-Kur in die Hände. So dass die Heilung – könnte man meinen – kaum je auf ihrer Seite sei? Nein. Dieser Nichtigkeit wollen wir nicht zuspähen. Geht es darum, auf der anderen Seite wieder aufzuwachen? Die Hunde wedeln. Wo aber ist die andere Seite? Wer lebt dort? Jeder Schläfer kann als ein anderer aufwachen, aus Küssen wurden Bisse. Oder es war das Wort »Hund«, das Achill die Brust geöffnet hat. So wie es das Wort »So!« war, das Penthesilea wiederholt erdolcht hat. Auf den Rängen einvernehmliches Hecheln.

Freilich sind »Vermenschlichung« und »Vertierung« beide Kampfbegriffe. »Wo immer Menschliches ist«, schreibt Judith Butler, »ist auch Unmenschliches.«¹¹ Auf verhängnisvolle Weise wechseln beide einander ab. Das Raster bewegt sich, es kann einem absprechen, was es dem anderen zuspricht. Kennen Sie den Witz mit

⁸ Helmuth Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 41.

⁹ Armin Nassehi, *Die letzte Stunde der Wahrheit*, Ebook, Hamburg 2015, Passage am Ende des Kapitels »Einfache Unterscheidungen in einer komplexen Welt, Unterkapitel »Man wird doch noch sagen dürfen!«

¹⁰ Teresa Koloma Beck und Klaus Schlichte, *Theorien der Gewalt zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 9.

¹¹ Judith Butler, *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a.M. und New York 2010, S. 76.

den zwei Verhängnissen? Moment. Also, sagt ein Verhängnis zum andern: »Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum / Totlachen! Wein! Der Teufel hatt' im Schlaf die beiden / Mit Kohlen die Gesichter angeschmiert, / Nun kennen sie sich wieder. Schurken! Wein! / Wir wollen Eins drauf trinken.« (DKV I, Vs. 2717–2721) Es war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu erkennen, ob es sich um eine Tragödie handelte oder ob es nicht doch eine sehr böse Komödie war. Wieder hatten wir es mit einem Moment des Umschlags zu tun, die sture Pointe hüpfte davon, und im Radio sagt Salman Rushdie soeben, es gebe nur einen einzigen Kampf, den zwischen Menschen mit Sinn für Humor und Menschen ohne. Und es ist sicher besser ausgelacht zu werden als erschossen, eröffnet die demaskierte Person der eingeschulten Kreatur, die das schon weiß.

Das scheint wieder einen anderen Umschlag zu begünstigen: Kann ich denn dem Humor vertrauen? Man denke nur an das »Lachen der Täter«.¹² Das Herumreißen der Perspektive zwischen Elementen, die nur so tun, als seien sie sauber zu unterscheiden. Hier ist der schuftende Witz, der so hart arbeitende Witz, der Witz, der kaum noch nachkommt. Der unmenschliche Witz. Der anästhesierende Witz. Der Witz, über den kein Mensch mehr lacht. Davon lösen sich flatternd, vielleicht etwas lappig, einige Metaphern ab. Das Kriegsgemüt schaut auf. Es heißt: Kleist fordere die Sprache der Konvention heraus, über die Maßen, hitzig, leicht kränkbar, als tollwütiger Jüngling, der daran gewöhnt sei, von einem Extrem in das andere zu schlagen. Starr vor Sinnsucht. Müde vor Sehnsucht. Fahrig vor Begeisterung: »Das große Begehren Kleists: zu zweit im Wahnsinn zu leben, wird immer überschattet von der Angst, einer der beiden könne ein falscher Irrer sein, nur ein Spion.«¹³ Sagt ein Irrer zum andern – es gibt viele Witze, die diese Unterscheidung unter Spannung setzen und sie schnerren lassen.

Extrem gedehnte Sätze entfalten ein Desaster, setzen es fort und dehnen es weiter, bis alles unter Spannung steht. Wann kommt die Pointe? Und: Kann man sie überleben? Doch es ist auch die syntaktische Verzweigung der Sprache, die eine gewisse Distanz hält, und die gegen falsche projektive Bewältigungen die Schwierigkeit herausstellt, die nicht nur Sache der Beschreibung, sondern Sache des Beschriebenen ist: der Sache eben. Das ist der lange Satz der gewalttätigen Zusammenhänge, der nicht aufhört und der immerzu damit weitermacht, Satzteile, Subjekte, Dinge, Menschen und Tiere an der Gewalt zu beteiligen. Judith Butler schreibt, dass das Leben zu denken sei als dieses komplexe, leidenschaftliche, antagonistische und notwendige Beziehungsgeflecht mit anderen, in dem die Gefährdung die Verbindung herstellt, »dass jeder von uns die Macht hat, zu zerstören und dass jeder von uns zerstört werden kann und dass wir darin, in dieser Macht und in dieser Gefährdung, aneinander gebunden sind.«¹⁴ Auch das ist der lange Satz, der je länger er wird, es umso schwieriger macht, sein Gegenteil zu denken.

¹² Wie beispielsweise kürzlich beschrieben von Klaus Theweleit, *Das Lachen der Täter*. Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust, St. Pölten, Salzburg und Wien 2015.

¹³ Mathieu Carrière, *Für eine Literatur des Krieges*, Kleist, Frankfurt a.M. 1981, S. 106.

¹⁴ Butler, *Raster des Krieges* (wie Anm. 11), S. 48.

Das ist ein Problem. Aber vielleicht auch ein Glück. Es könnte womöglich beides sein: Hundekomödie »und« menschliche Tragödie.

Die Tragödie und die Komödie tragen uns vor, auf wie viele Weisen der tragische sowie der lächerliche Mensch seine eigene Befreiung »aus Angst vor dem eigenen Anderssein« verhindert. Im Gegensatz zur Komödie überdauert in der Tragödie diese Angst das Schicksal der von ihr Befallenen. Sie besteht nach der Vernichtung weiter. Es ist »die Angst vor einer Befreiung des Menschen vom Zwang der Selbstverstümmelung«.¹⁵

Weiter bin ich nicht gekommen.

Ich danke namentlich sehr vielen Personen, die ich jetzt, Verzeihung, namentlich nicht nenne, und Ihnen allen für Ihre Aufmerksamkeit.

¹⁵ Klaus Heinrich, Geschlechterspannung und Emanzipation – Beantwortung einer Umfrage der »Berliner Hefte für Politik und Kultur / Das Argument« zur Emanzipation der Frau aus dem Jahre 1962. In: Ders., Das Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang, Basel und Frankfurt a.M. 1995, S. 203–207, hier S. 207.

ABHANDLUNGEN

Andrea Bartl

DEN UNBESCHREIBBAREN BESCHREIBEN

Das Bild Heinrich von Kleists in Essays der
Gegenwartsliteratur – über die Kleist-Preis-
Reden 2000 bis 2014 und den Kleist-Essay
von Lukas Bärfuss

Im Jahr 2011 jährte sich die Selbsttötung Heinrich von Kleists am 21. November 1811 am Kleinen Wannsee in Berlin zum 200. Mal. Dieser Jahrestag war Anlass für eine Reihe von Veranstaltungen, die sich mit dem Schriftsteller Heinrich von Kleist und seinem Werk, insbesondere seinem spektakulären Tod, auseinandersetzten. Auch der Autor Lukas Bärfuss hielt in Thun eine Rede aus diesem Anlass, die später unter dem Titel »Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist« Eingang in Bärfuss' Essayband »Stil und Morak fand.¹ Dort steht der Kleist-Essay im zweiten Abschnitt als Schlusspunkt (und im Grunde genommen als eine Art Konzentrat) von mehreren Essays zu anderen Autoren, die für Bärfuss' Schreiben prägend sind: Anton Tschechow, Robert Walser, William Shakespeare, Georg Büchner, Bertolt Brecht, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch – und eben Heinrich von Kleist. Generell stellen Kleists Werke wichtige Prätexte für den Autor Lukas Bärfuss dar und lassen sich in einigen seiner Werke aufspüren. So wurde auch Bärfuss' Thuner Kleist-Rede wiederum literarisiert. Sie bildet den gedanklichen Ausgangspunkt für den autobiographischen Roman »Koala«, in dem ein namenloser Schriftsteller Ende Mai 2011 in seine Heimatstadt Thun reist, um einen Vortrag über Kleists 200. Todestag zu halten. Dort erfolgt auch sein letzter Kontakt mit seinem Halbbruder, der kurz darauf Selbstmord begeht. Der Roman erzählt in Bezug auf Kleist von diesem persönlichen Verlust, indem er Kleists Selbstmord mit dem Selbstmord des Bruders der Hauptfigur

¹ Lukas Bärfuss, Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist. In: Ders., Stil und Moral. Essays, Göttingen 2015, S. 108–130. Die Rede wurde vorab unter anderem am 28. Mai 2011 im »Tages-Anzeiger« (unter dem Titel: »Was wir sind, sind wir durch unser Gegenüber. Zum 200. Todestag von Heinrich von Kleist, der den Menschen als Beziehungswesen entdeckte) und am 29. September 2011 auch im »Tagesspiegel« (»Der Ort der Dichtung. Über Heinrich von Kleist«) veröffentlicht. Zur Publikationsgeschichte vgl. Bärfuss, Stil und Moral, S. 233. Vgl. zudem folgende Teil-Publikation: Lukas Bärfuss, Der Ort der Dichtung. In: Gedankenstriche. Ein Journal des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder) 2012, S. 58–62.

parallelisiert. Die Binnenhandlungen und -erzählungen werden so mit der Kleist-Reminiszenz zu Beginn (d.i. dem Thuner Gedenk-Vortrag) und der Beerdigung des eigenen Bruders zum Schluss, die auch wieder den Bogen zu Kleist schließt,² umrahmt und eröffnen vielfältige Bezüge zu Kleists Texten und zu divergenten Bildern von dessen möglicher Persönlichkeit.³

Den Unbeschreibbaren beschreiben – vor dieser paradoxen Aufgabe steht nicht nur Bärfuss in seinem Kleist-Essay oder der namenlose Schriftsteller in »Koala«, sondern jeder Autor, der sich in einer Rede oder einem Essay mit Heinrich von Kleist beschäftigt. Was macht Kleist für Autorinnen und Autoren unserer Gegenwart so interessant⁴ und zugleich so »unbeschreibbar? Kleists Inkommensurabilität liegt nicht nur darin begründet, dass wir uns heute schwer ein konkretes visuelles Bild des Autors machen können, weil derzeit ausschließlich ein einziges »originales« Porträt Kleists bekannt ist – die 1801 gemalte, nur etwa 5 Zentimeter große Miniatur in Öl auf Elfenbein, die wahrscheinlich von Peter Friedel für Kleists Verlobte Wilhelmine von Zenge angefertigt wurde. Der 24 Jahre alte Dichter sieht darauf befremdenderweise aus wie ein 12-jähriger Knabe. Unfassbar ist auch Kleists Unterschrift, die sich in der kurzen Spanne seines Lebens mehrfach stark wandelte und möglicherweise der Instabilität seiner Persönlichkeit visuellen Ausdruck verlieh.⁵ Diese lebenszeugnishaften Besonderheiten deuten bereits an, was Kleists Werk einlöst: den Lese-Eindruck, dass nur wenige andere Dichter so schwer essayistisch-deskriptiv zu fassen sein mögen wie Kleist. Dasselbe gilt für seine fiktionalen Texte. Sie alle sind anthropologische wie soziologische Experi-

² Vgl. Lukas Bärfuss, *Koala. Roman*, Göttingen 2014, S. 171. Generell zu Kleist-Literarisierungen in der Gegenwartsliteratur vgl. Ingo Breuer, Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945 [Art.]. In: KHb, S. 431–435.

³ Von Kleists Werk werden inhaltlich seine »dunkle[n]«, teilweise schwerverständliche[n]« Gehalte (Bärfuss, *Koala*, wie Anm. 2, S. 5) und stilistisch »die Struktur der hypotaktischen Satzkonstruktionen, für die jener Dichter und Selbstmörder berühmt ist« (ebd., S. 6), hervorgehoben – auch Kleists unzuverlässiges Erzählen, das sich in Wendungen wie »man vermag es nicht mit Sicherheit zu sagen« (ebd., S. 18) oder »[d]as Wesentliche lag im Ungesagten« (ebd., S. 19) manifestiere. Mehrere Kleist-Texte werden explizit (»Die Marquise von O....«; ebd., S. 10) und implizit (vgl. eine Anspielung auf den »Findling«; ebd., S. 145) erwähnt.

⁴ Als kleine Auswahl der großen Anzahl von Forschungsliteratur zur Kleist-Rezeption (insbesondere nach 1945) vgl. das Kapitel VII »Rezeption und Wirkung« in KHb, S. 410–475 und NR; Günter Blamberger, »nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtnis«. Kleists Nachruhm und die Aktualität eines Moralisten in postheroischer Zeit. In: Ders., *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 469–487; Gunther Nickel (Hg.), *Kleist's Rezeption*, im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Heilbronn 2013; Wolfgang Barthel, *Kleist – DDR. Der kleinere deutsche Beitrag zur Kleist-Rezeption. Ein Verzeichnis. 1949 bis 1990. Mit Ergänzungen*, Heilbronn 2015; Marcus Gärtner, *Stationen der Kleist-Rezeption nach 1933*. In: Claudia Albert (Hg.), *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller, Kleist, Hölderlin*, Stuttgart 1994, S. 79–84; Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider (Hg.), *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg i.Br. 2014.

⁵ Vgl. Blamberger, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 4), S. 487.

mentalanordnungen, in denen Handlungsmuster und Figurenbeziehungen bis zum Exzess gesteigert und von unauflösbarer Ambivalenz sowie radikalen Zweifeln gegenüber Erkenntnis, zwischenmenschlicher Solidarität und gelingender Kommunikation geprägt sind. Heinrich von Kleist selbst erscheint in seinen Briefen und Lebensdaten als der Unbehaute, der rastlos Reisende, der scheiternde Glückssucher. Das mag Kleist für heutige Leser anschlussfähig und nachhaltig aktuell machen. Neben diesem verstörenden, aber in dieser Verstörung »sympathisch« modernen Kleist steht jedoch auch ein anderer ebenso verstörender, »unsympathischer« Kleist: der Autor von Gewaltszenen, die (wie in der »Herrmannsschlacht«) mitunter säbelrasselnde Legitimierung erfahren, oder (wie in der »Verlobung in St. Domingo«) von durchaus punktuell rassistischen und sexistischen Figurenzeichnungen. Kleists Persönlichkeit und Werk scheint somit in unvereinbare Bruchstücke zu zerfallen oder einer beständigen Metamorphose zu obliegen – so zumindest mag es auf Autorinnen und Autoren unserer Gegenwart wirken, die mit kollegialem Interesse manche Dramen und Novellen Kleists, vielleicht auch einzelne Aufsätze der Forschungsliteratur zu Kleist, lesen.

Wie geht man daher als Gegenwartsautor/in mit diesen agonalen Bruchstücken einer Autorenpersönlichkeit und eines Gesamtwerkes um? Wie beschreibt man den Unbeschreibbaren? Um diese Frage zu beantworten, seien versuchsweise zwei Untersuchungen angestellt: Zum ersten sei im Folgenden eine knappe, eher quantitative Analyse von insgesamt 15 Reden zur Verleihung des Kleist-Preises aus den Jahren 2000 bis 2014 durchgeführt.⁶ Ein Autor, der den Kleist-Preis bekommt und eine entsprechende Dankesrede halten »muss«, ist in irgendeiner Weise durch den Anlass verpflichtet, Kleists Leben und/oder Werk zu charakterisieren und die eigene Ästhetik mit dem Schreiben Kleists in Bezug zu setzen. Das unternimmt aus anderem Anlass heraus auch Lukas Bärfuss mit seiner Rede bzw. seinem Essay zu Kleists 200. Todestag, was diesen Text gut mit den Kleist-Preis-Reden in Vergleich setzen lässt. Daher soll zum zweiten eine qualitative Analyse von zwei Kleist-Essays aus dem Jahr 2011 erfolgen: Lukas Bärfuss' Essay »Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist« und Sibylle Lewitscharoffs Rede aus Anlass der Verleihung des Kleist-Preises 2011. Dabei orientiert sich die Auswahl dieser beiden Texte nicht nur an dem Kleist-Jahr 2011, vielmehr stellen beide Kleist-Essays von Bärfuss und Lewitscharoff überraschend ähnliche Fragen und geben darauf zugleich auf paradigmatische Weise unterschiedliche Antworten.

⁶ Bisher liegt leider generell noch keine detaillierte, vergleichende Analyse aller Kleist-Preis-Reden vor. Günter Blumberger hat dazu in seiner Kleist-Biographie dankenswerterweise erste Ansätze geliefert (vgl. Blumberger, Heinrich von Kleist, wie Anm. 4, S. 484–486), eine umfangreichere Aufarbeitung – etwa im Rahmen einer Dissertation – ist jedoch noch immer ein Desiderat der Kleist-Rezeptionsforschung. Auch meine Analyse kann diese Forschungslücke natürlich nur zu einem kleinen Teil schließen.

I. Kleist und Ich. Eine Analyse der 15 Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014

Natürlich ist es schwer, so etwas wie »das« Kleist-Bild der sehr unterschiedlichen Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 zu abstrahieren oder die Texte jeweils auf einen einzigen semantischen Kern zu reduzieren. Auch wird bei der Lektüre schnell deutlich, dass manche Preisträger/innen sich mehr, andere sich weniger darum bemühen, Kleist und sein Werk zu erfassen, bzw. dass manchen Preisreden genauere, anderen nur oberflächliche Kleist-Lektüre voranging. Allen Preisreden gemeinsam ist jedoch, dass dort Kleist als Projektionsfläche für die eigene Ästhetik der Preisträgerinnen und Preisträger genutzt wird; über Kleist zu sprechen heißt über das eigene Schreiben zu sprechen.⁷ Diese Doppelung ist sicher dem Anlass geschuldet, legt doch die Entgegennahme des Kleist-Preises die Verpflichtung nahe, sich zur eigenen Poetik zu äußern und diese zugleich mit Kleists Werk in Beziehung zu setzen. Aber trotzdem ist Kleist, wie eingangs ausgeführt, meines Erachtens diesbezüglich ein Sonderfall: ein Autor, der einerseits wegen seiner Radikalität eine Stellungnahme erzwingt, eine eigene Auseinandersetzung damit provoziert, zur Reibungsfläche taugt – und andererseits mit der Offenheit und Ambivalenz seiner Biographie wie seiner Texte es ermöglicht, den eigenen Werdegang in Kleists Werdegang mit einzuschreiben. Das, was im Folgenden daher in Kürze über Kleist gesagt wird, ist auch in Bezug auf die Frage zu sehen: Was kann, soll, darf Literatur ganz generell? Wie positionieren sich die Gegenwartsautorinnen und -autoren selbst? Wie beschreiben sie *par la bande* (über die Beschäftigung mit Kleist) die eigene Poetik?

Sucht man – mit dem soeben selbstkritisch reflektierten Problemen, die zum Teil komplexen Texte der Kleist-Preis-Reden auf einen semantischen Kern zu abstrahieren – nach einem dominanten Aspekt des in den Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 gezeichneten Kleist-Bildes, so ließe sich dieser wie folgt benennen: Barbara Honigmann (2000) fokussiert an Kleists Werk »das Zerbrochene [...] und Inkohärente, [...] das Unaufgelöste und Unauflöslche, das Schiefe«.⁸ Judith Hermann (2001) reflektiert über das Kleist'sche Paradox des Glücks, das nicht als Glück empfunden werden kann, und damit über die Kleist-Rezeption als »Paradox

⁷ Das lässt sich beispielsweise schon daran festmachen, mit welchen Autor/innen Kleist verglichen, ja welche Autor/innen in den Kleist-Preis-Reden neben Kleist noch erwähnt werden. Das sind oft solche, die mit Kleists Werk nicht historisch-chronologisch, sondern eher thematisch und strukturell verwandt scheinen, und zugleich den Kleist-Preisträger/innen für ihr eigenes Schreiben wichtig scheinen: Franz Kafka (z.B. in der Rede von Özdamar, Genazino, Lewitscharoff, Stadler), Robert Walser (bei Lewitscharoff, Stadler), Bertolt Brecht (Özdamar, Stadler), Johann Wolfgang von Goethe (Stadler, Lewitscharoff, Kermani) etc.

⁸ Barbara Honigmann, Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: KJb 2001, S. 13–21, hier S. 13.

des gemeinsamen Genießens des Unglücklichen.«⁹ Beide Autorinnen greifen damit Aspekte in Kleists Schaffen heraus, die für ihr eigenes Schreiben sprachlich wie inhaltlich charakteristisch sind. Auch der sich als kundigen Stilisten verstehende Martin Mosebach (2002) würdigt Kleist als versierten, avantgardistischen Sprach-Handwerker und als Meister des »ersten Satzes«; darin sei Kleist eine Lehrer-Figur für Autoren auch unserer Gegenwart.¹⁰ Albert Ostermaier (2003) hebt Kleists Sprachskepsis, Einsamkeit und insbesondere Rastlosigkeit hervor, in der ein Analogon zu einem charakteristischen Autorbild unserer Gegenwart, insbesondere zum Selbstbild Ostermaiers, deutlich wird.¹¹ Emine Sevgi Özdamar (2004) stellt anhand von Kleists ›Kohlhaas‹ als Kultbuch der türkischen ›68er-Bewegung‹ eine autobiographische Reflexion über die eigene Entwicklung zwischen türkischer und deutscher Kultur an, deren spezifische interkulturelle Situation eher wenig Berührung mit Kleists Werken ermöglicht habe,¹² aber indirekt wieder einen Nukleus in Özdamars Poetik ausmacht. Gert Jonke (2005) spricht nicht direkt über Kleist, sondern erarbeitet fünf fiktionale Stegreif-Miniaturen nach dem Vorbild Kleist'scher Anekdoten.¹³ Daniel Kehlmann (2006) versteht Kleist als Romantiker, da sein Gesamtwerk zwischen folgenden Polen oszilliert: Recht, Gesetz, Moral – und deren Auflösung; das Ich – und seine Krisen; Erkenntnis – und Erkenntnis-skepsis.¹⁴ Im Grunde könnte ein solcher Kleist in modernem Gewand als Figur in Kehlmanns Prosa wiederauferstehen. Auch Wilhelm Genazinos Kleist-Bild (2007) liest sich wie eine typische Genazino-Figur: Kleists Leben verlaufe »in einer inneren Katastrophenverfassung« mit dem prägenden Gefühl des »permanente[n] Überwältigtsein[s]«, an Männlichkeitsentwürfen und an der Liebe scheiternd, rastlos umherstreifend, voller Scham und Melancholie etc.¹⁵ Max Goldt (2008) verweigert sich hingegen bewusst, etwas Substantielles zu Kleist zu sagen, und nimmt auf die damalige Kleist-Preis-Rede seiner Vertrauensperson Daniel Kehlmann Bezug: »Vor zwei Jahren hat Daniel Kehlmann in seiner Dankesrede zum Kleist-Preis recht beiläufig erwähnt, dass in den Texten von Kleist die Natur nicht vorkomme. Das ist auch mir aufgefallen.«¹⁶ In dieser ironischen Zurückweisung von Leser-/Hörer-Erwartungshaltungen wird ihrerseits ein charakteristisches Schreibmuster Goldts erkennbar. Arnold Stadler (2009) greift hingegen, wie vor ihm Judith Hermann, das Glücksthema in Kleists Texten auf und beschreibt diese – wiederum als gewisses Analogon zur eigenen Poetik – als »die Beschreibung des

⁹ Judith Hermann, Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: KJb 2002, S. 14–17, hier S. 16.

¹⁰ Martin Mosebach, »Romane schreiben, wie man einen Schuh macht«. Dankrede bei der Verleihung des Kleist-Preises. In: KJb 2003, S. 12–19, hier S. 13.

¹¹ Vgl. Albert Ostermaier, Kleist-Preis-Rede. In: KJb 2004, S. 12–18.

¹² Vgl. Emine Sevgi Özdamar, Kleist-Preis-Rede. In: KJb 2005, S. 13–18.

¹³ Vgl. Gert Jonke, »Blitz trifft mich«. In: KJb 2006, S. 17–19.

¹⁴ Vgl. Daniel Kehlmann, Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein. In: KJb 2007, S. 17–22.

¹⁵ Wilhelm Genazino, Die Flucht in die Ohnmacht. Dankrede zum Kleist-Preis. In: KJb 2008/09, S. 16–21, hier S. 18, 20.

¹⁶ Max Goldt, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2008. In: KJb 2008/09, S. 37–43, hier S. 39.

Unglücks, das als Glück gedacht war.«¹⁷ Ferdinand von Schirach (2010) betont ebenfalls an Kleists Werk und Persönlichkeit etwas, das für sein – Schirachs – Schreiben konstitutiv ist: Zentrum von Kleists Werk sei das Thema der Relativität von Wahrheit; Kleist selbst sei als der Einsame, sich überall fremd Fühlende zu beschreiben.¹⁸ Sibylle Lewitscharoff (2011), deren Rede gleich noch genauer analysiert sei, übt harsche Kritik an der »moralische[n] Verwilderung«, am Fehlen von ethischer Orientierung in Kleists Texten¹⁹ – und wirft damit eine Frage auf, die sie in mehreren weiteren Essays und ihren fiktionalen Texten wiederholt stellt. Navid Kermani (2012) nennt Kleist einen Autor der Liebe – in all ihren Facetten und in illusionsloser Beschreibung;²⁰ auf den ersten Blick mag diese Etikettierung überraschen, sie öffnet jedoch einen treffenden und sogar gleich doppelten Blick: auf eine prägende thematische Facette von Kleists Werk und auf Kernzonen im Schreiben Kermanis selbst. Katja Lange-Müller (2013) reflektiert über Kleist als »Kindersoldaten«, als traumatisierten Kriegsteilnehmer, ja als Rätsel²¹ – was eine gewisse Konstante des Kleistbildes in Essays der Gegenwartsliteratur sichtbar macht und auch mit einer gesellschafts- und gewaltkritischen Ebene in Lange-Müllers Texten korrespondiert. Marcel Beyer (2014) findet ein starkes Bild für Kleists Werk wie die Literatur generell: beides sei klaffende Wunde und Axthieb gleichermaßen.²² Dieser Durchgang durch zentrale Aspekte des Kleist-Bildes in den Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 macht mehreres deutlich: Die Kleist-Preisträger/innen sprechen *zumeist* über Kleist und sie sprechen, wenn sie das tun, *immer* von ihrem eigenen Schreiben und *häufig* auch von ihrem Selbstbild als Autor/in und Mitglied unserer Gegenwartsgesellschaft. Darüber hinaus zeigen sich wiederkehrende, fast topische Elemente eines Kleist-Bildes, die zum Teil mit gängigen Stereotypen der Kleist-Rezeption konvenieren, zum Teil jedoch auch ungewöhnlich sind. Welche sind das? Um dies benennen zu können, seien einige quantitative Auswertungen der Reden²³ unternommen.

¹⁷ Arnold Stadler, Der Mensch will bleiben. Aber er muss gehen. Oder Vom Verschwinden. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2009. In: KJb 2010, S. 16–26, hier S. 20.

¹⁸ Vgl. Ferdinand von Schirach, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2010. In: KJb 2011, S. 30–33.

¹⁹ Sibylle Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011. In: KJb 2012, S. 14–19, hier S. 15.

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

²¹ Katja Lange-Müller, Kleist, der Krieg und die Welt. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2013. In: KJb 2014, S. 12–21, hier S. 13.

²² Vgl. Marcel Beyer, Der Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2014. In: KJb 2015, S. 12–20.

²³ Wegen der zum Teil nur indirekten Erwähnungen wurde auf eine rein digitale Auswertung der Texte verzichtet, sondern die Kleist-Preis-Reden wurden von zwei Leserinnen (Andrea Bartl, Lisa Feller) unabhängig voneinander nach bestimmten expliziten Schlagwörtern wie impliziten Anspielungen ausgewertet. An den wenigen Stellen, wo diese Befunde zahlenmäßig voneinander abwichen, wurde eine Dritt-Betrachtung vorgenommen. An dieser Stelle sei meiner studentischen Hilfskraft Lisa Feller herzlich für ihre Mitwirkung an dieser Analyse gedankt.

Welche Dramen werden in den Kleist-Preis-Reden erwähnt? Besonders oft »Prinz Friedrich von Homburg« (achtmal), dessen Sonderstellung hier überraschen mag. Zusätzlich zu »Prinz Friedrich von Homburg« werden – weniger überraschend – die bekannten Dramen (dabei oft sogar recht ausführlich) besprochen: »Amphitryon« (viermal), »Penthesilea« (viermal), »Der zerbrochne Krug« (zweimal), sogar »Die Familie Schroffenstein« (dreimal). Interessant ist in diesem Kontext die Frage, welche Dramen in den analysierten Preisreden nicht angesprochen oder höchstens sehr knapp erwähnt werden: Kein einziges Mal aufgegriffen wird »Robert Guiskard« (was wahrscheinlich am Fragmentcharakter und der relativen Unbekanntheit des Textes liegt); zwar dreimal aufgelistet (von Lewitscharoff, Kermani, Lange-Müller), aber dort jeweils nur kurz gestreift wird »Die Herrmannsschlacht« – hier mag ein Stück, das in seiner Rezeptionsgeschichte als patriotisch und Gewalt legitimierend kritisiert und ideologisch »missbraucht« wurde,²⁴ nicht in das Bild des modernen Autors passen, mit dem man als Kleist-Preisträger die eigene Ästhetik »kurzschließen« möchte; auch nur zweimal (bei Lewitscharoff, Kermani) und dabei nur sehr kurz oder gar negativ²⁵ eingegangen wird auf Kleists »Käthchen von Heilbronn«, was wegen der Bekanntheit und latenten Modernität des Stückes verblüfft. Eventuell wird das Stück von den Autorinnen und Autoren wegen seiner etwas gewöhnungsbedürftigen Ritterromantik oder dem möglicherweise problematischen Frauenbild weniger beachtet als andere Texte Kleists? Doch das ist Spekulation.²⁶

Kleists Prosa hingegen zeitigt in den hier ausgewerteten Preisreden eine breitere, relativ durchgehende Rezeption. Auffallend oft wird auf »Michael Kohlhaas« (siebenmal, v.a. bei Kehlmann und Genazino), »Die Marquise von O...« (sechsmal), »Die Verlobung in St. Domingo« (viermal, v.a. bei Lewitscharoff) und des Weiteren auf manche Essays (bes. »Über das Marionettentheater«, viermal, v.a. bei Honigmann) und die Briefe (sechsmal, v.a. bei Ostermaier und Kermani) Bezug genommen. Letzteres zeigt einmal mehr, dass die Kleist-Preisträger/innen versuchen, sich nicht nur dem Werk, sondern auch dessen Autor anzunähern und diesen inkommensurablen Menschen irgendwie zu fassen. Auch hier ist ein Blick darauf aufschlussreich, welche Lebensphasen Kleists in den Preisreden angesprochen und welche ausgespart werden. Das Bild, das die Autorinnen und Autoren in

²⁴ Zum Problem der Rezeption der »Herrmannsschlacht« durch Autorinnen und Autoren nach 1945 vgl. Breuer, Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945 (wie Anm. 2), S. 431. Des Weiteren dazu vgl. Klaus Müller-Salget, Die Herrmannsschlacht [Art.]. In: KHB, S. 76–79.

²⁵ So erwähnt Sibylle Lewitscharoff das Stück in ihrer Preisrede 2011 nur *ex negativo*: »Kleist, den Theatermann kenne ich leider zu wenig, zumindest habe ich nur wenige Inszenierungen seiner Stücke gesehen. Das »Käthchen« nicht, die »Familie Schroffenstein« nicht, den »Prinzen von Homburg« nicht, die »Herrmannsschlacht« nicht (von der die Kunde geht, Herr Peymann habe sie – ach, ein halbes Menschenleben ist's schon her – hervorragend inszeniert), und auch die »Penthesilea« nicht.« (Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011, wie Anm. 19, S. 17)

²⁶ Zu den »Kontroversen in der Rezeption« dieses Stückes auch vgl. Yixu Lü, Das Käthchen von Heilbronn [Art.]. In: KHB, S. 67–76, bes. S. 74f.

ihren Preisreden von Kleists Leben zeichnen, deckt sich relativ klar mit den gängigen Stereotypen und Mustern einer allgemeineren gegenwärtigen Kleist-Rezeption: Besondere Beachtung findet Kleists Kindheit mit dem frühen Verlust der Eltern (zweimal), der Kriegserfahrung bzw. Traumatisierung durch den Krieg (sechsmal); in vier Preisreden fällt gar explizit das Stichwort »Kindersoldat« (Daniel Kehlmann, Wilhelm Genazino, Sibylle Lewitscharoff, Katja Lange-Müller). Dieses auffällige Interesse an der frühen Entwurzelung und Gewalterfahrung Kleists stellt sicherlich den Versuch dar, die schillernde Persönlichkeit des Autors und die Radikalität seiner Texte psychoanalytisch zu erklären; es korrespondiert dann auch mit der wiederholten Betonung von Kleists lebenslanger Unbehaustheit und Rastlosigkeit (vgl. Wilhelm Genazino, Albert Ostermaier, Sibylle Lewitscharoff, Marcel Beyer). Zudem macht der Fokus auf Kleists frühe Kriegserfahrung diesen Autor anschlussfähig für Fragen der aktuellen Weltpolitik wie Kriege, Terrorismus, Flucht, Exil. Des Weiteren thematisieren mehrere Reden zwei ungewöhnliche Aspekte von Kleists Biographie als Versuch, diesen »unbeschreibbaren« Autor repräsentativ zu fassen: Kleists Verhalten seiner Braut Wilhelmine von Zenge gegenüber (sechsmal) sowie die sogenannte »Kant-Krise« (dreimal). Die Unmöglichkeit, sich von Kleist ein klares Bild zu machen, wird in drei Reden implizit nochmals zum Thema gemacht, wenn die Preisträger/innen auf die fehlenden Porträts bzw. die einzig erhaltene, zudem sehr kindlich wirkende, Porträtminiatur eingehen.

Welche Lebensphasen werden in den Preisreden so gut wie nicht erwähnt, woraus sich schließen lässt, dass sich die Preisträger/innen für diese Lebens- und Werkphasen Kleists nur in geringem Ausmaß interessieren? All die (für das Werk wichtigen!) Phasen nach der »Kant-Krise« in Paris, Thun, Königsberg und Dresden, generell die Jahre 1801–1809 werden in keiner der Reden mit auch nur einem Wort²⁷ erwähnt. Stattdessen nehmen die Autorinnen und Autoren vor allem dann erst wieder die letzten Lebensjahre und den Tod Kleists in den Fokus: Die Lebensphase 1809 bis 1811 wird in 12 der 15 Reden explizit angesprochen, davon wird in 9 Reden auf den Selbstmord und davon wiederum in 4 Reden auf die Tötung von Henriette Vogel eingegangen. Das zeigt – was auch eine breitere Kleist-Rezeption jenseits nur von Schriftstellern belegt – die starke Prägung des Kleist-Bildes bis in unsere Gegenwart hinein durch das Skandalon der Selbsttötung. Kleists ganzes Werk wird diesbezüglich vom Ende her gelesen, rückwirkend erschlossen.

Gilt das auch für Lukas Bärfuss und Sibylle Lewitscharoff, die beide im Jahr 2011 – genau 200 Jahre nach Kleists Selbstmord – über Kleist sprechen? Wie beschreiben sie den Unbeschreibbaren? Welche Akzente setzen sie, welche Texte und Lebensphasen erwähnen sie, was sparen sie aus? Werden in beiden Kleist-Reden aus dem Jahr 2011 zwei Facetten desselben Kippbildes sichtbar? Oder anders gefragt: Wozu »benutzen« Bärfuss und Lewitscharoff Kleist?

²⁷ Ostermaier geht als einziger indirekt auf die Paris- und Thun-Phase ein, jedoch in ganz anderem Kontext: der Frage nach der Beschreibung von Menschen. Vgl. Ostermaier, Kleist-Preis-Rede (wie Anm. 11), S. 15.

II. Noch einmal: Kleist und Ich. Eine Analyse zweier Kleist-Essays von Lukas Bärfuss und Sibylle Lewitscharoff aus dem Jahr 2011

Lukas Bärfuss' Essay »Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist« passt in das oben skizzierte Bild und weicht in einzelnen Aspekten auch davon ab. Bärfuss geht ebenfalls auf die bereits herausgearbeiteten neuralgischen Punkte ein: Kleists Kindheit, den Militärdienst, hier insbesondere die Belagerung von Mainz. Auch Bärfuss betont, dass Kleist ein vom Krieg »Traumatisierter« gewesen sei, und verwendet das Wort »Kindersoldat«.²⁸ Danach skizziert Bärfuss Kleists Studium der Wissenschaften und seine Verlobungszeit mit Wilhelmine von Zenge. Eine motivische Konstante des entworfenen biographischen Bildes stellt das Thema der Ortlosigkeit, Kleists rastlose Reisen und immer nur kurz dauernde Lebensphasen, dar. Der Selbstmord mit Henriette Vogel wird ebenfalls Thema – soweit entspricht Bärfuss' Essay den gängigen Mustern der Kleist-Deskription, wie sie auch die Preisreden nutzen. Es fallen jedoch zwei Unterschiede auf: Bärfuss bemüht sich in seinem Essay generell um eine deutlich ausführlichere, zeitlich ausgewogenere Würdigung von Kleists Leben – und gibt dabei speziell der Episode in Thun bzw. Kleists Plan, als Bauer auf einer Insel in der Aare zu leben, und dem Erlebnis von Bürgerkriegen bzw. den Feldzügen Napoleons breiten Raum.

Diese Muster der Kleist-Deskription in Bärfuss' Essays lassen sich erneut erklären: Ähnlich wie die anderen Autor/innen denkt auch Bärfuss Kleists Leben und Werk vom Ende her, ja stellt es unter das Signum der Selbsttötung, indem er auf den gemeinschaftlichen Suizid von Kleist und Henriette Vogel zu sprechen kommt. Die belasteten Erfahrungen der Kindheit wie den frühen Elternverlust, das Kriegstrauma und die Zeit als »Kindersoldat« werden wiederum als psychologische Erklärungsmöglichkeiten für die Radikalität des Werkes und frühen Todes von Kleist genutzt. Zudem wird darin – wie in den geschilderten späteren Schlachterfahrungen Kleists – Kleist anschlussfähig für aktuelle Fragen der Weltpolitik gemacht, die das eigene Schreiben des Lukas Bärfuss stellt. Ähnlich wie Kleist legt auch der Autor Lukas Bärfuss den Fokus seiner Werke immer wieder auf Kriege, unmenschliche Gewalt, Traumatisierung. Die andere spezifische Besonderheit von Bärfuss' Essay, der als einziger der untersuchten Kleist-Essays umfangreich auf die Thun-Episode bzw. Kleists Zeit auf der Insel in der Aare eingeht, ist biographisch und anlassbezogen motiviert: Bärfuss als geborener Thuner hält im Jahr 2011 die Urfassung dieses Essays als Kleist-Vortrag in Thun. Diesem Anlass und der Gattung, konkret: dem größeren Umfang eines Abendvortrags bzw. eines Essays im Vergleich zur kürzeren Preisrede und deren Schriftfassung, ist wohl außerdem die ausführlichere Würdigung von Kleists Leben und Werk, die über vergleichbare Passagen in den Kleist-Reden in Umfang und Differenzierung hinausgeht, geschuldet.

²⁸ Bärfuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 117. Vgl. dazu auch Bärfuss, Koala (wie Anm. 2), S. 8.

Welche Werke Kleists werden in Bärfuss' Essay erwähnt? Es sind auffallend viele – unter den Dramen: »Prinz Friedrich von Homburg«, »Robert Guiskard«, »Das Käthchen von Heilbronn«, »Amphitryon«, »Penthesilea«, »Der zerbrochne Krug« und »Die Familie Schroffenstein«. Schon diese Vielzahl an Dramentiteln und auch die Tatsache, dass sogar das »Guiskard«-Fragment und das sonst in den untersuchten Essays nahezu ausgesparte »Käthchen« genannt werden, zeigen Bärfuss' breite Beschäftigung mit Kleists Texten und sein Bemühen, Kleists Werk möglichst umfangreich zu erfassen und abzubilden. Trotzdem fehlt ein Drama auf auffällige Weise: Kleists »Herrmannsschlacht«, die wohl trotz profunder Kleist-Kenntnisse in ihrem (nur teilweise berechtigten) Image als patriotisch-militaristisches Drama nicht recht zu Bärfuss' Kleist-Bild und Bärfuss' durch Kleist vermitteltes Selbst-Bild als gewaltkritischer Kriegsgegner passen mag.

Richtet man den Blick auf Kleists Prosa, so wird auch diese in Bärfuss' Essay besprochen: »Michael Kohlhaas«, »Das Erdbeben in Chili«, die Briefe und ausgewählte Essays (»Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, »Über das Marionettentheater«) kommen vor. Eine Novelle jedoch wird – ebenso sprechend wie unter den Dramen die »Herrmannsschlacht« – ausgespart und das mag angesichts von Bärfuss' eigenem Schreiben sehr überraschen: Sein Essay erwähnt die »Verlobung in St. Domingo« mit keinem Wort,²⁹ obwohl das Kriegsthema dieser Erzählung stark anschlussfähig an Bärfuss' eigene Texte ist; so scheint Kleists »Verlobung in St. Domingo« als paratextuelle Folie Bärfuss' Roman »Hundert Tage« unterlegt, wie generell »Hundert Tage« meines Erachtens eine starke Auseinandersetzung mit gleich mehreren Novellen Kleists darstellt.³⁰ Warum Bärfuss' Essay gerade diese Novelle Kleists ausspart, bleibt rätselhaft. Stattdessen legt der Essay großes Gewicht auf Kleists Briefe und zeigt darin erneut den – für die aktuelle Kleist-Rezeption geradezu topischen – Versuch, Kleists inkommensurable Persönlichkeit doch irgendwie fassen und biographisch/psycho-

²⁹ Die ebenfalls im Essay nicht erwähnte »Marquise von O...« wird allerdings in der Literarisierung dieses Essays bzw. der ihm vorausgehenden Rede zum Kleistjubiläum 2011 in Thun nachgetragen: Bärfuss, Koala (wie Anm. 2), S. 10.

³⁰ Der Roman »Hundert Tage« (Lukas Bärfuss, Hundert Tage. Roman, München 2010) ist ein Dokument der Kleist-Rezeption, der Auseinandersetzung mit – am deutlichsten – Kleists »Verlobung in St. Domingo«, aber in Details auch mit »Michael Kohlhaas« (vgl. Davids Gerechtigkeitsfanatismus als Kind; ebd., S. 6), »Das Erdbeben in Chili« (so erinnern die Massenszenen rund um den Papstbesuch Johannes Pauls I. oder die trügerische »Idylle« des Zeltlagers vor dem endgültigen Chaos an Kleists Novelle; ebd., S. 198), »Das Bettelweib von Locarno« (vgl. das Auftreten der Hausdienerin Erneste, ebd., S. 100, oder später einer Bettlerin als Spuk; ebd., S. 196) etc. Vgl. dazu auch Jan Süselbeck, »Geschlechterkriege« als »Rassenkriege«. Von Heinrich von Kleists Literatur bis zu ihrer intertextuellen Aufrufung bei Lukas Bärfuss. In: Ders., Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2013, S. 368–403; ders., Der erfrischende Machetenhieb. Zur literarischen Darstellung des Genozids in Ruanda, am Beispiel des Romans »Hundert Tage« von Lukas Bärfuss und seiner intertextuellen Bezüge zu Heinrich von Kleists »Verlobung in St. Domingo« (1811). In: Carsten Gansel (Hg.), Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, Göttingen 2011, S. 183–202.

logisch erklären zu wollen. Warum und inwiefern? Darauf seien hier – der Struktur des Essays folgend – vier Antwortversuche gegeben:

(a) Kleist wird als programmatische Exempelfigur³¹ zur Beantwortung poetologischer, literaturtheoretischer Leitfragen genutzt. Konkret geht es in Bärfuss' Kleist-Essay um die Frage nach dem Ort und der Aufgabe von Dichtung, noch konkreter um eine mögliche gesellschaftliche Funktion und darüber hinaus um eine anthropologische, quasi wissenschaftliche Erkenntnisfunktion von Dichtung. Der Sprecher in Bärfuss' Essay sieht für Autoren keinen Ort im Staat und an der Universität, da sich Dichtung nicht auf einen klaren Auftrag einengen lässt. Kleist wird geradezu zur Symbolfigur für diese Ortlosigkeit stilisiert, denn »Heinrich von Kleist hat sein Leben lang nach einem Ort gesucht, für sich selbst und für seine Dichtung« – vergeblich.³²

(b) Bärfuss' Essay entwirft eine narrative, zugleich faktenorientierte Skizze von Kleists Leben (mit anlassbezogenem Fokus auf der Schweiz-Phase), die auch auf Basis von Briefzitatenerarbeitet und »abgesichert« wird. Dabei werden, wie gesagt, die postulierte Ortlosigkeit Kleists und die Unverortbarkeit seines Werkes zu roten Fäden für diese biographische Skizze. Kleist erscheint hier auch historisch-biographisch als Ortloser, dessen unterschiedliche Lebenspläne scheitern müssen, weil Kleists Persönlichkeit und auch Kleists Werk paradigmatisch ortlos sind. Die – hier breit aufgegriffene – Schweiz-Phase mit Kleists anfänglichem Plan, als Bauer auf einer Aare-Insel zu leben, kann in dieser Argumentationslogik daher gar nicht zum Ziel der Sesshaftigkeit führen. Bärfuss' Essay versucht – wie mehrere der Kleist-Preis-Reden auch – eine biographische Ursache für Kleists pathologische Unstetheit zu finden und entdeckt diese in dem frühen Elternverlust und einer existentiellen »Beschädigung«, einer Traumatisierung durch den Krieg und durch Kleists Zeit als »Kindersoldat«.³³ Der Sprecher in Bärfuss' Essay schlussfolgert daraus zum einen (etwas klischeehaft), dass gerade dieser Traumatisierung auf rätselhafte Weise Kleists große Kreativität zugrunde liege,³⁴ und zum anderen ein »paradoxes Faktum«, das man übrigens in gewisser Weise auch über Bärfuss' eigenes Werk sagen könnte: »Kleist hat nie über seine Kriegserfahrungen als Kind geschrieben. Jedenfalls nicht direkt. Indirekt kommt der Krieg in beinahe allen seinen Stücken vor, oft in einer seltsam verwandelten Form.«³⁵

Hier deutet sich schon eine dritte Funktionalisierung des Kleist-Bildes an, die auch dem dritten Teil des Essays unterlegt ist: (c) Die Kleist-Skizzen werden mit

³¹ Vgl. Bärfuss, *Der Ort der Dichtung* (wie Anm. 1), S. 110f.

³² Bärfuss, *Der Ort der Dichtung* (wie Anm. 1), S. 111.

³³ Bärfuss, *Der Ort der Dichtung* (wie Anm. 1), S. 117f.: »Wenn man weiter bedenkt, wie früh er [d.i. Kleist; A.B.] Vater und Mutter verlor und das Elternhaus durch eine Kaserne ersetzt sah, dann wird man das Gefühl nicht los, dass da ein Traumatisierter durch den Kontinent und durch sein Leben irrt, ein ehemaliger Kindersoldat, der eine verlässliche Bindung sucht, mit sich, mit der Welt – und sie nirgends findet.«

³⁴ »Von da an lebt er als Gebrochener, aber, und das ist wieder eines der großen Rätsel, vor die uns dieser Dichter stellt: Erst als Gebrochener gelingen ihm die großen Texte.« (Bärfuss, *Der Ort der Dichtung*, wie Anm. 1, S. 118)

³⁵ Bärfuss, *Der Ort der Dichtung* (wie Anm. 1), S. 115.

Skizzen des eigenen Werdegangs von Lukas Bärfuss als Schriftsteller überblendet. In beiden Fällen sind es faktengestützte, nichtsdestotrotz fiktive erzählte Bilder, insbesondere auch Bilder von zwei Männern, zu denen es kaum Bilder gibt: Kleist und Bärfuss' Vater. Das heißt: Im dritten Teil des Kleist-Essays wird ein narrativer, autobiographischer Entwurf der eigenen Genese als Autor entwickelt; er wird auf der Basis einer (zunehmend fiktionalisierten) Ekphrasis eines Fotos erarbeitet, das Bärfuss' toten Vater auf der Brücke zu »Kleists« Aare-Insel zeigt.³⁶

In diesem Abschnitt des Essays nähert Bärfuss die eigene Entwicklung hin zum Schriftsteller – trotz aller Unterschiedlichkeit – dem Modellfall Kleist implizit an. Diese behauptete Parallelität der Kleist'schen und Bärfuss'schen Genese als Autor ließe sich, wie folgt, zusammenfassen: Die eigene Ortlosigkeit wird als indirekter Widerstand gegen den Normierungsdruck z.B. der Thuner Schule oder anderer gesellschaftlicher Instanzen interpretiert. Auch das interimistische Herausfallen aus klaren Zeitstrukturen verbindet das Selbstbild Bärfuss' und sein Kleist-Bild: »Ich wuchs in einer Zwischenzeit auf, in der das Alte keine Gültigkeit mehr hatte und das Neue noch nicht da war«,³⁷ was so sicherlich auch für Kleist gelten mag. Beide Schriftsteller-Genesen schneiden sich in einem Foto: dem Bild des Bilderlosen – des Vaters wie Kleists. In logischer Konsequenz erkennt der Sprecher des Essays – in rückwärtiger Stilisierung – als Initial seines Schreibens genau den Moment, als der Vater verstorben ist und der Sohn diese Nachricht erst zu spät erhält:

Das [d.h. der Tod des Vaters, A.B.] war alles in allem eine traurige Geschichte, aber sie kam trotzdem wie gerufen. Ich besaß plötzlich eine Geschichte, und dies befähigte mich, überhaupt zu schreiben. Ich schrieb nie über meinen Vater. Zu wissen, dass es möglich wäre, war mir genug. Es war nicht die Wut oder der Zorn, auch nicht die Trauer, die mich zum Schriftsteller machte – es war die Einsicht in die Geschichte, in die ich verstrickt war. Gewisse Ereignisse konnte ich nicht ändern, ich konnte nicht einmal etwas Verlässliches über sie erfahren, weil das Schweigen um meinen Vater zu groß war. Was mir blieb, war das Schreiben, die Erfindung meiner oder irgendeiner Geschichte [...].³⁸

Hier schließt sich wiederum der vierte Argumentationsschritt logisch an, wird daraus doch als poetologische Konsequenz (d) eine Gemeinsamkeit des eigenen Welt-, Menschen- und Literaturbildes mit Kleist gezogen. Der Essay deutet implizit etliche Anknüpfungspunkte zwischen dem imaginierten Kleist-Bild und dem eigenen Schreiben bzw. der eigenen Poetik von Lukas Bärfuss an: Dem Glauben an ein gesichertes, geordnetes Ganzes wird eine Absage erteilt, ihm vielmehr die Erfahrung einer (mit Kleist) »gebrechlichen Einrichtung der Welt« entgegengestellt. Darin werden die menschlichen Handlungen nicht durch irgendwelche internen oder externen Sinnzusammenhänge bestimmt, sondern rein durch (oft fragliche,

³⁶ »Wenn ich das Bild meines Vaters auf der Brücke betrachte, so kommt mir der Gedanke, dass er zwischen mir und Kleist steht. Ich, er, eine Brücke, die Kleistinsel. Das ist ein überzeugendes Bild.« (Bärfuss, Der Ort der Dichtung, wie Anm. 1, S. 125)

³⁷ Bärfuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 121.

³⁸ Bärfuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 126.

immer zwanghafte) Interpretationen anderer menschlicher Handlungen.³⁹ Die Figuren in Bärfuss' Texten und die Akteure des von Bärfuss gezeichneten Weltbildes sind ähnlich von permanenter Unbehaustheit, radikaler Instabilität⁴⁰ und einer fortwährenden Metamorphose geprägt wie Kleists Figuren. Das alles, das sich in Denkfiguren der Ortlosigkeit und der Veränderung komprimieren ließe, sieht der Sprecher in Bärfuss' Essay als Inbegriff von Kleists Texten und, mehr noch, geradezu als Inbegriff der Literatur an sich an, was positiv gewertet ist, liegen doch in Ortlosigkeit und Veränderung durchaus Qualität und Aufgabe der Literatur: »Die Dichter schaffen keine Orte, sie schaffen Räume, in denen sie sich selbst und wir alle uns verändern können, in der Vorstellung, und manchmal sogar in der Wirklichkeit.«⁴¹

Bärfuss' Kleist-Essay zeigt damit einerseits das erkennbare Bemühen um gute werkbiographische Kenntnisse zu Heinrich von Kleist wie seinen Texten und dadurch auch das Bemühen, diesen unbeschreibbaren Autor irgendwie doch möglichst treffend zu beschreiben; andererseits nutzt Bärfuss Kleist als exemplarisch-paradigmatische Verdichtung der eigenen Schriftsteller-Existenz und als Reflexionsfigur für wichtige literaturtheoretische Fragen: Welche Funktion und Aufgabe, welchen Ort hat Literatur? Es ist durchaus eine ethische Aufgabe, die insbesondere in der Ortlosigkeit und Wandelbarkeit von Kleists Figuren, Texten, Selbstbildern idealtypisch aufscheint.

Eine ähnliche Leitfrage stellte in demselben Jahr der Kleist-Essay von Sibylle Lewitscharoff bzw. ihre Dankrede für den Kleist-Preis 2011, kommt aber zu einer diametral entgegengesetzten Antwort. Lewitscharoff kritisiert Kleists Werk vielmehr scharf – als unethisch, als obsessives »Malm- und Mahlwerk des Bösen«, als kaltblütigen, mitleidslosen Terror.⁴² Die biographische Erklärung dieser provozierenden Lesewirkungen will Sibylle Lewitscharoff, wie Bärfuss, in einer Traumatisierung Kleists durch den frühen Verlust der Eltern und in dem Dasein als »Kindersoldat«⁴³ entdecken. Auch das Scheitern des wissenschaftlichen Welterklärungsanspruchs und schließlich der Selbstmord werden – ähnlich wie bei Bärfuss – erwähnt. Trotz dieser anscheinenden psychologischen »Erklärbarkeit« bleibt für Lewitscharoff aber das grundlegende Problem der unethischen Literatur Kleists, oder anders gesagt: Kleists Texte versagten, so die Sprecherin in Lewitscharoffs

³⁹ »Kleist behauptet nun, dass nicht eine Absicht, sondern das Spiel dieser Interpretationen und Gegeninterpretationen das menschliche Verhalten und damit auch die Weltgeschichte bestimme.« (Bärfuss, *Der Ort der Dichtung*, wie Anm. 1, S. 127)

⁴⁰ »Es gibt keinen sinnstiftenden Gedanken, kein leitendes Prinzip, es gibt nur den Moment, der sich durch die wechselseitigen Zustände dieses Moments und ihrer Interpretationen gestaltet. Wir sind, was wir sind, durch unser Gegenüber, das sich wiederum durch uns definiert. Streng genommen gibt es uns nur durch die Beziehung. Wir sind nicht durch uns selbst definiert, wir werden definiert durch das andere [...]. »Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.« Mit diesem gewaltigen Satz erledigt Kleist den Glauben an ein gesichertes Ich.« (Bärfuss, *Der Ort der Dichtung*, wie Anm. 1, S. 128)

⁴¹ Bärfuss, *Der Ort der Dichtung* (wie Anm. 1), S. 130.

⁴² Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 16.

⁴³ Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 15.

Kleist-Preis-Rede, vor der unabdingbaren ethischen Funktion von Literatur. Indirekt – wie auch in anderen Essays und Reden dieser Gegenwartsautorin – wird hier eine gesellschaftlich-ethische Verantwortung von Literatur deutlich, die Lewitscharoff einfordert und die in ihrem Literaturverständnis durchaus eine moderne Variation der ästhetischen Erziehung im Gefolge des »verehrten Friedrich Schiller« sein mag.⁴⁴

Wo Bärzfuss diese Frage trotz des latenten Kriegs- und Gewaltmotivs Kleists positiv beantwortet sieht, geißelt Lewitscharoff die »moralische Verwilderung« von Kleists Texten:⁴⁵

Ein Tohuwabohu aus Gut und Böse anzurichten, ohne mehr den mindesten Begriff davon zu haben, dass das Böse mit Macht die Wurzel des Seins zerstört und darum auch in einem poetischen Text ein Minimum an Widerstand dagegen aufgeboten werden muss, ein Anker für den Leser oder Zuschauer, ist nicht unbedingt das, was ich in der Literatur suche und was mich begeistern könnte.⁴⁶

Diesen Anker oder Ort des Widerständigen sieht Bärzfuss (meines Erachtens sehr zu Recht) in Kleists Texten gegeben, ja dort geradezu exemplarisch verkörpert. Lewitscharoff hingegen spricht Kleists Werk dieses »Minimum an Widerstand« und, mehr noch, eine ethische Qualität rundheraus ab.

Trotz abweichender Positionen stellen beide Kleist-Essays aus dem Jahr 2011 anhand von Kleists Biographie und seinen Texten implizit dieselbe Frage nach Aufgaben und Funktion von Dichtung – und kommen zu diametral unterschiedlichen Antworten: Bei Bärzfuss wird Kleist zur Exempelfigur für eine Literatur, deren Ort nur in der Ortlosigkeit bestehen und die darin vielleicht auch ethisch Position beziehen kann. Lewitscharoff konstatiert das Gegenteil: Für sie versagen Texte wie die Heinrich von Kleists vor der ethischen Aufgabe von Literatur. Was beiden Essays gemeinsam ist, ist das Paradox, einen Unbeschreibbaren zu beschreiben. Gerade in diesem Paradox lässt sich jedoch trefflich über die eigene Kunst, die Funktion und den Ort der Literatur reflektieren.

⁴⁴ Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 18.

⁴⁵ Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 15.

⁴⁶ Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 15f. Die Ausnahme sieht der Essay in der Figur Toni aus »Die Verlobung in St. Domingo«, die als der einzige ethisch gute Mensch in der Hölle der »Rachgierigen« bezeichnet wird und deren vorbildliche Entwicklung hin zu humanitären Werten wie Liebe und Mitleid betont wird (ebd., S. 16).

Sandra Kluwe

OTHERING UND *SELF-OTHERING* ALS
IDENTITÄTSPOLITISCHES PROBLEM
IN KLEISTS TRAUERSPIEL
»PENTHESILEA«

I. *Othering* – ein Konzept der Post-Colonial Studies

Wer bin ich? Wie sehe ich die Anderen? Wie sehen die Anderen mich? Spätestens seit den wegweisenden Studien des Sozialphilosophen und Psychologen George Herbert Mead (*Mind, Self and Society*, 1934), des Soziologen Erving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959; dt. »Wir alle spielen Theater«) und des Psychoanalytikers Erik H. Erikson (*Identität und Lebenszyklus*, 1966) werden das Konzept personaler Identität (Ich-Identität) und das Konzept sozialer Identität über eine Korrelation expliziert:¹ Das Individuum ist »das Individuum der Gesellschaft«,² und die Gesellschaft ist die »Gesellschaft der Individuen«. ³ Auf abstrakter Ebene wurde diese Korrelation bereits bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel fundiert: Nach Hegel entsteht Selbst-Bewusstsein

nicht nur ausschließlich in sozialen Interaktionen, sondern ist auch philosophisch hinreichend nur im Rahmen einer Begrifflichkeit beschreibbar, die die Vorstellung isolierter einzelner Subjekte bzw. ursprünglicher personaler Identität überwindet und aufhebt. Selbstbewusstsein ist ein Ich, das Wir, und Wir, das Ich ist⁴.

Was Hegel als mentalen Kampf des Selbstbewusstseins zwischen Herrschaft und Knechtschaft analysierte, lässt sich mit Beiträgen moderner Sozialpsychologie als Kampf zwischen Selbstbildern und Fremdbildern, zwischen Eigenwahrnehmung

¹ Erik H. Erikson stellt »das komplementäre Verhältnis [...] von Gruppenidentität und Ich-Identität« heraus (Erik H. Erikson, *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1966, S. 18).

² Markus Schroer, *Das Individuum der Gesellschaft. Synchrone und diachrone Theorieperspektiven*, Frankfurt a.M. 2000.

³ Norbert Elias, *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt a.M. 1988.

⁴ Herr und Knecht [Art.]. In: *Philosophisches Wörterbuch*, begründet von Heinrich Schmidt, siebzehnte Auflage, durchgesehen, ergänzt und hg. von Georgi Schischkoff, Stuttgart 1965, neu hg. von Martin Gessmann, Stuttgart ²³2009, S. 311f., hier S. 312.

und Fremdwahrnehmung,⁵ Identitätswürfen und Alteritätszuschreibungen darstellen. Identität, so die konstitutive Einsicht, reibt sich stets an Alterität,⁶ und die Konstruktion der eigenen Identität basiert zumindest anteilig auf der Kontrastfolie des Anderen, also auf der *Konstruktion von Andersheit*. Identität muss stets »durch das Nadelöhr des Anderen gehen, bevor sie sich selbst konstruieren kann.«⁷

Post-Colonial Studies und Globalisierungs-Kritik⁸ untersuchen Prozesse der Konstruktion von Andersheit im Hinblick auf die Diskriminierung und Ausbeutung ethnischer Gruppen der Kolonialvölker. Hier wird der Terminus »Othering« verwendet: »Der Begriff Othering (engl. »other«, »andersartig«) bezeichnet die Differenzierung und Distanzierung der Gruppe, der man sich zugehörig fühlt (Eigengruppe), von anderen Gruppen.«⁹

⁵ Vgl. Helm Stierlin, *Individuation und Familie. Studien zur Theorie und therapeutischen Praxis*, Frankfurt a.M. 1989, S. 21: »Die Eltern, die Verwalter der stärkeren Realität, sind anfänglich die Wahr-Geber, das abhängige Kind [...] ist der Wahr-Nehmer.«

⁶ Vgl. die aus dem Freiburger SFB »Identitäten und Alteritäten – die Funktion von Alterität für die Konstitution und Konstruktion von Identität« hervorgegangenen Sammelbände Elisabeth Vogel (Hg.), *Zwischen Ausgrenzung und Hybridisierung. Zur Konstruktion von Identitäten aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Würzburg 2003 und Monika Fludernik (Hg.), *Normen, Ausgrenzungen, Hybridisierungen und »Acts of Identity«*, Würzburg 2004.

⁷ Stuart Hall, *Das Lokale und das Globale. Globalisierung und Ethnizität*. In: Ders., *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: *Rassismus und kulturelle Identität*, hg. und übers. von Ulrich Mehlem u.a., Hamburg 1994, S. 44–65, hier S. 45.

⁸ Unter »Globalisierung« wird hier die militärische, politische und ökonomische Durchsetzung imperialer Hegemonialansprüche globaler Größenordnung verstanden – einhergehend mit einem *othering* der »sogenannten Dritten Welt« durch den »industrialisierten Westen« (Edward Said, *Orientalismus*, aus dem Englischen von Hans Günter Holl, Frankfurt a.M. 2009, S. 61). Zum *Othering* der »Entwicklungsländer« durch den US-amerikanischen Außenminister Henry Kissinger vgl. ebd., S. 60–64, bes. S. 62: »Wie wir noch sehen werden, begreifen sowohl die traditionellen Orientalisten als auch Kissinger kulturelle Unterschiede erstens als spaltende Frontlinien und zweitens als eine Einladung an den Westen, die Anderen (als geistig überlegene Ordnungsmacht) zu kontrollieren, zu beaufsichtigen und anderweitig zu beherrschen.« »Globalisierung«, formulierte Henry Kissinger zynisch, jedoch treffend, »ist nur ein anderes Wort für die U.S. Herrschaft«, also für die Etablierung der New World Order (NWO) (Werner Biermann und Arno Klönne, *Globale Spiele. Imperialismus heute – das letzte Stadium des Kapitalismus?*, Köln 2001, S. 25). Auf der kulturellen Ebene befördert die so verstandene Globalisierung eine »gleichförmige, mediengesteuerte und am Konsumverhalten westlicher Industriegesellschaften orientierte »Einheitskultur« statt »durch die Eröffnung neuer Kommunikationspotentiale und die Überwindung ethnischer und nationaler Grenzen Raum für kulturelle Vielfalt« zu sorgen (Frank Schulze-Engler, *Globalisierung und Globalisierungstheorien* [Art.]. In: Ansgar Nünning [Hg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar 2008, S. 258f., hier S. 258). Vgl. zur globalen »Einheitskultur« ferner Edward W. Said, *Orientalism*, London u.a. 2003, S. xix: »[W]e may be approaching the kind of standardization and homogeneity that Goethe's ideas [of »Weltliteratur«] were specifically formulated to prevent.«

⁹ So die Übersetzung des Online-Wörterbuchs www.linguee.de (15.9.2015). Das substantivierte Partizip *othering* ist ein Kunstwort; *to other* als Verb ist in englischen Standard-Wörterbüchern nicht nachweisbar. Vgl. zur Praxis des *othering* u.a. Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher, *Identität*, Bielefeld 2004, S. 81.

Othering ist somit partiell synonym mit der außenperspektivischen Konstruktion ›kollektiver Identität‹ in Form einer Fremdbezeichnung.¹⁰ Edward Said zeigte auf, »dass jede Kultur den Gegenpol eines anderen, verschiedenartigen und konkurrierenden Alter Egos braucht«. »Die Ausbildung von Identität«, so Said, »erfordert stets ein entgegengesetztes ›Anderes‹, dessen Konturen davon abhängen, wie wir jeweils seine Differenz zu ›uns‹ deuten und umdeuten. Jede Gesellschaft und jede Epoche schafft sich ihr ›Anderes‹ neu.«¹¹ Am Beispiel des Orientalismus wies er nach, »dass die europäische Kultur erstarkte und zu sich fand, indem sie sich vom Orient als einer Art Behelfs- und sogar Schattenidentität abgrenzte«, die »stets die Überlegenheit des (ob britischen, französischen oder amerikanischen) Okzidents« bekundete.¹² Der Orient wurde »geschaffen«, d.h. »orientalisiert«, indem er »ein hegemoniales Macht- und Herrschaftsverhältnis« konstituierte.¹³

Ein aktuelles Beispiel für die imperialistische Praxis des *othering* sind »mutual otherings« zwischen dem Westen und dem Islam.¹⁴ Bei näherer Betrachtung zeigt dieses Beispiel, dass (geo-)politisches *othering* kein naturwüchsiges Phänomen, sondern eine Methode des kolonialistischen Herrschaftserhalts ist. So diente die gezielt gestreute Publikation von Samuel Huntingtons Bestseller ›Clash of Civilisations‹¹⁵ dem *global war on terror* des ›Project for the New American Century‹ und

¹⁰ Jürgen Straub unterschied die außenperspektivische Zuschreibung kollektiver Identität einer Gruppe durch eine andere Gruppe von der innenperspektivischen Konstruktion kollektiver Identität im Sinne einer Eigenbezeichnung (Jürgen Straub, Personale und kollektive Identität. In: Aleida Assmann und Heidrun Friese [Hg.], Identitäten, Frankfurt a.M. 1998, S. 73–104, hier S. 102–104).

¹¹ Said, Orientalismus (wie Anm. 8), S. 380.

¹² Said, Orientalismus (wie Anm. 8), S. 13. Grundlegend hierbei ist die »Konstellation zwischen Orientalisten und Orientalen als *Schreibenden* und *Beschriebenen*, aktiven Subjekten und passiven Objekten [...]. Der Orientale gilt als eine feste, zu erforschende, seiner selbst unbewusste Größe, so dass eine dialektische Bewegung weder erwünscht noch zulässig ist« (ebd., S. 353).

¹³ Said, Orientalismus (wie Anm. 8), S. 14. Vgl. ebd., S. 11f.: Mit dem Orientalismus als Diskurs sei es dem Westen gelungen, »den Orient gesellschaftlich, politisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und künstlerisch zu vereinnahmen – ja, sogar erst zu schaffen.« Vgl. zur Said-Rezeption u.a. Hans-Joachim Hahn, Europäizität und innerjüdisches Othering. ›Ostjuden‹ im literarischen Diskurs von Heine bis Zweig. In: Caspar Battegay und Barbara Breysach (Hg.), Jüdische Literatur als europäische Literatur. Europäizität und jüdische Identität 1860–1930, München 2008, S. 124–138, hier S. 136, Anm. 10: »Seit Edward Said sich in seiner Studie ›Orientalism‹ (1978) mit der Konstruktion des ›Orient‹ in der Literatur des Westens beschäftigte und dabei die Figur des ›Anderen‹ als Projektionsfläche für all die Eigenschaften des Subjekts theoretisierte, die eine ›hegemoniale‹ Diskursgemeinschaft von sich abweist, entwickelte sich der Begriff in den maßgeblich von Said mitbegründeten Postcolonial Studies«.

¹⁴ Vgl. die Studie von Ahmed Idrissi Alami, Mutual Othering. Islam, Modernity, and the Politics of Cross-Cultural Encounters in Pre-Colonial Moroccan and European Travel Writing, New York 2013.

