

# KLEIST-JAHRBUCH

## 2017

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

herausgegeben von  
Andrea Allerkamp, Günter Blamberger, Ingo Breuer,  
Barbara Gribnitz, Hannah Lotte Lund und Martin Roussel

J. B. METZLER VERLAG



Redaktion:

Dr. BJÖRN MOLL

Kontakt: Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I,  
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: [b.moll@uni-koeln.de](mailto:b.moll@uni-koeln.de)

Mitarbeit: Adrian Robanus

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 978-3-476-04515-7

ISBN 978-3-476-04516-4 (eBook)

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, 2017

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

## INHALT

### *Verleihung des Kleist-Preises 2016*

Günter Blumberger: Verwandlungsspek und Verwandlungszauber. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Yoko Tawada im Berliner Ensemble, 20.11.2016 .....	3
Ulrike Ottinger: Rede auf Yoko Tawada zur Verleihung des Kleist-Preises 2016 .....	7
Yoko Tawada: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2016 .....	11

### *Internationale Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 2016: »Kleists Shakespeare«*

Günter Blumberger: Kleists Shakespeare. Prolegomena .....	19
Claudia Olk: »Prinz Friedrich von Homburg«. Kleists märkischer »Hamlet« .....	23
David E. Wellbery: Kleist, Shakespeare, Girard. Eine Glosse zur »Familie Schroffenstein« .....	37
Jake Fraser: Zur Realität des Theaters. Blick und Wissen in »Measure for Measure« und »Der zerbrochne Krug« .....	47
Rüdiger Görner: »Hatte Shakespeare [...] hier wieder einmal Unheil angerichtet?« Machtwahnkritik bei Shakespeare und Kleist .....	76
Anne Fleig: Eine Tragödie zum Totlachen? Shakespeare, Schiller, Kleist .....	86
Susanne Kaul: <i>Comic relief?</i> Komische Kippfiguren in Shakespeares und Kleists Tragödien .....	98
Michael Ott: »Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne«. Concettismus bei Kleist und Shakespeare .....	118
Kathrin Pahl: Trommelschläger. Kleists <i>camp</i> und Shakespeares <i>puns</i> .....	135
Ernst Ribbat: In Troja oder Heilbronn. Kleist von Shakespeare aus gelesen ...	150

### *Tagung des Kleist-Museums für Nachwuchswissenschaftler/-innen 2016: »Genie oder nicht Genie ... Kleist und die Shakespeare-Rezeption um 1800«*

Anne Fleig und Barbara Gribnitz: Genie oder nicht Genie ... Kleist und die Shakespeare-Rezeption um 1800 .....	163
Dana Steglich: »So lang die Jungfer schweigt«: Verleumdete Frauenfiguren in »Much Ado About Nothing« und »Der zerbrochne Krug« .....	166

Marcus Willand und Nils Reiter: Geschlecht und Gattung. Digitale Analysen von Kleists ›Familie Schroffenstein‹ .....	177
Milena Rolka: Selbst-Bildung durch Shakespeare. Die Shakespeare-Rezeption in den Briefen Heinrich von Kleists .....	196
Rezensionen .....	213
Siglenverzeichnis .....	233
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter .....	234
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum .....	236

VERLEIHUNG  
DES KLEIST-PREISES 2016



Günter Blamberger

VERWANDLUNGSSPUK UND  
VERWANDLUNGSZAUBER

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an  
Yoko Tawada im Berliner Ensemble,  
20.11.2016

Sehr geehrter Herr Gesandter Fujiyama,  
sehr geehrter Herr von Holtzbrinck,  
sehr verehrte Frau Gehrke,  
liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,  
lieber Herr Peymann,  
lieber Herr Beil,  
liebe Frau Ottinger,  
liebe und heute zu ehrende Yoko Tawada,

laut Programmzettel wird aus der Matinée heute eine Geisterstunde. Nach Kleists ›Bettelweib‹ erwartet uns die Fuchsgeist-Szene aus Ulrike Ottingers Film ›Unter Schnee‹ und am Ende Yoko Tawadas Erzählung ›Der Hausgeist‹. Nichts als Gespenster also, so scheint es. In Kleists Erzählung verweist der Marchese das Bettelweib aus dem Winkel, in dem er seine Jagdbüchse gewöhnlich abstellt, zum Ofen – eigentlich kein übler Platz in einem kalten Schloss. Doch das Bettelweib rutscht aus, stirbt und beginnt zu spuken. Vermeintlich ist der Tod des Marchese am Ende nichts anderes als der Sünde Sold. Neigt Kleist zur Übertreibung, oder ist das Ganze gegen den Strich zu lesen? So lakonisch-nüchtern wird die Gespenstergeschichte erzählt, dass es einen erst zu gruseln beginnt, wenn man von eilfertigen Schuldzuweisungen für diesen tödlichen Sturz absieht, sich dem Schweigen des Textes aussetzt und es erträgt. Das heißt vor allem: aushalten, dass das Sterben so banal und absurd sein kann wie ein Leben, absurd im wörtlichen, ursprünglich musikalischen Sinne, also disharmonisch zur menschlichen Vernunft. »Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener« (DKV IV, 361), schreibt Kleist 1806 an seinen Freund Rühle.

Das provoziert bis heute, auch Kleist-Preisträgerinnen. Vielleicht erinnern sich manche an Sibylle Lewitscharoffs Dankesrede von 2011, ihre Klage, dass Kleists Literatur trostlos sei. Ein Missverständnis meines Erachtens. Kleists Literatur macht vielmehr das Schweigen der Welt hörbar. Positiv ist das zu verstehen, wie Kant in seiner ›Kritik der Urteilskraft‹ den Vorteil von ästhetischen Ideen vor Ver-

nunftbegriffen verstanden hat. Werke der Dichtung und der Künste nur könnten es wagen, dem Unbestimmten eine Form zu geben, die Grenzen des empirisch und begrifflich Fassbaren zu übersteigen, in Bereiche jenseits der Sagbarkeit für Wissenschaft und Philosophie vorzudringen. Dazu gehöre das Jenseits des Todes, die Verwandlung von Etwas in Nichts, aber auch die Verwandlung von Nichts in Etwas, das Geheimnis vom Ursprung des Schöpferischen und von der Wandelbarkeit aller Gestalten und Gestaltgebungen.

Yoko Tawada ist eine Verwandlungszauberin mit einer Leidenschaft für das Unbegriffliche, wie Kleist. »Jedes Portrait ist eine Haltestelle für einen Gesichtszug.« Dieser Satz fiel gerade, im Dialog von Yoko Tawada und Lars Eidinger über Kleists »Marionettentheater«. Ich verstehe ihn als Spott über den Jüngling im Bade, der die einmal eingenommene Haltung des Dornausziehers wiederholen will, festhalten will, was nicht festzuhalten ist. Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht. So funktioniert es im Leben nicht, nicht in Kleists Leben, nicht in Kleists Dichtung und nicht in der Dichtung Tawadas. Ihre Porträts sind keine Haltestellen, keine Still-Leben, sie entwerfen Misch- und Zwischenwesen, die ständig Grenzen passieren, genauer: sie obsolet machen, sie aufheben. Grenzen zwischen Sprachen, Schriften, Kulturen, Religionen, Ländern, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Mensch und Tier, Leben und Tod. Manchmal verraten das schon die Titel ihrer Werke: »Opium für Ovid« heißt eines, und im Untertitel: »Kopfkissenbuch von 22 Frauen«. Tawada leiht sich von Ovids »Metamorphosen« die Namen und Geschichten mythischer Gestalten und vom Kopfkissenbuch einer Hofdame der japanischen Kaiserin aus der Heian-Zeit den Berichtstil eines scheinbar kunstlosen Tagebuchs, um im Spiegel zweier Jahrtausende und zweier Kulturen den gegenwärtigen Alltag deutscher Frauen zu reflektieren. Zu Beginn der ersten Erzählung steigt Leda in die Badewanne und breitet ihre Flügel aus, als wäre sie selbst der Schwan, in den Zeus sich einst verwandelt hatte, um sie zu verführen. Die Szene hat nichts Erotisches mehr, wie man es von den Porträts der Leda kennt. Die Königstochter ist alt geworden, einsam und lahm. Sie geht über den Fischmarkt, sie geht zur Rentenkasse, doch kein Zuschuss für eine Hüftgelenkoperation könnte ihr den fluiden Körper ihrer Jugend zurückbringen. Was bleibt? Sterben, Schlafen, nichts weiter, oder hoffen, dass der Rausch der Musik und der Rausch der Opiate das Herzweh und die tausend Stöße endet?

Ein anderes Probestück von Tawadas Kunst der Transformation heißt »Etüden im Schnee«. Ein Roman, der die Tonarten wechselt wie in einer musikalischen Etüde, und gleich einer Etüde im ursprünglichen Wortsinn Studien der Kultur- und Zeitgeschichte treibt aus der Perspektive dreier Eisbären, die wie E.T.A. Hoffmanns Kater Murr oder Kafkas Rotpeter ihre Biographie erzählen. Großmutter Bär treibt es von Moskau über Westdeutschland nach Kanada, die Tochter Toska zieht es von Kanada in die DDR, Knut, der Enkel, wird zum Liebling der Berliner und zum Medienstar. Laut Ovids »Metamorphosen« kommt ein Bärenjunges als gestaltloser Klumpen zur Welt, die Zunge der Mutter formt es zu einer menschenähnlichen Gestalt, damit es später aufrecht gehen, Menschen täuschen und fressen kann. In christlicher Mythologie gilt der Bär als Simulationskünstler, als Verstellungsteufel, die Bärensprache deshalb als Lügensprache. Die Bären, die uns Tawada aufbindet, sind – im Gegensatz zu Kleists Bären, ich komme darauf

zurück – freundliche Tiere, die in ihren Anverwandlungen Menschen nicht fressen, sondern verstehen wollen. Tawada erzählt Knuts Abstammung übrigens fakten-treu, der Rest dieser kaleidoskopischen Spiegelung von Generationen-, Ein- und Auswanderer-, Zeit- und Tierroman verdankt sich ihrer grandiosen Einbildungskraft, die manchmal an den Surrealismus oder magischen Realismus erinnert, und doch etwas gänzlich anderes ist.

Denn Yoko Tawada steht nicht, wie noch die europäischen Literaten der Avantgarde und ihre lateinamerikanischen Nachfolger, in einer ›Querelle des Anciens et des Modernes‹ und damit unter permanentem Innovations- und Originalitätsdruck. Ihre Kreativität behauptet keine ›creatio ex nihilo‹. Tawada versteht Kreativität vielmehr als einen beständigen Prozess von Wechselwirkungen, als eine in die jeweiligen Orte und Zeiten, in die Gesetze der Natur und der sozialen Traditionen eingebundene ›creatio in situ‹, die als evolutionärer Prozess definiert wird und nicht als revolutionäre Neuschöpfung eines Individualgenies. Das entspricht taoistischer wie konfuzianischer Tradition. Tawadas Texthäuser bestehen – gestatten Sie mir den Vergleich – nach Art der japanischen Architektur aus vielen Räumen, die nicht mit einer festen Wand, sondern mit Schiebetüren aus Papier voneinander abgetrennt sind, Schiebetüren, auf denen immer wieder andere Bilder gemalt werden können, die durchlässig sind für alle Stimmen im Inneren, und wenn sie aufgeschoben werden, durchlässig für Stimmen im Äußeren und für Bilder der Natur im Wechsel der Jahreszeiten. Es gibt im Japanischen nicht nur viele Wörter für Schnee, es gibt auch viele Wörter für Wind, für den Wind, der Innenräume und Außenräume, Natur und Geist verbindet. Kleist träumte von der Wiederherstellung natürlicher Grazie. Yoko Tawadas Texte regiert die *fūga*, das japanische Wort für Wind-Anmut, eine ich-lose Gelassenheit, in der die Natürlichkeit, wie sie der Wind im Spiel seiner Bewegungen zeigt, zum Vorbild der künstlerischen Gestaltgebungen wird.

Yoko Tawada schreibt in Deutsch und Japanisch, sie schreibt, um wieder Titel ihrer Erzählungen und Essays zu zitieren, in ›Übersetzungen‹, in euroasiatischen, südafrikanischen, nordamerikanischen Zungen, mit der Stimme eines Vogels und der Schrift einer Schildkröte. Vorschnell, ja verfehlt wäre es, ihre Werke der Migrationliteratur zuzurechnen, wie es manchmal geschieht. Um Weltliteratur handelt es sich hier, der eine Kultur- und Kommunikationstheorie als Engagement zugrunde liegt, für das man gegenwärtig nur zutiefst dankbar sein kann. Ulrike Ottinger teilt als Filmkünstlerin dieses Engagement. So gilt ihr zweifacher Dank. Für die Wahl dieser Preisträgerin und für die Wahlverwandtschaft mit ihr. Vielstimmigkeit heißt Yoko Tawadas wie Ulrike Ottingers Prinzip des Schöpferischen. Im Wissen darum, dass es eine reine, von fremden Traditionen unbeeinflusste Nationalkultur nie gegeben hat. Im Wissen darum, dass eurozentrische Betrachtungsweisen obsolet sind. Im Wissen darum, dass man nicht aus dem Fremden ins Eigene übersetzen darf, dergestalt, dass das Fremde in der eigenen nationalen Denkwelt verschwindet, sondern umgekehrt: dass man aus dem Eigenen ausgehen und ins Fremde über-setzen, übergehen, also reisen und sich in fremden Formen und Gestalten erproben muss, um diese verstehen zu können. Tawada wie Ottingers Kunst regiert eine Poetik des Dazwischen, der Zwischenzeiten und Zwischenräume, ein Beziehungssinn, der Kulturen spielerisch verbindet, aber nichts Beliebiges hat. Weil Nomaden, wenn sie unterwegs sind, zwischen Überflüssigem und Notwendigem zu unterscheiden lernen.

Der Kleist-Preis, mit dem wir heute Yoko Tawada ehren, hat eine lange Tradition. Laut Satzung lässt er nur die Auszeichnung von Autoren zu. Regisseure und Dramaturgen kommen nicht in Frage. Ansonsten hätten Claus Peymann und Hermann Beil diesen Preis längst erhalten. Ihre Interpretation der »Herrmannschlacht« von 1982 ist für mich die beste Kleist-Inszenierung aller Zeiten. Sie hat das Stück erst wieder spielbar gemacht, nach Jahrzehnten einer nationalisierenden Aneignung und entsetzlicher Schwarz-Weißmalerei in der Abgrenzung von Fremdem und Eigenem. Das Duett von Kirsten Dene und Gert Voss über den Raub von Tuschens festen deutschen Zähnen und blonden Haaren, den ihr römischer Galan Ventidius angeblich plant, ist in der Kleist-Gemeinde Kult. Man lacht und dann vergeht einem das Lachen, in der Einsicht, wie hier Hass erregt, einer Ehefrau vom Ehemann ein Bär aufgebunden, sie zur Mörderin gemacht wird, die Ventidius durch einen Bären fressen lässt. Herrmann beherrscht die Bären-, die Lügensprache, er ist ein Meister der, wie man heute sagen würde, postfaktischen Rede. So wird bei Peymann und Beil aus einem Befreiungsdrama eine Ehetragödie und aus einem germanischen Gründungsmythos ein Propagandastück, das sich selbst aufhebt. Am Ende des Stückes sitzen Gert Voss und Kirsten Dene mit leeren Gesichtern einander gegenüber und schminken sich ab – mit allen Verstellungsmasken auch alle Ideale. Peymann und Beil zeigen die Trostlosigkeit einer Welt, in der Unwahrheit und Unmenschlichkeit keinen Widerspruch mehr von Seiten einer moralischen Autorität hervorrufen. Daran wollte ich noch einmal erinnern, nicht nur aus Gründen der Aktualität, sondern auch, weil Claus Peymann und Hermann Beil fünfzehn denkwürdige Kleist-Preis-Matinéen für uns arrangiert haben, heute ist das Berliner Ensemble in dieser Intendanz das letzte Mal Gastgeber – leider. Die Kleist-Gesellschaft schuldet Ihnen beiden großen Dank, lieber Herr Peymann, lieber Herr Beil.

Sehr herzlich zu danken ist für die heutige Inszenierung den Dramaturgen Jutta Ferbers und Steffen Sünkel sowie Lars Eidinger, der am Vorabend in Prag noch den Hamlet gegeben hat und durch die Nacht nach Berlin gefahren ist, und Alexander von Schlippenbach für ihr intensives Spiel, das uns den Beunruhigungs- und Faszinationswert von Kleists und Tawadas Texten spüren lässt. Zu danken ist dem gesamten Organisationsteam des Berliner Ensembles sowie meinen Mitarbeitern Dr. Björn Moll, Adrian Robanus und David Gabriel für die Mühe der Verbergerung von Mühe bei der Vorbereitung dieser Preisverleihung. Es ist mir eine besondere Freude, dass Stefan von Holtzbrinck heute unter uns ist und ich ihm persönlich danken kann für die seit Jahrzehnten so verlässliche und großzügige Förderung des Kleist-Preises durch die Holtzbrinck Publishing Group. Gleiches gilt für den Bund und die Länder Berlin und Brandenburg. Herr Schmitt-Hüttenbräuker, Frau Helsing, Frau Wagner, Herr Nowak, Frau Bückmann – schön, dass Sie alle gekommen sind und dafür sorgen, dass die große Tradition des Kleist-Preises lebendig bleibt. Großer Dank gebührt auch seiner Exzellenz, Herrn Botschafter Yagi, und seinem Vertreter, Herrn Gesandten Fujiyama. Die japanische Botschaft wird uns später die Ehre eines Empfangs erweisen, im Foyer des Berliner Ensemble, nach der Preisverleihung. Aber jetzt dürfen wir uns erst einmal auf die Laudatio von Ulrike Ottinger freuen.

Ulrike Ottinger

REDE AUF YOKO TAWADA  
ZUR VERLEIHUNG DES  
KLEIST-PREISES 2016

Liebe Yoko Tawada,

dass ich hier einmal deine Lobpreissängerin werden würde, hätten wir uns bei unserer ersten gemeinsamen Reise nach Japan, es war im Dezember 1998, beide nicht vorstellen können. Wir waren zusammen mit Christine Frisinghelli, der damaligen Intendantin des »Steirischen Herbstes« unterwegs. In Tokio besuchten wir das Takarazuka-Theater, in dem ausschließlich Frauen auftreten. Mit ihnen wollte ich Shakespeares »Wie es Euch gefällt« inszenieren, unterstützt durch Yoko Tawada. Aber daraus wurde nichts, denn der Intendant fürchtete, die von früh auf für männliche oder weibliche Rollen bestimmten Darstellerinnen fremden Einflüssen auszusetzen. Daraufhin verbrachten wir viel Zeit im Theater und sahen uns No- und Kabukispiele an. Sie können sich sicher vorstellen, welch große Freude und Gewinn es war, mich über alles Gesehene mit Yoko Tawada auszutauschen.

In Berlin entschied ich mich dann für ein Jugendwerk von Johann Nepomuk Nestroy, dem Grazer Spötter. Es trug den verheißungsvollen Titel »Das Verlobungsfest im Feenreiche« und hatte noch einen Feenrahmen, eine Rahmenerzählung, die in der recht turbulenten Götterwelt spielt. Deshalb eignete sie sich hervorragend für eine Besetzung mit japanischen Kabuki-Schauspielern, die gemeinsam mit modernen japanischen Schauspielern und begleitet von zwei Schamisen und Wölbrettzither spielenden Musikerinnen auftraten. Die japanischen Dialoge wurden von Libgart Schwarz aufgegriffen und deutsch weitergesprochen und von zwei steirischen Jodlern und einem Zitherspieler begleitet. Eigentlich war diese Kombination sowohl für japanische wie deutsche Vorstellungen eine Unmöglichkeit. Aber dass es möglich wurde, dass dieses Amalgam gelang, daran hat Yoko Tawada großen Anteil. Sie hatte das Nestroy-Stück, das manchmal im Hochdeutschen schon schwer zu verstehen ist, nicht nur ins Japanische, sondern gleich in drei verschiedene japanische Fassungen zu übersetzen. Einmal für die Kabuki-Schauspieler in ein klassisches Japanisch, das ja auch dem Feenrahmen in den himmlischen Regionen entsprach, und dann, wenn die Himmlischen zur Erde herabsteigen ins Dorf Kobelsbach, in ein heutiges Japanisch und eine dritte kommentierende Übersetzung zum Verständnis für die japanischen Schauspieler. Nach langen Proben, bei denen Yoko Tawada glücklicherweise die ersten zehn Tage dabei bleiben konnte, wurde dieser Nestroy mit seinem unbändigen Witz und

seiner ganzen Bissigkeit schließlich zweisprachig aufgeführt; und es geschah etwas absolut Wunderbares, etwas geradezu Magisches: Die japanischen Zuschauer glaubten Deutsch zu verstehen und die Deutschen Japanisch: Sie lachten, seufzten und atmeten gemeinsam.

Yoko Tawada hat ihre Arbeit an dem Nestroytext ›Geistertanz der Übersetzung‹ genannt und schreibt dazu:

Jeder Satz hat mehrere Gesichter, ein informatives Gesicht, ein performatives, ein musikalisches, ein bildliches, und so weiter. Wie das performative Gesicht eines Satzes aussieht, hängt davon ab, zu wem man ihn sagt und welches Gefühl man durch ihn vermitteln will. [...] Dabei spielt der Grad der Höflichkeit eine wichtige Rolle. [...] Zwischen dem Ausdruck »Komm' her« und dem Satz »Würden Sie bitte so nett sein und hierher kommen?« liegt ein Abstand von mehreren Stufen. In »Das Verlobungsfest im Feenreiche« [...] findet man einige extrem höfliche Ausdrücke, besonders dort, wo ein Sprecher eine heimliche Absicht hat: Wenn Christoph Schlagmayer zum Beispiel der reichen Mamsell Regin seinen Sohn zum Heiraten anbieten will, sagt er: »Ich möchte in Rücksicht der Berücksichtigung des Obbesagten nur in leise Erwähnung bringen, dass a dato noch ein kobelsbacherischer Jüngling abgeht, – und der ist mein Sohn.« Wie dieses Beispiel uns zeigt, verstehen Österreicher viel von der Höflichkeit. Aber im Japanischen ist die Höflichkeit noch viel komplizierter. Man muss sich bei jedem Satz für einen Höflichkeitsgrad entscheiden – auch bei einer Feststellung wie »Es ist drei Uhr.« [...] Ist man darüber entsetzt, erstaunt oder froh, dass es drei Uhr ist?

Die sprachliche Hybride ist ein Phänomen, das man oft in Nestroys Stücken beobachten kann. Man findet dort Dialekte, lateinische Ausdrücke, Französisch, Italienisch und auch Wörter, die ausgestorben sind. Diese ›Fremd‹-Wörter erinnern mich an die Fremdkörper alter Geister, die auf einer Bühne herumirren, auf der eigentlich eine bürgerliche Gesellschaft dargestellt wird. Sie verwandeln die Theaterbühne in den Ort eines Übergangs: auch ein Phänomen, dem man in den Nestroys ebenso wie im Kabuki-Theater oft begegnet.

Soweit zur Sprachkünstlerin Yoko Tawada als Übersetzerin.

Zwölf Jahre später begleitete Yoko Tawada mich zu Dreharbeiten nach Japan ins Schneeland und übernahm völlig ungeplant drei ganz unterschiedliche Rollen in meinem Film ›Unter Schnee‹: als Badende in einer heißen Quelle; als Dachsgeist, der sich als Vorkosterin eines Neujahrsmenus ausgab; und als blinde Wandermusikantin. Ihre vorgesehene Aufgabe war die Kontaktaufnahme zu verschiedenen Menschen, die auf sehr einfühlsame Weise geschah. Wir besuchten eine alte Frau, die ganz allein in einem großen Holzhaus lebte, das noch aus der frühen Edo-Zeit stammte. Ihre Familie war in einen Neubau umgezogen, vor allem, weil er eine Heizung hatte. Weil die alte Dame es so gewohnt war, bereitete sie für den Winter, wenn man wegen der Schneemassen nicht aus dem Haus konnte, immer noch riesige Mengen an Vorräten, die sie nun mit einem glücklichen Lächeln an uns verteilte. Platten, auf denen Rollen aus gesäuertem Reis, gefüllt mit Gemüse und anderen Köstlichkeiten, aufgetürmt waren. In diesem Haus, das seinen Charakter und seine Einrichtungen ganz und gar behalten hatte, drehten wir eine Geister- und Verwandlungsgeschichte. Als wir am nächsten Morgen wiederkamen, fanden wir die alte Frau auf dem Dach ihres Hauses, den Schnee in großen Blöcken herunter schaufelnd. Es war der Neujahrstag, der erste Tag im Jahr des Hasen.

Liebe Yoko Tawada, ich habe dich nach den Bedeutungen der Ideogramme, die deinen Namen bilden, gefragt: Yo – ko – Ta – wa – da oder in der japanischen Reihenfolge: Ta – wa – da – Yo – ko.

›Yo‹ =

ein Blatt vom Baum;

ein Blatt Papier;

auf Papier geschriebene Worte;

Worte, geschrieben auf einem vom Baum herabfallenden Blatt oder

vom Wind emporgewirbelten Blatt;

ein Blättergestöber;

ein Wortgestöber.

Wie viele Bedeutungen hat das ›Yo‹ noch? Du scheinst sie alle zu kennen. Und es ist nur die erste Silbe deines Namens. Ist sie deinem Vater, dem Buchhändler, eingefallen? Hat er vor deiner Geburt am Tempel der Wunscherfüllung Worte auf ein Blatt Papier geschrieben und es am Schrein niedergelegt – das Ideogramm ›Yo‹?

Das Ideogramm ›ko‹ wird mit einem großen Kreis und einem kleinen Unterzeichen dargestellt. Der Kopf ist groß und die Glieder sind noch weich. Es bedeutet ›Kind‹ oder ›Kinder von Menschen‹, auch ›Kinder von Tieren‹. Kombiniert mit anderen Worten kann es ›Frucht‹, ›Filiale‹, sogar ›Philosoph‹ oder auch die Endung eines Frauennamens bedeuten, auch des deinen: ›Yoko‹.

Wer so viele Inspirationsquellen nur schon aus einzelnen Ideogrammen zieht, und allein davon gibt es Zigtausende mit ihren mehrfachen Bedeutungen, die je nach Kombination sich ins Unendliche fortschreiben lassen, und diese dann in Worte fasst, kommt zu einer großen Sprachvielfalt, zu einem Wort- und Bedeutungswitz, zu verblüffenden, sich ständig verwandelnden Wortketten, aus denen immer wieder Unerwartetes und Neues aufscheint, wie eben nur Yoko Tawada sie zu unserer staunenden Freude schaffen kann. Aus dieser staunenden Freude kam ich beim Wiederlesen Deiner Bücher ›Schwager in Bordeaux‹, ›Das Bad‹, ›Opium für Ovid‹, ›Etüden im Schnee‹ überhaupt nicht mehr heraus und dachte, dass mir deine literarische Arbeit, deine Poesie, überhaupt deine Art zu schreiben so gefällt; dass mir deine Texte so einleuchten, mich so bewegen, hat sicher auch mit meiner Faszination für asiatische und ozeanische Theater-, Tanz- und Musikformen, deren Rhythmisierung und deren Dramaturgie zu tun. Mit den Tanzbewegungen der Arme, den Fingern werden Ideogramme geschrieben. Ihr Rhythmus ist wie bei deinem Schreiben perfekt. Das wütende Stampfen der Füße wird zu einem Piktogramm für Zorn. Die zarten Gesten, unterstrichen durch das Mitschwingen des Kleides, sprechen von Wehmut, Furchtsamkeit oder hoffender Liebe. Auch die Musik ist eine besondere, unserem traditionellen Verständnis von Melodie ferne. Sie verlässt sich ganz auf die Essenz der in der Natur gehörten Töne, ihr An- und Abschwellen, ihre fröhlichen Rufe oder ihre traurigen Klänge, ihre Spiegelungen, ihre Schatten oder Sonnenflecken – etwas, das erst mit den Neutönern zu uns kam und ganz langsam in unserem ästhetischen Empfinden einen Platz finden konnte. Ähnlich verhält es sich mit der japanischen Malerei. Nehmen wir nur die Darstellungen von Regen. Es ist verblüffend und geradezu genial, wie genau erfasst das Charakteristische der unterschiedlichen Regenarten künstlerisch transformiert und

nicht naturalistisch umgesetzt, sondern verdichtet fast in grafischer Form erscheint. Dasselbe gilt für Wellen, Wasser, Schnee, Wolken. Für sie wurde eine präzise inhaltvolle Formel geschaffen, ein dem Wesen der Naturphänomene selbst entspringendes Piktogramm. Vor diesem Hintergrund lese ich Yoko Tawadas Bücher, wie auch die Ideogramme ihres Namens, glaube ihre Worte und Satzfindungen zu verstehen, die immer, ob sie Alltägliches oder Geisterhaftes benennen oder mischen, eine künstlerische Transformation erfahren haben. Yoko Tawada ist eine Animistin der deutschen Sprache und jedes Wort erfährt eine Wiedergeburt.

Als die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft mich mit der Nachricht überraschte, als Vertrauensperson für die Vergabe des Kleist-Preises gewählt zu sein, war ich zunächst ein wenig erstaunt, bin ich doch weder Literaturwissenschaftlerin noch Kritikerin, sondern nur Liebhaberin von Literatur. Meine Laudatio entspringt daher meiner ganz persönlichen Sicht und Wertschätzung Yoko Tawadas und ihres Schreibens. Der schöne Brief von Herrn Blamberger, der mir die Wahl zur Jurorin mitteilte, enthielt zudem die ausdrückliche Aufforderung, einen Unruhestifter oder eine Unruhestifterin dingfest zu machen. Dies fiel mir mit Yoko Tawada nicht schwer. Und schließlich überzeugte mich auch, dass der Kleist-Preis, gestiftet von Persönlichkeiten im Umfeld des liberalen jüdischen Bürgertums der 20er Jahre, den Namen eines überaus sensiblen Poeten und gesellschaftlich und politisch wachen Geistes seiner Zeit trägt, was auch für Yoko Tawada gilt.

Die Bücher Heinrich von Kleists begleiteten mich bereits ins Paris der 60er Jahre, wo ich in der Librairie Calligrammes verkehrte, dem Treffpunkt zahlreicher deutscher Emigranten, wie Manès Sperber, Walter Mehring und Paul Celan, mit dem Yoko Tawada sich intensiv auseinandergesetzt und den sie übersetzt hat. Der Kleist-Preis hat sich von der nationalsozialistischen Doktrin nicht vereinnahmen lassen und sich jeglichem Versuch der »Arisierung« verweigert. In Zeiten, wo in einigen europäischen und anderen Ländern heute wieder Literaten und Journalisten, Künstler und Wissenschaftler an ihrer öffentlichen Arbeit gehindert werden oder ihnen noch Schlimmeres widerfährt, ist die Verleihung des Kleist-Preises an Yoko Tawada auch ein Signal gegen die Aufrichtung alter und neuer Grenzen und für ein fortwährendes Übersetzen: Im Sinne einer vielstimmigen kulturellen, politischen und künstlerischen Begegnung.

Liebe Yoko Tawada, ich glaube, du weißt, mit wie viel Freude und Respekt ich hier als Lobpreissängerin einer großen Schriftstellerin stehe und dir den Kleist-Preis 2016 für deine brillante Arbeit voller Witz und Klugheit zuerkennen darf. Applaus für Yoko Tawada.

Yoko Tawada

## REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2016

### I. Komma

Man solle nicht nach Lust und Laune ein Komma setzen: eine der lustigsten Regeln, die ich im Deutschunterricht gehört habe. Dabei hätte ich so gern die Interpunktion als Trommel benutzt, um meinen Atem- und Denkrhythmus in die Sprache hineinzubringen. Das japanische Wort ›Ma‹ bedeutet unter anderem eine Pause. Ich wollte ein ›Kom-ma‹ als ein ›Ma‹ verstehen.

In meinem Grammatikbuch stand, ein Komma trenne den Hauptsatz vom Nebensatz, und ich fragte mich, ob diese Trennung nötig sei. Im Englischen erkennt man ohne Komma sofort, wo ein Nebensatz beginnt und wo er endet. Die deutsche Kommaregel ist durchdacht und vernünftig. Genau das macht sie verdächtig.

Als ich in Hamburg studierte, las ich einen Text von Heiner Müller, ›Die Bildbeschreibung‹:

Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne (Komma) der Himmel preußisch blau (Komma) zwei riesige Wolken schwimmen darin (Komma) wie von Drahtskeletten zusammengehalten (Komma) jedenfalls von unbekannter Bauart (Komma) die linke größere könnte ein Gummitier aus einem Vergnügungspark sein (Komma) das sich von seiner Leine losgerissen hat (Komma) oder ein Stück Antarktis auf dem Heimflug (Komma) am Horizont ein flaches Gebirge (Komma) rechts in der Landschaft ein Baum (Komma) bei genauerem Hinsehn sind es drei verschieden hohe Bäume (Komma) pilzförmig (Komma) Stamm neben Stamm (Komma) vielleicht aus einer Wurzel (Komma) das Haus im Vordergrund mehr Industrieprodukt als Handwerk (Komma) wahrscheinlich Beton (Doppelpunkt)

In einem Komma verliere ich kurz das Bewusstsein und erlebe einen kurzen Tod. Ein einziger Buchstabe unterscheidet das Komma vom Koma.

Die Rechtschreibung wird grundsätzlich für die Lebenden gemacht. Manche Autoren suchen aber schon als junge Menschen nach der Kommaregel der Toten. Tiere und Menschen, die vom Jenseits zu den Lebenden zurückkehren, waren mir nicht nur durch das traditionelle japanische Nô-Theater, sondern auch durch Nikolai Gogols ›Mantel‹ oder Edgar Allen Poes ›Schwarze Katze‹ vertraut. Ich habe nicht nur Akaki Akakiewitsch und die tote Katze, sondern auch das Bettelweib von Locarno und Ulrike Ottingers Fuchsgeist zu dieser Preisverleihung eingeladen und natürlich auch Heiner Müller, der die Sprache der Toten verstand.

Ich sehe ihn auf der großen Bühne des Berliner Ensembles sitzen und aus seinen Texten lesen. Es war in den neunziger Jahren. Im großen Raum wirkte sein

Körper zuerst klein und verloren. Es schien mir aber, als würde er bei jedem Atemholen die Geister aus der Luft trinken und wachsen. Heiner Müller war der Kleist-Preisträger im Jahr 1993 und ich hätte mir damals nicht einmal träumen lassen, dass ich eines Tages zur gleichen Ehre kommen würde.

Wenn der Missbrauch vom Komma strafbar wäre, würde man auch nach Heinrich von Kleist fahnden.

An den Ufern der Havel lebte (Komma) um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts (Komma) ein Roßhändler (Komma) Namens Michael Kohlhaas (Komma) Sohn eines Schulmeisters (Komma) einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit (Punkt) (DKV III, 13)

Vor zehn Jahren zog ich von der Elbe in Richtung Havel, während Kohlhaas von der Havel zur Elbe reiste. Die beiden Gewässer zeichnen eine geheimnisvolle Tanzlinie auf der Landkarte. Das sind zwei Schlangen, die miteinander spielen. Wenn es so etwas gäbe wie die Feng-Shui-Schule der Literaturwissenschaft, würde man das Gebiet zwischen den beiden Wasserschlangen als äußerst fruchtbar und gefährlich einstufen.

## II. Grenze

Dort erfährt Kohlhaas, dass er ohne »Paßschein« (DKV III, 15) die Grenze nicht überschreiten dürfe. Der erfahrene Rosshändler, der dieselbe Grenze schon siebenmal ohne Papiere überschritten hat, steht da zuerst ratlos, dann verzweifelt und langsam wütend. Wer kennt nicht dieses Gefühl, an einer Ländergrenze ungerecht behandelt zu werden? In den letzten achtzig Jahren drohte uns, den Bewohnern dieser Erde, eine Kette von Kriegen und Diktaturen. Millionen von Menschen mussten in Todesangst Ländergrenzen überschreiten. Dabei leben wir auf einer einzigen Erde, die niemandem gehört. Wie kann sich ein Mensch überhaupt auf dem eigenen Planeten »illegal« aufhalten?

Die Literaturwissenschaft meint es gut, wenn sie eine mehrsprachige Autorin als »Grenzgängerin« bezeichnet. Beim Wort »Grenze« zucke ich aber oft zusammen. Es erinnert mich an bewaffnete Soldaten. Von meiner ersten Auslandsreise in die Sowjetunion bis zu meinem letzten Besuch in Brüssel ist dieses Bild unverändert geblieben. Zwischen zwei Sprachen hingegen habe ich nie eine Grenze gesehen. Jede Sprache bildet einen Zwischenraum und der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem die Literatur geschrieben wird.

## III. Psychopathen

Heutzutage nimmt man mindestens neun von zehn Geboten nicht mehr ernst. Stattdessen akzeptiert man unkritisch das elfte Gebot »Du sollst nicht illegal einreisen«. Kohlhaas fällt in die Hände der kriminellen Herrschaften, die die Grenze missbrauchen. Andere Protagonisten bei Kleist brauchen keinen Anlass, die alten Zehn Gebote zu brechen. Sie töten, stehlen, legen falsches Zeugnis ab und begehren die Ehepartner der anderen. Nicolo, der Findling, entfaltet sein Potenzial als

Böser, obwohl er von seinen Adoptiveltern geliebt und stets human behandelt wurde.

Unter dem großen Druck der zahlreichen aktuellen Denkaufgaben und einer Fülle der digitalen Informationen haben wir heutzutage weniger Zeit für die Literatur. Aber umso wichtiger empfinde ich es, Kleist zu lesen, anstatt sich mit pseudowissenschaftlichen Untersuchungsergebnissen zufriedenzugeben. Neulich las ich, dass eine Forschergruppe viele junge Einwanderer im Gefängnis befragte, ob sie in Deutschland schwer diskriminiert wurden. Die Mehrheit antwortete mit »nein« und das Ergebnis der Untersuchung lautet: Sie seien nicht durch negative Erfahrungen in Deutschland kriminell geworden. Wenn es so einfach wäre! Diskriminierung kann tausende Gesichter haben. Außerdem möchten manche stolze Jugendliche niemals zugeben, dass sie diskriminiert worden sind. Ich möchte die sogenannten Kriminellen nicht in die Hand der Statistik abgeben. Genauso möchte ich sie nicht dem Kriminalroman überlassen.

In diesem Jahrhundert ist die geistige Diät der Trennkost angesagt: Entweder liest man Krimis, in denen man ohne ethische Bedenken blutige Morde genießen kann, oder man liest die Romane, die man von der Steuer absetzen kann. Dort dürfen nur empathische Figuren ihre produktiven Leidenschaften ausleben. Aber die Bücher, die mich früher in den Bann gezogen und das Schreiben zur Hauptbeschäftigung meines Lebens gemacht haben, sind keine Kriminalromane. Dennoch wimmelt es in ihnen von amoralischen Wesen wie Raskolnikow, Dorian Gray oder Mr. Hyde. Mit Erstaunen stelle ich jetzt fest, dass Kleist viel früher als Dostojewski, Wilde oder Stevenson seine kriminellen Figuren geschaffen hat. Kleist war sogar moderner als seine Nachfolger. Nicolò, der Findling, zum Beispiel ist ausgestattet mit erotischer Anziehungskraft und dem Talent als Kaufmann. Er manipuliert seine Mitmenschen und handelt skrupellos. Der Schmerz anderer Menschen lässt ihn kalt und bringt ihm Freude. Kein Gesetz kann ihn ins Gefängnis bringen. Im Gegenteil: Ihm gelingt es, die aufrichtigen Menschen inhaftieren zu lassen, wenn sie ihm im Weg stehen. Somit ist er den Psychopathen unserer Zeiten sehr ähnlich.

#### IV. Klima

Heute wollte ich eigentlich über Eis und Schnee sprechen, weil dem Wort »Preis« das Wort »Eis« innewohnt und weil ich am liebsten im Winter schreibe. Der lange, kalte, dunkle Winter ist für mich der größte Schatz Nordeuropas. Was der Winter mit sich bringt, sei es Schnee, Eis oder Kälte, sind keine Hindernisse, sondern die Mitgestalter vieler Zivilisationsformen.

Meine Suche nach Kälte, Eis und Schnee in Kleists Erzählungen ist wegen ihrer hohen Durchschnittstemperatur gescheitert. Weder in St. Domingo noch in St. Jago schneite es. Der Findling wurde in Italien gefunden, in Ragusa, und das Bettelweib erschien in Locarno. Ich hatte eine leise Hoffnung, in Straßburg beim »Zweikampf« oder in Aachen bei der »Heiligen Cäcilie« einen Schneesturm zu treffen. Vergeblich. Für Kleist müssen bestimmte Geschichten in der Zeit des Fronleichnamfestes geschehen. Bei diesem »Fest des heiligsten Leibes und Blutes

Christi wird nämlich der Leib Jesu symbolisch geopfert. Bei Kleist funktioniert das Ritual nicht mehr. Stattdessen sterben die Menschen.

Als die Kleist-Gesellschaft mich vor vielen Jahren zu einer Veranstaltung eingeladen hat, habe ich mir über die Frage den halben Kopf zerbrochen, warum Kleist das südliche Klima für seine Geschichten vorgezogen hat. Damals wie heute bin ich von den Buchstaben besessen und so kam ich auf die Idee, dass die Wahl der Handlungsorte eventuell mit der phonetischen Struktur einer Sprache zu tun hat. Kleist wollte nämlich den Buchstaben O mindestens zweimal im Namen der Protagonisten sehen und das ist leichter bei einem italienischen oder spanischen Namen als in einem deutschen. Jeronimo in »Das Erdbeben in Chili« hat zwei Os in seinem Vornamen. In »Der Findling« sind das Paolo, Nicolo und Colino. Der Höhepunkt ist aber Congo Hoango in St. Domingo, der im Vornamen sowie im Nachnamen jeweils zwei Os hat.

Was steckt aber im Buchstaben O? In »Das Bettelweib von Locarno« heißt es: »[W]enn man vom St. Gotthardt kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht: ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern«. (DKV III, 261) Hinter dem Gotthard, wo die Ruinen die Werte Europas verkörpern, kann man die Geister treffen. Schon immer gab es zwei Europas und die beiden wurden mit einem Tunnel miteinander verbunden. Zwei Tunnelaugen sind die zwei Buchstaben O. Auf der einen Seite hat man die Zivilisation im Schnee aufgebaut, auf der anderen Seite unter der Sonne. Übrigens gibt es seit diesem Jahr den neuen Gotthard-Basis-tunnel und das vermehrt die Anzahl des Buchstabens O.

Natürlich gab es auch in Preußen Menschen, die zwei Os in ihrem Namen hatten. Otto zum Beispiel. Aber wer kann diesen Namen in einen poetischen Text integrieren außer dem Dichter, der 1990 den Kleist-Preis bekam?

ottos mops trotzt  
otto: fort mops fort  
ottos mops hopst fort  
otto: soso (Ernst Jandl)

Den nationalistisch orientierten japanischen Germanisten am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts war es nicht recht, dass in Kleists Erzählungen so viele nicht deutsche Namen auftauchen. In einem Aufsatz von damals stand, dass »Das Käthchen von Heilbronn« ein wahrhaftig patriotisches Werk sei, weil dort kein Ausländer vorkommt. In einem anderen Aufsatz las ich ein Lob im höchsten Ton über »Die Herrmannsschlacht«: »Es ist Kleist in diesem Werk gelungen, sich von einem Weltbürger zu einem deutschen Bürger zu entwickeln.«

Wer kann heute sicher sein, dass nie der Tag kommen wird, an dem niemand mehr über diesen Satz lacht? Immer mehr Menschen misstrauen den Weltbürgern und das Ergebnis der Präsidentenwahl in den USA hat diese Tendenz bestätigt.

Übrigens ist es schade, dass Kleist mich nicht gekannt hat. Ich habe auch zweimal das O in meinem Vornamen »Yoko« und vielleicht hätte ich die Chance gehabt, wie Nicolo oder Congo in einer seiner Erzählungen eine Psychopathin zu spielen.

## V. Opfer

In Japan kann man fast in jedem Shinto-Schrein ein kleines Holztäfelchen kaufen, auf dem ein Pferd oder ein anderes Tier gemalt ist. Man schreibt seine Wünsche darauf und hängt es an einer dafür vorgesehenen Stelle auf. Im Altertum hielt man auf dem Gelände des Tempels ein lebendiges Pferd als Opfer für die Götter. Heute wird das reale Tier durch ein kleines Bild auf dem Täfelchen ersetzt.

In der japanischen Sprache gibt es mindestens drei Begriffe für »Opfer« und sie werden strikt voneinander getrennt gebraucht. Der erste Begriff »Osonae« steht für Blumen, Obst oder ein Schälchen Reis, die man in den Altar für Götter und Tote hineinstellt. Der zweite Begriff für das Opfer ist »Ikenie«. Das sind Tiere und Menschen, die im Altertum in vielen verschiedenen Kulturen als Opfer für die Götter getötet wurden. Das Wort »Ikenie« klingt deshalb blutig und brutal, während sich das Wort »Osonae« fast vegan anfühlt.

Der dritte Begriff ist »Giseisha«. Das sind Opfer eines Krieges, Verkehrsunfalls oder einer Naturkatastrophe. Ihr Tod hat nichts mit einer religiösen Handlung zu tun. Es wäre pervers zu denken, dass ein Kriegsoffer der Preis sei, den die Lebenden für ihr Glück bezahlt haben. Mich verwirrt deshalb, dass man im Deutschen von den »Opfern des Nationalsozialismus« spricht und dasselbe Wort »Opfer« für die »Osonae«, für Götter, benutzt.

Ulrike Ottinger zeigt in ihren Filmen, wie die Menschen schlicht und bescheiden kleine, aber ästhetische Rituale der Opfergabe praktizieren, um sich bei der Natur zu bedanken. Und Kleist setzt seine Geschichte genau dort an, wo das Fronleichnamfest nicht mehr stattfindet und die Menschen in den Wahnsinn stürzen.

## VI. Erdbeben

1755 hat das große Erdbeben in Lissabon den Glauben an den christlichen Gott erschüttert. Was meint Gott, wenn er eine katholische Stadt zerstört und zwar besonders die Kirchen, während das Rotlichtviertel unversehrt blieb?

Ich bin sicher nicht die einzige Leserin, die einen Hauch Gerechtigkeit spürte, als Kleist beim Erdbeben die Kirche und den Gerichtshof in Flamme aufgehen ließ. Denn die beiden Institutionen wollten eine Frau wegen ihrer Liebe und Schwangerschaft hinrichten. Kleist beschreibt einen utopischen Zustand, der unmittelbar nach dem Erdbeben entsteht: Die Menschen achten nicht mehr auf die Hierarchie und haben weniger Angst vor der Macht. Sie wollen sich gegenseitig helfen und es ist sogar angenehmer für sie, als egoistisch und habgierig zu handeln. Weder nützen sie die Gelegenheit zum Stehlen noch missbrauchen sie etwas, was ihnen sonst heilig ist. Nicht die Zehn Gebote, sondern die Naturkatastrophe zwingt sie zu einer ethischen Haltung, weil sie zum kollektiven Überleben notwendig ist. Was die Literatur von Kleist »erdbebensicher« macht, ist allerdings, dass er genau das, was dem utopischen Zustand folgt, darstellt. Nach der Erschütterung befestigt sich der Boden und zwar nicht nur im positiven Sinne. Was bei dem Erdbeben lockerer und freier geworden ist und sich zu öffnen scheint, zieht sich zurück in einen konservativen Zustand. Noch mehr Hinrichtungen finden statt als

vor dem Erdbeben und zwar durch die Hände der Menschen, die man früher als Volk bezeichnete. Mein Bedürfnis ist zurzeit groß, mit Kleist über dieses dritte Stadium zu sprechen.

## VII. Danke

Ich danke Kleist für jeden Buchstaben, den er geschrieben hat. Ich danke meinen treuen Freunden, die in einem Café, beim Fisch-Essen, in einem Seminar, bei einer Bahnfahrt, auf dem Sand an der Elbe, beim Spaziergang an der Havel und an anderen Flüssen mit mir Worte gewechselt und unwissend oder wissend mir viele kostbare Ideen geschenkt haben. Ich danke allen, die meine Worte in eine andere Sprache übersetzt und somit bereichert haben. Ich danke meiner Verlegerin Claudia Gehrke, die schöne Bücher nicht nur gestaltet, sondern sie trotz der bücherfeindlichen Steuerpolitik lieferbar hält. Ich danke alten und neuen Freunden, die Berlin zu meinem Zuhause gemacht haben. Ich danke allen, die mit mir das Marionettentheater von Kleist spielen, indem sie Tai Chi üben. Ich danke meinen Eltern, die mir nie gesagt haben, vom Schreiben könne man nicht leben. Ich danke Herrn Peymann, Herrn Sünkel und seinen Kolleginnen und Kollegen vom Berliner Ensemble, Herrn Blamberger und Herrn Moll von der Kleist-Gesellschaft für die Verwirklichung dieser wunderbaren Preisverleihung. Ich danke der japanischen Botschaft für ihre große Unterstützung und auch Alexander von Schlippenbach, der, wenn er nicht Jazz spielt, am liebsten Literatur liest. Ich danke ganz herzlich Lars Eidinger, der gestern Abend in Prag Hamlet spielte und heute früh nach Berlin gereist ist, um mir mit seiner Sprachkunst eine große Freude zu machen. Und mein letzter Dank gilt der Jury und der Vertrauensperson der Jury, Ulrike Ottinger, die mich durch den reichhaltigen Schnee zu diesem ganz besonderen Literaturpreis geführt hat.

INTERNATIONALE  
JAHRESTAGUNG  
DER HEINRICH-VON-KLEIST-  
GESELLSCHAFT 2016

›KLEISTS SHAKESPEARE‹

Konzeption und Organisation:  
Günter Blamberger und Björn Moll



Günter Blumberger

## KLEISTS SHAKESPEARE Prolegomena

Liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,

wie hat man sich Hamlet vorzustellen? Schlank, wie letztes Jahr am Barbican Theatre in London Benedict Cumberbatch, besser bekannt als Sherlock Holmes. Oder eher korpulent? In der Duell-Szene mit Laertes bemerkt Mutter Gertrude, dass ihr Sohn »fat and scant of breath« (5,2,240)<sup>1</sup> sei, fett also und außer Atem, und will ihm ein »napkin«, ein Tüchlein für die Stirn reichen. Schlegel übersetzt »fat« mit »schwitzend«,<sup>2</sup> und bis heute debattiert die Shakespeare-Forschung darüber, ob Hamlet als fett zu gelten hat. Hamlet selbst beklagt am Ende des ersten Aufzuges seine »Schwachheit und Melancholie«,<sup>3</sup> »my weakness and melancholy« (3,2,578). Ein »action hero« ist er mit Sicherheit nicht. Fett und melancholisch – ein träger Grübler, mit zu viel Sitzfleisch, bei dem die Säfte stocken, das passt zusammen und würde allein schon Hamlets wirre Reden erklären, die das Hofpublikum in Helsingör verstören. Denn nach den medizinischen Vorstellungen der Zeit produziert der Saft der schwarzen Galle Dämpfe, die als fixe Idee nach oben ins Gehirn gehen oder als Furz hinten heraus. Gegen die Krankheit Melancholie sollte allerlei helfen: Nieswurz zur Entleerung des Saftes, das Tragen einer Bleikappe zur Bodenhaftung. Hamlets intrigante Beobachter, allen voran Polonius, deuten seine Melancholie allerdings nicht als Krankheit, sondern als eine vorübergehende Verstimmung des Gemüts aufgrund vorgeblicher Schwärmereien für Ophelia. Die Melancholie des Dänenprinzen könnte auch gänzlich anders aufgefasst werden, als Habitus des Intellektuellen, der von »des Gedankens Blässe angekränkelt«<sup>4</sup> ist. Immerhin kommt Hamlet von Wittenberg nach Helsingör, er studiert in der Lutherstadt, wie Horatio, welcher beiläufig erwähnt, dass ihn »a truant disposition« (1,2,168) von Wittenberg weggeführt habe, »müßiggängerischer Hang«.<sup>5</sup> Das erin-

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, Hamlet. In: The Norton Shakespeare, hg. von Stephen Greenblatt u.a., New York und London 2008, S. 1683–1784, hier S. 1781 – fortan mit Akt, Szene, Vers im Fließtext nachgewiesen.