¹⁵ »Auf einen *clash of civilisations* reagiert das kulturelle Bewusstsein mit Entwürfen von Hetero- bzw. Autostereotypen [...], d.h. Fremd- und Selbstbildern, die sich zu ›images‹ eines *national character* verdichten und deren von unbewussten Interessen und Projektionen gelei-

der Umsetzung von dessen Strategiepapier »Rebuilding America's Defenses« (2000).¹⁶ Auf einer indischen Website heißt es über Praktiken des *othering* im *global war on terror* des US-Imperialismus:

The notion of »othering« the marginalised communities propagated by the U.S. in its »global war on terror« in the post 9/11 scenario, has had ripple effects in various countries which are bogged down by internal civil and political discords. [...] For countries with a colonial past, today it is the U.S. who dictate the notions of citizenship. During an earlier era, European colonialism and imperialism merged to create the notions of »othering« native communities and legitimizing dictatorial governance.¹⁷

teter Konstruktcharakter nicht durchschaut wird« (Annegreth Horatscheck, Alterität, kulturelle [Art.]. In: Nünning, Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie (wie Anm. 8), S. 15f., hier S. 15). Vgl. ferner Said, Orientalism (wie Anm. 8), S. xiii: »As I write these lines, the illegal and unsanctioned imperial invasion and occupation of Iraq by Britain and the United States proceeds, with a prospect of physical ravagement, political unrest and more invasions [...]. This is all part of what is supposed to be a clash of civilizations, unending, implacable, irremediable. [...] In the US, the generalization and triumphalist cliché, the dominance of crude power allied with simplistic contempt of dissenters and »others« has found a fitting correlative in the looting, pillaging and destruction of Iraq's libraries and museums.« Ebd., S. xxii: »Rather than the manufactured clash of civilizations, we need to concentrate on the slow working together of cultures that overlap, borrow from each other, and live together in far more interesting ways than any abridged or inauthentic mode of understanding can allow«.

¹⁶ Vgl. zu dieser These Gerhard Wisnewski, Verschlussache Terror. Wer die Welt mit Angst regiert, München 2007, S. 260–267.

¹⁷ im-export.net/en/bombay_chapter/symp_flavia_agnes.htm. (8.8.2016). Das Konzept des *othering* im Sinne der Post-Colonial Studies zu verwenden, verpflichtet zu einer aufmerksamen Wahrnehmung fortdauernder imperialistischer Herrschaftsausübung in der Gegenwart: »All post-colonial societies are still subject in one way ore another to overt or subtle forms of neo-colonial domination« (Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin, General Introduction. In: Dies. [Hg.], Post-Colonial Studies Reader, London und New York 2006, S. 1–8, hier S. 1). Vgl. auch ebd., S. 3: »We use the term Terminus »post-colonial« to represent the continuing process of imperial supressions and exchanges throughout this diverse range of societies, in their institutions and their discursive practices.« Ebd., S. 8: »[W]hile classical imperialism has always been transcultural and rhizomic, a two-way process of cultural exchange, the extraordinary fluidity of modern global populations, and the astonishing expansion of globalization and the unprecedented rise of power of the US hypernation has ensured that post-colonial analysis will continue to develop and expand as it applies its various critical tools to a different kind of world in the twenty-first century.« Zur Problematik der Bezeichnung »post-colonial« vgl. ferner Masao Miyoshi, A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State. In: Critical Inquiry 19 (1993), H. 4, S. 726–751, hier S. 750: »Ours, I submit, is not an age of *post*colonialism but of intensified colonialism, even though it is under an unfamiliar guise.« Ebd., S. 751: »To the extent that cultural studies and multiculturalism provide students and scholars with an alibi for their complicity in the TNC [transnational corporatism; S.K.] version of neocolonialism, they are serving, once again, just as one more device to conceal liberal self-deception. By allowing ourselves to get absorbed into the discourse on »post-coloniality« or even post-Marxism, we are fully collaborating with the hegemonic ideology, which looks, as usal, as if it were not ideology at all.«

Im Folgenden wird unter *othering* eine explizit formulierte propositionale Aussage über Andere verstanden, innerhalb derer die Differenz des/r jeweils Anderen betont und implizit abgewertet wird, um sich der eigenen Identität zu vergewissern und diese aufzuwerten. Dem *othering* korrespondiert demgemäß ein impliziter stabilisierender Selbstbezug. Daniela Roth pointiert, »dass es beim Othering immer um die eigene Person und deren Identitätsbildung geht und nicht um das, was als das ›Anderer‹ stilisiert wird.«¹⁸ Simone de Beauvoir beschrieb diesen Vorgang als Objektmachung des ›anderen Geschlechts‹: »[D]as Subjekt setzt sich nur, indem es sich entgegen-setzt: es hat das Bedürfnis, sich als das Wesentliche zu bejahen und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt zu setzen.«¹⁹

Othering bedeutet: Ich markiere dich (Individuum oder Gruppe) als anders und *make* dich dadurch anders: effektuiere in dir (im Fall der Projektion) die dir fälschlich zugeschriebenen Eigenschaften und Handlungen oder aber verstärke real vorhandene Eigenschaften, die von den Eigenschaften meiner Gruppe abweichen. Dieser Vorgang kann sowohl unbewusst, über einen »mechanism of ›othering‹«,²⁰ ausgelöst werden als auch strategisch konzipiert und politisch gezielt lanciert werden.

Self-othering bezeichnet die Konstruktion eines Selbst-Entwurfs, der das Individuum oder dessen Gruppe aus dem jeweils herrschenden System ausgrenzt – sei es um einer ethnisch oder sozial bedingten Fremd-Stigmatisierung zuvorzukommen, sei es, um einer solchen mit einem eigenen Entwurf zu begegnen, sei es, um sich mit dem jeweils ›Anderen‹ aufgrund devianter Züge der persönlichen Identität zu identifizieren oder aus politischen Gründen zu solidarisieren.²¹

¹⁸ Daniela Roth, *Das Othering des Genozids. Erzählerische Darstellung des Völkermords in Lukas Bärfuss' ›Hundert Tage‹ und Rainer Wocheles ›Der General und der Clown‹*. In: Andrea Bartl und Annika Klinge (Hg.), *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890–2010*, Bamberg 2012, S. 543–571, hier S. 570. Vgl. auch Hahn, *Europäizität und innerjüdisches Othering* (wie Anm. 13), S. 127: »Mit dem aus den post-colonial studies übernommenen Begriff des *Othering* möchte ich andeuten, dass auch die literarische Bilderproduktion zu ›Ostjuden‹ mit diskursiven Identitätspolitiken zusammenhängt, in denen Selbstbilder über Fremdbilder entstehen. *Othering* beschreibt einen Prozess, durch den das Eigenbild positiv konturiert werden soll, indem Menschen aufgrund von Zugehörigkeitsmarkern (Hautfarbe, Ethnie, Religionszugehörigkeit etc.) als entgegengesetzt und häufig auch als negativ charakterisiert werden.«

¹⁹ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 13.

²⁰ www.linguee.de (15.9.2015).

²¹ Zur Verwendung des Terminus *self-othering* in literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträgen vgl. Nicholas A. Germana, *Self-Othering in German Orientalism. The Case of Friedrich Schlegel*. In: *The Comparatist* 34 (2010), S. 80–94, hier S. 80: Deutsche Intellektuelle des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts seien nicht dazu disponiert gewesen, sich mit den »dominant powers of western Europe« zu identifizieren, »but rather with the Oriental Other. In other words, they were engaged in a process of self-Othering.« Allerdings nicht »as a result of any genuine engagement with or understanding of the ›Other‹ with whom they sought to identify«.

Konkret erfolgt die hegemoniale Praxis des *othering* oder »stereotyping«²² zu meist nach dem essentialistischen²³ Schema Kultur vs. Natur, Männlichkeit vs. Weiblichkeit, Wissenschaftlichkeit vs. Unwissenschaftlichkeit, Rationalität vs. Emotionalität,²⁴ Vernünftigkeit vs. Körperlichkeit, Selbständigkeit vs. Abhängigkeit etc.²⁵ Während der Strukturalismus viele seiner Theorien auf dichotomen Binär-Codes dieser Art aufbaute, deckte der Poststrukturalismus die implizite Machtpolitik und die »verborgenen Ideologien« der Praxis des *othering* auf:²⁶ Indem die jeweils »andere« Seite der Dichotomie als minderwertig gilt, legitimiert das *othering* die Aufrechterhaltung von Herrschaftsverhältnissen – z.B. im Rahmen des Rationalismus, des Patriarchats oder des Rassismus. Aus dieser kritischen Perspektive des Poststrukturalismus entstand die Theorie der »Identity Politics«,²⁷ die das Bestreben reflektiert, Machtansprüche und eigene Interessen auf der Basis normativer Konstruktionen von Identitäten und Alteritäten zu behaupten und im Rahmen »semantischer Kämpfe« durchzusetzen.²⁸ Postmoderne Konzepte der Hybridisierung²⁹ und Transgressivität suchen die starren Polarisierungen des *othering* zu verflüssigen oder zu überbrücken.³⁰

²² Stuart Hall untersucht »the essentializing, reductionist and naturalizing effects of stereotyping« (Stuart Hall, *The Spectacle of the »Other«*. In: Ders. (Hg.), *Representation. Cultural representations and signifying practices*, London 1997, S. 223–279, hier S. 257).

²³ Vgl. Rainer Emig und Oliver Lindner, Introduction. In: Dies. (Hg.), *Commodifying (Post-)Colonialism. Othering, Reification, Commodification and the New Literatures and Cultures in English*, Amsterdam und New York 2010, S. vii–xxiv, hier S. viii: »[W]ith representation enter forms of othering that have a tendency to fix the qualities of the supposed Other as permanent or indeed essential«.

²⁴ Vgl. zu diesem Modus des *othering* exemplarisch Emma Jung, *Animus und Anima*, Zürich u.a. 1967, S. 30f.: »Die Unfähigkeit, einzusehen, daß Einsicht, Vernunft, Sachlichkeit an gewissen Stellen unsinnig sind, ist oft erstaunlich. Ich kann mir dies nur dadurch erklären, daß man gewohnt ist, die männliche Art eo ipso als etwas Mehrwertiges, der weiblichen Überlegenes anzusehen, so daß man glaubt, eine männlich-sachliche Haltung sei in jedem Fall besser als eine weiblich-persönliche«.

²⁵ Vgl. Eickelpasch und Rademacher, *Identität* (wie Anm. 9), S. 86.

²⁶ Wolfgang Kraus, *Falsche Freunde. Radikale Pluralisierung und der Ansatz einer narrativen Identität*. In: Jürgen Straub und Joachim Renn (Hg.), *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, Frankfurt a.M. und New York 2002, S. 159–210, hier S. 166.

²⁷ Vgl. Joseph E. Davis (Hg.), *Identity and social change*, New Brunswick, N.J. 2000, S. 1–12.

²⁸ Vgl. Ekkehard Felder (Hg.), *Semantische Kämpfe. Macht und Sprache in den Wissenschaften*, Berlin und New York 2006.

²⁹ Wenn Homi K. Bhabha »Dichotomien wie Selbst/Anderer, Kolonisator/Kolonisierter oder Ost/West überwinden möchte, so misst er dem Hybriditätsprinzip erhöhte Bedeutung bei, insofern es darum geht, gegen die hegemonialen Darstellungsnormen zu intervenieren, ohne die Opposition antagonistisch einfach umzupolen oder das interkulturelle Spannungsmoment ganz aufzulösen. Bhabhas postkoloniales Projekt verfolgt eine in der Postmoderne überfällige »Befreiungsethik«, deren Entwicklungspotential er am ehesten in der »double vision« jener im Grenzbereich zwischen den Kulturen sich bewegendem Migranten und Randständigen mit ihrem multiplen historischen Wissen erkennt. [...] Ähnlich wie Said sieht Bhabha auf der Grundlage einer grenzüberschreitenden kosmopolitischen Außenseiter-Poe-

In Kleists Trauerspiel ›Penthesilea‹, so ist im Folgenden zu zeigen, finden sich beide Erscheinungsformen des *othering*. Einerseits das Pochen auf starren Polarisierungen, das die griechischen Helden dazu disponiert, das Heer der Amazonen und insbesondere dessen Königin Penthesilea als naturhaft-barbarisch, triebhaft-tierisch, blindwütig, rätselhaft usw. zu semantisieren und sich auf dieser Kontrastfolie indirekt als zivilisiert, vernünftig-human, selbstbeherrscht zu definieren – inklusive einer *clare et distincte* verfahrenen Kriegsführung; andererseits die Hybridisierung oder Aufhebung des *othering*³¹ in der wechselseitigen Annäherung von Penthesilea und Achill. Einerseits handelt es sich um ein »Interkulturalitäts-, ein Kriegs- und ein Geschlechterdrama« »sich wechselseitig aufgipfelnder und damit überdeterminierter Differenzsetzungen«,³² andererseits führt die »Inszenierung eines unkalkulierbar Anderen« »den Zuschauer in szenische Kommunikation mit dem Entzug eindeutiger Differenzsetzungen im Bühnengeschehen«. ³³

Um die verschränkten Praktiken des *othering* bzw. hybridisierten *othering* in Kleists ›Penthesilea‹ demonstrieren zu können, empfiehlt sich die Pfister'sche Terminologie von Charakterisierungstechniken im Drama, die das korrelative Wechselspiel von Selbst- und Fremdwahrnehmung auf der impliziten und der sprachlich-expliziten Ebene methodologisch von vornherein einbezieht:³⁴ Der explizite Eigen- und Fremdkommentar, so Pfister, kann »nicht isoliert betrachtet werden«, da er »immer mehr oder weniger stark durch implizite Selbstcharakte-

rik eine neue Weltliteratur entstehen, die sich weder auf das Nationale festlegen lässt, noch sich in eine vage Universalität verflüchtigt« (Eberhard Kreuzer, Bhabha, Homi K. [Art.]. In: Nünning, Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, wie Anm. 8, S. 68). Vgl. auch Emig und Lindner, Introduction (wie Anm. 23), S. viif.: »Both present and absent Others haunt colonial and postcolonial discourse with their insistence on racial, ethnic, and cultural identity or difference and form the benchmarks for a thinking in terms of inclusion or exclusion, assimilation, adaptation, mimicry, but also subversion, travesty or segregation«.

³⁰ Vgl. Klaudia Seibel, Hybridisierung [Art.]. In: Nünning, Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie (wie Anm. 8), S. 297.

³¹ Für Oliver Jahraus liegt das eigentliche »Skandalon« des Stücks »nicht in der Orgie der Grausamkeit«, »sondern in einem innovativen und radikalen Denken, das Dichotomien überwindet und elementar auf eine Kategorie des genuin Dritten setzt« (Oliver Jahraus, Männer, Frauen und nichts Drittes. Die Kategorie der Drittheit als poetologische Struktur in Heinrich von Kleists Drama ›Penthesilea‹. In: Athenäum 13 [2003], S. 131–146, hier S. 132). Vgl. auch ebd., S. 135: Mit dem Verstoß gegen »das Gesetz der Differenz« »ist zugleich die Strukturformel vorgegeben, deren Subversion das Sujet des Stückes ausmacht.« Ebd., S. 136: »Das Dritte ist nicht die Synthese; das Genuine am Dritten ist die Tatsache, daß es sowohl das Erste als auch das Zweite gleichermaßen negiert«.

³² Ortrud Gutjahr, Das unkalkulierbare Andere. Geschlechter-Szenen auf dem Schauplatz des Krieges in Heinrich von Kleists ›Penthesilea‹. In: Gaby Pailer (Hg.), Geschlechter-Spielräume. Dramatik, Theater, Performance und Gender, Amsterdam u.a. 2011, S. 95–120, hier S. 100. Vgl. auch ebd., S. 96: Kleist gestalte in seiner ›Penthesilea‹ »eine geradezu exotistisch-archaisierende Version kulturdifferenter Geschlechterbegegnung«.

³³ Gutjahr, Das unkalkulierbare Andere (wie Anm. 32), S. 120.

³⁴ Zur Unterscheidung von explizit-figuralen, implizit-figuralen, explizit-auktorialen und implizit-auktorialen Charakterisierungstechniken vgl. Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, München ¹¹2001, S. 251–264.

risierung überlagert wird,³⁵ also »figurenperspektivisch gebrochen«³⁶ ist – »wobei die explizit vergebene Information durch die implizite entscheidend relativiert, ja sogar dementiert werden kann.«³⁷ Dies umso mehr, als sämtliche Fremd- und Eigenkommentare der »Penthesilea« dialogisch gegeben werden: Die Figuren dieser »Tragödie der Individualität«³⁸ sind stets interaktionell gebunden, befinden sich niemals allein auf der Bühne; es gibt keinen Monolog.

II. *Othering* als Metaphorisierung, Animalisierung und Mythisierung: explizit-figurale Fremdcharakterisierungen Penthesileas durch griechische Heerführer in den Auftritten 1 und 2

Vor dem 5. Auftritt begegnet Penthesilea ausschließlich in Form männlicher Fremdkommentare *in absentia*. Über die/das Andere können die griechischen Heerführer nur uneigentlich sprechen: Im ersten und zweiten Auftritt wird sie fast durchgängig metaphorisiert. An der Bruch- oder Nahtstelle von sinnlicher Wahrnehmung und kognitiver Erfassung, physischer Absenz und mentaler Präsenz, Eindruck und Ausdruck, Geheimnis und Enthüllung, auf der Grenzlinie von sprachlichem Versagen und Eloquenz bedienen sich die Griechen kräftiger, affektstarker Bilder, in die sie ihre ambivalente Haltung gegenüber Penthesilea übertragen können. Es handelt sich nicht um konventionelle, sondern um »lebendige«,³⁹ expressive Metaphern, die dem neuartigen Erlebnischarakter gemäß sind. Dabei stehen die Bilder der sinnlichen Wahrnehmung größtenteils fern, so dass der imaginäre Anteil gegenüber äußerlicher Sichtbarkeit dominiert.⁴⁰ Real beobachtbar ist zum Beispiel, dass die Amazonen »bedeckt mit Schlangenhäuten« (Vs. 18) in den Krieg ziehen.⁴¹ Für eine Animalisierung als »Schlangen« findet sich allerdings kein Beleg. Stattdessen wird Penthesilea metaphorisch als »Wild« (Vs. 220), »Wölfin« (Vs. 163) und »Hyäne« (Vs. 331) animalisiert; hybride Animalisierungen aus dem mythischen Bereich als Pferdefrau (»Kentaurin«, Vs. 118) bzw. Löwenfrau (»Sphinx«, Vs. 207) kommen hinzu. Außerdem wird sie als »Megär'« (Vs. 393) mythisiert. Die Kriegshandlungen der Amazonen werden mit der Ein-

³⁵ Pfister, Das Drama (wie Anm. 34), S. 253.

³⁶ Pfister, Das Drama (wie Anm. 34), S. 251.

³⁷ Pfister, Das Drama (wie Anm. 34), S. 253.

³⁸ Walter Müller-Seidel, Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981, S. 144–171, hier S. 161.

³⁹ Paul Ricoeur, Die lebendige Metapher, München 21991.

⁴⁰ Gerhard Neumann interpretiert Kleists »Penthesilea« als »Tragödie der Metapher in der Kultur«, in der »Metapher-Sein« als »ein Doppeltes« begegne: »Anerkennung der Referenz und Verleugnung der Referenz zugleich; also der nie auflösbare Konflikt zwischen Uneigentlichkeit und Vereigentlichung« (Gerhard Neumann, Kleists ethnologisches Experiment. Zur Fetischisierung der Erkennungsszene in der »Penthesilea«. In: Ders., Kulturwissenschaftliche Hermeneutik. Interpretieren nach dem Poststrukturalismus, Freiburg i.Br., Berlin und Wien 2014, S. 563–588, hier S. 579).

⁴¹ Aus dem Erstdruck der »Penthesilea« wird zitiert nach DKV II.

wirkung von »wilden, unberechenbaren Naturgewalten«⁴² verglichen bzw. gleichgesetzt.⁴³

Das »rationalistisch organisierte Gemeinwesen« der Griechen, charakterisiert durch seine »Mechanismen von Kategorisierung, Disziplinierung und Ausschließung«,⁴⁴ reagiert mit dem überwiegend imaginären Anteil dieser Metaphern auf etwas bislang nicht Wahrgenommenes, das es einzuordnen und kognitiv zu erfassen gilt, um es militärisch unter Kontrolle bringen zu können.⁴⁵ Gerade der imaginäre Anteil ist Ankerpunkt der durch das *othering* und »Stereotyping« ausgeübten »power in representation«:⁴⁶ Durch die bildliche Gleichsetzung Penthesileas und der Amazonen mit wilden Tieren, Tiermensch und Monstern sichert die Eigengruppe griechischer Heerführer ihren Anspruch auf männliche Vernunft, strategisch koordinierte Kriegsführung und Triebkontrolle. In Anwendung von Said: Die Amazonen werden von den griechischen Heerführern »amazonisiert«, um die eigene »Position der Überlegenheit«⁴⁷ zu untermauern. Implizit auktorial ergibt sich hierdurch eine Kontrastrelation zwischen der Charakterisierten und den Charakterisierenden, außerdem zwischen Achill, der sich in ein Monster »verbeißt« (vgl. Vs. 216), und den anderen griechischen Heerführern, die dieses Monster innerlich auf Abstand zu halten wissen. Ein Beispiel: Wenn Odysseus die Perspektive Achills, des die Beute begehrenden »Jäger[s]« (Vs. 214), übernimmt, bezeichnet er

⁴² Bianca Theisen, »Helden und Kötter und Frau«. Kleists Hundekomödie. In: Beiträge zur Kleistforschung 17 (2003), S. 129–142, hier S. 132.

⁴³ Folgende Belege lassen sich anführen: »Wie Sturmwind« (Vs. 35) (David Brehm stuft den Sturmwind als zentrale »Metapher des Wahnsinnsdiskurses« ein; David Brehm, »In des Verstandes Sonnenfinsterniß« – Kleists ›Penthesilea‹ und der Wahnsinnsdiskurs der Aufklärung. In: Helene von Bogen u.a. [Hg.], Literatur und Wahnsinn, Berlin 2015, S. 13–20, hier S. 16); »Stürzt die Kentaurin, mit verhängtem Zügel, / Auf sie und uns schon, Griech' und Trojer, ein, / Mit eines Waldstroms wütendem Erguß / Die Einen, wie die Andern, niederbrausend.« (Vs. 120f.); »wie Wetterstrahl« (Vs. 246); »wie Wassersturz« (Vs. 249); »wie Gewitterwolken« (Vs. 388); »wie der Blitz« (Vs. 389). Vgl. zu diesen Belegen auch Theisen, »Helden und Kötter und Frau« (wie Anm. 42).

⁴⁴ Brehm, »In des Verstandes Sonnenfinsterniß« (wie Anm. 43), S. 18.

⁴⁵ Vgl. Ashcroft, Griffiths und Tiffin, General Introduction (wie Anm. 17), S. 1: »The most formidable ally of [...] political control had long been the business of ›knowing‹ other peoples«. Vgl. auch Said, Orientalismus (wie Anm. 8), S. 22: Konstitutiv für den Diskurs des Orientalismus sei »ein gewisser *zielstrebigster Wille*, eine offenkundig andere (alternative und neuartige) Welt zu verstehen, mitunter auch zu beherrschen, zu manipulieren und zu vereinnahmen.« Vgl. ferner Said, Orientalism (wie Anm. 8), S. xiv: »What I do argue also is that there is a difference between knowledge of other peoples and other times that is the result of understanding, compassion, careful study and analysis for their own sakes, and on the other hand knowledge – if that is what it is – that is part of an overall campaign of self-affirmation, belligerency and outright war«.

⁴⁶ Hall, The Spectacle of the ›Other‹ (wie Anm. 22), S. 259: »[W]e have [...] spoken [...] of power in representation; power to mark, assign and classify [...] including the power to represent someone or something in a certain way – within a certain regime of representation«. It includes the exercise of *symbolic power* through representational practices. Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence«.

⁴⁷ Said, Orientalismus (wie Anm. 8), S. 16.

Penthesilea in explizit figuralem Fremdkommentar als »Prachttier[]« (Vs. 216) und »Wild [...] von [...] seltner Art« (Vs. 220). Die sexuelle Attraktivität der sich durch besondere Instinktstärke, Schnelligkeit und Wendigkeit auszeichnenden Kriegerin wird aus dem Blickpunkt Achills zwar eingeräumt, doch vermag es Odysseus affektiv weitgehend unbeteiligt zu bleiben. Sein einziges, rational verfolgtes Ziel besteht darin, den besessenen »Jäger« vom Kampfplatz zu entfernen.

Analog verhält es sich, wenn er Penthesilea explizit figural als »Kentaurin« (Vs. 118) mythisiert.⁴⁸ Da bei einem Kentaur Pferde- und Menschenleib zusammengewachsen sind, steht dieses Bild für eine untrennbare Ross-Reiter-Verbindung: Penthesilea ist eine hervorragende, auch im pfeilschnellen Galopp nicht abzuwerfende Reiterin – soweit die sinnlich wahrnehmbare, reale Basis des Bildes. Gleichzeitig macht Odysseus' Metapher diese Reiterin zu einem Zwitterwesen: Im Gegensatz zu »uns Griechen«, die »wir« das Pferd beherrschen, auf dem »wir« sitzen, ist die Amazonenkönigin mit ihrem Pferd, mit dem Tierhaften in sich, verschmolzen.

Nach Ansicht von Jost Hermand ist es »schwer geworden«, hinter die »Penthesilea«-Interpretationen des feministischen Diskurses »zurückzufallen, das heißt bei der Behandlung des Stücks ins Pseudo-Universale auszuweichen und weiterhin von geschlechtsunspezifischen Phänomenen wie Sein, Gefühl, Schicksal, Wesenheit usw. zu sprechen.«⁴⁹ Die oben formulierte These zu vertreten, dass die animalisierenden Metaphern Odysseus' und anderer griechischer Heerführer affektneutral – genauer: Affekt neutralisierend – sind, heißt, das »Pseudo-Universale« und Pseudo-Neutrale als geschlechtsspezifisch auszuweisen. Der Blickpunkt des Odysseus ist im Unterschied zum Blickpunkt des Achill zwar nicht von Begehrlichkeit geprägt; dennoch steckt in seinem *othering* der Amazone als »Kentaurin« eine implizite geschlechtliche Selbst-Positionierung, die sich ihrer Männlichkeit nicht bewusst und gerade deswegen spezifisch männlich ist: Dass von männlicher Identität gar nicht die Rede ist – als wäre ein griechischer Heerführer *eo ipso* neutral und vermöchte die Amazonen rein objektiv zu beschreiben – ist ein Beleg jener »Sachlichkeit«, die »man« sagt und »Mann« meint.⁵⁰ Dennoch hieße es zu weit gehen,

⁴⁸ Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Darmstadt 1996, reprograph. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Sp. 658, spricht ausdrücklich auch von »Centaurinnen«; die Betonung der weiblichen Endung ist also keine Eigentümlichkeit Kleists.

⁴⁹ Jost Hermand, Kleists »Penthesilea« im Kreuzfeuer geschlechtsspezifischer Diskurse. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 87 (1995), S. 34–47, hier S. 42. Wie Hermand aufzeigt, war der feministische Diskurs über Jahrzehnte hinweg selbst Objekt des *othering*. Es vollzog sich ein »othering of alternative approaches«, innerhalb dessen feministische Deutungsansätze als unwissenschaftlich (weil unsachlich; vgl. Anm. 50) ignoriert, marginalisiert oder ausgegrenzt wurden.

⁵⁰ Vgl. Cornelia Klinge, Das Bild der Frau in der Philosophie und die Reflexion von Frauen auf die Philosophie. In: Karin Hausen und Helga Nowotny (Hg.), Wie männlich ist die Wissenschaft? Frankfurt a.M. 1986, S. 62–84, hier S. 68: »Das wirksamste theoretische Mittel zur Errichtung und Erhaltung männlicher Überlegenheit besteht darin, daß sich das männliche Denken durchaus nicht als solches begreift und somit der Sphäre des Weiblichen als andersartig, aber doch auf derselben Ebene (Geschlecht vs. Geschlecht) gegenübersteht, sondern daß sich das männliche Denken zum Allgemein-Menschlichen aufschwingt und die eigene Geschlechtsgebundenheit leugnet. [...] Nicht daß die männliche Tradition des Den-

wenn man der Beschreibung der erotisch wirkenden Reiterin Penthesilea durch den mit den Griechen verbündeten »Ätolier« in erster Linie eine heimliche Begierde des Beschreibers und nicht in erster Linie eine Übereinstimmung mit Penthesileas realem Erscheinungsbild attestierte: »Seht! wie sie mit den Schenkeln / Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!« (Vs. 395f.) Um den Ankerpunkt des *othering* genau zu erfassen, ist weniger die – auf der Textbasis ohnedies kaum zu beantwortende – Frage zu stellen, ob der Ätolier auf den Reiz einer »inbrünstiglich« reitenden Frau anteilig mit eigener Triebkraft reagiert. Der springende Punkt besteht vielmehr darin, dass das Fremdbild der Frau als einer heißblütig begehrenden Reiterin mit dem Selbstbild männlicher Selbstbeherrschung korreliert ist. Die Metaphorisierung des Pferds als »Tiger« steigert den Effekt umso mehr, als Penthesilea, wie oben gezeigt, mit ihrem Reittier eine körperliche Einheit zu bilden scheint, die hier als sexuelle Verschmelzung aufgefasst wird. Penthesileas »lechzende[]« Lüsterheit nach dem Kriegsziel ist es, die ihr jagendes Galoppieren erotisch »aufheizt« und auf das Reittier überträgt:

Wie sie, bis auf die Mäh'n' herabgebeugt,
Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt!
Sie fliegt, wie von der Senne abgeschossen:
Numidsche Pfeile sind nicht hurtiger! (Vs. 397–400).

Aufrecht stehend, steuert der griechische Krieger seinen Streitwagen (seine technisch-instrumentelle Vernunft); die Amazone ist mit ihrem Reittier (ihrem sexuellem und aggressiven Instinkt) verschmolzen; »bis auf die Mäh'n' herabgebeugt« befindet sie sich beinahe in einer liegenden Position.

Antiloch bezeichnet Penthesilea in explizit figuralem Fremdkommentar als »rätselhaft« Sphinx« (Vs. 207). Denkt man hierbei an die Sphinx vor Theben, so liegt in dieser Metapher eine indirekte Identifikation mit dem Kultur-Helden Ödipus,

kens für das eigene Geschlecht alles Positive reklamiert und der zur Gegenpartei erklärten Weiblichkeit alles Negative zuzuordnen bestrebt ist, hat im Bereich der Theorie zur nahezu hoffnungslosen Benachteiligung des weiblichen Geschlechts geführt, sondern die Tatsache, daß sich das männliche Prinzip durch die Gleichsetzung von Mann und Mensch der direkten Opposition mit dem Weiblichen entzieht, sich durch die Anmaßung der Überordnung über die Geschlechtlichkeit immunisiert und gleichzeitig von diesem unangreifbaren Standpunkt aus das Weibliche richtet«. Vgl. auch Jessica Benjamin, *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, ins Deutsche übertragen von Nils Thomas Lindquist und Diana Müller, Basel und Frankfurt a.M. 1990, S. 182: »Demgegenüber hat die feministische Kritik die männliche Identität des scheinbar neutralen, universalen Individuums in der modernen Theorie und Gesellschaft nachgewiesen. Sie hat auch gezeigt, daß Neutralität an sich ein Merkmal von Maskulinität ist, ein Zeichen ihres Bündnisses mit Rationalität und Objektivität.« Vgl. auch Georg Simmel: »Nennen wir solche als absolut auftretende Ideen einmal das Objektive schlechthin, so gilt im geschichtlichen Leben unserer Gattung die Gleichung: objektiv = »männlich« (Georg Simmel, *Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem*. In: Ders., *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig 21919, S. 58–94, hier S. 59). In Abgrenzung zu prätendierter »Sachlichkeit« vgl. Said, *Orientalismus* (wie Anm. 8), S. 389: »*Orientalism* ist ein parteiliches Buch und keine Theoriemaschine«.

der die Sphinx, als »widernatürliche«⁵¹ Störung der griechischen Ordnung, durch die Macht seines scharfen Verstands zu überwinden wusste.

Allerdings ist auch an die ägyptische Symbolik der/s Sphinx als »Grab- und Tempelwächter« zu denken:⁵² »Als Darstellung des tellurischen Muttertums erscheint die typhonische Sphinx, welche das weibliche Erdrecht in der finsternen Bedeutung des unentrinnbaren Todesgesetzes darstellt.«⁵³ Hederich verzeichnet eine »Todtschläger«-Etymologie.⁵⁴ Wichtig zu bemerken ist in diesem Zusammenhang, dass einer von Penthesileas Hunden, der Achill zusammen mit seiner Herrin zerfleischen wird, den Namen »Sphynx« trägt (Vs. 2423; Vs. 2656). Der oder die »Sphinx« bzw. »Sphynx« ist für Achill demnach todbringend.

Hinzu kommt das verwirrende äußerliche Erscheinungsbild der Sphinx als eines Hybridwesens: »Nach einigen soll sie zwar ein Jungferngesicht, allein Brust, Füße, und Schwanz eines Löwen, nebst Flügeln eines Vogels gehabt haben.« »Sie ist, außer den beyden Weiberbrüsten vorn, noch mit vielen andern unter dem Leibe versehen.«⁵⁵ »Was das Geschlecht anbetrifft, so findet man gleichwohl auch männliche, und einige sollen so gar beyderley Geschlechtes seyn.«⁵⁶ Auch Penthesileas Geschlechtsidentität ist unklar: Als Kriegerin handelt sie (aus griechischer Perspektive) männlich; gleichzeitig ist ihr Erscheinungsbild das einer begehrenden Frau mit »seidnen Haaren« (Vs. 224). »Penthesilea ist beides zugleich: sie ist Frau und Mann bzw. Mehr-als-Frau und Mehr-als-Mann.«⁵⁷

Diomed charakterisiert Penthesilea explizit-figural als »hungerheiß[e] [...] Wölfin« (Vs. 163). Der Wolf ist »Symbol der (Natur)Gewalt, der Freiheit und Stärke, des Bösen, der Grausamkeit, der Zügellosigkeit und Wollust« und wird »[a]ls Attribut des Kriegsgottes Mars [...] mit dem Krieg assoziiert«. Relevant für die Symbolbildung ist das »maßlose, gefährliche Beuteverhalten« des Tiers, seine »ungezügelter Gier«.⁵⁸ In tiefenpsychologischer Deutung repräsentiert der Wolf einen Aspekt des verschlingenden Unbewußten.⁵⁹

Aus dem *othering* Penthesileas als einer von hungriger Gier gesteuerten Wölfin lässt sich nicht nur die ihr zugeschriebene sexuelle und oral aggressive Triebstärke

⁵¹ Vgl. Manfred Lurker, Sphinx [Art.]. In: Ders. (Hg.), Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 692f., hier S. 693.

⁵² Lurker, Sphinx (wie Anm. 51), S. 693.

⁵³ Johann Jakob Bachofen, Das Mutterrecht, Gesammelte Werke, Bde. 2 und 3. Erster Teil: Band 2. Basel 1948, S. 441. Vgl. auch Klaus Heinrich, Dahlemer Vorlesungen, Bd. 3: Arbeiten mit Ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft, hg. von Hans-Albrecht Kücken, Frankfurt a.M. 1993, S. 140: Die Sphinx gehöre in einen breiten Kreis von »Erdmutterkulten« und sei eine »doppeldeutige Todesgöttin«.

⁵⁴ Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon (wie Anm. 48), Sp. 2254.

⁵⁵ Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon (wie Anm. 48), Sp. 2255.

⁵⁶ Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon (wie Anm. 48), Sp. 2256.

⁵⁷ Helga Gallas, Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung, Frankfurt a.M. 2005, S. 167.

⁵⁸ Gertrud Maria Rösch, Wolf. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.), Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart und Weimar 2008, S. 426f., hier S. 426.

⁵⁹ Manfred Lurker, Wolf [Art.]. In: Ders. (Hg.), Wörterbuch der Symbolik (wie Anm. 51), S. 837.

ablesen; der explizit figuralen Fremdcharakterisierung ist eine implizit figurale Selbstcharakterisierung der Gruppe griechischer Heerführer über die Werte Selbstkontrolle, Disziplin, militärische Zucht, Primat des Verstands eingeschrieben.

Ähnlich im Fall von Antilochs explizit-figuraler Charakterisierung Penthesileas als einer »blind-wütenden Hyäne« (Vs. 331). Neben der oralen Aggressivität der Hyäne ist ihre Eigenschaft als Aasfresser relevant, der die festen Grenzen zwischen Tod und Leben überschreitet. In der »frühchristlichen Naturkunde (Physiologus)« heißt es von der Hyäne zudem, »daß sie bald männlich, bald weiblich sei.«⁶⁰ Der hybridisierende Effekt der Hyänen-Metapher wird hierdurch verstärkt. Implizit bedeutet das *otherring* Penthesileas als Hyäne die Selbstdefinition der Griechen über das Leben (statt über das Aas) und über die klare Einhaltung ziviler Grenzsetzungen. Die indirekte Abgrenzung »blindwütiger« Instinkte von vernunftbetonter Selbstkontrolle wird amplifiziert.

Die »rasende Megär« (Vs. 393), der explizit figurale Fremdkommentar eines griechischen Hauptmanns über Penthesilea, greift patriarchale Selbstbehauptungsmuster aus der Zeit des Aischylos auf: Die Erinnyen der ›Orestie‹ zeigen archaisches Mutterrecht im Kampf mit olympischem Vaterrecht.

Sind die behandelten Metaphorisierungen aus dem animalischen und mythischen Bereich über den Vorgang einer Projektion zu explizieren? In der Theorie des *otherring* spielt die »Figur des ›Anderen‹ als Projektionsfläche für all die Eigenschaften des Subjekts [...], die eine ›hegemoniale‹ Diskursgemeinschaft von sich abweist«,⁶¹ eine wichtige Rolle. Die Projektion ist als »Operation« definiert, »durch die das Subjekt Qualitäten, Gefühle, Wünsche, sogar ›Objekte‹, die es verkennt oder in sich ablehnt, aus sich ausschließt und in dem Anderen, Person oder Sache, lokalisiert.«⁶² Wäre das *otherring* der griechischen Heerführer eine Projektion, so müssten diese Triebhaftigkeit und starke Affekte in sich ablehnen. Dies trifft zwar zu. Doch scheint Kleists implizit figurale Charakterisierung der Griechen, die durch implizit auktoriale Kontrastierung mit Achill ergänzt wird, eher auf deren leidenschaftslose Affektneutralität als auf die Projektion abgewehrter Triebe abzuheben. Trieb und Abwehr verhalten sich propositional; die Griechen hingegen erkennen in Penthesilea gar nichts Eigenes, auch unbewusst nicht. Folglich brauchen sie es nicht als das verdrängte Andere ihrer eigenen Identität abzuwehren. Durch die Reize Penthesileas sind sie nicht oder nur geringfügig affizierbar; »lechzend« und »inbrünstig« reagiert niemand außer Achill. Dieser jedoch wehrt seinen Triebwunsch nicht ab, sondern strebt danach, ihn zu befriedigen.

Das *otherring* der Griechen, korrespondierend den Denk- und Handlungsmustern des Kriegs »als tödlichem Ernstfall dichotomem Denkens«,⁶³ konkretisiert über die Binärcodes Weiblichkeit vs. Männlichkeit, Tierhaftigkeit und Instinkt vs. Intelligenz, Natur vs. Kultur, Barbarei vs. Zivilisation, zweckmäßige Freund-

⁶⁰ Hyäne [Art.]. In: Lurker (Hg.), Wörterbuch der Symbolik (wie Anm. 51), S. 331.

⁶¹ Hahn, Europäizität und innerjüdisches Otherring (wie Anm. 13), S. 136, Anm. 10.

⁶² Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, aus dem Französischen von Emma Moersch, Frankfurt a.M. 151999, S. 400.

⁶³ Gutjahr, Das unkalkulierbare Andere (wie Anm. 32), S. 100.

Feind-Logik vs. irrationale »Kampflust« (Vs. 1059), lässt sich zwar mental funktionalisieren, auf der Ebene der Handlungsführung jedoch lässt Kleist die Griechen damit scheitern. Durch das Aufbrechen der Binär-Codes wird die Tragfähigkeit solcher Polarisierungen unterminiert und problematisiert.

Dies gilt zumal für das Scheitern der Freund-Feind-Logik: Der Versuch griechischer Heerführer, Penthesilea ein Bündnis anzubieten, macht die Liebe der Amazonenkönigin zu Achill unverkennbar. Gleichzeitig ignoriert Penthesilea die Mitteilungen Odysseus' und kündigt an, ihre Antwort aus »Köchern« (Vs. 102) zu senden. Auch das Bündnisangebot der Trojaner »verschmäh« (Vs. 115) sie. Die erotisierende Begegnung mit Achill macht die Ungreifbare kurzfristig als »Mädchen« (Vs. 86) greifbar, das schwärmend »von olymp'schen Spielen wiederkehrt« (Vs. 87); als potentielle Bündnispartnerin verhält sich das »Mädchen« trotzdem abweichend von den Erwartungen der Griechen, so dass keine diplomatische Verständigung zustande kommt. Eine kategoriale Erfassung ihres kriegerischen Verhaltens ist unmöglich:

ANTILOCHUS Und Niemand kann, was sie uns will, ergründen?
 DIOMEDES Kein Mensch, das eben ist's: wohin wir spähend
 Auch des Gedankens Senkblei fallen lassen.
 – Oft, aus der sonderbaren Wut zu schließen,
 Mit welcher sie, im Kampfgewühl, den Sohn
 Der Thetis sucht, scheint's uns, als ob ein Haß
 Persönlich wider ihn die Brust ihr füllte.
 So folgt, so hungerheiß, die Wölfin nicht,
 Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute,
 Die sich ihr Auge grimmig auserkor,
 Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill. (Vs. 156–166)

Gleichzeitig wird beobachtet, dass Penthesilea Achill vor dem tödlichen Angriff eines Trojaners gerettet habe.

Die »andere Seite« des *othering*, der – sei es auch metaphorischen – Konzeptualisierung, der Kategorisierung, »der Berechnung und Berechenbarkeit, ist das Rätsel«. ⁶⁴ Dieses lässt sich über die mythische Figur der Sphinx metaphorisieren, lösen lässt es sich nicht: »Was in ihr walten mag, das weiß nur sie, / Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel« (Vs. 1285f). Penthesileas »Seele« lässt sich auch für ihre enge Freundin Prothoe »nicht berechnen« (Vs. 1536).

Die »Zerstörung verschiedener Ordnungen, die für Männerkriege quasi naturgegeben konstitutiv sind«, so der bereits erwähnten »Freund-Feind-Opposition« sowie einer durch die strategisch-methodische Definition von Kriegszielen geregelten »Logik instrumenteller Gewalt«, ⁶⁵ droht weiterhin.

⁶⁴ Jahraus, Männer, Frauen und nichts Drittes (wie Anm. 31), S. 140.

⁶⁵ Maximilian Nutz, »Hetzt alle Hund' auf ihn!« Strukturelle Gewalt und monomanisches Begehren in Kleists »Penthesilea«. In: Der Deutschunterricht 52 (2000), H. 6, S. 31–42, hier S. 34. Vgl. Gutjahr, Das unkalkulierbare Andere (wie Anm. 32), S. 101f.: »Penthesilea, die schon qua Geschlecht auf dem Schlachtfeld deplatziert ist und mit ihren unkalkulierbaren Kampfeinsätzen die fundamentale Logik des Krieges durchkreuzt, wird als rätselhaft verstörende Erscheinung und Inkarnation des unerklärlich Fremdartigen eingeführt. Sie erscheint

Das Kriegsziel der Griechen ist die Besiegung des trojanischen Heers. Da die Amazonen zu keinem Bündnis mit den Griechen bereit sind, stellt deren widersprüchlicher Feldzug für die Griechen eine Störung dar. Und da es ihnen nicht gelingt, die Störung durch einen Sieg über das Amazonenheer auszuschalten, plädieren Agamemnon und Odysseus schon im ersten Auftritt für »Rückzug« (Vs. 196).

Doch Achill leistet Widerstand.

III. *Otherring* von Männern im Namen der Männlichkeit: Achill und die »Verschnittnen«

Im vierten Auftritt bezeichnet Achill sich im explizit-figuralen Eigenkommentar als »Mann«, seine Mitkämpfer hingegen werden im explizit-figuralen Fremdkommentar als Eunuchen adressiert:

Kämpft ihr, wie die Verschnittnen, wenn ihr wollt;
Mich einen Mann fühl ich, und diesen Weibern,
Wenn keiner sonst im Heere, will ich stehn! (Vs. 587–589)

Otherring erfolgt stets »im Namen von Gruppen«,⁶⁶ nicht im Namen eines Individuums. Dieses Kriterium ist hier erfüllt: Nicht in seinem eigenen Namen, sondern im Namen der Gruppe potenter männlicher Krieger erklärt Achill die anderen Könige des griechischen Heers für Kastrierte, die das Amazonenheer »[o]hnmächtiger Lust voll« (Vs. 591) umschweifen, ohne durchzudringen.

Er wird zum Ausnahme-Mann, schert aus der Kriegsordnung und dem Männerbündnis aus, beruft sich aber weiterhin auf die Wertvorstellungen dieser Gruppe, die ihn bis zu diesem Schritt als »Göttersohn« (Vs. 471), »Äginerheld« (Vs. 486) und »Sieger« (Vs. 487) bewunderte.

Die Identität der »Verschnittnen« basiert auf der Selbstabschneidung, Selbstabschottung und Selbsteinengung gegenüber allem, was ihr Weltbild und ihre soziale Ordnung gefährden, erschüttern, verändern könnte.⁶⁷ So wollen die »Verschnittnen« weder »alle[] Weiber[] Hellas« (Vs. 2458) um das Weiblichkeits-Modell der Amazonen erweitern und das Profil ihrem eigenen geschlechtlichen Begehren entsprechend adaptieren noch soll die Begegnung mit den Amazonen auf kriegerischer Ebene zu einer Neudefinition führen. Erotische und aggressive Energien bleiben in den kanalisierten Bahnen einer geschlossenen Gesellschaft.

Wenn Penthesilea Achill voll »Kampf lust [...] entgegen tanzt« (Vs. 1059), befreit sie die libidinöse Kraft ihres Aggressionstriebes von der Funktionalisierung durch das Gesetz des Amazonenstaats. Ebenso will auch Achill seine »Brunst«

auf dem Kampfplatz als eine über Sieg oder Niederlage entscheidende Figur einer dritten Position, jenseits der binären Logik wie auch jenseits der Geschlechterdichotomie, durch die ein als naturgesetzlich angesehenes Kräftespiel in Frage gestellt scheint«.

⁶⁶ Hahn, *Europäizität und innerjüdisches Otherring* (wie Anm. 13), S. 127.

⁶⁷ Vgl. Achills explizit-figuralen Fremdkommentar über den Griechen Diomedes: »Was er im Weltkreis noch, so lang er lebt, / Mit seinem blauen Auge nicht gesehn, / Das kann er in Gedanken auch nicht fassen« (Vs. 2464–2466).

(Vs. 529) zu eigenen Zwecken nutzen, sich nicht mehr als »Rädchen der Kriegsmaschine«⁶⁸ gebrauchen lassen. Im Unterschied zu Penthesilea erklärt er dieses Triebziel unumwunden und beruft sich hierbei auf das Ethos seiner Maskulinität: »Brautwerber« (Vs. 596) einer begehrenden, noch dazu attraktiven Frau »spröd« (Vs. 599) abzuwehren oder zu ignorieren, ist für Achill ein Zeichen von Impotenz und jüngerlicher Prüderie. Sowohl sein sozialer Habitus als auch sein Selbstkonzept fordern von ihm, das Begehren Penthesileas im Zweikampf auf Leben und Tod zu erwidern. Während Penthesileas Triebwünsche stets mit internalisierten Normen zu kämpfen haben, ist Achills Begehren konfliktfrei: Begierden, auch und gerade im Widerstand, durchsetzen zu können, gilt ihm als Inbegriff der Männlichkeit, und da er den Wert der Männlichkeit absolut setzt, ist er nicht bereit, ihn durch Kriegsziele des Kollektivs zu relativieren und dem Angriff von »Weibern« (Vs. 588) auszuweichen.

Penthesilea tritt erst am Ende des Dramas aus der Gruppe der Amazonen aus. Bis zu ihrer Gefangennahme verfißt sie die Position, den Kriegszug ihres Volks am besten zu führen, wenn sie auf Achill als ihrem persönlichen Kriegsziel beharrt. Nach der Befreiung durch die Amazonen und der Zurechtweisung durch die Oberpriesterin würde sie von diesem Kriegsziel vielleicht absteigen, wenn Achill sie nicht zum Zweikampf rief.

Bis zur Peripetie im fünfzehnten Auftritt agiert Achill im Vollbesitz seiner freien Kräfte: Nicht nur ist er physisch der Stärkste und Schnellste, Sieger auch über Penthesilea, er ist darüber hinaus selbstgewiss genug, sich gegenüber seiner Eigengruppe zu behaupten, die ihn weder durch »Rednerkunst« (Vs. 623) noch durch »Gewalt« (Vs. 624) zu beeinflussen vermag. Anders Penthesilea. Im fünften Auftritt vermag sie ihren Wunsch, den Kampf gegen die Griechen fortzuführen, zwar gegen den Widerstand Prothoes und anderer Amazonen durchzusetzen, nach ihrer Niederlage jedoch ist sie nicht nur die Gefangene Achills, sondern auch die Gefangene internalisierter Normen, die den Verzicht auf das individuelle Kriegsziel verlangen. Nur unter der Vortäuschung, im Einklang mit diesen Normen zu handeln, da sie Achill im Kampf unterworfen habe, kann der Liebesdialog im fünfzehnten Auftritt zustande kommen.

IV. Jenseits des *othering*: Der Liebesdialog im fünfzehnten Auftritt

Ausgangspunkt des *othering* ist der Wunsch nach Abgrenzung. Penthesilea und Achill suchen die Annäherung, sowohl kämpfend als auch liebend. Im fünfzehnten Auftritt kommen sie sich so nahe wie sonst nie.

Othering fixiert. Im Kontrast zu festschreibenden Zuschreibungen beginnt die Interaktion zwischen Penthesilea und Achill mit einer offenen Frage: »Wer bist du, wunderbares Weib?« (Vs. 1774)

Während das *othering* eine fremde Frau zur »Hyäne« erklärt, sie damit be- und verurteilt, um eine adäquate Umgangsweise festlegen und möglichst rasch zum

⁶⁸ Nutz, »Hetzt alle Hund' auf ihn!« (wie Anm. 65), S. 34.

nächsten ›Tagesordnungspunkt‹ übergehen zu können, nimmt Achill sich die Zeit, nach Penthesilea zu fragen, sie gemäß ihrer Selbstdefinition zu erspüren, ihr das Geheimnis des Amazonenstaats und ihrer persönlichen Identität nicht etwa zu entreißen, sondern es in ihrer eigenen Sprache enthüllen zu lassen. In der »Erkennungsszene« des fünfzehnten Auftritts des Fremde in dreifacher Modellierung, nämlich »als das fremde Geschlecht, die fremde Kultur und das fremde Selbst«. Wenn es sich – demgemäß – auch um die »first-contact-Situation«⁶⁹ der Ethnologie handeln mag, so ist Achill doch weit von der Haltung eines ethnologischen Wissenschaftlers entfernt, der subjektive Befangenheiten oder Verwicklungen methodologisch zu tarnen versucht.⁷⁰ Achill wird sowohl durch das Partial-Ich Penthesileas-der-Furie als auch durch das Partial-Ich Penthesileas-der-Grazie als auch durch das widersprüchliche, rätselhafte Dritte ihrer Gesamt-Identität angezogen, und er ist sich dieser Empfindungen bewusst, statt sie durch die Lösung des »Rätsels« verdrängen zu wollen. Der »Geheimnisstand«⁷¹ einer Person macht ihm, dem Komplexfreien, keine Angst, vielmehr gehört das hinausgezögerte Sich-Entschleiern, das fast spielerische Tasten von Erkennen und Verkennen zu der sowohl von Penthesilea als auch von Achill gesuchten Annäherungsform:

PENTHESILEA [...]
Man möchte, wenn er so erscheint, fast zweifeln,
Daß er es sei.
PROTHOE Wer, meinst du?
PENTHESILEA Der Pelide! –
Sprich, wer den Größesten der Priamiden
Vor Trojas Mauern fällte, warst das du? [...]
ACHILLES Ich bin's.

⁶⁹ Neumann, Kleists ethnologisches Experiment (wie Anm. 40), S. 563.

⁷⁰ Vgl. zu den Erkenntnisbedingungen der Ethnologie Georges Devereux, Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften: Anthropologie, hg. von Wolf Lepenies und Henning Ritter, Frankfurt a.M., Berlin und Wien 1976, S. 17f.: »Die wissenschaftliche Erforschung des Menschen (1) wird durch die angsterregende Überschneidung von Objekt und Beobachter behindert [...]. (8) Da die Existenz des Beobachters, seine Beobachtungstätigkeit und seine Ängste (sogar im Fall der Selbstbeobachtung) Verzerrungen hervorbringen, die sich sowohl technisch als auch logisch unmöglich ausschließen lassen, (9) muß jede taugliche verhaltenswissenschaftliche Methodologie diese Störungen als die signifikantesten und charakteristischsten Daten der Verhaltenswissenschaft behandeln und (10) sich die aller Beobachtung inhärente Subjektivität als den Königsweg zu einer eher authentischen als fiktiven Objektivität dienstbar machen, (11) die eher anhand des real Möglichen zu definieren ist, als anhand dessen, was »sein sollte«. (12) Ignoriert man diese »Störungen« oder wehrt sie durch als Methodologie getarnte Gegenübertragungswiderstände ab, so werden sie zu einer Quelle unkontrollierter und unkontrollierbarer Irrtümer, obwohl sie, wenn man sie (13) als elementare und charakteristische Daten der Verhaltenswissenschaft behandelt, gültiger und der Einsicht förderlicher sind als irgendeine andere Art von Datum. Kurz, verhaltenswissenschaftliche Daten erregen Ängste, die durch eine von der Gegenübertragung inspirierte Pseudomethodologie abgewehrt werden.«

⁷¹ Verena Kast, Sich wandeln und sich neu entdecken, Freiburg, Basel und Wien 1996, S. 61.

PENTHESILEA *nachdem sie ihn scharf angesehen:*

Er sagt, er sei's.

PROTHOE

Er ist es, Königin;

An diesem Schmuck hier kannst du ihn erkennen. (Vs. 1792–1801)

ACHILLES O du, die eine Glanzerscheinung mir,

Als hätte sich das Ätherreich eröffnet,

Herabsteigst, Unbegreifliche, wer bist du?

Wie nenn ich dich, wenn meine eigne Seele

Sich, die entzückte, fragt, wem sie gehört?

PENTHESILEA Wenn sie dich fragt, so nenne diese Züge,

Das sei der Nam', in welchem du mich denkst. –

Zwar diesen goldnen Ring hier schenk' ich dir, [...]

Jedoch ein Ring vermiss't sich, Namen schwinden;

Wenn dir der Nam' entschwänd, der Ring sich mißte:

Fänd'st du mein Bild in dir wohl wieder aus?

Kannst du's wohl mit geschloßnen Augen denken?

ACHILLES Es steht so fest, wie Züg' in Diamanten.

PENTHESILEA Ich bin die Königin der Amazonen,

Er nennt sich Marsenzeugt, mein Völkerstamm,

Otrere war die große Mutter mir,

Und mich begrüßt das Volk: Penthesilea. (Vs. 1809–1827)

Wo das *othering* Subjekte zu Objekten macht, gibt Achills fragende Annäherung Penthesilea die Möglichkeit, in der Position der »Anderen« die sich liebevoll Mitteilende, das unverwechselbare Individuum und die königliche Herrscherin zugleich zu bleiben.

Da sich beide Liebenden für den/die/das Andere/n öffnen, geht die Erfragung der fremden Identität mit der Fraglichwerdung des Selbst-Bezugs einher. »Verwirrt« (Vs. 99) war Penthesilea bereits bei ihrer ersten Begegnung mit Achill, während dieser sich zu diesem Zeitpunkt noch durch ein wissendes Lächeln mit Odysseus über die offenkundige Verliebtheit der Königin verständigte (ebd., Vs. 92). Jetzt ist er selbst »zerstreut« (Vs. 2088) und stellt seine Identität in Frage: »Wer? Ich?« (Vs. 2029).

Implizit-figural stellt sich dieser Zustand der Verwirrung durch Mimik, Gestik, Schweigen und unaufmerksames Zuhören dar; implizit auktorial ergibt sich hierdurch eine Penthesilea und Achill charakterisierende Korrespondenzrelation.⁷² Waren beide bereits durch ihre kriegerische Potenz sowie durch ihren Konflikt mit dem Kriegsziel der jeweiligen Eigengruppe in eine Korrespondenzbeziehung gestellt, so ergibt sich nun eine Übereinstimmung im jeweiligen Selbstbezug:

PENTHESILEA Was träumst du?

ACHILLES Ich?

PENTHESILEA Du. (Vs. 2088)

Schematisch könnte man den Kontrast dieser fragenden Haltung gegenüber der selbstgewissen Haltung des *othering* wie folgt darstellen:

⁷² Vgl. zu dieser Charakterisierungstechnik Pfister, Das Drama (wie Anm. 34), S. 263.

ODYSSEUS Ich: der hier! Penthesilea: die dort!

ACHILL Wer: Ich? Wer: Du?

Das griechische *othering* konstituiert und befestigt die Subjekt-Objekt-Spaltung; die sich annähernde Frage Achills löst diese Spaltung auf, um der Ent-Sprechung Raum zu geben. Zu einem »Tanz der Interaktion, bei dem beide Partner so fein aufeinander eingestimmt sind, daß sie sich ganz im Einklang bewegen«,⁷³ hätte es zwischen Odysseus und Penthesilea niemals kommen können, da Odysseus sich keinem *Affect-attunement*-Prozess⁷⁴ zu öffnen vermag: Er muss die Gefühle und das Verhalten der/s Anderen ad hoc fixieren, um der gepanzerte Herr der Lage zu bleiben und sich zu keinem *sujet-en-procès* zu verflüssigen.⁷⁵

Die unter dem Vorbehalt Befristung stehende Utopie des fünfzehnten Auftritts vermittelt den Eindruck, als wollten und könnten beide Liebende noch einmal ganz von vorn anfangen, losgelöst von allen Determinanten der Soziogenese, die zu einer Festlegung ihrer Identität führten. Als wären sie bereit, ihr jeweiliges Ich-Konzept in der Begegnung zu einer antwortenden Frage zu verwandeln, auf die das liebende Gegenüber die fragende Antwort gibt. Da eine Frau, »[h]alb Furie, halb Grazie« (Vs. 2457), einen brutalen Krieger mit der Fähigkeit zur Zärtlichkeit liebt, den sie demgemäß als »Lieben, Wilden, Süßen, Schrecklichen« (Vs. 2185) adressiert, ist ein solches Sich-Begegnen möglich, und nicht die Projektionen oder distanzierten Kategorisierungen des *othering*, sondern wesensmäßige Nähe charakterisiert die Interaktion. Auf der Basis dieser Nähe erfährt Achill, was Odysseus und den anderen griechischen Heerführern verborgen blieb: die Geschichte und die Gesetze des Amazonenstaats. Achills Huldigung gegenüber Tanaïs, der Gründerin des Amazonen-Volks (»Die hätt' ein Männervolk beherrschen können, / Und meine ganze Seele beugt sich ihr«; Vs. 1992f.), kommt der Erklärung eines Assimilierten gleich. Da er liebt, will er sich nicht nur – nach dem Romeo-und-Julia-Modell – der geliebten Frau als einem Individuum, sondern auch ihrem sozialen Raum annähern. Dass Prothoe und andere Amazonen im fünfzehnten Auftritt durchgängig anwesend sind, darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, ja, der Liebesdialog wäre ohne Prothoe gar nicht erst zustande gekommen. Prothoe ist es aber auch, die zuletzt Achill auffordert, Penthesilea über ihre Gefangenschaft in Kenntnis zu setzen, da die Amazonen im Begriff stehen, Penthesilea mit Gewalt aus dieser zu befreien. Auf dieses Stichwort verlässt Achill die Ebene fragender Annäherung und erklärt, dass er die im Zweikampf Unterlegene in seine Heimat »Phya« (Vs. 2235) führen und, wenn seines »Volkes Krieg beschlossen« (Vs. 2236) sei, auf seiner »Väter Thron« (Vs. 2238) setzen wol-

⁷³ Benjamin, Die Fesseln der Liebe (wie Anm. 50), S. 29.

⁷⁴ Vgl. hierzu Daniel N. Stern, Die Lebenserfahrung des Säuglings, mit einer neuen Einleitung des Autors, übers. aus dem Amerikanischen von Wolfgang Krege, bearbeitet von Elisabeth Vorspohl, Stuttgart 1992, hier S. 198–230.

⁷⁵ In Julia Kristevas Konzept des *sujet-en-procès* werden »Sinn und Subjekt als Effekte eines Prozesses« vorgestellt, »als vorläufige Setzungen, die immer wieder überschritten werden« (Inge Suchsland, Kristeva zur Einführung, Hamburg 1992, S. 85).

le. Bis dahin, so erklärt er weiter, werde er sie wie ein »Höllenhund« (Vs. 2256) bewachen.

Penthesilea reagiert mit Erschütterung: »mit zitternder Lippe: Nein, sieh' den Schrecklichen! Ist das derselbe –?« (Vs. 2267) Das Anders-Werden des ihr nahe Gewesenen kann durch keinen Mechanismus abgewehrt werden; der Schreckliche geht als Schrecken direkt in Penthesileas Körperlichkeit ein und bewirkt das Erzittern der Lippe. Diese explizit-aktoriale Charakterisierung im Nebentext betont die offene Grenze von Penthesileas Körperlichkeit und zeigt, dass sie gegenüber dem Andrang ihrer Affekte ungepanzert ist. Die fehlende Panzerung verunmöglicht einen Triebverzicht, eine gefasste Entsagung in königlicher Würde. Der »Sturm« (Vs. 3041) unbeherrschbarer Gefühle, der in die »Krone« (Vs. 3043) greift, wird im Rahmen des *othering* von Penthesileas Eigengruppe als »Raserei« und »Wahnsinn« bezeichnet.

V. Vernunft vs. Wahnsinn: Penthesilea und Achill im *othering* ihrer Eigengruppen

Durch die auf Erhalt der sozialen Ordnung bedachten Vertreter der Amazonen bzw. der Griechen werden Penthesilea und Achill einem *othering* unterzogen, das auf die Dichotomie Vernunft vs. Wahnsinn zentriert ist. Durch diese gemeinsame Praxis entsteht eine Korrespondenzrelation zwischen den beiden ethnischen und geschlechtlichen Gruppen, die sich zunächst antithetisch gegenüberstanden:

in deiner Raserei (Vs. 806; Prothoe über Penthesilea)
Ward solch ein Wahnsinn jemals noch erhört! (Vs. 1054; vgl. auch Vs. 1666; Oberpriesterin über Penthesilea)
Und wer gab den wahnsinnigen Befehl? (Vs. 1165; Oberpriesterin über Penthesilea)
Sie ist wahnsinnig! (Vs. 2427; Erste Oberste über Penthesilea)
mit Kraft der Rasenden (Vs. 2646; Meroe über Penthesilea)

Rasender! (Vs. 2463; Diomedes über Achilles)
Der Rasende! (Vs. 2548; Diomedes über Achilles)

Am deutlichsten wird die Korrespondenzrelation der »rasenden« Penthesilea und des »rasenden« Achill im 21./22. Auftritt, wenn Odysseus auf der einen Seite die Griechen auffordert, Achill zu »knebeln« und zu »binden« (Vs. 2549), während auf der anderen Seite die Oberpriesterin die Amazonen aufruft: »Schafft Stricke her, ihr Frauen!« (Vs. 2551)

Wie das *othering* der Griechen in den Auftritten 1 und 2, so erfolgt auch das *othering* der Amazonen als Animalisierung und Mythisierung: Von der Oberpriesterin wird Penthesilea »Hündin« (Vs. 2553) genannt, mit einer »Mänade« (Vs. 2569) verglichen und als Tochter der »Gorgo« (Vs. 2681) repräsentiert.

Wenn die Oberpriesterin den Amazonen befiehlt, Penthesilea mit »Schlingen« (Vs. 2576), als ein wild gewordenes Tier, zu fangen (Vs. 2576–2581), um sie gebunden in die Heimat zurückzubringen, geht das *othering* in die korrespondierende

Handlung über, wobei es Penthesilea, die im »gender-crossing«⁷⁶ das »schönste Wild zu fangen« (Vs. 2572) gedenkt, nach der Einschätzung der Oberpriesterin nicht mehr zukommt, die Position der Jägerin einzunehmen: Sie selbst ist das Wild(e) und als solches zu behandeln.

Die Anrede »Hades-Bürgerin« (Vs. 2715) schließlich korrespondiert den Todesmetaphern Hyäne und Sphinx, und auch Achill scheint anfangs dem Todestrieb zugeordnet, wenn er darauf beharrt, Penthesilea zu seiner »Braut« (Vs. 613) zu machen, indem er sie, »die Stirn bekränzt mit Todeswunden« (Vs. 614), als erlegte Beute »durch die Straßen häuptlings« (Vs. 615) mit sich schleift.

Sowohl die Amazonen als auch die Griechen betreiben somit ein über die Pole Barbarei (Archaik des mythischen Zeitalters) vs. Zivilisation, Kriegstüchtigkeit vs. Raserei, Bluttausch und Nekrophilie vs. militärische Reinheit (»Mars reine Töchter«, Vs. 2602) codiertes *othering*.

David Brehm zeigt, »wie das Stück ›Penthesilea‹ die Logik des aufklärerischen Wahnsinnsdiskurses durchkreuzt, indem es einerseits dessen zentrale Motive in übersteigerter Häufung zitiert und andererseits einer minoritären Perspektive, einer Sprache des Anderen, zu ihrem Recht verhilft, die diesen Diskurs als unzulänglich ausweist.«⁷⁷ Diese »Sprache des Anderen« könnte, in verschiedener Abstufung, durch die beiden folgenden Textstellen belegt werden: »PENTHESILEA *kniet nieder, mit allen Zeichen des Wahnsinns, während die Hunde ein gräßliches Gebeul anstimmen*« (vor Vs. 2428). »Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.« (Vs. 2999)

Die explizit-akutoriale Charakterisierung Penthesileas im Nebentext stimmt mit dem Urteil der Amazonen überein, dass Penthesilea in Raserei verfallen sei.

Penthesileas explizit-figuraler Eigenkommentar ist an die Szene ihrer Anagnorisis gekoppelt: Nach vorübergehender Amnesie erkennt sie nicht nur, Achill »zerri[ssen]« zu haben (Vs. 2976), sie erklärt diesen Akt darüber hinaus für eine zielgerichtete Konsequenz ihrer Libido:

Wie Manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,
Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin!
Gesättigt sein zum Eckel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her: als *ich* an deinem Halse hing,
Hab' ich's wahrhaftig Wort für Wort getan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien. (Vs. 2991–2999)

Durch die Abgrenzung von einer schmeichelnden »Närrin«, die nichts von der Trieblogik grenzenlos begehrender Liebe zu ahnen vermag, verteidigt Penthesilea den Sinn der Zerfleischung über den Wert verabsolutierter Wahrhaftigkeit. Indem sie Achill vor Liebe fraß, vollzog sie einen »im radikalsten Sinn performativ« zu nennenden Sprech-Akt und manifestierte sich als die »absolut wörtlich Agierende

⁷⁶ Ulrich Port, Penthesilea [Art.]. In: KHB, S. 50–61, hier S. 55.

⁷⁷ Brehm, »In des Verstandes Sonnenfinsterniß« (wie Anm. 43), S. 14.

und Verstehende«. ⁷⁸ In ihr personifiziert sich eine »Materialisierung der Sprache«, ⁷⁹ die dem *othering* der Griechen diametral gegenüber steht: Wo die Griechen metaphorisieren, agiert Penthesilea »Wort für Wort« und wird leibhaftig zur »Wölfin«. Schon im neunten Auftritt entmetaphorisiert sie Achill, wenn sie diesen konkretistisch für die Sonne hält und den Ida auf den Ossa wälzen will, um von beider Berge Spitze herab Helios (also Achill) an seinem Flammenhaar zu sich herabzuziehen (vgl. Vs. 1342–1387).

Nun gilt gerade der »Sprach-Konkretismus« ⁸⁰ als Erkennungsmerkmal der Psychose. Doch wirft die Korrespondenz-Beziehung Penthesileas und Achills die Frage auf, ob deren »rasendes« Begehren sich zum Kriegszug der Griechen gegen die Trojaner tatsächlich wie Wahnsinn zur Vernunft verhält.

Dem Zweikampf Penthesileas gegen Achill fallen zwei Figuren zum Opfer; dem verbissenen Krieg der Griechen gegen die Trojaner unzählige. Die Griechen kämpfen um Helena, die von ethnisch fremden Männern geraubte Griechin. Menelaos' Verlust allein hätte allerdings keinen Feldzug der versammelten griechischen Könige durchsetzen können, genauso wenig wie das Begehren Achills. Wie in Christa Wolfs Erzählung »Kassandra« dargestellt, handelt es sich bei Helena wohl eher um den Vorwand eines Eroberungsfeldzugs. Zudem »zieht sich der Krieg in die Länge, weil [...] zwischen den entscheidenden Kämpfern [Achill und Agamemnon] ein Streit um kriegsgefangene Frauen entsteht.« ⁸¹

Achill schert aus und kämpft, wie die Amazonen, um ein ethnisch fremdes Sexualobjekt als Kriegsbeute. Gegenüber der Paarung mit diesem begehrten Sexualobjekt erscheint ihm die Paarung von Paris und Helena so viel wert zu sein wie der Sex eines »Ottern- oder Ratzenpaar[]« (Vs. 2524). So betrachtet, ist Achill nicht etwa ein »Rasende[r]« (Vs. 2548) oder ein »Sinnentblöbte[r]« (Vs. 2508); er hat lediglich eine Umwertung vorgenommen und das kollektive Kriegsziel Helena gegen das individuelle Kriegsziel Penthesilea ausgetauscht. Da er sein Kriegsziel töten würde, wenn er es besiegte, entscheidet er sich zu einer vorgetäuschten Niederlage. Penthesilea gegenüber erweist sich diese Strategie als inadäquat; grundsätzlich sind vorgetäuschte Niederlagen oder Rückzüge im Krieg allerdings durchaus üblich. Allzu »rasend« ist seine Vorgehensweise somit nicht; sie weicht lediglich von der Zielsetzung der Mehrheit ab.

Auch der Feldzug der Amazonen ist ein Feldzug um ethnisch fremde Sexualobjekte. Ihrer Herkunft nach sind die Amazonen selbst Kolonisierte. Wie sie durch den Äthioperkönig Vexoris unterworfen und zur Kriegsbeute gemacht wurden, so unterwerfen sie jetzt ihre Nachbarvölker.

Auf dem »Schlachtfeld bei Troja« (DKV II, 144) verteidigen die Griechen eine auf Eroberungsfeldzüge gegründete männliche Herrschaftsordnung. Die Amazo-

⁷⁸ Birgit Hansen, Poetik der Irritation. »Penthesilea«-Forschung 1977–2002. In: Inka Kording und Anton Philipp Knittel (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2003, S. 225–253, hier S. 232.

⁷⁹ Hansen, Poetik der Irritation (wie Anm. 78), S. 233.

⁸⁰ Peter Widmer, Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankfurt a.M., S. 126.

⁸¹ Gutjahr, Das unkalkulierbare Andere (wie Anm. 32), S. 98.

nen verteidigen eine Gesellschaftsordnung, die ihnen inneren und äußeren Schutz vor der ›Dienstbarkeit‹ gegenüber dem »[h]errschsüchtig[e]n« (Vs. 1959) »Geschlecht der Männer« (Vs. 1956) sichert. Auch innerer Schutz ist notwendig, denn der »mündige« »Frauenstaat« (Vs. 1957f.) wäre zerstört, wenn sich seine Königin als Gattin Achills »in einem patriarchalen System um die Charakterzüge des Friedfertigen, Liebevollen, Mütterlichen« bemühte, die Achill – nach Ansicht Jost Hermands – zwar »von ihr fordern, aber nicht wirklich achten würde.«⁸²

VI. *Self-othering* bei Penthesilea und Achill

Wenn sich Penthesilea am Ende des Dramas »vom Gesetz der Frau« (Vs. 3012) lossagt und der Staatsbegründerin Tanaïs Asche in die Luft zu streuen heißt (vgl. Vs. 3009), um dem »Jüngling« (Vs. 3013) Achill zu folgen, identifiziert sie sich, obschon sterbend, mit dem für sie Anderen: dem Verhalten einer liebenden griechischen Frau. Das ist performatives *self-othering*. Achill, der zuvor darauf beharrte, Penthesilea in seine Heimat »Phytia« führen und, wenn seines »Volkes Krieg beschlossen«, auf seiner »Väter Thron« setzen zu wollen (Vs. 2235–2238), schwenkt später um und verkündet den entsetzten Vertretern seiner Eigengruppe: »Ich will den Tempel der Diana sehn!« (Vs. 2531) Mit dieser Aussage tendiert auch er zu einem indirekten *self-othering* und erklärt sich bereit, freiwillig (wenn auch nur temporär) zum kolonialisierten Objekt, zur Sexual-Beute zu werden.

Wäre es dazu gekommen und hätte er Penthesilea im Anschluss dazu überreden können, ihm nun, wie er ihr nach Themiscyra, nach Phytia zu folgen, so wäre (juristisch gesprochen) ein Vergleich zwischen den beiden Parteien möglich gewesen und hätte das sowohl für den Staat der Griechen als auch für den Staat der Amazonen konstitutive Gewaltprinzip, das keinen Ausgleich kennt, ersetzt. Da gerade der potenteste Mann der Griechen, der einzige Nicht-»Verschnittne[]«, zu einer solchen Objekt-, also Frauwerdung, zu solch einem vorübergehenden Tausch der Geschlechterrolle bereit ist, kann die (vorgetäuschte) Bereitschaft zur Kapitulation nicht als »unmännlich« stigmatisiert werden. Vielmehr scheint es, als wäre allein das Männlichkeits-Konzept eines Nicht-»Verschnittnen« stark genug, um sich freiwillig und »stumm«, »als ein Überwundener«, zu den »kleinen Füßen« einer ihrerseits potenten Frau »nieder[zu]legen« (Vs. 2493f.). Ob Achill zu dieser Unterwerfung nur fähig ist, weil er im ernst gemeinten Zweikampf siegreich war, lässt sich auf der Textbasis des Dramas nicht entscheiden. In jedem Fall treibt er das performative *self-othering* so weit, sich dem fremden »Gebrauch« (Vs. 2540) der fremden Frau zu assimilieren – wenn auch auf der Basis eines tödlichen Missverständnisses. Man könnte von einer Mimikry sprechen, wenn Achill »sich arglos« (Vs. 2628), »nur zum Schein« (Vs. 2627), mit einem »Spieß« (Vs. 2627) ausrüstet, um einen Zweikampf zu simulieren, der nach den Gesetzen des Amazonenstaats unausweichlich ist.

⁸² Hermand, Kleists ›Penthesilea‹ im Kreuzfeuer geschlechtsspezifischer Diskurse (wie Anm. 49), S. 42.

Kleists ›Penthesilea‹ ist eine »Tragödie der Individualität«:⁸³ Der Gegensatz zwischen dem devianten Individuum und seiner Eigengruppe ist am Ende des Dramas größer als der durch die Praxis des *othering* markierte Gegensatz zwischen der jeweiligen Eigengruppe und der ethnisch sowie geschlechtlich fremden Gruppe.

⁸³ Vgl. Anm. 38.

WUNDER UND SPEZIALEFFEKT

Heinrich von Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹

Die Vielzahl komplexer, umfassender und argumentativ überzeugender Lektüren von Kleists Novelle ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ treibt die Suche nach einem Schlüssel, einer Deutung um, mit der die »zauberischen Zeichen« (BKA II/5, 101)¹ – so die texteigene Formulierung, die auch den Text selbst beschreibt – zu lesen sind.² Die Deutung der »Legende«, die Anleitung für dieses »zu

¹ Zitate aus BKA z.T. in vereinfachter typographischer Wiedergabe.

² Zum Beispiel legen Donald P. Haase und Rachel Freudenberg, Thomas Heine, Christine Lubkoll, Bettine Menke, Gerhard Neumann, und Anthony Stephens zeichentheoretische Untersuchungen vor; Walter Hinderer, Werner Hoffmeister, Jochen Schmidt, Wolfgang Wittkowski und ältere Interpretationen von Friedrich Braig, Robert Mülher oder Michael Scherer fokussieren auf die Frage der Religion und bei Gordon Birrell, Oliver Simons und bei Katharine Weder steht der kulturgeschichtliche Kontext im Vordergrund. Siehe auch die Zusammenfassung entsprechender Literatur bei Paola Meyer, *Religious Conversion and the Dark Side of Music. Kleist's ›Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ and Hoffmann's ›Das Sanctus‹*. In: *Colloquia Germanica* 40 (2007), S. 237–258, hier S. 239f. Vgl. Donald P. Haase und Rachel Freudenberg, *Power, Truth, and Interpretation. The Hermeneutic Act and Kleist's ›Die heilige Cäcilie‹*. In: *DVjs* 60 (1986), S. 88–103; Thomas Heine, *Kleist's St. Cecilia and the Power of Politics*. In: *Seminar* 16 (1980), H. 2, S. 71–82. Christine Lubkoll, *Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle*. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, Freiburg i.Br. 1994, S. 373–364; Christine Lubkoll, *Musik und Schrift. Die Gewalt der Zeichen in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle*. In: *Dies., Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i.Br. 1995, S. 197–224; 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. DFG Symposium 1993, Stuttgart 1995*, S. 209–245; 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*, S. 365–389; Anthony Stephens, *Stimmengewebe. Antithetik und Verschiebung in ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹*. In: Paul Michael Lützel und David Pan (Hg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*. Würzburg 2001, S. 77–91; Walter Hinderer, *›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹*. In: *Ders. (Hg.), Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart 1998, S. 181–215; Werner Hoffmeister, *Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists ›Die heilige*

Lesende, entsprechend dem Untertitel des Textes, etabliert sich als Aufforderung an die Disziplin, ihrerseits eine Legende im Sinne einer erklärenden Hilfestellung für das zu Lesende zu generieren, eine Legende zur Legende, die Zeichenerklärung der Wundererzählung. Die folgende Lektüre integriert die divergierenden Deutungsansätze, indem sie die Unmöglichkeit einer Entscheidung für Wunder oder Spezialeffekt als religionsphilosophische Aussage des Textes offenlegt. Dabei verfolgt die Lektüre einen kulturgeschichtlichen Ansatz, der sich aus den Verweisen auf musikhistorische, mediengeschichtliche und philosophische Kontexte begründet, die die Novelle aufruft.

Im Zentrum von Kleists Novelle stehen wunderbare Ereignisse in einer Klosterkirche nahe Aachen am Fronleichnamstag zur Zeit des reformatorischen Bildersturms. Die Aufführung eines Musikstücks löst bei einer Gruppe bilderstürmender Brüder einen religiösen Wahn aus: Während ihres Anschlagsversuchs auf das Kloster werden sie von der Musik gleichsam überwältigt und führen in der Folge ein ritualisiertes, quasi-klösterliches Leben. Die Rahmung der Erzählung schildert die Suche der Mutter nach ihren Söhnen und die Erzählungen, mit der die Zeugen das Ereignis ins Bild setzen.

Als intellektuelle Deutungsherausforderung stellt sich der Text mit dem Insistieren auf der Suche nach einer Lesart der diversen Zeichen, nach einer Erklärung der Ereignisse konträr – so sieht es jedenfalls zunächst aus – zu der in Kleists Briefen formulierten religiösen Sehnsucht nach Selbstvergessenheit, zum sinnlichen Aufgehen im Ritus. Der Glaube als zentrales Thema der ›Heiligen Cäcilie‹, das die so erzeugte Dichotomie von Vernunft und Gefühl, Verstand und Sinnlichkeit existentiell betrifft, stellt für den Text sicher, dass der philosophische und theologische Aspekt der Frage nach der Zeichenbedeutung nicht zu Gunsten eines spielerischen Verhandels von Nicht-Referenz ausgeblendet wird. Kleists Schriften identifizieren in Bezug auf die Frage danach, inwieweit Sinnlichkeit und Ver-

Cäcilie oder die Gewalt der Musik. In: Herbert Lederer und Joachim Seyppel (Hg.), Festschrift für Werner Neuse, Berlin 1967, S. 44–56; Jochen Schmidt, ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Kleists entschiedenste Auseinandersetzung mit der Romantik. In: Ders., Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 269–281; Wolfgang Wittkowski, ›Die heilige Cäcilie‹ und ›Der Zweikampf‹. Kleists Legenden und die romantische Ironie. In: *Colloquia Germanica* 6 (1972), S. 17–58; Friedrich Braig, Heinrich von Kleist, München 1925; Robert Mülher, Heinrich von Kleist und seine Legende ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 66 (1962), S. 149–156; Michael Scherer, Die beiden Fassungen von Heinrich von Kleists Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. In: *Monatshefte* 56 (1964), S. 97–102; Gordon Birrell, ›Die heilige Cäcilie‹ and the Power of Electricity. In: *German Quarterly* 62 (1989), S. 72–84; Oliver Simons, Ein musikalisches Marionettentheater oder das Rauschen in Kleists ›Cäcilien‹-Erzählung. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 2003, S. 280–295; Katharine Weder, Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus, Göttingen 2008. Die Literatur zum Text ist umfangreich; hier werden diejenigen Untersuchungen genannt, die entweder individuell wichtig für meine Interpretation sind oder die stellvertretend für einen generischen Ansatz der Interpretation der Novelle stehen.

stand im Glauben involviert sind, die Konfessionalisierung als differenzstiftend.³ Dies zeigt zum Beispiel die im Zusammenhang mit der ›Heiligen Cäcilie‹ oft zitierte Stelle aus einem Brief an Wilhelmine von Zenge, den Kleist im Mai 1801 auf dem Weg nach Paris schreibt:

Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der Katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. [...] Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden –. (BKA IV/2, 21)

Die in der Dresdner Hofkirche als sinnliches Erlebnis erfahrene Wirkung der Musik verbindet Kleist mit der Frage nach der Deutungshoheit von Zeichen, dem Anteil des Gefühls und des Verstandes am Glauben.

Als Kleist im Juli Paris erreicht, erfährt er die dortige kulturelle Atmosphäre als starken Kontrast zu den vorausgegangenen Reiseerlebnissen. Vier Tage nach seiner Ankunft ist er beim Fest des Jahrestages der Zerstörung der Bastille zugegen und dieses Erlebnis sowie seine weitere Auseinandersetzung mit der Pariser Unterhaltungsindustrie werden in seinen beiden langen Briefen an Karoline von Schlieben vom 18. Juli und an Luise von Zenge vom 16. August 1801 deutlich. An Karoline schreibt er:

Seit 8 Tagen sind wir nun hier in Paris, und wenn ich Ihnen Alles schreiben wollte, was ich in diesen Tagen sah u. hörte u. dachte u. empfand, so würde das Papier nicht hinreichen, das auf meinem Tische liegt. [...] Nicht als ob es an Obeliskten u. Triumphbogen u. Dekorationen, u. Illuminationen, u. Feuerwerken u. Luftbällen u. Canonaden gefehlt hätte, o behüte. Aber keine von allen Anstalten erinnerte an die Hauptgedanken, die Absicht, den Geist des Volks durch eine bis zum Ekel gehäufte Menge von Vergnügen zu zerstreuen, war überall herrschend [...]. (BKA IV/2, 51)

In seinen Briefen steht Kleist den Freizeitattraktionen der Pariser generell kritisch gegenüber, und er benutzt in seinen Kommentaren spezifisch die Lichtmetaphorik, wenn er sich im letztgenannten Brief noch einmal zusätzlich zu den ›verblendeten Augen‹ auf den Schein einer Lampe als Zusammenfassung der unterhaltsamen Zerstreuungen bezieht (vgl. BKA IV/2, 103). Auch im Brief an Luise geht er mit der Vergnügungssucht der Franzosen ins Gericht:

³ Zur Konfessionsdifferenz vgl. zum Text als aufklärerische Religionskritik Wittkowski, ›Die heilige Cäcilie‹ und ›Der Zweikampf‹ (wie Anm. 2); Bernd Fischer, Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists, München 1988, S. 92; Peter Horn, ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine problematische ›Legende‹ vom religiösen Wahnsinn. In: Ders., Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung, Königstein im Taunus 1987, S. 185–202, hier S. 194–200. Zum Text als sinnzentrierte Inszenierung von Religion vgl. Menke, Sturm der Bilder und zauberische Zeichen (wie Anm. 2), S. 211f. und Barbara Naumann, Inversionen. Zur Legende des Geschlechts in Kleist Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. In: Dies. und Sigrid Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste. Literatur, Kultur, Geschlecht, Köln 1996, S. 105–135, hier S. 118f.

Eine ganz rasende Sucht nach Vergnügungen verfolgt die Franzosen [...]. Da wird dann der letzte Tropfen aus dem Becher der Freude wollüstig eingeschlürft: eine prächtige Gruppe von Gemächern, die luxuriösesten Getränke, ein schöner Garten, eine Illumination u. ein Feuerwerk – Denn nichts hat der Franzose lieber, als wenn man ihm die Augen verblendet. (BKA IV/2, 100f.)

Die im Juli 1801 während der Parisreise bereits als konträr empfundenen Erlebnisse von religiös-philosophischer Erbauung und auf Verblendung basierender Illumination verarbeitet »Die heilige Cäcilie« zehn Jahre später zu einer ästhetischen Aufarbeitung des Wunders als Balance zwischen Geistererscheinung und Metaphysik – zwischen Schein und Sein. Diese Dichotomie und ihre Verflechtung mit dem Glauben bestimmen die Novelle, und sie werden in Kleists Text aufgerufen durch Inferenzen der kulturgeschichtlichen Phänomene Glasharmonika und Fantasmagorie mit der religionsphilosophischen Thematik der Novelle. Ansatzpunkt ist die Engführung von Geistererscheinung und Projektionsmedien im deutschen Idealismus.

I. Die »Zauberlaterne« im deutschen Idealismus

Die Diskussion der Geistererscheinung ist, wie Stefan Andriopoulos ausführlich gezeigt hat,⁴ im deutschen Idealismus eng mit der metaphysischen Erkenntnistheorie verschränkt, und diese Verschränkung involviert die zeitgenössischen optischen Medien als metaphorischen Bezugspunkt. Die Verblendung, die dort diagnostiziert wird, wo ein Geist mit den Mitteln äußerer Sinneswahrnehmung verortet wird, bezeichnet Kant als »Blendwerk der Einbildung«⁵ und vergleicht sie mit dem optischen »Betrug« visueller Medien.⁶ Die optischen Medien werden als Mechanik der Vermittlung charakterisiert und dienen bei Kant als Negativbeispiel im Zusammenhang der bildlichen Erläuterung des Anliegens seiner idealistischen Transzendentalphilosophie: Die Geistererscheinung soll im Inneren der menschlichen Wahrnehmung lokalisiert werden; Geister als äußere Erscheinungen zu charakterisieren ist hingegen »Blendwerk der Einbildung«, »wie unter andern geschieht, wenn das Spectrum eines Körpers vermittels eines Hohlspiegels in der Luft gesehen wird.«⁷ Kant geht es darum, dass die Illusion auch dann Verblendung

⁴ Vgl. Stefan Andriopoulos, *Die Laterna magica der Philosophie. Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer*. In: DVjs 80 (2006), S. 173–211.

⁵ Immanuel Kant, *Träume eines Geistersehers*. In: Ders., *Gesammelte Schriften* (Akademie-Ausgabe), I–XXIII, Bd. 2, *Vorkritische Schriften: 1757–1777*, Berlin 1900ff., S. 316–373, hier S. 340.

⁶ Kant differenziert dabei zwar, so Andriopoulos, zwischen »optischem« und »transzendentalen« Schein, aber die Begrifflichkeiten aus dem Zusammenhang optischen »Blendwerks« finden generell Eingang in die Diskussion. Vgl. Andriopoulos, *Die Laterna magica der Philosophie* (wie Anm. 4), S. 190.

⁷ Kant, *Träume eines Geistersehers* (wie Anm. 5), S. 344. Die optischen Medien dienen dabei zur Erklärung der Phänomene »Geist« und »Erscheinung«, die, schreibt Andriopoulos, »notwendige [...] Bedingung für die Formulierung von Kants kritischer Philosophie sowie für Schopenhauers und Hegels Systementwürfe« sind (Andriopoulos, *Die Laterna magica der Philosophie*, wie Anm. 4, S. 176).

bleibt, wenn sie als momentane Täuschung funktioniert: Illusionen sind »augenblickliche Verirrungen«,⁸ »dasjenige Blendwerk, welches bleibt, ob man gleich weiß, das der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist«,⁹ »so wie die Bilder der Laterna magica ja wirklich existieren und nicht einfach verschwinden, sobald wir erkannt haben, daß es sich um Projektionen und nicht um Gespenster handelt.«¹⁰ Konkret verweist Kant in diesem Zusammenhang auf den Zusammenhang von »Zauberlaterne« und Theologie, wenn er in der »Kritik der praktischen Vernunft« schreibt, »überschwengliche Anmaßungen mit Theorien des Übersinnlichen, wovon man kein Ende absieht« machten die »Theologie zur Zauberlaterne von Hirngespennern.«¹¹ Die Kritik des transzendentalen Scheins ist für Kant entsprechend notwendig und die Entlarvung der Technizität der Illumination dient der »spekulative[n] Einschränkung der reinen Vernunft und praktischen Erweiterung derselben.«¹² Das philosophiegeschichtliche Umfeld von Kleists Cäcilien-Erzählung verbindet demnach die Reflexion der zeitgenössischen optischen Phänomene mit der Diskussion um Vernunftreligion und Wunderglauben, und Kants Urteil zu Gunsten der Vernunftreligion ist nicht überraschend. Religionsgeschichtlich ist hier nicht nur die Opposition zum Katholizismus zu verorten, sondern auch die Kontroverse zwischen aufklärerischer Vernunftreligion und den aufkommenden, teilweise pietistisch geprägten Gegenbewegungen, die sich gegen die kantische Pflichtethik aussprechen.¹³

Der Einbezug der Technizität in die Diskussion des religiösen Wunderglaubens ist entscheidend für Kleists Text. Die Illusion als das von Kant beschriebene »Blendwerk, welches bleibt, ob man gleich weiß daß der vermeinte Gegenstand nicht wirklich ist«,¹⁴ findet in der Erzählung Nachhall als Statuierung einer ästhetischen Reflexion des »Blendwerks«. Es geht Kleist jedoch im direkten Gegensatz zu Kant um die Ausschaltung des Verstandes. Statt in der vernunftmäßigen Auflösung des »Blendwerks« noch im Moment der Illusion sieht Kleists Cäcilien-Erzäh-

⁸ Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft (B). In: Ders., Gesammelte Schriften (wie Anm. 5), Bde. 3/4, S. 237; vgl. Andriopoulos, Die Laterna magica der Philosophie (wie Anm. 4), S. 192.

⁹ Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Ders., Gesammelte Schriften (wie Anm. 5), Bd. 7, S. 149.

¹⁰ Vgl. Andriopoulos, Die Laterna magica der Philosophie (wie Anm. 4), S. 193.

¹¹ Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft (1788). In: Ders., Gesammelte Schriften (wie Anm. 5), Bd. 5, Berlin 1900ff., S. 141. Vgl. Andriopoulos, Die Laterna magica der Philosophie (wie Anm. 4), S. 192.

¹² Kant, Kritik der praktischen Vernunft (wie Anm. 11), S. 141.

¹³ Zum Beispiel die Deutsche Gesellschaft zur Beförderung christlicher Wahrheit und Gottseligkeit, gegründet 1785, oder die Herrnhuter Brüdergemeine. Zum Konflikt Vernunft-/Sinnenreligion vgl. Rudolf Mohr, »Denk ich, können sie doch mir nichts rauben, ... nicht an Gott den Glauben«. Versuch einer theologiegeschichtlichen Charakterisierung des Glaubens bei Kleist. In: KJb 1997, S. 72–96, und Gerhard Oberlin, »Josefine« und »Cäcilie«. Orpheusvariationen bei Kleist und Kafka. In: KJb 2010, S. 47–77. Kleists Teilnahme an der Christlich-deutschen Tischgesellschaft ist nicht nachweisbar. Vgl. Ethel Matala de Mazza, Sozietäten (Christlich-deutsche Tischgesellschaft) [Art.]. In: KHb, S. 283–285, hier S. 284.

¹⁴ Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (wie Anm. 9), S. 149.

lung im Gegenteil den Weg zum Glauben in der Selbstvergessenheit jenseits der Vernunft. Das Ergebnis ist ein ästhetischer Prozess, der vorschlägt, wie der Zustand der Selbstvergessenheit angesichts der zeitgenössischen Diastase von Vernunft und Glauben möglich sein könnte. Dabei setzt der Text ebenso wie die Metaphorik des transzendentalen Idealismus die Illumination ein, verschiebt die für das Argument unabdingbare Technizität allerdings von der Optik in die Akustik: Es ist die Musik, von deren Selbstvergessenheit erzeugender Qualität der Text erzählt. Wie aber kann das *Erzählen* von der wunderbaren Musik auf ästhetische Weise Selbstvergessenheit indizieren?

II. Glasharmonika

Die als metaphorischer Bezugspunkt der metaphysischen Religionsdiskussion des Idealismus gesetzte *Laterna magica* steht kulturgeschichtlich in einem konkreten Verwendungskontext:¹⁵ 1801, also in dem Jahr, in dem sich auch Kleist in Paris aufhielt,¹⁶ führt der belgische Erfinder und Unterhaltungskünstler Étienne-Gaspard Robert – mit Künstlernamen »Robertson« – an der Pariser Place Vendôme allabendlich ein Schauspiel auf, bei dem er mit Hilfe einer *Laterna magica* Bilder projiziert und so unheimliche Effekte erzeugt. Diese »Fantasmagorie«, wie Robertson seine Show nennt, findet in einer Klosterruine statt, dem Couvent des Capucines.

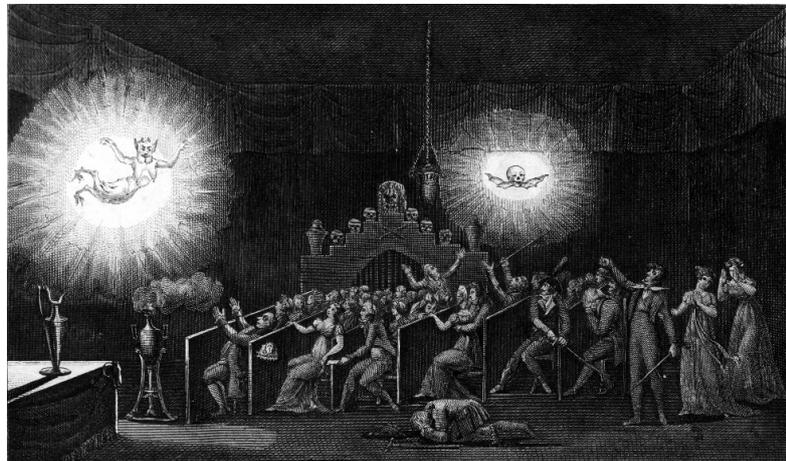


Abb.: *Fantasmagorie von Robertson im Couvent des Capucines*

¹⁵ Andriopoulos zeigt, inwiefern Kant auf die Fantasmagorie verweist. Vgl. Andriopoulos, *Die Laterna magica der Philosophie* (wie Anm. 4), S. 181.

¹⁶ Heinrich von Kleist lebte von Juli bis November 1801 in Paris, hauptsächlich in der Rue Noyer, die sich in der Nähe des Quartier Latin befand – vgl. Justus Fetscher, *Der Himmel über Paris. Kleists erste Reise in die französische Hauptstadt im Jahre 1801*. In: Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle (Hg.), *Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, Stuttgart 1990, S. 142–160, hier S. 143 –, etwa drei Kilometer entfernt vom Aufführungsort von Robertsons Fantasmagorie.

Die bildliche Darstellung¹⁷ zeigt eine gottesdienstähnliche Szenerie der Lichtvorführung: Das Publikum sitzt im von Kerzen erhellten Raum der Klosterruine auf Kirchenbänken,¹⁸ Beschreibungen des Ablaufs zufolge hält Robertson, der sich nebenbei in der Ausbildung zum Priesterberuf befand, einen Eingangsmonolog über den Tod und das Leben danach.¹⁹ Zusätzlich zum beschriebenen Kontext des idealistischen Religionsdiskurses und der zitierten Auseinandersetzung Kleists mit der zeitgenössischen Unterhaltungsindustrie ist auch der Ansatz der ästhetischen Reflexion in »Die heilige Cäcilie« Ausgangspunkt dafür, die Fantasmagorie in Bezug zu Kleists Text zu setzen. Unter den Elementen von Robertsons Show weist zunächst die religionsästhetische Ausstattung deutliche Parallelen zu Kleists Text auf. Allerdings sind diese Parallelen gerade dem auf eine Affinität zum religiösen Wunder spekulierenden Effekt der illuminatorischen Tricks geschuldet, auf den Robertson zurückgreift. Dass das Publikum in der gewünschten Weise reagiert, dokumentiert Robertson in seinen Memoiren, wenn er beispielsweise die schreienden Damen im Zuschauerraum beschreibt.²⁰ Robertson nutzt für seine Unterhaltungsshow die verschwimmende Grenze von Technik und (Aber-)Glaube, die durch die mechanischen wie geistesgeschichtlichen Entwicklungen der Zeit indiziert wurde.²¹ Kleists Text reflektiert ebendiese Verschiebung im Kontext der akustischen Phänomene hinsichtlich ihres ästhetischen Effekts der Konfusion zwischen Wunder und technischem Trick. Dem Machtanspruch der *Bilderstürmer*, mit der Zerstörung ikonographischer Darstellungen auch die religiöse Macht zu beeinträchtigen, wird die Macht der Musik entgegengesetzt.

Die Musik trägt bei Kleist, wie vor allem Christine Lubkoll und Rosemarie Puschmann beschrieben haben, wesentlich dazu bei, das Publikum in eine Art Trancezustand zu versetzen.²² Bei der Fantasmagorie wird die Musik mit dem gleichen Ziel eingesetzt: Robertson benutzt zur musikalischen Untermalung seiner Aufführung eine Glasharmonika, ein 1761 von Benjamin Franklin erfundenes

¹⁷ Frontispiz von Étienne Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson*, Bd. I, Paris 1831.

¹⁸ Hinzu kommen Lichtprojektionen: Bei Robertson wird die Lichtprojektion begleitet von Schwefel- und Salpeterdämpfen (vgl. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, wie Anm. 17, S. 148–174); für Kleist vgl. Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen* (wie Anm. 2), S. 217.

¹⁹ Vgl. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* (wie Anm. 17), S. 148–174. Eine der Basisattraktionen ist zudem die Projektion einer »blutenden Nonne«, vgl. Mervyn Heard, *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*, Hastings, Sussex 2006, S. 93.

²⁰ Vgl. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* (wie Anm. 17), S. 331

²¹ Vgl. Tom Gunning, *Illusions Past and Future. The Phantasmagoria and its Specters*, [www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic key texts/pdfs/Gunning.pdf](http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf) (13.6.2016), S. 3: »Thus the Phantasmagoria literally took place on the threshold between science and superstition, between Enlightenment and Terror.«

²² Vgl. Lubkoll, *Musik und Schrift* (wie Anm. 2), S. 197; Rosemarie Puschmann, *Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literaturhistorische Recherchen*, Bielefeld 1988, bes. S. 50–72.

Instrument, bei dem durch Tastendruck Reibung auf konisch angeordnete, feuchte Glasscheiben ausgeübt wird. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstand um das Instrument ein ausgeprägter theoretischer Diskurs: Die Musikwissenschaftlerin Heather Hadlock fasst zusammen, dass die Glasharmonika alle Magie in sich zu konzentrieren schien, zu der die Musik fähig war.²³ Damit wäre sie neben der Orgel das prototypische Instrument eines romantischen Musikverständnisses, nach dem »sich in ihr [der Kirchenmusik, Ch.A.] die Verschmelzung der Kunst mit der Religion und dem Göttlichen am reinsten ausdrücke.«²⁴ In diesem Diskurs ist auch die Verwendung der Glasharmonika im Zusammenhang mit der Fantasmagorie zu sehen: Das Instrument unterstützte durch seine Audioeffekte den geisterhaften Eindruck der Bilder. Die Harmonika bereite nicht nur das Bewusstsein, sondern, so Robertson, auch die Sinne unmittelbar vor für die seltsamen Eindrücke der Fantasmagorie, und die Melodie sei so süß, dass sie einen starken Reiz auf das Nervensystem ausübe.²⁵

Legt man diese Beschreibung zu Grunde, dann überschneiden sich die Effekte der Glasharmonika mit dem Oratorium/der Messe in Kleists Text:²⁶ In beiden Fällen wird Macht auf das Nervensystem ausgeübt, die Gedanken werden eingeschlüfert – dem würde die bei Kleist beschriebene absolute Stille entsprechen (vgl. BKA II/5, 82) – und schließlich werden im Bewusstsein beider Zuhörergruppen seltsame, die Wirkung der Aufführung steigernde Eindrücke hervorgerufen. Die Diskussion über die Wirkungsweise von Musik wurde zur Zeit Kleists prominent am Beispiel der Glasharmonika geführt. Das Instrument stand in der zeitgenössischen Wahrnehmung in genau der Spannung zwischen musikalischer Schönheit und ambivalentem Klang, die die Musik in Kleists Novelle charakterisiert. Hadlock beschreibt diese Ambivalenz des Harmonikaklangs:

The »penetrating« music of the glass harmonica breached the boundary between self and outside world, producing pleasurable but also potentially morbid reactions. Touched by a calm and healthy body, the instrument would produce pure sounds and have a positive effect on player and listeners. But if the body were sickly, fatigued, distressed, or suffering nervous disturbance, the armonica would exacerbate those conditions.²⁷

Zeugnis der öffentlichen Diskussion um die Wirkungsweise der Glasharmonika sind beispielsweise die Darstellungen, die Friedrich Rochlitz in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« veröffentlicht. Rochlitz schreibt in der Ausgabe vom 18. Juli 1804, dass das Instrument mit dem Vorurteil behaftet sei, dass es »auf die

²³ Vgl. Heather Hadlock, *Sonorous Bodies: Women and the Glass Harmonica*. In: *Journal of the American Musicological Society* 55 (2000), H. 3, S. 507–542, hier S. 507. Vgl. ebenso Weder, *Kleists magnetische Poesie* (wie Anm. 2), S. 206–261.

²⁴ Schmidt, »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« (wie Anm. 2), S. 272.

²⁵ Vgl. Heard, *Phantasmagoria* (wie Anm. 19), S. 91, 106.

²⁶ Kleist hatte theoretisch auch in Berlin Gelegenheit, das Instrument zu hören. Vgl. Christopher Clark, *Iron Kingdom. The Rise and Downfall of Prussia 1600–1947*, London 2007, S. 274.

²⁷ Hadlock, *Sonorous Bodies* (wie Anm. 23), S. 524f.

Nerven nachtheilig wirke«,²⁸ nachdem er es einige Jahrgänge zuvor in einem Artikel mit dem Titel ›Ueber die vermeynte Schädlichkeit des Harmonikaspiels‹ ausführlich besprochen hatte.²⁹ In der Ausgabe vom Juli 1804 schildert Rochlitz zudem in einem Fortsetzungsartikel einen Besuch in einem Irrenhaus – eine Thematik, an der auch Kleist Interesse hatte, wie der vier Jahre zuvor verfasste Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge über einen Besuch im Würzburger Julius-Hospital belegt.³⁰ Rochlitz beschreibt in seinem Irrenhausbericht einen Musiker, der Insasse der beschriebenen Anstalt ist, und dessen Reaktion auf kirchliche Musik:

Hier begann in der Kirche zu seinen Füßen der Gottesdienst mit dem Orgelspiel, das durch die geöffneten Kirchthüren hell herauftönte: da bemerkte man eine heftige Erschütterung aller seiner Glieder und in dem selben Augenblicke wurde sein Geist, auf Fittigen der Begeisterung zu himmlischer Freude erhoben. Er betete laut und mit ausgebreiteten Armen.³¹

Die Musik habe den Musiker, so Rochlitz, langsam wahnsinnig gemacht.³² Durch diese transzendierende Wirkungsweise der Glasharmonika in der Überblendung von Gottesdienst und Unterhaltungsshow der Fantasmagorie wurden die Zuhörer in ihrer Wahrnehmung der Realität erschüttert, ohne eine eindeutige Erklärung in religiöser Performanz oder technischem Trick zu finden – und diese Verunsicherung, so die zeitgenössischen Thesen, griffen ihre psychische Gesundheit an. Dies bestätigt der fiktional-dokumentarische Text ›Über die Harmonika. Ein Fragment‹ aus dem Jahr 1787, verfasst von Karl Leopold Röllig, der sich als Komponist und Interpret der Glasharmonika etablierte:

Die Wirkung dieses Instruments grenzt an das Fabelhafte, und es ist wahrscheinlich, daß, wenn es wieder verloren gehen sollte, die Erzählung davon für die Zukunft das sein würde, was die Geschichte der Leyer des Orpheus für uns ist.³³

In dieser Schilderung der Macht der Glasharmonika über den Zuhörer ist der Verweis auf die Erzählung – oder konkret den Mythos – als vermittelnde Instanz bezeichnend, die zwar nicht die Töne selbst, wohl aber ihre Wirkungsweise kon-

²⁸ Friedrich Rochlitz, Notiz über ein Glasharmonika-Konzert. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 42 (18.7.1804), S. 708.

²⁹ Friedrich Rochlitz, Ueber die vermeynte Schädlichkeit des Harmonikaspiels. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 7 (14.11.1798), S. 97–102.

³⁰ Zum Wahnsinn in ›Die heilige Cäcilie‹ vgl. Heike Grundmann, Säkularisierter Wahnsinn in Kleists Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. In: Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hg.), Internationale Konferenz ›Heinrich von Kleist‹ für Studentinnen und Studenten, für Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler, Stuttgart 2003, S. 169–181, hier S. 178.

³¹ Friedrich Rochlitz, Besuch im Irrenhause. In vier Fortsetzungen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung ab dem 27. Juni 1804 (Nr. 39), hier: Allgemeine Musikalische Zeitung 42 (18.7.1804), S. 700f.

³² Vgl. Rochlitz, Besuch im Irrenhause (wie Anm. 31). Vgl. auch Freia Hoffmann, Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 119.

³³ Karl L. Röllig, Über die Harmonika. Ein Fragment, Berlin 1787, S. 5. Vgl. auch Hadlock, Sonorous Bodies (wie Anm. 23), S. 519.

serviert. Bei Kleist wird dieses konservierende Erzählen als Legende bezeichnet. Aber nicht nur der vergleichbare Effekt der Wirkungsweise der Glasharmonika und der Messe in Kleists Erzählung lässt auf einen Bezug zwischen der Beschreibung der wirkmächtigen Musik in der »Heiligen Cäcilie« und der zeitgenössischen Diskussion um die magischen Qualitäten der Glasharmonika schließen. Auch der ausdrückliche Anschluss an die Darstellung der Musik als weibliche Kunst, wie ihn die Novelle vor allem durch die Schutzpatronin herstellt, markiert die Affinität der Diskurse.³⁴ Der Schriftsteller Helfrich Sturz fasst in einem Brief aus dem Jahr 1768 den Effekt in einer Aussage über das Harmonikaspiel der Künstlerin Angelika Kauffmann (1741–1807):

Wenn sie, vor ihrer Harmonika, Pergolesis Stabat singt, ihre großen schmachtenden Augen, *pietosi a riguardar, a mover parchi*, gottesdienstlich aufschlägt, und dann mit hinströmendem Blicke dem Ausdruck des Gesanges folgt, so wird sie ein begeistern- des Urbild der heiligen Cäcilia.³⁵

Die weibliche Gewalt der Klänge der Glasharmonika steht, wie das Zitat nahelegt, in direkter Verbindung zur Schutzpatronin Cäcilia – die Musikerin *wird*, so wird nahegelegt, zur Heiligen Cäcilie.³⁶ Der Vorzug der Glasharmonika gerade für weibliche Instrumentalistinnen besteht darin, dass der Körper beim Spiel wenig involviert wird und das Instrument daher als »schicklich« gilt, wie Freia Hoffmann in ihrer Studie zur Instrumentalgeschichte schreibt.³⁷ Die vorgestellte körperliche Einheit von Instrument, Musik und Musikerin, die ihrerseits eine Vergeistigung des Körpers in der Musik und damit eine Abstinenz von Sexualität nahelegt,³⁸ führt im Extremfall sogar zum Ausbruch von Nervenkrankheiten.³⁹ Musik-induzierte Nervenkrise stellen sich auch bei den Zuschauerinnen der Fantasmagorie ein, wie Robertson festhält: »Si plusieurs femmes avaient ordinairement besoin de recourir aux sels, une seule se trouva véritablement mal, et éprouva une crise nerveuse assez violente.«⁴⁰

Der an diesen Beispielen verdeutlichte Diskurs um die Glasharmonika zeigt, dass deren Klänge eine Transzendenz des (Be-)Greifbaren zum Geistigen, Körperlosen motivierten, die der Körper des Instruments und der Musizierenden vermit-

³⁴ Vgl. Lubkoll, *Musik und Schrift* (wie Anm. 2), S. 213; Naumann, *Inversionen* (wie Anm. 3).

³⁵ Helfrich Peter Sturz, *Schriften*. Erste Sammlung, neue verbesserte Aufl., Leipzig 1786, S. 162f.

³⁶ Die »Weiblichkeit der Kunst« wird auch in der Vielzahl historisierender Cäcilienporträts aus der Zeit deutlich, zum Beispiel anhand der beiden Darstellungen der heiligen Cäcilie von Angelika Kauffmann. Vgl. Marcia Pointon, *Strategies for Showing. Women, Possession, and Representation in English Visual Culture 1665–1800*. Oxford 1997, S. 229–306.

³⁷ Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper* (wie Anm. 32), S. 113–130.

³⁸ Vgl. Hadlock, *Sonorous Bodies* (wie Anm. 23), S. 508, 510. Zur Josephshee vgl. Haase und Freudenberg, *Power, Truth, and Interpretation* (wie Anm. 2), S. 93, Anm. 18.

³⁹ Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper* (wie Anm. 32), S. 122f.

⁴⁰ Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* (wie Anm. 17), S. 214. Vgl. auch Hadlock, *Sonorous Bodies* (wie Anm. 23), S. 522.

telt.⁴¹ Ähnlich charakterisiert Transzendenz, Uneindeutigkeit, Rätselhaftigkeit und ein Moment des Wunderbaren, das sich dem Verstand entzieht, die von Kleist beschriebene Sphärenmusik. Es ist die Musik, die, wie eingangs zitiert, den Zuhörer im »Innersten []rührt, [...] das Herz gewaltsam« bewegt (BKA IV/2, 21). Und als ebenso vermeintlich körperlos und rätselhaft wird die Musik der Fronleichnamsmesse beschrieben:

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 Oden in den Hallen und Bänken. (BKA II/5, 81f.)

Die Musikerinnen nehmen zwar ihre Instrumente zur Hand, die Körperlichkeit des Spiels selbst aber wird nicht beschrieben. Gerade die Aussage, dass sich kein Odem rege, spielt auf die Körperlosigkeit (indem auch die Seele gerade nicht zum sterblichen Körper gehört) der Tonerzeugung an und suggeriert das Ideal einer entmenschlichten und als ursprunglos markierten, unvermittelten Musik, das Sphärenmusik und Fronleichnamsmesse gleichermaßen vertreten. Ein solcher unvermittelt anmutender Klang, bei dem die Tonerzeugung körperlos scheint, wurde in der zeitgenössischen Diskussion auch der Glasharmonika zugesprochen. Der Komponist Abbé Vogler bezeichnet daher ihre Klänge als »Sphärenmusik«⁴² und die gleiche Bezeichnung findet sich beim Berliner Arzt Karl Christian Wolfart über eine Sitzung bei Anton Mesmer.⁴³ Auch Hadlock schreibt, dass bei der Harmonika die vermeintliche Idealität des Klanges darin bestand, dass weder das Instrument noch die Instrumentalistin hörbare Spuren hinterließen – wobei dieses Zurücktreten der Instrumentalistin hinter dem Klang wiederum als ein Argument für die besondere Weiblichkeit der Glasharmonika galt. Bezeichnenderweise entsprach dieses Bild des Harmonikaklanks aber gerade nicht der Realität, denn tatsächlich konnten die Zuhörer beim Spiel der Glasharmonika die Mechanik der Tonerzeugung sehr deutlich neben dem Klang der Töne hören, wie Hadlock beschreibt:

Yet, in reality, Franklin's armonica sounds not at all disembodied, for under each note one hears the pull and scrape of a finger stroke against the glass disk. More precisely, one could say that the sound breaks down into two constituent parts, with the

⁴¹ Hadlock beschreibt diese Transzendenz des Körpers. Vgl. *Sonorous Bodies* (wie Anm. 23), S. 510. Zu Mesmer vgl. Weder, *Kleists magnetische Poesie*, S. 213f., 224f.; Birrell, »Die heilige Cäcilie« and the Power of Electricity, S. 75f.; Wittkowsky, »Die heilige Cäcilie« und »Der Zweikampf«, S. 28f.; Meyer, *Religious Conversion and the Dark Side of Music*, S. 250f. (alle wie Anm. 2); Grundmann, *Säkularisierter Wahnsinn in Kleists Erzählung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«* (wie Anm. 30), S. 179f. Zu E.T.A. Hoffmann vgl. Hadlock, *Sonorous Bodies* (wie Anm. 23), S. 508, 528f.

⁴² Abbé Vogler, *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Bd. 1, Berlin 1785, S. 410, zit. nach Manfred Schuler, *Musik im Mesmerismus*. In: *Freiburger Universitätsblätter* 25 (1986), H. 93, S. 23–31, hier S. 25.

⁴³ Vogler, *Ephemeriden*, S. 210f, zit. nach Schuler, *Musik* (wie Anm. 42), S. 27.

scrape »underneath« and the pure sound »above«, as each tone separates into material trace and abstraction.⁴⁴

Im Zitat wird deutlich, dass die Glasharmonika das Versprechen einer Musik ohne hörbaren Ursprung nicht halten kann und damit gerade die Glasharmonika die Problematik der faktischen Unmöglichkeit einer Idealmusik inkorporiert. Die Beschreibung der Musik in Kleists Text ist von ähnlichen akustischen Uneindeutigkeiten durchzogen, so gehört zur Messe eigentlich der Chorgesang – und auch die Brüder intonieren später das Gloria – andererseits wird durch die beschriebenen Instrumente (vgl. BKA II/5, 81f.) ein Instrumentalstück nahegelegt.⁴⁵ Die Möglichkeit der Aufführung als reines Instrumentalstück ist auch deshalb problematisch, weil das Gloria nicht als solches vorliegt.

Der Diskurs um die vom Instrument dargebotene Musik präsentiert mit der Referenz auf das Phänomen der Sphärenmusik das Ideal der Musik, die tatsächliche Aufführung hingegen die Unmöglichkeit dieses Ideals. Diese Sehnsucht nach Unmittelbarkeit – in Form von unmittelbarer Musik – bestimmt Kleists Legende: Von der Suche nach der idealen Musik bleibt deren sprachliche Vermittlung, von Orpheus' Leier bleibt der Mythos. Die so verbildlichte Problematik einer Suche nach Unvermitteltheit entspricht strukturell der Kritik der Bilderstürmer an einer ikonisierenden Kirchengestaltung: Hier wie dort wäre eine ideale Musik wie eine ideale Kommunikation unvermittelt; der Text in Verbindung mit Kleists Briefen legt entsprechend nahe, dass die ideale (Sphären-)Musik wie auch die ideale Kommunikation mit Gott keines Mediums bedürften. Aus der Sicht der Bilderstürmer gilt es, die Bilder zu vernichten, die eine solche Kommunikation stören und die der Unmittelbarkeit der Glaubenserfahrung entgegenstehen, die Selbstvergessenheit verhindern. Dass dieses Ideal der Unmittelbarkeit dezidiert unerreichbar bleibt, belegen die in Kleists Erzählung virulent auftretenden Zeichen.⁴⁶ Letztendlich bestimmen den »zu lesenden« Text selbst ebenso vermittelnde Zeichen wie die Musik der Glasharmonika eine Idealität verspricht, der ihre hörbare Tonerzeugung entgegensteht.

Eine erfolgreiche Rezeption der Sphärenmusik käme einem Aufgehen in der Religion, in der rituellen Performanz gleich, die, Kleists Äußerung entsprechend, gerade nur dann möglich ist, wenn man die Gedanken abschalten und die Vernunft – und damit die Möglichkeit von Disjunktion und Widerspruch – hinter sich lassen könne.⁴⁷ Die Schwierigkeit, diese Selbstvergessenheit zu erzeugen, wird

⁴⁴ Hadlock, *Sonorous Bodies* (wie Anm. 23), S. 509f.

⁴⁵ Vgl. Weder, *Kleists magnetische Poesie* (wie Anm. 2), S. 219; Bernhard Greiner, *Performanz des Novellistischen. »Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)«*. Erzählerischer Entwurf des Erhabenen. In: Ders., *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen und Basel 2000, S. 398–419.

⁴⁶ Vgl. Thomas Groß, *Schwester Antonia und der zwiespältige Schein der Kunst. Zu Kleists Erzählung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«*. In: *Brandenburger Kleist-Blätter* 10 (1997), S. 35–65, hier S. 39, 65; Greiner, *Performanz des Novellistischen* (wie Anm. 45), S. 401.

⁴⁷ Die Dichotomie von Vernunft- und Gefühlsreligion wird in der Forschung durchgängig dem protestantischen und katholischen Glauben zugeordnet. Siehe zusammenfassend

markiert in der ausdrücklichen Betonung der Technizität – das Hören der Technik des Instruments verhindert die ideale Rezeption der Musik, der penetrante Einsatz der Zeichen als Zeichen eine entsprechende Rezeption des Textes. Ein idealer Text, eine ideale Musik könnte eine Glaubenserfahrung in Selbstvergessenheit ermöglichen und entspräche einem synästhetischen Konzept von romantischer Allheit: In der Musik, in der Dichtung kämen Vernunft und Seele, Geist und Körper zum Religiösen zusammen. Doch Kleist schildert in »Die heilige Cäcilie« das eklatante Problem: Gerade die Formulierung solcherart komplexer Glaubensvorstellungen ist Ausdruck aufklärerischen Vernunftgebrauchs und verhindert den Zugang zur Sphärenmusik. Kleist schreibt: »Aber so bald ein Gedanke daran sich regt, gleich ist alles fort, wie weggezaubert durch das magische: disparois!, Melodie, Harmonie, Klang, kurz die ganze Sphärenmusik.« (BKA IV/1, 320) Die Briefstelle macht deutlich, dass die Sehnsucht nach einem »Tropfen Vergessenheit« auf ein Paradoxon des Bewusstseins hinausläuft: Man kann das Vergessen nicht beschließen – es ist unwillkürlich. Da aber das Vergessen, wie Kleist nahelegt, Voraussetzung für den Zugang zu einem Glauben ist, zu dem unter anderem auch eine institutionelle Anerkennung von Wundern gehört (das Breve des Papsts vertritt diesen Anspruch in der Erzählung; vgl. BKA II/5, 103), ergibt sich aus den prominenten Briefstellen keine konkrete Möglichkeit eines Zugangs zum Wunder der Sphärenmusik. Ebenso bleibt der Mutter der verhinderten Bilderstürmer der Zugang zum Glaubensgeheimnis verwehrt, wie die Äbtissin feststellt:

Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren Tage, gegen den Übermuth Eurer schwer verirrten Söhne beschirmt. Welcher Mittel er sich dabei bedient, kann euch, die ihr eine Protestantin seid, gleichgültig sein: ihr würdet auch das, was ich euch darüber sagen könnte, schwerlich begreifen. (BKA II/5, 101)

Das hier von der Äbtissin referierte Wunder wird an keiner Stelle des Textes rational aufgelöst. Das logische Paradoxon, dass Antonia als die einzige, die das Werk dirigieren konnte, während der Aufführung den wiedergegebenen Zeugenaussagen zufolge abwesend war, bleibt bestehen. Die fehlende Beschreibung setzt die Mittelbarkeit des Wunders auf Rezipientenebene fort: Für den Leser wird das Begreifen des Wunders dadurch verhindert, dass der rein sinnenzentrierte Zugang zum Glauben hinfällig ist, sobald die direkte Rezeption der Musik nicht mehr vorliegt. Der Glaube, der Wunder und Heilige einschließt, bleibt in der Erzählung esoterisch, ihm wird keine Sprache gerecht⁴⁸ und ebenso bleibt im Sinne des Textes für die aufklärerische Vernunftethik letztlich kein Zugang zum Religiösen. Die Novelle aber zeigt nun, all diese Widersprüche wissentlich außer acht lassend, die Möglichkeit einer idealen ästhetischen (Glaubens-)Erfahrung jenseits von Vernunftreligion und romantischer Allerfahrung; die Frage nach der *Erzeugung* des Vergessens treibt die Cäcilien-Erzählung um.

Stefanie Marx, Beispiele des Beispiellosten. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral, Würzburg 1994, S. 67f.

⁴⁸ Simons bezeichnet dieses Versagen der Sprache nachrichtentechnisch als »Rauschen«. Vgl. Simons, Ein musikalisches Marionettentheater (wie Anm. 2), S. 288.

III. Disparois! Spezialeffekt und Wunder

Der Text setzt an zwei Stellen die Musik in die logische Leerstelle, die das Wunder im Text markiert: zum einen in Form des Oratoriums/der Messe, zum anderen wenn die bilderstürmenden Brüder ihre Version des Gloria intonieren. Während der Messe wird der Aufführung kein körperlicher Ursprung zugesprochen – buchstäblich nicht einmal, wie weiter oben zitiert, der Atem: »besonders bei dem *salve regina* und noch mehr bei dem *gloria in excelsis*, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei« (BKA II/5, 82). Weiterhin wird das Leben der Ikonoklasten als »geisterartig[]« (BKA II/5, 85) beschrieben und ihr Verhalten als determiniert und mechanisch dargestellt: »[E]ure vier Söhne, nachdem sie einen Augenblick gegen den dumpfen Klang der Glocke aufgehört, heben sich plötzlich in gleichzeitiger Bewegung, von ihren Sitzen empor« (BKA II/5, 92). Der idiosynkratische Ritus der Brüder, ihr quasi-mönchisches Verhalten, nimmt ins Extrem gesteigert den körperlichen Effekt auf, der im Diskurs um die Glasharmonika auftrat.

In den zeitgenössischen Berichten wurde die physische Reaktion auf deren Klang als mechanische, unwillkürliche Reaktion beschrieben. Röllig schildert entsprechend das mechanische Verhalten eines Hundes beim Glasharmonikaspiel:

Nun wurden alle seine Bewegungen konvulsivisch und epileptisch. Der ganze Hund war eine leblose, durch Schnüre und Gewichte bewegte Maschine. Gewaltsam öffnete er die Augen, deren Augäpfel bebten und sich im Kreise drehten. [...] Sein Erwachen war, wie aus tiefen Träumen, gähmend, matt und furchtsam.⁴⁹

Hadlock hebt den von Röllig beschriebenen automatisierenden Effekt der Klänge hervor, wenn sie kommentiert, dass die gefährliche Macht der Harmonika den Zuhörer in eine »Zuhörmaschine« zu verwandeln drohe. Der Hund wie die Ikonoklasten reagieren unwillkürlich, wie mechanisch auf die im Zitat bezeichnete Gewalt der Musik, und in beiden Fällen hat die vermeintliche, auf dem Fehlen des Atems begründete Ursprungslosigkeit der Musik Teil an ihrem Effekt. Dass die Glasharmonika auf eine übersinnliche Wirkung abzielt, ist am Betrugsvorwurf erkennbar, den Hadlock als Ergebnis der Positionierung des Instruments zwischen wunderbarer und illusorischer Wirkung beschreibt:

The armonica's ability to manufacture sublime effects casts a shadow on the authenticity of both the music it produced and listeners' responses to it. The armonica's strains, once said to bear transcendent truth, became by 1800 a sign of fakery, a tension between musical truth and illusion that would become exacerbated over the next several decades.⁵⁰

Ähnlich identifiziert auch der Glasharmonikaspieler Röllig das Instrument als prädestiniert für »Aberglauben[] oder Betrug[]«.⁵¹ Das Kulturphänomen Glasharmonika stellt gewissermaßen den weltlichen Gegenpol zum Kleist'schen Fronleichnamsgottesdienst dar, indem beide eine Diskussion der Dichotomie von Spe-

⁴⁹ Röllig, Über die Harmonika (wie Anm. 33), S. 16.

⁵⁰ Hadlock, *Sonorous Bodies* (wie Anm. 23), S. 525. Vgl. ebd., S. 522, 527.

⁵¹ Röllig, Über die Harmonika (wie Anm. 33), S. 17.

zialeffekt und Wunder indizieren und durch die angedeutete Nähe der beiden Phänomene die Frage nach deren Differenzierung aufwerfen.⁵²

Gerade die zentrale Frage nach dem Wunder – ein Thema, das für das Kleist'sche Werk von ›Amphitryon‹ über das ›Käthchen von Heilbronn‹ bis zum ›Erdbeben in Chili‹ prägend ist – wird in ›Die heilige Cäcilie‹ nicht beantwortet. Nachdem die Äbtissin erklärt hat, dass es darum gehe, »wer eigentlich das Werk, das ihr dort aufgeschlagen findet, im Drang der schreckenvollen Stunde, da die Bilderstürmerei über uns hereinbrechen sollte, ruhig auf dem Sitz der Orgel dirigiert habe«, antwortet sie selbst mit der Feststellung, dass dies »schlechterdings niemand weiß« (BKA II/5, 102). Auch die anderen Figuren beantworten diese Frage nicht oder ihre Antwort wird – wie im Fall der zitierten offiziellen Dokumente – vom Erzähler nicht eindeutig legitimiert.⁵³ Die in Anbetracht des Verhaltens der Brüder weiterhin drängende Frage, was ihre extreme Reaktion ausgelöst hat, wird gar nicht erst gestellt. Diese Konstellation fehlender Legitimierungen, Fragen und Antworten ergibt, dass für die Leerstelle der Erzählung weder das Wunder noch der technische Trick als Erklärungsmöglichkeiten ausgeschlossen werden.⁵⁴ Deren *analytische* Ununterscheidbarkeit ist relativ offensichtlich: Für die Rezipienten (die Zeugen der Fronleichnamsmesse und den Leser) ist keine eindeutige Zuordnung zu einer Erklärungsmöglichkeit erkennbar.⁵⁵ Die ›Heilige Cäcilie‹ schlägt aber über diese analytische Ununterscheidbarkeit hinaus auch eine *ontologische*, also eine dem Wesen von Wundern und technischem Trick oder Spezialeffekt innewohnende Ununterscheidbarkeit vor, die eine komplexe Auffassung von Religion und einen

⁵² Paola Meyer sieht im Verhalten der Brüder lediglich eine Kritik am Katholizismus. Vgl. Meyer, *Religious Conversion and the Dark Side of Music* (wie Anm. 2), S. 244. Zur Ununterscheidbarkeit von Wahnsinn und religiöser Ekstase vgl. auch Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang* (wie Anm. 2), S. 377f.

⁵³ Vgl. Lubkoll, *Musik und Schrift* (wie Anm. 2), S. 208; dies., *Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen* (wie Anm. 2), S. 353; Thomas Wichmann, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 1988, S. 217–219, hier S. 219. Birrell und Hoffmeister vergleichen die Erzählung mit einer modernen Detektivgeschichte. Vgl. Birrell, ›Die heilige Cäcilie‹ and the Power of Electricity (wie Anm. 2), S. 73; Hoffmeister, *Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise* (wie Anm. 2), S. 47. Für Kleists Erzählungen insgesamt vgl. Helmut Koopmann, *Das ›rätselhafte Faktum‹ und seine Vorgeschichte. Zum analytischen Charakter der Novellen Heinrich von Kleists*. In: *ZfdPh* 84 (1965), S. 508–550, hier S. 526.

⁵⁴ Michael Boehringer identifiziert diese beiden Möglichkeiten. Vgl. Michael Boehringer, *Realism Refracted. Narrative Ambiguity in Heinrich von Kleist's ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende‹*. In: Ders., *The Telling Tactics of Narrative Strategies in Tieck, Kleist, Stifter, and Storm*, New York u.a. 1999, S. 47–76, hier S. 75. Anette Horn kommt zum gegenteiligen Schluss. Vgl. Anette Horn, *Religion nach der Aufklärung: ›Die Heilige Cäcilie‹ – Identität, Religion und Moderne*. In: Bernd Fischer und Tim Mehigan (Hg.), *Heinrich von Kleist and Modernity*, Rochester, NY 2011, S. 233–242, hier S. 241.

⁵⁵ Vgl. Ralf Simons' Theorie, dass das Asthetische im Hinblick auf das Erhabene ausschlaggebend für dessen Perception sei. Vgl. Ralf Simon, *Bildpolitik der Erhabenheit: Herder (›Kalligone‹), Jean Paul (›Vorschule‹), Kleist (›Cäcilie‹), Hölderlin (›Friedensfeier‹)*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 57 (2007), H. 1, S. 91–111, hier S. 103f. Zum Erhabenen vgl. auch Puschnann, *Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung* (wie Anm. 22), S. 81–88; Greiner, *Performanz des Novellistischen* (wie Anm. 45), S. 412f.

Verweis in den Bereich der Ästhetik nach sich zieht. Der kulturelle Kontext von Glasharmonika und Fantasmagorie macht diese ontologische Ununterscheidbarkeit für Kleists Text sichtbar. Wie die Diskussion der Geistererscheinung ist auch diese Thematik im Kontext der zeitgenössischen Religionsphilosophie bereits angelegt. In »Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft« diskutiert Kant die Wirkungsweise von Wundern folgendermaßen:

Nun ist es doch der gemeinen Denkungsart der Menschen ganz angemessen, daß, wenn eine Religion des bloßen Cultus und der Observanzen ihr Ende erreicht, und dafür eine im Geist und in der Wahrheit (der moralischen Gesinnung) gegründete eingeführt werden soll, die Introdution der letzteren, ob sie es zwar nicht bedarf, in der Geschichte noch mit Wundern begleitet und gleichsam ausgeschmückt werde, um die Endschaft der ersteren, die ohne Wunder gar keine Autorität gehabt haben würde, anzukündigen; ja auch wohl so, daß, um die Anhänger der ersteren für die neue Revolution zu gewinnen, sie als jetzt in Erfüllung gegangenes älteres Vorbild dessen, was in der letztern der Endzweck der Vorsehung war, ausgelegt wird; und unter solchen Umständen kann es nichts fruchten, jene Erzählungen oder Ausdeutungen jetzt zu bestreiten, wenn die wahre Religion einmal da ist und sich nun und fernerhin durch Vernunftgründe selbst erhalten kann, die zu ihrer Zeit durch solche Hülfsmittel introductirt zu werden bedurft [...].⁵⁶

Die Argumentation ähnelt derjenigen, die weiter oben für die Illusion dargelegt wurde: Ist das Wunder/die Illusion einmal vorhanden, kann man es/sie als Wunder/Illusion annehmen, solange man sich zu der Zeit, in der sich die Vernunftreligion durchgesetzt hat, des Charakters der Wunder als Hilfsmittel – oder eben der Illusion als Illusion – bewusst ist. Zumindest als taktische Überlegung schließt Kant demnach die Anerkennung des Wunders als in der Vergangenheit gebräuchliche Erklärung nicht grundsätzlich aus und auf diese Weise gehört das Wunder zur Religion, auch wenn sie im Weiteren von Vernunftprinzipien geleitet wird. In seiner kommentierenden Interpretation von Kants Argument in »Religion and Violence« paraphrasiert Hent de Vries Kants Ausführungen zum Wunder wie folgt: »What was once impossible without the miracle must now be seen as having been possible – indeed, necessary or imperative – without it.«⁵⁷ In dieser Deutung ist das Wunder der vergangenen Religion eng mit der sich entwickelnden Vernunftreligion verflochten; es wird als Ereignis nicht negiert, auch wenn es in der ontologischen Begründung der Religion keine Funktion mehr einnehmen soll. De Vries fügt an der zitierten Stelle eine längere Fußnote ein, in der er auf Walter Benjamins Anekdote »Rastelli erzählt« verweist. Kants Text, so de Vries, lade ein zu einer »pervertierenden Interpretation mit Hilfe Benjamins.«⁵⁸ Benjamins Text berichtet vom Magier-Jongleur Enrico Rastelli, der in seiner Aufführung einen Ball benutzte, der ihm auf magische Weise zu gehorchen schien. Für das Publikum

⁵⁶ Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. In: Ders., *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), Bd. 6, S. 84.

⁵⁷ Hent de Vries, *Religion and Violence. Philosophical Perspectives from Kant to Derrida*, Baltimore, MD 2002, S. 229.

⁵⁸ De Vries, *Religion and Violence* (wie Anm. 57), S. 229f., Anm. 32. De Vries verweist in der Anmerkung auch mit einem Satz auf Kleist.

nicht erkennbar, saß im Ball ein Zwerg und koordinierte dessen Bewegungen. Während einer Vorführung »gehorchte« der Ball besonders gut und das Schauspiel erntete allgemeinen Beifall. Nach dieser Aufführung wollte Rastelli sich wie gewöhnlich an einer verborgenen Stelle mit seinem Zwerg treffen. Dort erreichte ihn – wie Benjamin schreibt – ein Brief, »der die Handschrift des Zwerges trug. ›Lieber Meister, Ihr müsst mir nicht zürnen, hieß es darinnen. ›Heute könnt Ihr Euch nicht vor dem Sultan zeigen. Ich bin krank und kann das Bett nicht verlassen.«⁵⁹ Die »pervertierende Interpretation« von Kants Ausführungen würde den Zwerg mit der Wirkung des Wunders gleichsetzen, das die Religion auch dann weiterhin lenkt, wenn es unsichtbar bleibt. De Vries stellt fest, dass es gleichgültig ist, ob der Zwerg anwesend oder abwesend ist, weil die Technizität des Wunders auf einer Glaubensstruktur beruht, die auf der Wahrnehmung der Zuschauer basiert.⁶⁰ Technische (vernünftige) und wunderbare Erklärung unterscheiden sich deshalb nicht, weil sie in der Wahrnehmung der Zuschauer/Gläubigen den gleichen Effekt bewirken.⁶¹ Das Moment des vernunftentrückten Glaubens, so könnte man überspitzt sagen, ist auf der Seite der Rezipienten der religiösen Struktur intrinsisch, und es ist gleichgültig (»gleichviel«; BKA II/5, 81) wie man es benennt.

Aufgrund der Parallelen zu Kleist ist die Anekdote für eine Lektüre der Verflechtung von Wunder und Technizität in Kleists Cäcilien-Erzählung hilfreich: Wie Schwester Antonia hütet auch der Zwerg im entscheidenden Moment das Bett und beide machen so Platz für die unbestimmbare Instanz, die an ihrer Stelle die Geschicke lenkt. Kleists Text folgt, so könnte man sagen, der von Kants Abhandlung ausgehenden Einladung zu deren pervertierender Interpretation: Der Glaube ist – in der genauen Umkehrung dessen, was Kants Text beabsichtigt – immer an das Wunderbare geknüpft; *sämtliche* Figuren in Kleists Text erkennen die *Wirkung* des Wunders an, gleichgültig, welchen religiösen Hintergrund sie mitbringen. Damit ist das Wunder nicht gleichbedeutend mit einer katholischen Lesart, sondern es geht vielmehr um das Religiöse an sich.

Die Reaktion der Brüder ist entscheidend für die Einordnung der Signifikanz des Ereignisses. Die Darstellung aus Rezipientenperspektive erlaubt, aus der analytischen Ununterscheidbarkeit von Wunder und Spezialeffekt auch eine konzeptuelle und ontologische Ununterscheidbarkeit abzuleiten.⁶² Beide Texte, »Die heilige

⁵⁹ Walter Benjamin, Rastelli erzählt. In: Ders., Gesammelte Schriften IV, 2. Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972, S. 777–780, hier S. 780.

⁶⁰ Vgl. Hent de Vries, In Media Res. Global Religion, Public Spheres, and the Task of Contemporary Comparative Religious Studies. In: Ders. und Samuel Weber (Hg.), Religion and Media, Stanford, California 2001, S. 3–42, hier S. 567, Anm. 76.

⁶¹ Diese Konjunktion der Disjunktion von Wunder und profaner Erklärung kann auch auf den Titel des Textes bezogen werden. Vgl. zum Titel Wittkowski, »Die heilige Cäcilie« und »Der Zweikampf«, S. 29; Hoffmeister, Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise, S. 46; Haase und Freudenberg, Power, Truth, and Interpretation, S. 98f.; Lubkoll, Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen, S. 345; Lubkoll, Musik und Schrift, S. 205 (alle wie Anm. 2); Puschmann, Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung (wie Anm. 22), bes. S. 32–44.

⁶² Vgl. Hent de Vries, Of Miracles and Special Effects. In: International Journal for Philosophy of Religion 50 (2001), S. 41–56, hier S. 51.

Cäcilie» und »Rastelli erzählt«, nehmen in ihrer Diskussion der Dichotomie von Wunder und technischem Trick den Kontext der mechanischen Unterhaltungsindustrie um 1800 auf.⁶³ Der von Benjamin beschriebene Apparat fällt ebenso wie die Parallelen zur Fantasmagorie bei Kleist in die Kategorie mechanischer Tricks, für die stellvertretend meist Wolfgang von Kempelens Schachspieler-Automat genannt wird.⁶⁴ Die konzeptuelle Ununterscheidbarkeit von Wunder und Spezialeffekt beruht darauf, dass auch der technische Effekt nicht in letzter Konsequenz erklärbar ist. Aus theologischer Sicht ist daher schlussendlich auch die Technik als Ergebnis göttlicher Intervention zu verstehen, wie de Vries erklärt:

The word *effect*, [...], would in effect (that is to say, virtually) come to stand for any event (and for any action) whose structure finds its prime in the theological – perhaps even theistic – concept of God: the being that has no cause outside itself (hence the most metaphysical of God's names, *causa sui*). On this reading, not even the most artificial special effect could be possible – that is to say, thought or experienced – without some reference to (or conjuring up) of the miracle and everything for which it stands.