<sup>2</sup> »Er schwitzt, ist außer Atem.« (William Shakespeare, Hamlet, Prinz von Dänemark, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel. In: Ders., Sämtliche Dramen, Bd. III: Tragödien, München 1984 [1844], S. 589–702, hier S. 698, 5,2).

<sup>3</sup> Shakespeare, Hamlet (wie Anm. 2), S. 635 (3,1).

<sup>4</sup> Shakespeare, Hamlet (wie Anm. 2), S. 638 (3,1).

<sup>5</sup> Shakespeare, Hamlet (wie Anm. 2), S. 600 (1,2).

nernt an ein gut katholisches Argument der Gegenreformation, dass Luthers Lehre die Weltanschauung aller Protestanten verdüstere, sie zu Trägheit und Schwermut, zur Todsünde der *acedia* verleite, in der Erkenntnis eines *deus absconditus*, in der Erkenntnis, dass man sich auf Erden den Himmel nicht mehr eigenmächtig als Mensch verdienen könne. Klar ist nur: Hamlet, der Student aus Wittenberg, neigt zum Zweifel. Um es mit Kleists Worten zu seiner Kant-Krise auszudrücken: Hamlet weiß nicht, ob das, was der Geist seines Vaters ihm benennt, »wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es [ihm] nur so scheint« (DKV IV, 205). »Thus conscience does make cowards of us all« (3,1,85), »so macht Bewußtsein Feige aus uns allen«,<sup>6</sup> heißt es in Hamlets Monolog ›To Be or Not to Be«. Des Prinzen Melancholie resultiert aus dem Zweifel, ob diese Geistererscheinung bloß Täuschung und Spuk ist oder eine transzendente Instanz, die Wahrheit garantiert.

Shakespeares Hamlet-Porträt ist eine Collage aus medizinischen, theologischen und philosophischen Melancholievorstellungen. Es folgt einer ästhetischen Idee, die das Fachwissen der Zeit zugleich versammelt wie zerstreut. Die deutsche Shakespeare-Rezeption um 1800 definiert Hamlets Melancholie weniger als Krankheit oder transitorische Verstimmung, sie betont den habituellen Aspekt, sie deutet Hamlet als Prototyp eines Intellektuellen, der »Dolche« reden will und »keine brauchen«<sup>7</sup> will (»I will speak daggers to her, but use none«; 3,3,366). Goethes Wilhelm Meister liefert dafür das wirkmächtigste Beispiel. Er sieht in Hamlet ein »schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen« und in dessen Auftrag zur Rache eine »große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist.«<sup>8</sup> Dargestellt wird Hamlet idealisiert und seine Handlungshemmung zum Faszinosum. Oder anders: zur Epochensignatur der Schwellenzeit um 1800, als einer Zeit der grandiosen Entstabilisierung jahrhundertlang gültiger politischer Verhältnisse, in der die Franzosen mit revolutionären Taten, die Deutschen dagegen mit Zweifel und Melancholie bzw. mit literarischen Entwürfen zur ästhetischen Erziehung des Menschen reagierten. »Deutschland ist Hamlet«<sup>9</sup> klagt deshalb später der Vormärz-Dichter Ferdinand Freiligrath in einem Spottgedicht von 1844, und bis heute liefert die Melancholie den Intellektuellen den Geniepass bzw. das Passwort für Zugang und Verbleib der Zauderer im Wartesaal Deutschland.

Der Soldat Kleist war nicht dazu prädestiniert, den Kopf schwermütig in die Hand zu stützen. Der Beamtenanwärter Kleist jedoch schlau genug, sich vor der Königsberger Kammer mit einer Hartleibigkeit, die sein Gemüt angreife, herauszureden und um Urlaub zu bitten, in dem er dann munter Text für Text schrieb: den ›Zerbrochnen Krug‹, ›Amphitryon‹ und ›Das Erdbeben in Chili‹. Die Ärzte Sternemann und Greif, die Kleist nach seinem Selbstmord untersuchten, fanden bei der Obduktion keinerlei Anlass, ihn für krank zu halten. In ihrem Abschlussbericht allerdings schreiben sie das Obduktionsprotokoll um und konstatieren dem Denato »viel verdickte schwarze Galle« und einen »excentrischen Gemüths-

<sup>6</sup> Shakespeare, Hamlet (wie Anm. 2), S. 637 (3,1).

<sup>7</sup> Shakespeare, Hamlet (wie Anm. 2), S. 652 (3,2).

<sup>8</sup> Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Friedmar Apel u.a., Bd. 9, Frankfurt a.M. 1992, S. 609.

<sup>9</sup> Ferdinand Freiligrath, Hamlet. In: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Ludwig Schröder, Bd. 5, Leipzig 1906, S. 77–79, hier S. 77.

zustand« (LS 534), wohl auf Druck von oben gegen jede Werther-Wirkung dieses spektakulären Freitods. Von solcher Pathologisierung ist wenig zu halten, noch weniger von Kurzschlüssen zwischen heillosem Leben und heillosem Werk in der Nachfolge von Goethes »Schauder und Abscheu«<sup>10</sup> vor Kleist.

Kleist kannte »Wilhelm Meisters Lehrjahre« bestens und zitierte daraus, Goethes Hamlet-Deutung war ihm also vertraut, die Idealisierung Hamlets aber, die sich auch in den Shakespeare-Übersetzungen der Zeit, bei Wieland, bei Schlegel, bemerkbar macht, teilte Kleist nicht. Das ist eine These, die auf zwei Vermutungen basiert: Erstens, dass der Cheruskerfürst Herrmann und der Prinz von Homburg in ihrem denkwürdigen Schwanken zwischen Wort und Tat Um- bzw. Fortschreibungen Hamlets sind, und zweitens, dass Kleists Shakespeare-Interpretation dem Original dabei gerechter wird als die Goethes. Shakespeares Hamlet ist alles andere als eine schöne und edle Seele, er scheint zur Tat nicht gleich aufgelegt zu sein, hat aber dann keine Gewissensbisse, Polonius erstochen zu haben oder Rosencrantz und Gündenstern in den Tod zu schicken. Kleists Cheruskerfürst Herrmann lässt die Römer hemmungslos töten, sogar den edelmütigen Retter eines Germanenkindes. Er predigt den totalen Krieg, lehnt aber melancholisch am Stamm einer Eiche, unfähig das Signal zur entscheidenden Schlacht zu geben, sodass seine Anhänger, sodass Marbod dann für ihn kämpfen. Herrmann spielt mit Thusnelda so obszön wie Hamlet mit Ophelia oder Homburg mit Natalie. Weder Herrmann noch Homburg sind moralische Helden und allenfalls fragwürdige »action heroes«. Homburg träumt von Ruhm und Ehre und greift in Kleists Drama in die Schlacht gegen die Schweden befehlswidrig zu früh ein, als die Infanterie unter Hennings und Truchß Wrangels Soldaten schon zum Rückzug gezwungen haben, weil er beim Sieg unbedingt dabei sein will.

Hamlet, Herrmann und Homburg, Romeo und Julia, Ottokar und Agnes, den Fort- und Umschreibungen von Shakespeares ästhetischen Ideen in Kleists Werk wird in dem Kongress »Kleists Shakespeare« nachgegangen, vor allem der These Wielands, dass Kleists dramatisches Talent »die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear« (LS 89) gewissermaßen vereinige. Anlässlich von Kleists Rezitation des Guiskard-Fragments hat Wieland das behauptet, für mich das erste Drama des Absurden in der deutschen Literatur. In meiner Kleist-Biographie habe ich versucht zu zeigen, wie Kleist hier die Brüchigkeit seines Lebens und Schreibens mit großer Wahrhaftigkeit reflektiert. Ich betone das, weil Kleists Shakespeare-Rezeption in der Erkenntnis der Kongruenz zweier Krisenzeiten liegen könnte. Hamlet, Don Quijote, Don Juan, Faust – das sind die Epochenmodelle im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, allesamt Melancholiker, die nicht mehr sicher sind, was die Welt im Innersten zusammenhält. Sie tauchen in der Krisenzeit um 1800 wieder auf, in wechselnden Figurationen, in Mozarts »Don Giovanni«, in Goethes »Faust«, optimistisch-luftiger in Wielands »Don Sylvio«. Kleists Fort- und Umschreibungen Shakespeares sind, das zeigt schon sein Erstlingsdrama »Die Familie Schroffenstein«, trostloser, radikaler. Sein Credo ist, dass die Zeit nicht nur vorübergehend aus den Fugen ist, sondern immer schon und immer wieder. Kein

---

<sup>10</sup> Zit. nach Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 208.

Fortinbras und kein Napoleon wird diese »gebrechliche« (DKV III, 186) Welt wieder einrichten, in der »eine neue Ordnung der Dinge [...] nichts, als bloß de[r] Umsturz der alten« scheint (DKV IV, 352). Am 30. Oktober 1807 schreibt Kleist an Adolphine von Werdeck:

Was sagen Sie zur Welt, d.h. zur Physiognomie des Augenblicks? Ich finde, daß mitten in seiner Verzerrung etwas Komisches liegt. Es ist, als ob sie im Walzen, gleich einer alten Frau, plötzlich nachgäbe (sie wäre zu Tode getanzt worden, wenn sie fest gehalten hätte); und Sie wissen, was dies auf den Walzer für einen Effect macht. Ich lache darüber, wenn ich es denke. (DKV IV, 394)

›PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG‹

Kleists märkischer ›Hamlet‹

Am 3. September 1811 übersendet Marie von Kleist dem Prinzen Wilhelm von Preußen ein Theaterstück und formuliert in ihrem beigefügten Schreiben:

Ich wage zu gleicher Zeit, Ihrer Königl. Hoheit der Frau Prinzessin [Marianne, geb. von Hessen-Homburg] ein Stück zu Füßen zu legen, welches der Verfasser ihr gewidmet hat und das sicher große Schönheiten enthält, auf das man jedoch, wenn ich nach der Wirkung urteile, die es auf mich gemacht hat, die Frau Prinzessin vorbereiten müßte, und vor allem wäre es nötig, daß sie den Dichter und all seine aus Shakespeare geschöpften Ideen über das Drama kennenlernte. (LS 506)

Diese Übereignung des ›Prinz Friedrich von Homburg‹, mit der Marie von Kleist zugleich finanzielle Unterstützung für den Autor erbittet, stellt eine Kontinuität zwischen der historischen Fiktion und der gegenwärtigen Königsfamilie her, indem sie das Stück in der Nachwelt der Hessen-Homburgs installiert. Der Verweis auf die aus Shakespeare geschöpften Ideen beglaubigt nicht nur die Qualität des Stücks, sondern verbindet auch die Empfängerin unmittelbar mit der deutschen Rezeption Shakespeares.<sup>1</sup>

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Shakespeare in Deutschland längst eine etablierte Größe.<sup>2</sup> Markiert Lessings 17. Literaturbrief eine Initialzündung der deutschen Kanonisierung Shakespeares,<sup>3</sup> wenn es darin heißt »Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden«,<sup>4</sup> so hatte Goethe Hamlet zum Zeitgenossen der Deutschen gemacht, der dieser über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg bleiben sollte.<sup>5</sup> ›Hamlet, das vielfach als Synekdoche für das Gesamtwerk Shakespeares stand, lag in Berlin zu Beginn des 19. Jahrhunderts gleichsam in der

---

<sup>1</sup> Wie u.a. Meta Corssen, Bianca Theisen und Max Lüthi gezeigt haben, schöpfte Kleist in vielen seiner Werke aus Shakespeares Stücken, die er aus den Übersetzungen Schlegels und Wielands kannte. Vgl. Meta Corssen, *Kleist und Shakespeare*, Weimar 1930; Bianca Theisen, *Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus*. In: *KJb* 1999, S. 87–108; Max Lüthi, *Kleist und Shakespeare*. In: *Shakespeare Jahrbuch* 95 (1959), S. 133–143.

<sup>2</sup> Vgl. Theisen, *Der Bewunderer des Shakespeare* (wie Anm. 1), S. 95.

<sup>3</sup> Vgl. Roger Paulin, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682–1914. Native Literature and Foreign Genius*, Hildesheim 2003, S. 87–90; Andreas Höfele, *No Hamlets. German Shakespeare from Nietzsche to Carl Schmitt*, Oxford 2016, S. 4.

<sup>4</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. In: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner, Bd. 4: *Werke 1758–1759*, Frankfurt a.M. 1997, S. 500.

<sup>5</sup> Vgl. Höfele, *No Hamlets* (wie Anm. 3), S. 7.

Luft. Kleists Geistesbildung befand sich im Banne dessen, was Goethe in ›Dichtung und Wahrheit‹ als »Hamletfieber« diagnostiziert hatte.<sup>6</sup> Dieses Hamletfieber konnte indes nur grassieren, weil es, wie Walter Muschg dargelegt hat, bereits ein Wertherfieber gab und beide sich gegenseitig intensivierten.<sup>7</sup> Laut Andreas Höfele spielt ›Werther‹ eine entscheidende Rolle für die Integration ›Hamlets‹ in die deutsche Kultur.<sup>8</sup> In der Einführung mit Werken wie diesem wurde Shakespeare gleichsam zu einem Katalysator des deutschen Klassikerkanons und überdies, wie Manfred Pfister in ›Germany is Hamlet‹ ausführte: »[It] was used both as a mirror of the German soul and as a screen on which the everchanging political situation in Germany was projected.«<sup>9</sup>

In der Folge von Wielands Übersetzung des Stückes im Jahr 1766, die Kleist bekannt war,<sup>10</sup> wurde ›Hamlet‹ über den gesamten deutschsprachigen Raum hinweg in neuen Übersetzungen und Versionen adaptiert und verbreitet. Flankiert wurde diese Dynamik der Popularisierung durch die kritischen Arbeiten und Essays Gotthold Ephraim Lessings, Friedrich Schlegels, Friedrich Schillers sowie Ludwig Tiecks.<sup>11</sup>

Zeigte sich bereits der junge Goethe in seiner Rede ›Zum Shakespeares Tag‹ (1771) von Shakespeares Werken energetisch affiziert, so präsentieren ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ (1795) schließlich einen Protagonisten, der erfüllt von ›Hamlet‹ ist und meint, »daß kein größerer [Plan eines Stückes] ersonnen worden sei.«<sup>12</sup> Wenige Jahre später markiert A.W. Schlegels Übersetzung von 1798 den Höhepunkt des Hamletfiebers.

Das dramatische Werk Shakespeares und darin insbesondere ›Hamlet‹ finden in Kleists Werken und Schriften vielfach Erwähnung. Nicht nur mutmaßt der Kaiser im ›Käthchen von Heilbronn‹: »O Himmel! Die Welt wankt aus ihren Fugen!« (Vs. 2492),<sup>13</sup> sondern Kleist selbst identifiziert sich in vielen seiner späten Briefe explizit mit Hamlet: Im Dezember 1805 schreibt er beispielsweise an seinen Freund Rühle von Lilienstern über die bevorstehende französische Invasion zu erwartenden Umwälzungen: »Denn so wie die Dinge stehn, kann man kaum auf viel mehr rechnen, als auf einen schönen Untergang. [...] Es gelte Sein, oder Nichtsein« (DKV IV, 351).

<sup>6</sup> Zit. nach Paulin, *The Critical Reception* (wie Anm. 3), S. 217.

<sup>7</sup> Vgl. Walter Muschg, *Deutschland ist Hamlet* (Teil I). In: *Die Zeit* Nr. 17, 24.04.1964, [www.zeit.de/1964/17/deutschland-ist-heimat/](http://www.zeit.de/1964/17/deutschland-ist-heimat/) (31.07.2017).

<sup>8</sup> Vgl. Höfele, *No Hamlets* (wie Anm. 3), S. 5.

<sup>9</sup> Manfred Pfister, *Germany is Hamlet. The History of a Political Interpretation*. In: *New Comparison* 2 (1986), S. 106–126, hier S. 108.

<sup>10</sup> Kleists Kenntnis der Wielandschen Übersetzung wurde von Meta Corssen und Max Lüthi nachgewiesen.

<sup>11</sup> Kleist selbst hatte sich auf Einladung Wielands von Januar bis März 1803 in Obmannstedt aufgehalten, wo beide sich u.a. der englischen Literatur widmeten und Richardsons ›Clarissa‹ lasen.

<sup>12</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. von Hans-Jürgen Schings, München 2006, S. 253.

<sup>13</sup> Zitate aus dem ›Käthchen von Heilbronn‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹ werden nach DKV II mit Versangabe im Fließtext nachgewiesen.

In einem Brief an Marie Kleist vom Juni 1807 evoziert er den Vergleich zu Hamlet erneut und beklagt, dass die »untröstliche Perspektive« der Kriegszeit seine Arbeit behindere: »Wenn ich die Zeitungen gelesen habe, und jetzt mit einem Herzen voll Kummer die Feder wieder ergreife, so frage ich mich, wie Hamlet den Schauspieler, was mir Hekuba sei?« (DKV IV, 378) An Ulrike schreibt er im Oktober, seinen Geschwistern Leopold und Auguste sowohl zu gratulieren als auch sie zu bedauern, sei »zu *hamletisch* für diesen Augenblick« (DKV IV, 393) und beschließt daraufhin, ganz gemäß seinem Vorbild, besser nichts zu unternehmen.<sup>14</sup>

Die Verbindung von identifikatorischer Selbststilisierung und Herausforderung zu eigener künstlerischer Leistung, die Kleists Shakespearerezeption prägte, tritt in seinem Brief vom 13. November 1800 an Wilhelmine von Zenge deutlich hervor, indem er sie zu überreden sucht, ihm ungeachtet seiner prekären Finanzlage zu folgen:

Viele Männer haben geringfügig angefangen u königlich ihre Laufbahn beschlossen. Shakespeare war ein Pferdejunge u jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt. Wenn Dir auch die eine Art von Ehre entgeht, so wird Dir doch vielleicht einst eine andere zu Theil werden die höher ist – Wilhelmine, warte zehen Jahre u Du wirst mich nicht ohne Stolz umarmen. (DKV IV, 155)<sup>15</sup>

Kleists persönliche Interessen werden hier durch die Identifikation mit dem Objekt seiner Bewunderung begründet. Diese Bewunderung Kleists für Shakespeare äußerte sich allerdings nicht in dem willfährigen Übereifer mancher seiner Zeitgenossen, die ihrer Bardolatrie in hymnischen Traktaten Ausdruck verliehen. Shakespeares Werk dient ihm hier vielmehr als Ansporn und Maßstab für sein eigenes Schaffen, Shakespeares Biographie als Exempel für den Aufstieg eines Dichters, dessen postume Strahlkraft ungleich ehrenvoller zu bewerten ist als die ihm zu Lebzeiten mitunter verwehrt Anerkennung. Das Beispiel Shakespeares ermöglicht es Kleist, die Gegenwart gedanklich in einen Raum der Möglichkeit zu überschreiten. In dieser Weise der imaginativen Selbsttranszendierung erträumt Kleist nicht nur seine eigene Nachwelt, sondern verankert sich zugleich in der Nachwelt Shakespeares und wirbt mit dem Verweis auf sein Vorbild um das Vertrauen seiner Verlobten in seine Fähigkeiten, die gegenwärtige Misere zu überwinden.

Wilhelmine von Zenge blieb bekanntlich kritisch gegenüber Heinrichs Plänen und antwortete später auf seine Absicht, sich in der Schweiz als Bauer niederzulassen, mit Verweis auf ihr Vaterhaus und ihren fragilen Gesundheitszustand abschlägig (vgl. DKV IV, 303–305), woraufhin Kleist sie im Mai 1802 bat, ihm nicht mehr zu schreiben, und seinen Brief mit den Worten schloss: »Ich habe keinen andern Wunsch als bald zu sterben.« (DKV IV, 309)

Doch auch jenseits primär biographischer Annäherungen begründet die Auseinandersetzung mit Shakespeares Werk eine Reflexion, gar Neubewertung zeitge-

---

<sup>14</sup> Diese in der Kleist-Forschung bekannten Zitate werden jüngst von Moira Weigel im Rahmen ihrer medientheoretischen Untersuchung der Verbindung von Kleist und Shakespeare aufgegriffen. Vgl. Moira Weigel, *Hamletkrisen. Kleist, Shakespeare and Media Theory circa 1800*. In: *The Germanic Review* 92 (2017), S. 17–39.

<sup>15</sup> Im »Prinz Friedrich von Homburg« verleiht der Prinz seiner Verzweiflung mit einer analogen Metapher Ausdruck: »[D]em Troßknecht könnt' ich, / Dem schlechtesten, der Deiner Pferde pflegt, / Gehängt am Halse flehen: rette mich!« (Vs. 975–977)

nössischer Dichtung sowie eine Weiterentwicklung seiner eigenen Ästhetik und Kritik. Wie Bianca Theisen dargelegt hat, ist »Kleists Skeptizismus nicht nur von der Philosophie Kants inspiriert, sondern findet [seine] literarische Vorprägung bei Shakespeare.«<sup>16</sup> In Shakespeares Werk, speziell im »Hamlet«, so möchte ich zeigen, fand Kleist nun eine dramatisch-poetische Quelle, die ihn zur Reflexion über Zusammenhänge von Form und Wirkung inspirierte, um auch jenseits der sogenannten Kant-Krise der philosophischen Frage nach Wirklichkeit und Erscheinung, Form und Substanz nachzugehen, die er in »Prinz Friedrich von Homburg« dramatisch erprobt.

In den »Berliner Abendblättern«, der Zeitung, für die Kleist schrieb und die er zwischen Oktober 1810 und März 1811 herausgab, vergleicht er den Gegenstandsbereich Shakespeares mit demjenigen der zeitgenössischen Dichtung:<sup>17</sup>

Wie nichtig oft, wenn wir den Shakespear zur Hand nehmen, sind die Interessen, auf welchen Du mit Deinem Gefühl verweilst, in Vergleich mit den großen, erhabenen, weltbürgerlichen, die vielleicht nach der Absicht dieses herrlichen Dichters in Deinem Herzen anklingen sollten! (DKV III, 567)

Die Wirkungsdimension der Werke Shakespeares relativiert die partikularen Interessen des Gegenwartsdichters und dessen jeweilige emotionale Disposition durch ihre sublimen, überindividuellen Gerichtetheit. Diese Welthaltigkeit des Shakespeare'schen Werkes basiert auf einem Ineinandergreifen von Form und Inhalt, in dem nicht mehr zwischen beidem unterschieden werden kann. Aus diesem Zusammenspiel erzeugt das Werk eine Perfektion der Darstellung, hinter die es selbst zurücktritt:

Was kümmert mich, auf den Schlachtfeldern von Agincourt, der Witz der Wortspiele, die darauf gewechselt werden; und wenn Ophelia vom Hamlet sagt: »welch ein edler Geist ward hier zerstört!« – oder Macduf vom Macbeth: »er [hat] keine Kinder!« – Was liegt an Jamben, Reimen, Assonanzen und dergleichen Vorzügen, für welche dein Ohr stets, als gäbe es gar keine andere, gespitzt ist? – (DKV III, 567)

Diese Logik der Selbstüberschreitung des Werkes, die Kleist in Shakespeare findet, basiert auf einem Formbegriff, der nicht auf einem referentiellen Selbst- oder Weltbezug beruht, sondern eine darüber hinausgehende Signifikationsleistung hervorbringt. Der Text wird darin identisch mit dem, was er ausdrückt: »Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.« (DKV III, 566) In dieser Gegenüberstellung des Kunstwerks mit dem eigenen, mangelhaften Abbild wird die Spiegelmetapher, die paradigmatisch in Hamlets Definition der Schauspielkunst als der Natur vorgehaltener Spiegel verwendet wird, konstitutiv für Kleists Formbegriff:<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Theisen, *Der Bewunderer des Shakespeare* (wie Anm. 1), S. 97.

<sup>17</sup> In einigen Fällen wird dies in direkten Zitaten evident, wie z.B. im Eintrag vom 16. Oktober 1810 (BA, Bl. 14), in dem Kleist einige Zeilen aus A.W. Schlegels 1797 veröffentlichter Übersetzung von »Twelfth Night« reproduziert.

<sup>18</sup> Nicht nur in den »Berliner Abendblättern« findet sich das Argument, dass der »Abstich des gar zu Wirklichen mit dem Nachgeahmten« die Fantasie der Zuschauer hemme. Das

the purpose of playing, whose end, both at the first and now,  
was and is to hold as 'twere the mirror up to nature, to  
show virtue her own feature, scorn her own image, and the very  
age and body of the time his form and pressure (3,2,19–22).<sup>19</sup>

In seinem Essay »Über das Marionettentheater«, der selbst als ein dramatisch-performativer Beitrag der Kritik konzipiert ist, untersucht Kleist die Grenze zwischen Natur und Kunst in Bezug auf ein sich selbst bewusstes mimetisches Begehren nach Imitation. In Verteidigung des populären Marionettentheaters erklärt der fiktive Herr C. dem wissbegierigen Erzähler, dass die Marionette gegenüber menschlichen Schauspielern den deutlichen Vorteil besäße, dass sie nicht affektiert sei: »daß sie sich niemals *zierte*.« (DKV III, 559) Er beschreibt das Phänomen der Natürlichkeit der Kunst, die in der »natürlichen Grazie« läge, von wo aus der Schauspieler gleichsam zur Erzeugung einer Künstlichkeit der Natur gelangen müsse, ohne jedoch diese Künstlichkeit selbst auszustellen.