Einerseits ist also der Spezialeffekt ebenso unerklärlich wie das Wunder, da beide gleichermaßen in letzter Konsequenz durch die Schöpfung aus dem Nichts entstanden sind. Andererseits weist umgekehrt auch das Wunder eine Affinität zum Spezialeffekt auf, indem beide an einer gewissen Technizität partizipieren, wie de Vries schreibt:

The miracle was never possible without introducing a certain *technicity* and, quite literally, a *manipulation* of sorts. Human fabrication – or the rumor thereof, in false miracles and in magic – always went hand in hand with the seemingly sure signs and acts of the hand of God [...] – those who performed lesser miracles in his name (whether as impostors or not) drew on a certain technical skill.⁶⁵

Die Technizität des Wunders und das Wunderbare des rational erklärbaren Profanen stellen damit zwei Seiten einer Medaille dar. Das Wunder als Manifestation – *Manipulation* – des Göttlichen,⁶⁶ als handgreifliches Zeichen für das Handeln Gottes in der Welt, die »zauberischen Zeichen« (BKA II/5, 101) beziehen sich explizit auf den Anteil der Hand als Markierung des Technischen. Die für Kleists Erzäh-

⁶³ Für eine kultur- und technikgeschichtliche Perspektive, teilweise auch auf die Übertragungsmedien bei Kleist bezogen vgl. Birrell, »Die heilige Cäcilie« and the Power of Electricity, S. 79; Weder, Kleists magnetische Poesie (beide wie Anm. 2), S. 220f.; Grundmann, Säkularisierter Wahnsinn in Kleists Erzählung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« (wie Anm. 30); Simons, Ein musikalisches Marionettentheater (wie Anm. 1); Bianca Theisen, Bogenschluss. Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg i.Br. 1996, S. 121f.

⁶⁴ Zu dem Automat, der hinsichtlich seines technischen Prinzips und des orientalischen Hintergrunds mit der Rastelli-Aufführung verwandt ist, vgl. Thomas Fries, Der Jongleur als Erzähler, der Erzähler als Jongleur. Walter Benjamin, »Rastelli erzählt ...«. In: Hans-Georg von Arburg (Hg.), Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne, Göttingen 2006, S. 250–269, hier S. 259.

⁶⁵ De Vries, Of Miracles and Special Effects (wie Anm. 62), S. 47f.

⁶⁶ Manifestation [Art.]. In: Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, Bd. 10, Freiburg i.Br. 1965, Sp. 1260. Zu »*manipulation*« vgl. de Vries, Of Miracles and Special Effects (wie Anm. 62), S. 48.

lung beschriebenen technisch-medialen Übertragungen – Oliver Simons beschreibt vor allem das Zeichen, das die Brüder verabreden, die Orgel, die Cäcilie oder Antonia einsetzt, um das Orchester zu dirigieren, und schließlich Antonia als Medium für Cäcilie⁶⁷ – manifestieren ebenso wie die auf einer »technisch perfektionierten Beherrschung«⁶⁸ des Mediums basierende Aufführung der Musik eine solche Affinität von Wunder und Spezialeffekt. Die Cäcilien-Erzählung stellt sowohl den kulturtechnischen Aspekt des Wunders dar, illustriert durch die dargestellten Parallelen zu Glasharmonika und Fantasmagorie, als auch die ontologische Konvergenz von Spezialeffekt und Wunder. Die Parallele des Vorläufers des Kinos zu Kleists Darstellung der Fronleichnamsmesse zeigt, wie Wunder und Spezialeffekt durch Technizität und Medialität aufeinander bezogen sind. Die Erzählung verdeutlicht, dass dieser Bezug dabei kein zufälliger ist, der von außen an die Begriffe herangetragen würde, sondern dass er ein intrinsisch-strukturelles Moment von Religion darstellt. Damit geht Kleists Text sowohl über die vernunftgebundene Aufklärungsreligion als auch über den romantischen, sinnensynthetisierenden Glauben hinaus.

Für die Illusion der magischen Erscheinung nimmt Kant, wie eingangs dargestellt, einen Moment an, in dem die Funktion der Illusion zwar grundsätzlich bekannt ist, dieses Wissen die akute Wirkung der Illusion aber nicht beeinträchtigt. Der Wunderglaube speziell des Katholizismus und damit spezifisch die Konversion nimmt in Kleists Novelle eine ähnliche Funktion ein und ermöglicht ein Moment des Transzendenten für die Bilderstürmer und ihre Mutter.⁶⁹ Die Konversion der Mutter nimmt bekanntlich auf die reale Konversion Adam Müllers Bezug, dessen Tochter Cäcilie die Erstfassung der Erzählung als Taufgeschenk gewidmet ist, und die als realer Akt die katholizistische Tendenz der Romantik institutionell veräußerlicht.⁷⁰ Von diesem historischen Bezug abstrahierend ist Konversion in der systematischen Betrachtung des Religiösen ein Zeichen dafür, dass eine als wirkungsvoller angesehene Macht zum Übertritt animiert. De Vries beschreibt das Wunder als einen Ausdruck der Sehnsucht nach Transzendenz, nach unmittelbarer Kommunikation, die von der Reformation angegriffen werde.⁷¹ In diesem Sinne ist die Konversion in der »Heiligen Cäcilie« als theoretische Möglichkeit einer Rückwendung zu einem Wunderglauben, einem »Triumph der Religion« zu verstehen, der eine außerverstandesmäßige Glaubenserfahrung bieten

⁶⁷ Vgl. Simons, Ein musikalisches Marionettentheater (wie Anm. 2), S. 282.

⁶⁸ Dorothea E. von Mücke, Der Fluch der heiligen Cäcilie. In: *Poetica* 26 (1994), S. 105–120, hier S. 120.

⁶⁹ Vgl. de Vries, Of Miracles and Special Effects (wie Anm. 62), S. 51: »In sum, there are not only empirical, historical, and technological but also systematic reasons to doubt that magic and the miraculous could ever be (or have ever been) taken out of religion, just as there are reasons to suspect that religion was ever fully taken out of reason, secularization, mechanization, technization, mediatization, virtualization, and so on«.

⁷⁰ Vgl. den Kommentar in BKA II/5, S. 108; Schmidt, »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« (wie Anm. 2), S. 269f.; Jakob Baxa, Die Taufe der Cäcilie Müller. In: *Euphorion* 53 (1959), S. 92–102.

⁷¹ Vgl. de Vries, Of Miracles and Special Effects (wie Anm. 62), S. 49.

mag. Gleichzeitig machen vor allem Kleists Briefe deutlich, dass diese Möglichkeit dem bereits in der Vernunftreligion Geschulten nicht mehr offensteht. »Die heilige Cäcilie« inszeniert nun das übergeordnete Paradoxon einer nach Erweiterung strebenden Religiosität – konkret formuliert wären das die Sehnsucht des Vernunftgläubigen nach dem Wunder und die Suche des Wundergläubigen nach der Erklärung. Entscheidend ist jedoch, dass sich diese oberflächliche Opposition vor dem Hintergrund der Struktur des Religiösen auflöst.

Die immer wieder dargelegten Widersprüche der Erzählung inszenieren dieses Paradoxon auf Textebene. Die prominenteste Umsetzung des Gegenübers von Ratio und Wunder in der Novelle ist sicherlich die Setzung der genannten Formulierungen »Säkularisierung« und »Triumph der Religion«. Die beiden Begriffe werden in der ersten Fassung der Erzählung in den »Berliner Abendblättern« an die jeweiligen Ränder der Fortsetzung gesetzt: Während das 41. Blatt mit dem Satz schließt »und das Kloster noch, bis am Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat, wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte« (BA, Bl. 41; 16.11.1810), beginnt das 42. Blatt mit der Fortsetzung: »Aber der Triumph der Religion war, wie sich nach einigen Tagen ergab, noch weit größer« (BA, Bl. 42; 17.11.1810). Der verwirrende Widerspruch der »Heiligen Cäcilie« wird so in ihrer ersten Druckfassung auch formal mit größtmöglichem Effekt inszeniert. Gleichzeitig suggeriert die Setzung der beiden Begriffe einmal mehr die Konvergenz vorgegeblicher Oppositionen; wenn wegen ihrer jeweiligen Partizipation am Technischen religiöse Vorkommnisse und Spezialeffekte in die gleiche Kategorie fallen, dann ist zum einen alles Religion – und zum anderen wird Religion ebenso profan wie Technizität und Magie in ihrer zeitgenössischen Form als Bühnenshow.

Mit einer solchen Konvergenz der Oppositionen geht jedoch nicht zwingend eine Abwertung der Religion einher. Es ist ebenso legitim, das »[G]leichviel« (BKA II/5, 81) der Gegensatzpaare als Vorschlag für eine Möglichkeit zur Selbstvergesessenheit zu lesen. Diese wäre als Zustand zu verstehen, der durch einen Prozess erreichbar ist, und »Die heilige Cäcilie« stellte dann einen solchen Prozesses in narrativer Form dar.⁷² Der Versuch, in einer Ästhetik des Erzählens zum Unwillkürlichen vorzudringen/zurückzugehen, stellt eine paradoxe Überwindung des Verstandes durch den Verstand dar – und Kleists Text suggeriert, dass dies in einer prozessualen Überwindung der Oppositionen möglich sein könnte. Einen solchen Prozess stellt sowohl Kants Positionierung des Wunders als auch die Überschneidung von Wunder und technischem Trick dar, wie de Vries erklärt: »[It would correct] a simplistic opposition between realms we only wish could be kept apart. [It would be] doing away with the last and most pernicious of all binary op-

⁷² Die Sehnsucht nach einem Zustand der selbstvergesessenen Unwillkürlichkeit bringt Kleist in einem Brief an Otto August Rühle von Lilienstern vom 31. August 1806 zum Ausdruck: »Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben Alles, so bald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand!« (BKA IV/2, 423) Vgl. auch Ilse Graham, Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol, Berlin und New York 1977, S. 200f.; Naumann, Inversionen (wie Anm. 3), S. 133f.

positions – indeed, with the very matrix of the binary as such.⁷³ Eine solche epistemologische Position außerhalb der binären Logik wäre, grob gesprochen, eine Haltung außerhalb der traditionellen Grenzen der Vernunft. Indem »Die heilige Cäcilie« diese Oppositionen jedoch gerade nicht sprengt, inszeniert der Text sie. So kann (und muss) die Legende die Widersprüche stehen lassen, und so werden diese zunächst ästhetisch und über die Ästhetik auch epistemologisch produktiv. Kleists Text situiert sich so weder innerhalb noch außerhalb der Grenze der Vernunft, die die logische Binarität beschreibt, sondern die Platzierung von Widersprüchen an Stelle einer Antwort macht den Versuch aus, das Paradox, das rational nicht gedacht werden kann, als *ästhetischen Prozess* darzustellen.⁷⁴ Der Text zielt darauf ab, das eigentlich unmögliche willkürliche Vergessen zu erzeugen, das gewollte Abschalten der Vernunft, das Kleist in seinem Brief an Wilhelmine beschreibt.⁷⁵

IV. »[S]o kann man gar nicht begreifen, wohin das Alles führen solle«

Was bleibt, ist die Produktion und Rezeption des Texts – eine »praktische Ästhetik« also, die Sehnsucht nach einem intuitiven Handeln, wie es Fischer beschreibt.⁷⁶ Dieses Handeln bleibt jedoch letztlich in den Texten immer ein vermitteltes, wie auch die Übermittlung der Gewalt der Musik in der Erzählung nur indirekt erfolgt.⁷⁷ In ihrer Funktion als Vermittlerin wird die Novelle selbst zum Zeichen, vergleichbar mit der Funktion der Musik für die Brüder. Während der Leser der Novelle – anders als die Zuhörer der Fronleichnamsmesse – die Wirkung des ästhetisch-musikalischen Zeichens nicht mehr direkt erfahren kann und die Novelle entsprechend alle möglichen Zweifel an dessen religiösem Effekt inszeniert, positioniert sich der Text selbst (auch in den Zitaten des zeitgenössischen Kontexts) als eine Art Sollbruchstelle ästhetischer Rhetorik. Dadurch, dass jedem Zeichen ein Gegenzeichen beigelegt wird – wie zum Beispiel dem verabredeten Zeichen der Zerstörung die Allegorien der Kirchenfenster und dem Einsatz zum Bildersturm die Musik –, betont der Text in den semiotischen Widersprüchen die prozesshafte Evidenz der ästhetischen Form. So wie die Tonerzeu-

⁷³ De Vries, *Of Miracles and Special Effects* (wie Anm. 62), S. 52.

⁷⁴ Stefanie Marx beschreibt das Verhältnis der Widersprüche zum Erzählten ähnlich, bezieht es aber nicht auf die Frage der Möglichkeit des Glaubens. Vgl. Marx, *Beispiele des Beispiellosten* (wie Anm. 47), S. 85.

⁷⁵ Man könnte auch, mit goetheschen Begriffen, sagen, Religion funktioniert nur symbolisch (durch numinose Vergegenwärtigung), nicht allegorisch (also durch potentiell Diskursivierbares).

⁷⁶ Bernd Fischer, *Kleist und die Romantik*. In: Walter Pape (Hg.), *Arnim und die Berliner Romantik. Kunst, Literatur und Politik*, Tübingen 2001, S. 135–151, hier S. 148.

⁷⁷ Anette Horns Feststellung, dass Kleist versuche »das Übernatürliche zu säkularisieren, indem er es der Kunst zuschreibt«, trifft demnach vielleicht auf die Musik zu – für die Kunst der Sprache, die durch den Text selbst vertreten ist, geht der Text in seiner Komplexität ästhetischer Evidenzstrukturen über diese Einschränkung hinaus (Horn, *Religion nach der Aufklärung*, wie Anm. 54, S. 237).

gung der Glasharmonika zwar hörbar ist, das Instrument die Nerven aber trotzdem in Aufruhr versetzt, macht die Novelle ihre literarische Komposition sichtbar; auch für das Erzählen wird das vormalig als transzendente Wahrheit der Kunst Angesehene, zur Spannung zwischen Wahrheit und Illusion.⁷⁸

Für den theologischen Kontext entfaltet der Text einen narrativen Prozess, der letztendlich die Frage nach den Möglichkeiten – der Gewalt – der Ästhetik stellt. Und *diese* Gewalt wird, im Gegensatz zu den Dichotomien, die der Text aufweist, nicht angezweifelt. Sie wird nicht einmal *beschrieben*, sondern der Text ist angelegt, sie jenseits der Grenze dessen, was er erzählen kann, zu *erzeugen*. Im Gegensatz zu einer kritischen Rezeptionshaltung, die eine Entscheidung für eine aufklärerische oder romantische, protestantische oder katholische, atheistische oder religiöse, technizistische oder wunderbare Lesart propagiert, eröffnet der Text damit die Möglichkeit, in einem narrativen Prozess die Widersprüche bestehen zu lassen, es wird gleichgültig, ob das Gemachtsein des Textes sichtbar wird. Damit wird der ästhetische Diskurs mit dem theologischen Diskurs über Wunder und Spezial-effekt eng geführt und die Spannung zwischen Wahrheit und Illusion kollabiert im »[G]leichviel« (BKA II/5, 81).⁷⁹

Wiederum an Wilhelmine beschreibt Kleist in einer oft zitierten Briefstelle die Problematik, dass das religiöse Gefühl nicht willentlich erzeugt werden kann:

Wenn man in eine solche katholische Kirche tritt, [...] so kann man gar nicht begreifen, wohin das Alles führen solle. Bei uns erweckt doch die Rede des Priesters, oder ein Gellertsches Lied manchen herzerhebenden Gedanken; aber das ist hier bei dem Murmeln des Pfaffen, das niemand hört, u. selbst niemand verstehen würde, wenn man es auch hörte, weil es lateinisch ist, nicht möglich. Ich bin überzeugt, daß alle diese Präparate nicht einen einzigen vernünftigen Gedanken erwecken. Überhaupt, dünkt mich, alle Ceremonien ersticken das Gefühl. Sie beschäftigen unsern Verstand, aber das Herz bleibt todt. Die bloße Absicht, es zu erwärmen, ist, wenn sie sichtbar wird, hinreichend, es ganz zu erkalten. Mir wenigstens erfüllt eine Todeskälte das Herz, sobald ich weiß, daß man auf mein Gefühl gerechnet hat. (BKA IV/I, 277)

Kleist stellt fest, dass letztlich weder der hier beschriebene Ritus noch der reine Verstand, wie in den anderen Briefstellen dargestellt, zu einem befriedigenden religiösen Gefühl führen. Für eine sinnvolle Lesart der zitierten Briefe Kleists ebenso wie für eine schlüssige Interpretation der widersprüchlichen Cäcilien-Erzählung muss keine entwicklungsbedingte religiöse Umkehr Kleists angenommen werden; vielmehr geht es, da man nicht begreifen kann, »wohin das Alles führen soll«, um Einsichten, die der narrative Prozess an sich vermittelt. Die Ästhetik wird zur glaubens-

⁷⁸ Vgl. Hadlock, *Sonorous Bodies* (wie Anm. 23), S. 527.

⁷⁹ Religionskritische Interpretationen beziehen sich meist auf die Säkularisierung des Klosters (vgl. BKA II/5, 82) und auf Kants Forderungen aus dessen »Die Religion in den Grenzen der bloßen Vernunft« zum »Afterdienst Gottes« (Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, wie Anm. 56, S. 170). Vgl. Wittkowski, »Die heilige Cäcilie« und »Der Zweikampf« (wie Anm. 2); Fischer, *Ironische Metaphysik* (wie Anm. 3), S. 92; Horn, »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« (wie Anm. 3), S. 194ff.

stiftenden Macht.⁸⁰ Am Ende dieses Prozesses steht, den Gedanken der Unbegreiflichkeit weiterführend, die Einsicht, dass eine Entscheidung zu Gunsten eines der Gegensätze für den Zuschauer der Fronleichnamsmesse wie für den Leser der Erzählung nicht nur unmöglich, sondern auch unnötig ist: Man muss es nicht begreifen; der Text bietet letztlich keine Erklärung, weder eine rationale noch eine mystische. Damit stellt sich der Text nicht nur quasi vorbeugend sämtlichen Interpretationsversuchen entgegen, die eine Argumentationslogik herauszuarbeiten versuchen,⁸¹ sondern folgenswer ist vor allem, dass die Novelle dieses Fehlen einer Auflösung mit dem Bereich des Religiösen kreuzt. Der Gegensatz von Ratio und Mystik wird in einem Dritten aufgelöst, zu dem die Äbtissin bei Kleist wörtlich rät: der Abstinenz von einer Entscheidung, der Inszenierung der Dichotomie ohne Auflösung als ästhetisches Erleben. In überzeichneter Weise leben die Ikonoklasten diese Hingabe an die Wirkung der Kunst; ihr Beispiel zeigt aber auch die praktische Schwierigkeit eines solchen Lebens sowie die Gefahr der Ritualisierung des Epigonalen.

Jacques Derrida schreibt in ›Glaube und Wissen‹: »Man kann zum Beispiel dieses Messianische und diesen Glauben nicht in den Gegensatz von Vernunft und Mystik einzwängen.«⁸² Mit dieser Aussage verschiebt er die Präposition und markiert so im Unterschied zu Kant die Religion »an den Grenzen der bloßen Vernunft«,⁸³ wie bereits der Untertitel seines Vortrags ankündigt; das eine beginnt dort, wo da andere endet. Auch Kleists Erzählung vertritt eine solcherart komplexe Position des Religiösen, die die Diastase von Glauben und Vernunft übersteigt (und auflöst). Dem Text ist dadurch eine ästhetische Entgrenzung möglich, die ihn jenseits sowohl kantischer als auch romantischer Religionsdiskurse situiert. In diesem Gestus stellt sich die Erzählung sowohl als die Beglaubigung des Wunders dar wie als Erklärung der Unmöglichkeit einer solchen Beglaubigung. Die Tatsache, dass der Text fortwährend ein narratives Erlebnis bietet, spricht für die ästhetische Stabilität des Experiments. Das eigentliche Wunder ist die Ästhetik – alles ist »gleichviel«, wie Antonia ihren Kolleginnen versichert, solange die Kunst zur Aufführung kommt. Damit verhindert der Text selbst einen Bildersturm, der der Religion ihre Komplexität absprechen und sie in Vernunft auflösen wollte.⁸⁴ Aber umgekehrt spricht er auch ebenso ihrem Aufgehen in Mystik keine Legitimation zu und setzt sich damit dezidiert ab von der Heiligenlegende, die er zu sein vorgibt.

⁸⁰ Bernd Fischer hat Kleists Romantikrezeption als spielerischen Versuch beschrieben, »Totalitätsvernunft und Kontrollvernunft in der ästhetischen Erfahrung zusammenzuführen« (Fischer, Kleist und die Romantik, wie Anm. 76, S. 140).

⁸¹ Damit ist auch die Stilisierung einer rezeptionsgebundenen Entscheidung zwischen einer natürlichen und einer übersinnlichen Erklärung von Wundern hinfällig. Vgl. Wittkowski, ›Die heilige Cäcilie‹ und ›Der Zweikampf‹ (wie Anm. 2), S. 17.

⁸² Jacques Derrida, Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der ›Religion‹ an den Grenzen der bloßen Vernunft. In: Ders. und Gianni Vattimo (Hg.), Die Religion, Frankfurt a.M. 1996, S. 9–106, hier S. 33.

⁸³ Derrida, Glaube und Wissen (wie Anm. 82), S. 9.

⁸⁴ Die Reflexion der Funktion von Narration ist in der Gattungszuschreibung impliziert. Vgl. Neumann, Eselsgeschrei und Sphärenklang (wie Anm. 2), S. 387; Theisen, Bogenchluss (wie Anm. 63), S. 120f.

Mathias Weißbach

NATÜRLICHE UND RHETORISCHE IRRTÜMER

»Der Findling« und die Kunst der »Ver-Stellung«

I. Paradigmen des Erratischen

Piachi gerät in Ragusa an die Pest; in Person eines »Findlings«. Der Kaufmann nimmt den Waisenknaben in die Familie auf und fühlt sich anfänglich durch ihn bereichert. Das neue Familienmitglied hingegen ist abhängig von des alten Piachi Kräften und zehrt diesen zunehmend aus. Der Ziehvater geht langsam am familiären Fremdkörper zugrunde und bemerkt dies viel zu spät. Er begehrt schließlich gegen diesen Irrtum auf; allein es nützt nichts. Es war zu spät.

Diese kurze Zusammenfassung liest den Findling im Titel nicht als Neutrum, sondern als notwendigen Zufall und Irrtum. So würde aus dem sprachlich »unge-wussten« Wissen, aus dem nicht näher Benennbaren etwas Konkretes, aus (sprachlicher) Unordnung entstünde Ordnung, das Chaos wiche dem Kosmos. Aber auch: die Kontingenz entpuppte sich als Providenz.

Kleist nimmt mit diesem Titel eine Wertung vor, denn Findlinge stellen in der Geologie die weitaus häufigste Form der sogenannten erratischen Blöcke oder Irrblöcke. Dabei handelt es sich um Steinblöcke, die dort anzutreffen sind, wo man sie eigentlich nicht erwarten würde und wo sie geophysikalisch auch nicht hingehören. Diese Fremdkörper-Funktion war bereits im frühen 17. Jahrhundert aufgefallen.¹ Die Geologie beschrieb die Eigenschaften dieser erratischen Blöcke ab etwa 1780 anfänglich unter der Bezeichnung »Geißberger« oder »Geißbergersteine«. Kleist kam mit Phänomenen der Mineralogie und Erdkunde sowie mit dem zu seiner Zeit noch nicht gebräuchlichen Terminus »Findling« während seines Aufenthalts in der Schweiz und den dortigen Wanderungen in Kontakt.² Im vierten Akt seines zweiten »Faust«-Teils, überschrieben mit »Hochgebirg«, verarbeitet auch Goethe später einige seiner mineralogischen Erkenntnisse. In der ersten Szene rekurriert er unter anderem auf die zeitgenössische Diskussion diverser

¹ Siehe Rolf. F. Rutsch, Eine vergessene Veröffentlichung über erratische Blöcke. In: Mitteilungen der naturforschenden Gesellschaft in Bern, N.F. 27 (1970), S. 6–8.

² Entsprechende Ausführungen dazu bei Diethelm Brüggemann, Kleist. Die Magie. Der Findling – Michael Kohlhaas – Die Marquise von O... – Das Erdbeben in Chili – Die Verlobung in St. Domingo – Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik, Würzburg 2004, S. 28.

geologischer Entstehungstheorien der Erde. Faust sieht die Gebirgsmassen als »edel-stumm[e]« Zeugen der Naturgewalten; die unbekannte Herkunft, die »Schleudermacht« der in die Ferne geschlagenen »Gebirgestrümmter«, kann auch der Philosoph nicht erklären. »Zuschanden« haben sich die Gelehrten gedacht, spottet Mephistopheles:

Das spricht ihr so! Das scheint euch sonnenklar;
Doch weiß es anders, der zugegen war.
Ich war dabei, als noch da drunten siedend
Der Abgrund schwoll und strömend Flammen trug;
Als Molochs Hammer, Fels an Felsen schmiedend,
Gebirgestrümmter in die Ferne schlug.
Noch starrt das Land von fremden Zentnermassen;
Wer gibt Erklärung solcher Schleudermacht?
Der Philosoph, er weiß es nicht zu fassen,
Da liegt der Fels, man muss ihn liegen lassen,
Zuschanden haben wir uns schon gedacht. –
Das treu-gemeine Volk allein begreift
Und läßt sich im Begriff nicht stören;
Ihm ist die Weisheit längst gereift:
Ein Wunder ist's, der Satan kommt zu Ehren.
Mein Wanderer hinkt an seiner Glaubenskrücke
Zum Teufelsstein, zur Teufelsbrücke.³

Den Findling in dieser Tradition zu lesen, macht ihn zunächst einmal zu einem Irrtum, zu einem zur Unzeit und am falschen Ort auftretenden, einen verstellten Fremdkörper, untypisch für die von Piachi erwartete Situation und Gegend. Die Erzählweise vermittelt daneben stark den Eindruck, man habe es mit einem Parasiten, hier mit dem Träger der Pest zu tun, die ganz Ragusa verheerte. Augenscheinlich wurde er durch die Epidemie zur Vollwaise und sieht im gesunden, aus Rom stammenden Piachi die nächstbeste Möglichkeit, der Ausweglosigkeit zu entkommen, indem er ihn als Wirt benutzt. Gleichzeitig beginnt sich eine lupenreine Symbiose zu entwickeln, in der beide Symbionten wechselseitig voneinander abhängen und, so wird sich zeigen, auf Gedeih und Verderb einander ausgeliefert sind. Denn aus der anfangs einseitigen Ausbeutung wird mehr und mehr eine gegenseitige. Nicolo entkommt dem Elend und erhält mit dem Zugang zu einer gutbürgerlichen Existenz eine Perspektive und Piachi erhält einen genealogischen Ersatz, einen Stammhalter und Nachfolger. Eine weitere Lesart des »erratischen Titels« könnte sich auf genau diesen Status Nicolos als Vollwaise beziehen. Somit wäre der Weg in Richtung Familienkonstellationen besritten. Nicolo wird auch in dieser Lesart zu einem Erratum, aber er wird es durch die Irritation des Kleist'schen Familienmodells. Diese Lesarten, die Nicolo von Anfang an zu einem Fremdkörper in der Erzählung machen, werden gestützt durch die Aussage der Vorsteher des Krankenhauses, in dem Piachi, sein Sohn Paolo und der situative,

³ Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie zweiter Teil. In: Ders., Faust. Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust, hg. und kommentiert von Erich Trunz, München 1999, S. 146–364, hier S. 306 (Vs. 10105–10121).

lokale und temporäre Irrtum verweilen. Sie bescheinigen diesem lächelnd, er sei Gottes Sohn und niemand würde ihn vermissen. Die verheerte Stadt, so möchte man in Kenntnis der Parasiten-These anfügen, in keinem Fall. Einerseits wird man dort froh sein, einen Elternlosen weniger in Obhut nehmen zu müssen – das wäre die These zum irritierten Familienmodell, andererseits möchte man der ambivalenten Aussage unterstellen, dass man offenbar um die Eigenheiten des Findlings weiß, ihn loswerden will und daher als personifizierte Reinheit und Unschuld, als Gottes Sohn anpreist und vermerkt, niemand würde ihn vermissen. Dies ist mit Blick auf seinen familiären Status einerseits und auf seinen parasitären Symbiontenstatus andererseits plausibel. Vor dem Hintergrund der geologischen Klassifizierung des Findlings als Erratum enthält der Hinweis auf die im Text niedergeschriebene Einordnung Nicolos als Sohn Gottes ein rhetorisches Erratum, das auf den Irrtum im Sinne der Verstellung und damit auf die Kunst der *dissimulatio* abzielt. Neben der oberflächlichen religiös-theologischen Perspektive kommt hier eine frühneuzeitlich-rhetorische zum Vorschein.

Diese rhetorische Perspektive gründet auf einem zentralen Konzept der frühneuzeitlichen Repräsentationskultur: die *dissimulatio* als Bestandteil des höfischen Ideals der *sprezzatura* und sinnstiftendes Element der Funktion von Körperbildern.⁴ Die Klugheitslehre, die zu Zeiten Kleists bereits im Zentrum einer allgemeinen Adelskritik steht und durch bürgerliches Aufbegehren bekämpft wird, verhandelt diverse Anleitungen zur Verstellungskunst.⁵ Die *prudencia* als höfische Tugend zeichnet sich zu einem großen Teil durch die Fähigkeiten des Verstellens der Höflinge aus, so der kurzgefasste Tenor der einschlägigen Autoren von Machiavelli bis Faret.

In allen diesen Systemen des Scheins kommt es auf die gefällige *acomodatio*, die *versatilitas* und die *prudencia politica* an, die nützen sollen, ohne gegen das Schicklichkeitsgebot – die antike *aptum*-Lehre – zu verstoßen. Verstellung ist durch gute Zwecke gerechtfertigt, sie ist erlaubt, wenn die politische Klugheit sie erfordert, und mit guten Absichten verbunden, kann sie als Tugend gelten. Das Verbergen und Verschweigen von Absichten (*dissimulatio*) und das Vor-Stellen von etwas Erfundenem (*simulatio*) gehören wie die Gegenstrategie der Demaskierung zum selbstverständlichen Handwerkszeug des Höflings. Die Kunst der Verstellung wird [...] zum Emblem höfischer Sozialisation und Lebensform, gegen die sich schon früh Kritik erhebt.⁶

Bereits in ihrer Entstehungszeit werden diese höfischen Maximen kritisch begleitet. Im 16. und besonders in der Mitte des 17. Jahrhunderts verdichtet sich diese

⁴ Dazu ausführlich mit Bezug auf die frühneuzeitliche Gelegenheitsliteratur, auf Körper- und Machtdiskurse im 17. Jahrhundert Mathias Palm, *Dialogische Ordnung. Machtdiskurs und Körperbilder in der höfischen Trauerdichtung Johann von Bessers (1654–1729)*, Göttingen 2014, bes. S. 52–56, 58–59, 67–75.

⁵ Nur hingewiesen wird an dieser Stelle auf die entsprechenden Quellen wie Niccolò Machiavellis »Il Principe«, Baltasar Gracián y Morales' »El Discreto« bzw. »Oráculo manual y arte de prudencia«, Nicolas Farets »L'honneste homme ou l'art de plaire à la court« sowie auf Baldassare Castigliones »Il Libro del Cortegiano«.

⁶ Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 63.

Kritik bei den Rationalisten und Humanisten sowie bei den französischen Moralisten. Denker wie Bacon, La Rochefoucauld oder Montaigne befassen sich mit Unaufrichtigkeit, Arglist, Klugheit und Verstellung.

Bacon »stellt eine Kasuistik der Verstellung bereit: Von den drei Stufen der Verstellung (Verschwiegenheit, Dissimulation, Simulation) gilt allein die Simulation als sträflich bzw. als unklug – es sei denn, man erreicht damit Großes und Ungewöhnliches! Hinzu kommt, daß Bacon letztlich machiavellistisch auf den Ruf der Offenherzigkeit setzt.«⁷

La Rochefoucauld verteidigt die moralische Position. Er unterwirft die

aristokratische Repräsentationskultur [...] einer schonungslosen, auf Exposition der verborgenen Triebkräfte menschlichen Handelns zielenden psychologischen Analyse [...]. Als mächtigster Trieb erscheint die »Eigenliebe« (amour propre), von der es heißt, daß sie sich unter unzähligen Masken verberge, und als deren Grundfunktion die Verstellung gilt.⁸

Montaigne wiederum »sah das fanatische Festhalten an scheinbar überlegenen Glaubenssätzen sowie die allgemeine Lüge und Verstellung als die Hauptursache der Übel seiner Zeit.«⁹

Kleist kann sich mit seiner »Kunst der Ver-Stellung« auf diese Vordenker beziehen. In seinen Texten wird »die Verstellungskunst nicht als zu bekämpfende höfische Korruption humanistisch instrumentalisiert, sondern ist elementarer Bestandteil einer poetologischen Erzählstrategie.«¹⁰ Er selbst entwirft mit seiner Erzählung eine allgemeine Gesellschaftskritik, die sich anlehnt an die Abkehr von der rhetorischen Klugkeitslehre als Hof- und Repräsentationskritik. So gilt das überkommene, wenngleich schon längst aus der Mode, aber nicht aus den Hirnen und der gesellschaftlichen Praxis gekommene machiavellistische Weltbild

als Produkt einer verkommenen höfischen Kultur, auf deren Ablösung das sich als Tugendapostel aufspielende Bürgertum drängt. Propagiert wird das bürgerliche Weltbild [...]. Bilder, die die Welt der Theater, als Karneval oder Maskenball vorstellen, verdeutlichen hier den »gefallenen« Zustand der Menschheit [...]. Zum positiven Gegenbild der Verstellungskultur avanciert die Vorstellung der Herzenskommunikation. Es ist ein paradoxes, auf die augustinische Auffassung des Gebets basierendes Konzept, das ein Gespräch vorstellt, das keiner Zeichen bedarf, das sich in einer Sprache vollzieht, welche ihren Gegenstand »unmittelbar, ohne Vermittlung durch die verba, erfaßt: die sich rein geistig verwirklicht.«¹¹

⁷ Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 30. Zum Thema Verstellung siehe außerdem: Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst* (wie Anm. 6), S. 63f.

⁸ Erich Meuthen, *Eins und doppelt. Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*, Tübingen 2001, S. 47.

⁹ Peter Lohauß, *Moderne Identität und Gesellschaft*, Opladen 1995, S. 119.

¹⁰ Adam Soboczyński, *Moralistik* [Art.]. In: KHB, S. 260–262, hier S. 261.

¹¹ Meuthen, *Eins und doppelt* (wie Anm. 8), S. 48.

II. Knabe, flehend

Die erste ›Tat‹ des ›ver-stellten‹ parasitären Irrtums: Er beginnt mit der Erschließung einer neuen Quelle. Nicolo infiziert Paolo mit der Pest und vernichtet den Sohn des Güterhändlers so durch seine pure Anwesenheit. Den alten Piachi, seinen Wirt, lässt er am Leben und erholt sich selbst von der Krankheit. Fast ist man geneigt, eine Briefstelle Kleists umzuformulieren, in der er sich auf Tugend und Laster einlässt: ›Es waltet ein großes unerbittliches Gesetz über die ganze Menschheit, dem der Erste wie der Bettler unterworfen ist. Der Tugend folgt die Strafe, dem Laster die Belohnung‹ (eigentlich: ›Der Tugend folgt die Belohnung, dem Laster die Strafe‹; SW⁹ II, 477).¹²

Als Bettler bzw. Bittsteller stellt der Knabe sich dem Kaufmann vor, indem er »nach Art der Flehenden, die Hände zu ihm ausstreckte und in großer Gemütsbewegung zu sein schien.« Kleist lässt den Bittenden in kindlicher Unschuld bekennen, er sei mit der Pest angesteckt, er lässt Piachi eine »erste[] Regung des Entsetzens« erleben, um gleich darauf – Nicolo veränderte inzwischen die Gesichtsfarbe und ist in Ohnmacht gefallen – des »guten Alten Mitleid« zu erwähnen (SW⁹ II, 199). Hier kommt das erste Mal im wahrsten Wortsinn die Sprachlosigkeit zur Sprache, in Form der Ohnmacht, des Ausfallens aller Sinne; eine für Kleist typisch beredete Leerstelle. Zudem feuert der Autor eine Salve von Affekten auf den Leser ab: Flehen, Entsetzen, Mitleid. Kleist handelt den Kanon der »Gemütsbewegungen« im gesamten Text auch immer wieder umfangreich ab. Die Art der Affektbeschreibung knüpft an das aristotelische Konzept des Hervorrufens von Schauer und Jammer zum Zweck der sittlichen Reinigung der Zuschauer als Konsituens der tragischen Dichtung an. Auch thematisch orientiert sich Kleist, wissentlich und vorsätzlich oder nicht, an der aristotelischen Poetologie: Nicolo vertritt den Prototyp des unschuldig schuldig Geworden; durch die Pestinfektion tötet er den Sohn Piachis. Der alte Güterhändler Piachi selbst stürzt durch den gerechten Zorn über Gottes Irrtum in Gestalt des Findlings schuldlos ins Verderben. Elvire, an unerfüllter Liebe zugrunde gehend, kann sich selbst durch das Fügen in ihr Schicksal nicht retten und fällt sowohl einem Trugbild als auch tiefempfundener Schmach und Sünde zum (Selbst-)Opfer.

Eine Parallele zur Begegnungsszene zwischen dem Parasiten und seinem Wirt in der Erzählung liefert das Kleist bekannte Gemälde ›Der blinde Belisar mit seinem Führer‹¹³ des befreundeten Portrait- und Historienmalers Gerhard von Kügelgen. In seiner Dresdner Zeit (1807 bis 1809) lernte Kleist den Maler kennen. Sie freundeten sich an. Kügelgen führte ein offenes Haus. Seine Wohnung in der Dresdner Neustadt, heute Hauptstr. 13 (Kügelgenhaus, Museum der Dresdner Frühromantik), war Teil einer romantischen Salonkultur. Kleist verkehrte dort ebenso regelmäßig wie Caspar David Friedrich, Theodor Körner, Johann Wolfgang von Goethe u.a.

¹² Brief an Christian Ernst Martini, Potsdam, vom 18. (und 19.) März 1799.

¹³ Bildbeschreibung und Bélisar-Legende bei Leander Büsing, Vom Versuch, Kunstwerke zweckmäßig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik, Norderstedt 2011, S. 94–98.



Abb.: Gerhard von Kügelgen, *Der blinde Belisar mit seinem Führer*, 1807,
Sammlung des Mittelrhein-Museums

Die Bildszene bezieht sich auf den antiken B elisar-Stoff, der im Mittelalter legendenhaft ausgeschmückt wurde. B elisar war General unter Kaiser Justinian (527–565 n.Chr.), der ihn mit Reichtümern und Ehrenbezeugungen überhäufte. Nach der fälschlichen Bezeichnung, an einer Verschw rung gegen den Kaiser beteiligt zu sein, wurde er aller Ämter und Würden enthoben, aber nach der Klärung seiner Unschuld umgehend rehabilitiert. Die im Mittelalter einsetzende Legendenbildung machte aus dem Triumphator gegen die Goten einen entehrten, entrechteten und bettelarmen Mann, der, zur Strafe für sein vermeintliches Vergehen geblendet, den Rest seines Lebens auf Almosen angewiesen blieb. Noch das Zedler'sche ›Univer-

salexicon¹⁴ tradiert, wenngleich in objektivierender Weise, die Legenden um den römischen Feldherrn. In dieser legendenhaften Form stellte auch Kügelgen das Sujet zur Schau.¹⁵ Seinem Protagonisten zur Seite stellte er einen Knaben, der ihm laut Bildtitel als Führer dient. Der Maler lässt den Blinden und seinen jungen Begleiter wegen eines Unwetters Unterschlupf in einer Höhle suchen. Während der erfahrene Soldat sich durch das Naturphänomen nicht aus der Ruhe bringen lässt – er kann es ja auch nicht sehen (ebensowenig wie Piachi bei Kleist die Natur Nicolos »sehen« bzw. »erkennen« kann), kniet der Knabe angsterfüllt nieder und streckt beide Hände flehend und betend dem Bélisar entgegen bzw. gen Himmel, in der Hoffnung, eine überirdische Macht würde ihn erhören und die Naturgewalt beenden. Neben der auffallenden umgekehrten Proportionalität zwischen Bildtitel und dargestellter Szene steht dieses Gemälde als Allegorie für einen Affekt- und Tugendkatalog und dient im Sinne einer »Neuen Mythologie«¹⁶ als Versinnbildlichung einer allgemeinen anthropologischen Sichtweise. Es zeigt, über den situativen Kontext hinausweisend, in einem durchaus frühneuzeitlichen Verständnis den affektiven Wandel von der jugendlichen Unwissenheit zur Weisheit des Alters und gleichzeitig ein frühromantisches Menschenbild, das in der Vermittlung über die Kunst in Form modern verstandener mythologischer Anleihen funktioniert. Es ist ein Bekenntnis zur Fehlbarkeit des Menschen, zur Bildsamkeit und Entwicklung sowie zum Eigenwert der Kindheit, zum Erfahrungslernen und zu einer natürlichen Religion – so wie Rousseau seine Bildungs- und Erziehungslehre im »Émile« modelliert hat.

III. Knabe, sich verstellend oder: eine harte Nuss

Gänzlich entgegengesetzt zu seinem anfänglichen Verhalten benimmt sich Nicolo, als er sein zweites Etappenziel, die Aufmerksamkeit Piachis zu erregen, um von ihm aufgenommen zu werden, erreicht hat.

Die Schilderung der ersten bewussten, rein optischen Kenntnisnahme Nicolos durch Piachi vermittelt den Eindruck eines Sonderlings, der »etwas vor was anders meyn[t]«¹⁷

Er war von einer besondern, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte. Der Alte tat mehrere Fragen an ihn, worauf jener aber nur kurz antwortete: ungesprächig und in sich gekehrt saß er, die

¹⁴ Vgl. Belisarius [Art.]. In: Johann Heinrich Zedler, Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bisher durch den menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Bd. 10, Halle und Leipzig 1731–1754 (Nachdruck Graz 1961), Sp. 1026–1028.

¹⁵ Siehe Abb.

¹⁶ Jörg Ennen, Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists, Münster 1998, S. 229–234, bes. S. 233.

¹⁷ Errare [Art.]. In: Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexikon (wie Anm. 14), Bd. 8, Sp. 1753.

Hände in die Hosen gesteckt, im Winkel da, und sah sich, mit gedankenvoll scheuen Blicken, die Gegenstände an, die an dem Wagen vorüberflogen. Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi sich die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf. (SW⁹ II, 200f.)

Wichtig an dieser Schilderung ist zunächst der einführende performative Satz: »Auf der Straße, vor den Toren der Stadt, sah sich der Landmäkler den Jungen erst recht an« (SW⁹ II, 200). Wiederum dient das Sehen, wie die anderen menschlichen Sinne, im Text als Markierung besonders wichtiger Stellen, z.B. von Wendepunkten oder zentralen Handlungsmomenten. Die Mitnahme in der Kutsche des Kaufmanns scheint auch den Findling zu befremden. Er benimmt sich unsicher, introvertiert, entwurzelt. Er scheint sich auf sich selbst zurückzuziehen, in Erwartung der sich ihm eröffnenden Optionen. Auch diese Schilderung erinnert an die Phänomenologie des »Ver-Stellens«, des Erratischen, des Parasitismus. Nachdem sich der Parasit eine neue Quelle bzw. einen potenziellen neuen Wirt erschlossen hat, entfernt er sich aus dem bisherigen Nährmedium und beginnt sich neu zu orientieren. Da er noch nicht genau weiß, zu welchem Etappenziel die Reise geht und ob er dort die passenden Bedingungen vorfindet, kapselt er sich ein und zehrt von den aufgebauten Ressourcen. Die Schilderung der äußeren Erscheinung Nicolos vermittelt mit der starren Schönheit und den in schlichten Spitzen von der Stirn herabhängenden und das Gesicht beschattenden Haare sowie mit der ernsten und klugen, sich niemals verändernden Miene und den scheuen Blicken, seiner ungesprächigen und in sich gekehrten Art zudem nicht den Eindruck, als würde sich der Beschriebene besonders wohl fühlen in der Situation. Der Hinweis auf die sich nicht verändernde, also nichts sagende »Un-Mimik« und die Sprachlosigkeit unterstreichen hier und in den Situationen der häufig auftretenden Ohnmachten bei Kleist, »wie der Wunsch nach zwischenmenschlicher Verständigung leidvoll an der Sprache scheitert«. Diese »Ästhetik am Rande des Verstummens« verweist den Leser bezüglich der »Verfasstheit der Figuren [...] auf symbolisch aufgeladene[] Motive[] (Ohnmacht, Erröten oder Erblassen, Gebärden der Zerstretheit, Verstummen), pantomimische[] Szenen [...] oder [...] Dingsymbole[]«. ¹⁸ Ein solches Dingsymbol übernimmt an dieser Stelle des Textes die Mitteilungsfunktion und überbrückt die Untauglichkeit der Sprache.

Die Nuss als Dingsymbol und Ressource, die Nicolo während der Fahrt verpeist, sowie der performative Akt, so wie er situativ geschildert wird, symbolisieren eine seltsame emotionale Gemengelage der beiden Anwesenden. Nicolo nimmt die Nüsse »von Zeit zu Zeit« zu sich; d.h., er greift mit einer gewissen Regelmäßigkeit, die Zeit bis zum endgültigen Eingehen der neuen Symbiose überbrückend, in Abständen immer wieder in seine Tasche. Die Nuss symbolisiert ihrerseits Geduld und Lebenskraft, das entspricht der Notwendigkeit des Verzehrs in der beschriebenen Situation. Die Frucht ist außerdem ein Menschlichkeits- und Christussymbol. Die Hülle stellt den Leib, die Schale die Knochen oder das Holz des Kreuzes und der Kern die Seele des Menschen oder die göttliche Natur Christi

¹⁸ Andrea Bartl, Sprache [Art.]. In: KHb, S. 361–363, hier S. 363.

dar.¹⁹ Dies ist bedeutsam in dem Moment, als Piachi sich die Tränen vom Auge wischt und Nicolo die Nuss zwischen die Zähne nimmt und sie knackt. Hier bündelt und verdichtet Kleist mehre Deutungsebenen auf das Kompakteste in einem einzigen Augenaufschlag. Es fällt der allgemeine Zusammenhang zwischen dem Akt des Beweinens, markiert durch das Abwischen der Tränen, und dem Aufknacken der Nuss mit den Zähnen auf. Fast sieht man sich direkt in die Szene versetzt, wie Nicolo den mit sich selbst beschäftigten weinenden Piachi aus den Augenwinkeln beobachtet und dabei genüsslich und heimlich schadenfroh zu beißt. Auch besteht ein doppelter Zusammenhang heils- und passionsgeschichtlicher Art zwischen dem Akt des Weinens und dem Zerstören der Nussschale durch Zerbeißen bzw. Aufknacken. Erstens ist mit der Verbindung zur Nuss als Christussymbol eine Anspielung auf die Beweinung Christi im Zuge der Passionsgeschichte zu sehen, andererseits zeigt das Weinen bei gleichzeitigem Zerbeißen und Aufknacken der Nuss, um an den wertvollen Kern zu gelangen, der die lebenspendende Keimkraft besitzt, eine Chiffre für die Wiederholung bzw. Verdopplung und damit (Schmerz-)Verstärkung der Tötung Paolos durch Nicolo bzw. die Pest. Die Fruchtbarkeitssymbolik der Nuss und ihr Bezug zur Wollust ist für die weitere Entwicklung des Plots von zentraler Bedeutung.

IV. Wie der Schein trägt

Das Verhalten Nicolos assoziiert der Leser rückblickend als Verstellung.²⁰ Mit der Figurenzeichnung bezieht sich Kleist beispielsweise auf die Essayistik Michel de Montaignes.²¹ Sehr deutlich tritt in dieser Textstelle auch der Einfluss Bacons in den Vordergrund. Seine Essays enthalten das kurze Stück ›Über Verstellung und Heuchelei‹. Bacon beschreibt darin drei Stufen, »wie einer sein eigentliches Wesen verbergen und verhüllen kann«. Die Beschreibung der ersten Stufe spiegelt sich in der Figurenbeschreibung des Nicolo durch Kleist wider: Bacon führt aus, diese Stufe kennzeichne sich durch »Verschlossenheit, Zurückhaltung und Verschwiegenheit, wenn jemand sich keinen Beobachtungen aussetzt oder keine Blößen gibt, die ihn zeigen, wie er ist.«²² Kleist findet in Bacons Lehrstück ein Beispiel für die

¹⁹ Siehe etwa Udo Becker, Nuss [Art.]. In: Lexikon der Symbole, Freiburg i.Br. u.a. 1992, S. 206; Julia Stenzel, Walnuss [Art.]. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.), Metzler-Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart und Weimar 2008, S. 411f.; Christoph Wetzel, Nuss [Art.]. In: Das große Lexikon der Symbole, Darmstadt 2008, S. 226; Gerd-Heinz Mohr, Nuss [Art.]. In: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, München 1998, S. 223.

²⁰ Vgl. Soboczynski, Moralistik (wie Anm. 10), S. 260: »Kleists Figuren zeichnen sich durch eine Verstellungskunst (*dissimulatio artis*) aus, wie sie in der europäischen Moralistik, etwa in den Texten Balthasar Graciáns präfiguriert war«.

²¹ Vgl. etwa Ingo Breuer, Frühe Neuzeit [Art.]. In: KHb, S. 192–195, hier S. 193: »Durchgängig findet sich ebenso der Einfluss der Konversationstheorie und Moralistik [...] also Hofmannslehren [...] und Michel de Montaignes ›Essais‹, die auf eine nicht unbedingt klassengebundene, ›moderne‹ Weisheit des ›wissenschaftlichen Zeitalters‹ abzielten«.

²² Francis Bacon, Essays, hg. von Levin L. Schücking, Leipzig 1967, S. 22.

Verbindung von aufklärerischer Moralistik und höfisch-rhetorischen Praktiken und Semantiken der *dissimulatio*. Letztere benutzt Kleist »als Negativfolie, um bürgerliche Moralvorstellungen zu popularisieren.«²³ Und so trifft auch für Kleists Nicolò zu: »Es kann also keiner verschwiegen sein, der sich nicht ein wenig Spielraum zur Verstellung erlaubt, die gleichsam das Gewand oder die Schleppe der Verschwiegenheit ist.«²⁴

Beide Adoptiveltern nehmen schließlich den Findling an Kindes statt an. Er hat ein weiteres Etappenziel erreicht: Er tauscht prekäre Zukunftsaussichten gegen ein Leben in äußerlicher Sicherheit und Wohlstand. Von diesen günstigen äußeren Umständen zehrt er fortan, erweckt aber durch seine Taten und charakterlichen Züge nicht eben das volle Vertrauen seiner Zieheltern. Der Vater, und es wirft vor allem ein ganz besonderes Licht auf ihn selbst, sorgt sich, fernab jeder bigotten Einstellung, wegen des Umgangs Nicolòs mit den vermeintlich nach dem Vermögen gierenden Karmelitermönchen. Die Mutter, auch hier stellt sich vor allem der Bezug zu ihr selbst her, sorgt sich wegen des Sohnes »früh, wie es ihr schien, in der Brust desselben sich regenden Hang[s] für das weibliche Geschlecht«. So wird Nicolò, gerade fünfzehnjährig, »Beute der Verführung« Xaviera Tartinis, der »Beischläferin ihres Bischofs« (SW⁹ II, 201). Die entworfenene Szene im Hintergrund dieser erratischen Familienkonstruktion vereint Himmel und Hölle in einem Bild. Nicht nur der Name Tartini legt dies nahe. Kleist lehnt sich hier offenbar an den Komponisten und Violinisten Giuseppe Tartini an. Der komponierte eine Teufelstrillersonate, die ihm, so will es die Legende, durch den Teufel selbst, mit dem er in einem Traum einen Pakt schloss, in eben diesem Traum vorgespielt und eingegeben wurde. Die Anspielung auf die Geige als das Instrument des Teufels ist deutlich.²⁵ Der, ob berechtigt oder nicht, verhandelte Schein der christlichen Symbolik des Klosters und der Mönche einerseits, die innewohnende Sünde in Person der Beischläferin (Wollust, *luxuria*) und in Form des unterstellten Trachtens nach der Hinterlassenschaft, die Nicolò einst erben soll (Gier, *avaritia*) andererseits, bilden die Szene. Beide Todsünden werden in den Vorbehalten der Eltern ihrem Ziehsohn gegenüber gespiegelt und auf diese zurückgeworfen. Dem alten Piachi, selbst als Landmäkler, Kaufmann und Güterhändler dem Kapital verpflichtet, unterstellt Kleist somit, der *avaritia* anheimgefallen zu sein. Seiner jungen Ehefrau Elvire, deren Name etwa mit »Allhüterin« übersetzt werden kann,²⁶ die »von dem Alten keine Kinder mehr zu erhalten hoffen konnte« und die später »in der Stellung der Verzückung« (SW⁹ II, 207) vor dem Abbild ihres einstigen Lebensretters liegt, ist die *luxuria* offenbar ebenfalls nicht fremd. Zugleich spricht aus diesen Vorbehalten der Eltern auch noch eine jeweils komplementäre Sünde: Mit der scheinbaren (Hab-)Gier des alten Piachi verbindet sich in der Äußerung seines

²³ Soboczynski, Moralistik (wie Anm. 10), S. 260.

²⁴ Bacon, Essays (wie Anm. 22), S. 23.

²⁵ Siehe etwa Frieder von Ammon, Geige/Violine/Fidel [Art.]. In: Butzer und Jacob (Hg.), Metzler-Lexikon literarischer Symbole (wie Anm. 19), S. 125f.

²⁶ Dazu Margrit Eberhard-Wabnitz und Horst Leisering, Knaurs Vornamenbuch, München 1985, S. 46; Wilfried Seibecke, Historisches Deutsches Vornamenbuch, Bd. 1, Berlin und New York 1996, S. 629.

Vorbehalts auch der Geiz, außerhalb der Familie freigiebig zu sein. An den Vorbehalt Elvirens koppelt sich unterschwellig auch der Neid (*invidia*) und die Missgunst gegenüber den Frauen des Ziehsohnes. Beiden Eltern muss Kleist erst ein ausgleichendes Temperament zur Verfügung stellen, um die Affekte *eleos* und *phobos*, ausgelöst durch Wollust, Habgier sowie Neid, zu dämpfen. Bemerkenswert ist, wie der Autor dies geschehen lässt: Er führt die Nichte Elvirens, eine Dame namens Constanza Parquet, ein, mit der sich Nicolo vermählt. In der Gewissheit, Nicolo die personifizierte Beständigkeit (Constanze) bzw. Bodenständigkeit (Parquet) an die Seite gegeben zu haben, vereinigen sich die Adoptiveltern ausdrücklich in der aristotelisch gereinigten Zufriedenheit, scheint doch nun »wenigstens das letzte Übel [...] an der Quelle verstopft« (SW⁹ II, 201f.). Der Autor spielt auf die Wollust Nicolos an und lässt die Wortwahl für sich selbst sprechen.

Es zeigt sich: Das ohnehin nur künstliche Familienkonstrukt der Piachis ist gleichsam ein künstlich aufrechterhaltenes Trugbild von Harmonie, gegenseitiger Liebe, Achtung und Vertrauen. Kleist malt auch hier kein Sittlichkeitsgemälde. »Christliche Imperative, insbesondere der der Nächstenliebe, und Aufrichtigkeitsgebote sind [bei Kleist eben nicht!, M.W.] eingelassen in idyllisierend-szenenhafte Beschreibungen menschlichen Umgangs.«²⁷ So wird auch aus der Familie ein Raum, in dem jeder Anwesende den anderen an Verstellungskunst zu überbieten versucht, um das eigene wahre Selbst nicht preiszugeben. Damit verbunden ist ein unterschwelliger, der Erzählung zugehöriger durchgehend latent vorhandener Zwang der Protagonisten, sich ständig selbst zu kontrollieren. Bereits die familiäre Ausgangssituation, die Ehe zwischen den altersmäßig so weit voneinander entfernten Partnern, gerät unter den Verdacht, durch latenten Zwang, wahrscheinlich pekuniärer Art, zustande gekommen zu sein. Gestützt wird dies durch die Handelsverbindungen, die Piachi mit der Familie des Genuesers pflegte, der Elvire rettete und dabei selbst tödliche Verwundungen erlitt. Dass die junge Braut kurz nach der Hochzeit in ein hitziges Fieber verfällt, mag illustrieren, welche Umstände der Hochzeit zugrunde liegen. Ob sie in die Ehe mit der Aussicht auf eine abgesicherte Zukunft gedrängt oder gar »verschachert« wurde – über ihre Eltern erfahren wir nach dem Hausbrand nichts weiter – bleibt unklar.

V. Ein stiller Zug von Traurigkeit, noch eine Ohnmacht und die ›Ver-Stellung‹ der Verzückung

Der Einschub zur Lebens- und Leidensgeschichte Elvirens leitet über zu einem Teil der Erzählung, der die bis dahin aufgebaute recht statische Figuren- und Charakterkonstellation in Bewegung bringt. Wie beim Roulette beginnen die Figuren sich umeinander und um sich selbst zu drehen. Die Versuchsanordnung ist aufgebaut, jetzt kann das Experiment beginnen. Die Kontingenz der Bewegungen, in der Regel markiert durch das Adjektiv »zufällig«, belegt die Thesen aus der statischen Versuchsanordnung. Die Konsequenzen aus der ›Ver-Stellung‹ des Nicolo und der Elvire, aus der ›ver-stellten‹ Familienkonstellation und schließlich aus dem

²⁷ Geitner, Die Sprache der Verstellung (wie Anm. 7), S. 36.

›ver-stellen‹ Piachi, an dem sich dieses Paradigma in einer anderen Form äußert und kulminiert.

Nicolo, inzwischen verheiratet und Herr über Geschäft und Haus des Zieh-vaters, schert sich nicht um dessen Verbote, trifft weiter heimlich Xaviera Tartini und belügt seine Familie für sie. Um die Ver-Stellung noch zu verdoppeln, schickt Kleist ihn und seine Geliebte zum Karneval und lässt ihn zufällig die Maske eines genuesischen Ritters tragen.²⁸ Der Schreck, den er in dieser Verkleidung seiner Adoptivmutter zufügt, spricht für den Leser Bände. Nicolo selbst kann sich die Ohnmacht nicht erklären, in die Elvire fällt, als sie ihn erblickt. Für den Leser erklärt sich diese Situation aber überdeutlich, wenn auch noch das Schlüsselsymbol dazu kommt. Indem Nicolo seiner Ziehmutter das Schlüsselbund von der Hüfte reißt, erschließt sich unmittelbar auch seiner Wollust eine weitere Perspektive. Der Schlüssel an der Hüfte verweist unumwunden auf die Keuschheit, die Elvire in ihrer Ehe mit dem wesentlich älteren Piachi zwangsweise ertragen muss und der sie sich nur in immer wiederkehrenden selbstbefriedigenden Akten innerhalb des geschützten Raumes ihrer Kammer situativ entziehen kann, wie auch Nicolo später selbst entdeckt.²⁹ Das Entreißen des Schlüsselbundes leitet für Nicolo einen Erkenntnisprozess ein, der mit der Verwunderung über die Reaktion Elvirens auf sein Erscheinen einsetzt. Zunächst flüchtet er sich aber erneut in die Vertrautheit der Verstellung und tut so, als wäre er in seiner Nachtruhe gestört, als Piachi und die Mägde das ganze Haus aufwecken. Elvire selbst ist nicht in der Lage über das Gesehene zu sprechen; die Untauglichkeit der Sprache und die Ästhetik des Verstummens erreichen einen weiteren Höhepunkt und erscheinen durch Ohnmacht und bewusste Sprachlosigkeit als doppelte Leerstelle, die vehement die Sprachkritik des Autors exemplifiziert. Elvire, die ›Allhüterin‹, erholt sich gleichwohl »durch die natürliche Kraft ihrer Gesundheit« (SW⁹ II, 204) von diesem kontingenten Ereignis, bleibt jedoch schwermütig. Im folgenden Jahr verliert Nicolo seine Gemahlin samt Kind. Dieses Ereignis setzt die alten Mechanismen vollends wieder in Gang. Bigotterie und Wollust sind sofort wieder Tür und Tor geöffnet. So überlistet ihn der alte Piachi, da Nicolo nun allzu offensichtlich seiner Heuchelei nachgeht, gleichzeitig immer weniger Sorgfalt bei der Ver-Stellung walten lässt und stellt ihn angesichts der Beisetzung seiner verstorbenen Frau bloß, nachdem Elvire in Nicolos Zimmer die Zofe der Xaviera Tartini erwischt hatte, kaum dass Constanza verstorben war. Diese Bloßstellung ist eine mehrfache: Indem Piachi zuerst den Brief Nicolos an Xaviera abfängt und eine vorgebliche Antwort verfasst, die Nicolo in eben die Kirche beordert, in der auch die Beisetzung seiner Frau stattfinden wird, zeigt der alte Landmäkler seine kalkulatorischen Fähigkeiten und eine vorsätzliche Grausamkeit, die man ihm vorher nicht zutraut. Er unternimmt diesen Eingriff aus zwei Motiven. Einerseits aus beginnender Rachsucht, anderer-

²⁸ Auf die kulturhistorische Bedeutung des Karnevals für die Erzählakte der gedoppelten Verstellung bei Kleist sei hier nur hingewiesen. Dieser Aspekt ist Gegenstand weiterer Untersuchungen.

²⁹ Vgl. die entsprechenden Ausführungen zu Elvire im Kapitel ›Frauengestalten‹ bei Albrecht Weber, Kleist. Brennpunkte und Brennpunkte, Würzburg 2008, S. 40–44.

seits – um Kleists »Katechismus des Deutschen« zu zitieren – aus »unmäßiger und unedler Liebe« nach »Geld und Gut« und nach »Handel und Wandel« (SW⁹ II, 356) – er bleibt eine Krämerseele. Dass Piachi, von Nicolo in der Kirche darauf angesprochen, wen man denn da herantrüge, den Namen seiner Mätresse laut ausspricht, vollendet die eigene Berechnung und Grausamkeit, beschämt Nicolo offen vor der versammelten Trauergemeinde und lässt ihn begreifen, dass seine Heuchelei erneut entdeckt und planvoll-grausam bloßgestellt wurde. Piachi beginnt an dieser Stelle bereits, dem Laster der Rachsucht anheimzufallen, indem er sich für den Mord an seinem Sohn Paolo rächt, verursacht im Grunde ja durch den »ver-stellten« Parasiten als Träger der Pest. Den rhetorischen Mord an Xaviera vollzieht Piachi mit dem lauten Aussprechen ihres Namens aber auch in der Absicht, einen letzten Rettungsversuch zu unternehmen, den Ziehsohn quasi von seinem Fehlverhalten, von seiner Ver-Stellung und Heuchelei zu kurieren. Hier tritt eine Erziehungstheorie zutage, die Kleist bereits im achten Kapitel seines »Katechismus der Deutschen« dialogisch zwischen Vater und Sohn entwickelt. Beide unterhalten sich über das Verhältnis von Verstand und »alte[r] geheimnisvolle[r] Kraft der Herzen« (SW⁹ II, 356); das Übermaß des Verstandes gerät in diesem Dialog zu einer »Unart«, die die Kraft der Herzen unterdrückt. Auch diesen Zusammenhang verurteilt Kleist in seiner Erzählung durch den latent vorhandenen Zwang, durch die Kunst der »Ver-Stellung«, die er dem Leser zumutet. »Regelrecht unterdrückt wird der Leser«, »in einem Akt brutaler Opposition gegen die aufgeklärte Leseerwartung stellen Kleists Erzähler ihre Machtstrategien gefällig zur Schau.«³⁰ Gegen diese verstandesmäßigen Machtstrategien seiner Erzähler setzt Kleist die »höchsten Güter der Menschen«, nämlich »Gott, Vaterland, Kaiser, Freiheit, Liebe und Treue, Schönheit, Wissenschaft und Kunst« (SW⁹ II, 356), genau in dieser Reihenfolge. Von der Stärkung der Liebe und Treue in der Persönlichkeit seines Ziehsohnes getrieben, schlägt Piachi in der Erzählung einen Weg ein, der ihn unvorhersehbar ins Verderben stürzt, denn seine Absicht geht nicht auf. Er durchschaut die »Ver-Stellung« Nicolos nach wie vor nicht völlig. Folglich sieht er nicht, wohin diese Intervention führt, nämlich in einem nächsten Schritt von der »ver-stellten« Heuchelei zum Hass, der Einzug in den Affekthaushalt des Parasiten hält und der sich gegen Elvire richtet.

Typisch kleistisch: es bleibt nicht bei dieser einfachen Konstellation. Für die weitere Entwicklung Nicolos wird grundlegend,

[d]aß der Haß eigentlich eine Form der Zuwendung, nicht selten der Zuneigung ist (Søren Kierkegaard sieht im Haß »die Liebe, die gescheitert ist«) [...]. Kaum irgendwo sind Menschen so haltlos/rückhaltlos auf andere Menschen versessen wie in Kleists Werk. Wohin aber treibt die Zuneigung? Die Berührung, wenn sie gelingt, ruft fast immer Zerstörung oder Vernichtung hervor. [...] Der Untersuchung wert aber scheint mir die Frage, in welcher Haltung, mit welcher Betonung Kleist als erzählender oder dramatisierender Autor diese Ausbrüche des Hasses darstellt. Wirbt er für sie? Warnt er vor ihnen? Wie verhält sich die analytische Kraft seiner Dichtung, das Durchschauen von Kausalitäten und die Frage nach Alternativen, zu den beschwörenden und mythisierenden Tendenzen, die uns nur das Anstaunen der gewaltigen

³⁰ Soboczynski, *Moralistik* (wie Anm. 10), S. 261.

Ausbrüche erlauben wollen, als ginge hier die Naturkraft mit nuanciert geschichtlich geprägten Personen durch? Wie verträgt sich der scharfsichtig-rücksichtslose Aufklärer Kleist mit dem wütenden [Personal seiner Erzählung]?

Er macht die Antriebe bestürzend sichtbar [...]. So gut wie alles Aufklärungsdienliche wird aufgeboten, was dem relativ jungen, von der Philosophie enttäuschten Autor zu Gebote stand. Alles wird zuschanden an den historisch älteren Mechanismen der Selbstverhärtung und der »Rache«, die sich vom »Gesäusel« der Vernunft bestenfalls verdrängen, doch nicht real haben auflösen lassen. Aber wie es zuschanden wird, das wirft ein helles Licht in Bereiche, die sich heute kaum weniger als zu Kleists Zeiten der Herrschaft der Vernunft entziehen.³¹

Seine Beobachtungen in der Nacht des Maskenballs führen Nicolo nach der Be-stattung seiner Frau und mit der zunehmenden hass-liebenden Fixierung auf Elvire zunächst zu weiteren reuig-scheinheiligen »Ver-Sprechungen« gegenüber Piachi. Mehr und mehr wird deutlich, dass Nicolo schon lange in der dritten Phase der Bacon'schen Kasuistik der Verstellung angekommen ist, »die der eigentlichen Verstellung und Falschheit«. »Die Gewohnheit der Heuchelei« sei

ein Laster und entspringt entweder aus natürlicher Falschheit oder Feigheit oder aus einem Gemüt, das mit Grundfehlern behaftet ist, die notwendig verborgen werden müssen und zum Gebrauch der Heuchelei auch in andern Dingen veranlassen, damit der Mensch nicht aus der Übung kommt.³²

Ausdrücklich »schärfte der Widerstand, den man ihm entgegen setzte, nur seinen Trotz, und übte ihn in der Kunst, die Aufmerksamkeit des redlichen Alten zu umgehen« (SW⁹ II, 206), um den seltsamen Praktiken und Gewohnheiten der Dame des Hauses nachzuspüren, vom Kleist'schen Erzähler selbstverständlich in das Gewand der Kontingenz gekleidet.

Sich an die Situation in seinem Zimmer, kurz nach dem Tode seiner Frau erin-nernd – Elvire ertappte ihn mit der Zofe der Xaviera Tartini –, beginnt die schwe-lende Wollust Nicolos aufzulodern, war ihm doch Elvire »niemals schöner vorge-kommen, als in dem Augenblick, da sie, zu seiner Vernichtung, das Zimmer, in welchem sich das Mädchen befand, öffnete und wieder schloß. Der Unwille, der sich mit sanfter Glut auf ihren Wangen entzündete, goß einen unendlichen Reiz über ihr mildes, von Affekten nur selten bewegtes Antlitz« (SW⁹ II, 206). Nicht zu vergessen: »Elvire schlug bei diesem Anblick die Augen nieder« (SW⁹ II, 205), was Nicolo in seiner Sicht auf die Ziehmutter »ver-stellt« und irregeleitet als Koketterie und sexuellen Reiz missdeutet. Nicolo loderte, denn

es schien ihm unglaublich, daß sie, bei soviel Lockungen dazu, nicht selbst zuweilen auf dem Wege wandeln sollte, dessen Blumen zu brechen er eben so schmähdlich von ihr gestraft worden war. Er glühte vor Begierde, ihr, falls dies der Fall sein sollte, bei dem Alten denselben Dienst zu erweisen, als sie ihm, und bedurfte und suchte nichts, als die Gelegenheit, diesen Vorsatz ins Werk zu richten. (SW⁹ II, 206)

³¹ Gerhard Bauer, Die Kunst und die Künstlichkeit des Hasses. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Heinrich von Kleist. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband, Mün-chen 1993, S. 49–59, hier S. 50f.