Die Affektiertheit erscheint vielmehr als ein Element der Unvollkommenheit, da das bewusste Subjekt die perfekte Eigenart vermissen lasse, die die Marionette dazu bringt, lediglich dem »bloßen Gesetz der Schwere« zu folgen (DKV III, 559). Um die verlorene Unschuld wiederzuerlangen, müsse man, so der Erzähler, wieder schuldig werden, paradoxerweise »von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen« (DKV III, 563). Kleist beschreibt diesen Wandlungsprozess mit dem Vexierbild des Hohlspiegels, das für die Inszenierung des Übergangs zwischen Traum und Wirklichkeit im »Prinz Friedrich von Homburg« wie auch im »Hamlet« ästhetisch wirksam wird:

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt [...], oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt (DKV III, 563).

Anstelle von wahrhafter Repräsentation oder Transparenz zeigen Spiegelbilder vielmehr gerade die Instabilität jeglicher Versuche, ein naturgetreues Abbild zu produzieren auf und weisen das Ideal einer realistischen Repräsentation als nur scheinbare Treue zur Wirklichkeit aus.<sup>20</sup> Die »produktiven Paradoxien seines

---

Theater müsse vielmehr aus dem prosaischen Netz befreit und in sein poetisches Element zurückgeführt werden (BA, Bl. 18, 20.10.1810).

<sup>19</sup> Die Zitate aus Shakespeares Werken sind der Norton-Gesamtausgabe entnommen: The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition, hg. von Stephen Greenblatt u.a., New York 1997.

<sup>20</sup> Vgl. Günter Blumberger, Heinrich von Kleist, Frankfurt a.M. 2011, S. 76f.: »Festzuhalten ist erstens, dass er mit der Kant-Krise im Nachhinein seinen Studienabbruch legitimiert. Festzuhalten ist zweitens, dass er damit seine Flucht aus Frankfurt, seinen Wunsch zu reisen, um auf der Reise einen neuen Lebensplan zu finden, legitimiert. Festzuhalten ist drittens, dass Kleists Kant-Krise folgenreich ist für seine Literatur, dass es also einen Zusammenhang geben mag zwischen »misreading« und Kreativität, indem Kleists Fehllektüren Kants ihn gerade produktiv machen.« So reflektiert Kleist in einem Brief an Wilhelmine von Zenge, »ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint« (DKV IV, 205).

Schreibens«<sup>21</sup> resultieren, wie Günter Blamberger gezeigt hat, aus einer Schwellensituation, in der die Möglichkeit, zu einem wahren Sein zu gelangen, zwar nicht gänzlich aufgegeben wird, dies aber nur im Modus der Anerkennung des Scheins als Existenzform möglich ist. Mit dieser Einsicht geht die latente Bedrohung einher, dass das reflektierte menschliche Subjekt sich der höchst korrumpierbaren Welt der Künstlichkeit vollends assimiliert. Kleist beklagt in seinen Briefen, dass es in einer solchen Welt nicht möglich sei, sich anderen zu öffnen, da er sich nicht so zeigen könnte, wie er möchte: »weil ich mich selbst nicht zeige, wie ich es wünsche« (DKV IV, 199). Er resümiert, und auch hier dürfte Hamlet Pate gestanden haben, dass die einzige Alternative nur darin bestehen könne, eine Rolle zu spielen. Zugleich bekennt er: »Die Nothwendigkeit eine Rolle zu spielen, und ein innerer Widerwillen dagegen machen mir jede Gesellschaft lästig« (DKV IV, 199). Schließlich sieht er sich auf seine eigene Gesellschaft zurückverwiesen, in der er wahr zu und mit sich selbst sein kann: »[F]roh kann ich nur in meiner eignen Gesellschaft sein, weil ich da ganz wahr sein darf« (DKV IV, 199).

Die Selbstinszenierung Kleists in seinen Briefen ist durch die Ambivalenz geprägt, dass er sich einerseits selbst oder gar sein Innerstes als solches lesbar machen möchte, andererseits aber das Bewusstsein dafür sensibilisieren will, dass jedes Lesen ein Missverstehen, eine Fehllektüre ist, dass der Spiegel der Wahrnehmung der anderen, in dem sein Bild erscheint, ohne wahren Inhalt häufig leer bleibt. Gleichwohl bekennt Kleist, dass er andere nahezu obsessiv liest. Er schreibt, dass er dem Wunsch, gar dem Zwang nicht entgehen kann, von der möglicherweise täuschenden Außenansicht zu den dahinterliegenden Wahrheiten vorzudringen:

Ach, es giebt eine traurige Klarheit, mit welcher die Natur viele Menschen, die an dem Dinge nur die Oberfläche sehen, zu ihrem Glücke verschont hat. Sie nennt mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund – sie zeigt mir Alles, was mich umgiebt u mich selbst in seiner ganzen armseeeligen Blöße u dem Herzen ekelt zuletzt vor dieser Nacktheit – (DKV IV, 199).

Die Unmöglichkeit der wirklichkeitsgetreuen Repräsentation wird geradezu zu einer poetischen Notwendigkeit. Ist es unmöglich, das authentische Innere einer Welt der Erscheinungen zu vermitteln, da es dadurch reduziert und zersetzt würde, so bleiben letztlich nur die defizienten, fragmentierten Medien der Performanz wie die Sprache als Möglichkeiten der Selbstdarstellung. Sie bewahren die Oberfläche, die die von der Natur verschont Gebliebenen für die Substanz halten und ermöglichen es zugleich, ein Selbst jenseits der Äußerlichkeit zu reklamieren. Die ostentative und unausweichliche Missrepräsentation des Selbst in einer Welt des Scheins und des Rollenspiels beschreibt in ihren häufigen Referenzen an die Melancholie einen an Hamlet orientierten, dramatisch-poetischen Typus im Gegensatz zu den philosophischen Konzepten, die die Kleistrezeption primär geprägt haben.

Shakespeares ›Hamlet‹ und Kleists letztes Drama, der ›Prinz Friedrich von Homburg, operieren im Rahmen ihrer immanent theatralen Kritik an der Repräsentation mit paradoxalen Vexierphänomenen, in denen Transgressionspotentiale erprobt werden und das Theater als ein Ort ihrer Möglichkeit konstituiert wird. In ihrer Verdichtung solch dialektischer Umschlagsituationen, für die der Spiegel so-

---

<sup>21</sup> Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 20), S. 83.

wie der Traum als Paradigmen der Transformation wirksam werden, werden beide Stücke einander strukturell transparent.

Der »Prinz Friedrich von Homburg« exponiert bereits in seiner initialen Spiel-im-Spiel-Situation<sup>22</sup> ein metadramatisches Element, in dem die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit, zwischen Traumvision und historischer Realitätsreferenz, zwischen Beobachter und Akteur, Handeln und Nichthandeln dadurch in den Blick gerät, dass sie fortwährend überschritten wird.<sup>23</sup> Auch wenn Prinz Friedrich von Homburg, anders als Hamlet, weder selbst die Rolle eines Schauspielers annimmt noch im gesamten Stück Schauspielerfiguren auftreten, die durch das Spiel, das Mittel der Verstellung, die Wahrheit hervorzubringen suchen, so durchwirkt die Dimension sozialen Rollenspiels mit ihren konventionalisierten Erwartungen an eine Rolle, die Inszenierung von Hierarchiegefügen, Macht- und Ohnmachtskonstellationen, die durch Beobachterperspektiven kodiert sind. Politik und Hermeneutik werden nicht voneinander getrennt.

In beiden Dramen wird die Suche nach Wahrheit mit Mitteln der Täuschung vollzogen. Während Hohenzollern die schlafwandlerische Handlung des Prinzen mit »Es ist nichts weiter, glaubt mir auf mein Wort, / Als eine bloße Unart seines Geistes« (Vs. 38f.) als sentimentale Selbstzentriertheit narzisstisch geprägter Persönlichkeiten abzutun versucht, unterlegen der Kurfürst und sein Gefolge, die ihn auf die Probe stellen, ihr einen Wahrheitskern – »Bei Gott! ich muß doch sehn, wie weit er's treibt!« (Vs. 64) – und vertrauen, wie Hamlet in »The Mousetrap«, auf die Koinzidenz von Form und Substanz sowie die potentiell revelatorische Kraft des Theaters als Traum- und Spiegelbild.

Zuschreibungen von Narzissmus, melancholischem Weltschmerz<sup>24</sup> und heroischem Hyperaktivismus überlagern sich in den Diagnosen der Beobachter des Prinzen. Hohenzollern verweist ironisch auf den nicht vorhandenen Spiegel: »Schade, ewig Schade, / Daß hier kein Spiegel in der Nähe ist! / Er würd' ihm, eitel wie ein Mädchen, nahn« (Vs. 59–61).

Wird mithin nicht nur die Identität des Prinzen für das anwesende Publikum in ihrer Ambivalenz sichtbar, so reflektieren auch die Beobachter- und die Objektebenen der Szene einander. Auf beiden Ebenen lassen sich Analogien aus den ersten Szenen des »Hamlet«, die das zentrale Problem von Schein und Sein betreffen, heranziehen. In diesen ersten Szenen begegnen wir dem Protagonisten als Beobachter und Interpreten der anderen, der, wie Kleist, von der Natur nicht

---

<sup>22</sup> Vgl. Anthony Stephens, Zur Funktion der »Schauspiele« in Kleists Erzählungen. In: *KJb* 2007, S. 102–119.

<sup>23</sup> Vgl. Peter Philipp Riedl, Gewaltinszenierungen. Formen des Spiels im Spiel in Kleists Dramen. In: *German Life and Letters*, 64 (2011), H. 3, S. 354–373, hier S. 356: »Demgegenüber ist die dramaturgische Versuchsanordnung, durch die der Kurfürst von Brandenburg dem Prinzen von Homburg dessen verborgene Gedanken und geheime Wünsche zu Beginn des Schauspiels entlocken will, aus seiner Sicht ergebnisoffen, im Unterschied zu der Scheinexekution gegen Ende des Dramas. Hier inszeniert der »Regisseur«, der Kurfürst von Brandenburg, ein Lehrstück, in dem er seinen unfreiwilligen Schauspieler einem Theater der Grausamkeit aussetzt.«

<sup>24</sup> So nimmt der Kurfürst zunächst an, dass der Kranz aus Lorbeer, den der Prinz flicht, ein Kranz aus Weide, dem Baum der Melancholie, sei: »Was für ein Laub denn flicht er? – Laub der Weide?« (Vs. 46)

verschont, durch die Verstellung und Intrige am dänischen Hofe hindurchblickt: »I know not ›seems« (1,2,76). Hamlet signalisiert Gertrude, dass er durchaus in der Lage ist, zwischen Sein und Schein zu trennen, und ihre gespielte Trauer entlarvt. Zugleich reklamiert er für sich selbst einen Bereich des wahrhaften Seins, den er aber nur durch Verfremdung und Rollenspiel aufrechterhalten und schützen kann.

Von Anbeginn des Stückes, bereits in seinen ersten Worten »Who's there?« (1,1,1), wird die Unzuverlässigkeit der Erscheinungen und die daraus resultierende fundamentale epistemologische Verunsicherung als zentrales Thema eingeführt. Mit Ausnahme von Horatio sind weder Gertrude noch Ophelia (»Are you honest?« 3,1,102) oder Rosencrantz und Guildenstern, geschweige denn Claudius (»That one may smile and smile and be a villain –«; 1,5,108) in den Augen Hamlets das, was sie zu sein vorgeben. Während Hamlet jedoch über die ihn umgebende Scheinwelt reflektiert und seine daraus resultierende eigene Zerrissenheit selbstbewusst in ein Rollenspiel überführt, so bleibt Prinz Friedrich von Homburg diese Ebene der Selbstreflexion verwehrt. Bereits Hegel bemerkte, dass die »Zweiheit, Zerrissenheit und innere [...] Dissonanz des Charakters« des Prinzen »weit davon entfernt« seien, mit der inneren Konsequenz von Shakespeares Charakteren verglichen werden zu können.<sup>25</sup>

In der Welt des »Hamlet« führt zunächst der Geist des Vaters die Möglichkeit ein, dass die Erscheinung als solche unterscheidbar ist von dem, was sie hervorruft oder ausmacht,<sup>26</sup> dass keine kausale Notwendigkeit das erscheinende Objekt mit seiner zugrundeliegenden Substanz verbindet. Er konfrontiert Hamlet wie das Publikum vielmehr mit der Option, dass einer Erscheinung gerade keine Substanz korrespondieren kann. Trotz scholastischer Befragung durch Hamlet bleibt der Geist »of questionable shape« (1,4,43) und begründet die strukturgebende Skepsis des Stückes. Der Geist ist nicht mit sich selbst identisch, sondern widersetzt sich einer vereinheitlichten Lektüre, in der das Sein aus seiner Erscheinung heraus gelesen und verstanden werden kann. Er ist nicht Erscheinung von etwas, sondern die von ihm ausgehende epistemische wie ontologische Bedrohung besteht vielmehr in seiner Fähigkeit, weitere Abbilder aufzurufen.

Das Spiel mit der geisterhaften Ähnlichkeit verläuft zu Beginn des »Prinz Friedrich von Homburg« wechselseitig. Dem Prinzen wie den Zuschauern erscheint die Entourage des Kurfürsten zur Geisterstunde (»Doch fort! Zwölf ist's«; Vs. 217) als eine Geisterscheinung, als ein Trug- und Traumbild, dessen Verschwinden mithilfe der Bühnentechnik als dämonisch-übernatürliches inszeniert wird: »Des Schlosses Tor geht plötzlich auf; / Ein Blitz der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie« (Vs. 185f.) – eine Szene, die an die Hexen in »Macbeth«, die unter Blitz und Donner verschwinden, erinnert.<sup>27</sup> Wie Hamlet, der den Geist seines Vaters zu

<sup>25</sup> Martin Roussel, Zerstreungen. Kleist Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext. In: KJb 2007, S. 62–93, hier S. 75, Anm. 62.

<sup>26</sup> Margery Garber spricht in diesem Zusammenhang von drei Illusionen, die prägend für »Hamlets« Kritik an der Repräsentation seien: »the illusion of the ghost, the false illusion and pretence at Claudius' court, and the illusion of the players« (Margery Garber, *Dream in Shakespeare. From Metaphor to Metamorphosis*, New Haven 1974, S. 91).

<sup>27</sup> Wie die Trugbilder der Hexen im »Macbeth« gehen die gleichsam erträumten Verheißungen von Ruhm und der Hand Nataliens zur Verwunderung des Prinzen im Lauf des

sehen glaubt, erblickt der Prinz trotz seines schlafwandlerischen Zustands den Kurfürsten und adressiert ihn als seinen Vater – »Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!« –, woraufhin Hohenzollern, den Freunden Hamlets wiederum nicht unähnlich, angesichts dieser Begegnung »Höll und Teuffell« beschwört (Vs. 67).

Zugleich aber erscheint der Prinz von Homburg selbst den Beobachtern als ein geisterhaftes Wesen, dessen Halbschlaf als »Unart seines Geistes« gedeutet wird, der am Ende der Szene durch die Beschwörungsformel der Nennung seines Namens aus seinem schlafwandlerischen Zwischenzustand entrissen – »Arthur! Der Prinz fällt um.« (Vs. 87) – und durch den hypnotisierenden Imperativ des Kurfürsten verbannt wird: »In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / In's Nichts, in's Nichts!« (Vs. 74f.)

Wie der alte Hamlet schläft der Prinz im Garten, der in beiden Stücken metonymisch ein Königtum *en miniature* bildet, anders aber als das Gift, das König Hamlet ins Ohr geträufelt wird, lösen Homburgs Verhängnis, analog zu dem des Macbeth, die trügerischen Erscheinungen der goldenen Halskette am Siegerkranz sowie des leeren Handschuhs Nataliens aus. Und wie für Macbeth besteht das Rätsel des äußeren Scheins in seiner Oberfläche, die im »Scottish Play« als meta-theatrale Metapher des »Signifying nothing« (5,5,28) die tragische Einsicht des Protagonisten am Ende des Stückes bedingt.

Für Friedrich von Homburg markiert Nataliens Handschuh – »Dies Stück des Traums, das ihm verkörpert ward, / Zerstört zugleich und kräftigt seinen Glauben« (Vs. 1669f.) – die zugleich materielle wie immaterielle Schnittstelle zwischen Traum und Wirklichkeit in seiner strukturellen und epistemischen Unerreichbarkeit eines sich permanent entziehenden Signifikats. Der leere Handschuh ist nicht nur ein Umschlagphänomen, das den Prinzen in die nächtliche Traumszene zurückführt, und ihn den Befehl, nicht von seinem angewiesenen Platz zu weichen (vgl. Vs. 297) überhören lässt, sondern er begründet überdies eine Skepsis angesichts der Unzuverlässigkeit der empirischen Wahrnehmung und führt die handlungsmotivierende Logik der Substitution des Stückes ein.<sup>28</sup> Die Unzuverlässigkeit der Erscheinung, der keine wahre Substanz korrespondiert, sondern die Ähnlichkeiten hervorruft, löst in beiden Dramen ein Spiel der Signifikanten aus, das einer Struktur der Substitution entspringt: Hamlet tötet Polonius anstelle von Claudius, Froben stirbt stellvertretend für den Kurfürsten, und der Prinz nimmt schließlich in fataler Unkenntnis der Situation die Rolle des Kurfürsten an – »ich will der / Vollstrecker solchen

---

Stücks allmählich in Erfüllung und verstärken seine ontologischen Zweifel an Traum und Wirklichkeit.

<sup>28</sup> Die Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung wird durch den angeblichen Augenzeugenbericht des Boten, der der Kurfürstin die letzten Momente des Kurfürsten schildert, verdeutlicht: »Was diese Augen, leider, teure Frau, / Zu meinem ew'gen Jammer, selbst gesehn. / [...] Auf einem Schimmel herrlich saß er da, / Im Sonnenstrahl, die Bahn des Siegs erleuchtend.« (Vs. 516–540) Feinde wie Gefolgsleute glauben den Kurfürsten an seinem englischen Schimmel zu erkennen und sind wie geblendet von dessen Glanz. Der ekphrasische Botenbericht erinnert an den Prolog aus »Heinrich V.«, der die Selbstüberschreitung der sprachlichen Darstellung in die Imagination beschreibt: »Think, when we talk of horses, that you see them« (Prol, 26).

letzten Willens sein!« (Vs. 585f.) – und wird Hamlet, der sich die Rolle eines »scourge and minister« zugedenkt, nicht unähnlich.

Neben dem Spiegel figuriert der Traum in »Hamlet« wie in »Prinz Friedrich von Homburg« als Bild einer Dynamik der Transgression und der metaphorischen Substitution. Zustände des Schlafens und Wachens markieren in vielen Werken Shakespeares Austauschprozesse zwischen Wirklichkeit und Scheinwelt, zwischen der Vorstellung einer Substanz und ihren schattenhaften Abbildern.<sup>29</sup> Wie Margery Garber u.a. paradigmatisch anhand von »A Midsummer Night's Dream« gezeigt haben, macht der Traum die Kategorien von Realität und Illusion nicht nur durchlässig, sondern invertiert sie in einer Weise, in der letztlich der Traum wirklicher und wahrhafter als die Wirklichkeit selbst erscheint.<sup>30</sup> Erhält diese Funktion des Traums im »Sommernachtstraum« metonymische Bedeutung für das gesamte Stück, so wird die metadramatische Dimension des Traums in Shakespeares späten Werken, u.a. mit Prosperos berühmten Worten in »The Tempest«, als Engführung des Theaters mit dem Leben präsentiert: »We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep« (4,1,156–158). Diese metatheatrale Verwendung des Traums wird Teil der poetischen Struktur vieler Werke Shakespeares und erzeugt Momente der Reflexion, in denen das Theater seinen eigenen ontologischen Status beschreibt. Die Einsicht in die transformierende Kraft des Theaters löst für Hamlet Faszination und Schrecken zugleich aus, wenn er von der Fähigkeit des Schauspielers ergriffen ist, sein Innerstes mit seiner Rolle zu vereinbaren: »Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his own conceit« (2,2,529–531).

Bildet der Traum eine strukturelle Parenthese des »Prinz Friedrich von Homburg«, dessen Protagonist sich anfänglich »seiner eignen Nachwelt gleich« (Vs. 27) träumt und zum Ende des Stücks, wie Prospero in »The Tempest« oder Puck im Epilog des »Sommernachtstraums«, nahelegt, die gesamte Handlung als Traum zu deuten – »Nein, sagt! Ist es ein Traum? / KOTTWITZ Ein Traum, was sonst?« (Vs. 1856) –, so wird auch die Metapher des Spiegels in beiden Stücken schließlich durch die Verschränkung und wechselseitige Reflexion von Anfang und Ende wirksam.

Diese ist im »Hamlet« in der Kritik vielfach aufgezeigt worden. René Girard beschreibt den Anfang des »Hamlet« in endzeitlichen Begriffen als eine »Night vigil for the end of the world« – eine Nachtwache für das Ende der Welt.<sup>31</sup> Anfang und Ende fallen in eins auf den Zinnen von Elsinore, wo das vergebliche Warten auf eine Erlösungsmacht die andauernde Gegenwart des »alten Europa« bestimmt.<sup>32</sup> Richard Wilson beschreibt im Anschluss an Jacques Derridas Interpretation der Struktur des

<sup>29</sup> Besonders eindringlich wird dieses Verhältnis in »Macbeth«, dem Stück über die Schlaflosigkeit infolge des Verbrechens gegen den schlafenden König, entfaltet, wenn der schlaflose Macbeth die Erscheinung seiner schlafwandelnden Frau in die Vorstellung vom Leben als Schauspiel überträgt: »Life's but a walking shadow, a poor player« (5,5,23).

<sup>30</sup> Vgl. Garber, *Dream in Shakespeare* (wie Anm. 26), S. 59.

<sup>31</sup> René Girard, *Hamlet's Dull Revenge*. In: *Stanford Literature Review* 1 (1984), S. 159–200.

<sup>32</sup> Vgl. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, übers. von Peggy Kamuf, New York 1994, S. 14: »It is still evening, it is always nightfall along the »ramparts« of an old Europe at war. With the other and with itself.«

Aufschubs, die »Hamlet« prägt,<sup>33</sup> die immanente Zeitlichkeit des Stücks als andauernde Unzeitigkeit, die sich zwischen den Gegensätzen eines »Zu-früh« und eines »Zu-spät« entfaltet.<sup>34</sup>

Das Drama folgt einer eschatologischen Struktur, und so spielt Hamlet häufig auf eine dem Theater wie dem Leben zugrundeliegende providentielle Struktur an: »If it be not now, yet it will come« (5,2,159f.); »There's a special providence in the fall of a sparrow« (5,2,155–158); »There's a divinity that shapes our ends« (5,2,10).<sup>35</sup>

Beide Stücke dramatisieren die Frage nach dem richtigen Zeitpunkt für die Tat, die eine paradoxe Verschränkung der Vater-Sohn-Verhältnisse bedingt: Hamlet widersetzt sich dem Befehl seines Vaters durch Zögern, der Prinz von Homburg dem des Kurfürsten durch allzu rasches Handeln. Beide Protagonisten situieren sich kontinuierlich zwischen den Extremen von Anfang und Ende, zwischen dem Auftrag und der Exekution, dem Versprechen und seiner Erfüllung. »The interim's mine!« (5,2,74), charakterisiert Hamlet seine Situation mit einer theatralen Metapher und bezeichnet sich als »fellow [...] crawling between heaven and earth« (3,1,128). Auch der Prinz von Homburg reflektiert über seine Position:

Das Leben nennt der Derwisch' eine Reise,  
Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen  
Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.  
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen! (Vs. 1286–1289)

Beide Dramen situieren sich zwischen diesen beiden Spannen. In beiden Stücken werden Anfang und Ende sowie der dazwischenliegende Bereich überdies in den szenischen Metonymien des Gartens, des Vaterlandes sowie des Grabes reflektiert.

In »Hamlet« wie in »Prinz Friedrich von Homburg« begegnen wir einer Welt, in der für das Land, das Vaterland, gekämpft und gestorben wird. Der Kurfürst wie auch Kottwitz betonen die Funktion des Vaterlandes als überindividuelle Instanz der Letztlegitimation:

KURFÜRST Für mich; nein! – Was? Für mich!  
Kennst Du nichts höh'eres, Jungfrau, als nur mich!  
Ist Dir ein Heiligtum ganz unbekannt,  
Das, in dem Lager, Vaterland sich nennt? (Vs. 1118–1121)<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Jacques Derrida interpretiert die der Szene inhärente Wiederholungsfigur als einen Ausweis des marxistischen Diskurses: »[T]he singularity of any first time also makes it a last time. Each time it is the event itself, a first time is a last time. Altogether other. Staging for the end of history« (Derrida, *Specters of Marx*, wie Anm. 32, S. 10).

<sup>34</sup> Richard Wilson, *When the Cock Crew. The Imminence of »Hamlet«*. In: *Shakespeare 3* (2007), S. 1–17, hier S. 14f. Diese parousiale Struktur ist in der dramatischen Form seit dem späten fünfzehnten Jahrhundert in der Figur des *everyman* bekannt.

<sup>35</sup> Vgl. Brian Cummings, *Mortal Thoughts, Religion, Secularity and Identity in Shakespeare and Early Modern Europe*, Oxford 2013, S. 226: »In a series of speeches Hamlet prefigures his own end, so much that his life seems to become commensurate with the act of imagining his death. In this way, the workings of the theatre become coterminus with living a life. Spectators and actors alike participate in this mimesis of their own mortality.«

<sup>36</sup> Siehe auch: »KOTTWITZ Herr, das Gesetz, das höchste, oberste, / Das wirken soll, in Deiner Feldherrn Brust, / Das ist der Buchstab Deines Willens nicht; / Das ist das Vaterland, das ist die Krone« (Vs. 1570–1573).

»Hamlet« beginnt mit der drohenden Invasion Dänemarks durch die feindliche Macht Norwegens und endet in der militärischen Okkupation durch Fortinbras. Gerahmt durch den territorialen Konflikt der Väter und dessen Fortführung durch die Söhne inszeniert es eine Reihe von Auseinandersetzungen über die Konstitution von Besitzansprüchen in diesem hegemonial gesteuerten Konfliktfeld. In »Prinz Friedrich von Homburg« überlagern sich die Zeitebenen der schwedischen Einfälle in Brandenburg im 17. Jahrhundert und der Bedrohung durch Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Eine auf die melancholische Disposition der Hamlet-Figur und ihre potentiell ödipalen Neigungen konzentrierte Forschung hat den Aspekt, dass Hamlet durch die Usurpation des Claudius seinen legitimen Anspruch auf das Land seiner Väter einbüßt, weitgehend ausgeblendet.<sup>37</sup> Hamlet verliert aber ja nicht nur seinen Vater, sondern auch seinen rechtmäßigen Anspruch auf Herrschaft über sein Vaterland. Dieser Verlust ist absolut, das Ende der dynastischen Linie ist mit ihm erreicht.

Zwischen Anfang und Ende, auf halbem Wege, in der Mitte des Lebens liegt für beide Protagonisten das offene Grab, das sie als *memento mori* konfrontiert, und der Auslöschung aller Hoffnungen auf eine Zukunft gemäß ihrer adeligen und königlichen Herkunft eine materielle Form verleiht. Wie der Handschuh der Nichte, der als objektives Korrelat der Hoffnungen des Prinzen leer bleibt, enthält auch das Grab ein Nichts, das eingelassen in den Boden des Vaterlandes seine profane, gar selbstzerstörerisch-zyklische Dynamik exponiert: »Why may not imagination trace the noble dust of Alexander till a find it stopping a bung-hole?« (5,1,187–189) Die Essenz dieser ambivalenten Verbindung des Heroischen mit dem Land wird in beiden Stücken in der häufigen Verwendung von »dust«, »Staub«, charakterisiert. Hamlet spricht vom Menschen als der potentiellen »quintessence of dust« (2,2,298), Gertrud mahnt ihn »Do not forever with thy vailèd lids / seek for thy noble father in the dust« (1,2,70–71),<sup>38</sup> der Kurfürst sinkt angeblich in Staub vor unseren Augen nieder (»Als plötzlich jetzt der Kurfürst, Roß und Reiter, / In Staub vor unsern Augen niedersinkt«; Vs. 545f.), und der »Prinz von Homburg« endet mit dem in diesem Kontext höchst ambivalenten Aufruf: »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs« (Vs. 1858).

Für Friedrich von Homburg wie für Hamlet bildet das Grab einen klimatischen Gravitationspunkt der Handlung. Homburg kommt an dem für ihn bestimmten Grab vorbei: »Ach! Auf dem Wege der mich zu Dir führte, / Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln, öffnen, / Das morgen mein Gebein empfangen soll.« (Vs. 981–983) Diese Konfrontation mit der drohenden Realität des nahenden Todes weckt in Homburg umso mehr seinen Lebenswillen: »Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben, / Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!« (Vs. 1003f.) Die Verunsicherung seiner Identität greift so tief, dass das Heroische, seine Suche nach Ruhm und Ehre, in ihr Gegenteil umschlägt. Umgekehrt verhält

<sup>37</sup> Dagegen: Margreta de Grazia, *Hamlet without Hamlet*, Cambridge 2007, S. 3.

<sup>38</sup> Eine weitere Parallele zur Verbindung der heroischen Selbstaufopferung für das Vaterland mit dem Staub besteht zwischen »Prinz Friedrich von Homburg« (»Eh', sieh, eh' öffnet er die eigne Brust sich / Und sprützt sein Blut selbst tropfenweis in Staub«; Vs. 875f.) und dem ersten Teil von »Heinrich IV.« (»No more the thirsty entrance of this soil / Shall daub her lips with her own children's blood«; 1,1,5f.).

es sich bei Hamlet, der nach dem Anblick des für Ophelia ausgehobenen Grabes bereit ist, zu handeln und alle Konsequenzen auf sich zu nehmen. Für ihn wird in Gestalt des Grabes das Ende sichtbar und unausweichlich. Homburg wird zum Melancholiker, Hamlet zum Fatalisten: »And praised be rashness« (5,2,7).

Präfiguriert das Bild des letzten Ruhelagers der Toten in »Hamlet« ein Ende, das noch weitere Enden verursachen wird, so überlagern sich in »Prinz Friedrich von Homburg« im Grab Hoffnung und Vergeblichkeit. Hier wird die dem Untergang geweihte Beziehung zwischen Hamlet und Ophelia gleichsam zum Hohlspiegel derer des Prinzen von Homburg und Natalie, wenn diese sich mit den Worten Ophelias an den Kurfürsten wendet: »– Ach, welch' ein Heldenherz hast Du geknickt« (Vs. 1155; »Oh what a noble mind is here o'erthrown«; 3,1,149), und wenn Homburg Natalie, analog Hamlet Ophelia in der sogenannten *nunnery scene*, rät: »Geh an den Main, rat' ich, ins Stift der Jungfrau.«<sup>39</sup>

Ähnlich wie Ophelia, die als Spiegelfigur zu Hamlet in gewisser Hinsicht konsequenter handelt als dieser, bewegt Natalie den Prinzen dazu, sich der Materialität des Grabes auszusetzen und Mut zu schöpfen: »[S]chau noch einmal ruhig / Das Grab Dir an, das Dir geöffnet ward! / Es ist nichts finsterer und um nichts breiter, / Als es Dir tausendmal die Schlacht gezeigt!« (Vs. 1054–1057)

Die Enden beider Dramen sind durch die Einführung einer anachronistischen Zeitdimension der Selbstüberschreitung gekennzeichnet, die ihre jeweilige Nachwelt einschließt und präfiguriert. Das Ende des »Hamlet« wird jedoch nicht wie in »Prinz Friedrich von Homburg« durch die zyklische Struktur depotenziert, nicht eingeholt in die performative Evidenz des inszenierten Traumes. Wir werden nicht Zeugen einer Scheinexekution, sondern eines apokalyptischen Blutbades: Die unmittelbare Nachwelt des Hamlet ist der Militärstaat des Fortinbras. Das Stück vermittelt keine Vorstellung von der Ankunft der Parousie, der Begnadigung, der Wahrheit oder Offenbarung in einem *theatrum mundi*. Keine poetische Gerechtigkeit wird gewährt, wenn der verspätete Bote berichtet, dass Rosencrantz und Guildenstern getötet wurden. Ihr Tod scheint ebenso sinnlos und überflüssig wie der Tod der 20 000 Männer für ein wertloses Stück Land, über den Hamlet zuvor reflektiert hatte.

Bevor Hamlet seine berühmten letzten Worte ausspricht, beauftragt er Horatio: »[A]bsent thee from felicity a while, / And in this harsh world draw thy breath in pain / To tell my story« (5,2,326–328). Hamlet inszeniert seine Nachwelt durch den Appell an das Weitererzählen seiner Geschichte auf dem Theater. Wenn Claudius prognostiziert »This grave shall have a living monument« (5,1,286), so lässt sich diese Aussage auch auf das Stück selbst übertragen. Die Dynamik der Selbstüberschreitung des Stückes greift aus in eine Zeitdimension jenseits seiner selbst.

Kleists Prinz von Homburg hingegen träumt seine Nachwelt, die nicht auf die ferne Welt Dänemarks im 9. Jahrhundert zurückgeht, sondern die gegenwärtig

---

<sup>39</sup> »Du armes Mädchen, weinst! Die Sonne leuchtet / Heut alle Deine Hoffnungen zu Grab! / [...] Geh an den Main, rat' ich, ins Stift der Jungfrau, / Zu deiner Base Thurn, such' in den Bergen / Dir einen Knaben, blondgelockt wie ich, / Kauf' ihn mit Gold und Silber Dir, drück ihn / An Deine Brust und lehr' ihn: Mutter! stammeln, / Und wenn er größer ist, so unterweis' ihn, / Wie man den Sterbenden die Augen schließt. – / Das ist das ganze Glück, das vor Dir liegt!« (Vs. 1039f.; 1045–1052)

präsente Welt der Hessen-Homburgs miteinschließt. Diese Nachwelt aber begründet nicht nur Kleists Hoffnungen auf Prosperität, sondern wird auch zur Lebensversicherung des Prinzen.

»Hamlet« und der »Prinz von Homburg« stellen gleichwohl weder die historische Vergangenheit noch die politische Gegenwart dar, sondern den Ort des Theaters in ihr – als einen Ort der sich performativ konstituierenden Metapher des Traums wie des Spiegels, einen Ort der Neuschöpfung von Signifikanz im dialektischen Durchgang durch ihr Gegenteil.

David E. Wellbery

## KLEIST, SHAKESPEARE, GIRARD

### Eine Glosse zur ›Familie Schroffenstein‹

Als ich 1981 René Girard einlud, zum Methodenband ›Positionen der Literaturwissenschaft‹ beizutragen,<sup>1</sup> waren dessen Werke in Deutschland so gut wie unbekannt. ›La Violence et le Sacré‹ ist erst 1987, fünfzehn Jahre nach der französischen Erstveröffentlichung, in deutscher Übersetzung erschienen. Das mag ein Grund dafür sein, warum die kleine Studie zum ›Erdbeben in Chili‹, die er den ›Positionen‹ beisteuerte, von den Rezensenten kaum wahrgenommen wurde und bis heute in der Kleistforschung resonanzlos geblieben ist. Eine Chance, die nicht stattgefundene Diskussion über Girards Thesen nachzuholen, bietet aber das Tagungsthema ›Kleist und Shakespeare‹. Im Werk Girards ist nämlich ab 1972 eine intensive Auseinandersetzung mit Shakespeare zu beobachten. Das hob mit einem hochoriginellen Vortrag über ›A Midsummer Night's Dream‹ an. Das Stück deutete Girard als eine dramatische Studie zur Genese mythischen Bewusstseins, gattungstheoretisch als komische Inversion der Problematik, die der zeitlich benachbarten Tragödie ›Romeo und Juliet‹ zugrunde liege. Die Beschäftigung mit Shakespeare kulminierte in dem 1991 erschienenen Band ›A Theater of Envy. William Shakespeare‹, in dem eine ebenso umfassende wie systematische Darstellung der Werke Shakespeares entfaltet wird.<sup>2</sup> Aus dem skizzierten forschungsgeschichtlichen Zusammenhang ergibt sich die Pointe dieser Glosse. Wenn es sich beim Verhältnis zwischen Kleist und Shakespeare nicht bloß um motivische Übernahmen, sondern um affine Grundstrukturen der poetischen Gestaltung handelt, dann müssten Girards Thesen zu Shakespeare auch für das Verständnis von Kleists Werken aufschlussreich sein.

Ein Grund für die desultorische Rezeption Girards in der Germanistik mag darin liegen, dass dessen anthropologischer Ansatz von der in deutschsprachigen Diskussionen zur philosophischen Anthropologie nach wie vor vorherrschenden Auffassung entschieden abweicht. Nicht um eine Theorie des ganzen Menschen geht es ihm, nicht um eine die sinnlich-geistige Einheit betonende Auffassung. Solche Theorien, wenn sie sich der Literatur zuwenden, sind in ihrer Grundten-

---

<sup>1</sup> Vgl. David E. Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹*, 4. Aufl., München 2008.

<sup>2</sup> Vgl. René Girard, *A Theater of Envy. William Shakespeare*, Oxford 1991. Der Vortrag über ›A Midsummer Night's Dream‹, S. 29–39. Dt. Übersetzung: *Shakespeare. Theater des Neids*, übersetzt von Wiebke Meier, München 2011.

denz Theorien der Expressivität. Iser's Literaturanthropologie möge als Beispiel dienen. Deren Kernsatz lautet: Die anthropologische Leistung der Literatur bestehe darin, der im Imaginären wurzelnden Plastizität des Menschen eine Vergegenwärtigung zu verschaffen, welche deren Grunddynamik von Eingrenzung und Überschreitung zur Entfaltung kommen lässt.<sup>3</sup> Im Gegenzug dazu thematisiert Girards Theorie intersubjektive Strukturen. Das Grundkonzept betrifft die mimetische Struktur des Begehrens. Menschliches Begehren und damit einhergehend menschliche Selbstentwürfe sind in dem Sinne mimetisch, dass ihre Objekte durch die Vermittlung eines vorbildlich Anderen vorgegeben werden. Man verhält sich zum Begehren des Anderen *mimetisch*, begehrt dessen Begehren, womit eine un stabile, nicht selten in Gewalt ausschlagende Dynamik von Investitionen und Gegeninvestitionen entsteht. Mimetisches Begehren ist seiner Natur nach »[n]eidgetroffen«. Das ist bekanntlich die Formel, die Goethe erfand, um das Verhältnis des poetischen Genies zu dessen mimetischem Modell, dem Dichter-Gott Apoll, zu erfassen. Die einschlägigen Verse enthalten gleichsam *in nuce* eine auch bei Kleist vielfach zu beobachtende Konstellation rivalisierender Intersubjektivität und rapiden Wechsels der Neidausrichtung:

Weh! Weh! Innre Wärme  
Seelen Wärme,  
Mittelpunkt!  
Glüh entgegen  
Phöb Apollen.  
Kalt wird sonst  
Sein Fürstenblick  
Über dich vorübergleiten,  
Neid getroffen  
Auf der Zeder Grün verweilen  
Die zu grünen  
Sein nicht harrt<sup>4</sup>

Das mimetische Verhältnis zum Modell, das *als solches* das Prestige des selbstgenügsamen Gottes ausstrahlt, ist Vorbedingung der angestrebten subjektiven Ursprünglichkeit. Zwischen den aufeinander bezogenen Subjektpositionen strömen Energien, deren Ausrichtung am Blick erkenntlich wird. Überhaupt hängt der Status im intersubjektiven Spiel vom neidischen, mimetisch begehrenden Blick ab. In diesem Spiel ist auch das Selbstverhältnis des Gottes ein vermitteltes, insofern es auf das Modell der aus eigener Natur grünenden Zeder bezogen ist. Gegenstand des Neids ist letztlich der Neid des Anderen. Jeder Teilnehmer an der mimetischen Dynamik ist bestrebt, den Quellpunkt des symbolischen Prestiges zu besetzen. Aus der Sicht von Girard ist das an den Versen illustrierte intersubjektive Kräftespiel der mehr oder minder verdeckte Normalfall menschlicher Beziehungen. Damit ergibt sich eine äußerst volatile, krisenanfällige, ja explosive Konfiguration. Das mimetische Begehren kristallisiert sich in Rivalitätsverhältnissen, die

---

<sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 18–59.

<sup>4</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I/1, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1987, S. 197 (Wandrer's Sturmlied).

Prestigekämpfe und schließlich gegenseitige Racheaktionen hervortreiben. Im mimetischen Begehren steckt eine destruktuierende, ordnungsaflösende Dynamik. Diese Dynamik begrifflich erfasst zu haben ist die theoretische Leistung, aufgrund derer Michel Serres Girard den Darwin der *sciences humaines* nannte.<sup>5</sup>

Der Zusammenhang von Girards anthropologischer Grundthese und seiner Shakespeare-Deutung lässt sich mithilfe eines zweiten Dichters exponieren. In Hölderlins »Anmerkungen zum Ödipus« steht folgender Satz: »Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reiniget.«<sup>6</sup> Auf die Frage, welcher Gott hier gemeint sei, lautete die Antwort Girards: diejenige Gottheit, die sich im entbundenen mimetischen Begehren manifestiert. Der kollektive *Zorn* der mimetischen Krise bringt die monströse göttlich-menschliche Paarung hervor. Im Furor des »Eineswerden[s]« erlöschen alle Distinktionen, alle kulturellen Differenzen, alle Distanzen. Aus diesem undifferenzierten Miasma der Gewalt führt nur ein Weg heraus: ein »gränzenloses Scheiden«, das heißt: das tragische Opfer. Die Tragödie ist nach Girard diejenige literarische Form, die den gewalttätigen Ursprung gesellschaftlicher Ordnung in eine Darstellung einbringt, die zwischen kritischer Reflexion und mythischer Verklärung oszilliert. Sie führt die mimetische Krise und deren entsetzliche Lösung – das Opfer – vor. Dass das gerade in der theatralischen Performanz, im Spektakel des Ausagierens geschieht, ist kein Zufall. Hier ist es ein Satz Nietzsches, der Girards Leithypothese erhellt: »Dieser Prozess des Tragödienchors ist das *dramatische* Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre.«<sup>7</sup> Weil die theatralische Darstellung im Phänomen subjektiven Anderswerdens gründet, steht sie nach Girard in einem ausgezeichneten Verhältnis zum mimetischen Begehren, in dem es überhaupt um die Besetzung und Umbesetzung von Rollen und symbolischen Positionen geht. Im Theater ist *Ich*, frei nach Rimbaud, immer schon *Anderer*, immer schon in das Begehren eines Anderen eingegangen. Die Gottheit, die sich in der Tragödie mit dem Menschen paart, ist der Gott der Masken und der Verwandlungen. Als fest umrissenes Wesen ist diese Gottheit nicht fassbar, sie erweist sich allein im dionysischen Furor des freigesetzten mimetischen Begehrens. Girards Behauptung »all theater, and more originally still, all ritual« gründe im Phänomen des Sündenbocks,<sup>8</sup> ist Nietzsches Tragödienkonzeption, die sich ja am Paradigma der »Bacchantinnen« orientiert, eng verwandt.

Damit ist das Begriffsfeld skizziert, von dem aus Girard die Grundthese seiner Shakespeare-Deutung formuliert. Nach einer eingehenden Interpretation von »A

---

<sup>5</sup> René Girard und Michel Serres, *Le Tragique et la Pitié. Discours de réception de René Girard à l'Académie française et réponse de Michel Serres*, Paris 2007, S. 63.

<sup>6</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. X, hg. von Dietrich E. Sattler, München 2004, S. 160.

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. I, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, S. 61.

<sup>8</sup> Girard, *A Theater of Envy* (wie Anm. 2), S. 272.

Midsummer Night's Dream« resümiert er: »The enormous force of Shakespeare comes from his ability to rid himself of two bad abstractions simultaneously: solipsistic desire and the bland, disembodied imitation of the aestheticians. The love of mimesis that sustains the aesthetic enterprise is one and the same with mimetic desire. This is the real message of »A Midsummer Night's Dream.«<sup>9</sup> In Shakespeares Werken bilden Liebe, Rivalität, Gewalt und Theater einen einheitlichen Komplex. In dieser neidgetroffenen Dramatik – »Theater of Envy« – tritt die intersubjektive Dynamik mimetischen Begehrens hervor. Inwiefern diese umfassende Konzeption für das Verständnis von Kleists Werk erhellend ist, lässt sich anhand eines Vergleichs zwischen »Romeo and Juliet« und der »Familie Schroffenstein« er-messen. Es zeigt sich, dass die Leitendenz der Kleist'schen Shakespeare-Rezeption als *Radikalisierung der mimetischen Grundstruktur*, welche die Handlung von Shakespeares Stücken vorantreibt, zu begreifen ist.

Zunächst ist hervorzuheben, dass »Die Familie Schroffenstein« nicht nur an »Romeo and Juliet« anknüpft; vielmehr stellt das erste vollendete dramatische Werk Kleists so etwas wie eine Shakespeare-Collage dar. Aus »Lear« ist das Motiv der Halbbrüder übernommen. Edgar und Edmund – legitimer Sohn und Bastard – kehren als Ottokar und Johann wieder. Ebenfalls als Lear-Effekt zu deuten ist das Erscheinen des blinden Sylvius am Ende des Stücks, geführt vom wahnsinnig gewordenen Johann. Sylvius entdeckt als erster die tote Agnes; an ihm schlägt dementsprechend etwas vom Leid Lears am Tod der Cordelia durch, allerdings *in melodramatischer Verzerrung*. Ein weiterer Shakespeare-Bezug ist das Motiv des abge-schnittenen Fingers des ertrunkenen Rossitz-Sohnes Peter. Es ist »Macbeth« ent-nommen:

FIRST WITCH Here I have a pilot's thumb,  
Wrecked as homeward he did come. (1,3,26f.)<sup>10</sup>

Ursula und Barnabe sind Abkömmlinge der Hexen, die in Shakespeares Behand-lung aufgrund der Suggestivkraft ihrer Erscheinung und ihrer schillernden Worte magische, schicksalsbestimmende Kräfte in die Tragödie Macbeths einströmen lassen. Allerdings ist auch hier eine Differenz gegenüber der Vorlage zu markieren. Bei Kleist lösen zwar die Totengräberwitwe und ihre Tochter die tragische Hand-lung aus, das geschieht jedoch bloß zufällig aufgrund eines (auch als solches be-zeichneten) abergläubischen »Vorurteil[s]« (Vs. 2349).<sup>11</sup> Zu einer Machtentfaltung des Dämonischen und damit zu einer überzeugenden Tragik kann es bei Kleist nicht kommen, damit aber auch nicht zu einer reinigenden Katharsis oder, mit Hölderlin gesprochen, zu einem grenzenlosen Scheiden im Tod. An allen ge-nannten Motiven deutet sich vielmehr eine *Entleerung des tragischen Gehalts* an. Diese Tendenz der Shakespeare-Rezeption Kleists zeichnet sich mit Blick auf »Romeo and Juliet« noch deutlicher ab.

<sup>9</sup> Girard, A Theater of Envy (wie Anm. 2), S. 64.

<sup>10</sup> Shakespeare-Zitate werden mit Akt, Szene, Vers im Fließtext angegeben nach: William Shakespeare, The Norton Shakespeare, hg. von Stephen Greenblatt u.a., 2. Auflage, New York und London 2008.

<sup>11</sup> Zitate aus der »Familie Schroffenstein« werden im Fließtext nach DKV I mit Versan-gabe nachgewiesen.

Eine Einsicht Girards, die generell für das Verständnis von tragischen Darstellungen von Bedeutung ist, erweist sich mit Bezug auf Kleist als besonders erhellend. In ihrer Freisetzung zu ausufernden Konflikten werden die mimetischen Kräfte als kosmische Katastrophe imaginiert, als Verwischung sowohl der natürlichen als auch der gesellschaftlichen Differenzen, als Unnatur, die sich in Form von monströsen Bildungen gebärdet.

The association of desire and monstrous metamorphosis will never cease in Shakespeare; it pervades his entire theater. [...] Supernatural apparitions in the tragedies are assimilated to monsters; it can easily be shown that, more or less discretely, they are all rooted in the context of the mimetic crisis and the hallucinations that go with it<sup>12</sup>.

Die wuchtige Bildlichkeit, die nicht nur im Schroffenstein-Stück, sondern in vielen Texten Kleists durchschlägt, wurzelt in der Intensität der mimetischen Krise, die Kleist zu vergegenwärtigen bestrebt ist. Das ist ein Kernpunkt von Girards Aufsatz zum »Erdbeben«. Selbst das Firmament, das tragende Gewölbe des Seins, wird durch die mimetische Krise, die das Erdbeben vergegenwärtigt, erschüttert. In diesem Zusammenhang ist folgende Äußerung Ruperts zu verorten:

– Ich erwarte, daß ein Bär  
An Oheims Stelle tritt für Ottokar.  
Und weil doch Alles sich gewandelt, Menschen  
Mit Tieren die Natur gewechselt, wechsle  
Denn auch das Weib die ihrige – (Vs. 55–59).

Oder gleich darauf folgend diese:

Denn nicht ein ehrlich offner Krieg, ich denke,  
Nur eine Jagd wird's werden, wie nach Schlangen.  
Wir wollen bloß das Felsenloch verkeilen,  
Mit Dampfe sie in ihrem Nest ersticken,  
– Die Leichen liegen lassen, daß von fernher  
Gestank die Gattung schreckt, und keine wieder  
In einem Erdenalter dort ein Ei legt. (Vs. 67–75)

Im Laufe der dramatischen Handlung verwirklichen sich in krasser Buchstäblichkeit die der Rachelust entsteigenden Bilder. Bei Kleist wird die Vision mimetischer Unnatur ausagiert. Der Geschlechtertausch wird tatsächlich vollzogen, im Felsenloch der Höhle geht die Jagd zu Ende, ein intrafamiliales Mordfest findet statt, genau wie der rachetrunkene Rupert es vorausgesagt hatte: »Und Vettern, Kinder eines Vaters, zielen, / Mit Dolchen zielen sie auf ihre Brüste.« (Vs. 49f.) Gegenüber »Romeo and Juliet«, in dem das durch den Tod der Liebenden ausgelöste Pathos von der Vermeidbarkeit des tragischen Endes abhängt, weist der Schluss des Schroffenstein-Dramas eine fast mechanisch anmutende Notwendigkeit auf. Die Tragik schlägt um in Determinismus und, wo dieser waltet, gibt es, wie Scheler hervorhob, keine echte Tragik mehr.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Girard, *A Theater of Envy* (wie Anm. 2), S. 70.

<sup>13</sup> Max Scheler, *Zum Phänomen des Tragischen*. In: Ders., *Vom Umsturz der Werte*, 2. Aufl., Leipzig 1919, S. 237–270, hier S. 256–259.

Eine auffallende Differenz zwischen den Stücken Kleists und Shakespeares betrifft das umfassende politische Ordnungsgerüst. Schon an der frühen Liebestragödie ist das typische Muster der Tragödien Shakespeares erkenntlich, nämlich die Bewegung von souveräner Herrschaft durch die Krise derselben hindurch zur Neuetablierung der souveränen Macht. In »Romeo and Juliet« ist es natürlich der Prinz, der die Souveränität vertritt. Am Anfang des dritten Aufzugs, nach dem tödlichen Ausgang des Kampfes zwischen Tybalt und Romeo, verbannt er diesen aus Verona, meint damit der die politische Ordnung subvertierenden Familienrivalität Einhalt geboten zu haben. Am Ende des Stücks muss er allerdings bekennen, dass diese Maßnahme zu milde war, um die verheerenden Konsequenzen des Familienzwists zu verhindern – ein wirkungsloses »winking at your discords« (5,3,293). Nun liegen die Leichen von Juliet, Paris und Romeo vor ihm ausgestreckt und er erklärt: »Some shall be pardoned, and some punished« (5,3,305). Die souveräne Macht hat er wieder in der Hand.