³² Bacon, Essays (wie Anm. 22), S. 24.

Die Hass-Liebe, die der Erzähler hier deutlich beschreibt, wird stark überlagert von der *luxuria* als dem bestimmenden Laster im Affekthaushalt Nicolos.

So kommt wenig später seine Gelegenheit, er folgt seiner Natur, spioniert seiner Adoptivmutter nach und erspäht sie durchs Schlüsselloch in der Stellung der Verzückung liegend. Elvire als »Allhüterin« wird immer wieder mit dem Schlüssel-symbol in Verbindung gebracht.³³ Einerseits hütet sie als Hausherrin die Schlüssel, andererseits hütet sie mit den Schlüsseln metaphorisch ihre Keuschheit – sie trägt ihn an der Hüfte. Demgegenüber steht Nicolo in der Karneval-Szene als Schlüsselräuber, als derjenige, der sich nur für wenige Momente Macht über Elvirens Keuschheit verschafft, bis er das Schlüsselbund zurück in den Raum wirft und in der Schlüsselloch-Szene als derjenige, der das eigentliche Selbst, das Allerheiligste Elvirens schaut, woraufhin er sich einen Hauptschlüssel holt und der Sache auf den Grund geht. So entdeckt er das Bild des jungen Ritters im Zimmer Elvirens.

VI. Narziss und Nemesis

Der Ausruf Klaras, der Hellsichtigen, Leuchtenden, bringt auch Nicolo Erleuchtung und setzt einen auf fruchtbaren Boden fallenden Prozess in Gang. Das Abbild des Ritters bei sich als Spiegelbild erkennend, gewinnt der Plan Nicolos, Elvire Gleiches mit Gleichem – in einem »ver-stellten« Sinn – zu vergelten, ein narzisstisches Kolorit. Der Untauglichkeit der Sprache überlässt es der Erzähler in dieser Szene, Nicolo das genaue Gegenteil kundzutun, indem er Klara gegenüber die narzisstische Ähnlichkeit zwischen dem Abbild und sich selbst mit der Ähnlichkeit zwischen dem Kind und demjenigen vergleicht, »der sich deinen Vater glaubt« (SW⁹ II, 208). Er hebt auf die vorgebliche Vaterschaft des Bischofs ab, gibt gleichzeitig die eigene Vaterschaft preis, um sprechend der sich längst manifestierten wahrhaftigen Erkenntnis in seinem Inneren auszuweichen. Es gelingt dem Schwächling nicht und so spricht die Eifersucht in Person der Xaviera vor dem Spiegel stehend das aus, was Nicolo bereits weiß, aber nicht zu sagen in der Lage ist: »zuletzt sei es gleichgültig, wer die Person sei« (SW⁹ II, 208). Gleichgültig ist hier kleistisch zu verstehen, nämlich in der wahrsten aller möglichen Wortbedeutungen, der wörtlichen. So sind Nicolo und Colino »gleich gültig, der eine steht für den anderen. Freilich glaubt er hier noch nicht recht daran, »die Leidenschaft dieser, als ein Muster der Tugend umwandelnden Frau erweckt zu haben«. Der Gedanke daran jedoch »schmeichelte ihn fast eben so sehr, als die Begierde, sich an ihr zu rächen« (SW⁹ II, 209). Die Extreme, die der Erzähler dem Parasiten für Elvire in dessen Empfinden pflanzt, sind singular in der Erzählung. Die »Allhüterin« ist für ihn die Unnahbare, Tugend, Reinheit, Beständigkeit, Stärke, aber auch die Scheinheilige, Verstellung, Gleichgültigkeit, Frechheit und Arglist. Das bibli-

³³ In der Figurenkontellation Elvirens offenbart sich, dass Kleists Versuchsanordnung in dieser Erzählung nicht nur durch den Antagonismus Nicolo – Elvire bestimmt ist. Ausgehend von der Gestaltung der Elvire (Namenssymbolik, Dingsymbol Schlüssel, Affekt-, Tugend- und Lasterkonstellationen etc.) lässt sich der Text auch mit einer exponierten Frauenfigur im Mittelpunkt lesen.

sche Motiv der Frau als Heilige und Hure, die die standhaftesten und arglosesten Männer verdirbt, scheint in diesem Bild Elvirens aus der Perspektive Nicolos auf. Dass er ohne jeden Vorbehalt dieser Perspektive traut, die sich in ihm über seine »ver-stellten« Sinneswahrnehmungen manifestiert haben, schildert der Erzähler, wenn er auf die Innensicht Nicolos hinweist. So erwartet dieser »mit vieler Ungeduld Elvirens Wiederkunft«, als sie mit dem alten Piachi aufs Land gefahren ist. So lange schwelgt er »in dem Taumel, der ihn ergriffen hatte«, weil er sich des Anblicks erinnerte, als Elvire

das Bild, vor dem sie auf Knien lag, damals, als er sie durch das Schlüsselloch be-lauschte: Colino genannt hatte; doch auch in dem Klang dieses [...] Namens, lag mancherlei, das sein Herz, er wußte nicht warum, in süße Träume wiegte, und in der Alternative, einem von beiden Sinnen, seinem Auge oder seinem Ohr zu mißtrauen, neigte er sich, wie natürlich, zu demjenigen hinüber, der seiner Begierde am lebhaftesten schmeichelte. (SW⁹ II, 209)

So kolportiert der Erzähler ein noch in der Frühen Neuzeit gebräuchliches Bild, nach dem die Sinne als Einfallstore für Sünden und Laster sowie für Einflüsterungen des Teufels gelten. Gequält von seinen völlig »ver-stellten« und in ständigem Ungleichgewicht befindlichen Affekten, schlägt sich diese Befindlichkeit auch auf den Leser nieder. Kleist zwingt uns, die Qual der gepeinigten Seele des erratischen Parasiten mitzuerleben, indem er noch die eine oder andere Erzählschleife einbaut, den durch seine heftigen Gemütsbewegungen sich windenden Findling leiden lässt, um so den sozialen Status dieser Figur sowohl in der Familienkonstellation als auch in den Beziehungen zu den außerfamiliären Figuren darzustellen. Fast meint man, dem performativen Akt der Entstehung des Titels für die Erzählung beizuwohnen.

Gleichzeitig braucht die Erzählung diese verstärkenden Elemente, um eine gewisse Fallhöhe herzustellen. Dazu zählt auch die Szene, in der Nicolo, trüben Gedanken nachhängend, mit den Buchstaben aus Kindertagen spielt und unbewusst zufällig die »logographische Eigenschaft seines Namens« (SW⁹ II, 210) entdeckt. Eine Erkenntnis, die er sofort, gemäß seiner »ver-stellten« Natur, benutzt, um das Objekt seiner Hass-Liebe zu quälen, was ihm auch vortrefflich gelingt. Elvire weiß sich ertappt und muss fortan mit der Gewissheit umgehen, dass ausgerechnet der heuchlerische Parasit, der dabei ist, ihren Seelenfrieden und den Familienfrieden zu zerstören, um ihr Geheimnis weiß. Fast erweckt sie den Eindruck des völligen Verlorenseins, der Aufgabe jeden Widerstands.

Wie sehr sie sich durch ihn gepeinigt fühlen muss, erfährt Nicolo im Gespräch mit Xaviera, die ihn über die Vergangenheit Elvirens aufklärt. Sie selbst hat es durch ein Sakrileg erfahren: die Verletzung des Beichtgeheimnisses.

Elvirens »reiner Seele« kommt der von Schlechtigkeit getriebene Parasit nun nur noch durch einen »satanischen Plan« (SW⁹ II, 212) bei und er setzt sein verderbliches Vorhaben in die Tat um.

Im Aufzug des Karnevalskostüms »einen Stab in der Hand« – hier wohl auch als phallisches Symbol mit Blick auf das Kommende zu sehen – wartet er vor dem mit einem schwarzen Tuch verhängten Bild des Ritters in der gleichen Pose »Elvirens Vergötterung ab« (SW⁹ II, 212). Dieser pervertierte Narzissmus geht auf.

Elvire hält Nicolo für Colino und redet ihn auch mit diesem Namen an, woraufhin sie in Ohnmacht fällt. Erst jetzt, nachdem Elvire ihn direkt mit dem Namen ihrer einstigen großen Liebe anspricht, erfüllt sich für Nicolo der Ausspruch Xavieras vor dem Spiegel. Er und Colino sind »gleich gültig. Mit dieser »ver-stellten« Wahrheit im Gewissen verbindet er das Recht, ihre Reize nicht nur zu schauen, sondern die eigentlich verbotene Frucht auch zu kosten. Die wollüstige Begierde, nur scheinbar in ein durch die Sprache gerechtfertigtes Sakrament gewandelt, erscheint als pervertierter, also »ver-stellter« Akt einer wiederum pervertierten, also »ver-stellten« Affektreinigung. Dass nicht die kathartische Wirkung, sondern nur »die Nemesis, die dem Frevel auf dem Fuß folgt« (SW⁹ II, 213), den Ausgang der Erzählung einleiten muss, bleibt selbsterklärend.

Ein letztes Mal heuchelt der erratische Findling seinem Ziehvater vor, er würde etwas nie wieder tun, bevor er sich, gemäß seiner hoffnungslosen moralischen Verderbtheit, gegen ihn erhebt und in Gewissheit der Rechtssicherheit des ihm vom Ziehvater überschriebenen Hab und Gut diesem die Tür weist. Der Alte, nun seinerseits »ver-stellt«, sucht umgehend seinen »alten Rechtsfreund« Doktor Valerio, den Guten und Starken, auf und wird, noch bevor er sich artikulieren kann, bewusstlos. Kleists Ohnmachten und die mit diesen einhergehenden Leerstellen des Schweigens in der Erzählung verdeutlichen die Unzulänglichkeiten des gesprochenen Wortes und den performativen Akt einer situativen Sprachlosigkeit angesichts »eines Tartüffe völlig würdig[en]« (SW⁹ II, 213) Verhaltens.

Aus dem Sohn Gottes zu Beginn wird zum Ende der Erzählung die Gestalt »des höllischen Bösewichts« (SW⁹ II, 213), der sich – ganz der Logik der »Ver-Stellung« in dieser Erzählung entsprechend – schließlich auch noch seiner fragwürdigen Verbindungen zur Kirche bedient. Der Bischof, dem Nicolo zusichert, Xaviera zu heiraten, weil jener sie loswerden will, vermittelt bei der Regierung ein Dekret, das dem Findling die Rechtskraft des Besitzes bestätigt. Somit siegt hier die Bosheit durch die Macht der Kirche.

Das Parasitäre in dem erratischen Fremdling verursacht letztendlich auch noch den Tod Elvirens, die Piachi nun nach seinem Sohn, den er bereits an den Pestträger Nicolo verlor, begraben muss. Ein Schritt mehr, der Piachi vom freundlichen, mitleidigen und gutmütigen Landmäkler zum gerecht-zornigen Rachsüchtigen werden lässt. Die Nemesis nimmt ihren Lauf: Piachi, affektgeschüttelt, bringt den Parasiten ums Leben und stopft ihm, die Todsünde der Habgier (*avaritia*) abbildend, das auf Vermittlung der Kirche zustande gekommene Dekret in den Rachen.

Die folgende Darstellung der kirchlich-liturgischen Abläufe im Umfeld der vorbereiteten Hinrichtung Piachis karikiert bzw. »ver-stellt« zusätzlich die Instanz der katholischen Kirche. Als Keimzelle der Bosheit, Bigotterie, Unzucht und Blasphemie sieht wohl auch Piachi alles Religiöse und wendet sich von ihr ab. Die Erkenntnis erleichtert ihm seine Entscheidung, sich noch im höllischen Jenseits an Nicolo zu rächen, da er auf Erden nichts weiter tun konnte, als ihm das Leben zu nehmen. So bleibt das letzte Familienmitglied von der völligen »Ver-Stellung« nicht verschont, wie sein Vorsatz andeutet, sich auch in der Hölle auf ewig noch am eingefangenen Parasiten rächen zu wollen, da dies auf Erden nur unvollständig

geschehen konnte. Erst als er sich nach dem dritten Versuch ihn »in das Gefühl der Reue hineinzuschrecken« (SW⁹ II, 214) einer mittelalterlichen Ketzerbeschreibung gleich aufführt, verfügt der Papst seine Hinrichtung ohne kirchliche Absolution, die den Delinquenten am Hinabfahren in die Hölle auch nur gehindert hätte. So kann im Nachhinein diese vom Papst verfügte Hinrichtung als Gnadenakt gesehen werden. Ein »ver-stelltes« Bild von der katholischen Kirche bleibt dennoch erhalten.

Der Parasit hat die zur Verfügung stehenden Ressourcen, die er vorfand, restlos aufgezehrt und sich dadurch schließlich auch selbst der Vernichtung ausgeliefert. Erzählte Kontingenz gipfelt in der Rückschau in umfassender Providenz; der Zyklus ist vollendet.

TAGUNG FÜR NACHWUCHS-
WISSENSCHAFTLER/-INNEN
OKTOBER 2014

»MEIN ALLES HAB' ICH AN DEN
WURF GESETZT«.
SPIELE UM DAS GLÜCK IN DEN
WERKEN HEINRICH VON KLEISTS
UND SEINER ZEITGENOSSEN«

Konzeption: Barbara Gribnitz

Barbara Gribnitz

EINLEITUNG

Das im Oktober 2014 vom Kleist-Museum veranstaltete Kolloquium für Nachwuchswissenschaftler/-innen beschäftigte sich mit Figuren des Spiels und des Glücks – in der Bedeutung von ›Glück haben‹ – in Heinrich von Kleists Texten.

Die engste Verbindung von Spiel und Glück ist das Glücksspiel; Adelung definierte es als »ein Spiel, in welchem alles auf das Glück, d.i. auf einen ungefähren vortheilhaften Zufall, und nicht auf die Geschicklichkeit der Spielenden ankommt«. ¹ Zwischen Spiel und Glück steht also Zufall, und die Beziehung formt sich als Dreieck Spiel – Zufall – Glück (bzw. Geld). Im 17. Jahrhundert hatte das Glücksspiel als Gegenstand mathematisch-logischer Forschungen (Pascal, Leibniz, Bernoulli) gedient, aus denen ein Probabilitätskonzept hervorging, das auf Grund von Datensammlungen Wahrscheinlichkeiten errechnete, die wiederum rationale Orientierung im Bereich des Zufälligen ermöglichen sollten. Das kollektive Leben wurde dank neuer, den Zufall bannender Verwaltungs-, Berechnungs- und Aufzeichnungsmöglichkeiten (Polizei, Wahrscheinlichkeitstheorie, Statistik) berechenbarer, das aus einer transzendentalen Ordnung gefallene individuelle Leben eine reine Ereignisabfolge, durch Kontingenzerfahrungen dominiert, als dessen Sinnbild nun das Glücksspiel fungierte. ²

Im 18. und frühen 19. Jahrhundert verknüpften sich Literatur und Glücksspiel auf mehreren Ebenen. Auf der Oberfläche literarischer Texte tauchte das Glücksspiel zum einen als Attribut auf, beispielsweise wenn in Kleists Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ Vogt und Verwalter der Tronkenburg »halb entkleidet, beim Spiel saßen« (BKA II/1, 2, 118) oder der Verfasser des in den ›Berliner Abendblätter« veröffentlichten ›Allerneuesten Erziehungsplans‹ »Liederlichkeit, Spiel, Trunk, Faulheit und Völlerei« als Unterrichtsfächer einführte (BKA II/7, I, 183). Zum anderen bildete es ein häufig auftretendes Motiv: Lessings ›Minna von Barnhelm‹, Goethes ›Wilhelm Meister‹, Tiecks ›William Lovell‹, Ifflands ›Der Spieler‹, Schlegels ›Lucinde‹, Hoffmanns ›Elixiere des Teufels‹ und ›Spielerglück‹ sind die prominentesten Werke, deren Figuren dem Glücksspiel frönen, um ihm zu unterliegen

¹ Glücksspiel [Art.]. In: Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793–1801, Bd. 2, Sp. 733.

² Vgl. Peter Schnyder, *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650–1850*, Göttingen 2009, S. 44–103; Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen 2002, S. 21–159.

oder zu entsagen.³ In dieser Exklusivität findet sich das Glücksspielmotiv in Kleists Werken nicht, doch hinterließ er das Epigramm »Der Bauer als er aus der Kirche kam« und den fingierten Leserbrief »Zuschrift eines Predigers an den Herausgeber der Berliner Abendblätter« über die Lotterie, das Glücksspiel des Volkes.⁴

Auf einer zweiten, rhetorisch-stilistischen Ebene erscheint das Glücksspiel als Metapher, als Allegorie in literarischen Texten. Im Bild eines Geldverlusts in der Lotterie beklagt Sylvester in Kleists Drama »Die Familie Schroffenstein« den Tod seiner Tochter.

Des Lebens Güter sind in weiter Ferne,
Wenn ein Verlust so nah, wie diese Leiche,
Und niemals ein Gewinnst kann mir ersetzen,
Was mir auf dieser Nummer fehlgeschlagen. (BKA I/1, 196f.)

Dass menschliche Handlungen wie Glücksspieleinsätze gedeutet werden können oder müssen, demonstrieren Penthesilea (»Mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt; / Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt./Begreifen muß ich's – – und daß ich verlor.« Vs. 1305–1307) und die Marquise von O...., die Heirat und Glücksspiel engführt: »Doch es war mein Entschluß, mich nicht wieder zu vermählen; ich mag mein Glück nicht, und nicht so unüberlegt, auf ein zweites Spiel setzen.« (BKA II/2, 38)

Auf der Ebene der Darstellung kann sich das Zufallsprinzip des Glücksspiels der narrativen Konstruktion als Modell unterlegen. Wie die einzelnen *coups* des berühmtesten Glücksspiel des 18. Jahrhunderts, Pharao oder Pharo, verläuft das Geschehen in voneinander unabhängigen Ereignisfolgen und beginnt ohne kausale Verbindung und ohne Beeinflussung durch Erfahrungen immer wieder von vorn. Man denke an Kleists »Das Erdbeben in Chili«. Die in literarischen Texten dargestellten *coups* sind jedoch gerade keine zufälligen Ereignisse, die im Spiel das Glück bzw. Gewinn und Verlust bestimmen, sondern, im Gegenteil, artifizielle Konstruktionen einer gottähnlichen Erzählinstanz, die das Spiel der Ununterscheidbarkeit zwischen Providenz und Kontingenz in Gang setzen.⁵ Warum trat

³ Vgl. Bernhard Jahn, Das Spiel des Zufalls und die Ökonomie des Dramas. Zur Darstellung von Glücksspielern im Theater des 18. Jahrhunderts. In: Ders. und Michael Schilling (Hg.), Literatur und Spiel. Zur Poetologie literarischer Spielszenen, Stuttgart 2010, S. 133–149; David E. Wellbery, Prekäres und unverhofftes Glück. Zur Glücksdarstellung in der klassischen deutschen Literatur. In: Heinrich Meier (Hg.), Über das Glück. Ein Symposium, München 2008, S. 33–51; Christian Kirchmeier, Glück im Spiel. Das Glücksspiel als Kontingenzzmetapher in Lessings »Minna von Barnhelm«. In: Anja Gerigk (Hg.), Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen, Bielefeld 2010, S. 35–67.

⁴ Zur Einordnung der beiden Texte in den diskursiven Zusammenhang vgl. den Beitrag Tilmann Haugs in diesem KJb.

⁵ Vgl. Arnd Beise, Spielers Erzählungen, oder: Zufall herstellen. In: Jahn und Schilling (Hg.), Literatur und Spiel (wie Anm. 3), S. 151–167; Peter Brandes, Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre. Überlegungen zur Möglichkeit einer Literaturtheorie des Spiels. In: Thomas Anz und Heinrich Kaulen (Hg.), Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, Berlin 2009, S. 115–135. Zum Verhältnis zwischen Zufall in Form einer »glücklichen Fügung« und Providenz in der Erzäh-

der Marchese nach der Jagd »zufällig« in das Zimmer, in dem er gewöhnlich seine Waffe abstellt, und brachte er den potentiellen Käufer seines Schlosses zufällig in das Zimmer, in dem das Bettelweib von Locarno starb, oder ist eine höhere Macht im Spiel, die das mitleidlose Verhalten des Marchese rächen will? (Vgl. BKA II/5, 9f.) War es die Gewalt der heiligen Cäcilie, die die Bilderstürmerei der vier protestantischen Brüder im Aachener Dom verhinderte? Und wenn ja: Ist Providenz katholisch?

Literatur und Spiel treffen sich als soziale Praktiken auch auf einer Metaebene; und zwar insofern, als Schreiben und Spielen einen durch jeweils spezifische Regeln bestimmten Möglichkeitsraum eröffnen, in dem Zufall erzeugt und – damit zusammenhängend – die Relation Wahrscheinlichkeit/Unwahrscheinlichkeit verhandelt wird.⁶ In diesem Sinne gerät die Lektüre gleichfalls zum Spiel, Leser und Leserinnen werden zu Mitspieler/-innen des als Rätselspiel funktionierenden Erzählspiels, das man mit den im und durch den Text generierten Bedeutungen spielt.⁷ Und dieses Spiel ist unendlich, denn:

So schlecht von jenem Preis nicht wirst du denken,
Um den du spielst, als da du wähen solltest,
Das, was er werth, sei schon für ihn geschehn. (Penthesilea; Vs. 1310–1312)

lung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« vgl. Sebastian Schönbecks Beitrag in diesem KJb.

⁶ Vgl. Matthias Preuss' Beitrag in diesem KJb, der das Erzählen in Kleists »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« in Analogie zum Becherspiel setzt.

⁷ Vgl. Brandes, Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre (wie Anm. 5); Tilmann Köppe, Fiktion, Praxis, Spiel. Was leistet der Spielbegriff bei der Klärung des Fiktionalitätsbegriffs? In: Anz und Kaulen (Hg.), Literatur als Spiel (wie Anm. 5), S. 39–57.

Sebastian Schönbeck

GLÜCKLICHE FÜGUNG

Oder die Poetologie des Zufalls in Kleists »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.)«

Ich rathe Ihnen daher nochmals die Geschichte an,
nicht als Studium, sondern als Lecture. (BKA II/9, 22)

Just als die vier Bilderstürmer in Kleists Text »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.)« den Dom zerstören wollen, werden sie plötzlich von ihrem Vorhaben abgebracht. Alle Erklärungen, wie es zu dieser glücklichen Fügung hatte kommen können, bringen nur spärliches Licht in das Dunkel. Der Text präsentiert das rätselhafte Ereignis mehrfach aus unterschiedlichen Perspektiven. Hierdurch wird ein mit der Darstellung zufälliger Ereignisse verbundenes Problem hervorgehoben. Mit diesem Problem korrespondiert zugleich ein poetologisches Verfahren, das den Zufall darstellbar macht. Das Problem lässt sich in folgenden Fragen umreißen:

Wird durch die Erzählung das Ereignis in Providenz überführt? Wird es in eine narrative Abfolge eingefügt oder gar mit einem notwendigen Sinn versehen? Oder bleibt – nach einer konträren Fragehaltung – das zufällige Ereignis immer ein blinder Fleck in der notwendigen Abfolge der narrativ dargestellten Ereignisse?¹ Sträubt es sich gegen die Darstellung durch einen Text, fällt es aus der jeweiligen Text-Gattung heraus oder – wie etwa im Fall der Novelle – gehört es zu den sie konstituierenden Merkmalen? Im Folgenden werden diese Fragen am Beispiel von »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.)« verhandelt. Dabei lautet die These, dass die »Cäcilie« eine poetologische Fallstudie darstellt, in der die Frage nach der Darstellung des Zufalls im Sinne eines Verfahrens (das der glücklichen Fügung) durchgespielt wird.

¹ David E. Wellbery liest Kleists Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« mit Blick auf das Thema der Kontingenz und schlussfolgert: »The text escapes my intentional control precisely to the degree that it is subject to accidents. What Kleist has done, then, is to introduce chance into the production of speech itself. Contingencies do not merely come to language from the outside but rather are effective, as it were, from the beginning, within the individual utterance.« (David E. Wellbery, Contingency. In: Ders., *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*, Princeton, NJ 1992, S. 237–257, hier S. 245)

Zunächst rückt einleitend jedoch die systematische Unterscheidung zwischen glücklichem Zufall und glücklicher Fügung in den Blick. Ein Unterschied besteht darin, dass die glückliche Fügung explizit die Notwendigkeit der Abfolge der Ereignisse unterstreicht, indem sie zunächst auf eine verbindliche, göttliche Instanz rekurriert. Bei Adelung heißt es hierzu: »Die Fügung Gottes, dessen Anordnung der Begebenheiten in der Welt und ihrer Umstände; ohne Plural.«² Der vorliegende Beitrag untersucht dagegen die glückliche Fügung als ein säkulares, poetologisches Verfahren, das auf mindestens drei Ebenen ausgemacht werden kann: erstens auf der Ebene der dargestellten Ereignisse in einer Handlung, zweitens auf der Ebene der Form oder Struktur der Erzählung und drittens auf der Ebene der literarischen Gattung, als deren Vertreter sich der Text zu erkennen gibt. Es lässt sich vorwegnehmen, dass der Begriff »Fügung« darüber hinaus in der historischen Semantik um 1800 auf die syntaktische Ebene eines Textes verweist, wenn – so betont es etwa das Grimm'sche Wörterbuch – darunter die sinnstiftende Verbindung der Sätze verstanden wird. So zeigt es auch die Etymologie des Wortes »Fügung«. Diese erinnert an »die anschließende Verbindung« von Satzteilen, an »conjunctio, junctura«.³

László Földényi macht in seinem Kleist-Wörterbuch »Im Netz der Wörter« das mit der Erzählbarkeit des Zufalls verbundene Problem folgendermaßen geltend:

Der Zufall ergibt sich bei Kleist nicht aus einem *Mangel* an Regeln oder ihrem *Zerfall* (diesen Standpunkt vertritt Werner Hamacher⁴ [...]), sondern im Gegenteil: er bestätigt die Regeln und Notwendigkeiten – allerdings erst *im nachhinein*, nach den Katastrophen.⁵

Wenn aber der Zufall die Regeln des Textes nachträglich bestätigt, dann folgt die Darstellung des Zufalls durch den Text diesen Regeln bereits. Wie wird der Zufall durch den Text geregelt? Wie schlägt er sich auf der Ebene des Textes nieder? Nicht nur Földényi, sondern auch – entgegen dessen Einschätzung – Hamacher

² Fügung [Art.]. In: Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793–1801, Bd. 2, Sp. 342.

³ Fügung [Art.]. In: Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1962, Bd. 4, Sp. 401–404, hier Sp. 402. Ähnliches ließe sich von dem Terminus »Kontingenz« sagen, der sich vom lateinischen »contingere« (»sich berühren«) herleitet. Vgl. Walter Hoering, Kontingenz [Art.]. In: Joachim Ritter (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1971–2007, Bd. 4, Sp. 1027–1038, hier Sp. 1027.

⁴ Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, München 1985, S. 149–173.

⁵ László Földényi, Zufall. In: Ders., Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, aus dem Ungarischen von Akos Doma, München 1999, S. 531–537, hier S. 533. Vgl. Ingo Breuer, »Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte«. Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2001, S. 196–225, hier S. 224: »Kontingenz führt jedoch nicht, wie in der Sekundärliteratur häufig behauptet, zum Zerschneiden aller Sinnhorizonte, sondern zu einer Neubestimmung von Sinn und Erzählung«.

verweist auf zwei kontradiktorische Bestimmungen des Zufalls: erstens auf die disjunktive Bestimmung, bezogen auf eine Regel, zweitens auf die konjunktivische, bezogen auf die innere Notwendigkeit der Handlung. Das Verfahren der glücklichen Fügung betont zum einen die konjunktivische Bestimmung des Zufalls, zum anderen seine sprachliche, rhetorische Regelmäßigkeit. Hamacher kommt in seiner Lektüre von »Das Erdbeben in Chili« auf die Bedeutung der Konvergenz von Zufall zu sprechen:

Die poetische Logik des Zufalls in Kleists Text ist weder die lineare der bloßen Naturkausalität noch die numinose eines göttlichen Eingriffs; sie ist die Logik des Begriffs so wenig wie die der Metapher. Sie ist die sprachliche Logik einer Kombination von Wörtern, die in einer strengen sachlichen und formalen Beziehung zueinander stehen, in der sie sich weder zu einer vagen Einheit mischen noch isoliert bloß nebeneinander stehen, sondern konvergierend, aneinanderstoßend und wechselweise ihre Bedeutungstendenz hemmend sich zu einem latenten Syntagma zusammenschließen, das seine Elemente gegen den konventionellen Sprachgebrauch ebenso schwebend erhält, wie die »zufällige Wölbung« die ihren gegen das Gesetz der Gravitation.⁶

Die konjunktivische Implikatur des Zufalls, die Földényi als Bestätigung der Regeln und Notwendigkeiten des Textes beschreibt, wird von Hamacher somit als Kombinatorik von Wörtern aufgefasst. Über die Diskussion anlässlich der kontradiktorischen Bestimmungen des Zufalls hinaus weist Földényi auf eine Wiederholungsstruktur der Zufälle hin, da die Notwendigkeit zum einen den Zufall herbeiführe und zum anderen der Zufall eine neue Notwendigkeit in Gang setze.⁷ Vor diesem Hintergrund firmiert der Zufall bei Kleist als zentrales, strukturelles Merkmal innerhalb der dargestellten Handlungen. In »Das Bettelweib von Locarno« tritt der Marchese zufällig in das Zimmer, in welchem das Bettelweib den tödlichen Sturz auf dem Weg hinter den Ofen erleiden muss. In »Das Erdbeben in Chili« kann Jeronimo aufgrund einer »zufällige[n] Wölbung« (BKA II/3, 11) aus dem zusammenbrechenden Gefängnis entkommen. In »Die Marquise von O...« gerät die Protagonistin scheinbar zufällig – ohne ihr Wissen – in andere Umstände. In »Der Findling« ergeben die Würfel zufällig Colinos Namen. Földényi kann also resümieren, dass der Zufall in Kleists Werk omnipräsent ist: »Lauter Zufälle.«⁸

Der Zufall ist jedoch nicht nur in Kleists Texten, sondern auch in seiner Vita von großer Relevanz. Peter Schnyder beschreibt anhand von Kleists Biographie seine »Wende zum Zufall«⁹ und verweist darauf, dass diese Wende nicht nur auf einer inhaltlichen, »sondern auch auf einer poetologischen Ebene« von »größter

⁶ Hamacher, Das Beben der Darstellung (wie Anm. 4), S. 157.

⁷ Vgl. Földényi, Zufall (wie Anm. 5), S. 532.

⁸ Földényi, Zufall (wie Anm. 5), S. 533.

⁹ Peter Schnyder, Zufall [Art.]. In: KHB, S. 379–382, hier S. 381: »Diese Wende [...] ist von größter Bedeutung für sein gesamtes literarisches Werk, und zwar nicht nur auf einer inhaltlichen, sondern auch auf einer poetologischen Ebene.« Vgl. auch die von Schnyder angeführte Forschungsliteratur. Vgl. zusätzlich Bernhard Greiner, Das Erdbeben in Chili. Der Zufall als Problem des Erzählens. In: Ders., Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Fall der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 363–383.

Bedeutung«¹⁰ ist. Im Mai 1799 schreibt Kleist an seine Schwester Ulrike von der Notwendigkeit eines Lebensplans, der den Menschen gegen das »Spiel des Zufalls« absichern soll: »Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen.« (BKA IV/1, 62; vereinfachte typographische Wiedergabe) Kleist gibt die Vorstellung eines solchen Planes bereits am neunten April des Jahres 1801 auf und kapituliert in einem Brief an Wilhelmine von Zenge folgendermaßen: »[D]er Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort.« (BKA IV/1, 537) Er erkennt, dass weder der Reiseplan den Reisenden noch der Lebensplan den Lebenden vor den Einschlägen des Zufalls, vor Katastrophen aller Art, schützt.

Exemplarisch hierfür soll in einem ersten Schritt erläutert werden, wie Kleist angesichts der Frage des Zufalls nicht nur unterschiedliche Bestimmungen von Glück koppelt, sondern auch einen Unterschied zur Fügung geltend macht. In dem Brief an Wilhelmine von Zenge (21. Juli 1801), in welchem er von dem berühmten Kutschen-Unfall berichtet, ist nicht von Zufall, sondern von einer »unbegreifliche[n] Fügung« (BKA IV/2, 63) die Rede. In einem zweiten Schritt wird »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« mit Blick auf das Verfahren der Darstellung hinsichtlich des Zufalls, auf die glückliche Fügung hin, untersucht. In einem dritten Schritt rückt die historische und systematische Stelle des Zufalls in den Gattungspoetiken der Legende (Herder) bzw. der Novelle (F. und A.W. Schlegel) in den Fokus. Die »Cäcilie« enthält einerseits Signale der Zugehörigkeit zu beiden Gattungen, andererseits positioniert sie sich kritisch zu ihnen. Über diese kritische Positionierung hinaus zeigt sich, dass der Text, indem er die Frage der Darstellung hinsichtlich des Zufalls bearbeitet, sich nicht zuletzt auch als gattungspoetologische Fallstudie ausnimmt. Die »Cäcilie« partizipiert – in ähnlicher Weise wie Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« – als literarischer Text auf besonders deutliche Weise an den Gattungspoetiken ihrer Zeit.

Fügung I: Eselsgeschrei und Menschenleben

Am 21. Juli des Jahres 1801 sendet Heinrich von Kleist einen Brief von Paris aus nach Frankfurt an der Oder, der an Wilhelmine von Zenge adressiert ist (vgl. BKA IV/2, 57–67). Neben der Angabe der Umstände seiner überstürzten Abreise aus Berlin versammelt und entfaltet Kleist in diesem Brief mehrere Bedeutungen von Glück. Zum einen durchdenkt er die Möglichkeit, dass »ein heitrer Morgen für mich anbricht«, der ihn zufällig auf die »Blüthe des Glückes« treffen lässt. Zum anderen fragt Kleist: »So wie eine unbegreifliche Fügung mich schnell unglücklich machte, kann nicht eine eben so unbegreifliche Fügung mich eben so schnell glücklich machen?« (BKA IV/2, 63) – und koppelt damit zwei scheinbar unabhängig voneinander denkbare Bestimmungen des Glücks. Zum einen handelt es sich um eine Qualität des Lebens, eine Art von Glückseligkeit, des Glücklich-Seins, (wie sich zeigen wird) auch, um eine Art glücklich zu sein, und zum anderen um eine Form glücklicher Umstände jenseits jeder Berechenbarkeit, eine »unbe-

¹⁰ Schnyder, Zufall (wie Anm. 9), S. 381.

greifliche Fügung«, die sich plötzlich und unvermittelt von selbst einstellt. In dem postalisch übersandten Referat zum Glück, sowie schon im früheren Glücks-Aufsatz (geschrieben wahrscheinlich im Frühjahr 1799; vgl. BKA II/9, 11–24), verichten sich somit mindestens zwei Bestimmungen des Glücks, die in den einschlägigen Wörterbüchern der Zeit einerseits als separierte Bedeutungsvarianten (Adelung),¹¹ andererseits noch als die *eine* Bedeutung des Substantivs Glück gelistet werden (Zedler).¹² Dass Kleist in seiner postalischen Sendung an Wilhelmine Glück haben und glücklich sein, bzw. glücklich *zu* sein aufeinander bezieht, heißt jedoch nicht zwangsläufig, dass jeder Glücksfall in ein glückliches Leben mündet. Vielmehr kristallisiert sich allererst durch den jeweiligen Fall der Unterschied zwischen Glück und Unglück heraus.

Beide Typen des Glücks sind bei Kleist von Fall zu Fall auf unterschiedliche Weise verwickelt, wie zunächst derselbe Brief am Beispiel des Butzbacher Kutschen-Unfalls, oder besser: des Butzbacher Kutschen-Umfalls, infolge eines »gräßliche[n] Geschrei[s]« (BKA IV/2, 63) eines offenbar wild gewordenen Steinesels zeigt. Dieses Geschrei affiziert die Pferde derart, dass sie den Wagen, in dem auch Kleist sich befindet, umwerfen und dessen Insassen beinahe in den Tod reißen. Kleist bringt diesen Moment des unvermittelten Scheitelpunkts am Übergang von Glück/Unglück, von Leben/Tod sowie von Mensch/Tier, von Unvernunft/Vernunft¹³ in die Form einer Liste schwerwiegender, grundsätzlicher Fragen:

Also an ein Eselgeschrei hieng ein Menschenleben? Und wenn es geschlossen gewesen wäre, darum hätte ich gelebt? Das wäre die Absicht des Schöpfers gewesen bei diesem dunkeln, räthselhaften irdischen Leben? Das hätte ich darin lernen u. thun sollen, und weiter nichts –? Doch, noch war es nicht geschlossen. Wozu der Himmel es mir gefristet hat, wer kann es wissen? (BKA IV/2, 64)

Im Falle des Unfalls zeigt sich, dass das (Über-)Leben der Reisenden selbst eine Folge des Glücks-Falls ist: ein glücklicher Fall vom Wagen oder des Wagens selbst. Dieser Vorfall unterscheidet sich dadurch von einem Unglücksfall, dass die Insassen am Leben bleiben. Anders gesagt: Der Unglücksfall wird durch seinen

¹¹ Glück [Art.]. In: Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch (wie Anm. 2), Sp. 728–732.

¹² Im »Zedler« werden beide Bestimmungen unter einem Eintrag beschrieben: »Glück, ist der ganze Zusammenhang, derer bey denen menschlichen Unternehmungen mit beylaufenden natürlichen Umständen und Neben-Ursachen, die sich begeben, und nicht begeben können, und zwar beydes ohne unser willkührliches Zuthun, mit dem Verlaufe unserer Thaten, in welchem sie einen unseren Thaten entweder gemässen oder entgegenlaufenden Einfluß haben.« (Glück [Art.]. In: Johann Heinrich Zedler, Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bisher durch den menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Halle und Leipzig 1731–1754, Bd. 10, Nachdruck Graz 1961, Sp. 1701f.)

¹³ Vgl. BKA IV/2, 63f.: »Einer von ihnen erhebt ein so gräßliches Geschrei, daß wir selbst, wenn wir nicht so vernünftig wären, scheu geworden wären. Unsere Pferde aber, die das Unglück haben, keine Vernunft zu besitzen, hoben sich kerzengrade in die Höhe, u. giengen dann spornstreichs mit uns über dem Steinpflaster durch« (vereinfachte typographische Wiedergabe).

glücklichen Ausgang in einen Glücksfall umgewertet. Animalisches Eselsgeschrei und Menschenleben hängen (»hieng«) dabei unmittelbar zusammen, bzw. verbinden sich im vorliegenden Fall miteinander. Das *survival* der Fahrer (der Kutscher erfrischt sich im nahe gelegenen Gasthaus) wird als Rätsel des irdischen Lebens, angesichts der undurchsichtigen Absichten des Schöpfers, beschrieben. Es stellt sich hier die Frage, ob der Glücksfall nachträglich durch die präsentierte narrative Abfolge der Ereignisse in Providenz zurückgeführt wird? Offenbar geht Kleist hier von einem klandestinen Plan des Schöpfers aus, der das Überleben der Menschen regelt, der ihnen selbst jedoch nicht zugänglich ist. Die Möglichkeit eines solchen Geheimplanes der obersten Instanz weist die Frage nach der Rückführung des kontingenten Ereignisses in providente Sphären als eine offene aus: »Wozu der Himmel es mir gefristet hat, wer kann es wissen?« Der unwissende Einzelne ist der Willkür des einzigen Wissenden schutzlos ausgeliefert.

Zudem führt die eine Kontingenzerfahrung¹⁴ nur in die nächste – in ein drohendes Schiffsunglück auf dem Rhein, von dem der Brief weitererzählt.¹⁵ Kurz nach dem einen Vorfall stellt der nächste das Glück (und mit ihm das [Über-]Leben) der Reisenden auf die Probe. Indem der Brief die kontingenten Ereignisse hervorhebt, die den Reiseplan der Reisegruppe konterkarieren, ihn aber aus der Retrospektive auch bestimmen, unterstreicht der Brief, dass sich die Vermittlung der Reise an ein bestimmtes Verfahren der Darstellung knüpft:¹⁶ hier werden kontingente Fälle miteinander verbunden, hier wird auf die drohende Katastrophe des Abbruchs der Erzählung verwiesen, die drohende Möglichkeit des zufälligen Unglücksfalls, das mögliche hereinbrechende Verunglücken. Das Gelingen oder Glücken der gesamten Unternehmung, der Reise und der Erzählung von ihr, hängen maßgeblich von den sich aufreihenden Glücksfällen ab, die ihrerseits untereinander zusammenhängen und voneinander abhängen. Bereits im Brief vom neunten April 1801 verweist Kleist darauf, dass der Zufall die Entscheidung, die Reise anzutreten, schon vor ihm getroffen hatte und dass er eine Notwendigkeit erzeugt: »Ich mußte also nun reisen, ich mogte wollen oder nicht, u. zwar nach Paris, ich mogte wollen oder nicht.« (BKA IV/1, 537) Angesichts des Kutschen-Unfalls zeigt sich, dass die Erzählung von der Reise vom Gelingen der Reise abhängt. Beide Reisen (die erzählte und die erlebte) miteinander in Einklang zu brin-

¹⁴ Vgl. Hans Blumenberg, Kontingenz. In: Kurt Galling (Hg.), Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 3., Tübingen 31959, Sp. 1793f., hier Sp. 1793: »Kontingenz bringt die ontische Verfassung einer aus dem Nichts geschaffenen und zum Vergehen bestimmten, nur durch den göttlichen Willen im Sein gehaltenen Welt zum Ausdruck, die an der Idee des unbedingten und notwendigen Seienden gemessen wird«.

¹⁵ Vgl. BKA IV/2, 64: »Aber kaum waren wir auf der Mitte des Rheins, als wieder ein so unerhörter Sturm loßbrach, daß die Schiffer das Fahrzeug gar nicht mehr regieren könnten«.

¹⁶ Christian Moser arbeitet dieses Verfahren an einem der anderen Pariser Briefe heraus: »So sehr Kleist auf die Unmittelbarkeit insistiert, mit der sich die Vorschrift des Himmels zu erkennen gibt: Auch diese Natur ist eine theoretische Fiktion. Sie ist ein Produkt der Lektüre.« (Christian Moser, Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne. In: KJb 2000, S. 3–32, hier S. 15)

gen, ist an ein Darstellungsverfahren gebunden. Die erlebte Reise wird durch Glücksfälle strukturiert, die sich der Kontrolle des Reisenden entziehen. Diese Glücksfälle mitsamt der entzogenen Kontrolle werden durch den Brief dargestellt. Exemplarisch hierfür lässt sich der Kutschen-Unfall anführen, der eine Folge des Kontrollverlusts des Kutschers gegenüber den Pferden darstellt. Die Verbindung zwischen Menschenhand und Pferderücken ist in dem Moment des Unfalls unterbrochen: »Ich grif nach der Leine – aber die Zügel lagen den Pferden, aufgelöst, über der Brust«. (BKA IV/2, 64) Während Pferde und Fahrer auf der Reise durch die Zügel in Verbindung stehen, hat die Unterbrechung der Verbindung und das animalische Eselsgeschrei einen Fall zur Folge, der jedoch glücklich verläuft und damit wiederum in eine neue Verbindung und Fortsetzung der Reise mündet. Die Zügel werden wieder verknotet und die Erzählung fortgesetzt. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Erzählung des Kutschen-Umfalls als poetologische Fallstudie lesen, die das Verfahren der glücklichen Fügung hervorhebt.¹⁷

Fügung II:

»Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.)«

Die Erzählung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«¹⁸ handelt von einem für die Gattung Novelle typischen, merkwürdigen Ereignis, das sich im Aachen des sechzehnten Jahrhunderts abspielt. Drei Studierende und ihr Besuch – der Prädikant – beschließen, nach dem Beispiel der niederländischen Bilderstürmerei, auch dem Kloster der heiligen Cäcilie am Tag des Fronleichnamfestes ein solches »Schauspiel« (BKA II/5, 76) zu geben. Allein die Musik einer »uralte[n] von einem unbekanntem Meister herrührende[n]« und von der Erscheinung der Schwester Antonia (die später zu Cäcilia selbst umgedeutet wird) intonierten »italiänische[n] Messe« (BKA II/5, 79) hält die aufgewiegelte Menge von dem Vorhaben, die Kirche zu zerstören, ab und lässt im Gegenzug die vier Brüder sich derart in die »Verherrlichung des Heilands« (BKA II/5, 85) verlieren, dass sie in ein nahegelegenes »Irrenhause« (BKA II/5, 83) eingeliefert werden, wo sie fortan zur täglichen Mitternachtsstunde das »gloria in excelsis« (BKA II/5, 85) wiederholen, das sie von ihrem Plan der Bilderstürmerei abgebracht hatte.

Diese Ereignisse gruppieren sich um den Moment der zufällig eingeleiteten *conversio* der Brüder. Das kontingente Ereignis ihres Sinneswandels wird auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählung rekapituliert und dem Leser in drei aufeinander

¹⁷ Marcel Beyer bringt in seinem Text »Kleist – The Fast and the Furious, Juni 1801« das Problem der Darstellung des Zufalls in der Erzählung des Kutschen-Umfalls folgendermaßen auf den Punkt: »In dieser Geschichte vom bloßen Zufall bleibt nichts dem Zufall überlassen.« (Marcel Beyer, Kleist – The Fast and the Furious, Juni 1801. In: Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck [Hg.], Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung, erscheint voraussichtl. Bielefeld 2017).

¹⁸ Kleists Erzählung liegt in zwei Varianten vor. Zum einen in der Fassung, die Kleist im Jahr 1810 in den »Berliner Abendblättern« publizierte, zum anderen in der Fassung für den zweiten Band seiner Erzählungen im Jahr 1811. Vgl. BKA II/5, 61–72 sowie BKA II/5, 75–104. Im Folgenden wird vor allem die zweite, spätere Variante des Textes betrachtet.

derfolgenden Coups (Versionen) übermittelt, die das Ereignis jeweils unterschiedlich perspektivieren. Zunächst von dem auktorialen Erzähler selbst, daraufhin aus der Retrospektive Veit Gotthelfs und schließlich aus der Perspektive der Äbtissin. Was also der Leser von Kleists Legende (im Sinne von »das zu Lesende«¹⁹) nachvollziehen kann, ist das »Lesen von Lektüren«, so Gerhard Neumann in Anlehnung an Paul de Man.²⁰

Die glückliche Fügung des durch die drei Coups (sowie auf der Werkebene durch die zwei Versionen des Textes²¹) vermittelten Geschehens scheint – inhaltlich oder thematisch – darin zu bestehen, dass die Brüder und der Rest der aufgebrachten Menge durch die »Kraft der Musik« und durch die heilige Messe, später von der heiligen Cäcilie selbst, von ihrem fatalen Plan abgehalten werden. Nach diesem Ergebnis ist das wundersame Ereignis aus mehreren Gründen kontingent, da es – um ein Wort von Hans Blumenberg zu zitieren – den Lesern die »nur durch den göttlichen Willen im Sein gehaltene Welt«²² vor Augen führt.

Nach dieser ersten Lesart handelt es sich nicht um ein zufälliges Ereignis, sondern um ein kontingentes, das aber durch den Verweis auf die göttliche Instanz in Providenz umschlägt. Gott oder seine Stellverteterin, die heilige Cäcilie, oder deren Stellvertreterin, Antonia, retten das Kloster durch das Medium der Musik.²³

¹⁹ Dorothea Walz-Dietzfelbinger, Legende [Art.]. In: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 80–85, hier Sp. 80.

²⁰ Gerhard Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende*. In: Ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg i.Br. 1994, S. 365–389, hier S. 387: »Die Geschichte von den vier im Augenblick der Bekehrung dem Wahnsinn verfallenden Bilderstürmern läßt sich wie keine andere als Allegorisierung dessen lesen, was im europäischen Kontext Sinnstiftung heißt, Entzifferung des im kulturellen Erbe gespeicherten und deren Umschlag in Unlesbarkeit, Lektüre und Zerfall, Erinnerung und Auslöschung.« Vgl. auch Paul de Man, *Ästhetische Formalisierung. Kleists Über das Marionettentheater*. In: Ders., *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233.

²¹ Gerhard Neumann sowie Walter Hinderer widmen sich unter anderem dem Ergänzungsverhältnis der beiden Varianten. Neumann schreibt hierzu: »Die zweite Fassung freilich, die Kleist seiner Legende gibt, setzt einen neuen, anderen Akzent: Zum Ereignis selbst und als dessen Konsequenz tritt nun nämlich noch die – aus diesem sich entwickelnde – Anamnese des Geschehens, die erinnernde Aufarbeitung dieser längst vergessenen Begebenheit hinzu.« (Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang*, wie Anm. 20, S. 369). Vgl. auch Walter Hinderer, *Die heilige Cäcilie und die Gewalt der Musik (Eine Legende)*. In: Ders. (Hg.), *Kleists Erzählungen*, Stuttgart 1998, S. 181–215, hier S. 181f.; ders., *Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist*, Würzburg 2011, S. 125–146. Des Weiteren bietet der Paralleldruck der Klassiker-Ausgabe für einen Vergleich beider Varianten die ideale Grundlage. Vgl. DKV III, 286–313.

²² Blumenberg, *Kontingenz* (wie Anm. 14), Sp. 1793.

²³ Die Frage der Stellvertretung wird von Kleist auch in politischer Hinsicht, auf den dargestellten Kriegsschauplätzen, durchgespielt. Vgl. hierzu Andrea Allerkamp, *Bote, Zeuge oder Gast. Zur Frage des Stellvertreters in Heinrich von Kleists Kriegsszenarien*. In: Natascha Adamowsky und Peter Mattussek (Hg.), *[Auslassungen]. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft*, Würzburg 2004, S. 335–340.

Vor allem die erste Version der ›Cäcilie‹ verhandelt einen ›Triumph der Religion‹ (BKA II/7, 214).²⁴ Aber auch in der späteren Version der ›Cäcilie‹ resümiert Veit Gotthelf: »[D]er Himmel selbst scheint das Kloster der frommen Frauen in seinen heiligen Schutz genommen zu haben.« (BKA II/5, 87) Nachdem der personifizierte Himmel das Leben der Kutschen-Insassen in Form einer Frist determiniert hat, beschützt er hier in einer ähnlichen Geste das Kloster vor der drohenden Zerstörung. Weiterhin ist es möglich, weniger Wert auf die religiösen Instanzen zu legen und den Zufall allein auf die affizierende Kraft der Musik als a-mimetische Kunst zurückzuführen.²⁵ In beiden Fällen wirkt das Ereignis direkt auf den Stand der ›Glückseligkeit‹ der vier Brüder auf der einen und der Gemeinde (angesichts der Unversehrtheit des Doms) auf der anderen Seite ein. Während das Kloster der heiligen Cäcilie am Ende des dreißigjährigen Krieges säkularisiert wird, widmen sich die Brüder zuvor – scheinbar von tiefem religiösen Glück durchdrungen – der Anbetung des Kreuzes und der Wiederholung des *gloria in excelsis*. Die Hinwendung der Brüder zur Religion (ob zum Katholizismus oder nicht, steht auf einem anderen Blatt) wird wiederum durch die antithetischen Elemente der Säkularisierung, durch ihr wunderliches Verhalten sowie formal durch die Technik der Ironisierung relativiert.²⁶ Auch wird das Glück der Brüder, denen man eine ›Heiterkeit nicht absprechen‹ (BKA II/5, 85f.) kann, von der Mutter offenbar als Unglück gewertet.²⁷

Die zweite Lesart fügt der ersten jene Reflexion hinzu, nach der es sich um eine Legende, oder genauer: um die ›Entstehung einer Legende‹²⁸ handelt, welche die Wahrscheinlichkeit des Ereignisses als Akt der Überzeugung, im Modus der Überzeugung in Szene setzt. Das unwahrscheinliche Ereignis wird demnach nachträglich – und institutionell besiegelt – in Lesbarkeit überführt.²⁹ Diese zweite Lesart zielt darauf, dass der Text den Übergang von Kontingenz in (religiöse) Providenz oder von Wahrscheinlichkeit in Notwendigkeit verhandelt. Sie trägt vor allem der Frage der Darstellung, die viele der Texte Kleist hervorheben, Rechnung. Die Leser haben es bei der Erzählung mit einem ›Stimmengewirr‹ zu tun, mit einem

²⁴ Vgl. Neumann, Eselsgeschrei und Sphärenklang (wie Anm. 20), S. 373.

²⁵ Zentral zum Aspekt der Musik in Kleists Text vgl. Christine Lubkoll, Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen. In: Neumann, Heinrich von Kleist (wie Anm. 20), S. 337–364; Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 9), S. 397–419. Darüber hinaus liest Greiner den Cäcilien-Text als implizite Auseinandersetzung mit Kants Begriff des Erhabenen.

²⁶ Vgl. Hinderer, Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (wie Anm. 21), S. 182.

²⁷ Vgl. BKA II/5, 86: »Die Frau, die den schauerhaften Anblick dieser Unglücklichen nicht ertragen konnte.«

²⁸ Hierauf verweist schon Werner Hoffmeister, Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. In: Herbert Lederer und Joachim Seyppel (Hg.), Festschrift für Werner Neuse, Berlin 1967, S. 44–56.

²⁹ Vgl. BKA II/5, 103: »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; und von dem Papst habe ich so eben ein Breve erhalten, wodurch er dies bestätigt.«

»Krieg der Zeichen«³⁰ um die Legendenbildung, die ihrerseits als »diskursives Instrument der Macht« erscheint.³¹

Nach einer weiteren, dritten Lesart, die ich im Folgenden vorschlagen möchte, verhandelt der Text die Fügung, die als Legende rückwirkend als göttliche Fügung legitimiert wird, die Kontingenzen und deren Überführung in Providenz, indem er diese ordnungsetzenden Operationen selbst in Form einer glücklichen Fügung darstellt. Die Gewalt der Musik oder die göttliche Fügung und die implizite Kritik an den ordnungsstiftenden Mechanismen kirchlicher Autorität, die durch das zufällige Ereignis in Gang gesetzt werden, funktionieren durch eine poetische Form glücklicher Fügung. Wenn Christine Lubkoll sehr überzeugend die »Vielstimmigkeit als poetologisches Modell«³² vorschlägt, so soll im Folgenden die glückliche Fügung als poetologisches Verfahren des Textes verstanden werden. Der Text soll demnach weder als Ausdruck religiöser Substrukturen von Kleists eigenem Denken noch als umständliches Zeugnis der Kritik an der katholischen Kirche oder an deren Gattung der Legende gelesen werden; sondern er gibt uns – im positiven Sinne – ein poetologisches Beispiel in Form einer Fallstudie zu lesen. Gegenstände dieser poetologischen Fallstudien sind die heilige Cäcilie *oder* die Gewalt der Musik; gleichermaßen durch die Konjunktion im Titel verbunden, die Kleist am Scheitelpunkt von Leben und Tod (wie im Beispiel des Kutschen-Unfalls) in Kraft treten lässt. Das im Titel erscheinende »oder« kann als akkumulierend oder als alternierend verstanden werden. Nach der akkumulierenden Lesart thematisiert der Titel bereits das Verfahren der glücklichen Koinzidenz und ihrer Wirkung. Durch die glückende Verbindung von Musik und heiliger Cäcilie (als Kloster oder als Sängerin verstanden) ereignet sich das Wunder im Dom. Bei dieser Fügung steht wiederum das (Über-)Leben der vier Brüder und der Gemeinde auf dem Spiel.³³ Für den Moment der Messe scheint die Differenz zwischen Leben und Tod aufgehoben und mit Blick auf die Brüder scheint diese Aufhebung angesichts ihres »geisterartige[n] Leben[s]« (BKA II/5, 85) von Dauer zu sein.

Fügung meint in diesem Zusammenhang jedoch noch mehr als eine inhaltliche Koinzidenz von Leben und Tod, nämlich die anschließende Verbindung (*conjunctio*). Es handelt sich um eine glückliche Verbindung, die das Unglück des Todes aufschiebt und das wenn auch prekäre (Über-)Leben sichert. Darüber hinaus erinnert das Grimm'sche Wörterbuch daran, dass der Terminus Fügung aus einer

³⁰ Neumann, Eselsgeschrei und Sphärenklang (wie Anm. 20), S. 378. Vgl. auch Anthony Stephens, Stimmengewirr. Antithetik und Verschiebung in »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. In: Paul Lützel und David Pan (Hg.), Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, Würzburg 2001, S. 77–91, hier S. 88.

³¹ Lubkoll, Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen (wie Anm. 25), S. 346. Vgl. Bianca Theisen, Bogenschluß. Kleists Formalisierungen des Lesens, Freiburg i.Br. 1996, S. 111–135.

³² Lubkoll, Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen (wie Anm. 25), S. 363.

³³ Vgl. BKA II/5, 82: »[E]s regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Oden 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 todt sei«.

»ungedruckte[n] Heiligenlegende«³⁴ stammt, so dass deren Verhandlung in der »Cäcilie« plausibel erscheint. Weiterhin verweist der Eintrag auf die Bedeutung von Fügung als »das in seinen verbindungen auszer aller menschlichen berechnung befindliche, zu einem ergebnis oder zu ergebnissen führende walten«.³⁵ Die Fügung ist also einerseits unberechenbar, führt aber andererseits zu einem Ergebnis. Die zweite Bedeutung steht mit der ersten gewissermaßen in Opposition, da eine durch eine Konjunktion verbundene Fügung nur insofern unberechenbar ist, als an der Konjunktion selbst das Ergebnis der Umstände nicht – und nicht einmal als retrospektiv notwendiges – ablesbar ist. Das Ergebnis der Kombination der durch die Konjunktion zusammengefügte Teile wird somit einer Art Spiel überantwortet. Kleists Fügung ist zwar der Sache nach eine himmlische, sie ist jedoch – wie diejenige des Kutschen-Unfalls – auch eine unbegreifliche, glückliche Fügung. Es kann demnach angesichts des Titels nicht von einer zwingenden Konjunktion die Rede sein, die in jedem Fall *dieses* Ergebnis zur Folge hat. Grundsätzlich lässt sich für den Text der »heiligen Cäcilie« eine Vielzahl der Konjunktionen diagnostizieren – ein hypotaktischer Stil – und darüber hinaus ist das verbreitete Vorkommen jener reflexiven Verben augenscheinlich, die anschließende Verbindungen thematisieren. Zunächst ist die Omnipräsenz von Konjunktionen in der »Cäcilie« bemerkenswert, die Walter Hinderer auf den rhetorischen Begriff des Polysyndetons gebracht hat.³⁶ Quintilian schreibt zu dieser Figur:

Ihre Quelle [der Erscheinungen der Fülle, etwa des Polysyndetons; S.Sch.] aber ist ganz einheitlich; denn sie macht alles, was wir sagen, energischer und eindringlicher und läßt es eine Kraft zur Schau tragen, als käme immer wieder die Leidenschaft (adfectus) zum Durchbruch.³⁷

Die durch die häufige Verwendung der Konjunktionen (von Quintilian »conjunctionibus abunda[ntia]«; »Überfluß an Bindewörtern«³⁸ genannt) angezeigte Figur des Polysyndetons veranschaulicht auf der syntaktischen Ebene das vorgeschlagene Theorem der glücklichen Fügung. Geglückt ist die Figur des Polysyndetons, wenn sie die von Quintilian angedeutete Wirkung zeitigt, also wenn sie den Affekt zum Durchbruch bringt. Die heilige Cäcilie *oder* (nach der konjunktivischen Deutung) die Kraft der Musik gibt demnach bereits im Titel ein Beispiel von einer gelungenen, von einer glücklichen Fügung, die jedoch keinen »Mangel an Regeln« impliziert, sondern im Gegenteil eine aus der Retrospektive der Lektüre des Textes geregelte, geglückte Komposition, in der sich verschiedene Elemente der Erzählung treffen, die damit das (Über-)Leben der Charaktere sichern. Um die Verwen-

³⁴ Grimm, Fügung (wie Anm. 3), Sp. 402.

³⁵ Grimm, Fügung (wie Anm. 3), Sp. 403.

³⁶ Vgl. Hinderer, Die heilige Cäcilie (wie Anm. 21), S. 200f. Hinderer, Vom Gesetz des Widerspruchs (wie Anm. 21), S. 137f.

³⁷ Marcus Fabius Quintilianus, Institutionis Oratoriae Libri XII / Ausbildung des Redners, Zwölf Bücher, Lateinisch und Deutsch, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 52011, IX 3, 54.

³⁸ Quintilianus Institutionis Oratoriae (wie Anm. 37), IX 3, 50.

dung des Polysyndetons an einem Beispiel zu illustrieren, ist es nötig, einen der langen Kleist'schen Sätze *in toto* zu zitieren:

Die Äbtissin, die, schon beim Anbruch des Tages, durch einen Freund von der Gefahr, in welcher das Kloster schwebte, benachrichtigt worden war, schickte vergebens, zu wiederholten Malen, zu dem kaiserlichen Officier, der in der Stadt commandirte, und bat sich, zum Schutz des Klosters, eine Wache aus; der Officier, der selbst ein Feind des Pabstthums, und als solcher, wenigstens unter der Hand, der neuen Lehre zugethan war, wußte ihr unter dem staatsklugen Vorgeben, daß sie Geister sähe, und für ihr Kloster auch nicht der Schatten einer Gefahr vorhanden sei, die Wache zu verweigern. (BKA II/5, 77)

An dieser Stelle wird mittels des Polysyndetons der Schrecken der sich anbahnenden Katastrophe katalysiert und damit das Verfahren der glücklichen Fügung bereits an einer Stelle offenkundig, an der sich der wundersame Vorfall noch nicht ereignet hat. Über diese allgemeine sich bereits im Titel kristallisierende Funktion der Konjunktion hinaus verhandelt der Text die glückliche Fügung auch, indem er sich des Bedeutungsspektrums der Fügung bedient und es mit der durch die Geschichte erzählten merkwürdigen Begebenheit verknüpft:

Nach Verlauf einiger Tage, die sie damit zugebracht hatten, den Prädicanten über die merkwürdigen Auftritte, die in den Niederlanden vorgefallen waren, anzuhören, traf es sich, daß von den Nonnen im Kloster der heiligen Cäcilie, das damals vor den Thoren dieser Stadt lag, der Frohnleichnamstag festlich begangen werden sollte; dergestalt [...]. (BKA II/5, 75f.)

Das reflexive Verb »sich treffen« reiht sich in die Ausprägungen der glücklichen Fügung ein: es erklärt, inwiefern die kontingenten Fälle aufeinandertreffen (»[d]er Zufall ist die Folge der Fälle«³⁹), inwiefern sie eine Folge bilden, und damit den zentralen Vorfall oder Zufall vorbereiten. In diesem Sinne erklärt der Text weiter, dass sie sich aus dem Grund, da sie in dem Kloster auch Bilderstürmerei begehen wollen, in die Kirche »verfügten«, und tatsächlich erscheint die unerhörte Begebenheit *nur* deshalb als eine solche, weil die vier Brüder in ihrer Absicht mit der heiligen Cäcilie und ihrer Kunst eine Verbindung eingehen, denn sie *verfügen* sich, wie sich zeigt, »in den Dom« (BKA II/5, 77). Ähnlich verhält es sich mit der Wendung »[n]un fügte es sich« (BKA II/5, 78), die kurz darauf im Text erscheint, wenn es um die entschuldigte Abwesenheit von Antonia geht, denn ihre Abwesenheit ist die Grundlage für ihr vermeintliches Auftreten,⁴⁰ das am Ende des dritten Coups der Geschichte als unwahrscheinlich deklariert wird, indem sie durch eine Ersetzungsoperation von der »heilige[n] Cäcilie selbst« (BKA II/5, 103) oder gar von »Gott selbst« (BKA II/5, 101) abgelöst wird. Über die explizite Nennung von mit der glücklichen Fügung verbundenen reflexiven Verben (»sich fügen«, »sich verfügen«) hinaus verwendet der Text weitere Verben, die den Akt des Verbindens oder die Verbindung selbst thematisieren. Diese lassen sich folgendermaßen in eine Reihe setzen: »zusammentreffen« (vgl. BKA II/5, 75), »sich treffen«,

³⁹ Földényi, Zufall (wie Anm. 5), S. 533.

⁴⁰ Vgl. »[A]ls Schwester Antonia plötzlich, frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht, von der Treppe her erschien« (BKA II/5, 81).

›versammeln‹, ›sich versehen mit‹ (vgl. BKA II/5, 76), ›sich schicken‹ (vgl. BKA II/5, 77), ›sich anschicken‹, ›sich setzen‹, ›sich stellen‹ (vgl. BKA II/5, 81). Vor dem Hintergrund dieser Reihe, die man mit Hamacher ein »latentes Syntagma«⁴¹ nennen könnte, und die komplett aus der Schilderung des Geschehens durch den allwissenden Erzähler stammt, wird offensichtlich, dass die aufeinander treffenden Charaktere Gruppierungen angehören, die gemeinsam handeln. Zum einen wären die vier Brüder zu nennen, die sich zur Bilderstürmerei verabreden, zum anderen der Chor der Nonnen, der ihnen gegenübersteht. Die Musik als a-mimetische Kunst stellt hierauf die Verbindung zwischen den kontrahierenden Gruppen her und löst ihren Konflikt auf. Aus den zwei heterogenen Gruppen wird für den Moment der Messe – durch das Verfahren der glücklichen Fügung – eine (fest verfugte) homogene Gruppe. Die Differenzen zwischen ihnen werden eingeebnet, auf die Aufrichtung und Aufstellung im Dom folgt der Fall der Bilderstürmer. Die Zuhörer stehen dem Chor gegenüber, architektonisch wird diese Szene von den Kirchenmauern gerahmt, und schließlich findet die *conversio* statt. Die *conversio* ist jedoch von einer derartigen Kraft, dass die vier Brüder fortan auch aus der Ordnung der Gemeinde herausfallen und in das Irrenhaus gebracht werden müssen.

Fügung III: Novelle und Legende

Die Frage nach der Darstellung des Zufalls oder der von unerhörten Begebenheiten ist nicht erst seit Goethes ›Gespräche[n] mit Eckermann‹ ein zentrales Strukturmerkmal der Novelle: Sie steht bereits in den ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹ und in Kleists ›Cäcilie‹ zur Debatte. Diese These lässt sich belegen, indem der Frage nachgegangen wird, welche systematische Stelle der Zufall in den entsprechenden Gattungspoetiken der Zeit einnimmt. Kleists ›Cäcilie‹ lässt sich als ein elaborierter Fall von Gattungspoetologie verstehen, da der Text ein poetologisches Verfahren (das der glücklichen Fügung) in den Vordergrund stellt, das sich auch in den Gattungspoetiken der Schlegel-Brüder und von Herder zeigt und das darauf abzielt, den Zufall darstellbar zu machen.

Es ist bemerkenswert, dass der Text sich nicht als Vertreter von einer, sondern von zwei Gattungen zu erkennen gibt: der Legende und der Novelle. Inwiefern es sich bei dem Text ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.)‹ um eine Legende *und* eine Novelle handelt, diese Frage wurde bisher in der Sekundärliteratur selten eigens thematisiert. Bei der ›Cäcilie‹ handelt es sich um eine Kombination, um eine Verschmelzung der beiden Gattungen. Dass beide poetischen Gattungen miteinander kombiniert werden, hat für beide Seiten unterschiedliche Konsequenzen und unterminiert den klassizistischen Anspruch auf die Reinheit von Gattungen.⁴² Welche Rolle spielt bei der Frage nach der (Un-)Rein-

⁴¹ Hamacher, Das Beben der Darstellung (wie Anm. 4), S. 157.

⁴² Jacques Derrida stellt sich in seinem 1979 gehaltenen Vortrag ›Das Gesetz der Gattung‹ auf systematische Weise die Frage, inwiefern das Gesetz der Reinheit der Gattung einerseits durch ein Gegengesetz ›der Unreinheit, der Korruption, Kontamination, Dekom-

heit der Gattungen Novelle und Legende der Moment des Zufalls, den der Text als Ergebnis glücklicher Fügung darstellt?