Im Namen des Prinzen – er heißt ja Escalus – steckt der Begriff »Leiter«, der Begriff einer hierarchischen Stufenfolge und damit eines *ordo* von unterschiedenen Positionen. Einer Einsicht Girards zufolge ist bei Shakespeare die *scala* die Form legitimer Ordnung schlechthin. In einer für Girards Shakespeare-Deutung überhaupt zentralen Rede des Odysseus in »Troilus and Cressida« heißt es dementsprechend:

O when *Degree* is shaken  
Which is the ladder to all high designs,  
The enterprise is sick! [...]   
And hark, what discord follows! Each thing meets  
In mere oppugnancy: [...]   
Force should be right; or rather, right and wrong,  
Between whose endless jar justice resides,  
Should lose their names, and so should justice too.  
(1,3,101–118; Hervorhebung D.E.W.)

Die Skala als Grund der Rechtsordnung wird deswegen durch den *discord* untergraben, weil dieser die Stufenfolge kultureller Unterscheidungen auflöst. Das freigesetzte mimetische Begehren führt in einen Zustand wilder Differenzlosigkeit; die Kontrahenten werden im Hin und Her der Racheakte ununterscheidbar. Und genau das passiert im Laufe des Schroffenstein-Stücks, mit besonderer Pointierung natürlich am Schluss. Als wichtiges Fazit des Textvergleichs ist bei Kleist eine gegenüber Shakespeare fast geometrisch zu nennende Symmetrisierung, ein starr anmutendes Spiegelverhältnis der Verfeindeten zu konstatieren. Die Rache ist zu einer selbstlaufenden Maschine geworden. Damit hängt eine weitere semantische Innovation Kleists zusammen. Er kappt den Anfangs- und Endzustand der Shakespeare'schen Vorgabe. Die »Familie Schroffenstein« kennt keine Ordnungsinstanz jenseits der in Dauerfehde begriffenen Grafenhäusern, keinen Souverän, der Strafe und Freispruch zu verteilen und die Ordnungsskala wiederherzustellen vermöchte. Meine These lautet: *Durch diese Strukturänderung verabsolutiert und verstetigt Kleist die mimetische Entdifferenzierung.* Es handelt sich nicht mehr um den momentanen Durchschlag eines der Ordnung zugrundeliegenden Rache potentials, sondern um die mimetische Durchformung von Gesellschaft schlechthin.

Ein weiterer die sinnbildende Tendenz markierender Unterschied ist darin zu sehen, dass bei Kleist das Motiv der Liebeskonkurrenz stärker hervortritt. Paris ist ja bei Shakespeare eine unterentwickelte Figur; als ernst zu nehmenden Werber um Juliets Hand betrachtet ihn nur der alte Capulet; sein Auftritt in der Familiengruft, sein Duell mit Romeo und damit auch sein Tod entbehren jeglicher dramatischen Motivation. Bei Kleist hingegen wird die Liebeskonkurrenz einerseits vervielfacht (es sind nun drei, die sich in Agnes verliebt haben) und andererseits zu einer familieninternen Affäre, insofern Ottokar und Johannes Halbbrüder sind. Aus der Sicht Girards ist diese Strukturänderung als eine Intensivierung der mimetischen Dynamik zu deuten, die im Motiv der verfeindeten Brüder ihre universelle mythische Repräsentation findet. Überhaupt ist bei Kleist eine Verschiebung des Konflikts ins Familieninnere zu konstatieren. Die Häuser Montague und Capulet sind ja nicht verwandt und bei aller Heimlichkeit ist die Ehe zwischen Romeo und Juliet exogam. Tybalt ist Grenzschützer und Antagonist, aber kein Konkurrent, wie das bei Johannes und Jeronimo der Fall ist. Hingegen bilden die Häuser Warwand und Rossitz eine einzige Familie. Nicht nur der Souverän fehlt in Kleists Drama, sondern überhaupt ein gesellschaftliches Kräftefeld, eine Öffentlichkeit, wie in Verona. Das dramatische Geschehen hat sich ins Familieninnere zurückgezogen, wo sich die mimetischen Kräfte umso virulenter entfalten.

Die familieninterne Liebeskonkurrenz zwischen Ottokar und Johannes gibt Kleist die Möglichkeit, eine weitere Radikalisierung der Shakespeare'schen Vorlage durchzuführen, und zwar im Zusammenhang mit der erotischen Bildlichkeit. Denn eigentlich ist das Verhältnis Ottokar/Johannes keine echte Konkurrenz zwischen zwei Liebhabern, sondern eine Spaltung, die durch das männliche Liebessubjekt hindurchläuft. Das zeigt sich am Bildzusammenhang zwischen Koitus und Mord. Bei Shakespeare durchzieht diese Verbindung das ganze Stück. Ihre Kulmination hat sie in dem Augenblick, da sich Juliet das Leben nimmt:

JULIET Yea, noise? Then I'll be brief.

*She takes Romeo's dagger.*

O happy dagger,

This is thy sheath! there rust, and let me die. (5,3,168f.)

Auch Kleist lässt natürlich die Feindschaft der Familien ins Liebesverhältnis von Ottokar und Agnes hineinspielen. Deren theatraalisierte Hochzeitsnacht fällt ja mit deren Tod durch Vaterhand zusammen. Gerade an dieser Stelle tritt ein Hauptzug der Kleist'schen Poetik, die Tendenz, metaphorische Äquivalenzen in Wörtlichkeit zu überführen, besonders deutlich hervor. Nicht bloß spiegelt sich die Familienfehde im sexuellen Akt, sie vollzieht und vollendet sich in ihm. Kleist überführt die Metaphorik Shakespeares in eine Darstellungsstrategie der *Literalisierung*. Durch sein ganzes Werk wird ihm das Sinnpotential der Buchstäblichkeit eine fruchtbare Ressource dichterischer Effekte bleiben.

Die entscheidende Änderung gegenüber Shakespeare, was die Behandlung der Erotik anbetrifft, ist allerdings an der Figur des Johann zu beobachten. Das Bildfeld Koitus/Dolchstoß ist bei Shakespeare von einer durchaus konventionellen Heterosexualität. An der Figur des Johann jedoch wird diese Metaphorik verinnerlicht und invertiert. Seine Liebe zu Agnes ist ihm von Anfang an eine blutige Wun-

de, so ist es nur konsequent, wenn er schließlich verlangt, dass die koitale Dolchspitze in seinen Leib eindringe:

JOHANN *streng*:

Nimm diesen Dolch, sag ich. – Hast Du nicht Einen  
Mir schon ins Herz gedrückt?

AGNES Entsetzlicher!

*Sie sinkt besinnungslos zusammen.*

JOHANN *sanft*:

Nimm diesen Dolch, Geliebte. – Denn mit Wollust,  
Wie Deinem Kusse sich die Lippe reicht,  
Reich' ich die Brust dem Stoß von Deiner Hand. (Vs. 1052–1056)

Diese dramatische Behandlung der Sexualmetaphorik legt mehrfache Deutungsmöglichkeiten nahe. Im gegenwärtigen Zusammenhang ist sie jedoch als Verinnerlichung der mimetischen Problematik anzusehen: als Übertragung der labilen intersubjektiven Dynamik ins Psychische mit gleichzeitiger Auflockerung der sexuellen Rollenverteilung. Die sich an der Figur des Johann ankündigende Entdifferenzierung und Verwirrung der sexuellen Rollen – besonders deutlich vor dem Hintergrund der robusten Heterosexualität Shakespeares – wird sich dann im hochzeitlichen Kleidertausch der Schlusszene dramatisch verwirklichen.

An einem letzten Aspekt von Kleists Shakespeare-Adaption kommt die ganze Relevanz des Girard'schen Ansatzes zum Vorschein. Es handelt sich um das tragische Motiv der fehlgegangenen Botschaft. Tragisches Schicksal ist ja oft eine Frage des Missiven, der Destination, des Schickens im Wortsinn. Wo alles – nämlich Glück und Leben – davon abhängt, dass eine Botschaft am vorgesehenen Ort zum vorgesehenen Zeitpunkt und dazu noch beim richtigen Adressaten ankommt, kann auch alles schiefgehen. »Romeo and Juliet« ist geradezu das Paradebeispiel dafür, führt doch die Fehlleitung der entscheidenden Botschaft zum doppelten Selbstmord der Liebenden. Die Kontingenz des Sendens und Empfangens ist auch in Kleists Werken ein häufig vorkommendes Motiv, aber in der »Familie Schroffenstein« hat die verfehlt Vermittlung eine tiefer greifende Bedeutung. Aus Friar Laurence ist nämlich Jeronimo geworden, onomastisch ein Nachkomme des Bibelübersetzers. Die semantische Konsequenz ist klar: Mit Jeronimos Tod wird das göttliche Wort unverständlich, womit die Möglichkeit aussöhnender Vermittlung überhaupt aus der Welt des Dramas verschwindet. Nun besteht die theologische Grundeinsicht, auf der Girards ganzes Denken beruht, darin, dass erst die jüdisch-christliche Offenbarung den gesellschaftsstabilisierenden Mechanismus des Opfers entlarvt und verwirrt. Inhalt zumal der christlichen Offenbarung ist die Wendung gegen den mythisch verdeckten Zusammenhang von kollektiver Gewalt und Sakralisierung des Opfers. Aus dieser Perspektive gesehen ist der Tod Jeronimos und damit auch die semantische Tendenz des Dramas *als Verschlingung der christlichen Botschaft durch die mimetische Logik der Rache* zu verstehen. Das Drama setzt der christlichen Ära ein Ende und lässt auf sie die Ära des universellen Rachekriegs folgen. Das erste von Rupert geäußerte Wort: »Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie, / Dem Haus' Sylvesters, Grafen Schroffenstein.« (Vs. 23f.) zeugt nicht allein von individuellem Fanatismus, sondern markiert zugleich den Beginn einer post-biblischen Epoche, in der Versöhnung undenkbar geworden ist.

Blickt man auf den Vergleich zwischen Shakespeare und Kleist zurück, dann erkennt man auf Seite des Dargestellten die Eliminierung der rivalitätsexternen Souveränität, die Verabsolutierung der mimetischen Entdifferenzierung, ja die mimetische Durchformung der Gesellschaft. Die an diesen Momenten sich anzeigende Tendenz kulminiert in der Ablösung der christlichen Botschaft durch das universell gewordene Racheprinzip. Shakespeares »mere oppugnancy« wird zum Lebensgesetz. Auf Seite der Darstellung konnte konstatiert werden: eine melodramatische Inszenierung des Leids, ein zur starren Geometrie gefrorenes Spiegelverhältnis der verfeindeten Parteien, eine Verkümmern der tragischen Notwendigkeit zum mechanisch anmutenden Determinismus. Aus diesen beiden Tendenzen lässt sich der Schluss des Schroffenstein-Dramas verstehen:

JOHANN 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! (Vs. 2717–2721)

Und dann als letztes Wort des Dramas:

Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche,  
Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh. (Vs. 2724f.)

In der Welt universell gewordener Mimesis bedarf es nur eines Zufalls, eines dummen Vorurteils oder eines »Versehen[s]« (Vs. 2705), um Rachezüge auszulösen, die in Opferprozesse einmünden. Der Ablauf ist ebenso absurd wie automatisch. Damit wird der ästhetische Stellenwert der »Familie Schroffenstein« deutlich. In der Welt universeller Mimesis ist die Tragödie nur noch als *Travestie der Tragödie* – Travestie übrigens im Wortsinn<sup>14</sup> – möglich: als Taschenspielertrick, als Kunststück, das die eigene Willkürlichkeit und Sinnlosigkeit bekennt. Der irrsinnig gewordene Johann wird zum Nachfolger des Shakespear'schen Narren, der die Wahrheit über den dramatischen Vorgang ausplaudert.

In einer vorausgehenden Publikation zu Kleist habe ich die These aufgestellt, Kleists Welt sei eine der Intensitäten.<sup>15</sup> In dieser Welt konstituieren die Steigerungen, Umkehrungen und Entzugsbewegungen der Intensität die Grundformen des Geschehens. Es herrscht eine Pendelbewegung von positiver und negativer Intensität vor, von ekstatischer Begeisterung und moralischem Kollaps. Woher stammt diese Energie? Girards Shakespearelektüre lässt erkennen, dass sie der intersubjektiven Dynamik mimetischen Begehrens, dem Nexus aus Identifikation, Anerkennung, Missachtung, Neid und Rivalität entspringt. Das Mimetische ist das unhintergehbare Außer-sich-Sein-im-Anderen, die subjektivitätskonstitutive Ver-

---

<sup>14</sup> Vordergründig ist der theaterbezogene Sinn von »Travestie« die Darstellung einer Bühnenrolle durch Personen des anderen Geschlechts. Nichts anderes als das geschieht in der Schlusszene der »Familie Schroffenstein«. Kleist wird aber auch der Gattungsbegriff geläufig sein, der sich im 18. Jahrhundert in Anlehnung an engl. »travesty« herausbildete. Für die Entwicklung der Gattung ist Paul Scarrons »Le Virgile travesti« (1648) wohl der wichtigste Anstoß.

<sup>15</sup> Vgl. David E. Wellbery, Kleists Poetik der Intensität. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling (Hg.), Kleist Revisited, München 2014, S. 27–47.

dopplung. Es lässt sich durch Kleists ganzes Werk verfolgen: vom verinnerlichten Bezug zum Tugendvorbild des Glück-Aufsatzes und zur Spaltung zwischen menschlichem und göttlichem Liebhaber in ›Amphitryon‹, von der buchstäblichen Zweideutigkeit Colino/Nicolo zu Penthesileas Konkurrenz mit dem Sonnengott, vom Machtspiel zwischen Mirabeau und dem Zeremonienmeister zum Spiel der Blicke im Marionettenaufsatz. Kleists Sensibilität für diese Dynamik ist in seiner Epoche einmalig. Das Mimetische ist die Grundlage – die abgründige Grundlage – von Kleists Dichtung. Darin ist er ein Schüler Shakespeares.

Jake Fraser

ZUR REALITÄT DES THEATERS  
Blick und Wissen in ›Measure for Measure‹  
und ›Der zerbrochne Krug‹

Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais  
De regards en regards, mes profondes forêts.  
J'y suivais un serpent qui venait de me mordre.<sup>1</sup>

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die These, dass sowohl bei Kleist als auch bei Shakespeare eine Theatralisierung der Welt stattfindet. Dies will besagen, dass die Grenzen des Theaters nicht mit denen der Bühne zusammenfallen: Durch Theatralisierung nimmt die Realität theatralische Züge an, während das Theater reale Folgen zeitigt. Allerdings geschieht dies bei den genannten Autoren unter je entgegengesetzten Vorzeichen. Bei Shakespeare wird die Welt ins Theater restlos aufgenommen (wie der Name seines Theaters – *The Globe* – und dessen Inschrift – *Totus mundus agit histrionem* – schon nahelegt),<sup>2</sup> bei Kleist hingegen wird das Theater umgestülpt, *simulatio* und *dissimulatio* werden zum Fundament menschlichen Lebens.<sup>3</sup> Am deutlichsten zeigt sich dies in einer von Kleist bearbeiteten und in den ›Berliner Abendblättern‹ wieder abgedruckten Anekdote:

Als (William) Shakespear einst der Vorstellung seines Richard des III. beiwohnte, sah er einen Schauspieler sehr eifrig und zärtlich mit einem jungen reizenden Frauenzimmer sprechen. Er näherte sich unvermerkt, und hörte das Mädchen sagen: um 10 Uhr poche dreimal an die Thür, ich werde fragen: wer ist da? und du mußt antworten: Richard der III. – Shakespear, der die Weiber sehr liebte, stellte sich eine Viertelstunde früher ein, und gab beides, das verabredete Zeichen und die Antwort, ward eingelassen, und war, als erkannt wurde, glücklich genug, den Zorn der Betrogenen zu besänftigen. Zur bestimmten Zeit fand sich der wahre Liebhaber ein. Shakespear öffnete das Fenster und fragte leise: wer ist da? – Richard der III., war die Antwort. – Richard, erwiederte Shakespear, kommt zu spät; Wilhelm der Eroberer hat die Festung schon besetzt. – (BKA II/7, 106)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Paul Valéry, *La jeune Parque*. In: Ders., *Oeuvres*, Bd. 1, Paris 1957, S. 96–110, hier S. 97.

<sup>2</sup> Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel 1993, S. 148–154.

<sup>3</sup> Hierzu vor allem Günter Blumberger, *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*. In: *KJb* 1999, S. 25–40.

<sup>4</sup> Die Anekdote (um Shakespeare und den bekannten Schauspieler und Mitbegründer des *Globe Theaters* Richard Burbage) zirkulierte schon 1602 und findet sich auch in Joyces ›Ulys-

Wie im Globe spielt auch hier die ganze Welt Theater, nur nicht auf, sondern vor und hinter der Bühne. Shakespeare, Zuschauer eines seiner eigenen Stücke, beobachtet unbemerkt die Verabredung einer privaten Zugabe-Aufführung (denn schließlich bleibt der unbenannte Schauspieler in der Figur des englischen Königs) und beschließt, die Rolle und die Festung selbst zu besetzen. Ob das Mädchen ihn als Shakespeare *erkennt* hatte, bleibt ungewiss (das Wort »erkannt« – ohne dass Objekt oder Subjekt des *Erkennens* genannt werden<sup>5</sup> – ist eine Ergänzung Kleists zur Vorlage) und auch unwichtig, denn spätestens im abschließenden Wortwechsel wird klar, dass es hier nur um die Eitelkeit männlicher Schauspieler geht. Deswegen lautet die Trumpfkarte nicht Richard III. und auch nicht der Name seines Autors, sondern Wilhelm der Eroberer, der hier zum ersten und wohl letzten Mal in einem Shakespeare'schen Stück die Bühne betritt. (Wilhelm eignet sich für die Rolle auch aus historischen Gründen: Dessen »Domesday Book« von 1086 sollte – wie der Name schon ahnen lässt – allen Besitz im neu eroberten Königreich endgültig festlegen.<sup>6</sup>)

Auffallend an diesem Theater *extra theatrum* (aber *intra muros*) ist nicht nur, wie schnell die Zuschauer in die Rollen handelnder Schauspieler übergehen – und umgekehrt –, sondern auch, dass es »wieder dem unsichtbaren Theater angehört.«<sup>7</sup> Allerdings gilt dies nicht, weil hier (wie Goethe Kleists »Krug« vorwarf) eine »vergangene« Handlung analytisch »enthüll[t]« wird, sondern aufgrund der Ökonomie der Blicke, welche die Handlung vorantreibt. Kleists Shakespeare hat (ähnlich seinem Jupiter, der auch unerkannt in die Rolle eines Liebhabers schlüpft) einen Sicht- und Wissensvorsprung, er ist den anderen Figuren immer einen Blick und einen Schritt voraus. »Unvermerkt« beobachtet er die beiden Liebhaber am Anfang, unerkannt schlüpft er in die Kammer des Frauenzimmers hinein, unerwartet überrumpelt er seinen Nebenbuhler vom Fenster. Er ist unsichtbar und deswegen unschlagbar.

Diese Verschränkung von Sicht, Wissen und Handlungspotenz kann als musterhaft für Kleists Shakespeare gelten. Wo Shakespeare selber zum traumhaften Metatheater neigt, tendiert Kleist eher zum taktischen: Die Schlusszene des »Prinzen Friedrich von Homburg« (»Nein, sagt! Ist es ein Traum?«, Vs. 1856),<sup>8</sup> in der man den skeptischen Nachhall von Shakespeares »Sommernachtstraum« zu vernehmen meint<sup>9</sup> (»Are you sure that we are awake? It seems to me that yet we sleep, we

---

ses«. Die »mimetische« Logik der Anekdote ist René Girard nicht entgangen. Vgl. René Girard, *Theatre of Envy*, New York 1991, S. 256f. sowie David Wellberys Beitrag in diesem Band.

<sup>5</sup> Contra Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939, S. 105, der hier versehentlich »er« liest.

<sup>6</sup> Vgl. Michel Foucault, *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, Frankfurt a.M. 2003, S. 68f.

<sup>7</sup> So lautet Goethes berühmte Kritik an Kleists »Der zerbrochne Krug« in einem Brief an Adam Müller. Vgl. LS 185. Vgl. hierzu auch Christopher Wild, *Figurationen des Unsichtbaren. Kleists Theatralität*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87 (2013) 4, S. 443–464.

<sup>8</sup> Nachweise aus Kleists Dramen im Fließtext mit Versangabe nach SW<sup>9</sup> I.

<sup>9</sup> Vgl. vor allem Bianca Theisen, *Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus*. In: *KJb* 1999, S. 87–108; Anthony Stephens, *Zur Funktion der »Schauspiele« in Kleists Erzählungen*. In: *KJb* 2007, S. 102–119.

dream«; 4,1,191–193),<sup>10</sup> unterscheidet sich von der Komödie doch gerade durch die typisch Kleist'sche Umkehrung der metatheatralischen Frage, d.h. durch die intersubjektive Ökonomie der Blicke und des Wissens, die dieser verzweifelten Frage »Ist es ein Traum?« vorausging. Denn die Unsicherheit des Prinzen in der Schlusszene ist das Produkt einer ganzen Reihe von Inszenierungen des Kurfürsten, dessen privilegierte Position als unbeobachteter Beobachter ihm das ganze Stück hindurch sowohl zu wissen erlaubt, was der Prinz weiß, als auch, was er *nicht* weiß – nämlich, dass der Kurfürst die ganze Zeit vom Traum des Prinzen wusste. Trotz seines Erfolges auf dem Schlachtfeld wird der Prinz in der Eröffnungs- sowie in der Schlusszene vom Kurfürsten geradezu aus dem Hinterhalt überfallen.

In Kleists Umstülpung des Theaters kommen sowohl dessen Vorbedingungen als auch dessen blinde Flecke ans Licht. Die metatheatrale bzw. skeptische Fragestellung der (Un-)Unterscheidbarkeit von Schein und Sein, bekannt aus dem Topos des *theatrum mundi*, kippt in ihr ebenso pragmatisches wie kaltblütiges Gegenstück um, in die Frage, »wie man in einer undurchschaubaren, Schein erzeugenden und vom Schein lebenden Welt zu Wirkungen kommt.«<sup>11</sup> Im Folgenden geht es mir aber nicht darum, die eine Form des Metatheaters gegen die andere auszuspielen. Stattdessen möchte ich die Voraussetzung beider im theatralen Blick, im Sehen (und Wissen) des Sehens und Gesehenwerdens ausweisen. Dadurch gewinnt man nicht nur ein besseres Verständnis von Kleists Shakespeare (und seiner Poetik überhaupt), sondern auch von den Maskenspielen und Machenschaften, die sein Leben ausmachten.

Mit Blick auf Kleists Selbstinszenierungen lässt sich eine weitere Schlussfolgerung aus der Shakespeare-Anekdote ziehen: Theatrales Sein ist Sein im und für den Anderen, und daher bedarf es immer eines zweiten Blicks. Jupiter ist Amphitryon und William ist Wilhelm – aber für wen und wie lange? Zwar dienen das Publikum und die anderen Schauspieler im Theater dazu, die Glaubwürdigkeit der eigenen Inszenierung widerzuspiegeln und dadurch deren Überzeugungskraft zu verstärken, aber gleichzeitig bilden sie auch das Unterpfand dafür, dass hinter der Maske ein Gesicht steckt. Sie beteuern, dass Theater in der Welt – und nicht umgekehrt – stattfindet. Wird aber nicht gerade dies von Kleist und Shakespeare rigoros in Frage gestellt? In der theatralesierten Welt der Shakespeare-Anekdote verschwimmen die Grenzen zwischen Schein und Sein: Hinter der Maske von Richard III. steht Shakespeare, und hinter seiner Maske Wilhelm der Eroberer. Und hinter seiner? »I am not what I am« (1,1,64), bekennt Iago im ersten Akt von ›Othello‹ und deutet dabei nicht nur auf die Ambivalenz des englischen Worts *actor* bzw. *to act*, sondern in seiner Negierung des Jahwe-Satzes aus dem zweiten Buch Moses (»Ich bin, der ich bin«) auch darauf, dass dies für den menschlichen Zustand allgemein gilt.<sup>12</sup> Es muss also, ausgehend vom intersubjektiven Spiel der Blicke, die Frage nach der Realität des Theaters (*genitivus obiectivus* und *subiectivus*) erneut gestellt werden.

---

<sup>10</sup> Nachweis fortan im Fließtext mit Akt, Szene, Vers nach: The Arden Shakespeare Complete Works, revidierte Ausgabe, hg. von Richard Proudfoot, Ann Thompson und David Scott Kastan, London 2011.

<sup>11</sup> Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997, S. 158.

<sup>12</sup> Vgl. Jorge Luis Borges, Everything and Nothing. In: Ders., Borges und Ich, München 1969, S. 46–48.

I.

Die Frage nach der Realität des Theaters mag zunächst paradox erscheinen. Folgt man Michel Foucault, unterscheidet sich die Realität der Philosophie von der des Theaters durch die Tatsache, dass das Theater diesen Unterschied nicht kennt: »Zwischen Wirklichkeit und Täuschung, zwischen Wahrheit und Unwahrheit zu entscheiden, das ist die Aufgabe der Philosophie. Nun kennt das Theater diese Unterscheidungen überhaupt nicht. Es hat keinen Sinn, sich zu fragen, ob das Theater wahr oder wirklich sei oder ob es eine Illusion und trügerisch sei. Das Theater wird durch diese Fragestellung zum Verschwinden gebracht.«<sup>13</sup> Nur der philosophische Blick kenne diese Unterscheidung; vielleicht deswegen habe sich (so Foucault) die Philosophie so wenig für das Theater interessiert.