In der Sekundärliteratur zur ›Cäcilie‹ wurde bisher weniger auf die Kombinatorik von Novelle und Legende eingegangen, stattdessen wurde mehr auf die »Allegorisierung«⁴³ der Gattung der Legende hingewiesen, darauf, dass der Text seinen Lesern – und zwar durch eine Legende – vorführt, wie eine solche entsteht. Gerhard Neumann zufolge verhandelt der Text die »Legendenbildung als kulturstiftenden Vorgang«, als Legitimationsverfahren eines mythischen Ursprungs, eines »casus perplexus« oder eines zufälligen Anfangs.⁴⁴ Die Legitimierung dieses *casus perplexus*, welche den Text auszeichne, werde – so Neumann weiter – im »inneren Geschehen« an die »Verkehrung und Pervertierung aller literarischen wie lebensweltlichen Ordnungsmuster« geknüpft, was sowohl die »Geschlechterdifferenz« betreffe als auch die Gattung der Legende selbst. Denn das durch die Legende zu realisierende Verfahren der autoritativen Beglaubigung des Geschehens werde durch den Kleist'schen Text insofern unterminiert, als dieser durch eine »Torsion zwischen Beglaubigung und gänzlicher Destruktion« gezeichnet sei.⁴⁵ Hinderer betont, dass es sich bei der ›Cäcilie‹ um eine »Antilegende«⁴⁶ handelt, und bettet Kleists Text in den vorromantischen und romantischen Diskurs ein. Hierbei konfrontiert Hinderer den Kleist'schen Text mit Herders Disqualifizierung der Gattung Legende im Text ›Über die Legende‹ (1797)⁴⁷ und begreift die ›Cäcilie‹ als Antwort auf Herders Kritik. Der Text Herders lässt sich auch angesichts des Zufalls mit der ›Cäcilie‹ in ein Verhältnis setzen. Nach Herders anfänglicher Diagnose, die Legende habe ihre Würde verloren, klassifiziert er sie als »wunderbar-fromme[] Erzählung, d.i. Lebensbeschreibungen und Geschichten, die durch das, was Andacht vermöge, zur Nachfolge reizen sollten«.⁴⁸ Bereits diese grundsätzliche Herder'sche Definition zeichnet sich durch Kontraste im Vergleich zu Kleists ›Cäcilie‹ aus. Hierin wird keine Lebensbeschreibung, Geschichte oder Vita⁴⁹ verhandelt, sondern ein wunderbarer Zufall, der zur Legendenbildung führt. Auch den Aspekt der Exemplarizität der Legende und die damit verbundene Vorbildlichkeit des Dargestellten zieht der Text der ›Cäcilie‹ in Zweifel. Das Erscheinen

position, Perversion« bedroht wird und wie andererseits gerade dieses Gegengesetz zur Konstituierung der Gattung beiträgt. Vgl. Jacques Derrida, Das Gesetz der Gattung. In: Ders., Gestade, Wien 1994, S. 245–280, hier S. 250.

⁴³ Neumann, Eselsgeschrei und Sphärenklang (wie Anm. 20), S. 387.

⁴⁴ Neumann, Eselsgeschrei und Sphärenklang (wie Anm. 20), S. 375. Zudem bezieht Neumann die Legendenbildung auf den setzenden Akt der Namensgebung, welcher durch die Klassifizierung der ersten Variante des Textes als Taufangebinde verhandelt werde.

⁴⁵ Neumann, Eselsgeschrei und Sphärenklang (wie Anm. 20), S. 382f.

⁴⁶ Hinderer, Vom Gesetz des Widerspruchs (wie Anm. 21), S. 131.

⁴⁷ Johann Gottfried Herder, Über die Legende. In: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Bd. XVI, Berlin 1887 (Nachdruck Hildesheim 1967), S. 387–398. Vgl. auch Herders Texte zur heiligen Cäcilie: Johann Gottfried Herder, Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 47), Bd. XV, S. 160–164.

⁴⁸ Herder, Über die Legende (wie Anm. 47), S. 387.

⁴⁹ Walz-Dietzfelbinger, Legende (wie Anm. 19), Sp. 80. Vgl. Helmut Rosenfeld, Legende, Stuttgart 41982, S. 1.

der heiligen Cäcilie in der Person der sterbenskranken Antonia hat nicht ausschließlich Nachahmenswertes zur Folge. Ihr Wirken richtet sich zwar zum einen auf die Homogenisierung der kontrahierenden Gruppen, zum anderen wird diese Homogenisierung nur für den Moment der Messe erreicht. Hierauf sind die vier Brüder zwar gewissermaßen wieder von ihrem katholischen Glauben überzeugt, praktizieren diesen jedoch in einem Maße, der selbst nicht als nachahmenswert gelten kann. Mit anderen Worten zeigt bereits die Tätigkeit der Brüder nach der *conversio* den Akt der (mitternächtlichen) Nachahmung als einen reflexionslosen, schauerhaften oder animalischen. Die Brüder brüllen wie »Leoparden und Wölfe« (BKA II/5, 93) und stellen damit auch die biologischen Gesetze und naturgeschichtliches Wissen in Frage.⁵⁰ Dies tun sie nicht zuletzt auch, indem sie nach ihrer *conversio* einer Existenz an der Grenze von Leben und Tod nachgehen.⁵¹ Herder bringt folgende Kritikpunkte gegen Legenden vor: »Sie fehlen, sagte man, gegen die historische Wahrheit, gegen echte Moral, den Zweck der Menschheit, endlich gegen die Regeln einer guten Einkleidung und Schreibart.«⁵² Hiervon ist – angesichts der Wahrscheinlichkeit des durch die Legende dargestellten Wunderbaren – vor allem der erste Kritikpunkt für das Verfahren der glücklichen Fügung relevant. Das Wunderbare der »mittleren Zeit«, das Herder mit kritischem Blick anvisiert, hätte eine »sehr enge Topik«. Es führe, so Herder weiter, »seine Quelle und seine Bedeutung gleichsam mit sich.«⁵³ Aus dieser Einschätzung leitet er das unmittelbare Verständnis des Wunderbaren in seiner »incommensurabel[en]«⁵⁴ Form ab, da diese durch den Klerus geschaffen worden sei. Die Wahrscheinlichkeit des durch die Legende dargestellten Wunderbaren bemisst sich an folgenden drei Charakteristika: erstens durch eine enge Bindung an den Text der heiligen Schrift, zweitens ist das Wunderbare mit einer »Quelle« und »Bedeutung« verknüpft, drittens ist es nicht an die Frage der Form des Textes geknüpft.

Kleists »Cäcilie« spielt zur Zeit der Reformation und trägt damit ein historisches Datum, an dem die Gattung der Legende an Bedeutung verliert. Diesen Wendepunkt in der Gattungsgeschichte betont auch Herder, wenn er auf Luthers »frostiges Wortspiel (Lügende)«⁵⁵ zu sprechen kommt. Wie positioniert sich Kleist in diesem Gegensatz von unmittelbarer Wahrscheinlichkeit des Wunderbaren auf der einen und der offenkundigen, lügenhaften Unwahrscheinlichkeit der Gattung Legende auf der anderen Seite? Kleists »Cäcilie« handelt von der Entstehung von Legenden, die ästhetisch wirksam und die nicht allein auf eine überspielte Lüge rückführbar sind. Der Text inszeniert die Legenden-Bildung am Beispiel der Cäci-

⁵⁰ Vgl. hierzu Roland Borgards, Geheul und Gebrüll. Ästhetische Tiere in Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« und »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. In: Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 307–324.

⁵¹ Vgl. Carolin Blumenberg u.a., Einleitung. In: Dies. (Hg.), Suspensionen. Über das Untote, Paderborn 2015, S. 13–32.

⁵² Herder, Über die Legende (wie Anm. 47), S. 388.

⁵³ Herder, Über die Legende (wie Anm. 47), S. 389.

⁵⁴ Herder, Über die Legende (wie Anm. 47), S. 389.

⁵⁵ Herder, Über die Legende (wie Anm. 47), S. 387.

lie im historischen Spannungsfeld vom Katholizismus und Reformation und erneuert damit die Gattung der Legende, indem er das Wunderbare als glückliche Fügung in Kraft treten lässt. Der Text handelt demnach zumindest auch davon, wie Legenden rhetorisch funktionieren, wie sie ihre Glaubwürdigkeit als Text herstellen. Demnach kann der Text eher als Meta-Legende denn als Anti-Legende gelten. In der Meta-Legende ›Die heilige Cäcilie‹ geht es um die Frage, inwiefern das zufällige Ereignis in eine Gattung (die der Legende) *gefügt* wird und inwiefern diese Fügung *glückt*, bzw. grundsätzlich darum, dem Zufall eine poetische Form zu geben. Angesichts von Herders drei Charakteristika des Wunderbaren zeigt sich damit erstens, dass Kleists ›Cäcilie‹ den Übergang eines wunderbaren Zufalls in Wahrscheinlichkeit vorführt, indem das päpstliche Breve am Ende des Textes die Bedeutung festlegt. Zweitens wird inszeniert, wie ein Knoten von Quelle (erster Coup der Erzählung) und Bedeutung (zweiter und dritter Coup) entsteht. Drittens zeigt die ›Cäcilie‹, inwiefern das wunderbare Ereignis der (wenn auch überdrehten) *conversio* eng mit der Darstellungsform des Textes verbunden ist. Die Darstellbarkeit des Zufalls, der in diesem Fall mit dem Wunderbaren in eins fällt, bildet geradezu den Hauptgegenstand des Textes. Indem die ›Cäcilie‹ jedoch diese drei Kriterien verhandelt, die Herder mit Blick auf die mittelalterliche Legende herausarbeitet, wertet er sie auf, durchdenkt ihre Poetologie und erneuert sie. Durch diese poetologische Qualität des Textes unterläuft die ›Cäcilie‹ jedoch den eigenen Status als Legende.

Der Kleist'sche Text markiert im Titel, wenn auch in Klammern, seine Gattungszugehörigkeit zur Legende, wird jedoch oft in einem Atemzug als Novelle deklariert und damit in eine Reihe mit ›Michael Kohlhaas‹, ›Der Findling‹ und ›Die Verlobung in St. Domingo‹ gestellt. Die Diskussionen um die Gattungszuschreibungen von Kleists Prosatexten zeichnen sich durch eine schillernde Fülle aus.⁵⁶ Sie tragen damit dem Umstand Rechnung, dass sich die Prosa-Gattungen des Romans, der Erzählung und der Novelle erst allmählich um 1800 ausdifferenzieren.⁵⁷ Dieser Sachverhalt spiegelt sich auch in den entsprechenden Gattungspoetiken zur Novelle und zur Legende wider. Abschließend werden sowohl einige Bezugspunkte aus der Sekundärliteratur als auch die entsprechenden Poetiken auf die Frage des Zufalls und seiner Darstellbarkeit hin untersucht.

›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.)‹ ist neben ›Michael Kohlhaas‹ (Untertitel auf dem Titelblatt der Buchausgabe seiner Erzählungen aus dem Jahr 1810: ›Aus einer alten Chronik‹)⁵⁸ der einzige Text Kleists, der eine Gattungszugehörigkeit im Untertitel nennt. Angesichts der Novelle wird von Ingo Breuer hervorgehoben, dass Kleist vor allem die Serialität als Gattungsmerkmal ›bis zur Absurdität‹ potenziert und entsprechend diesem Merkmal die moralische Absicht der Novelle suspendiert und ins Ästhetische kippen lässt. Nach

⁵⁶ Vgl. Ingo Breuer, Erzählung, Novelle, Anekdote [Art.]. In: KHb, S. 90–97.

⁵⁷ Vgl. Breuer, ›Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte‹ (wie Anm. 5), S. 206.

⁵⁸ Nach dem Kommentar der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags ist fraglich, ob dieser Untertitel von Kleist vorgesehen war oder vielmehr auf eine verlegerische Entscheidung zurückzuführen ist. Vgl. DKV III, 705f.

dieser Serialität verweise eine einzelne Binnenerzählung »immer nur auf eine folgende, die weitere Aufklärung verspreche, ohne diese letztlich zu liefern.«⁵⁹ Die gesteigerte Serialität wird auch von Günter Oesterle für die Erzählung »Der Findling« hervorgehoben, wenn er die Novelle auf die Aneinanderreihung von »Vorfällen« hin untersucht und die Korrespondenzen zu einer historisch situierten Theorie der Novelle ausmacht.⁶⁰ Außerdem entspreche die Konzentration auf die Singularität eines Vorfalls der zum Gemeinplatz avancierten späteren Rede Goethes von der »unerhörten Begebenheit«. Vielmehr pluralisiere »Der Findling« die unerhörten Begebenheiten, so Oesterle weiter.⁶¹ Für den Fall der »Cäcilie« lässt sich sagen, dass es hier zwar um einen singulären Vorfall geht, der jedoch im Gegenzug in einer Serie dreier aufeinanderfolgender Coups zum Gegenstand der Darstellung wird. Des Weiteren ist festzuhalten, dass auch die letzte Erklärung der Äbtissin den Vorfall nicht gänzlich in Providenz rückführen kann. Obwohl sie ihn als Legende deklariert, bleibt der Vorfall durch die ersten beiden Coups in Frage gestellt. Außerdem deutet die *conversio* der Mutter am Ende der »Cäcilie« daraufhin, dass es nicht die Intonierung von Antonia, von der heiligen Cäcilie selbst oder von Gott selbst war, die das Wunder herbeigeführt hat, sondern die Partitur der alten italienischen Messe. Versteht man die glückliche Fügung als rhetorisches Verfahren, das sich auch auf syntaktischer Ebene niederschlägt, so wird augenfällig, dass in der »Cäcilie« das singuläre Ereignis von einem rhetorischen Verfahren verdoppelt wird, das den Zufall als Verfahren lesbar macht. Dieses Verfahren, das sich etwa in der Figur des Polysyndetons niederschlägt, ist nicht singulär, sondern über den Text verteilt.

Gerhard Neumann erläutert Kleists Novellen-Poetik direkt aus ihrem Verhältnis zur Gattung der Anekdote.⁶² Den Konflikt der beiden Gattungen bringt Neumann mit der »Unmöglichkeit, das Kontingente an die Providenz zu vermitteln, Providenz im Kontingenten aufzusuchen«⁶³ auf den Punkt. Auch in der »Cäcilie« geht es darum, das Kontingente an die Providenz zu vermitteln. Indem der Text jedoch diesen Vermittlungsprozess als einen des Verbindens und Fügens vorführt, wird die Gemachtheit und das mögliche Scheitern dieser Rückführung thematisiert. Der Novitätsanspruch der Novelle wird durch die vorgeführte Rückführung des Ereignisses in die kirchliche Ordnung einerseits negiert, andererseits wird die rhetorische Gemachtheit und Wiederholungsstruktur dieser Rückführung betont.

⁵⁹ Breuer, *Erzählung, Novelle, Anekdote* (wie Anm. 56), S. 91.

⁶⁰ Vgl. Günter Oesterle, *Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden*. In: Hinderer (Hg.), *Kleists Erzählungen* (wie Anm. 21), S. 157–180.

⁶¹ Vgl. Oesterle, *Redlichkeit versus Verstellung* (wie Anm. 60), S. 173.

⁶² Vgl. auch Gerhard Neumann, *ANEKDOTON. Zur Konstruktion von Kleists historischer Novelle*. In: Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters (Hg.), *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 108–133.

⁶³ Gerhard Neumann, *Anekdote und Novelle. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists*. In: Tim Mehigan (Hg.), *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester, NY 2000, S. 129–157, hier S. 152.

Friedrich Schlegel schreibt im Jahr 1801 eine »Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio« und bestimmt hierbei die Novelle als »eine noch unbekannte Geschichte [...]. Da sie interessieren soll, so muß sie in ihrer Form irgendetwas enthalten, was vielen merkwürdig oder lieb sein zu können verspricht.«⁶⁴ Bei Kleists »Cäcilie« handelt es sich entsprechend um eine unbekannte, merkwürdige Geschichte. Und dass diese Merkwürdigkeit wiederum mit der Erzählform verknüpft ist, belegt der Text von Kleist auf eindrückliche Weise, indem er die Frage der Form in den Vordergrund stellt. Weiterhin betont Friedrich Schlegel, dass die Novelle durch eine dargestellte Anekdote »täuschend unterhalten« muss, so dass sich die Leser schließlich »willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessieren lassen.«⁶⁵ Der Text der »Cäcilie« enthält Signale, die auf die Historizität des merkwürdigen Vorfalls hindeuten. Wenn nun Schlegel eine Aufgabe der Novelle darin sieht, dass sie das Unwahrscheinliche beglaubigen und eine Täuschung herbeiführen soll, dann lässt sich für die »Cäcilie« geltend machen, dass sie die Überführung des merkwürdigen Ereignisses in die beglaubigende Form thematisiert. Der Schlegel'sche Anspruch der willigen Täuschung wird von Kleists Text enttäuscht, indem er das zufällige Ereignis nicht beglaubigt, sondern seine Beglaubigung als kulturelle, rhetorische und poetologische Praxis in Szene setzt.

Auch August Wilhelm Schlegel setzt sich in seiner »Geschichte der romantischen Literatur« (1803/04) mit der Poetik der Novelle auseinander und macht dabei Bezugspunkte zur Gattungspoetik des Dramas aus: »So viel ist gewiß: die Novelle bedarf entscheidender Wendepunkte, so daß die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen, und dies Bedürfnis hat auch das Drama.«⁶⁶ Bei A.W. Schlegel kehrt ein ganzes Arsenal von Begriffen der aristotelischen Poetik unter anderen Vorzeichen wieder. Die Peripetie bezeichnet bei Aristoteles eine entscheidende Wende in der Handlung der Tragödie oder »das Umschlagen der Handlungen »unmittelbar« in das Gegenteil »dessen, was intendiert war, und zwar wenn dies, wie wir sagen, gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen geschieht.«⁶⁷ Schlegel bezeichnet die Wendepunkte als wichtige Strukturmerkmale der Novelle und problematisiert in der Folge auch das Verhältnis von Wahrscheinlichkeit und Zufall:

Das Unwahrscheinlichste darf dabei nicht vermieden werden, vielmehr ist es oft gerade das Wahrste, und also ganz an seiner Stelle. An die materielle Wahrscheinlichkeit,

⁶⁴ Friedrich Schlegel, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Erste Abteilung, Zweiter Band, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, München, Paderborn und Wien 1967, S. 373–396, hier S. 394.

⁶⁵ F. Schlegel, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* (wie Anm. 64), S. 394.

⁶⁶ August Wilhelm Schlegel, *Geschichte der romantischen Literatur*. In: *Ders., Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Bd. IV, Stuttgart 1965, S. 216.

⁶⁷ Aristoteles, *Poetik*. In: *Ders., Werke*, hg. von Hellmut Flashar, übers. von Arbogast Schmitt, Berlin 2008, 1452a, 23–25.

d.h. die Bedingungen der Wirklichkeit eines Vorfalles, muß sich der Erzähler durchaus binden, hier erfordert sein Zweck die größte Genauigkeit.⁶⁸

Die Distanz der Reflexion Schlegels über die Ökonomie von Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit zu Kleists ›Cäcilie‹ ist gering. Vielmehr scheint der Text von Kleist den Gedanken Schlegels zu bestätigen. In ihm wird die Übersetzung eines unwahrscheinlichen, zufälligen Vorfalles in einen wahrscheinlichen Vorfall gezeigt. Der Vorfall der spontanen Rettung des Klosters wird unter den Bedingungen der Wirklichkeit reflektiert. Im ersten Coup der Erzählung wird das Ereignis in seiner Unwahrscheinlichkeit zugänglich gemacht. In dem zweiten und dem dritten Coup, die das Geschehen aus den Perspektiven Veit Gotthelfs und der Äbtissin rekapitulieren, wird der unwahrscheinliche Vorfall in einen wahrscheinlichen überführt. Die Erscheinung der untoten Antonia wird durch die heilige Cäcilie selbst oder Gott supplementiert. Die entscheidende Differenz zwischen dem Gedanken Schlegels und Kleists Text besteht darin, dass bei Kleist das Unwahrscheinliche nicht ganz an der Stelle des Wahrscheinlichen steht, sondern dass die Substitutionsoperation vom Text vorgeführt wird. Der in Wahrscheinlichkeit überführte Zufall bleibt bis zu einem gewissen Grad, durch die offene Verhandlung seiner Überführung in Frage gestellt, unwahrscheinlich. Kurz: die göttliche Fügung bleibt an das Verfahren der glücklichen Fügung gebunden. Ähnlich wie Friedrich Schlegel kommt auch August Wilhelm Schlegel auf die Positionierung der Novelle zur Wirklichkeit zu sprechen:

Die Novelle ist die Geschichte außerhalb der Geschichte, sie erzählt folglich merkwürdige Begebenheiten, die gleichsam hinter dem Rücken der bürgerlichen Verfassungen vorgefallen sind. Dazu gehören teils seltsame, bald günstige, bald ungünstige Abwechslungen des Glücks, teils schlaue Streiche, zur Befriedigung der Leidenschaften unternommen.⁶⁹

Die ›Cäcilie‹ stellt keine Geschichte außerhalb der Geschichte oder »hinter dem Rücken der bürgerlichen Verfassungen« dar. Vielmehr lässt sich eine nahezu gegenteilige Konstellation veranschlagen. Die merkwürdige Begebenheit findet unter den Augen der Öffentlichkeit statt, im Dom. Auch nach der Internierung ist die Gemeinde involviert, denn als das erste Mal das schauerhafte Gebrüll ertönt, geschieht Folgendes: »[D]as Volk drängt sich, die Hausthüre sprengend, über die Stiege dem Saale zu, um die Quelle dieses schauerhaften und empörenden Gebrülls [...] aufzusuchen.« (BKA II/5, 93) Nicht nur, dass der Text der ›Cäcilie‹ durch die dreifache Wiedergabe des Geschehens auch das merkwürdige Ereignis wiederholt, auch die vermeintliche Ursache der göttlichen Fügung, die heilige Musik, wiederholt sich fortwährend. Nur, dass sich keine neuen Peripetien einstellen wollen. Die vier Brüder setzen das nächtliche Singen des *gloria in excelsis* fort und die erneute »Abwechslung[] des Glücks« bleibt aus. Hannelore Schläffer kommt bei ihrer Beschreibung einer Form der »Anti-Novelle«, die bezeichnender-

⁶⁸ A.W. Schlegel, Geschichte der romantischen Literatur (wie Anm. 66), S. 217.

⁶⁹ A.W. Schlegel, Geschichte der romantischen Literatur (wie Anm. 66), S. 218.

weise zum Legenden-Schluss tendiert,⁷⁰ auch auf Kleist zu sprechen: »Kleist hat von Schiller die Figur des großen Sünders übernommen, ohne ihr die Absolution zu erteilen. [...] Kleist hält seine Novelle vor dieser Wende zum Guten an.«⁷¹ Diese Diagnose lässt sich bruchlos auch auf die »Cäcilie« übertragen. Diese dreifach dargestellte Peripetie lässt sich nicht auf einen Umschlag von Unglück in Glück reduzieren. Den Brüdern wurde nicht die Absolution erteilt, gehen sie im Irrenhaus doch der ewigen Wiederholung des Immergleichen nach.

Kleists »Cäcilie« lässt sich sowohl als Legende als auch als Novelle bezeichnen. Es lassen sich im Text Elemente beider Gattungen finden, die zwar einerseits Gattungszugehörigkeit markieren, zu denen jedoch, andererseits, der Kleist'sche Text kritisch Stellung bezieht. Die »Cäcilie« verkehrt Gattungssignale von Legende und Novelle in ihr Gegenteil, so dass sie auch als Anti-Legende oder Anti-Novelle bezeichnet werden kann. Der Text lässt sich aus mehreren Gründen keiner der beiden Gattungen, weder der Legende noch der Novelle, *ganz* zuordnen. Ein Grund liegt darin, dass um 1800 kein festes Gattungsgefüge unterschiedlicher Prosatypen wie Erzählung, Roman, Legende, Novelle oder Märchen vorlag. Hieran anschließend wäre auch die »Cäcilie« als ein Text zu verstehen, der versucht, wie Werner Michler es für die Gattung der Novelle um 1800 insgesamt veranschlagt, »der Prosa eine »Form« [...] zu geben.«⁷² Aus diesem Grund stellt der Text seinen poetologischen Versuchscharakter in den Vordergrund. Die Darstellung des Zufalls wird durch den Text der »Cäcilie« erprobt. Ein weiterer Grund für die mit der Gattungszugehörigkeit verbundene Unsicherheit besteht darin, dass der Text sowohl Elemente der Legende als auch der Novelle enthält. Die Erprobung des Zufalls und das Durchprobieren des Verfahrens der glücklichen Fügung relativiert jedoch die Zugehörigkeit zu beiden Gattungen. Für die Legende meint dies vor allem die Dominanz der Formfrage über die Legende. Eine Meta-Legende kann selbst kaum eine Legende sein, da in ihr die Reflexion der Gattung der Glaubhaftigkeit der Geschichte widerspricht. Für die Novelle meint dies, dass in der »Cäcilie« die Unwahrscheinlichkeit die Wahrscheinlichkeit nicht einfach nur bestätigend ersetzt, sondern der Text die Überführung vom einen zum anderen inszeniert. Die »Cäcilie« stellt in diesem Sinne keine merkwürdige Begebenheit glaubhaft dar, sondern hebt ein Beglaubigungsverfahren in den Vordergrund, das die merkwürdige Begebenheit nicht voraussetzt, sondern diese erst als Ergebnis hervorbringt.

⁷⁰ Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Stuttgart und Weimar 1993, S. 277: »Die Anti-Novelle tendiert zum Legenden-Schluß, wenn nicht sogar schon im Laufe der Handlung Elemente dieser Gattung auftauchen sollten«.

⁷¹ Schlaffer, *Poetik der Novelle* (wie Anm. 70), S. 279.

⁷² Vgl. Werner Michler, *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen 2015, S. 352: »Die »Novelle« muss nun der Versuch gewesen sein, der Prosa eine »Form«, d.h. ein Set von Plotmodellen und Schreibstrukturen mit dem Potenzial zur formalen Innovation und Komplizierung zu geben, um ein Feld zur Differenzierung und Abgrenzung von »bloß« unterhaltenden Formen zu stiften«.

NARRATIVE PRELLSCHÜSSE

Die spielerische Suspension allen theoretischen und kriegerischen Ernstes in »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«

Kleists kurzer Text »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, der am 10. Januar 1811 in der achten Nummer der »Berliner Abendblätter« erschien, lässt sich als poetologischer klassifizieren.¹ Wenn auch offen bleibt, inwiefern er sich darin von anderen Texten (Kleists) unterscheidet, spricht bereits die sperrige Gattungsbezeichnung *im* Titel, *als* Titel oder *an Stelle* eines Titels für diese Einordnung und spätestens mit dem zweiten Wort, das auf den Titel folgt, »Geschichten« (DKV III, 370), ist klar, dass von der literarischen Rede die Rede ist.

In der Vor-Geschichte zu den drei Fallgeschichten, die unter dem bezeichnenden Titel zusammengestellt sind, wird die erzählerische Ausgangssituation dementsprechend in aristotelischer Terminologie skizziert. Das literaturtheoretische Potential des poetologischen Textes² hängt an einem verstellten Zitat aus dem neunten Buch der »Poetik,³ in der folgenschwer Historiographie, Poesie und Philosophie voneinander unterschieden werden. Aristoteles konstatiert an dieser Stelle, dass »es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahr-

¹ Vgl. Ingo Breuer, Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten [Art.]. In: KHB, S. 156–160, hier S. 157.

² Zum Beispiel als »ein Stück Theorie des Romanerzählens« (Rüdiger Campe, Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen 2002, S. 418–438, Kap. 14: Kleists Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten oder das romantische Ende der Geschichte, hier S. 421).

³ Laut Ingo Breuer könnte es sich bei der Formulierung um die »Abwandlung eines dramentechnischen Hinweises von Nicolas Boileau-Despréaux« handeln (Breuer, Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten, wie Anm. 1, S. 157f. Vgl. hier auch das Boileau-Despréaux-Zitat: »Jamais au Spectateur n'offrez rien d'incroyable. / Le Vray peut quelquefois n'estre pas Vraisemblable«) und somit höchstens um einen mittelbaren Rekurs auf die aristotelische Poetik. Am Schluss des Textes wiederholt sich die »Aristoteles-Paraphrase« (Heiko Christians, Mißhandlung der Fabel. Eine kommunikologische Lektüre von Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas« [1810]. In: KJb 2000, S. 161–179, hier S. 178).

scheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.«⁴ Aus diesem mimetischen Wirklichkeitsbezug resultiere die philosophische Dignität der Poesie und insbesondere der Tragödie: »Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.«⁵ Dies lässt sich als Antithese zu einer Formulierung aus Platons ›Staat‹ lesen. Hier wird das Verdikt über die mimesischen Künste einmütig gerade am spielerischen Verharren im Unwahren festgemacht: »Darüber sind wir also, wie es scheint, genau gleicher Meinung: daß der Nachahmer von dem, was er nachbildet, nichts weiß, was der Rede wert wäre, sondern daß die Nachahmung *bloßes Spiel und kein Ernst* ist.«⁶ Der *common ground* in dieser Polemik besteht darin, dass Dichtung ernsthaft sei, wenn und insoweit sie (allgemeines) Wissen impliziert.

Wie in der aristotelischen ›Poetik‹ sind um 1800, also nach Baumgartens Grundlegung der Ästhetik unter der Prämisse, auch künstlerisch verfasstes »schöne[s] Denken« sei als »Analogon[] der Vernunft«⁷ ernst zu nehmen, quasi-philosophischer Gehalt und Dichtung intrikat aufeinander bezogen. Damit wird einerseits die rationalistische Strenge der Philosophie durch »the frivolity and the vivacity of aesthetics«⁸ im besten Sinne strapaziert, wie es die Metapher von der neu erfundenen Disziplin als jüngerer »Schwester«⁹ der Logik bei Baumgarten suggeriert, andererseits wird die Literatur (als Kunst) für ernsthafte Geschäfte in Dienst genommen. Diese Relation wird bei Baumgarten und in der Folge (etwa bei Herder, Kant, Schiller) vornehmlich in philosophischen Termini verhandelt – die mündige ältere Schwester überwacht den Diskurs.

Kleists Text ist eine späte Fortsetzung der Debatte mit anderen Mitteln und im Medium der Literatur. In ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ wird Dichtung jedoch nicht durch ein Insistieren auf ihrer Ernsthaftigkeit rehabilitiert. Nicht der seriös-philosophische Gehalt des Literarischen wird affirmiert, sondern das leichtsinnige Spiel in sein Recht gesetzt und die Dichotomie damit in ein unauflösliches Ineinander von Spiel und Ernst, Wissen und Nicht-Wissen überführt. Was sich bei Kleist zu lesen gibt, so die These, ist nicht so sehr, dass Literatur denken kann, sondern dass sie sich ihrer Inanspruchnahme als Denken mit Bedacht entzieht.¹⁰

⁴ Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, 1451a.

⁵ Aristoteles, Poetik (wie Anm. 4), 1451b (Hervorhebung M.P.).

⁶ Platon, Der Staat, übers. von Rudolf Rufener, München 2007, 602b (Hervorhebung M.P.).

⁷ Alexander Gottlieb Baumgarten, Ästhetik, hg. und übers. von Dagmar Mirbach, Bd. 1, Hamburg 2007, S. 11 (§1). Vgl. Andrea Allerkamp und Dagmar Mirbach (Hg.), Schönes Denken. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Metaphysik und Naturrecht, Hamburg 2016 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 15).

⁸ Leyla Haferkamp, Analogon Rationis. Baumgarten, Deleuze and the ›Becoming Girl‹ of Philosophy. In: Deleuze Studies 4 (2010), H. 1, S. 62–69, hier S. 67.

⁹ Baumgarten, Ästhetik (wie Anm. 7), S. 17 (§13).

¹⁰ Vgl. Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke, Einleitung. In: Dies. (Hg.), Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur. München 2006, S. 7–14, hier S. 10: »So wie

Der unterstellte Ernst bleibt ein Versprechen: »*Literatur als Philosophie*. Das meint den philosophischen Gehalt der Literatur, den sie nur so beanspruchen kann, dass sie seine argumentative Einlösung *zurückweist*«. ¹¹ Aristoteles versucht, mittels einer tragischen Epistemologie Dichtung oder – allgemeiner – die Künste gegen das platonische Verdikt intellektuell zu retten. ¹² Kleist hingegen wählt eine andere Strategie. Die Seriosität, die mit der »Poetik« aufgerufen zu sein scheint, wird unterminiert, so dass sich die Theorielastigkeit in der Folge als Effekt der Rede geltend macht.

Ziel dieses Beitrags ist es zu zeigen, dass in »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« ein rhetorisches Becherspiel inszeniert wird, in dem theoretischer und kriegsrischer Ernst suspendiert werden. In den ersten beiden Teilen wird die Rahmung der Geschichten untersucht. Entscheidend ist dabei die poetologische Metapher des »Windbeutels«, die im Kontext von Senecas 45. Brief an Lucilius und Kleists »Helgoländisches Gottesgericht« interpretiert wird, um zu zeigen, wie die Opposition zwischen Ernst und Spiel *sophistisch* unterlaufen wird (I). Im Rückgriff auf die aristotelische »Poetik« wird daraufhin das Verhältnis von Dichtung und Krieg betrachtet, um zu demonstrieren, wie Kleists Text sich einer Mobilisierung im Kriegsfall widersetzt und stattdessen Wortspiele als Ersatz schafft (II). Im dritten Teil wird anhand der Anekdote vom »Prellschuß« genauer dargestellt, wie zum einen die Unterscheidungen, die das Kriegsgeschehen strukturieren, und zum anderen eine bellizistische Sprachauffassung *ad absurdum* geführt werden (III). Zuletzt wird der Seneca-Rekurs historisch eingebettet und in Relation zum Nachleben der Stoa um 1800 gesetzt. »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« wird so als Kommentar zum »Prinz Friedrich von Homburg« lesbar, in dem die soldatischen Tugenden und damit auch die preußische Staatsideologie spielerisch ausgehöhlt werden (IV).

I. Erzählen als Hantieren mit Hohlkörpern

»Drei Geschichten,« sagte ein alter Offizier in einer Gesellschaft, »sind von der Art, daß ich ihnen zwar selbst vollkommenen Glauben beimesse, gleichwohl aber Gefahr liefe, für einen Windbeutel gehalten zu werden, wenn ich sie erzählen wollte« (DKV III, 376).

Rüdiger Campe hat in seiner Lektüre des Textes dem Messen im »[B]eimesse[n]« in überzeugender Weise wissenspoetologische Brisanz zugeschrieben ¹³ und Kleists Text gleichermaßen in eine Wissenschaftsgeschichte der Probabilistik und in eine

sich aber die Philosophie der Literatur entgegensetzt, die sie als Schreibweise enthält, wenn nicht sogar *ist*, indem sie zum Beispiel ihre eigene Literarizität zum »bloß Rhetorischen« erklärt, so muss umgekehrt die Literatur die Philosophie, die sie ist und enthält relativieren oder reduzieren«.

¹¹ Horn, Menke und Menke, Einleitung (wie Anm. 10), S. 11.

¹² Vgl. Wolfram Ette, Die Tragödie als Medium philosophischer Selbsterkenntnis. In: Hans Feger (Hg.), Handbuch Literatur und Philosophie, Stuttgart und Weimar 2012, S. 87–122, hier S. 88f.

¹³ Campe, Spiel der Wahrscheinlichkeit (wie Anm. 2), S. 429f.

Geschichte der Romantheorie eingeordnet. Damit ergänzt er die dekonstruktiven Lektüren von Carol Jacobs¹⁴ und Cynthia Chase¹⁵ entscheidend. Im Folgenden wird ein anderer Einstieg versucht, um der Frage nachzugehen, ob ein Zuviel an suggeriertem Gehalt den spielerischen Impetus der ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ womöglich partiell verdeckt.

Gleich zu Beginn des Textes ergreift ein Offizier das Wort. Er schlägt einer Gesellschaft ein (wie er mit einem Händchen für Selbstinszenierung betont) *gefährliches* Spiel vor. Er wolle drei Geschichten besonderer Art zum Besten geben, die in seinen Augen potentiell vollkommen glaubwürdig seien. Würden sie jedoch erzählt, so riskierten sie eben die Glaubwürdigkeit, die latent noch fraglos gegeben war. Der Offizier (der erzählte Erzähler) ist von diesem Risiko mitbetroffen. Er läuft Gefahr, in Mitleidenschaft gezogen zu werden, sollten seine Geschichten beim *publico* durchfallen. Seine Reputation steht auf dem Spiel, »denn man kannte [ihn] als einen heitern und schätzenswürdigen Mann, der sich der Lüge niemals schuldig machte.« (DKV III, 376) Erzähler und Erzählung in der Erzählung kommen hinsichtlich ihrer durch geschichtliche Präzedenzfälle abgesicherten Glaubwürdigkeit und ihrer Gefährdung überein. Das *officium* des Offiziers wäre demnach nicht ausschließlich militärischen Schlags. Er steht überdies von Amts wegen für das Erzählte ein. Diese Konstellation lässt sich als verkürzte Theorie von Autorschaft verstehen: Autor/innen produzieren Texte, indem sie sich *ausdrücken*, und sichern deren Bedeutung, haften jedoch im Zweifelsfall auch für den Wahrheitsgehalt. Diese Auffassung wird im Folgenden buchstäblich entleert.

Im »Windbeutel« setzt sich das suggestive Spiel mit Identitäten zwischen Redner und Rede fort. So wird die Metapher in diesem Kontext als poetologische lesbar. Laut Diktionär ist ein Windbeutel »ein windiger Mensch, welcher vieles Geräusch ohne Gründlichkeit, viele und leere Worte ohne That und Wahrheit macht; ein sehr harter Ausdruck, wofür Windmacher ein wenig gelinder ist.«¹⁶ Das Adjektiv »windig« bedeutet figurativ »Geräusch ohne Wirklichkeit machend.«¹⁷ Die Analogie zwischen Luftströmung und sprachlicher Äußerung scheint Johann Christoph Adelung nicht erklärungsbedürftig, dieser Anteil der Metapher scheint verblasst zu sein.¹⁸ Auch die vertrackte Analogie zwischen Mensch und Beutel bleibt im Eintrag auf der Strecke, vielmehr sind es die Worte, die als beutelhaft leer beschrieben werden. Es besteht eine schwer aufzulösende Diskrepanz zwischen einem (poetisch) produktiven Menschen als Windmacher und einem passi-

¹⁴ Vgl. Carol Jacobs, *The Style of Kleist*. In: *diacritics* 9 (1979), H. 4, S. 47–53.

¹⁵ Vgl. Cynthia Chase, *Telling Truths*. In: *diacritics* 9 (1979), H. 4, S. 62–69.

¹⁶ Windbeutel [Art.]. In: Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793–1801, Bd. 4, Sp. 1553.

¹⁷ windig [Art.]. In: Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (wie Anm. 16), Sp. 1557.

¹⁸ Zur poetologischen Relevanz des Windes im Kontext der ›Berliner Abendblätter‹ siehe Roland Borgards, *Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den ›Berliner Abendblättern‹*. In: *KJb* 2005, S. 142–161.

ven Beutel, der Winde einfängt oder siebt. Die keineswegs triviale Metapher scheint zunächst auf den Erzähler zu zielen, der verkürzt als lügnerischer Schwätzer erscheint. In der Explikation werden jedoch auch dessen Äußerungen als leere Gefäße, Hohlkörper oder Worthülsen gleich miterledigt. Der hohle Redner und die leeren Worte können formal füreinander einstehen und werden ununterscheidbar. Für Redner wie Rede steht mit der Invektive der innere Gehalt in Frage. Die Hohlform des Windbeutels ist signifikant. Ihr ist nicht nur eine (allgemeine) Auffassung von Literatur impliziert, nach der in der Sprache eine authentische Innerlichkeit zum Ausdruck kommt oder eben, wo es an ihr mangelt, nicht zum Ausdruck kommen kann. Gleichzeitig erscheint die Makrostruktur des konkreten Textes – vor dem Publikum wird eine dreigeteilte Rede zum Besten gegeben, gerahmt durch eine Wette darauf, ob die Überredung glückt – in einer anderen Perspektive.

In ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ wird ein Taschenspielertrick vor Augen geführt. Der erzählende Offizier tritt im Gewand eines Becherspielers vor das Publikum und präsentiert drei anekdotische Hohlkörper, die jeweils, so versichert er, einen glaubwürdigen Kern enthalten. Die Gefahr besteht darin, nach den windigen Manövern keinen Gehalt vorweisen zu können, das heißt, als Windbeutel mit lauter Windbeuteln, also mit leeren Händen, dazustehen.

Das Becherspiel gehört als ›the oldest trick in the book¹⁹ in das Repertoire der Zauberkünstler und Illusionisten und unterscheidet sich vom modernen Hütchenspiel vor allem dadurch, dass die betrügerische Absicht rhetorisch bleibt. Sie richtet sich nicht auf einen monetären Gewinn durch finanzielle Erleichterung des Publikums, sondern auf einen ästhetischen Gewinn durch Persuasion. Die Gefahr für den Becherspieler besteht darin, als Hütchenspieler missverstanden zu werden, dem es darum geht, das Publikum hinsichtlich des wahren Gehalts des Bechers zu täuschen – das heißt: Gehalt zu suggerieren, wo Leere herrscht. Der Becherspieler hingegen bringt etwas ganz anderes zum Vorschein, als zuvor darunter platziert wurde. Er produziert Unwahrscheinliches, der Hütchenspieler hingegen Unwahrheit.

Das Becherspiel wird bereits um das Jahr 62 im 45. Brief Senecas an Lucilius erwähnt – und zwar (das ist in Bezug auf Kleist entscheidend) im Zusammenhang einer sprachkritischen Reflexion. In der vorausgehenden Korrespondenz hat Lucilius die Ambivalenz der Zeichen und den persuasiven Gebrauch uneigentlicher Rede angeprangert. In sophistischen Wortspielen werde aus sprachlichen Unwägbarkeiten zweifelhafter Nutzen gezogen. Die Rhetorik profitiere auf unredliche Weise von der prekären Verbindung von Wörtern und Dingen. Seneca hält dagegen, dass nicht die Sprache, sondern vielmehr die Dinge selbst trügen. So seien etwa Freundschaft und Schmeichelei, Leichtsinn und Tapferkeit, Selbstbeherrschung und Feigheit sowie Vorsicht und Furchtsamkeit sich zuweilen täuschend

¹⁹ So der Titel eines Bildbandes, der Darstellungen des Becherspiels und verwandter Motive aus dem europäischen Raum vom Mittelalter bis in die Gegenwart versammelt. Siehe Robert A. Read, *The Oldest Trick in the Book. A Compendium About the Cups and Balls in Graphic Art*, Offenbach 2014.

ähnlich. Was Sprache hier auseinanderhält, sei, so Seneca, der Sache nach schwerlich zu unterscheiden: »Bei diesen Dingen irren wir unter großer Gefahr.«²⁰ Lucilius dagegen überschätze den Schadeffekt figürlichen und daher unwahren Sprechens:

Übrigens, wer gefragt wird, ob er Hörner habe, ist nicht so töricht, sich an die Stirn zu fassen, noch umgekehrt so dumm und stumpfsinnig, nicht zu merken, wenn du ihn mit einer fein eingefädelten Schlußfolgerung übertölpeln willst. So täuscht derartiges ohne Schaden, wie der Gaukler Becher und Steinchen [*praestigatorum acetabula et calculi*], an denen mich gerade das Trügerische unterhält [*in quibus me fallacia ipsa delectat*]. Sorge dafür, daß ich, wie es vor sich geht, erkenne: verloren habe ich den Spaß daran [*perdidimus*].²¹

Der Titel oder die Gattungsbezeichnung »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« spielt auf ein Wort Agathons an, das in der aristotelischen »Poetik« zitiert wird: »[E]s ist wahrscheinlich, daß sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt.«²² Mit der Rede von »unwahrscheinlichen Wahrscheinlichkeiten« wird ein »rhetorische[s] Sophisma«²³ (im Sinne des Lucilius) in Anschlag gebracht, das die zuvor etablierte Differenz von Historiographie, Dichtung und Philosophie kollabieren lässt. In Kleists Zitat des Zitats stehen ähnlich feine Unterschiede zur Disposition, etwa zwischen Ernst und Spiel, Glück und Unglück, Becher und Hütchen, vielleicht sogar binäre Unterscheidungen überhaupt.

Bereits im 58. Blatt vom 6. Dezember 1810 wird unter der Überschrift »Helgoländisches Gottesgericht« in den »Berliner Abendblättern« eine metaphorische Verschiebung vom Ernstfall des Krieges zum Glücksspiel ausbuchstabiert. Erzählt wird hier von einer Ersetzungsleistung »sonderbare[r] Art« (DKV III, 367), einer weiteren »unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeit« also: Konflikte werden auf Helgoland nicht durch Waffengewalt, sondern durch Losentscheid ausgetragen. Diese Prozedur, die man mit Hans Blumenberg »rhetorisch« nennen könnte,²⁴ folgt einer sprachlichen Logik. Es sind die »Lotsenzeichen« (DKV III, 367), die als Lose in einen Hut geworfen werden, um durch Ziehung zu ermitteln, wem Recht gebührt. Kleists poetische Zugabe besteht darin, dass er der Vorlage aus der Nummer 40 der Hamburger »Gemeinnützigen Unterhaltungs-Blätter«²⁵ die Figur des »Schiedsrichter[s]« (DKV III, 368) hinzufügt. Das Spielprinzip wird personifiziert in einer Figur, deren Redundanz durch den Verweis auf das mittelalterliche Gottesgericht nicht aufgewogen wird. Der Aberglaube der Inselbewohner/innen bekommt durch die historische Kontextualisierung nicht so sehr den Ruch inquisitorischer Willkür, denn die Pointe des Losens als metaphorischer Ersatzhandlung besteht

²⁰ Lucius Annaeus Seneca, An Lucilius. Briefe über Ethik 1–69. In: Ders., Philosophische Schriften, Bd. 3, hg. von Markus Rosenbach, Darmstadt 1974, 45,8.

²¹ Seneca, An Lucilius (wie Anm. 20), 45,8.

²² Aristoteles, Poetik (wie Anm. 4), 1456a.

²³ Campe, Spiel der Wahrscheinlichkeit (wie Anm. 2), S. 422.

²⁴ Vgl. Hans Blumenberg, Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: Ders., Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, S. 104–136, hier S. 116.

²⁵ Vgl. Helmut Sembdners Kommentar zit. in DKV III, 936.

gerade im Gewaltverzicht. Kleist erfindet hier ein *spielerisches* Gottesgericht, das ohne blutige Konsequenzen auskommt, die Wahrheit aber dem Regime der Wahrscheinlichkeit (und nicht Gottes) unterwirft. Der Zufall tritt an die Stelle göttlichen Geschicks. Als Supplement der bereits supplementären Richterfigur steht der »Hut« (DKV III, 368) im Zentrum des Spiels. Allerdings fungiert der Hut gerade nicht mehr als Insigne (sondern als Lostopf), und damit wird der *Schiedsrichter* des Amtes enthoben, denn es ist der Zufall, der *entscheidet*, wer »alsdann Recht« (DKV III, 368) erhält. Aber dennoch drängt sich der überflüssige Richter ins Bild. Schicksal und Zufall durchdringen einander, die (historische) Distinktion wird *sophistisch* unterlaufen.

In »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« nimmt der Offizier am Ende seine Kopfbedeckung und verschwindet, ohne die diskutabile Quellenlage am Grunde seiner Fabulierkunst zu klären: »Dixi! sprach der Offizier, nahm Stock und Hut und ging weg.« (DKV III, 379) Die lateinische Formel unterscheidet sich durch die verwendete Type wie in der Frühen Neuzeit üblich im Druck vom übrigen Text.²⁶ So ist eine Stelle markiert, die in mehrfacher Hinsicht von Interesse ist. Zunächst entspricht der Buchstabenfolge »dixi« (lat. »ich habe gesprochen«) eine Serie römischer Zahlzeichen. Auch wenn sich diese nicht eindeutig transkribieren lassen, sondern vielmehr in der Kombination unsinnig erscheinen, wird hier Gesprochenes als Nummer lesbar, als Los und »Lootsenzeichen«, über dessen Wahrheitswert das Spiel entscheidet. Mit dem »Hut« wird aber nicht nur das »Helgoländische Gottesgericht« aufgerufen, sondern auch die dem Becherspiel ähnliche Form des Glücksspiels, von der bei Adelung zu lesen ist: »In ältern Polizey-Verordnungen wird den Hütchenspielern nebst den Riemenstechern und andern Betriegern das Land verbothen.«²⁷ Dass der Offizier für die dritte Geschichte das lateinische »dixi« anstelle eines Quellennachweises anbietet, der erst im Folgenden durch ein »Mitglied der Gesellschaft« (DKV III, 379) nachgereicht wird, könnte als Indiz für einen lateinischen Prätext gedeutet werden (etwa Senecas Brief an Lucilius). Interessanter erscheint jedoch, dass der Offizier gesprochen hat – und nicht gekämpft. Er nimmt seinen Hut und scheidet damit metaphorisch aus dem Amt, aus dem militärischen Apparat Preußens, dessen Hierarchie nicht zuletzt auch eine symbolische Ordnung von Hüten entspricht, die mittels Stöcken etabliert wird. Der Hut ist »von alten Zeiten her das Sinnbild so wohl der Freyheit, als auch der Herrschaft.«²⁸ Dieses Sophisma *par excellence* wird bei Kleist noch um ein Schwanken zwischen Frieden und Krieg ergänzt, so dass der Griff nach der Kopfbedeckung zwischen gegenläufigen Bedeutungen oszilliert. Es bleibt unklar, ob der Offizier als Militär außer Dienst das Wort ergreift oder seine Rede nur eine Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln ist.

²⁶ Vgl. BA, Nr. 8.

²⁷ Hut [Art.]. In: Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch (wie Anm. 16), Bd. 2, Sp. 1336.

²⁸ Hut (wie Anm. 27), Sp. 1336.

II. Poetologischer Ein-Satz

Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit. (DKV III, 376)

Der zweite Satz des Textes, dessen literaturtheoretisch brisante Vorgeschichte bereits angerissen wurde, verweist jenseits von Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit zunächst auf andere Texte Kleists. Wie Helmut Sembdner kommentiert, handelt es sich um ein Selbstzitat aus dem etwa ein halbes Jahr vor den ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ verfassten ›Michael Kohlhaas‹ (vgl. DKV III, 134), und auch in ›Amphitryon‹ findet sich eine ähnliche Formulierung (vgl. DKV II, Vs. 694–698).

Bereits aus der ersten, oben untersuchten Äußerung des Offiziers ergab sich eine Unsicherheit, die auch in der Fortsetzung nicht ausgeräumt wird. Dies betrifft unter anderem den Status der im Vorfeld versicherten Glaubwürdigkeit. Handelt es sich bei der prophylaktischen Setzung um eine rhetorische Finte? Es bleibt offen, ob die konstatierte Plausibilität von der Wahrheit oder der Wahrscheinlichkeit der Erzählung abhängt oder aber von der dem Publikum bekannten Äußerungsgeschichte und dem damit zusammenhängenden Ruf, der dem Erzähler vorausseilt. Nachdem der Offizier als Zeremonienmeister ein Spiel angekündigt hat, werden im zweiten Satz die Regeln expliziert – alles andere als eindeutig allerdings. Allenfalls angedeutet werden zwei verschiedene Regelsysteme als alternative Referenzrahmen, in denen sich der Wahrheitsbegriff aufspaltet. Demnach ließen sich eine *erfahrbare* Wahrheit und eine *erzählbare* Wahrheit unterscheiden.

Was auf das Semikolon folgt (›und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit‹), besagt, dass es der Erfahrung nach Wahres gibt, das äußerst unwahrscheinlich ist. In Wirklichkeit ereignet sich das Unerwartete und Unerwartbare. Realität ist von Zufällen bestimmt, mit denen kaum zu rechnen ist. Glaubwürdigkeit resultiert in der Erfahrungswelt aus Übereinstimmung der Aussagen mit den Ereignissen. Wahr ist, was zufällig der Fall ist. Dieser Gleichung entspricht ein Modus der Rede. Wahr sprechen heißt (a) zu sagen, was zufällig der Fall ist oder war: Die ersten Worte (›Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei‹) scheinen sich jedoch auf einen der Erfahrungswelt widersprechenden Bereich zu beziehen, den »die Leute« normativ zu bändigen versuchen. Man könnte diesen regulierten Bereich Erzählung nennen. Der Erzählung wird eine Korrespondenz von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit (regelpoetisch) vorgeschrieben. Diese Wahrheit, die nicht erfahrbar ist, unterscheidet sich aber von der anderen, historischen Wahrheit. Wahr sprechen heißt hier, (b) Wahrscheinliches sagen: Das bezieht geschichtlich Unwahres ein. Die Begriffe Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit, Erfahrung, Normativität, Wirklichkeit usw. werden durch die schematische Zweiteilung erfasst und werden Homonyme. Die Begriffe werden mit unhörbaren und unsichtbaren Indizes versehen. Es gibt zweierlei Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit, etc. Daraus ergibt sich die kompliziertere Frage, wie es um die Glaubwürdigkeit von Erzählungen der erfahrbaren Wahrheit (Rhe-

torik in der Historiographie) bzw. die Erfahrung der erzählten Wahrheit (Literaturgeschichte) steht.

Die »erste Bedingung« liest sich als Paraphrase der bereits oben besprochenen Stelle aus der »Poetik«. Auch hier wird Wahrscheinlichkeit gegen historische Wahrheit ausgespielt. Nach Aristoteles liefert die Tragödie der Reflexion eine gesäuberte (das heißt von historischen Zufällen gereinigte), modellhafte und symbolische virtuelle Realität. Die Eigennamen der Charaktere verdecken, dass lediglich abstrahierte Dispositionen ins Werk gesetzt werden, aus denen notwendig und wahrscheinlich Aktionen und Reden folgen, so dass das Drama seinem adäquaten Ende entgegenläuft. Doch auch die Problematisierung dieses Sachverhalts, die bei Kleist auf die »erste Bedingung« folgt, ist in der »Poetik« angelegt. Aristoteles betont, dass der Verlauf des Dramas nicht vorhersehbar ist. Der *mythos* entspinne sich »wider Erwarten« – aber dennoch »folgerichtig«. ²⁹ Dabei seien regelmäßige Unregelmäßigkeiten vorgesehen, denn, so wird Agathon zitiert, »es ist wahrscheinlich, daß sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt«. ³⁰ Hier werden zweierlei widerstreitende Wahrscheinlichkeiten eingeführt und mit einem Namen in Verbindung gebracht, dem nicht nur das Gute, sondern auch die kämpferische Auseinandersetzung, *agon*, anagrammatisch eingeschrieben ist. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass bei Kleist ein Offizier spricht, soll daher im Folgenden der Zusammenhang zwischen Dichtung und Krieg bei Aristoteles näher betrachtet werden.

Die »Poetik« ist durchzogen von einer stummen Polemik gegen den Lehrer. Platon degradiert im zehnten Buch des »Staates« die Dichtung vor dem Hintergrund der Ideenlehre. Die Kunst habe als Schatten eines Schattens keinen Anteil an der Wahrheit. »Die nachahmende Kunst ist also minderwertig, verkehrt mit dem Minderwertigen und gebiert Minderwertiges«. ³¹ Die Kunst lasse Trugbilder zirkulieren, doch sei sie nicht nur aus ontologischen Gründen fehl am Platz, sondern darüber hinaus gemeingefährlich, weil sie Lügen verbreite (vor allem über die Götter) und damit den Sittenverfall befördere. Sie affiziere das Niedere im Menschen, verweichliche die Männer und setze die Einsatzbereitschaft im Kriege herab. Daher müsse die Kunst aus dem Philosophenstaat verbannt werden. Im hier diskutierten Zusammenhang des Kriegs-Spiels scheint die rhetorisch induzierte Wehruntauglichkeit oder auch Kriegsmüdigkeit von Interesse. Für Platon inhibiert die supplementäre Lust an der Kunst die Hingabe an das Kriegshandwerk. Für Aristoteles hingegen gelten die (vom *apathia* predigenden Platon geächteten) Leidenschaften als »notwendige Stimulantien«, ³² wie etwa der Zorn als Sporn der Tapferkeit. Die Affizierung durch die Kunst führt demnach nicht zwangsläufig zu krankhafter Schwäche, sondern kann – analog zur religiösen und medizinischen *katharsis* (Reinigung des Körpers durch Verabreichung von Abführ- oder Brechmitteln, *kathartiká*) – regulierend auf die pathische Ökonomie einwirken. Am Beispiel der Tap-

²⁹ Aristoteles, Poetik (wie Anm. 4), 1452a.

³⁰ Aristoteles, Poetik (wie Anm. 4), 1456a.

³¹ Platon, Der Staat (wie Anm. 6), 603a–d.

³² Manfred Fuhrmann, Nachwort. In: Aristoteles, Poetik (wie Anm. 4), S. 161.

ferkeit wird ersichtlich, dass durch die Einspeisung der leidenschaftlichen Energie die Kriegsmaschine geradezu optimiert wird. Die Polemik gegen Platon mobilisiert die Kunst zu militärischen Zwecken.

Wenn bei Kleist eine Auffassung vom Erzählen als kriegerischer Operation verkompliziert wird, so ist damit auch der agonale Charakter des Spiels aufgerufen. Es liegt nahe, vor diesem Hintergrund nach Strategie und Taktik des Erzählens zu fragen. Was heißt es, wenn das Erzählen einer Geschichte, wenn ein rhetorisches Manöver oder eine ganze rhetorische Kampagne glückt? Was heißt es, das Spiel erfolgreich zu spielen? Welche Konsequenzen hat es, wenn Krieg und Spiel derart enggeführt werden?

Bereits in den ersten beiden Sätzen erfolgt durch die metaleptische Rahmung der Geschichten die stufenweise Konstruktion einer Win-win-Situation. Wird eine Geschichte geglaubt – sei es als wahrer historischer Befund oder als kunstvolle Ausführung eines Wahrscheinlichen – so ist die Erzählung geglückt. Wird eine Geschichte nicht geglaubt, weil sie unwahrscheinlich oder unwahr erscheint, so ist die Erzählung aber ebenfalls geglückt, da damit der Teilsatz bewiesen ist, in dem deren Unglaubwürdigkeit eingangs behauptet wurde. Gerade die Unglaubwürdigkeit erweist sich so als wahr. Wird vom Inhalt der Geschichte gänzlich abgesehen, versucht also die Rezipientin, das Spielfeld zu wechseln, und die Geschichte von den Geschichten theoretisch zu durchdringen, so wird ihr theoretischer Gehalt suggeriert. Dass die Rede diskursiv nicht einholen kann, was sie anstößt, daran stößt sie sich nicht.

Die Erzähler (der Offizier sowie der namenlose extra- und heterodiegetische Erzähler) scheinen mindestens vier verschiedene Rezeptionshaltungen einzukalkulieren: die der geneigten Leserin, die sich dem Fiktionsvertrag beugt und bewusst und willentlich ihren Unglauben suspendiert; die der Idealistin, die dem schönen Schein das wahrhafte Sein, und die der Historikerin, die ihm historische Wahrheit entgegenhält, und jene der Poetologin, die von der Selbstreflexion des Textes ausgeht. Dieser Modus des Erzählens ließe sich als *hedonistischer* oder *spielerischer* auffassen. Die »Lust am Text«³³ kann viele Formen annehmen. Zum Beispiel erstens die hermeneutische Hingabe an den Text oder das unbewusste oder reflektierte libidinöse Aufgehen im Erzählten (dies würde auch eine kathartische oder didaktische Wirkung nach Aristoteles einbeziehen). Die Rede glückt positiv. Zweitens die triumphale Reaktion der platonischen Gegnerin der Rhetorik. Hier erwächst das sadistische Vergnügen aus der Denunziation des Unwahren. Die Rede glückt negativ. Eine dritte Variante stellt die jubulatorische Geste dar, mit der die Dekonstruktivistin den Finger auf die Aporien legt, in die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Realität und Fiktion verstrickt sind. Konfrontiert mit der ausgemachten quasi-Erhobenheit der Sprache, eilt die literaturtheoretische Kompetenz rettend zur Hilfe und ermöglicht ein vernünftiges Ausstellen von und Schwelgen in den Widersprüchen. Die Rede glückt jenseits und aufgrund der in Bewegung versetzten Dichotomien.

³³ Roland Barthes, *Die Lust am Text*, übers. von Traugott König, Frankfurt a.M. 1999.

In jedem Fall gewinnt der Becherspieler. Die wahnsinnige Geschwindigkeit seiner windigen Gesten, das geschickte Fingieren, das Hantieren mit angetäuschten (oder auch windbeutelhaft ausgeführten) Rezeptionsmodellen, lässt einen im komplizierten Sinne opportunistischen Text entstehen, der auf vielfältige Weise Lust verschafft, indem er den je verschiedenen narzisstischen Neigungen in der Gesellschaft Anknüpfungspunkte bietet. Die Rede glückt, da sie sich einem anderen, parasitären Diskurs als Wirtskörper anbietet. Jede Person glaubt, etwas unter dem Becher zu finden – ein wohlkalkuliertes Versatzstückchen der eigenen Denkungsart. Das Glück und die Befriedigung, die aus diesem vermeintlichen Wiedererkennen, dieser komischen *anagnorisis*, erwachsen, gereichen allen Spielern zum Gewinn. Mit dem Narzissmus des Publikums lässt sich rechnen. Aus dieser Perspektive handelt es sich nicht so sehr um einen »Versuch«, eine »Probe« oder ein »Experiment« im Erzählen, wie Campe nahelegt,³⁴ sondern um ein abgekartetes Spiel, in dem das Risiko eines Scheiterns (die Gefahr) gegen Null geht, da alle Spieler/innen auf ihren Lustgewinn bedacht sind und ihre Geschicke im Spiel durch die Rede miteinander verbunden sind. Für Seneca ist das Trügerische das Unterhaltsame. Der Trick muss verborgen bleiben – deshalb müssen die poetologischen Hinweise ins Ungefähre laufen.

III. Ballistische Untersuchung eines vermeintlichen Glücksfalls

Bei der ersten anekdotischen Geschichte, die in »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« zum Besten gegeben wird, handelt es sich um einen Augenzeugenbericht des Offiziers. Erzählt wird im Präteritum ein »besondere[r] Fall« im Kriegsfall, dessen Pointe darin besteht, dass ein preußischer Soldat gerade nicht fällt, sondern, von einer Kugel nur touchiert, »in Reih' und Glied« (DKV III, 376) *seinen Mann steht*. Die Erzählung ist durch eine Serie von Begegnungen oder Kollisionen strukturiert. An erster Stelle steht das »Gefecht« (DKV III, 376). Der Feindkontakt wird nur beiläufig in einer knappen Analepse angedeutet. Zweitens trifft eine Kugel auf einen Soldatenkörper. Drittens treffen die Blicke der Vorgesetzten buchstäblich auf Nichts, nämlich die von der Kugel in den Uniformrock gerissenen Löcher. Die vierte Begegnung ist die Visite des Feldarztes bei dem Blessierten und fünftens und letztens kehrt der Soldat zu seiner Einheit zurück, und damit wird auch ein erneuter Zusammenprall mit den Feinden wahrscheinlich. In dieser Abfolge zeichnet sich eine Zirkularität ab, eine Runde in einem potentiell endlosen Kriegsspiel, dem erst das Fallen aller Noch-nicht-Gefallenen ein Ende setzen könnte.

Dem ersten Augenschein nach marschiert, nachdem der Pulverdampf sich verzogen hat, ein untoter Kombattant in den preußischen Reihen. Ein Soldat »ging« »stramm«, »obschon er einen Schuß mitten durch die Brust hatte« (DKV III, 376), wie konstatiert wird. Der Getroffene tritt als Wiedergänger auf, als Revenant. Diese Aussage wird jedoch sogleich zurückgenommen: »[W]enigstens« (DKV III, 376) sah man Ein- und Austrittsöffnung im Soldatenrock. Die auf den ersten Blick fol-

³⁴ Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit* (wie Anm. 2), S. 421, 426.

gende Interpretation der Situation wird als Schnellschuss entlarvt, als vorschneller Schluss von zwei Punkten auf eine geradlinige Flugbahn der Kugel, wo andere Verbindungslinien unwahrscheinlich, aber dennoch denkbar wären. Die Offiziere »trauten« »ihren Augen« »nicht« (DKV III, 376). Ihr Misstrauen ist jedoch verfehlt. Es stellt sich ja gerade das als unwahr heraus, was dem lückenhaften visuellen Eindruck nachträglich hinzugefügt wird. Das Bild ist unvollständig und die Lücke wird unter Zuhilfenahme der Einbildungskraft gefüllt.

Post festum, »[a]bends«, unter anderen Licht- und Sichtverhältnissen, wird ein »Chirurgus« (DKV III, 377) bestellt, der den Fall klarstellt. Der Mediziner erweist sich als genauere Leser. Allerdings verlässt der Arzt sich nicht auf den Blick, der nur die Oberfläche streift, sondern geht unter die Haut. Er perforiert erneut die schützende Hülle und legt die wahre Flugbahn frei, so dass die vor Ort Getäuschten, die Zuhörer des Offiziers sowie das Publikum der »Berliner Abendblätter«, den Sachverhalt einsehen können. Der verfehlten Imagination, der eine trügerische Projektion inhärent ist, wird ein treffsicherer, taktiller Zugriff gegenübergestellt:

[D]er herbeigerufene Chirurgus [...] fand, daß die Kugel vom Brustknochen, den sie nicht die Kraft genug gehabt, zu durchschlagen, zurückgeprellt, zwischen der Ripbe und der Haut, welche auf elastische Weise nachgegeben, um den ganzen Leib herumgeglitscht, und hinten, da sie sich am Ende des Rückgrats gestoßen, zu ihrer ersten senkrechten Richtung zurückgekehrt, und aus der Haut wieder hervorgebrochen war. (DKV III, 377)

Die subkutane Halbkreisbahn blieb unsichtbar und rief den täuschenden Eindruck eines Untoten hervor. In diesem Fall sind es geschickte Handgriffe, die die Illusion zunichtemachen. Der Arzt erscheint hier als Kontrafaktur des Becherspielers, der durch sein Hantieren Illusionen hervorruft.

Die Kampfbewegung des Soldaten erfolgt analog zur Flugbahn der Kugel. Auch der Soldat lässt sich näherungsweise als Projektil auffassen, das auf den Feind abgefeuert wird, um Tod und Verderben zu bringen. Durch den »Prellschuß«, die durch die Kugel gerissene »kleine Fleischwunde« und das anschließende »Wundfieber« wird dieser Soldat auf einige »wenige Tage« von seinem für den Feind letalen bzw. für ihn selbst fatalen Kurs abgebracht. Bei diesem vorübergehenden Ausfall des Soldaten handelt es sich jedoch kaum um einen sogenannten Glücksfall. Dafür sprechen zwei Überlegungen. Erstens verfehlt die Kugel zwar das Mark des Soldaten, indem sie eine halbkreisförmige Bahn beschreibt, sie fliegt aber sodann in der ursprünglichen Richtung weiter. Obwohl die Geschwindigkeit des Geschosses durch die Ablenkung an Brustbein und Rückgrat sicherlich abgenommen hat, ist das Glück des ersten Soldaten X also potentiell das Unglück eines Soldaten Y, der nun statt ersterem von der Kugel *nicht* verfehlt wird. Anders als im Gefecht mit Stoßwaffen ist die Todesgefahr mit der Parade nicht neutralisiert.³⁵

³⁵ Wie etwa im »Marionettentheater«-Aufsatz, in dem einem in der Fechtkunst exzellierenden Bären mit dem Rapier zu Leibe gerückt wird. »Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst!« (DKV III, 562) Der Bärenernst besteht darin, Ernst lesen zu können. Er reagiert nicht auf Finten, nur auf »ernsthafte« Attacken. Auch in dieser von Paul de Man einschlägig dekon-

Zweitens überlebt der Soldat, nur um kurz darauf »wieder in Reih und Glied« (DKV III, 377) zu stehen. Das vermeintliche Glück ist aus dieser Perspektive nur die Möglichkeitsbedingung zukünftigen Unglücks, das heißt des Todes des Soldaten oder des Todes derer, die dessen Kriegshandlungen zum Opfer fallen. Der Krieg geht in die nächste Runde. Glück bestünde vielleicht darin, die Spielregeln zu ändern oder gar das Spielfeld zu verlassen. Es ist gerade das Rückgrat des Soldaten, das die Kugel wieder auf die ursprüngliche Bahn lenkt. Indem er wieder *seinen Mann steht* und weiterspielt, reproduziert sich endlos das Spiel.

Bei einem »Prellschuß« handelt es sich »in der Geschützkunst« laut Adelung um einen

Schuß aus einer Kanone, wobey diese so gerichtet wird, daß die Kugel unter einem spitzigen Winkel auf den Boden stößt, da sie denn unter eben diesem Winkel abprallt, und dem Feinde unvermutheten Schaden zufügt; Franz. Ricochet. Von prellen, so fern es oft, obgleich deßwegen nicht richtiger, für prallen gebraucht wird.³⁶

Die Kugel wird vom Kanonier gleichsam über die Bande gespielt, sie prallt ab und findet ihr Ziel indirekt, wodurch der Feind überlistet wird. »Prellen« heißt im übertragenen Sinne »mit List anführen, hintergehen« und ist die »thätige Form von prallen, darf daher nicht für dieses gebraucht werden, obgleich solches häufig geschieht.«³⁷ Was im physikalischen Sinne als *Prallschuss* bezeichnet werden müsste, wird durch die dahintersteckende List zu einem *Prellschuss*. Dem treffenden Gebrauch des falschen Wortes »Prellschuß« durch den Soldaten ist somit sowohl die Täuschung der Beobachter als auch die betrügerische Absicht der Schützen eingeschrieben. Die Kugel prellt jedoch auch den Soldaten, indem sie ihn aus seiner Bahn prallen lässt, nur um ihren Flug unbeirrt fortzusetzen. In diesen Verblendungszusammenhang gehört auch das irrige Selbstverständnis des Soldaten. Das Changieren zwischen Aktiv und Passiv, Subjekt und Objekt sowie die Möglichkeit eines plötzlichen Umschlags verstärkt die Überblendung der beiden Projektile (Kugel und Soldat) und markiert die Möglichkeit, sich eindeutig zum »thätigen« Subjekt von Kriegshandlungen zu machen, buchstäblich als illusorisch. Dies lässt nur einen Schluss zu: Selbst im besten Falle, im Glücksfalle, sind die Soldaten *geliefert*. So bekommt die narrative Entfaltung eines Sophismas im Sinne des Lucilius eine ideologiekritische und vielleicht sogar pazifistische Stoßrichtung, die eigentümlich quer zum preußischen Militarismus steht.