Demgegenüber steht eine Erzählung von Borges, die behauptet, das Theater erscheine überhaupt erst dank dieser Unterscheidung als solches. In »Averroes auf der Suche« erzählt der spanische Mohr und »große Reisende« Abulcásim einer Gruppe Landsmänner von einem Wunder, das ihm auf einer Reise in China begegnet sei:

Eines Abends brachten mich die musulmanischen Kaufleute von Sin Kalán zu einem Haus aus bemaltem Holz, in dem viele Menschen lebten. Es läßt sich nicht schildern, wie dieses Haus beschaffen war, das eigentlich nur aus einem einzigen Zimmer bestand, mit Reihen offener Gemächer oder Balkone, eins über dem anderen. In diesen Vertiefungen saßen Leute, die aßen und tranken, und ebenso auf dem Boden und ebenso auf einer Terrasse. Die Personen auf der Terrasse schlugen die Trommel und die Laute, ausgenommen etwa fünfzehn oder zwanzig (mit scharlachfarbenen Masken), die aufsagten, sangen und Zwiegespräche führten. Sie litten unter Fesseln, aber ein Kerker war nicht zu sehen; sie ritten, aber es war kein Pferd da; sie fochten, aber die Degen waren aus Rohr; sie starben, und standen wieder auf.<sup>14</sup>

Das Unverständnis, auf das diese Geschichte eines Theaterbesuchs stößt (»Das Tun der Narren« sagt einer der Zuhörer, »übertrifft die Voraussicht des Vernünftigen«),<sup>15</sup> spiegelt sich in der Handlung des Averroes wider. Der große Gelehrte arbeitet an seinem Aristoteles-Kommentar, stolpert aber über zwei Worte in der »Poetik«, von denen »kein Mensch im Bannkreis des Islam eine Ahnung [hatte], was sie bedeuten sollten«: Tragödie und Komödie.<sup>16</sup> Zwar sieht er im Laufe der Erzählung reichliche Beispiele der gemeinschaftsstiftenden Nachahmung im Glück und Unglück, aber aus derselben kulturell bedingten Unkenntnis wie Abulcásim geht Averroes an ihnen vorbei; er sieht sie, aber er sieht sie nicht.

Demnach muss die Foucault'sche These – die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Täuschung bringe das Theater zum Verschwinden – einer Revision unterzogen werden. Vielmehr lässt diese Unterscheidung, richtig verstanden, Theater erst sichtbar werden. Aus Borges' Erzählung folgt die Einsicht, dass die Voraussetzung des Theaters nicht in einer Bühne besteht, sondern in einer Rahmung,

---

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Die Bühne der Philosophie*. In: Ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, hg. von Daniel Defert und François Defert, Bd. 3, Frankfurt a.M. 2003, S. 718–747, hier S. 719.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, *Averroes auf der Suche*. In: Ders., *Labyrinthe. Erzählungen*, München 1962, S. 154–163, hier S. 159.

<sup>15</sup> Borges, *Averroes auf der Suche* (wie Anm. 14), S. 159.

<sup>16</sup> Borges, *Averroes auf der Suche* (wie Anm. 14), S. 155.

einem Blick. Um Theater beobachten zu können, das heißt an ihm teilzunehmen, muss man eine Schulung des Blicks durchlaufen. Diese Schulung des theatralischen Blicks unterscheidet sich aber von der des philosophischen (für den Foucault zufolge einzig die Frage von Bedeutung ist, »ob das, was man sieht, wahr oder eine Täuschung ist«<sup>17</sup>) durch die Tatsache, dass sie immer und nur reziprok funktioniert. Theater bedarf (mindestens) eines zweiten Blickes: Erforderlich ist nicht nur der Blick, welcher der Welt den Unterschied zwischen Schein und Sein einschreibt, sondern ebenso das Wissen, dass andere das auch machen, mit dem gleichen Blick oder der gleichen Unterscheidung operieren und sich wissentlich zur Schau stellen. Dadurch werden nicht nur Theaterzuschauer von Verwunderten unterschieden, sondern auch Schauspieler von »Narren«, deren »Tun« kein »Vernünftiger« versteht. Schauspieler kann nur derjenige, der weiß, dass sein Tun mit der Unterscheidung zwischen Schein und Sein beobachtet wird – und sei es nur von sich selbst.

Der theatralische Blick unterscheidet sich also vom philosophischen durch die Tatsache, dass er immer einen anderen Blick im Auge hat. Dies gilt sowohl für die Schauspieler als auch für das Publikum. Theater besteht folglich in einer Beobachtung zweiter Ordnung, aber da sich – wie Borges' Erzählung zeigt – mimetisches Verhalten niemals unmittelbar als solches mitteilen lässt, muss es anderen zugeschrieben werden. Was natürlich nicht immer bedeutet, dass man Recht hat: Die Figuren in Kleists Texten täuschen sich immer wieder in dem Vorwurf, dass Unschuld bzw. Unwissen seitens der weiblichen Hauptfiguren bloß vorgetäuscht werde. Aufgrund dieser notwendigen Zuschreibung von Theatralität wird *jeder* am Theater Teilnehmende strukturell in den fetischistischen Zustand Wilhelm Meisters versetzt, der sich wünscht, »zugleich unter den Bezauberten und Zauberern zu sein, zugleich [s]eine Hände verdeckt im Spiel zu haben und als Zuschauer die Freude der Illusion zu genießen.«<sup>18</sup> Wie jeder Fetischist möchte Wilhelm gleichzeitig an beiden Seiten einer Unterscheidung tätig sein (»je sais bien ... mais quand même«<sup>19</sup>), aber wie jeder Theaterliebhaber *ist* er es auch: Was Goethe seinen Lesern konkret zur Schau stellt, sind nur die logisch reziproken Bedingungen des theatralen Blicks.<sup>20</sup> Eine Illusion genießen kann man nur mit dem Wissen, dass das, was man sieht, Anderen zur Schau gestellt wird (und nicht bloß das Tun von Narren ist); umgekehrt kann man nur diejenigen bezaubern, die sich (wissentlich) bezaubern lassen. Sonst werden sie – wie Alkmene von Jupiter – schlicht getäuscht.

---

<sup>17</sup> Foucault, *Die Bühne der Philosophie* (wie Anm. 13), S. 719.

<sup>18</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 9., durchgesehene Aufl., München 1977, Bd. 7: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 18f.

<sup>19</sup> Octave Mannoni, »Je sais bien ... mais quand même«. In: *Les temps modernes* 19, H. 212 (Januar 1964), S. 1262–1286.

<sup>20</sup> Wie Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, 2. erweiterte Aufl., München 1989, S. 87, zum barocken Theater schreibt: »Denn wenn wir sagten, die Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit verlaufe da, wo Bühne und Zuschaueranraum aneinanderstoßen so war dies höchst ungenau. Sie geht vielmehr durch jeden Zuschauer mitten hindurch. [...] Jeder Zuschauer spaltet sich in einen Träumenden und einen Wachen, einen, der der Täuschung erliegt, und einen, der ihrer bewußt bleibt.«

Das ist der Fall bzw. die Falle, in der sich Jupiter verstrickt findet.<sup>21</sup> Er will Alkmene den Gatten spielen, dennoch aber durch seine Rolle hindurch glänzen. Diese bewusste Reziprozität des Blickes (ich weiß, dass du weißt, dass ich *dir* eine Rolle aufführe ...) ist jedoch nur auf der Bühne garantiert, nicht im Schloss Amphitryons. Im Umstülpen des theatralen Blickes und in der Theatralisierung der Welt dekonstruiert Kleist die Reziprozität dieses Blickes und zeigt gleichzeitig dessen Paradoxien an. Entweder entlarvt sich Jupiter als Schauspieler (was das Risiko mit sich bringt, dass Alkmene entweder die Aufführung vorzeitig abbricht oder eine begeisterte Rezeption seiner Darstellung nur vortäuscht) oder er versucht, im simultanen, aber gespaltenen Sein für sich und Sein für Andere, schauspielend einen Blick hinter Alkmenes Kulissen zu werfen. Bekanntlich entscheidet er sich für Letzteres, und die daraus hervorgehende theatralische Spaltung erweist sich am Hin und Her des Dativs:

JUPITER Wenn ich nun dieser Gott dir wär –?  
 ALKMENE Wenn du  
 – Wie ist mir denn? Wenn du mir dieser Gott wärst  
 – – Ich weiß nicht, soll ich vor dir niederfallen?  
 Soll ich es nicht? Bist du mir? Bist du mir?  
 JUPITER Entscheide du. Amphitryon bin ich.  
 ALKMENE Amphitryon –  
 JUPITER Amphitryon, dir ja.  
 Doch wenn ich, frag ich, dieser Gott dir wäre,  
 Dir liebend vom Olymp herabgestiegen,  
 Wie würdest du dich dann zu fassen wissen?  
 ALKMENE Wenn du mir, Liebster, dieser Gott wärst – ja,  
 So wüßt ich nicht, wo mir Amphitryon wäre. (Vs. 1540 – 1550)

In Alkmenes verzweifelten Fragen (»Bist du *mir*? Bist du *mir*?«) werden die Blick-, Begehrens- und Wissensverhältnisse des Theaters ebenso paradoxal wie perspektivisch gebrochen. Aus Jupiters Sicht ließe sich konsequent erwidern »*Mir* will ich es *dir* sein.« Und als Jupiter ihr endlich unverblümt die Möglichkeit vorhält, es sei der Gott, der sie jetzt in den Armen hielte, flüchtet Alkmene zurück in den doppelten Dativ des Theaters der Phantasie:

ALKMENE Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest  
 Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,  
 Ja – dann so traurig würd ich sein, und wünschen,  
 Daß er der Gott mir wäre, und daß du  
 Amphitryon mir bliebst, wie du es bist. (Vs. 1564–1568)

Nicht nur in »Amphitryon« zeigt Kleist, dass er wie kaum ein Anderer die Paradoxien und Aporien des theatralischen Blicks herauszustellen wusste. Im Aufsatz über das Marionettentheater wird mit den bekannten Beispielen der schauspielerischen »Ziererei« – der P..., die, Daphne spielend, vom Apoll verfolgt wird und

<sup>21</sup> Und dadurch, wie Jupiter schließlich feststellen muss, täuscht der Schauspieler am Ende nur sich selbst: »[...] *Ihn* / Hat seine böse Kunst, nicht dich getäuscht, / Nicht dein unfehlbares Gefühl! Wenn er / In seinem Arm dich währte, lagst du an / Amphitryons geliebter Brust, wenn er / Von Küssen träumte, drücktest du die Lippe / Auf des Amphitryon geliebten Mund« (Vs. 1288–1294).

sich nach ihm umsieht, sodass ihre Seele »ihr in den Wirbeln des Kreuzes [sitzt]« (SW<sup>9</sup> II, 342), oder dem jungen F., der als Paris mit seiner Seele im Ellenbogen der Venus den Apfel überreicht – die Rekursivität des theatralischen Blickes zu schwindelerregenden Höhen erhoben. Denn was der Zuschauer in diesen Beispielen mythologischen Begehrens zu sehen bekommt, ist (ähnlich wie im Falle Jupiters) das Begehren der Schauspieler, durch das Spiel hindurch gesehen zu werden. Er sieht nämlich gerade den Blick, den Schiller in seinem Aufsatz »Ueber das gegenwärtige teutsche Theater« als »den schelmischen Blick durch die Maske« verpönt.<sup>22</sup> Und was der Zuschauer daran anstößig findet, ist – so lässt sich leicht aus der Rahmenhandlung des Stückes, nämlich dem Ertappen des Tänzers Herrn C. beim Genießen des Marionettentheaters, schließen –, dass ihm sein eigenes Sehenwollen vorgehalten und zurückgespiegelt wird. Was Herr C. an den menschlichen Schauspielern bemängelt, ist vor allem, dass sie nicht vortäuschen, sich seines Blickes nicht bewusst zu sein.<sup>23</sup>

Die Kleist'sche Ironisierung der Antitheatralität und Theaterfeindlichkeit seiner Zeit ist andernorts bereits ausführlich erörtert worden.<sup>24</sup> Worauf ich in diesem Kontext aufmerksam machen möchte, ist vielmehr, dass die Dialektik des theatralischen Blickes bei Kleist radikal ausgeweitet, ja zu einer theatralischen Anthropologie verallgemeinert wird. Kleist nimmt den theatralischen Blick aus dem Theater heraus und stülpt ihn um. Das Gespräch zwischen dem Erzähler und Herrn C. überschreitet die Grenzen des eigentlichen Theaters: Weder die Szene des Bärenkampfes noch die Szene im Bad (und erst recht nicht die Begegnung mit dem Tänzer im Garten, welche den Rahmen des Stückes bildet) findet auf der Bühne statt. Vielmehr wird Theatralität zum Naturzustand des Menschen; der Blick und das Beobachten anderer werden zur Bedingung intersubjektiven (das heißt: menschlichen) Handelns.

---

<sup>22</sup> Friedrich Schiller, Ueber das gegenwärtige teutsche Theater. In: Schillers Werke, Nationalausgabe, hg. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Bd. 20, Weimar 1962, S. 81. Als Lösung zieht er gleich darauf den Einsatz von Marionetten in Erwägung. Siehe hierzu Christopher Wild, Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br. 2003, S. 23–27. Einen Medienwechsel anderer Art schlägt Schiller in der Vorrede zur ersten Aufgabe des ein Jahr zuvor erschienenen »Die Räuber« vor: »Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders, als eine dramatische Geschichte, die die Vortheile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen, oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen« (Schillers Werke, Bd. 3: Die Räuber, Weimar 1953, S. 5).

<sup>23</sup> Siehe zu dieser Problematik Kenneth Calhoon, *Affecting Grace. Theatre, Subject, and the Shakespearean Paradox in German Literature from Lessing to Kleist*, Toronto 2013, S. 181f.: »It seems reasonable to say about Herr C. what Starobinski has said about the young Rousseau, namely, that he coveted only in secret.« Jean-Jacques apparently hesitated even when purchasing sweets for fear of »betraying to others the appetite that held him in its grip.«

<sup>24</sup> Vgl. vor allem Wild, Theater der Keuschheit (wie Anm. 22) und Calhoon, *Affecting Grace* (wie Anm. 23).

II.

Mensch zu sein heißt für Kleist, dem prüfenden Blick ausgesetzt zu sein und diesen Blick im Auge behalten zu müssen, d.h. das eigene Aus- und Ansehen zu kontrollieren.<sup>25</sup> Weder der Richter auf seinem Stuhl noch der Zuschauer im Theater ist vor diesem Blick gefeit. Was Wilhelm erst am Ende seiner Lehrjahre erfährt – dass er überall und unablässig beobachtet wird und letztendlich diesen Blick verinnerlichen muss –, weiß Kleist von Anfang an. Der erste erhaltene Brief von ihm, an seine Tante adressiert, berichtet nur von dem, was er beobachtet hat (»Soll ich Ihnen den Anblick schöner Gegenden, oder den Anblick schöner Städte, den Anblick prächtiger Paläste oder geschmackvoller Gärten, fürchterlicher Kanonen oder zahlreicher Truppen zuerst beschreiben?« SW<sup>9</sup> II, 463), und endet mit dem Versprechen, »Ihnen nun aber alles mitzuteilen, was mir und die jetzige Lage der Dinge anbetrifft« – also werde er »immer fortfahren Ihnen meinen hiesigen Lebenswandel zu beschreiben. Mir verschafft das Beschäftigung und Vergnügen, und vielleicht ist dies Ihnen auch nicht ganz unangenehm« (SW<sup>9</sup> II, 469). Wie ein junger Montaigne erzählt Kleist von dem eigentümlichen Vergnügen des Beobachtens und Beobachtetwerdens, aber im Gegensatz zu Montaigne bleibt er in der »Geschichte [s]einer Seele« nicht bei der Selbstbeobachtung.<sup>26</sup> Lange vor den zudringlichen Briefen an Wilhelmine von Zenge versteht er es, andere für seinen Überwachungsdienst zu rekrutieren, um einen Blick auf auch privateste Szenen zu erhalten: In einem Postskript bittet er seine Tante, im nächsten Brief »mir doch den Eindruck zu beschreiben, den die Nachricht des Verlusts unsrer Mutter bei die [sic] 4 Cousins gemacht hat« (ebd.).

Aber wie kam es dazu? Aus den Briefen lässt sich keine »Urszene« des Blicks gewinnen, kein »Goton tic tac Rousseau«.<sup>27</sup> Vielmehr liest sich die berühmte Geheimniskrämerei des Briefwerks wie eine erste Versuchsanordnung dessen, was später zur Grundlage seiner Poetik wird.<sup>28</sup> Vielleicht liegt gerade darin eine Art Zugang zur Frage nach Kleists Theatralität: Die Briefe an Wilhelmine von Zenge, in ihrem verwickelten Spiel des Auf- und Abdeckens, in ihrer Verteilung von Rollen, ihrer Faszination für Spiegelstrukturen sowie für die Dramaturgie des Blickes und des Geheimnisses (»wenn ich denke, daß dieses Papier, auf das ich jetzt schreibe, das unter meinen Händen, vor meinen Augen liegt, einst in *Deinen* Händen, vor *Deinen* Augen sein wird, dann – küsse ich es, heimlich, damit es *Brokes* nicht sieht«; SW<sup>9</sup> II, 570) wirken wie die erste Probe jener Theatralisierung der Welt, die er später einem größeren Publikum vorlegen wird. Die These dieses Abschnitts lautet, dass der Briefverkehr mit Wilhelmine von Zenge aus der Zeit

<sup>25</sup> Vgl. hierzu Blamberger, Agonalität und Theatralität (wie Anm. 3), S. 33.

<sup>26</sup> Zur Selbstbeobachtung und ihren Paradoxien bei Montaigne vgl. Jean Starobinski, *Montaigne et la dénonciation du mensonge*. In: Karlheinz Stierle und Odo Marquard (Hg.), *Poetik und Hermeneutik Bd. 8: Identität*, München 1979, S. 463–480.

<sup>27</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Bd. 1: *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond unter Mitarbeit von Robert Osmond, Paris 1959, S. 27.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu Günter Blamberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 117–160; Ders., *Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe*. In: Detlev Schöttker (Hg.), *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*, München 2008, S. 145–160.

der Würzburger Reise als eine Schulung des Blickes gelesen werden kann, deren Ergebnis nicht nur in »Amphitryon« oder im Marionettentheateraufsatz kenntlich ist, sondern auch im Epigramm über den »Bewunderer des Shakespeare«.

In der Tat scheint Kleist schon sehr früh von der Vorstellung eines omni-präsenten, beobachtenden Blicks ergriffen worden zu sein. Im Herbst 1800 berichtet er Wilhelmine ausführlich von der Anzahl der Fenster in den Häusern, in denen er und Brockes wohnen oder an denen sie vorbeigehen. Diese drohen auch die intimsten Orte in Schauplätze geheimer Aktivitäten zu verwandeln:

Wir haben das Eckzimmer mit 4 Fenstern von zwei Seiten. In Rom war ein Mann, der in Wänden von Glas wohnte, um die ganze Stadt zum Zeugen aller seiner Handlungen zu machen. Hier würde ganz Würzburg ein Zeuge der unsrigen sein, wenn es hier nicht jene jesuitischen Jalousien gäbe, aus welchen man füglich hinaus sehen kann, ohne daß von außen hinein gesehen werden könnte. (SW<sup>9</sup> II, 571f.)

Durch die Ausweitung und Umstülpung des theatralischen Blicks wird das Theater allgegenwärtig. Das Bild des Römers kehrt Schillers Kritik des »gegenwärtige[n] teutsche[n] Theater[s]« förmlich um: Wo dort die Person die Rolle zu übertönen droht, wird hier das Haus zur Bühne und damit die Privatperson zur Rolle, also zu dem, was sie ursprünglich war: »*Persona* in latine significat the disguise, or outward appearance of a man, counterfeited on the Stage [...]. And from the Stage hath been translated to any Representer of speech and action, as well in Tribunalls, as Theaters. So that a Person, is the same that an Actor is, both on the Stage and in common Conversation.«<sup>29</sup> In der Figur des Stadtbewohners von Rom verschwimmen die Grenzen zwischen Theater und Realität; hinter gläsernen Wänden wird das ganze Leben zur fortwährenden Darstellung, und nicht nur für andere. Denn auch wenn die Anekdote als Aufforderung zur Ablehnung der *dissimulatio* gedeutet wird, bleibt sie ambivalent. Es heiße nur, dem theatralen Blick dadurch beizukommen, dass man sich im Voraus auf ihn einstellt. Dies führt jedoch bloß zur Selbstinszenierung oder zur *simulatio*, und wer dann die eigene Aufführung für die Realität hält (wie etwa Jean-Jacques Rousseau<sup>30</sup>), überschätzt die Transparenz der inneren vier Wände und verfällt damit der eigenen Illusion. (Dass die Gleichung transparentes Haus = transparentes Bewusstsein auch aus anderen Gründen nicht völlig aufgeht, zeigt der Kontext. Das Bild entnahm Kleist Rousseaus »Nouvelle Héloïse«, verriet Wilhelmine aber nichts davon.)

Das gläserne Haus – und dessen Paradoxien – können als Modell von Kleists umgestülptem Theater gelten: Das durchsichtige Haus garantiert nicht, dass man nichts zu verhehlen hat, sondern nur, dass man den Anschein dessen zu erwecken versucht (und sei es nur für sich selber). Daher vermögen selbst »jene jesuitischen Jalousien« die Theatralisierung der Welt nicht rückgängig zu machen. Sogar unter Bedingung der einseitigen Beobachtbarkeit (die sich ja in den Schreib- und Lese-

---

<sup>29</sup> Thomas Hobbes, *Leviathan*, hg. von G.A. Rogers und Karl Schuhmann, New York 2005, Bd. 2, S. 128 (Pt I, Ch. 16).

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion*. In: Ders., *L'œil vivant*, Paris 1961, S. 91–190; Ders., *La maladie de Jean-Jacques Rousseau*. In: *Médecine de France* 124 (1961), S. 7–12.

situationen der geheimnisvollen Würzburger Reise widerspiegelt) kann man aus strukturellen Gründen die Maske nicht komplett fallen lassen:

Wenn wir weiter nichts zu tun wissen, so treten wir ans Fenster, und machen Glossen über die Vorbeigehenden, aber gutmütige, denn wir vergessen nicht, daß, wenn wir auf der Straße gehn, die Rollen getauscht sind, und daß die kritisierten Schauspieler dann kritisierende Zuschauer geworden sind, und umgekehrt. (SW<sup>9</sup> II, 572)

Auch wenn er vorm Blick anderer geschützt ist, behält Kleist den theatralischen Zustand ständig im Auge. Dadurch koppelt er ihn von der tatsächlichen Sichtbarkeit ab. Die Unsinnigkeit dieses Verhaltens angesichts der Tatsache, dass die Jalousien eine unbeobachtete Beobachtung ermöglichen, unterstreicht nur den grundsätzlichen, fast pathologisch zu nennenden Wert, den Kleist diesem Gedanken beimisst. Es geht, mit Lacan gesprochen, um die Beziehung zum Blick, nicht zum Auge.<sup>31</sup> Durch die umstülpende Theatralisierung der Welt wird das Feld des Theatralischen radikal ausgeweitet; auch die Zuschauerposition wird zur Rolle, zu etwas, das einem prüfenden Blick ausgesetzt ist. Kleist zitiert den antiken Topos des *theatrum mundi* herbei, um seinem Spott Einhalt zu gebieten, übernimmt aber nur die Form und nicht die Lektion des Gemeinplatzes. Er hebt weder auf die moralistische Kritik der (Selbst-)Täuschung (»La dissimulation est des plus notables qualitez de ce siecle«, schreibt Montaigne)<sup>32</sup> noch auf die allegorische Deutung des Topos (etwa die häufig von Shakespeare pointierte Nichtigkeit allen irdischen Tuns) ab, sondern auf den elementaren Zustand des Sehens und Gesehenwerdens. In der Reziprozität des Blickes wird alles – Kleist am Fenster, die Passanten auf der Straße – zum Rollenspiel; jeder nimmt am irdischen Theater teil. *Theatrum mundus est*, aber nicht weil Gott oder Fortuna oder sonst wer die Regie führt, sondern weil man sich selbst – wie andere – beim Beobachten beobachtet.

Zwar ist das rekursive bzw. reziproke Beobachten – wie Borges *ex negativo* zeigt – Bedingung alles Theatralen. Durch Kleists Aus- oder Umstülpung des Theaters zu einem *theatrum mundi* im Wortsinn wird jedoch der theatrale Blick, zumindest potenziell, asymmetrisch. Theatralität muss beobachtet, muss zugeschrieben werden.<sup>33</sup> Kleist weiß, dass er und die anderen für einander eine Rolle aufführen – aber wissen sie das? Diese Asymmetrisierung des Blickes und des Wissens kommt in den Briefen der Würzburger Reise zum Tragen, wenn Kleist selbst – seiner Adressatin unbewusst – eine Rolle übernimmt: nämlich die des ro-

<sup>31</sup> Lacan spricht in diesem Kontext von der »préexistence au vu d'un donné-à-voir« (Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan*, Bd. XI [1963–64], hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 1973, S. 71). Erhellend sowohl für Kleists als auch für Shakespeares Theatralisierung der Welt scheint mir auch folgende Bemerkung zu sein: »Le monde est omnivoqueur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté« (S. 71f.).

<sup>32</sup> Zit. nach Starobinski, *Montaigne et la dénonciation du mensonge* (wie Anm. 26), S. 463.

<sup>33</sup> Daher kann sie auch abgelehnt werden, wie etwa die Marquise von O... die Vorwürfe ihrer Eltern, sie spiele nur die Unschuldige, ablehnt. Natürlich kann man dann auch die Ablehnung als Festhalten an und in der Rolle deuten: »Aber was in aller Welt, fragte die Obristin, wenn es eine List ist, kann sie damit bezwecken? – Was sie damit bezweckt? Ihre nichtswürdige Betrügerei, mit Gewalt will sie sie durchsetzen, erwiderte der Obrist« (SW<sup>9</sup> II, 132).

romantischen Naturdichters. Im nächsten (erhaltenen)<sup>34</sup> Brief an seine Verlobte ist wieder vom *theatrum mundi* die Rede, diesmal im herkömmlichen (also allegorischen) Sinn. Anlass des Briefs ist angeblich Kleists neuer Blick auf Würzburg (»Ich finde jetzt die Gegend um diese Stadt weit angenehmer, als ich sie bei meinem Einzuge fand«; SW<sup>9</sup> II, 578). Im romantischen Dichtertraum fasst er die Landschaft um ihn im folgenden Bild:

In der Tiefe, sagte ich, liegt die Stadt, wie in der Mitte eines Amphitheaters. Die Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen, Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab und sangen und sprachen Beifall, oben in der Loge des Himmels stand Gott. Und aus dem Gewölbe des großen Schauspielhauses sank der Kronleuchter der Sonne herab, und versteckte sich hinter die Erde – denn es sollte ein Nachstück aufgeführt werden. Ein blauer Schleier umhüllte die ganze Gegend, und es war, als wäre der azurine Himmel selbst hernieder gesunken auf die Erde. [...] [H]och empor in die Nachtluft ragten die Spitzen der Türme [...] und hinten starb die Sonne, aber hochrot glühend vor Entzücken [...]. (SW<sup>9</sup> II, 579f.)