Andrea Allerkamp bringt die bellizistische Auffassung von Sprache, die in Kleists Texten verhandelt wird, auf den Punkt: »Der Krieg artikuliert sich als

struierten poetologischen Passage werden Ernst und Fingieren einander entgegengesetzt und ernste mit spielerischer Leichtigkeit suspendiert. Vgl. Paul de Man, *Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater«*. In: Ders., *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233.

³⁶ Prellschuß [Art.]. In: Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (wie Anm. 16), Bd. 3, Sp. 835.

³⁷ Prellen [Art.]. In: Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (wie Anm. 16), Bd. 3, Sp. 834f.

Phantasma einer allmächtigen Kommunikation, die ohne Dritte auskommen und sich ihrer Boten entledigen will.«³⁸ Konsequenz auf die Spitze getrieben wird diese totale Rede im »Entwurf einer Bombenpost«, der verspricht, Sender und Empfänger kurzzuschließen und so die störungsanfällige Übermittlung von Botschaften technisch zu überholen. Hier tauchen wiederum Hohlkörper an entscheidender Stelle auf. Mittels Artillerie sollen »hohle, statt des Pulvers, mit Briefen und Paketen angefüllte Kugeln« (DKV III, 593) speditiert werden. Ein kritischer Hinweis auf den illusionären Charakter dieses martialischen Hirngespinnstes wird jedoch in der knappen Exposition gleich mitgeliefert. Zwar werden wie mit dem »Zauberstab« (DKV III, 593) Distanzen überbrückt, dennoch läuft auch die hochgerüstete Bombenpost Gefahr zu versumpfen.

Im Gegensatz zu diesem Modell einer aufgerüsteten Kriegssprache (oder eines Sprachkriegs) *ohne* Boten, das zugleich entworfen und zurückgenommen wird, multipliziert sich in der Prellschuss-Anekdote die Figur des Augenzeugen als Vermittlungsinstanz: Neben den Offizier treten der Chirurg, die Vorgesetzten sowie die Reihen von Soldaten. Das zu bezeugende Ereignis, der vermeintliche Gehalt wiederum fällt aus der Erzählung heraus. Die Narration selbst wird zum Ereignis.³⁹ »Botenbericht und Zeugenschaft legen einen wesentlichen Zug der Sprache bloß: ihre Unbegründetheit.«⁴⁰ Wie in Senecas an Lucilius gerichteter Replik wird in der Konfusion von Prellen und Prallen, im *play of the letter*, weniger die Unangemessenheit der Sprache oder ihres persuasiven Gebrauchs ausgestellt als vielmehr die Unverlässlichkeit der Unterscheidungen, die das strukturieren und hervorbringen, was im Ernstfall (des Kriegsgeschehens) als Wirklichkeit ausgemacht wird. Freunde und Feinde, Sieger und Verlierer, Täuschende und Getäuschte, Subjekte und Objekte lassen sich nicht auseinanderhalten.

»Sprache ist nicht imstande, die ganze Wahrheit zu sagen.«⁴¹ Die Rede des Offiziers impliziert in drastischer Form die Gewalt, die dem vermeintlichen Klartext inhärent ist. Indem die Unmöglichkeit totaler Kommunikation ausgestellt wird, steht die Wahrheit des Krieges zur Disposition. In den unhintergehbaren sprachlichen Ambivalenzen werden kriegerische Handlungen suspendiert. An Stelle des Krieges tritt ein Spiel mit »der Worte Doppelsinn [*verborum ambiguitates*]« (Seneca).⁴² Die Kunstgriffe der Gaukler und Taschenspieler ersetzen die Kriegshandlungen. So ergreift der Offizier als Becherspieler das Wort und nicht das Schwert und gibt sich der Lust an der Täuschung in Gesellschaft und nicht auf dem Schlachtfeld hin. Solange die Rede andauert, ficht er allenfalls figurativ. Die halbkreisförmige Flugbahn der Kugel zeichnet diesen rhetorischen Umweg in den Waffenstillstand nach.

³⁸ Andrea Allerkamp, Bote, Zeuge oder Gast. Zur Frage des Stellvertreters in Heinrich von Kleists Kriegsszenarien. In: Natascha Adamowsky und Peter Matussek (Hg.), [Auslassungen]. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft, Würzburg 2004, S. 335–340, hier S. 339.

³⁹ Vgl. Allerkamp, Bote, Zeuge oder Gast (wie Anm. 38), S. 336: »Sprache spricht, ohne sich auf eine letzte Instanz berufen zu können. Das macht sie zu einem Ereignis.«

⁴⁰ Allerkamp, Bote, Zeuge oder Gast (wie Anm. 38), S. 336.

⁴¹ Allerkamp, Bote, Zeuge oder Gast (wie Anm. 38), S. 336.

⁴² Seneca, An Lucilius (wie Anm. 20), 45,8.

IV. Fortuna mit Segeln

Die Anfechtung des Soldaten im »Gefecht« lässt sich vor dem Hintergrund des Neostoizismus als preußischer Staatsideologie als eine Szene der *probatio* lesen. Im zuvor erwähnten 45. Brief Senecas an Lucilius, der die Becherspiel-Metapher enthält und der zu den kanonischen Quellen der stoischen Philosophie zählt, wird ein überraschend ähnlich gelagerter Fall zum moralischen Exempel. Helmut Sembdner führt die in Frage stehende Anekdote bei Kleist mit einem Verweis auf Paul Hoffmann auf die mündliche Überlieferung eines Erlebnisses des Grafen Yorck von Wartenburg aus dem Lübecker Straßenkampf 1806 zurück, die in Ludwig von Reiches' »Memoiren« nachzulesen ist.⁴³ Dieser Verankerung des Kleist'schen Textes im »historisch Wahren« soll – mit dem Rekurs auf Seneca – eine bescheidene Koinzidenz zur Seite gestellt werden, die vielleicht selbst der Kategorie »unwahrscheinlicher Wahrhaftigkeiten« angehört.

Seneca bezieht sich im erwähnten Brief auf ein »vulgäres« Missverständnis dessen, was es heißt, glücklich (*beatus*) zu sein. Glück im Sinne der Stoa hänge nicht von materiellem Besitz ab, sondern von einem seelischen Reichtum, der sich auch und gerade daran ablesen lasse, in welchem Maße sich Betroffene von lebensbedrohlichen Projektilen aus der Fassung bringen lassen. Zum Vorbild stilisiert Seneca einen »unerschütterlich[en], unerschrocken[en]« Menschen, »den manche Gestalt bewegt, keine verwirrt, den das Schicksal, wenn es das schädlichste Geschöß, das es hat, mit aller Macht schleudert, ritzt, nicht verwundet.«⁴⁴

Jochen Schmidt arbeitet in einer »historischen Skizze« den »Neostoizismus und seine politische Ethik« als »konstitutive[s] Element der brandenburgischen Identität« heraus, das auch das Klima an der Landesuniversität in Frankfurt an der Oder prägte.⁴⁵ Wenn den preußischen Offizieren die römische Stoa eingepflegt wurde, um deren Fassung angesichts der Gefahr im Gefecht zu garantieren und bedingungslose Pflichterfüllung bis in den Tod ethisch abzusichern, so blieb auch die militärisch geprägte Tradition derer von Kleist davon nicht unberührt. Ewald von Kleist verfasste etwa ein Trauerspiel über Leben und Sterben Senecas, das Heinrich von Kleist, nach Einschätzung Schmidts, gekannt haben dürfte.⁴⁶

Das Nachleben der stoischen Ethik im preußischen Obrigkeitsstaat macht Schmidt als konstitutiven Hintergrund für eine Interpretation des letzten Kleist'schen Dramas »Prinz Friedrich von Homburg« geltend.⁴⁷ An diese Lektüre

⁴³ Vgl. Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939, S. 75.

⁴⁴ Seneca, An Lucilius (wie Anm. 20), 45,9.

⁴⁵ Jochen Schmidt, Die Aktualisierung des preußisch-stoischen Erbes. Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« als patriotischer Appell am Vorabend der Befreiungskriege. In: Barbara Neumeier, Jochen Schmidt und Bernhard Zimmermann (Hg.), Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2008, S. 963–974. Vgl. auch Jochen Schmidt, Stoisches Ethos in Brandenburg-Preußen und Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. In: KJb 1993, S. 89–102.

⁴⁶ Vgl. Schmidt, Die Aktualisierung des preußisch-stoischen Erbes (wie Anm. 45), S. 973.

⁴⁷ Vgl. Schmidt, Die Aktualisierung des preußisch-stoischen Erbes (wie Anm. 45), S. 973.

anknüpfend ließe sich die Prellschuss-Anekdote als kommentierender Nachtrag zum ›Homburg‹ verstehen. In einem Monolog am Ende des ersten Akts ruft der Prinz Fortuna an:

Nun denn, auf Deiner Kugel, Ungeheures,
 Du, der der Windeshauch den Schleier heut,
 Gleich einem Segel, lüftet, roll' heran!
 Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift[] (Vs. 355–358)

Der allegorisierte Zufall balanciert, der emblematischen Konvention entsprechend, auf einer Kugel. Dadurch wird die Bewegungsrichtung beliebig und unberechenbar. Dem steht jedoch das Segeln als eine Translationsform gegenüber, die in hohem Maße von der Windrichtung abhängt, so dass das Spektrum möglicher Kurse eingeschränkt und eben nicht mehr zufällig ist. Eine segelnde Fortuna ist, im Gegensatz zu einer rollenden, berechenbar(er). In dieser Ambivalenz spaltet sich der Zufall auf.

Fortunas Schleier nimmt die Form eines »Windbeutel« an. Im Hinblick auf die ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ stellt sich damit die Frage nach dem Zusammenhang von glücklichem Zufall und geglückter Erzählung. Lässt sich Fortuna poetisch lenken?

Von der poetologischen Konnotation des Windes ausgehend,⁴⁸ ließe sich geltend machen, dass aeronautische Steuerungstechniken das Glücken der Erzählung gerade nicht dem Zufall überlassen. Auch die opportunistischen Wendungen des Textes minimieren das Risiko eines Unfalls. Die in ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ entwickelte dezidiert *poetische* Alternative zur Unerschütterlichkeit, zum stoischen *fortunae resistere*, spielt die Figur des Dichters gegen die des Soldaten aus.

Im Krieg herrscht ein anderer Wind, der das Segeln verunmöglicht. Der Schlag des Schicksals, der bei Seneca bereits zum Schuss moduliert wurde, erscheint in Kleists Version literalisiert und entzaubert als »Kugel«, die »um den ganzen Leib herum[...]glitscht«. Wird im ›Homburg‹ die Idealität eines stoischen Ethos noch gegen dessen militaristische Perversion in Anschlag gebracht, so verlieren die in Preußen als soldatisch gefassten stoischen Tugenden – *constantia, firmitas, perseverantia* – durch die Transposition ins Spielerische vollends an Gewicht. Die groteske Beharrlichkeit, mit der der einfache Soldat in sein Verderben rennt, entbehrt jeglichen Heldentums. Was im ›Homburg‹ noch zu einem Trauerspiel gereicht, wird zum amüsanten Anekdotenstoff, der ohne Weiteres in Gesellschaft zur allgemeinen Erheiterung aufs Spiel gesetzt werden kann. Derartiges Pflichtbewusstsein wird buchstäblich ins ›Unwahrscheinliche‹ exiliert und die preußische Staatsideologie damit ausgehöhlt. Gegen den im Obrigkeitsstaat beschworenen Wiedergänger wird ein *anderer* Seneca ins Feld geführt, der davor warnt, Leichtsinns falsch als Tapferkeit zu verstehen, und den unterhaltsamen Trug eines Spiels mit Worten schätzt. Wie der theoretische wird auch der kriegerische Ernst in der Erzählung suspendiert und in Sophismen aufgelöst.

⁴⁸ Vgl. Borgards, Experimentelle Aeronautik (wie Anm. 18).

Tilman Haug

EINE »VERKETTUNG VON
GEDANKEN, ZU WELCHEN KEIN
MENSCH DIE MITTELGLIEDER
ERRATHEN WÜRDE«

Kleists »Zuschrift eines Predigers« und
die Problematisierung der Lotterien im
18. und frühen 19. Jahrhundert

Wer die Ausgabe der »Berliner Abendblätter« vom 23. Oktober des Jahres 1810 liest, stößt dort auf einen fingierten Leserbrief, die »Zuschrift eines Predigers an den Herausgeber der Berliner Abendblätter«. Der im Titel genannte Prediger beschwert sich über neuere Tendenzen des Aberglaubens in Verbindung mit dem Lotteriespiel. Seine Zuhörer legten nämlich die Worte seiner Predigt buchstäblich auf die Goldwaage. Der Grund dafür war allerdings geradezu erschreckend profan. Seit es einen neuen Lotterie-Modus gebe, die sogenannte »Quinen-Lotterie«, dienten seine Predigten nicht mehr nur der geistlichen Erbauung. Vielmehr nutzten die Spieler nun seine Worte »in einer Verkettung von Gedanken, zu welchen kein Mensch die Mittelglieder errathen würde«, als divinatisches Beratungsangebot. An der Quinen-Lotterie sei grundsätzlich die »aufgeklärte Absicht« zu loben,

die aberwitzige Traumdeuterei, zu welcher in der Zahlen-Lotterie, die Freiheit, die Nummern nach eigener Willkür zu wählen, Veranlassung gab, durch bestimmte und feststehende Loose, die die Direction ausschreibt, niederzuschlagen. (BKA II/7, 105)

Zwar gebe es nun tatsächlich keine Traumdeutungen mehr, die beim Setzen in die Lotterien helfen sollten, nun habe es sich aber ergeben, dass der Aberglaube, auf einem Gebiet, auf dem man ihn gar nicht erwartet hatte, wieder zum Vorschein komme. Der Prediger berichtet:

Verwichenen Sonntag nannte ich den David, auf der Kanzel, einen gottgefälligen Mann; nicht den Collecteur dieses Orts, wie Dieselben leicht denken können, sondern den israelitischen König, den bekannten Sänger der frommen Psalmen. Tags darauf ließ mir der Collecteur, durch einen Freund, für meine Predigt, scherzhafter Weise danken, indem alle Quinenlose, wie er mir versicherte, bei ihm vergriffen worden waren. (BKA, II/7, 105)

Der Prediger schließt seinen Brief mit der Bitte an die Herausgeber der »Abendblätter«, aufgrund solcher unerfreulicher Erfahrungen selbst »den Entwurf einer anderweitigen Lotterie zu veranlassen« (BKA II/7, 105). Die »Redaction der Abendblätter« antwortet kurz angebunden auf die angebliche Leserzuschrift: »Geschäfte von bedeutender Wichtigkeit« stünden einer eigenständigen Beschäftigung mit den Anliegen des Geistlichen im Wege, die »Redaction« bitte jedoch um Zuschriften von Lotteriepölan durch eine Reihe von Mathematikern, für die fünfzig Reichstaler ausgelobt würden (BKA II/7, 105).

Soweit eine kurze Zusammenfassung von Kleists journalistischer Miniatur. Diese scheint angebracht zu sein, denn trotz einer kaum mehr zu überblickenden Kleist-Forschung ist die »Zuschrift eines Predigers« ein nahezu unkartographierter Fleck geblieben.¹ Helmut Sembdner hat Kleists satirische Einlassung unter die Kategorie der »lächerlichen Briefe« eingeordnet, die ironisch dessen »eigene Meinung« widerspiegeln, ohne allerdings die durchaus spannende Frage zu vertiefen, wie Kleist selbst zu den Lotterien stand und aus welchen Quellen eine solche Einschätzung schöpft.² Michael Moering hält den Beitrag für einen um einen einzigen Einfall herumgebauten Text, der gänzlich harmlos daherkomme.³ Sibylle Peters hat dem Text in ihrer temporalitäts- und kontingenztheoretischen Studie zu Kleists »Abendblättern« eine knappe, wenngleich letztlich nicht überzeugende Betrachtung gewidmet.⁴ Im Rahmen eines kurzen Beitrages zu Kleists fiktiven Leserbriefen hat sich überdies jüngst Anna Castelli unter anderem auch mit der »Zuschrift eines Predigers« befasst.⁵

Der vorliegende Beitrag stammt nicht von einem Literaturwissenschaftler, sondern von einem gelernten Historiker. Er kann und will sich daher an keiner werkimmanenten Interpretation von Kleists kleiner Schrift versuchen.⁶ Ebenso wenig wird es hier um Kontingenz und Spiel unter einer breiteren philosophie- oder literaturhistorischen Perspektive gehen;⁷ auch wenn die Lotterie und die mit ihr

¹ Vgl. Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939 (Reprint: Heilbronn 2011). Zu Kleist als Journalist vgl. Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum »Phöbus, zur »Germania« und den »Berliner Abendblätter«*, Stuttgart 1984.

² Vgl. Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists* (wie Anm. 1), S. 113.

³ Vgl. Michael Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972, S. 181.

⁴ Vgl. Sibylle Peters, *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter*, Würzburg 2003, S. 108–110.

⁵ Vgl. Anna Castelli, *Fiktive Briefe in den Berliner Abendblättern. Kleist, die »Zuschrift eines Predigers« und die Quinen-Lotterie*. In: Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtał und Paweł Zarychta (Hg.), *Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800*, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 197–205.

⁶ Vgl. etwa Peter Schnyder, *Zufall* [Art.]. In: KHB, S. 379–382.

⁷ Hier kann auf Peter Schnyders Studie zur Engführung ideenhistorischer Entwicklungen der Spiel- und Wahrscheinlichkeitstheorie und der Geschichte literarischer Repräsentationen des Glücksspiels verwiesen werden. Vgl. Peter Schnyder, *Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650–1850*, Göttingen 2009. Zur Rezeption von Zufall und Wahrscheinlichkeit in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts vgl. John Dunkley,

assoziierten ökonomischen und psychosozialen Risiken und Gefahren gerade abseits der sogenannten »Höhenkammliteratur« etwa in den populären Bühnenstücken wie Gellerts »Loos in der Lotterie« oder der vielgelesenen Lebensbeichte des »Fräulein Tolot« beliebtes Sujet spätaufklärerischer Prosa- und Theaterliteratur war.⁸ Derartige Literatur spiegelte jedoch auch einen wesentlich breiteren zeitgenössischen Diskurs um Lotterien, der sich in zeitgenössischen Flugschriften oder in den Zeitschriften der Aufklärung niederschlug.⁹ Einen zwischenzeitlichen Höhepunkt fand die Auseinandersetzung um die Legitimität der Lotterie, insbesondere der Zahlenlotterie, etwa im Anschluss an eine Publikation des Juristen Heinrich Stephan Pütter im Jahre 1779.¹⁰ Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, lassen sich einige Diskurselemente solcher Debatten verfremdet auch in der »Zuschrift eines Predigers« ausmachen.

Der hier vorliegende Beitrag wird sich seinem Gegenstand aus zwei verschiedenen, sich immer wieder kreuzenden Perspektiven nähern. Zum einen verfolgt er die längerfristigen diskursgeschichtlichen Entwicklungen der sich mit den Lotterien beschäftigenden Publizistik des sogenannten »langen« 18. Jahrhunderts von ca. 1680 bis 1820. Zum anderen wird versucht werden, Kleists »Zuschrift eines Predigers« in ihrer unmittelbaren Entstehungssituation, nämlich im Rahmen der Diskussionen um die Zukunft der königlich-preußischen Lotterie während der französischen Besatzung und der preußischen Reformen zu verorten.

Hier soll davon ausgegangen werden, dass gerade der Sinn publizistischer Beiträge in einer Zeitung für »alle[] Stände des Volks« (BKA II/7, 98) nur durch eine Freilegung der Referenzen auf sie umgebende zeitgenössische Diskurse, aber auch alltäglicher Praktiken erschlossen werden kann. Es geht also einerseits um die Rekonstruktion der großen Linien zeitgenössischer Kritik an den Lotterien, auf die sich auch die Zuschrift beruft und von denen her sie Plausibilität gewinnt. Es geht aber andererseits auch darum, den spezifischeren Entstehungshintergrund und den etwas näherliegenden Rezeptionshorizont eines preußischen bzw. Berliner Publikums zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu erhellen. Diese Kontexte und De-

Gambling in France. A Social and Moral Problem in France 1685–1792, Oxford 1985, bes. S. 188–217, sowie Thomas M. Kavanagh, *Enlightenment and the Shadows of Chance. The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France*, Baltimore und London 1993.

⁸ Explizit bspw. Christian Fürchtegott Gellert, *Das Los in der Lotterie*, Wien 1760, oder auch die Übersetzung von [Pietro Chiari], *Die glückliche Lotterie-Spielerin, oder Geschichte der Fräulein Tolot, welche durch die Lotterien ihr Glück gemacht hat*, Augsburg 1770. Zu Repräsentationen des Lotto-Spiels und seiner Folgen in der Literatur der Spätaufklärung vgl. Jörg Paulus, *Der Enthusiast und sein Schatten. Literarische Schwärmer- und Philisterrkritik um 1800*, Berlin 1998, S. 83–102.

⁹ Eine punktuelle Auswertung der diesbezüglichen deutschsprachigen Publizistik findet sich bei Wolfgang Weber, *Zwischen gesellschaftlichem Ideal und politischem Interesse. Das Zahlenlotto in der Einschätzung des deutschen Bürgertums im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 69 (1987), S. 116–149.

¹⁰ Vgl. Johann Stephan Pütter, *Über die Rechtmäßigkeit der Lotterien*, Frankfurt a.M. 1780. Einige zeitgenössische Stellungnahmen finden sich in [Anonymus], *Schlözer, Pütter & Lotto*, Göttingen 1780.

batten stecken somit die langfristigen und kurzfristigen Schichten eines Erfahrungsraums ab, in welchem Kleists Text seinen zeitgenössischen Lesern plausibel werden konnte.

Gerade ein solcher satirischer Beitrag, der sich auf eine umstrittene staatliche Institution bezieht, eröffnet eine interessante Perspektive auf Kleists Praxis der Aufbereitung, literarischen Aneignung und kreativen Narrativierung offiziöser Nachrichten und tagesaktueller Debatten. Von besonderem Interesse ist hierbei die Rekonstruktion der Art und Weise, wie subtile obrigkeitskritische Referenzen und Pointen platziert wurden. Die von den »Berliner Abendblättern« gepflegte Verarbeitung von aktuellem Tagesgeschehen, die sich der Anreicherung durch fiktionale Elemente bediente, stellte zwar in vielerlei Hinsicht eine Vorwegnahme erst im späteren Verlauf des Jahrhunderts gängiger journalistischer Techniken dar.¹¹ Hier wird jedoch gezeigt werden, wie Kleist sich auch Motive und Narrationen aneignet, die bereits in früheren kritischen Beiträgen zum Lotteriewesen speziell in der Berliner Publizistik der Spätaufklärung verarbeitet worden waren. Der vorliegende Beitrag weiß sich dabei einem methodischen Vorgehen verpflichtet, das mit dem schillernden Begriff des *new historicism* beschrieben werden kann, aber auch Anleihen bei der neueren Ideengeschichte der *Cambridge School* macht.¹²

In einem ersten Teil wird der Text einen kurzen einführenden Überblick zur Geschichte der Lotterien in Europa und in den preußischen Territorien während des 18. und frühen 19. Jahrhunderts geben sowie die politischen, aber auch publizistischen Hintergründe der Einführung der preußischen Quinen-Lotterie, auf die sich Kleists Text bezieht, beleuchten. In einem zweiten Teil werden dann die Formen der diskursiven Problematisierung der Lotterien rekonstruiert werden. Neben dem Verhältnis moralisch-ökonomischer und im weitesten Sinne theologischer Elemente des Sprechens über Lotterien sollen insbesondere die in der »Zuschrift« verhandelten Strategien der lotteriebezogenen Bewältigung von Kontingenz und Vorhersagepraktiken erläutert und in den Kontext von Debatten um abergläubische Praktiken und Glücksspiel um 1800 gestellt werden. Hierbei wird insbesondere die preußische Publizistik in Kleists Zeitgenossenschaft Berücksichtigung finden. Zuletzt soll versucht werden, mit diesem Hintergrund die in der »Nachricht an den Einsender des obigen Briefes«, also der Antwort der »Redaction der Abendblätter« auf den fingierten Leserbrief, eine verborgene Pointe des Beitrages zu rekonstruieren.

¹¹ Vgl. hierzu die Überlegungen in Bodo Rollka, *Die Belletristik in der Berliner Presse des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Sozialisationsfunktion in der Nachrichtenpresse*, Berlin 1985, S. 73–75.

¹² Vgl. etwa die Sammlung der Beiträge in Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Monrose u.a.*, Tübingen und Basel 2001. Vgl. zur *Cambridge School* Martin Mulsow und Andreas Mahler (Hg.), *Die Cambridge School der politischen Ideengeschichte*, Berlin 2010.

I. Lotterien in Preußen und Europa im 18. und frühen 19. Jahrhundert

Einer der Gründe, warum die ›Zuschrift eines Predigers‹ bislang auf wenig Interesse in der Kleist-Forschung gestoßen ist, dürfte darin liegen, dass sich der sehr kurze Beitrag auf eine ziemlich unbekannte Episode preußischer Finanz-, aber indirekt auch Sozial- und Kulturgeschichte bezieht. Zugleich dürfte eine der Ursachen für die weitgehende Nicht-Beachtung in der Geschichte der ›Berliner Abendblätter‹ selbst beschlossen sein. Denn Kleists kleine Einlassung wird eindeutig überstrahlt vom in derselben Ausgabe erschienenen zweiten Teil von Johann Gottfried Hoffmanns Antwort auf Adam Müllers Nachruf auf den Philosophen und Ökonomen Christian Jacob Kraus. Sie ist somit gewissermaßen eingeklemt in die vielbeachtete sogenannte ›Kraus-Fehde‹, die den Auftakt zu einer insbesondere von Adam Müller getragenen kritischen Auseinandersetzung der ›Abendblätter‹ mit den hardenbergschen Sozial- und Finanzreformen darstellte.¹³ Diese wurde durch die Reaktion der preußischen Zensur, die sie provozierte, bekanntlich zu einem Sargnagel der ›Berliner Abendblätter‹ und damit auch der sozialen und ökonomischen Existenz Heinrich von Kleists.¹⁴ Darüber hinaus gab unter anderem diese Episode der älteren Forschung Anlass zu dem, wie man heute weiß, Fehlschluss, Kleist eindeutig im konservativ-romantischen Lager der Reformgegner zu verorten.¹⁵

Über den Zusammenhang der Lotto-Satire mit der – vermittelt über die Kraus-Nachrufe – vom Zaun gebrochenen Debatte über Sinn und Widersinn von Adam Smith' Liberalismus und damit auch der fiskalisch-ökonomischen Reformimpulse

¹³ Vgl. Dirk Grathoff, Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹. Zur Beziehung von Journalismus und Öffentlichkeit bei Heinrich von Kleist. In: Klaus Peter u.a. (Hg.), Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I, Frankfurt a.M. 1972, S. 35–168, hier S. 117f. Vgl. zur Kraus-Kontroverse Heinz Dieter Kittsteiner, Der Streit um Christian Jacob Kraus in den ›Berliner Abendblättern‹, www.textkritik.de/vigoni/kittsteiner1.htm (29.12.2015) sowie mit etwas breiterer Kontextualisierung in der publizistischen Reformdebatte Iwan Michelangelo D'Aprile, Die Erfindung der Zeitgeschichte. Geschichtsschreibung und Journalismus zwischen Aufklärung und Vormärz, Berlin 2013, S. 168–188.

¹⁴ Vgl. Grathoff, Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹ (wie Anm. 13), S. 116–154. Dass die Zensur der ›Abendblätter‹ weit mehr polizeiliche Routinepraxis als die konzentrierte Ausschaltung einer als politisch relevant wahrgenommenen Opposition darstellte, zeigt Andrea Hofmeister-Hunger, Pressepolitik und Staatsreform. Die Institutionalisierung staatlicher Öffentlichkeitsarbeit bei Karl August von Hardenberg (1792–1822), Göttingen 1994, S. 233–245.

¹⁵ Während Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin 1901, Kleist im innersten Zirkel der konservativ-adeligen Opposition gegen die Reformen wählte, geht die Forschung schon längst von einer differenzierteren Haltung Kleists zu den innenpolitischen Angelegenheiten in Preußen aus. Vgl. Grathoff, Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹ (wie Anm. 13), S. 69. Zu den komplexen und wechselhaften Beziehungen Kleists zu den Akteuren der preußischen Reformen vgl. Manfred Botzenhardt, Kleist und die preußischen Reformer. In: KJb 1988/89, S. 132–146.

in Preußen kann allerdings bestenfalls spekuliert werden. Anhaltspunkte für verdichtete intertextuelle Bezüge zu Müllers und Hoffmanns Texten lassen sich m.E. kaum plausibilisieren. Dennoch steht auch Kleists Text im Zusammenhang mit einer ungleich unbekannteren und weniger gravierenden Folge der preußischen Reformen – nämlich der Neuaufstellung des preußischen Lotteriewesens nach der Niederlage gegen Napoleon.

Lotterien waren im Europa des 18. Jahrhunderts in der Tat omnipräsent. Sie waren nicht nur ein beliebter Zeitvertreib, der sich in den Augen vieler kritischer Zeitgenossen zu einer regelrechten »Lotto-Sucht« auswuchs, sie waren vor allem ein beliebtes Mittel der staatlichen Geldbeschaffung.¹⁶ Dies konnte auf zweierlei Art und Weise geschehen: Zum einen fungierten Lotterien im Italien des 16. Jahrhunderts als Technik, um den Absatz von Staatsanleihen anzuregen.¹⁷ Im Großbritannien der beginnenden *Financial Revolution* konnten Lotterielose auch über den Ziehungstermin hinaus noch gewissermaßen Zinsen abwerfen, oder der jeweilige Satz solcher Zinszahlungen wurde in der Lotterie per Losverfahren ermittelt.¹⁸ Hierin ist nicht zuletzt der Ursprung der heutigen Klassenlotterien zu suchen. Zum anderen verbreitete sich im späteren 18. Jahrhundert das Genueser Lotto. Dieses war ursprünglich aus Wettspielen auf die ebenfalls per Losverfahren durchgeführten Ratswahlen hervorgegangen. Im Wesentlichen entspricht es dem auch heute noch beliebten System des Zahlenlottos, also eines Spieles mit der verschwindend geringen Chance auf einen einmaligen Lotteriegewinn durch eine vom Spieler gewählte Zahlenkombination.

Die rasante Ausbreitung der Lotterien außerhalb Italiens im Laufe 18. Jahrhunderts ging auch an den Territorien des Heiligen Römischen Reiches nicht vorbei.¹⁹ Preußen bildete keine Ausnahme. Seit 1708 gab es hier immer wieder kleinere Klassenlotterienprojekte, die von Unternehmern in obrigkeitlicher Lizenz betrieben wurden.²⁰ Im Jahre 1763 stellte der durch den Siebenjährigen Krieg stark gebeutelte preußische Staat nicht nur sämtliche im Lande bestehenden Lotterien unter staatliche Kontrolle, sondern führte erstmals eine eigene Zahlenlotterie ein. Diese wurde allerdings in Konzession von dem italienischen Lotterie-Unternehmer Calzabigi durchgeführt und organisiert. Nachdem sich dieses System auf der organisatorischen Ebene oft mehr schlecht als recht bewährt hatte, wurde das Lotterie-

¹⁶ Vgl. Marie-Laure Legay, *Les loteries royales en l'Europe des Lumières 1700–1815*, Rennes 2014.

¹⁷ Vgl. zu diesem Hintergrund für Venedig etwa Evelyn Welch, *Lotteries in Early Modern Italy*. In: *Past and Present* 199 (2008), S. 71–111.

¹⁸ So etwa Anne L. Murphy, *Lotteries in the 1690s. Investment or Gamble?* In: *Financial History Review* 12 (2005), S. 227–246.

¹⁹ Vgl. zur Rolle der Lotterien Hans-Peter Ullmann, *Der Staat, die Spieler und das Glück. Lotterien im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts*. Vortrag, gehalten im Hause der Historischen Kommission zu Berlin am 14. Februar 1990, Berlin 1991.

²⁰ Vgl. Otto Warschauer, *Lotteriestudien. Mit Benutzung amtlicher Quellen für Volkswirte, Historiker und Juristen*, Berlin 1912, S. 95–100.

wesen 1794 schließlich einer eigenen staatlichen Behörde, der General-Lotteriedirektion, unterstellt.²¹

Mit der katastrophalen Niederlage Preußens gegen Napoleon im Jahre 1806 geriet zusammen mit dem gesamten Verwaltungsapparat auch die General-Lotteriedirektion in eine schwere Krise. Im Chaos von Niederlage und Besetzung und angesichts einer durch hohe Kontributionsforderungen beförderten Finanzkrise war die ohnehin unter eine lähmende französische Zwangsverwaltung gestellte Lotterieadministration nur noch sehr bedingt arbeitsfähig.²² Doch nicht nur deshalb war unklar, ob die Lotterie in Preußen eine Zukunft haben würde: Auch die an der Reform des preußischen Staats- und Finanzwesens arbeitenden Akteure wie etwa der mit Kleist befreundete Karl Sigmund von Altenstein oder Karl August von Hardenberg standen dem Lottospiel höchst skeptisch gegenüber. Bereits die von beiden getragene Muster-Reformverwaltung im preußischen Ansbach-Bayreuth hatte ein striktes Verbot der Zahlenlotterie erlassen.²³ Im Herbst 1807 befand Hardenberg auch in seiner berühmten »Rigaer Denkschrift« zur Reform des preußischen Staates »die Abschaffung des Lotto, gegen das ich so oft eiferte, für dringend nötig«.²⁴

Tatsächlich diskutierten die Reformier zwar über die Aufnahme von neuen Krediten über sogenannte »Lotterieleihen«,²⁵ entschlossen sich jedoch im Frühjahr 1809 den Betrieb des Zahlenlottos und der Klassenlotterie per königlichem Edikt einzustellen.²⁶ Ein solches Edikt wurde erst ein gutes Jahr später, nachdem rechtliche Probleme mit den Konzessionshaltern der Klassenlotterie gelöst waren, veröffentlicht. Allerdings war nicht mehr von einer alternativlosen Abschaffung sämtlicher staatlicher Lotterien die Rede. Vielmehr hatte man sich nun zu einer grundlegenden Revision des Spielmodus in der sogenannten »Quinen-Lotterie«

²¹ Vgl. Warschauer, Lotteriestudien (wie Anm. 20), S. 37.

²² Zur Geschichte des Zahlenlottos bis zur Niederlage gegen Napoleon vgl. Warschauer, Lotteriestudien (wie Anm. 20), S. 39–47.

²³ Vgl. Johann Thomas Koch, Geschichte des Lotteriewesens in Bayern, München 1908, S. 121f.

²⁴ Karl August Freiherr von Hardenberg, Über die Reorganisation des Preußischen Staats, verfaßt auf höchsten Befehl Sr. Majestät des Königs, Riga, 12.9.1807. In: Georg Winter (Hg.), Reorganisation des Preußischen Staates unter Stein und Hardenberg. Erster Teil: Allgemeine Verwaltungs- und Behördenreform. Band 1. Vom Beginn des Kampfes gegen die Kabinettsregierung bis zum Wiedereintritt des Ministers vom Stein, Leipzig 1931, S. 302–363, hier S. 316.

²⁵ Altenstein befürwortete eine solche Lotterie. Vgl. Immediatbericht des Ministers Freiherr von Altenstein, Königsberg, 24.12.1808. In: Preußische Finanzpolitik 1806–1810. Quellen zur Verwaltung der Ministerien Stein und Altenstein, Göttingen 1984, S. 88f. Hardenberg votierte dagegen und warnte davor, dass eine solche, in seinen Augen verzweifelte Maßnahme den preußischen Staatskredit noch weiter schwächen könnte. Vgl. Hardenberg an Altenstein, Berlin, 14.3.1809. In: Heinrich Scheel und Doris Schmidt (Hg.), Von Stein zu Hardenberg. Dokumente aus dem Interimsministerium Altenstein/Dohna, Berlin 1986, S. 183.

²⁶ Siehe den Entwurf zur »Verordnung wegen Aufhebung der Zahlen- und Klassenlotterien, Königsberg, 9.4.1809. In: Scheel und Schmidt (Hg.), Von Stein zu Hardenberg (wie Anm. 25), S. 230f.

entschlossen.²⁷ Die wichtigste Neuerung der Quinen-Lotterie bestand darin, dass nicht mehr die Spieler selbst Nummern-Kombinationen auswählten bzw. sich dazu entschieden, auf eine bestimmte Anzahl richtiger Zahlen zu setzen. Stattdessen wurde die bei weitem unwahrscheinlichste Kombination richtiger Zahlen, eine Fünfer-Reihe, die sogenannte »Quine«, auf den Losen vorgegeben. Ein vergleichsweise hoher Hauptgewinn sollte nun die Lotterie für die Spieler attraktiv machen. Dies verband sich wiederum mit relativ hohen Lospreisen, die von der preußischen Verwaltung selbst mit einem sozialreformerischen Hintergedanken versehen wurden, da sie die ärmeren Bevölkerungsschichten, die man, wie weiter unten noch auszuführen sein wird, durch das Zahlenlotto für besonders gefährdet hielt, von der Beteiligung an diesem Spiel ausschließen sollte.²⁸ Zugleich ging das Projekt mit seinem stark vereinfachten Ziehungsmodus mit massiven Rationalisierungs- und Personalkürzungsmaßnahmen einher, die bei den Angestellten der General-Lotteriedirektion zu Unmut und massiver Beunruhigung führten.²⁹

Allerdings barg das Spiel in dieser Form auch enorme Betreiberrisiken. Denn die Gewinnchancen waren nicht nur merklich geringer als jene in der Zahlenlotterie, sondern die gesteigerte Asymmetrie wurde durch die geringe Anzahl an Gewinnlosen für die Spieler noch manifester als beim Zahlenlotto. Tatsächlich wurde der als kurzzeitiger Erster Minister für die Einführung des neuen Spielsystems zuständige Freiherr von Altenstein von seinem Lotteriedirektor Wilckens eindringlich vor einem Scheitern der neuen Lotterie gewarnt.³⁰ Wie aus internen Protokollen hervorgeht, hegten auch Altenstein und seine Mitarbeiter derartige Bedenken.³¹ Allerdings ordnete Altenstein gewissermaßen von oben Vertrauen in das neue Spielschema an und legte fest, »daß wir die Sache mit Muth und Krafft versuchen müßen«. Es sei wichtig, dass die »mit der Einführung dieser neuen Lotterien beauftragten Behörden [...] durchaus selbst dazu Vertrauen fassen.« Wichtig sei auch, dass vor allem nach außen hinsichtlich dieser Skepsis der Organisatoren des Spielschemas »wegen des Erfolgs [...] nichts bekannt werde«.³²

Damit hatte Altenstein in der Tat einen weiteren wunden Punkt angesprochen. Denn nicht nur beobachteten die Verantwortlichen nervös die Stimmung in der Bevölkerung vor der Einführung der neuen Lotterie.³³ Die Reorganisationspläne wurden trotz Altensteins Warnungen auch schon deutlich vor ihrer Implementie-

²⁷ Vgl. hierzu Warschauer, Lotteriestudien (wie Anm. 20), S. 63–72.

²⁸ Ein Aspekt, der von den Verantwortlichen in der königlich-preußischen Generallotteriedirektion hervorgehoben wurde. Vgl. Konferenz zur Einführung der reformierten Quinen-Lotterie. In: GStA PK, I. HA, Rep. 83, Nr. 1322 [unfoliiert].

²⁹ Darauf verweisen zahlreiche Schreiben aus den Archiven des Preußischen Finanzministeriums. Vgl. GStA PK, I. HA, Rep. 151 IA, Nr. 1968.

³⁰ Vgl. Wilckens an Altenstein, Berlin, 18.4.1810. In: GStA PK, VI. HA, Nl. Altenstein, IV, Nr. 9, fol. 1r.

³¹ Vgl. Konferenz zur Einführung der reformierten Quinen-Lotterie (wie Anm. 28).

³² Altenstein an Wilckens, Berlin, 13.4.1810. In: GStA PK, VI. HA, Nl. Altenstein, IV, Nr. 9 [unfoliiert].

³³ Vgl. Bornemann an Altenstein, Berlin, 23.5.1810. In: GStA PK, VI. HA, Nl. Altenstein, IV, Nr. 9, fol. 7r.

zung Thema in der Presse. Die ›Zeitung für die elegante Welt‹ benannte sehr offen die voraussichtlichen Probleme der Lotterie: Nach der Erläuterung des Ziehungsmodus sagte man einen baldigen Misserfolg der reorganisierten Lotterie voraus. Diese »dürfte aber schwerlich von Bestand sein. Anfänglich wird man zwar setzen, aber sich doch bald überzeugen, daß die Unwahrscheinlichkeit des Gewinnes allzu groß ist, da sie sich wie 1 zu 142506 verhält.«³⁴ Der Artikel machte darüber hinaus publik, dass der preußische Staat einen auch im Vergleich zu anderen Lotterien überproportional hohen Gewinn von ca. 61506 Talern pro Ziehung zu machen gedenke. Dass der neue Spielmodus bereits schlechte Presse hatte, bevor er überhaupt eingeführt wurde (und auch lange bevor ihm die ›Berliner Abendblätter‹ eine satirische Einlassung widmeten) beunruhigte die Ausführenden in der preußischen Administration. Schließlich war man ja mehr denn je auf ein reges Interesse des Publikums angewiesen.³⁵ Das Lotteriedirektionsmitglied Johann Wilhelm Bornemann bot Altenstein daher an, als *publicity*-Maßnahme eine Richtigstellung zum Bericht der ›Zeitung für die elegante Welt‹ in einer der Berliner Zeitschriften zu publizieren.³⁶

Die Prognosen der Skeptiker unter den Mitarbeitern Altensteins und der kritischen Presse sollten sich schließlich bewahrheiten: Schon bei der ersten Ziehung brachen die Teilnehmerzahlen massiv ein und lagen weit unter dem erforderlichen Minimum. Dies bedeutete zugleich, dass das Spiel aufgrund seiner Anlage sich nur dann rechnete, wenn kein Hauptgewinn gezogen würde.³⁷ Zur zweiten Ziehung am 22. Oktober – also just am Tag des Erscheinens der Ausgabe der ›Abendblätter‹, in der die ›Zuschrift‹ erschien³⁸ – blieben die Losverkäufe nicht nur weit hinter den erwarteten Zahlen zurück, ebenso wurde der unwahrscheinliche Hauptgewinn tatsächlich gezogen, was wiederum für finanzielle Irritationen sorgte. Man entschied, keine weitere Ziehung der Lotterie durchzuführen. Sie wurde schließlich per Dekret vom 11. Januar 1811 abgeschafft.³⁹

II. Die ›Zuschrift eines Predigers‹ und die zeitgenössischen Lotteriediskurse

Während die ›Zeitung für die elegante Welt‹ die mangelnde Attraktivität des Spielschemas der Quinen-Lotterie kritisierte, verweist Kleists satirische Einlassung auf einen wesentlich breiteren und verzweigteren Diskurs über die Lotterien. Denn dass Akteure mit einer großen politisch-ideologischen Bandbreite schwere Bedenken gegen Lotterien und deren ökonomische, soziale und kulturelle Folgen artikulierten, dies ist keine Kopfgeburt und keine literarische Versuchsanordnung Hein-

³⁴ Zeitung für die elegante Welt 95 (12.5.1810), S. 759.

³⁵ Vgl. Konferenz zur Einführung der reformierten Quinen-Lotterie (wie Anm. 28).

³⁶ Vgl. Bornemann an Altenstein (wie Anm. 33), fol. 7v.

³⁷ Vgl. Warschauer, Lotteriestudien (wie Anm. 20), S. 71.

³⁸ Vgl. Peter Staengle, Berliner Abendblätter – Chronik. In: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 369–411, hier S. 374.

³⁹ Vgl. Warschauer, Lotteriestudien (wie Anm. 20), S. 69.

rich von Kleists. Es handelt sich vielmehr um eine den Lesern und Leserinnen der »Abendblätter« wohl vertraute Thematik. Daher sollen hier die zeitgenössischen Problematisierungsformen der Lotterien rekonstruiert und in Bezug zu Kleists satirischer Einlassung gesetzt werden.

Dass Kleist hier einen (mutmaßlich) protestantischen Prediger auftreten und sich über die Folgen der Einführung von Lotterien beschweren lässt, scheint zunächst auf einen älteren Debattenstand in der Auseinandersetzung um die Lotterien zu verweisen. Besonders zu Beginn des 18. Jahrhunderts standen während einer ersten Welle von Diskussionen um die grundsätzliche Legitimität von Lotterien sowohl geistliche Akteure als auch Beiträge mit theologischen Problemhorizonten im Vordergrund.⁴⁰ Dass es einen solchen theologischen Problemhorizont mit Bezug auf die Lotterien überhaupt gab, lag auch daran, dass zeitgenössischen Vorstellungen zufolge Losentscheide immer auch göttliche Willensbekundungen implizierten.⁴¹ Hochproblematisch wurde dieses divinitorische Element jedoch, wenn das Losverfahren an das unstrittig deviante Geldspiel gekoppelt wurde. Lotterien stellten Theologen und Philosophen vor das Problem, dass Gott hier möglicherweise ontologisch unvermeidlich eine *agency* aufgezwungen würde, die seiner nicht würdig sei. Ließ sich für viele katholische Theologen das Lotteriespiel nicht zuletzt wegen seiner Nutzbarmachung für karitative Zwecke noch als minder deviante Praxis rechtfertigen, lehnten es andere, oft, aber nicht ausschließlich, protestantische Autoren vehement ab, weil es Gott in die in ihren Augen vulgärste und schädlichste Manifestation menschlicher Gewinnsucht zu involvieren drohte, mit der überdies durch die Stimulierung der Gewinnsucht christliche *caritas* gerade ausgehebelt werde.⁴²

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als Kleist seinen fiktiven Pastor in den »Berliner Abendblättern« über die ungewollten Folgen der Zahlenlotterie sinnieren ließ, hatten Theologen jedoch längst die Diskurshegemonie über die Beurteilung der Folgen von Lotterien an die Moralisten, Ökonomen und Rechtsgelehrten der Aufklärung

⁴⁰ Vgl. etwa den Aufsatz von Erich Haase, Die Diskussion des Glücksspiels und ihr ideologischer Hintergrund. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 7 (1957), S. 52–75. Vgl. auch Elisabeth Belmas, Jouer autrefois. Essai sur le jeu dans la France moderne (XVIe–XVIIIe siècle), Seyssel 2006, S. 56–58.

⁴¹ Vgl. hierzu bspw. Barbara Stollberg-Rilinger, Um das Leben würfeln. Losentscheidung, Kriegsrecht und inszenierte Willkür in der Frühen Neuzeit. In: Historische Anthropologie 22 (2014), S. 182–209.

⁴² Vgl. Theologisches Bedencken. Was von der Moralität oder Rechtmässigkeit der Lotterien [...] zu halten sey, Frankfurt und Leipzig 1720. Der heftigen Verurteilung der Profanierung göttlichen Willens folgte allerdings oft auch aus der Perspektive der Kritiker die Zurückweisung der Vorstellung, es könne hierbei die Hand Gottes im Spiel sein. Noch in den 1740er Jahren gab »Zedlers Universallexicon« eine ausführliche Zwischenbilanz dieser Auseinandersetzungen mit allen ihren Komplikationen wieder. Vgl. Lotterie [Art.]. In: Johann Heinrich Zedler, Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bisher durch den menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Bd. 10, Halle und Leipzig 1731–1754 (Nachdruck Graz 1961), Sp. 564–574.

abgetreten.⁴³ Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts löste sich die Kritik an den Lotterien auch inhaltlich weitgehend von theologischen Bezügen und konzentrierte sich auf innerweltliche Konsequenzen. Kritikern der Lotterien zufolge ließen sie Gewerbefleiß und Arbeitsmoral verfallen und sorgten dafür, dass die einfachen Leute ihre Mittel in müßige Hoffnungen setzten und sich so die Mittel zur Sicherung der Nahrung bzw. zu sinnvollem Konsum raubten.

Dieses weitgehende Verschwinden des theologischen Problemhorizontes spiegelt zwei wesentliche ideengeschichtliche Entwicklungslinien des 18. Jahrhunderts wider. Zum einen ist hier die wissenschaftliche Entwicklung der Wahrscheinlichkeitsrechnung zu nennen, mit der die Kontingenz von Losverfahren nun außerhalb der Sphäre göttlicher Intervention gedacht werden konnte.⁴⁴ Zum anderen griff auf sozial- und kulturhistorischer Ebene in West- und Mitteleuropa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein dynamischer Prozess des Werte- und Normenwandels Raum, der als allerdings langsame und variantenreiche Transformation der ständischen hin zur bürgerlichen Gesellschaft beschrieben werden kann.⁴⁵ In diesem Rahmen wurden bürgerliche Leistungs- und Arbeitsideale zu Zentralgestirnen in einem »bürgerlichen Wertehimmel«.⁴⁶ Lotterien lieferten dabei eine Projektionsfläche und ein Instrument kampagnenfähiger polemischer Zuspitzung, anhand derer sich solche Werte besonders hervorheben ließen. Die Polemiken konnten mit einer mehr oder weniger implizit staatskritischen Perspektive angereichert werden. In diesem Zuge wurde etwa die Einführung von Lotterien als heimliche regressive Besteuerung der eigenen Untertanen oder, zugespitzt: als »Trottelsteuer« diffamiert.⁴⁷

Auch wenn sich die Kritik an den Zahlenlotterien zugleich als Warnung an bürgerliche Kreise verstand,⁴⁸ so sah man doch die niederen Schichten der Bevölke-

⁴³ Vgl. für den deutschen Kontext Weber, *Zwischen gesellschaftlichem Ideal und politischem Interesse* (wie Anm. 9). Ähnlich für den französischen Sprachraum vgl. Belmas, *Jouer autrefois* (wie Anm. 40), S. 58–63.

⁴⁴ Vgl. hierzu Lorraine Daston, *Classical Probability in the Enlightenment*, Princeton, NJ 1988 sowie die Pionierstudie von Ian Hacking, *The Emergence of Probability. A Philosophical Study of Early Ideas about Probability, Induction and Statistical Inference*, Cambridge 1975. Befürwortern wohltätiger Lotterien wie dem sächsischen Kameralisten Paul Jacob Marperger war es nun möglich, die Omnipräsenz natürlicher Zufallsphänomene als Legitimation für die Lotterien zu betrachten. Vgl. Paul Jacob Marperger, *Montes Pietatis oder Leih-Assistenz- und Hülfs Häuser, Leihbanken und Lombards, ingleichen von Leibrenten, Todten-Cassen und Lotterien*, Leipzig und Ulm 1760, S. 312.

⁴⁵ Vgl. Michael Maurer, *Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680–1850)*, Göttingen 1996, S. 615–621.

⁴⁶ Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann, *Einleitung*. In: Dies. (Hg.), *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2000, S. 7–22. Vgl. auch Hans-Werner Hahn und Dieter Hein, *Einleitung*. In: Dies. (Hg.), *Bürgerliche Werte um 1800. Entwurf – Vermittlung – Rezeption*, Köln, Weimar und Wien 2005, S. 11–27.

⁴⁷ Vgl. etwa Edith Saurer, *Straße, Schmuggel, Lottospiel. Materielle Kultur und Staat in Niederösterreich, Böhmen und Lombardo-Venetien im frühen 19. Jahrhundert*, Göttingen 1983, S. 302.

⁴⁸ Vgl. Weber, *Zwischen gesellschaftlichem Ideal und politischem Interesse* (Anm. 9), S. 143.

rung als wichtigste Teilnehmergruppe an den Lotterien. Gerade für diese wurden die Lotterien aber nicht nur wegen der akuten ökonomischen Bedrohung für besonders riskant gehalten. Lotterien galten auch als illegitim, da sie trügerische und für Individuen wie Gesamtgesellschaft gefährliche Träume und Sehnsüchte von schnellem mühelosem Reichtum nährten, die Arbeitsmoral, Fleiß und Sparsamkeit verfallen ließen und der Verschwendung Tür und Tor öffneten.⁴⁹ Untere Schichten hätten sich, wenn überhaupt, nur durch Leistung, Arbeit, Sparsamkeit sowie Ordnung in Lebens- und Haushaltsführung in die bürgerliche Gesellschaft zu inkludieren.⁵⁰ Beispielhaft dafür waren die in Rudolf Zacharias Beckers »Noth- und Hilfsbüchlein« abgedruckten Exempelgeschichten um die Kunstfigur Wilhelm Denker. In diesen wurde nicht nur vor den Folgen plötzlichen Reichtums gewarnt, sondern vor allem gezeigt, wie man durch rigorose methodische Sparsamkeit und rationale Haushaltsführung langfristig zu bescheidenem Wohlstand gelangen könne.⁵¹ Derartige Diskursfiguren fanden sich schließlich auch im schon erwähnten Entwurf der im Zuge der Reformen verfüigten offiziellen Aufhebung der preußischen Lotterien aus dem Jahr 1809 wieder: Man schaffe die Zahlenlotterie ab, da sie

für den Nahrungsstand und die Moralität der geringern Volksklasse, welche den geringfügigen Einsatz ihrem täglichen Erwerbe entziehen, um sich der beträchtlichen Hoffnung des Gewissens, dem Müßiggang ergeben zu können, für die gegenwärtige Zeit besonders verderblich [sei].⁵²

Religiöse Normen und Deutungsmuster blieben nicht nur indirekt im sich herausbildenden bürgerlichen Wertegefüge weiterhin präsent. Insbesondere traten protestantische Geistliche als Wertevermittler hervor.⁵³ Dies galt nicht zuletzt auch

⁴⁹ Vgl. Saurer, Straße, Schmuggel, Lottospiel (Anm. 47), S. 301–306.

⁵⁰ Zu dieser Kontinuität ökonomischer Werte vgl. Maurer, Die Biographie des Bürgers (wie Anm. 45), S. 352–376; Dieter Hein, Arbeit, Fleiß und Ordnung. In: Hahn und Hein (Hg.), Bürgerliche Werte um 1800 (wie Anm. 46), S. 239–251. Vgl. auch die Überlegungen bei Paul Münch, Einleitung. In: Ders. (Hg.), Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit. Texte und Dokumente zur Entstehung der bürgerlichen Tugenden, München 1984, S. 9–39.

⁵¹ Vgl. Wie Wilhelm Denker seinen jährlichen Überschuss angelegt und gespart, so daß er allmählich reich geworden. In: Rudolf Zacharias Becker, Noth- und Hilfsbüchlein oder lehrreiche Freuden- und Trauergeschichten der Einwohner zu Mildheim, Gotha 1799, S. 302–306.

⁵² Entwurf zur Verordnung wegen Aufhebung der Zahlen- und Klassenlotterie. In: Scheel und Schmidt (Hg.), Von Stein zu Hardenberg (wie Anm. 25), S. 230.

⁵³ Vgl. Hahn und Hein, Einleitung (wie Anm. 46); Martin Keßler, »Bürgerliche Werte« und »Werte der Menschheit« in den Predigten Herders. In: Hahn und Hein (Hg.), Bürgerliche Werte um 1800 (wie Anm. 46), S. 69–94; Maurer, Die Biographie des Bürgers (wie Anm. 45), S. 609–613; Luise Schorn-Schütte, Zwischen »Amt« und »Beruf«. Der Prediger als Wächter, »Seelenhirt« oder Volkslehrer. Evangelische Geistlichkeit im Alten Reich und in der Schweizerischen Eidgenossenschaft im 18. Jahrhundert. In: Dies. und Walter Sparr (Hg.), Evangelische Pfarrer. Zur sozialen und politischen Rolle einer bürgerlichen Gruppe in der deutschen Gesellschaft des 18. bis 20. Jahrhunderts, Stuttgart, Berlin und Köln 1997, S. 1–35. Die Autorin hebt allerdings das Spannungsverhältnis zwischen moderner Wertevermittlung und geistlich-spirituellen Ansprüchen evangelischer Geistlicher im 18. und frühen 19. Jahrhundert hervor.

für die Diskussion um die Lotterien. Auf dem Höhepunkt der Debatte um das Gutachten Pütters meldeten sich tatsächlich protestantische Geistliche von der Kanzel aus zu Wort. Zu einer gewissen Prominenz gelangte etwa das 1780 erschienene »Fragment einer Predigt über die Lotto-Sucht« aus der Feder eines anonym gebliebenen Geistlichen. Eine klare Scheidung oder Gegenüberstellung theologischer und aufgeklärter Sprecherrollen geht hier ebenso wenig auf wie in anderen zeitgenössischen sozioökonomischen Debattenkontexten.⁵⁴ Bezeichnenderweise findet sich die Predigt auch in den vom Physiokraten Isaak Iselin herausgegebenen »Ephemeriden der Menschheit«. Mit besonderer Genugtuung vermerkten die Herausgeber, die Predigt sei tatsächlich öffentlich so gehalten worden.⁵⁵ Argumentativ kehrt die hier genannte Predigt die bereits erwähnten an ökonomischen und sozialmoralischen Normen der Aufklärung und Physiokratie orientierten Kritikfiguren hervor. Gewarnt wird vor einem Sich-Hingeben an leere Gewinnhoffnungen, massenhaften Bankrotten, dem Verfall der Arbeitsmoral und dem daraus folgenden Niedergang von Landwirtschaft und Handwerk. Eingerahmt wird der Sermon dieses realen Pendantes von Kleists Lotteriekritiker mit theologisch gefärbten rhetorischen Figuren, wie sie auch in der älteren Polemik gegen die Lotterien zu finden waren.⁵⁶

III. »... und ist dabey dumm genug, sein äußerstes zu thun, um der lächerlichen Traumdeutung Folge zu leisten«⁵⁷ – Lotterien und Aberglaubenskritik

An einem Punkt fielen jedoch deutlich theologische und aufklärerische Diskurse der Lotteriekritik in eins: In der Kritik an der Ausbreitung abergläubischer Praktiken durch die Lotterien. Hierin glichen sich auch der eben zitierte Prediger und sein literarisches Double bei Kleist:

Kann ein Lehrer schweigen, wann er seine Zuhörer die abergläubigste Mittel, als Träume und fast alle vorkommende Begegnisse zu Propheten und Wegweiser ihres Glücks im Lotto machen siehet, wann man öffentlich Traumbücher unterhält, worinn die Bedeutung der abgeschmacktesten Vorstellungen und Bilder, die je ein verrücktes Gehirn hervorgebracht hat, angegeben wird?⁵⁸

Besonders die Kritik an der Traumdeutung zur Vorhersage von Lottozahlen ging einher mit der Tatsache, dass der Wahrtraum im Laufe des späteren 18. Jahrhun-

⁵⁴ Vgl. hierzu auch Cornel Zwierlein, Grenzen der Versicherbarkeit als Epochenindikatoren? Von der europäischen Sattelzeit zur Globalisierung des 19. Jahrhunderts. In: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), H. 3, S. 423–452, hier S. 447.

⁵⁵ Vgl. dazu die Anmerkung in der Predigt über die Lottosucht, in: *Ephemeriden der Menschheit* 1780, Bd. 2, S. 351f.

⁵⁶ Vgl. *Fragment einer Predigt über die Lottosucht und deren verwüstende Folgen* [...], Darmstadt 1780, S. 16.

⁵⁷ [Anonymus], *Das Lotto. Träumereyen eines Wachenden zum Aufwecken der Schlafenden*, o.O. 1781, S. 86.

⁵⁸ *Fragment einer Predigt über die Lottosucht* (wie Anm. 56), S. 5.

derts zunehmend ins Visier aufklärerischer Aberglaubenskritik geriet.⁵⁹ Diese konnte sich nicht zuletzt an einer mit der Ausbreitung der Lotterien anwachsenden populären Traumdeutungsliteratur festmachen.⁶⁰ Da diese den naiven Glauben zu befördern schien, bestimmte Traumbilder verwiesen zugleich prophetisch auf künftige Ziehungen von Lottozahlen, wurden sie zu einem prominenten Gegenstand aufklärerischer Kritik. Neben den sozialen und ökonomischen Gefährdungen wurden hierbei auch kollektive geistige und sozialpsychologische Folgen des Lottospiels thematisiert.⁶¹ Allerdings blieben der epistemische Status der Traumdeutung und ihre Bewertung gerade wegen ihres häufigen praktischen Gebrauches im Rahmen der Lotteriekritik wesentlich ambivalenter als dies viele aufklärerische Polemiken nahelegen.⁶² Dies lässt sich nicht zuletzt anhand der frühen Beiträge eines entschieden experimentellen und partizipativen Projektes wie dem »Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde« ablesen. 1781 fragte sich etwa der Berliner Arzt und Anatomieprofessor Christof Knape, ob der kolportierte Wahrtraum eines Apothekerlehrlings, der in der Lotterie das große Los gezogen hatte, darauf verweise, dass »die Seele ein Vermögen« besitze, »künftige Dinge vorherzusehen«. Auch der Initiator und Herausgeber des »Magazins«, Karl Philipp Moritz, gestand in einer Fußnote zunächst ein, dass solche Träume »zum Beweise des Vorhersehungsvermögens« zumindest gut gewählte Argumente darstellten, »weil die Vorhersehung gerade eines der allerzufälligsten Dinge, das Herauskommen einer Zahl in der Lotterie, betrifft«. Erst später entschied sich Moritz für eine psychologistische Deutung derselben Anekdote im Sinne eines Wunsch- und Sehnsuchtstraums.⁶⁴ Auch in Konversations-Lexika wie der »Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände« fanden sich noch zu Beginn

⁵⁹ Vgl. Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 2002, S. 131.

⁶⁰ Vgl. bspw. Francesco Manconi, *Uralt-approbirte, auf alle Lotterien anwendbare Auslegung aller Traume*, Linz [ca. 1750]; *Vollstaendiges Traumbuechlein, worin ein jeder Lotteriefreund seine Traume in Zahlen finden und dadurch glücklich werden kann*, Nürnberg [o.J.].

⁶¹ So etwa die wüsten Attacken des Verfassers einer anonymen Flugschrift: »Nicht nur ist man über das Schändliche des Wunschs, sich ohne Arbeit bereichert zu sehen, weg, sondern man sucht ihn sogar durch Mittel zu unterstützen, welche man außer diesem Falle verabscheuen, oder verlachen würde [...] Man läßt sich träumen, und traumdeuten, und ist dabey dumm genug, sein äußerstes zu thun, um der lächerlichen Traumdeutung Folge zu leisten.« ([Anonymus], *Das Lotto, wie Anm.* 57, S. 85f.)

⁶² Zu den äußerst komplexen wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungen frühneuzeitlicher Diskurse seit den 1750er Jahren vgl. Claire Gantet, *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*, Berlin 2010, S. 429–459.

⁶³ [Christof Knape], VII. *Hat die Seele ein Vermögen, künftige Dinge vorher zu sehen?* In: *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde*, Bd. 1, 1. Stück, S. 70–81, hier S. 81.

⁶⁴ Revision der drei ersten Bände dieses Magazins. In: *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde*, Bd. 4, 1. Stück, S. 13f. Zu den divergierenden Positionen der Herausgeber in der Frage nach Praktiken der Zukunftsvorhersage vgl. Soo-Jung Kim, *Vorhersehungsvermögen und Taubstummheit. Zwei Aspekte der Leib/Seele-Problematik in Karl Philipp Moritz' »Magazin zur Erfahrungsseelenkunde«*, ungedruckte Dissertation, Kiel 2001, S. 68–98.

des 19. Jahrhunderts eher wackelige Versuche, den Wahrtraum unter Verarbeitung psychologischer Deutungen auf eine neurophysische Grundlage zu stellen.⁶⁵

In der Alltagspraxis konnten selbst des abergläubischen Irrationalismus ansonsten eher unverdächtige Geister wie der Ökonom Friedrich List ihre Träume als prophetische Indikatoren für Lottogewinne betrachten. Während seiner Haftzeit in der württembergischen Festung Hohenasperg versuchte er keinen Geringeren als Justinus Kerner mit dem Kauf von Lotterielosen zu beauftragen:

Es hat mir geträumt, ich werde in der Lotterie mein Reisegeld gewinnen und noch etwas darüber ... Wolltet Ihr nicht die Güte haben, mir von irgendeinem Kollekteur in Heilbronn ein [...] Loos zu verschaffen, gleichviel von welcher Lotterie?⁶⁶

Das Motiv der Aberglaubenskritik bezüglich der Lotterien war jedoch auch und gerade zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer wieder Thema der preußischen bzw. der Berliner Presse. Ein anonymes Beitrag in der »Berlinischen Monatsschrift« mit dem Titel »Aberglauben bei den Loosen der Zahlenlotterie« etwa verspottete zahlreiche populäre Praktiken der Vorhersage von Lottozahlen. Interessanterweise stand auch hier der anonyme Verfasser im Sinne der durchaus vielstimmigen diesbezüglichen Debatte dem divinatorischen Traum wesentlich wohlwollender als anderen Praktiken gegenüber. Er wertete Träume »gleichsam als leise Stimmen des Genius«. Allerdings bestritt er, dass es prophetische Träume von eigenen Glücksfällen geben könnte. Es sei »rathsamer auf die Träume eines unparteiischen Dritten zu achten, welcher selbst nicht spielt.«⁶⁷ Für widersinnig und geschmacklos hielt der Verfasser dagegen bspw. die angeblich verbreitete mantische Technik der Vorhersage von Lottozahlen durch die Insassen von Irrenspitälern.⁶⁸

Auch die Anwendung anderer traditioneller Techniken der Zukunftsvorhersage auf die Lotterien wurde kritisiert. Im März des Jahres 1803 berichtete die »Monatsschrift« von dem in Berlin umlaufenden Angebot eines italienischstämmigen Beamten, komplizierte astrologische Berechnungen zur Vorhersage von Lottozahlen einzusetzen.⁶⁹ Und bereits 1793 gab ein als »Aus Wien eingesandt« ausgewiesener Bericht einen Überblick über die dort zirkulierenden Lotterie-Ratgeber, die sich mit dem Suffix »Kabbala« schmückten.⁷⁰ Sie suggerierten in zahlenmystisches

⁶⁵ Vgl. D. Greiner, Traum [Art.]. In: Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für die Gebildeten Stände, Bd. 10, Leipzig 1817, S. 68. Greiner versuchte »die Thätigkeit des Gangliensystems« der Schlafenden als Erklärung »für das tief verborgene Fernsehen« der Seele heranzuziehen, »wodurch sie im Stande ist, Blicke in das Leben entfernter Personen, selbst in die Zukunft hinaus zu thun« (ebd.).

⁶⁶ Friedrich List an Justinus Kerner, Hohenasperg, 7.11.1824. In: Friedrich List, Schriften, Reden, Briefe, Nachlese, hg. von Erwin von Beckert, Leipzig 1935, S. 302.

⁶⁷ Aberglauben bei den Loosen der Zahlenlotterie. In: Neue Berlinische Monatsschrift, 1800, Bd. 2, November, Nr. 3, S. 356–363, hier S. 362.

⁶⁸ Vgl. Aberglauben bei den Loosen der Zahlenlotterie (wie Anm. 67), S. 360.

⁶⁹ Vgl. Planeteneinfluss auf das Lotto. In: Neue Berlinische Monatsschrift 1803, Bd. 1, März, Nr. IV, S. 236–240.

⁷⁰ Vgl. Lotto-Kabbala (Aus Wien eingesandt). In: Berlinische Monatsschrift 1793, Bd. 2, Oktober, Nr. 8, S. 360–369.

(Pseudo-)Wissen einzuführen, um Gewinne in der Lotterie zu ermöglichen.⁷¹ Am Ende seines spöttischen Literaturberichtes ließ der Verfasser schließlich bei der Besprechung einer »Jesuiten-Kabbala« seinem Sarkasmus freien Lauf: »Endlich – denn wo wären die Jesuiten weit, wenn von Täuschung durch Aberglauben die Rede ist.«⁷² Dies verweist zugleich auch auf eine anhaltende, latente Präsenz konfessioneller Polemik. Diese richtete sich sowohl gegen Kleriker als auch gegen die katholische Volkskultur. Ein viel zitiertes Motiv, nicht zuletzt von Seiten der katholischen Aufklärung, waren katholische Ordensgeistliche, die als »Lotteriewahrsager« auftraten bzw. von ihren »Schäfchen« als solche angerufen wurden.⁷³

Allerdings ließen gerade die Autoren der »Berlinischen Monatsschrift« keinen Zweifel daran, dass Lotterien und der Versuch, deren Ergebnisse vorherzusagen oder gar zu beeinflussen, auch die eigene protestantische religiöse Kultur mit Profanierung, ja mit dem Umschlagen in pure Blasphemie bedrohten. Ein unter dem Kürzel »R« auftretender Autor wusste gar von Eheleuten aus seiner Nachbarschaft zu berichten, die »sich verabredet, ja feierlich verbunden« hätten, »nicht eher zum Abendmahl zu gehen, als bis sie, ich weiß nicht ob mit einer Ambe oder Quine beglückt sind.« Entsprechend vernichtend lautet das Fazit des Autors: »Welche Vermischung des Heiligsten mit dem Unheiligen! Welche scheusliche Geburt aus der Verbindung des Aberglaubens und der Gewinnsucht!«⁷⁴ Der Autor des »Aberglauben bei den Loosen der Zahlenlotterie« kannte auch das in der Zuschrift verarbeitete Narrativ des zur Lotterie-Divination missbrauchten Gottesdienstes. Er berichtete von Erlebnissen des Geistlichen »D***«, die eine signifikante Ähnlichkeit zu jenen von Kleists anonymem Prediger aufweisen. Ein Gottesdienstbesucher sei nach der Predigt zu ihm gekommen und habe »mit vergnügter Miene ihm herzlichen Dank abgestattet.« Auf die Rückfrage des Geistlichen, was ihm denn an der Predigt so gut gefallen habe, wurde schließlich deutlich, dass es weder die Predigt noch das Kirchenlied waren, die sein Zuhörer lobte. Der Prediger, »welcher die Thorheiten der Menschen sehr genau kannte«, begriff rasch, worum es eigentlich ging: »Also wohl die Nummer des Liedes, und Er hat vielleicht auf diese Nummer in die Lotterie gesetzt, sagte gewiß mit immer gleich liebevoller Miene, der vortreffliche Mann.« Dies bestätigte der Gottesdienstbesucher, der nun immerhin »halb schamhaft lächelnd« eingestand, es habe ihn »sehr gefreut, daß Sie gerade diese Nummer gewählt haben, so daß ich nun mit recht festem Vertrauen darauf fußen kann.«⁷⁵

⁷¹ Vgl. Lotto-Kabbala (wie Anm. 70), S. 363: »Mich ekelt immer, wenn ich von Kabbala, Adeptenwesen und Sympathie höre; und nun vollends in Verbindung mit der Zahlenlotterie!«

⁷² Lotto-Kabbala (wie Anm. 70), S. 368f.

⁷³ Edith Saurer, Zur Disziplinierung der Sehnsüchte. Das Zahlenlotto in Lombardo-Venetien. In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 63 (1983), S. 144–168, hier S. 156. Diese Rolle katholischer Geistlicher erwähnt auch ein allerdings erst 1840 erschienener Reisebericht: Karl August Mayer, Neapel und die Neapolitaner oder Briefe aus Neapel in die Heimat, Bd. 1, Oldenburg 1840, S. 365.

⁷⁴ R., Noch ein himmlischer Einfluß auf das Lotto. In: Neue Berlinische Monatsschrift 1803, Bd. 2, Nr. VII, S. 379f., hier S. 379.

⁷⁵ Aberglaube bei den Loosen der Zahlenlotterie (wie Anm. 67), S. 363.

Interessanterweise verarbeitete Kleist während seiner publizistischen Arbeit am Dresdner ›Phöbus‹, also schon vor den ›Abendblättern‹, genau dieses Motiv in einem seiner Epigramme, das mit ›Der Bauer, als er aus der Kirche kam‹ betitelt ist:

Ach, wie erwähnt ihr heut, Herr Pfarr, so erbauliche Lieder!
Grade die Nummern, seht her, die ich ins Lotto gesetzt. (BKA III, 51)

Kleist nahm also nicht nur verbreitete populäre Vorhersagepraktiken und zumindest für die gebildeteren Berliner Zeitungsleser vertraute und plausible Narrative auf, sondern verarbeitete sie auch in eigenen Dichtungen kreativ weiter. Er bediente sich jedoch bei bereits an anderer Stelle kolportiertem und bei für Beobachter wie Praktiker von Lotterievorhersagen unter seinen Zeitungslesern wenn nicht explizit Bekanntem, so doch Erwartbarem.⁷⁶

Dabei wird auch deutlich, dass es eine Lotterie, wie sie dem Prediger vorschwebt und deren Erfindung er fordert, nicht geben kann. Gerade im Rahmen einer populären Kultur, die unterschiedslos nahezu jedes beliebige Ereignis in einen Vorhersagemodus umzudeuten versteht, ist kein Spiel mit kontingenten und zufälligen Ereignissen denkbar, das nicht zugleich von Modi der Aufhebung und Bewältigung der Kontingenz flankiert wird. Die Änderung des Spielmodus führt lediglich zu einer Umschichtung der Kontingenzbewältigungspraktiken, die sich kreativ, eigensinnig und eben nicht durch aufgeklärte Absicht als steuerbar erweisen. Im Gegenteil, der neue Modus der Quinen-Lotterie scheint durch das Verlegen der Vorhersagepraxis von der Traumdeutung in die Sphäre des Gottesdienstes den Aberglauben qualitativ verschärft zu haben.

Eine solche Erkenntnis mochte weder einen direkt oder indirekt mit der Findigkeit derartiger Lotto-Propheten vertrauten Leser der ›Abendblätter‹ noch einen bildungsbürgerlichen Lotteriegegner der Spätaufklärung überraschen. Allerdings ist Kleists Beitrag trotzdem nicht gar so banal und harmlos, wie er manchem heutigen Leser erscheinen mag. Denn der Text entfaltet gerade dann ein aktualitätsbezogenes satirisches und obrigkeitskritisches Potential, wenn man ihn auf die Art und Weise bezieht, wie die preußische Verwaltung ihre Lotterie ankündigte. Das prinzipielle Lob für die aufgeklärte Machart und die Bezugnahme auf einen grundsätzlich lobenswerten Versuch der Zurückdrängung divinatorischer Praktiken seitens des Predigers sind keineswegs aus der Luft gegriffene Einfälle Kleists. Sie beziehen sich eindeutig auf explizite Absichtserklärungen der preußischen Obrigkeit. Ein königliches Edikt vom 28. Mai 1810 kündigte nämlich die Einführung der Quinen-Lotterie mit der Erklärung an, es seien, »die nachtheiligen Einwirkungen des Zahlenlotto auf die Moralität der minder begüterten Klassen Unserer Unterthanen«, die nicht nur in den zu erwartenden negativen ökonomischen Folgen aufgrund der niedrigen Lospreise bestünden, die die Aufhebung des Zahlenlotos motiviert habe. Ebenso sei das Zahlenlotto eingestellt worden, da »es Ver-

⁷⁶ Ob es daher Teil der Kleist'schen Pointe ist, dass die Veröffentlichung der ›Zuschrift‹ solche Praktiken erst recht bekannt macht, statt sie zu unterbinden, wie Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 4), S. 109, vermutet, kann also unter anderem deshalb bezweifelt werden.

anlassung zu Traumdeuterei und anderm Aberglauben giebt«. Die Quinen-Lotterie erschien so eben nicht in einer rein fiktiven (enttäuschten) Erwartung von Kleists Prediger, sondern auch in den Proklamationen der Regierung als regelrechte Reform-Lotterie,

welche durch ihre Einrichtung die Vorzüge, die die Zahlenlotterie in den Augen der Spielenden hat, die Aussetzung der Begünstigung des Glückszufalls auf eine Kombination von Zahlen, im höhern Grade als die Zahlenlotterie selbst besitzt, [aber zugleich] bei einem höhern feststehenden Einsatz die ärmere Klasse ausschließt, und keinerlei Art von Aberglauben begünstigt.⁷⁷

Kleists Einlassung ist so weder nur eine Betrachtung über die Unvermeidbarkeit von Praktiken der Kontingenzbewältigung bei Glücksspielen noch ein allgemein gehaltener lotteriekritischer Beitrag. Vielmehr schlägt Kleist dort eine satirische Kerbe, wo die Betreiber der Lotterie, die sie als der Allgemeinheit nützlich und mit Reformprinzipien vereinbar darstellten, wortwörtlich ihren vermessensten Anspruch an die Quinen-Lotterie formuliert hatten: nämlich die Zurückdrängung der sich aus einem unerschöpflichen Formenrepertoire bedienenden Praxis der abergläubischen Bewältigung und der imaginierten Beherrschbarkeit von Kontingenz in einem Spiel um organisierten Zufall.

IV. Mit Di/evisen versehen – Die Antwort der Herausgeber der »Abendblätter«

Der »Zuschrift« folgt eine fingierte »Nachricht« der Redakteure der »Abendblätter« an den einsendenden Prediger. Aufgrund wichtigerer Geschäfte könne man der Bitte des Predigers nicht willfahren und einen solchen Plan selbst ausarbeiten. Dafür sollten sich interessierte Mathematiker mit entsprechenden Ziehungsplänen bei den »Abendblättern« melden. Den Plänen sollten überdies »Divisen« (BKA II/7, 105) beigelegt werden. An dieser Stelle könnte es sich natürlich um einen schlichten Druckfehler handeln, der in früheren Ausgaben zu den sicherlich gemeinten Devisen korrigiert wurde.⁷⁸ Wie so oft bei Kleist könnte der vermeintliche, hier buchstäbliche, Flüchtigkeitsfehler – »Geschäfte von bedeutender Wichtigkeit« gebieten schließlich Eile – aber auch auf eine gewollte Polysemie des Gesagten verweisen. »Divisen« könnten, wiewohl unkorrekt und undeutlich, auf das Tätigkeits- und Expertisefeld von Mathematikern, etwa das Erstellen von Gewinnverteilungsplänen verweisen. Die eigentümliche Doppeldeutigkeit des Wortes ergibt sich jedoch aus der Verwechselbarkeit mit dem Begriff »Devis«. Krünitz' »Oeconomische Real-Encyclopädie« definierte den Begriff »Devis« vor allem als Sinnspruch und als Metapher, die etwa als heraldisches Motto Selbstaussagen

⁷⁷ Lotterie-Edikt vom 28sten Mai 1810. In: Sammlung der für die Preußischen Staaten erschienenen Gesetze und Verordnungen von 1806 bis zum 27. Oktober 1810. Als Anhang zu der seit dem Jahre 1810 edierte Gesetzessammlung für die Königlichen Preußischen Staaten, Berlin 1822, S. 712.

⁷⁸ Vgl. bspw. SW⁹ II, 395.

transportieren sollte.⁷⁹ Der Verfasser des Artikels verweist jedoch noch auf weitere, in seinen Augen derivative Verwendungsweise des Begriffes. Man finde sie bei den »berühmtesten Oeconomischen Gesellschaften«, spreche aber auch »von den sogenannten Lotterie=Devisen«.⁸⁰ Tatsächlich war es im Laufe des 18. Jahrhunderts üblich, die von den Akademien sowie ökonomischen und gelehrten Gesellschaften ausgelobten Preisschriften mit derartigen Devisen, zumeist gelehrten lateinischen Formeln, zu versehen.⁸¹

Zugleich verweist der Artikel auf die besonders im früheren 18. Jahrhundert gängige Praxis, die Spieler Lotterielose mit Sinnsprüchen versehen zu lassen. Aus diesen seien, so der sächsische Kameralist und Policy-Theoretiker Paul Jacob Marperger in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, »theils ihr Stand und Profeßion, theils ihre Inclination« zu erkennen.⁸² Marperger nennt noch eine Reihe von Beispielen solcher Devisen. Neben einigen eher belanglosen Glückssprüchlein fallen hier nicht zuletzt auf das Lotteriespiel gemünzte christliche Gottesanrufungen in besonderem Maße ins Gewicht, wie etwa »Auf Gott und das Glück hoff ich all Augenblick / J.H.B. Jesum habeo Benefactorem«. Oder auch: »Ach Gott ich bin ein Null! Setz mir ein Ziffer bey, so wird daraus ein Zahl, die zu gebrauchen sey«.⁸³ Devisen hatten kontingenzabbauenden beschwörenden alltagsmagischen Charakter, der mit religiösen Bezügen spielte.⁸⁴ Die auch anderweitig belegbare, oft parodistische Verwendung solcher Formeln in Verbindung mit der Beschwörung des eigenen Glücks⁸⁵ deutet zudem auch die von Kleists Prediger und den Kritikern der Aufklärung irritiert zur Kenntnis genommene Profanierung des Religiösen an. So gesehen war auch die Devise eine Praxis des Aberglaubens.⁸⁶

⁷⁹ Vgl. Devise [Art.]. In: *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft: in alphabetischer Ordnung*, Bd. 9, Berlin 1776, S. 168–172.

⁸⁰ Devise (wie Anm. 79), S. 172.

⁸¹ So tragen etwa auch alle bei der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1780 eingegangenen Schriften zur berühmten Preisfrage, ob es erlaubt sei, das Volk zu täuschen, eine solche Devise. Zum Preiswettbewerbswesen aufklärerischer Gesellschaften vgl. Ulrich im Hof, *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung*, München 1982, S. 157–163; Hans Adler (Hg.), *Nützt es dem Volke, betrogen zu werden?/Est-il utile au Peuple d'être trompé? Die Preisfrage der Preußischen Akademie für 1780*, 2 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 2007.

⁸² Marperger, *Montes Pietatis* (wie Anm. 44), S. 485.

⁸³ Marperger, *Montes Pietatis* (wie Anm. 44), S. 488f.

⁸⁴ Vgl. hierzu die Überlegungen von Torsten Sander, *Sein Glück aufs Spiel setzen? Pragmatik und Performanz sächsischer Lotteriedevisen des 18. Jahrhunderts*. In: Frauke Berndt und Daniel Fulda (Hg.), *Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle an der Saale, Hamburg 2010*, S. 614–625. Vgl. auch die älteren, eher impressionistischen Betrachtungen bei Annemarie Hübner, *Die Hamburger Lotteriedevisen des 17. Jahrhunderts*. In: *Abhandlungen zur niederdeutschen Philologie*. Conrad Borchling zum Gedächtnis, Neumünster 1950, S. 158–191; Paul Zinck, *Lotterie-Devisen*. In: *Mitteilungen des Vereins für sächsische Volkskunde* 3 (1903–1905), S. 297–307.

⁸⁵ Vgl. Sander, *Sein Glück aufs Spiel setzen?* (wie Anm. 84), S. 621f.

⁸⁶ Interessanterweise wird diese Praxis selbst jedoch von Marperger nicht kritisiert. Dieser macht sich viel eher Sorgen um »Zotten und Possen«, wegen derer »die Jugend oder

Kleists scheinbar nebensächliche Invokation der Divise/Devise, die den Lotteriprojekten beigelegt werden sollen, scheint somit zwischen Verweisen auf sehr verschiedene Praxisfelder zu oszillieren: mathematische Gewinnverteilungspläne, aufklärerische Projektmacherei, aber auch die Praxis des Spielens und vor allem des Beschwörens des eigenen Glücks. Der vermeintliche Lapsus der »Redaction« – Divisen statt Devisen – fächert dabei das Feld der möglichen Referenzen noch weiter auf.

Vermittelt über diese verschiedenen Bedeutungsebenen erscheint die Devise gewissermaßen als eine symbolische Klammer für unterschiedliche, ja gegensätzliche Praxisfelder. Zugleich ist sie aber eine Art Kippfigur. Denn die Mehrdeutigkeit der Devise vertieft nur noch einmal die faktische Unmöglichkeit, die Lotterie von abergläubischen Praktiken zu lösen und mit einem reformierten Spielmodus irrationale Praktiken der Vorhersage auszuschließen. Allein schon die Aufgabenstellung für die interessierten Mathematiker verweist auf eine bereits in der Planungsphase angelegte Unentflechtbarkeit aufgeklärter und pekuniärer und spielerischer Elemente. Bereits das Einholen von Projekten durch die Redaktion nimmt den Charakter eines veritablen Preiswettbewerbs um Geld an – immerhin winkt ein Gewinn von 50 Reichstalern. Zusammen mit den mehrdeutigen Devisen zeichnet sich eine tendenzielle Ununterscheidbarkeit der Handlungsfelder rationaler Planung und kalkulierten Zufalls sowie des Geldspiels und des irrationalen und beschwörenden Kontingenzabbaus ab. Die scheinbar aufgeklärte Machart der Lotterie bringt zugleich ihr Gegenteil mit hervor. Dies wiederum spitzt auf subtile Art und Weise das Grundproblem zu, das Kleists Text zu benennen sucht: eine Lotterie bleibt eine Lotterie. Alle reformerischen Versuche, ihre sozialpsychologischen Risiken zu entschärfen und dem Staat dennoch eine solide Einnahmebasis zu generieren, scheitern, da die Praxis des Aberglaubens als Kontingenzbewältigung kein verzichtbares Beiwerk ist, sondern – symbolisiert über die Di/evis – gewissermaßen zum Prinzip der Lotterie und ihrer Planung gehörten. Damit ist jedoch auch zugleich die Rhetorik der offiziösen Verlautbarungen über die Lotterie als unrealistischer, vielleicht auch nicht einmal aufrichtiger, Versuch der Koppelung von Lotterien an aufgeklärte *gute Policy* decodiert. Dass Kleist dabei jedoch gerade mit der Devise operieren kann, um über ein nicht aufgelöstes, vor allem für den heutigen Leser kryptisch erscheinendes Spiel mit den Bedeutungen von Worten bzw. Praktiken die prinzipielle Unmöglichkeit des Ausschließens von abergläubischem Kontingenzabbau anzudeuten, stellt eine performative Umsetzung der im schon angesprochenen Krünitz-Artikel referierten zeitgenössischen Grundbedeutung der Devise dar. Definiert dieser doch den Begriff der Devise als »nachdenkliches Sinnbild [...]. An Stelle einer Allegorie, oder einer Metapher, oder eines Gleichnisses, oder eines Beyspiels«, welches »durch eine besondere Vorstellung

keusche Ohren billig geärgert werden«. Marperger empfiehlt daher, »ein jeder möchte nur entweder bloß seinen Namen, oder eine andere Marque, und etwan seinen summarischen christlichen Spruch, oder, so er ja scherzen wollte, etwas Zuläßiges, Züchtiges und Spirituelles geben« (Marperger, *Montes Pietatis*, wie Anm. 44, S. 487f.).

eine allgemeine erweckt«. ⁸⁷ Welches Sinnbild wäre also geeigneter für eine solche Verdichtung der hier aufgerufenen widersprüchlichen Referenzen als ein Synonym für das Sinnbild selbst? Auf die scheinbar beiläufige Devise wird also referiert, weil sie in ihrer Grundbedeutung eine genau solche metaphorische, in ihrer Ambivalenz nicht aufgelöste Denkfigur repräsentieren kann. Ihre Präsenz spitzt aber zugleich die vielschichtige Unmöglichkeit einer Entflechtung rationaler und irrationaler Praktiken an einem scheinbar nebensächlichen Einzelaspekt gerade sinnbildhaft zu.

Interessanterweise ist jedoch auch die Grundidee für dieses Vexierspiel mit den Bedeutungen des Begriffes der Devise wohl mehr als frei flottierende Kreativität Heinrich von Kleists. Denn im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz finden sich zwei Projekte für die Reform der Klassenlotterien in Preußen, die – eher ungewöhnlich für diese Form des Schriftgutes – die von Kleist insinuierten Devisen trugen. ⁸⁸ Es handelt sich um das Projekt eines gewissen Oeconomicus Gregory sowie ein weiteres, der preußischen Finanzverwaltung 1808 vorgelegtes. Während die eine Devise eine relativ allgemein gehaltene Formel »Ein Wort zu seiner Zeit« trug (Abb. 1), war der beschwörende Sinn von Gregorys Devise »Erst prüfe, dann urtheile« unverkennbar (Abb. 2). Die Formel suggerierte zugleich auffällig offene Skepsis gegenüber Praktiken des Entscheidens in der preußischen Verwaltung.



Abb. 1: Devise: »Ein Wort zu seiner Zeit«

⁸⁷ Devise (wie Anm. 79), S. 168.

⁸⁸ Vgl. *Freimüthige Abhandlung über Vermehrung der Staats-Revenue ohne alle und jede Auflage zur Prüfung allerunterhänigst vorgelegt*. In: *GStA PK, I. HA, Rep. 83, Nr. 27062*, fol. 42a–46r.



Abb. 2: Devise: »Erst prüfe, dann urtheile«

Die Gnade der Gutachter fand indes keines der Projekte: Prüfung und Urteil von Gregorys Vorschlag fielen vernichtend aus. Besonders die Unmöglichkeit, in Zeiten der Krise hohe Geldmengen aus der ökonomischen Zirkulation zu nehmen, fiel ins Gewicht.⁸⁹ Die Klassenlotterie wurde schließlich 1810 ebenso wie das Zahlenlotto eingestellt und unter anderen Vorzeichen erst nach dem desaströsen Scheitern der Quinen-Lotterie wiedererrichtet.

Wie und ob Kleist von diesen Projekten wusste bzw. wissen konnte, ist unklar. Seine Versuche, in der preußischen Verwaltung Fuß zu fassen, waren bekanntlich nach einer Episode in der technischen Deputation des Ministeriums Struensee gescheitert.⁹⁰ Ob er über seine freundschaftliche Verbindung mit dem als Interimspremierminister auch für die Reform der Lotterie zuständigen Altenstein diesbezügliche Interna erfuhr oder andere Kontakte mobilisieren konnte, muss offen bleiben.⁹¹ Allerdings ist es auch hier auffällig, dass sich bei Kleists Spiel mit der Devise konkrete außerliterarische textuelle Referenzpunkte für satirische Einfälle finden lassen.

⁸⁹ Vgl. Gutachten über den Plan zu einer neuen Lotterie-Anstalt in Verbindung mit den zukünftigen Klassen-Lotterien. In: GStA PK, I. HA, Rep. 83, Nr. 27062, fol. 35r–36r.

⁹⁰ Zum unglücklichen Verhältnis Kleists zu »seinem« Staat und seinen gescheiterten Versuchen, sich in dessen Dienste zu stellen, vgl. Rudolf Vierhaus, Heinrich von Kleist und die Krise des Preußischen Staates um 1800. In: Ders., Deutschland im 18. Jahrhundert. Politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen, Göttingen 1987, S. 216–234.

⁹¹ Zu beider Verhältnis vgl. Richard H. Samuel, Heinrich von Kleist und Karl Baron von Altenstein. Eine Miscelle zu Kleists Biographie. In: Ders., Selected Writings. Edited in Honour of his 65th Birthday, Melbourne 1965, S. 85–92.

V. Schluss

Wie lassen sich die Befunde dieses Beitrages zusammenfassen? Zunächst einmal dürfte die Kontextualisierung der ›Zuschrift‹ mit dem breiteren Geflecht der Lotterie-Diskurse eines langen 18. Jahrhunderts sowie den konkreten Debatten um die Zukunft der Lotterie in Preußen verdeutlicht haben, dass es sich insbesondere bei der Thematisierung abergläubischer Praktiken nicht um ein abstraktes literarisches Experiment Kleists handelt. Wer sich über Praktiken der abergläubischen Kontingenzbewältigung in einem Periodikum wie den ›Abendblättern‹ mokierte, schrieb sich in ein vielschichtiges publizistisch etabliertes Geflecht von Diskursen ein, in dem sich traditionell aufklärerische, bürgerliche, aber auch religiöse bzw. konfessionelle Werthaltungen amalgamierten. Zugleich war diese Einlassung Kleists tatsächlich von tagesaktueller Bedeutung. Sie lud sich dabei vor allem deshalb mit einer polemischen obrigkeitkritischen Sinnrichtung auf, da die naive Hoffnung des Predigers auf eine abermals reformierte Lotterie direkten Bezug auf die in obrigkeitlichen Mandaten angekündigte ›Aberglaubensfreiheit‹ der Quinen-Lotterie nahm. Völlig harmlos war Kleists Beitrag also keineswegs. In der fingierten Antwort der »Redaction« wird schließlich die Praxis des ›Devisen«-Machens aufgerufen, um an ihr das Zusammenfallen rationaler, reformerischer Planung des Zufalls und irrationaler Kontingenzbewältigung durch abergläubische Praktiken zu verdeutlichen, wobei dieses Bild selbst wieder die aufgeworfene Polysemie abschließt, indem es selbst als eine Art Devise fungiert, die die Widersprüchlichkeiten einer Lotterie, die sich auch noch als Reformprojekt ausgibt, sinnbildhaft verdichtet.

Insgesamt wird hier jedoch deutlich, dass der Beitrag wie diverse andere in den ›Abendblättern‹ erschienene Texte als spezifischer journalistischer Text gelesen werden muss, der narrative Formen für Berichte über tagesaktuelles Geschehen sucht. Dies macht jedoch die genaue Aufschlüsselung von politischen, sozialen und kulturellen Referenzen, wie sie hier anhand von Praktiken und Diskursen der Lotterien versucht wurde, etwa im Sinne des *new historicism*, notwendig. Dabei müssen auch Bezugnahmen auf andere journalistische Beiträge, offiziöse Verlautbarungen oder andere außerliterarische Texte zur Rekonstruktion der Textintentionen und des potentiellen Rezeptionshorizonts der Texte herangezogen werden.

REZENSIONEN

BALANCEN DES RECHTS¹

Der nunmehr 15. Band der nicht nur für die Literaturwissenschaft verdienstvollen, von Ortrud Gutjahr herausgegebenen Reihe ›Theater und Universität im Gespräch‹ widmet sich Heinrich von Kleists 1808 uraufgeführtem Lustspiel ›Der zerbrochne Krug‹ in der Inszenierung Bastian Krafts 2012 am Hamburger Thalia Theater. Versammelt sind hier – neben einem Überblick zur Werk- und Aufführungsgeschichte – die im April 2013 im Rahmen eines Symposiums gehaltenen Vorträge und Diskussionen, welche um die Deutungen der Handlung und ihrer Figuren, der Sprache und des Rechtsdiskurses in Hinblick auf die Inszenierung kreisen. Die im Untertitel der Publikation apostrophierten »Balancen des Rechts« verweisen auf die höchst brüchigen Ordnungen des Rechts und auf die Praxis seiner Vollzieher, darüber hinaus auch auf jenen Versuch des beständigen Ausräufens der Wahrheit, der dieses Lustspiel kennzeichnet. Die lange und widersprüchliche Interpretationsgeschichte des ›Zerbrochnen Krugs‹ fordert zu immer neuen Lesarten heraus, deren theatrale Transformationen die Unordnung der Dinge und die vielfach verzerrten Figurationen der Rede und Gegenrede szenisch wahrnehmbar machen. Dass auch dieser Text Kleists nicht zu Ende zu spielen ist, wird in allen Beiträgen deutlich.

Gerichtsverhandlungen bestimmen das europäische Theater seit seinen Anfängen in der griechischen Antike, man denke an die ›Eumeniden‹ des Aischylos, die die Installation des Gerichtshofes in Athen reflektieren. Kleists Szene des Gerichtstages in Huisum, sein Dorfrichter Adam, der über sich selbst zu Gericht sitzen soll, schreiben sich in die Geschichte dieser öffentlichen Auseinandersetzung, des juristischen und subjektiven Disputes über das, was wirklich geschah, ein. Im Zentrum dieses Lustspiels geht es im wahren Sinn des Wortes um ein Spiel mit der Lust, eine perfekt gebaute performative Anordnung der Rekonstruktion eines Geschehens, von dem aus unterschiedlichen Perspektiven berichtet wird. Die einzelnen Beiträge zu diesem Band zeichnen an dem von Jean Jaques Le Veaus Kupferstich ›Le juge, ou la cruche cassée‹ inspirierten Stück Aspekte der Dramaturgie, der Figurenrede, des Raumes und des historischen Kontextes nach. Vor allem kommen die Institution des Rechts und das labile Gefüge von Schuld und Unschuld, von Vertrauen und Misstrauen zur Diskussion. Und damit die

¹ Über: Ortrud Gutjahr (Hg.): Der zerbrochne Krug von Heinrich von Kleist. Balancen des Rechts in Bastian Krafts Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, 321 S.

Frage nach dem Verbergen der Wahrheit beziehungsweise danach, um welche Wahrheit es sich handelt. Wie dieses Geschehen mit höchster sprachlicher Virtuosität in Szene gesetzt wird, wie das Zeigen und Verbergen für das Theater konstitutiv sind, wird in den einzelnen Beiträgen angeschnitten und diskutiert. Die höchst unterschiedlichen Kontexte des Lustspiels werden erörtert; von der Entstehung des Stückes, von der kunstgeschichtlichen Einordnung des Kruges über die rechtspolitischen Strukturen bis zu den zeithistorischen Bezügen und den poetischen Strategien reichen die Ausführungen der Expertinnen und Experten. So etwa beschreibt Michael Diers' luzide Bildanalyse des »Krugs«, der den Blick auf die Geschichte der Niederlande freigibt, Kleists vielfache Kommentarebenen, die das Scherbengericht als ein Weltgericht erscheinen lassen.

Die Herausgeberin Ortrud Gutjahr kennzeichnet in ihrem Einführungsbeitrag jene Differenz von Text und Bühne, die die Interpretationen von Inszenierungen und damit die Lesarten des Lustspiels bestimmen. Bezogen auf die konkrete Inszenierung Bastian Krafts geht sie der Frage nach, wie der Regisseur die Brüchigkeit der »Durchsetzung subjektiver Wahrheit« mittels rechtlicher Institution in Szene setzt.

Neben den Texten Bernd Hamachers, der Gerichtsreporterin Gisela Friedrichsen und Thomas Weitins, die sich den Themen des Vertrauensverlustes, des Urteiles und der Rechtspraxis widmen, ist auf Ethel Matala de Mazzas Vortrag »Adams Fuß« hinzuweisen. In ihrer Reflexion des buchstäblichen »Auftritts«, jener des Fußes und jener der Figur, wird die szenische Präsenz der *dramatis personae* in Hinblick auf die die Inszenierung strukturierende Kamera und die Bildprojektionen diskutiert. Wie bestimmend die metrische Sprache Kleists, die Abbrüche, Verzögerungen, Wendungen, in Bezug auf den verhandelten Kasus zu setzen ist, wie eben kein Licht ins Dunkel kommt, öffnet die Wahrnehmung für die Differenz von Text und Sprechen, von geschriebener Sprache und Verkörperung.

Im Gespräch mit dem Regieteam und den Schauspielern werden einzelne Motive, inszenatorische Verfahren und die Transformationen des Textes in den Bildraum der Bühne erläutert, kommentiert und kontextualisiert und damit auch wieder in Schweben gebracht. Innerhalb dessen wird deutlich, welche Strategien der Regisseur Bastian Kraft einsetzt, um die Geschichte der Verführung Eves durch den Dorfrichter Adam zu vergegenwärtigen. Wie diesen Raum und diese Zeit um die vertrackten »[z]wei abgemessene[n] Minuten« (DKV I, Vs. 2217), diese Leerstelle, sichtbar, sinnlich wahrnehmbar machen? Die Beschreibungen einzelner Aspekte der Inszenierung sowie ausgewählte Szenen-Fotografien lassen ein lebendiges Bild der Inszenierung entstehen, deren markantes Merkmal der Prolog der Eve darstellt. Der berühmte »Variant«, jene große, die Handlung verzögernde oder besser auch kommentierende Passage Eves, die alle Dokumente nach dem Misserfolg der Weimarer Uraufführung wesentlich bestimmte, diese Rede stellt Bastian Kraft an den Beginn des Spiels. Und gewinnt damit einen von vornherein differenzierten Blick aufs Ganze. Weiter kommt der Konstruktion der Bühne entscheidende Funktion zu, die die Figuren tendenziell vereinzelt. Zudem ist der Gerichtsrat Walter mit einer Schauspielerin besetzt, was auf die weibliche Perspektive des Missbrauchs von Eve hinweist.

Hervorzuheben ist der Abdruck der Spielfassung des ›Zerbrochenen Krugs‹: Eine Inszenierungs- und Aufführungsanalyse ist ohne dieses Quellen-Material nicht zu denken und insofern in Hinblick auf die wissenschaftliche Auswertung, die geschichtliche wie ästhetische Kontextualisierung unverzichtbar. Die weiterführenden Hinweise auf inszenatorische und schauspielerische Entscheidungen der theatralen Umsetzung des Lustspiels in den Gesprächen und Diskussionen lassen ein Panorama entstehen, das die Grundsignatur des Regisseurs Bastian Kraft nachzeichnet. So wird beispielsweise deutlich, in welcher Form die Konzeption der Inszenierung mit der Vorstellung des konkreten Schauspielers, hier Philipp Hochmairs als Adam, unabdingbar korrespondiert. Die Frage nach Identitätsstrukturen war für den Regisseur von Anfang an mit Hochmairs Spiel, seiner sprachlichen und körperlichen Präsenz verbunden. Das heißt – und dies dokumentiert der vorliegende Band eindringlich – Theater ist mehr und anderes als bebilderte Sprache. Die performative Setzung eröffnet neue Lesarten des Textes, behauptet durch eine spezifische Raum-Zeit-Figuren-Konstellation ein Sehen und Denken, das auf Leerstellen verweist, eingeübte Interpretationen über den Haufen wirft und Kleists Text als Gefüge eines unauslotbaren Abgrunds in aller Ambivalenz bestehen lässt.

WIDERSPRÜCHLICHE ZEITLÄUFTE¹

Über Zeit kann man nicht sprechen. Oder zumindest verhakt man sich recht schnell, sobald man darüber nachzudenken beginnt, wie wir über Zeit sprechen. Erst vergeht sie, dann steht sie still. Wir nehmen sie uns, obwohl wir sie nicht haben. Und ganz gelegentlich genießen wir sie auch. Die Widersprüchlichkeit unserer Metaphern im Reden über die Zeit belegt die Komplexität des Phänomens. So ist es im Grunde nur folgerichtig, sich für eine Untersuchung desselben an die Literatur zu wenden – in der hoffnungsvollen Annahme, der ästhetisch geformten Rede ein paar Erkenntnisse darüber abzurufen, was die Zeit eigentlich sei und warum wir ihrer nur so schwer habhaft werden.

Das ist jedenfalls die Grundannahme der Studie von Birgit R. Erdle zur »Literarischen Epistemologie der Zeit«: dass literarische Texte ein spezifisches Wissen über die »Ordnung der Zeit« (18) enthalten, dass sie ein »nicht-kohärentes Zeitwissen« über eine »andere reflexive Perspektive dessen, was »Moderne« heisst«, entfalten (20) – und zwar in theoretischen und poetischen Figuren der Zeitlichkeit, wie »Nachträglichkeit, Latenz, Vorfall, Augenblick, Geistesgegenwart, Zeitverschränkung, Zeitsprung, Vorzeit und Vorwelt« (19). Erdle bringt die spezifisch epistemologische Potenz der Literatur anfangs gegen jene Vorstellung von kontinuierlich sich entfaltender Zeitlichkeit in Stellung, die im 18. und 19. Jahrhundert in den Naturwissenschaften entsteht. Sie begreift Literatur damit auch als spezifische Form von Geschichtsphilosophie, welche die »Magie der Chronologie« (Kracauer; 15) nicht einfach affirmiert, sie gar abbildet, sondern vielmehr mit poetischer Lust verformt und ihre Widersprüchlichkeiten als Zeit-Geschichten erzählt.

Natürlich – und schon holen einen die Zeitläufte wieder ein – muss eine solche Analyse eine Text- bzw. Autorenwahl treffen und sich damit ihrerseits zeitlich und historisch situieren. »Lektüren zu Kant, Kleist, Heine und Kafka« lautet der Untertitel und damit das Programm von Erdles Studie. Zwar schreibt sie, sie habe die geläufigen Periodisierungsschwellen »um 1800« und »um 1900« mit ihrer Autorenwahl umgehen wollen (21), aber das stimmt im Grunde nicht ganz. Kant, Kleist, Heine und Kafka markieren vertraute Epochenscharniere, die von der Aufklärung, einer kritisch-selbstreflexiven Fortschreibung derselben, über das Latenzmoment

¹ Über: Birgit R. Erdle: *Literarische Epistemologie der Zeit. Lektüren zu Kant, Kleist, Heine und Kafka*. Paderborn: Fink 2015, 313 S.

des 19. Jahrhunderts bis zur endgültigen Infragestellung einer homogenen Fortschrittserzählung in der Klassischen Moderne reichen.

Die Studie setzt ein mit Kant und seinem ›Streit der Fakultäten‹ (1798), genauer: dem dritten Abschnitt, in dem es um den Streit zwischen philosophischer und medizinischer Fakultät geht. Erdle interessiert sich hier für die Textstellen, in denen Kant den Vorgang des Denkens »als spannungsgeladenen, störungsreichen geistig-physiologischen Prozess reflektiert« (23), in dem sich also die sowohl intellektuelle auch als körperliche Konstitution des Subjekts zeigt und hierin seine Limitierungen offenlegt. Erdle macht das an den Begriffen der »Geistesgegenwart« und »unwillkürlichen Zerstreuung« fest, die Kant als »peinigende[] Fehler« (25) bezeichnet, weil sie »den Geltungsanspruch des Denkens« (27) und damit eine als Kontinuum gedachte Zeit, in der Denkinhalte sich aufeinanderfolgend aneinanderreihen, unterminiert. Rede und Schrift zeigten sich damit bei Kant als dynamisches »Kraftfeld«, als »riskantes Feld ungesicherter Verknüpfungen« (39) innerhalb der Ordnungskategorie ›Zeit‹.

Von hier ist es nicht weit zum nächsten Kapitel, zu Kleist und dem hermeneutischen Präzedenzfall solch ungeklärter Verknüpfungen: dem berühmten Gedankenstrich in der ›Marquise von O...‹. Wissen wird in dieser Erzählung bekanntlich deswegen prekär, weil die zeitliche Abfolge der Ereignisse in der Lektüre nicht (oder jedenfalls nicht vollumfänglich) hermeneutisch rekonstruierbar ist. Zudem wird sie von Kleist als invertierte Geschichte vorgetragen (Suche des Erzeugers – Zeugung – Hochzeit – Geburt – 2. Hochzeit). Kant brauchte eine geordnete Vorstellung von Zeitlichkeit nicht nur, um das Subjekt zu konstituieren, sondern auch, um es epistemologisch unter Kontrolle halten und vor der ›Pein‹ der zeitlichen Zerstreuung der Ereignisse und des Wissens bewahren zu können. Bei Kleist aber ist die »Lücke im Wissen« laut Erdle keine »Verfehlung«, sondern sie »tritt umgekehrt in der Literatur als Vermögen in den Blick« (54). Oder anders: Kleist hat seine Freude an der gebrechlichen Einrichtung der Welt und ihrer Zeit. Erdles Lektüre der ›Marquise‹ fokussiert auf die bei Kleist verschalteten Wortfelder von Körper und Wissen: der Körper der Marquise weiß von etwas, nämlich der Schwangerschaft, doch in der Zeitlichkeit der Erzählung ist das Wissen um die Zeugung noch abwesend (vgl. 66). Der hermeneutische Rekonstruktionsvorgang beim Lesen der Erzählung lässt sich so denken als einer, der die Unordnung der Zeitlichkeit wieder herzustellen versucht und darin einen »Modus der Nachträglichkeit« einübt, den Kleist, so Erdle, als »konzeptionellen Bruch« mit der Vorstellung von Linearität setze. Hierin sieht sie, wie auch an anderen Stellen der Studie, eine Vorläuferschaft zu Freud, bei dessen Idee einer »Erinnerungsspur« es sich wiederum um eine »unbewusste Erbschaft« Kleists handele (99). All das ist anschaulich durchdekliniert, aber – wie auch die Beobachtung, dass diese Erzählung gleichsam einen »*linguistic turn* avant la lettre« vollziehe (65) – nicht ganz neu.

Das vierte Kapitel der Studie hingegen, erneut Kleist gewidmet, zeigt das Potenzial der Kleist-Forschung, wenn sie sich dahin wendet, wo der Blick noch nicht allzu oft geruht hat – in diesem Fall zum ›Charité-Vorfall, 1810 in den ›Berliner Abendblättern‹ erschienen. Der kleine Text berichtet von einem »kürzlich übergefahrene[n] Mann, Namens Beyer« (157), der bei einer Untersuchung in der Charité

über seine unterschiedlichen Verletzungen vernommen wird und dabei Auskunft über die Datierungen dieser Unfälle gibt: die krummen Beine datierten auf einen Unfall von vor fünf, das geplatze Auge von vor 14, die verstümmelte Rippe von vor sieben Jahren. Erdle zeigt nicht nur, wie Kleist diesen verwundeten Körper als politisch versehrten Nationalkörper figuriert, sondern entwickelt anhand dieser (abermals invertierten) Chronologie der Verletzungen auch ein »nicht-rhetorisches Konzept der Aktualität« (162). Zeit trete im ›Charité-Vorfall als Wunde am Körper hervor, die erst verspätet les- und als historisches Ereignis begreifbar gemacht wird: »Interpretieren erscheint unter diesen Voraussetzungen als datieren.« Datieren aber, so Erdle, sei keine Historisierung, sondern markiere den Akt der »Erkenntnis von Aktualität« (165). Kleist arbeite demnach gar an einer Verschiebung des von Foucault in der ›Geburt der Klinik‹ geschilderten Umbaus des Krankheitsdispositivs am Ende des 18. Jahrhunderts. Der klinische Blick auf den verwundeten Körper, auch von Foucault als Lektüreakt beschrieben, wird bei Kleist als sich verlesender Blick des Arztes geschildert, der Faktum und Datum der Körperwunden verwechselt. Der Körper zeige sich, genau wie die Schrift selbst, als »Speichermedium« (170). In einer sehr konzisen Lektüre der Verschiebungsbewegungen zwischen Unfall, Vorfall und Zufall in ästhetischem und medizinischem Diskurs macht Erdle den ›Charité-Vorfall schließlich als »Schauplatz einer Kollision der Episteme« geltend (178), an dem Wissensfelder – Medizin, Wahrscheinlichkeitsrechnung, moderne Berichterstattung, das Politische und Nationale – einander kreuzen und zu einer »hoch verdichteten Reflexion über das Verhältnis von Poesie und Geschichtsschreibung in Gestalt einer Erzählung« werden (181). Dass sich in den ›Berliner Abendblättern‹ ein »Wissen von der Ordnung der Zeit um den Augenblick und das Chronische herum organisier[e]« (190), sie also gerade in ihrer Darstellung invertierter, zersplitterter, umständlich zu rekonstruierender Ereignisse als Paradebeispiel moderner Epistemologie erscheinen, ist hier überzeugend entfaltet und lässt sich auch als Plädoyer für eine weitere engagierte Auseinandersetzung mit den ›Abendblättern‹ lesen.

Schließlich noch: Heine und Kafka, wobei ersterer zwischen Erdles Kant- und Kleist-Lektüre eingeklemmt und letzterer Kleist nachzufolgen scheint. Auch in der Lektüre einzelner Erzähltexte von Heine (u.a. ›Florentinische Nächte‹) und Kafka (u.a. ›Meine kleine Automobilgeschichte‹; ›Forschungen eines Hundes‹; ›Ein altes Blatt‹) ist es Erdle an den geschichtsphilosophischen Sollbruchstellen gelegen, die sich erzählerisch mal als »Kulturtheorie der Latenz« (144), d.h. als Wiederkehr von überwunden Geglaubtem, mal als Poetik der »Streuung« (243) artikulieren. Während Heine »einen Begriff von Historizität [entwickelt], der gerade das Insistieren, das Nicht-historisch-werden eines Vergangenen thematisier[e]« (145), arbeite Kafka mit Zeitsprüngen, Synchronie und Dyschronie: »Gewesenes und Zukünftiges [werden] in einer paradoxen Figur ineinander verschränkt«, in einer »Figur der (Gleich)Zeitlichkeit« (286).

Am Schluss ihrer Studie betont Erdle, dass die spezifisch »literarische Epistemologie der Zeit« deshalb in den untersuchten Texten zu Tage trete, weil sie je »in wissenschaftliche Denkweisen, also in zeitgenössische Episteme« (z.B. Politik, Kultur, Medizin) eingebunden sei (293) und die »in ihnen entfaltenen Zeitstruk-

turen der Nachträglichkeit, der Latenz und der Doppelzeit auch als Erforschung kulturtheoretischer Zusammenhänge verstanden werden können« (294). Das ist sicher richtig. Aber gilt das nicht, spätestens seit der kulturtheoretischen Wende und erst recht unter der Annahme eines epistemologischen Ranges von Literatur, für *alle* Texte? Die Stärke der Studie liegt in den präzisen Lektüren der einzelnen Erzähltexte. Insgesamt aber fehlt ein großer Bogen, der diese Lektüren verzahnt und sodann eine These über die Literatur der Zeit jener untersuchten Zeiten formuliert. Erdle vertraut etwas zu sehr auf die Selbstevidenz der gewählten Autoren und zieht sich auf die von ihr konstatierte Exemplarität ihrer Lektüren zurück – ohne auszuführen, worin genau diese liegt. Denn handelt es sich nicht vielmehr um Ausnahmeautoren und -texte, die auf besonders anregende und wirkmächtige Weise die Zeit (als Thema und Vollzugsmodus) reflektieren? Wie schlagkräftig können sie aber dann für *die* Literatur eintreten, zumal sie als Gegenstimme zu den dominanten Naturwissenschaften und deren positivistisch-homogenisierendem Zeitparadigma profiliert, ja als eine »Paratheorie der Zeit« (18) geltend gemacht werden sollen?

KLEISTS SCHWEIZER REISEN¹

Es hat nicht nur bei seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge, sondern auch in der Forschung für einige Irritation gesorgt, dass Heinrich von Kleist, wie er schrieb, »im eigentlichsten Verstande ein Bauer werden« wollte, »ein Landmann« (DKV IV, 228, 275). Obwohl dieses Vorhaben auch aufgrund instabiler politischer Verhältnisse nicht zustande kam, werden die insgesamt gerade einmal zusammen etwa 15 Monate umfassenden Aufenthalte 1801/02 und 1803 in der Schweiz nach Meinung eines überwiegenden Teils der Forschung trotzdem zum Startpunkt seiner wechselhaften literarischen Karriere, jedenfalls einer persönlichen Neuorientierung, die dann u.a. die Trennung von seiner Verlobten zur Folge hat.²

Das Kleist-Gedenkjahr 2011 wurde zum Anlass einer umfassenderen Neubeschäftigung mit Kleists Schweizer Aufenthalt, was auch weitere Publikationen im Herausgeberumfeld dokumentieren, beispielsweise das von Anett Lütteken und Philipp Burkard herausgegebene Begleitbuch zur Ausstellung »Kleist in der Schweiz«.³ Wie Anett Lütteken, Carsten Zelle und Wolfgang de Bruyn in der »Vorbemerkung« des von ihnen herausgegebenen Tagungsbands »Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz« schreiben, ist Kleists Schweizer Epoche noch nie zum Objekt »einer umfassenden, multiperspektivisch angelegten Untersuchung« geworden und stelle damit eine »Forschungslücke« dar (11). Die drei Herausgeber versprechen »einen dezidiert kontextualistischen Ansatz« (11), sind also nach eigener Aussage nicht auf neue Lektüren von Kleists Werken fokussiert, sondern auf eine dichte Beschreibung des politischen und kulturellen Umfelds. Die eigene Messlatte für dieses Projekt und speziell für diesen Band ist damit einerseits hoch gehängt, zumal durchaus eine Reihe von – allerdings entweder älteren oder kleineren – Publikationen zu Kleists Schweizer Aufenthalten existieren,⁴ andererseits erhält der Band dadurch eher den Anspruch eines Materialienbands. Tatsäch-

¹ Über: Anett Lütteken, Carsten Zelle und Wolfgang de Bruyn (Hg.): Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz. Hannover: Wehrhahn 2015, 359 S., 7 Abb.

² Die Herausgeber zählen drei Schweizer Aufenthalte, während in der Forschung ansonsten häufig von zwei Aufenthalten die Rede ist, da die kurze Italienreise nur als eine Art längerer Ausflug bewertet wird.

³ Vgl. Philipp Burkard und Anett Lütteken unter Mitarbeit von Hannah Dotzauer (Hg.), »Ich will im eigentlichsten Verstande ein Bauer werden«. Heinrich von Kleist in der Schweiz. Eine Ausstellungsdocumentation, Göttingen 2011.

⁴ Vgl. Theophil Zolling, Heinrich von Kleist in der Schweiz, Stuttgart 1882; Hermann Reske, Heinrich von Kleist in Thun. Die Geburt eines Genius, Bern und Stuttgart 1972.

lich werden Leser und Leserinnen enttäuscht, die grundsätzliche Neuinterpretationen von Kleists Leben und Werken erwarten. Vielmehr entsteht hier erstmals eine genaue Vorstellung von Kleists Schweizer Lebensumfeld, aber auch der zeitgenössischen Vorstellungen, die über dieses Land und speziell Bern, Thun und das Oberland existierten.

Entsprechend besteht der Band aus drei Teilen: erstens zum Mythos Schweiz und der politisch-kulturellen Situation um 1800, zweitens zu Kleists unmittelbarem Schweizer Bekanntenkreis und drittens zu den dort entstandenen bzw. vom dortigen Aufenthalt beeinflussten Schriften. Damit präsentiert sich dieser Band geradezu als Kompendium; leider finden sich nur gut ein halbes Dutzend Abbildungen, für weiteres Bildmaterial zum Thema ist die bereits genannte, reich bebilderte Ausstellungsdokumentation zu konsultieren.

Im ersten Teil »Die Schweiz um 1800« wird in meist exemplarischen Studien Kleists Umfeld beschrieben. So bietet Andreas Fankhauser einen detaillierten Überblick über die politische Situation in der Schweiz um 1800 (17–34), Reinhart Siegert beschreibt die »Agromanie des 18. Jahrhunderts und ihr Musterland: die Schweiz« (33–51) und Uwe Hentschel das »Faszinosum Schweiz« ab etwa 1760 (75–90). Die Untersuchungen von Anke Emminger über »Franz Alexander von Kleists Rückzug aufs Land« (53–73) und Daniel Tröhler über Heinrich Pestalozzi (109–122) bieten exemplarische Studien zu früheren missglückten Landwirtschaftsprojekten. Abgerundet wird dieser Teil durch Beiträge von Tobias Pfeifer-Helke über »Thun in der Landschaftsmalerei um 1800« (91–107) und Holger Böning über »Kleist und das Pressewesen in der Schweiz« (123–139), der implizit bereits auf Kleists »Berliner Abendblätter« vorausweist.

Direkte Bezüge zu Kleist sind in diesen Beiträgen offensichtlich nicht zwingend vorgesehen, so dass der Leser/die Leserin manche Konsequenz selbst ziehen muss. Es werden zwar Beispiele von Rückzügen auf das Land ausführlich behandelt, doch im Fall von Franz Alexander von Kleist sei, so Anke Emminger, ein »Vorbildcharakter[] mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen« (53), und das gleiche gilt für Pestalozzi, wie Tröhler nahe legt (vgl. 122). Gern hätte man noch mehr über die Diskussionen zur Agromanie im unmittelbaren Umfeld Kleists erfahren, etwa darüber, wie man sich eine solche Ansiedlung als Landmann in Thun ganz konkret vorstellen und – weiterführend – welche Bedeutung Kleists früher Brief an Ulrike von Kleist hat, in dem er Landkauf und Heirat verbindet, allerdings in einer Art Geschlechtsrollenwechsel:

Gesetzt, es wäre Dein Wille, Dich nach der Rückkehr von Deiner Reise irgendwo in einer schönen Gegend mit Deinem Vermögen anzukaufen. Ach, dem Landmann ist ein Gatte unentbehrlich. [...] Aber der Landmann ist ohne Gattinn immer unglücklich. (DKV IV, 42f.)

Völlig naheliegend wird in mehreren Beiträgen auf Kleists Affinität zu Rousseaus Schriften verwiesen und die Gegend von Thun als Muster literarischer und bildkünstlerischer Idyllen ausgewiesen, als Ort einer beschaulichen Einsamkeit. Die andere Seite derselben Münze besteht in dem meist unterschlagenen Faktum, auf das u.a. Tobias Pfeifer-Helke in seinen beiden überaus lesenswerten Beiträgen hin-

weist: Thun war »zu einem Mekka aller Schweizreisenden und ›Alpengucker« (94), zu einem »der wichtigsten Orte des europäischen Tourismus« geworden (220f.). Selbst der Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld unterließ es bereits ein Vierteljahrhundert vor Kleists Schweizer Reise in seinen »Briefen die Schweiz betreffend« nicht darauf hinzuweisen, dass das »aus den schönsten Thälern und Bergen« bestehende »Oberland« bei Thun beginne und »die Gegend ist, die am meisten von Fremden besucht wird.«⁵ So steht insbesondere Thun damit vielleicht stärker als vermutet in einer Reihe mit anderen damals vergleichsweise überlaufenen Touristenorten wie dem Brocken im Harz, dem Mittelrheintal, der Sächsischen Schweiz, Dresden und Paris – alles Orte, die Kleist besucht hatte. Selten wurde so anschaulich vorgeführt, dass »Kleist [...] nicht an einem weltfernen Ort [lebte], sondern in einem ästhetisierten Ambiente, das in der europäischen Beliebtheitsskala auf einem der vordersten Plätze rangierte« (99). Doch eine – zumindest versuchsweise – Antwort auf die Frage, welche Konsequenzen daraus für das bisherige Kleist-Bild zu ziehen sind, muss noch gefunden werden.

Gleiches gilt – wenn auch in deutlich geringerem Umfang – für die Schweiz als politisches Faszinosum. So handelte es sich bei Bern um ein damals wichtiges politisches Zentrum; durch die Bekanntschaft mit Heinrich Zschokke bewegte sich Kleist in einem »mehrheitlich unitarischen Bekanntenkreis des ehemaligen Regierungsstatthalters«, so Andreas Fankhauser, aber auch im Umfeld von Niklaus Friedrich von Mülinen, einer der »zentralen Figuren der Berner Föderalisten«, was Kleist aber nicht bewusst gewesen sein müsse (26). Jedenfalls erscheint selbst in dieser notgedrungen nur skizzierten politischen Landschaft erstens ein möglicherweise politisch recht bewusster Kleist und zweitens ein Mensch, der sich auch außerhalb Preußens recht unproblematisch in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen bewegt. Dies dürfte zumindest in Bern nicht nur politische Eliten betreffen haben, sondern auch die rege Kulturszene, auf die dann der zweite Teil des Bands ein genaueres Licht wirft.

Im vorliegenden Zusammenhang höchst interessant ist zudem die Tatsache, dass – so Hentschel – Hirschfeld neben vielen weiteren Autoren der Zeit Bücher über die Schweiz verfasste (in diesem Fall nicht nur die zunächst anonym publizierten »Briefe aus der Schweiz«, sondern auch »Das Landleben«) und einen wesentlichen Anteil am Schweiz-Mythos hatte (vgl. 81–86), da es sich hier um den damals wohl wichtigsten deutschsprachigen Gartenbau-Theoretiker handelte und Kleists Vorstellungen nicht nur für seine Schweiz-Images, sondern generell auch für seine landschafts- und gartenbautheoretischen Ansichten mitgeprägt haben dürfte.⁶ Inwieweit Kleist in seinen – v.a. brieflichen – Naturbeschreibungen nun *genau*

⁵ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, Briefe die Schweiz betreffend. Neue und vermehrte Ausgabe, Leipzig 1776, S. 180.

⁶ Vgl. Ingo Breuer, Reisebriefe und Gartenkünste. Vorüberlegungen zu Heinrich von Kleists »Ideenmagazin«. In: Ders., Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.), Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln und Weimar 2013, S. 157–182; ders., Deutsche Landschaften? Über einige Topographien in Kleists frühen Briefen. In: Kevin Liggieri, Isabelle Maeth und Christoph Manfred Müller (Hg.), »Schlagt ihn todt!« Heinrich von Kleist und die Deutschen, Heilbronn 2013, S. 59–80.

Schweiz- und besonders Thun-Vorstellungen verarbeitete, d.h. wo philologisch nachweisbar seine direkten Vorbilder zu finden sind, muss nach wie vor als ungeklärt gelten; ebenso finden sich kaum weitergehende Reflexionen zur obsessiven Natur-Symbolik der frühen Briefe, also Bedeutungsebenen jenseits des Schweiz-Kontexts.⁷

Der zweite und der dritte Teil dienen dazu, direktere und explizitere Kleist-Bezüge aufzuzeigen. Im zweiten Teil gibt es instruktive Beiträge von François de Capitani zur Kulturszene in Bern (143–152), von Holger Dainat zu Johann Heinrich Zschokke in Bern (153–174) und von Jesko Reiling über dessen Erzählung ›Der zerbrochene Krug‹ (175–201),⁸ von Klaus Manger über Ludwig Wielands Berner Umfeld (203–214) und von Tobias Pfeifer-Helke über Friedrich Lose (215–225). Irritierend ist das Fehlen eines Beitrags über den – so auch Manger – »meist unerwähnten Heinrich Geßner« (203), da hier ein besonderes Forschungsdesiderat vorliegt (dagegen sind dem berühmten Zschokke fast fünfzig Seiten gewidmet, Wieland und Lose auch nur je etwa zehn Seiten). Dies gilt umso mehr, als die Beiträge zu Kleists übrigen Schriftstellerkollegen überaus instruktiv sind. So versucht Dainat, Zschokkes Prosatext ›Alamontade‹ als eine indirekte Antwort auf Kleists angebliche Kant-Krise zu lesen, denn Zschokke setzte weiter auf eine vernünftige Weltordnung, Kohärenz und Kontinuität – und vor allem diagnostizierte er den Zweifel an der sinnlichen Wahrnehmung »als allgemein verbreitete Zeitkrankheit« (167), was in der Kleist-Forschung vielleicht noch einmal klar reflektiert werden sollte. Beispielsweise löst sich bei Zschokke eine der ›Marquise von O...‹ analoge Grundkonstellation in einer völlig unironischen Versöhnung auf (vgl. 172f.). Ohne gravierende Dopplungen wird dieser Beitrag durch Reilings Studie ergänzt, die nicht nur, wie der Titel suggeriert, Zschokkes Erzählung ›Der zerbrochene Krug‹, sondern auch erstens seine sonstige künstlerische und publizistische Tätigkeit im Blick hat und zweitens zu zeigen versucht, dass Kleist mit Zschokke »auch auf gelehrten Austausch sowie geistig und dichterisch anregenden Umgang spekuliert haben« dürfte (177). Dass sich dieser Optimismus sicherlich nicht nur auf diese eine Person bezog, wird bereits im ersten Beitrag dieses Kapitels deutlich: De Capitani präsentiert eine – trotz der kriegerischen Zeiten um 1800 und bürgerkriegsähnlichen Vorfällen wie dem Stecklikrieg 1802/03 – überraschend stabile Struktur des Berner Bürgertums mit »rege[m] Gesellschaftsleben« (146), Salons und Bällen, Konzerten und Theateraufführungen, geselligen Verbindungen, Lesegesellschaften und nicht zuletzt Kaffeehäusern (148). Genauer zu erforschen wäre nun noch, welche Institutionen und Veranstaltungen während Kleists Aufenthalt in Bern möglicherweise für ihn relevant geworden sind. Bedeut-

⁷ Vgl. zuletzt Klaus Müller-Salget, *Der arme Kauz aus Brandenburg. Landschaft in Kleists Briefen und Dichtungen*. In: *KJb* 2013, S. 120–141 mit weiterführenden Literaturhinweisen; Ingo Breuer, *Kleists Topographien*. In: *Der Deutschunterricht* 63 (2011), H. 1, Heinrich von Kleist. Zu seinem 200. Todesjahr, S. 2–15.

⁸ Irreführend ist die Tatsache, dass Dainat in der Überschrift und im Fließtext (aber nicht in den Fußnoten) fast durchgängig beide Vornamen (Johann Heinrich) benutzt, aber Reiling im darauf unmittelbar folgenden Beitrag nur einen (Heinrich).

sam war sicherlich das, was Manger bereits in der Überschrift seines informativen Beitrags über Ludwig Wieland etwas überschwänglich den »Berner Dichterkreis« nennt. Auch wenn immer unklar bleiben wird, wieviel Dichtung und wieviel Wahrheit der Dichternetze um das Motiv des zerbrochenen Krugs beizumessen ist, deutet sich hier die Bedeutung des von der Forschung weitgehend ignorierten Sohns des Weimarer Hofdichters (der ja selbst viele Jahre in der Schweiz gelebt hatte) erstmals an – aber auch die Grenzen dieses letztlich überaus disparaten Dichternetzes von Geßner, Kleist, Wieland und Zschokke, auf den sich der literarische Austausch möglicherweise nicht einmal beschränkt haben muss. Tobias Pfeifer-Helke, der bereits im ersten Kapitel einen Beitrag über Thun in der Landschaftsmalerei beigesteuert hatte, beschreibt in seinem zweiten Beitrag das wechselhafte und streckenweise unklare Schicksal des Landschaftsmalers Friedrich Lose und dessen Bedeutung für Kleist, ihre gemeinsamen Reisen und Zusammentreffen, zuletzt im italienischen Varese.

Der dritte Teil enthält schließlich Beiträge zu denjenigen Schriften Kleists, die in der Schweiz entstanden sind oder durch diesen Aufenthalt inspiriert wurden. Hier finden sich die lesenswerten Interpretationen Louis Gerrekens' zur »Familie Schroffenstein« (289–304), Markus Winklers zum »Zerbrochenen Krug« (305–320) und Bernhard Greiners zum »Guiskard«-Projekt (339–354). Greiner liest das 1808 publizierte Fragment nicht als Dokument eines Scheiterns des Autors, sondern im Kontext einer romantischen Ästhetik als Scheitern des Erhabenen und als Unmöglichkeit der Tragödie. Die »Dekonstruktion« des Trauerspiels sieht Gerrekens in Anlehnung an Greiner bereits in »Die Familie Schroffenstein« verwirklicht, das ebenso wie das gleichzeitig projektierte Stück »Der zerbrochene Krug« als Relektüre von Sophokles' »Ödipus« zu verstehen sei. Konkrete Schweiz-Bezüge sind hier nur punktuell greifbar.

Dagegen nimmt die Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo« einen besonderen Stellenwert ein, da hier wie in keinem anderen Werk Einflüsse des Schweizer Aufenthalts manifest werden. Elystan Griffiths (321–338) konzentriert sich in seiner Darstellung auf die intertextuellen Bezüge zu Salomon Gessners und, was der Titel nicht verrät, dankenswerterweise auch Johann Jacob Bodmers »Inkel und Yariko«, wobei er, wie die meisten Beiträger in dieser Sektion, die bisherige Forschung bündelt, allerdings in einer Gewaltszene eine neue Parallele zu Gessners Text sieht und »Motive der optischen Erkenntnis und der nicht-sprachlichen, gestischen Kommunikation« bei Bodmer vorgeprägt findet (321–338, vgl. hier 335, 338).⁹

⁹ Hingewiesen sei zudem auf einige an anderer Stelle publizierte Beiträge des Mitherausgebers Carsten Zelle und seiner Doktorandin Birthe Kristina Lehmann-Büttner, in denen u.a. die Verarbeitung der politischen Ereignisse in Bern und Thun, bei denen Kleist unmittelbarer Augenzeuge werden konnte, im Fokus stehen und Neuakzentuierungen zu finden sind. Siehe Birthe K. Büttner, Die Entdeckung Saint-Domingues in der Schweiz. Einflüsse von Kleists Zeit in der Schweiz auf »Die Verlobung in St. Domingo«. In: Reinhard Blänkner (Hg.), Heinrich von Kleists Novelle »Die Verlobung in St. Domingo«. Literatur und Politik im globalen Kontext um 1800, Würzburg 2013, S. 107–139; Carsten Zelle, Die Verlobung »an den Ufern der Aar«. Zur Helvetik in Kleists Erzählung. In: KJb 2014, S. 25–44; Carsten

Mit Kleists Briefen an Ulrike von Kleist bzw. Wilhelmine von Zenge beschäftigen sich Cécile-Eugénie Clot (251–261) und Joachim Knappe (263–287), die im Wesentlichen zentrale Zusammenhänge rekapitulieren. Clot bündelt einige Ergebnisse ihrer auf Französisch erschienenen und daher von der germanistischen Forschung leider weitgehend übersehenen wichtigen Arbeit zum Briefautor Kleist, so zur Landschaftsbeschreibung und zu den graphischen Zeichen, hier v.a. dem Gedankenstrich als Materialisierung eines Stockens, Stotterns und Verstummens (vgl. 259).¹⁰ Knappe versucht in einem detaillierten, meist textnahen Durchgang durch das Briefkorpus »die rhetorische und die soziologische Kommunikationstheorie« (264), hier Niklas Luhmanns, v.a. im Rekurs auf »Liebe als Passion« und »Liebe. Eine Übung, zusammenzuführen. Dabei konstatiert er eine »fundamentale Ambiguität« in »Kleists Leben, sein[em] Verhältnis zu Wilhelmine und seine[n] Texte[n]« (285), die sich in vielen Details wiederfindet, so in einer prekären Überlagerung des »ältere[n] Modell[s] des *amor amicitiae*« mit dem »neuzeitliche[n] Modell der »romantischen Liebe« (266), der Inszenierung einer leidenschaftlichen Liebesbeziehung als zeittypisch obligatorischer Sozialbeziehung (vgl. 266f.), der steten »Doppeladressierung« der Briefe sowohl (dialogisch) an die Verlobte als auch (monologisch) an die Nachwelt oder zumindest an ein »unspezifisches Publikum« (282). Eine ausführliche kritische Auseinandersetzung mit den in Kleists Briefen vermittelten Schweiz-Images findet im Band leider etwas verstreut und oft nur *en passant* statt.

Dieser Band schafft trotz aller Vorbehalte in eindrucksvoller Weise eine Art dichter Beschreibung von Kleists Schweiz-Erfahrung, angefangen bei den ihn prägenden Ideen aus Philosophie, Literatur und Kunst bis zu den realen politischen Ereignissen, von seinem gesellschaftlichen Umgang bis zum direkten künstlerischen Schaffen. In solch einer gebündelten und materialreichen Form ist dieses Thema bisher noch nie bearbeitet worden: Die Beiträge befinden sich meist auf dem aktuellen Stand der Forschung, bieten wichtiges Material für die Kleist-Forschung und zum Teil interessante Neuaufdeckerungen, können ein Dilemma, das Sammelbänden naturgemäß zu eigen ist und hier besonders auffällt, aber nicht überwinden: dass sich der Leser/die Leserin die Zusammenhänge zwischen den Beiträgen meist selbst konstruieren muss. Für die Zukunft zu wünschen wären also weitere Darstellungen zu Kleists Schweiz-Erfahrung, die die zahlreichen Fäden zusammenführen und/oder umfassendere Versuche einer Neubewertung der Schweiz-Epoche unternehmen. Das entsprechende Fakten-Netzwerk bereitgestellt zu haben, ist ein großes Verdienst der Herausgeber/-innen und Autor/-innen von »Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz«. So darf der Band als Standardwerk der Kleist-Forschung bezeichnet werden, denn er eröffnet Perspektiven für weitere Forschungen und liefert dafür zuverlässiges, teils neues Material in griffiger Form.

Zelle, Kleist in der Schweiz. In: Liggieri, Maeth und Müller (Hg.), »Schlagt ihn todt!« Heinrich von Kleist und die Deutschen (wie Anm. 6), S. 47–58.

¹⁰ Vgl. Cécile-Eugénie Clot, Kleist épistolier. Le geste, l'objet, l'écriture, Bern 2008.

SIGLENVERZEICHNIS

BA Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Berlin 1810f.; verschiedene Reprint-Ausgaben. – Zitiert mit Angabe des Blatts bzw. der Nummer für das 1. bzw. 2. Quartal.

BKA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, (Berliner, seit 1992) Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988–2010. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.

DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1987–1997. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

KHb Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009; Sonderausgabe, Stuttgart und Weimar 2013. – Zitiert mit Sigle und Seitenzahl.

KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart und Weimar. – Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.

LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter; erweiterte Neuausgabe Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Auflage, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

MA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, 3 Bände, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, München 2010. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

- Prof. Dr. CHRISTIANE ARNDT, Queen's University, Department of Languages,
Literatures and Cultures, 103 Stuart Street, Kingston, Ontario/Kanada
- Prof. Dr. ANDREA BARTL, Universität Bamberg, Institut für Germanistik, An der
Universität 5, 96045 Bamberg
- Prof. Dr. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche
Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- Dr. INGO BREUER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Lite-
ratur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- Dr. WOLFGANG DE BRUYN, Kleist-Museum, Faberstr. 6–7, 15230 Frankfurt
(Oder)
- Prof. Dr. Dr. h.c. HEINRICH DETERING, Georg-August-Universität Göttingen,
Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
- Dr. BARBARA GRIBNITZ, Kleist-Museum, Faberstr. 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)
- Dr. TILMANN HAUG, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Historisches
Seminar, Domplatz 20–22, 48143 Münster
- Dr. SANDRA KLUWE, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germanistisches
Seminar, Hauptstr. 207–209, 69117 Heidelberg
- Prof. Dr. MONIKA MEISTER, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und
Medienwissenschaft, Hofburg, Batthyanystr., 1010 Wien, Österreich
- Prof. Dr. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für Germa-
nistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich
- MATTHIAS PREUSS, Stiftung Europa-Universität Viadrina, Lehrstuhl für West-
europäische Literaturen, Postfach 1786, 15207 Frankfurt (Oder)
- MONIKA RINCK, c/o kookbooks, Schlieper Str. 59, 13057 Berlin
- Dr. ANNA-LENA SCHOLZ, kontakt@anna-lena-scholz.de
- SEBASTIAN SCHÖNBECK, Universität Würzburg, Institut für deutsche Philologie,
Am Hubland, 97074 Würzburg
- Dr. MATHIAS WEISSBACH, An der Chaussee 109, 15712 Königs Wusterhausen

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, 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 Klassiker Ausgaben« 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