Die etwas überspitzte allegorische Darstellung erklärt sich zum Teil daraus, dass hier ein altes Bühnenbild für eine neue Inszenierung retuschiert wird. Denn spätestens beim für Kleist äußerst ungewöhnlichen Adjektiv »azur« denkt der das gesamte Briefwerk überblickende Leser an Kleists frühere Beschreibung eines in Berlin gesehenen Panoramas, in der das Wort auch fällt. Es handelte sich um die Erfindung des Theatermalers und »Perspektivkünstlers« Johann Adam Breysig, dessen »Panorama der Stadt Rom« einem Berliner Publikum das erste deutsche Panorama dargeboten hatte.<sup>35</sup> Durch perspektivische Täuschung sollte Breysigs Panorama den Zuschauer in die Ruinen des Kaiserpalasts versetzen. Kleist hebt in seiner Beschreibung hervor, dass der moderne Zuschauer des Panoramas eine künstlich konstruierte Zuschauerstelle innerhalb des kreisförmigen hölzernen Gebäudes besteigen muss, um von dort aus den Blick auf die antike Stadt Roms zu genießen. Diesen Ausblick samt den ihm zugrundeliegenden Techniken stellt Kleist ausführlich dar, legt dem Brief sogar einen (inzwischen verlorenen) »Plan« des Panoramas bei und beschreibt den »Betrug« folgendermaßen:

Der Künstler hat grade den Moment des Sonnenunterganges gut getroffen, ohne die Sonne selbst zu zeigen, die ein Felsen (Numro 1) verbirgt. Dabei hat er Rom, mit seinen Zinnen und Kuppeln so geschickt zwischen der Sonne und dem Zuschauer situiert, daß *der melancholische dunkle Azurschleier des Abends*, der über die große Antike liegt, und aus welchem nur hin und wieder mit heller Purpurröte die erleuchteten Spitzen hervorblitzen, seine volle Wirkung tut. (SW<sup>9</sup> II, 519; Hervorhebung J.F.)

Die Ähnlichkeit mit dem späteren Bild des Würzburger Naturtheaters ist schwer zu übersehen: Im zweiten Brief tauscht Kleist mit Wilhelmine die Rolle, versetzt sie als Leserin in das Panorama, wo sie die Stelle seines ehemaligen Beobachtens einnimmt. Nur wirkt die Künstlichkeit des Kleist'schen Welttheaters nicht so illu-

<sup>34</sup> Kleist spricht im Brief von einem diesem vorausgegangen »Hauptbrief«, der, falls es ihn jemals gab, nicht erhalten ist. Vgl. hierzu Gerhard Schulz, Schlusssteine. In: KJb 1998, S. 287–295, hier S. 287.

<sup>35</sup> Breysigs Behauptung, auch die *Idee* des Panoramas erfunden zu haben, hat sich als falsch erwiesen. Vgl. hierzu Stephan Oettermann, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M. 1980, besonders S. 150–157.

sionsstörend wie das Panorama von Rom – das unterscheidet Kleist als Kulissenmaler von Breysig. Zwar wirkte der Kaiserspalast in Berlin wenig überzeugend (aufgrund mangelnder Fachkenntnisse und wohl auch um Geld zu sparen, hatte Breysigs Geschäftspartner das Panorama falsch beleuchtet), aber Kleist konnte aus den Mängeln des Berliner Panoramas Inspiration für ein vollkommeneres Werk gewinnen. In der Panoramabeschreibung im ersten Brief heißt es: »Denn da es nun doch einmal darauf ankommt, den Zuschauer ganz in den Wahn zu setzen, er sei in der offenen Natur, so daß er durch *nichts* an den Betrug erinnert wird, so müßten ganz andere Anstalten getroffen werden.« Diese »ganz andere[n]« Anstalten erweisen sich als das Unsichtbarmachen des Rahmens, der Darstellung von Realität unterscheidet. Kleist nimmt die Techniken von Caspar David Friedrichs See- bzw. Sehlandschaft um ein Jahrzehnt vorweg,<sup>36</sup> wenn er anschließend schreibt: »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen, und nach allen Seiten zu keinen Punkt finden, der nicht Gemälde wäre« (SW<sup>9</sup> II, 518). Genau das realisiert Kleist selbst, wenn er zwei Monate später Wilhelmine von Zenge das Bild des natürlichen »Amphitheaters« um Würzburg vor Augen führt. Statt als Zuschauer von Breysigs Panorama nur schlecht (d.h. wissentlich) getäuscht zu werden, wird er selber Schauspieler und inszeniert vor Wilhelmines lesenden Blick das Gemälde so vollkommen, wie es im Original hätte sein sollen. Dadurch wird die Illusion vollkommen und mithin undurchschaubar.

Wenn Kleists autobiographische Aussagen bei späteren Lesern den Verdacht erwecken, es handele sich um eine Inszenierung, dann nicht zuletzt deswegen, weil sie keine Einträge im privaten Tagebuch sind, sondern dem histrionischen Briefverkehr mit Wilhelmine entstammen. Gleich zu Beginn der Würzburger Reise teilt Kleist mit, dass er den Inhalt der Briefe nicht noch einmal in seinem Tagebuch aufschreiben will. Also müsse Wilhelmine »diese Briefe recht sorgsam aufheben«, damit er »die Lücken [im Tagebuch] einst aus meinen Briefen an Dich ergänzen« könne (SW<sup>9</sup> II, 528). Diese Erklärung wird aber nicht nur dadurch in Frage gestellt, dass Kleist (wie eben gezeigt) häufig Passagen aus früheren Briefen in späteren wiederholt. Woher soll er die Passagen haben, wenn die Briefe nicht vor dem Abschicken abgeschrieben wurden?<sup>37</sup> Darüber hinaus wird der Zweck eines Tagebuchs, das zum Teil aus fingierten Erfahrungen besteht, ebenso rätselhaft wie die Subjektivität der dahinterstehenden Person oder Persona. In Kleists Theatralisierung der Welt wird das autobiographische Subjekt zum Zuschauer der eigenen Selbstinszenierung. Durch die vielfache Adresse der Briefe (Wilhelmine, Kleist selbst, die Nachwelt) täuscht das schreibende Ich womöglich auch sich selbst darüber, dass in der Wirklichkeit »le moi est comme la superposition des différents

<sup>36</sup> In der Tat hatte Friedrich 1810 vor, ein eigenes Panorama zu malen. Siehe Oettermann, *Das Panorama* (wie Anm. 35), S. 40. Zur »Sehlandschaft« vgl. Bianca Thesen, *Bogenschuß. Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg i.Br. 1996, S. 136–138.

<sup>37</sup> Eine Antwort darauf, die auch das »Ideenmagazin« betrifft: aus anderen Büchern. Denn das allegorische Bild im Brief vom 11. Oktober 1800, auf das er später zurückgreifen wird, hat er – wie Bernhard Siegert, *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post*, Berlin 1993, S. 99, gezeigt hat – ursprünglich von Schiller. Auch findet man bei Montaigne das Bild eines Gebäudes, das nur steht, weil alles gleichzeitig zusammenstürzt (Gisela Schlüter, Kleist und Montaigne. In: *Arcadia* 22 [1987], S. 225–233, hier S. 226).

manteaux empruntés à ce que j'appellerai le bric-à-brac de son magasin d'accessoires.«<sup>38</sup> Das anzulegende Ideenmagazin wäre demnach weniger das »erworbene« Bildungseigentum des bürgerlichen Ichs als vielmehr ein Schmuck- und Beiwerksmagazin (im Theaterjargon: Requisite), aus dem es immer neue Masken ausleihen kann.

Eine letzte biographische Bemerkung zur Theatralisierung der Welt bei Kleist: Im rekursiven Spiel der Blicke der Szene am Fenster, in dem er sich selbst als Zuschauer zuschaut und sich so eine Rolle aufzwingt, scheint Kleist die Stelle der jungen Parze aus Valérys Gedicht einzunehmen (»Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais / De regards en regards, mes profondes forêts«<sup>39</sup>). Aber er ist ebenso sehr die Schlange, welche die Parze beißt: Zwingt er seine Verlobte schon vor der Reise zum Rollenspiel der Geschlechter, indem er ihr Aufsätze und »Verschiedene Denkübungen« (SW<sup>9</sup> II 508–513) zur Rolle bzw. »Bestimmung des Weibs« aufgibt (die er dann selber überprüft), versucht er im Laufe der Reise, ihr den theatralischen Blick einzupflanzen, den er selber schon so erfolgreich verinnerlicht hatte. So wird im letzten in Würzburg geschriebenen Brief aus der pedantischen Erklärung des Begriffs Panoramas<sup>40</sup> ein Panoptikum der Selbstbeobachtung:

Liebe Wilhelmine, ich will nicht, daß Du aufhören sollst, Dich zu putzen, oder in frohe Gesellschaften zu gehen, oder zu tanzen; aber ich möchte Deiner Seele nur den Gedanken recht aneignen, daß es höhere Freuden gibt, als die uns aus dem Spiegel, oder aus dem Tanzsaale entgegen lächeln. Das Gefühl, *im Innern schön* zu sein, und das Bild das uns der Spiegel des Bewußtseins in den Stunden der Einsamkeit zurückwirft, das sind Genüsse, die allein unsere heiße Sehnsucht nach Glück ganz stillen können. (SW<sup>9</sup> II, 577f.)

Ähnlich wie im vorausgegangenen Brief die eigene unablässige Selbstbeobachtung hervorgehoben wurde, soll nun bei Wilhelmine von Zenge das Gefühl des Gesehenwerdens vom tatsächlichen Blick entkoppelt werden. Der Spiegelblick der Gesellschaft soll durch den Spiegelblick des Bewusstseins ersetzt werden. Nur so könne Wilhelmine ihrer einzigen Rolle als Mutter gerecht werden – was so viel heißt wie: die Maske nie fallen lassen. Wie zehn Jahre später im Marionettentheateraufsatz werden auch hier jemandem über eine Bemerkung und einen Spiegel ein Blick und ein Wissen eingepflanzt; außerdem sollen sie – in einer weiteren Vorwegnahme der Anekdote mit dem Jüngling im Bad – unaufhaltsam weiterwirken. Denn Kleist fügt gleich hinzu: »Dieser Gedanke möge dich auf alle Deine Schritte begleiten« (SW<sup>9</sup> II, 578).

---

<sup>38</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan*, Bd. II (1954–1955), hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 1978, S. 187. »[M]agasin d'accessoires« bedeutet hier nicht, wie es in der deutschen Übersetzung des Seminars heißt, ein »Zubehörladen«, sondern die Requisite eines Theaters.

<sup>39</sup> Valéry, *La jeune Parque* (wie Anm. 1), S. 97.

<sup>40</sup> »Panorama ist ein griechisches Wort. Für Dich ist es wohl weiter nichts, als ein unverständlicher Klang. Indessen damit Du Dir doch etwas dabei denken kannst, so will ich es Dir, nach Maßgabe Deiner Begreifungskraft, erklären. Die erste Hälfte des Wortes heißt ohngefähr so viel wie: *von allen Seiten, ringsherum*; die andere Hälfte heißt ohngefähr: *sehen, zu Sehendes, Gesehenes*. Daraus magst Du Dir nun nach Deiner Willkür ein deutsches Hauptwort zusammensetzen.« (SW<sup>9</sup> II, 518)

Aber Kleist bildet seine Braut nicht nur zur Mutter aus. Sie muss auch *seinen* Blick verinnerlichen, sich auf *seine* Erwartungen einstellen können, wenn sie hinter seine Maske sehen möchte: »Ich will Dir etwas von meinem hiesigen Leben schreiben, und wenn Du etwas daraus erraten solltest, so sei es – Denn ich schicke diesen Brief nicht eher ab, als bis ich Nachrichten von Dir empfangen habe, und folglich beurteilen kann, ob Du diese Vertraulichkeit wert bist, oder nicht« (SW<sup>9</sup> II, 570). Um einen Blick hinter die Kulissen der Kleist'schen Selbstinszenierung werfen zu dürfen, muss sie sich selber zur Schauspielerin (und das heißt, zur Zuschauerin ihrer selbst) umbilden, sich seinem prüfenden Blick unterwerfen und ihre Rolle glaubwürdig aufführen können. Offenbar lernt sie das, denn im übernächsten Brief bekundet Kleist seine Freude darüber, dass sie es versteht, sich »so anzuschmiegen an meine Wünsche« (SW<sup>9</sup> II, 584).

Wilhelmine soll zum Spiegel umgebildet werden, der dem Zuschauer das gewünschte Bild zurückspiegelt. In seinem letzten Brief von der Reise macht Kleist dieses Arrangement explizit: Nachdem »die Masse« bzw. »das Metall«, das sie ist, vom Gold, das sie enthält, »metallurgisch« geschieden sein wird, hat er »nichts weiter zu tun, als [s]ich zu wärmen und zu sonnen in den Strahlen, die seine Spiegelfläche auf [ihn] zurückwirft« (SW<sup>9</sup> II, 576). Allerdings will der Metallurg bzw. Spiegelhersteller – wie Herr C. im Theater – verleugnen können, dass dieses Schauspiel seinetwegen aufgeführt wird. Daher Kleists Freude, als er anderthalb Monate später in einem Brief von Wilhelmine eine spiegelbildliche Bestätigung seines Vorhabens bekommt:

Ganz vortrefflich, besonders dem Sinne nach, ist der Gedanke, daß es bei dem Menschen, wie bei dem Spiegel, auf seine eigne Beschaffenheit ankommt, wie fremde Gegenstände auf ihn einwirken sollen. Das ist vielleicht der beste Gedanke, den jemals ein Mädchen vor dem Spiegel gehabt hat« (SW<sup>9</sup> II, 605).

Der Spiegel, vor dem Wilhelmine von Zenge stand, heißt aber Heinrich von Kleist. Denn in ihrem Brief hatte Wilhelmine nur in kaum veränderter Form das wiederholt, was Kleist ihr im Brief vom 16. November schon geschrieben hatte.<sup>41</sup> Bleibt nur, dass beide – wie sie ihm schreibt und er wiederholt – »fleißig an dem Spiegel unserer Seele schleifen, damit er glatt und klar werde, und treu das Bild der schönen Natur zurückwerfe« (SW<sup>9</sup> II, 605). Mit dem Pronomen »unserer« trübt sich jedoch das Bild vom Spiegelfabrikanten Kleist und seiner Verlobten. Wenn sich nämlich *zwei* Spiegel der Natur einander gegenüberstehen, dann gibt es nichts zu sehen als eine optisch vorgetäuschte Unendlichkeit.

Die letzten Zeilen des Marionettenaufsatzes stellen bekanntlich fest, dass »das Unendliche« bzw. ein »unendliches Bewußtsein« (SW<sup>9</sup> II, 345) sowohl Voraussetzung der Grazie als auch Besitz der Götter sei. Allerdings ist das Unendliche auch dort Effekt eines »Hohlspiegels«, dessen figurale Bedeutung in der Dialogform

---

<sup>41</sup> »Gesetzt Du fändest darin [Wünschs »Kosmologische Unterhaltungen] den Satz, daß die *äußere* (vordere) Seite des Spiegels nicht eigentlich bei dem Spiegel die Hauptsache sei, ja, daß diese eigentlich weiter nichts ist, als ein nothwendiges Übel, indem sie das eigentliche Bild nur verwirrt, daß es aber hingegen vorzüglich auf die Glätte und Politur der *inneren* (hinteren) Seite ankomme, wenn das Bild recht rein und treu sein soll – – welchen Wink giebt uns das für unsere eigne Politur, oder wohin deutet das?« (SW<sup>9</sup> II, 596)

dieses Textes zum Vorschein kommt. Es ist zugleich Lektion und Einsicht dieses späten Textes, dass die Unendlichkeit der Reflexion nur als *folie à deux* gegeben ist. Spiegelverkehrt und ironisiert kehren im Aufsatz die Elemente der früheren Korrespondenz wieder: Aus Wilhelmine von Zenge wird ein männlicher Gegenpart, aus Verständnis und Treue werden Finte und Verstellung. Wilhelmine ist die erste Marionette und damit der erste »Hohlspiegel«, in dem Kleist – nachdem sein Bild sich in »das Unendliche« einer künstlichen, d.h. fingierten, Reflexion »entfernt hat« (SW<sup>9</sup> II, 345) – nicht den »Gliedermann« sieht, sondern den Gott und den Gatten, der er schreibend ist. »Ich habe«, schreibt Kleist aus Würzburg in Erwartung seines künftigen ehelichen Glücks, »nach der metallurgischen Scheidung nichts weiter zu tun, als mich zu wärmen und zu sonnen in den Strahlen, die seine [gemeint: Wilhelmines!] Spiegelfläche auf mich zurückwirft« (SW<sup>9</sup> II, 576).

In der Rückkopplungsschleife des Briefverkehrs im Herbst und Winter von 1800 bildet Kleist Wilhelmine von Zenge zum Spiegelbild dessen um, was er in ihr sehen möchte: seine eigene Reflexion. Sie wird zur Schauspielerin oder zum Spiegel, zur illusionären Bestätigung seiner eigenen (Selbst-)Inszenierung.<sup>42</sup> Damit ist ihm die Verwirklichung von Wilhelm Meisters Theaterphantasie gelungen: Indem Wilhelmine vortäuscht, nur ein Spiegel der Natur und nicht ein Spiegel seiner Wünsche zu sein, hat Kleist »zugleich [s]eine Hände verdeckt im Spiel« und dennoch (als sich selbst täuschender Zuschauer) die Möglichkeit, »als Zuschauer die Freude der Illusion zu genießen.«<sup>43</sup> Der theatralische Blick, den Kleist zehn Jahre später im Marionettentheateraufsatz ironisch brechen lässt, ist genau der, den er selber in der Korrespondenz mit Wilhelmine von Zenge zu inszenieren versucht hatte.

Dieser chronologische Sprung mag etwas kühn anmuten. Allerdings besteht ein merkwürdiger Zusammenhang zwischen der Spiegelstruktur dieser Briefe (im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 13. November 1800 vergleicht Kleist seine eigenen bescheidenen Aussichten mit denen des ehemaligen »Pferdejunge[n]« (SW<sup>9</sup> II, 589)Shakespeare – das erste Mal, dass dieser Name in den Briefen fällt) und der paradoxalen Semantik des Epigramms, das Kleist unter dem Titel »Der Bewunderer des Shakespeares« im »Phöbus« veröffentlicht hat. In diesem Text geht es – wie in anderen Epigrammen derselben Reihe, und auch in vielen seiner späten ästhetisch-erzieherischen Texte in den »Berliner Abendblättern«<sup>44</sup> – um eine

<sup>42</sup> Die These kann hier nicht vollständig entfaltet werden, aber es gibt in diesen Briefen eine auffällige Hervorhebung der bildlichen Dimension von Bildung. Bilder von Idealen, heißt es in einem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 11. Januar 1801, müssen angeeignet und »in sich« dargestellt werden, indem man sich ihnen »verähnlich[t]« (SW<sup>9</sup> II, 612). Außerdem sollten Kleist und seine Verlobte, in einer Art wissentlich angestrebtem Spiegelstadium, für einander das Bild ihres idealen Gatten bzw. Gattin aufschreiben (vgl. SW<sup>9</sup> II, 512f.; 575f.), welches sie sich dann anzueignen und gegenseitig widerzuspiegeln hatten. Als die erbetene Beschreibung von Wilhelmines Idealgatten endlich ankommt, schreibt Kleist ekstatisch dazu: »Liebe Wilhelmine, ich küsse Dich. Das Ideal, das Du für mich in Deiner Seele trägst, macht Dich dem ähnlich, das ich für Dich in der meinigen trage« (SW<sup>9</sup> II, 613). Die Vertracktheit dieses intersubjektiven Spiegelrelais' zeigt sich nicht zuletzt an der Tatsache, dass es erst Wilhelmines *Ideal für ihn* ist, das sie *seinem Ideal für sie* ähnlich macht.

<sup>43</sup> Goethe, Werke (wie Anm. 18), S. 18f.

<sup>44</sup> Der Text »Ein Satz aus der höheren Kritik« ist eine spätere Bearbeitung dieses Epigramms. Die betont epistolarische Struktur vieler dieser Texte (»Brief eines Malers an seinen

rekursive Spiegelstruktur, bei der »Kleists Leser lesen, wie sie lesen«:<sup>45</sup> Wilhelmine mag die erste, wird aber nicht die letzte Marionette Kleists sein. Unter dem Titel »Der Bewunderer des Shakespeare« liest man: »NARR, du prahlst, ich befriedige dich nicht! Am Mindervollkommen / Sich erfreuen, zeigt Geist, nicht am Vortrefflichen, an!« (SW<sup>9</sup> I, 25) Mit dem Medien- und Adressatenwechsel vom privaten Liebesbrief zum anonymen Zeitschriftenformat werden die Effekte des Spiegels auf ein breiteres Publikum übertragen und ironisch reflektiert. Denn auch dieser Text bildet seine Leserschaft zu Spiegeln um. In der Rückkopplungsschleife der Lektüre sieht der Leser zunächst sich selbst (und sein närrisches Lesen) im Spiegel. Im zweiten Durchgang durch diese Schleife sieht er dann, dass der Autor dieses Sehen schon vorausgesehen hat, und in einem dritten Durchgang, dass sich der vermeintlich »mindervollkommne« Autor im Sehen dieses Sehens als vortrefflich erweist (»Ein genialer Streich!«). Die vierte Reflexionsstufe erbringt die Erkenntnis, dass auch *dieses* Sehen vom Autor vorausgesehen wurde (»Ich *musste* ihn genial finden, wenn ich kein Narr sein wollte«). Auf der fünften Lesestufe schließlich wird der Leser-Narr, der sich erst beim dritten Rundgang durch die Schleife am nachträglich entdeckten Geist des Autors erfreut hatte, *wiederrum* zum Narren, da er sich ja dann wieder nur am Vortrefflichen erfreut. Egal, ob der Leser des Epigramms dessen Autor für mindervollkommen oder vortrefflich hält: Es macht ihn zum Narren. Durch diesen Taschenspielertrick wird der Text zum Trickspiegel für seine Leser, die ihm dessen Effekt der iterativen Unendlichkeit zurückspiegeln. Im Epigramm sehen Leser sowohl ihren eigenen Blick als auch das unendliche Bewusstsein seines Autors, der ihnen immer um einen Blick voraus ist. Der Text bzw. seine Lektüre kennt keine Stoppregele; bei jedem erneuten Rundgang um den textuellen Schaltkreis changiert die verschlagene Struktur des Epigramms zwischen reiner Geistigkeit und reiner Mechanizität – und damit oszilliert dessen Autor zwischen Gliedermann und Gott, zwischen mindervollkommen und vortrefflich, zwischen Kleist und Shakespeare.

### III.

Vor dem Hintergrund des Marionettentheatersaufsatzes gelesen wirkt die Korrespondenz mit Wilhelmine von Zenge – und nicht nur der Datierung des Aufsatzes wegen<sup>46</sup> – wie ein früheres Stadium dessen, was sich in Kleists poetischen Werken als theatralische Poetik entfaltet, als Spiel der Blicke im Sehen und Gesehenwerden. Schon seit den frühesten Briefen fällt die verwickelte und eigentümliche Verschränkung von Beobachtung, Verstellung, Vertrauen und Wissen auf, welche die Struktur und Spannungsfelder seiner literarischen Texte ausmacht. Diese

---

Sohn, »Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler, »Brief eines Dichters an einen anderen«) soll den Leser durch den Rat des Schreibers zum Schreiber selber erziehen; durch diese Austauschbarkeit der Rollen allerdings treten immer wieder Paradoxien auf (wie auch bei »Von der Überlegung: eine Paradoxe«).

<sup>45</sup> Theisen, Bogenschluß (wie Anm. 36), S. 11. Theisen hat auch den kurzen Shakespeare-Text einer hellsichtigen Analyse unterzogen, vgl. Kleists Skeptizismus (wie Anm. 9), S. 105f.

<sup>46</sup> Der erste Satz des Marionettentheatersaufsatzes verlegt ihn zurück in die Verlobungszeit: »Als ich den Winter 1801 in M ... zubrachte« (SW<sup>9</sup> II, 338).

Struktur setzt sich auch in den Dramen fort, jedoch auf andere Art und Weise als in den Briefen und Epigrammen. Durch die mediale Verschiebung zum Theater wird der Fokus von der dyadischen Struktur des Spiegelbilds auf eine erweiterte Ökonomie des Sehens und Wissens verlagert; außerdem scheint die vorsätzliche Fiktionalisierung Kleist eine Art Distanz zu gewähren, mit der er verschiedene Konstellationen und Konsequenzen des umgestülpten Theaters erprobt. Wie in der eingangs erwähnten Shakespeare-Anekdote ermöglicht die theatrale Rahmung, zusammen mit dem Hinzufügen zusätzlicher Figuren, die Auflösung der imaginären Dialektik der Aggression und Identifikation zugunsten des Spiels des Maskierens und Demaskierens. An die Stelle der Selbstinszenierung rückt die Beobachtung der intersubjektiven Zirkulation von Blicken, Begierden und Wissen.

Exemplarisch für diese Verarbeitung des theatralen Blicks im Theater selbst ist Kleists »Lustspiel« »Der zerbrochne Krug«, in dem er sich explizit mit den Aporien und Paradoxien der theatralischen Beobachtung auseinandersetzt. Wenn sich Goethe über das »unsichtbare Theater« des »Zerbrochnen Kruges« beschwert, dann wiederholt er nur das, was Frau Marthe im siebten Auftritt des Stücks dem Gerichtssaal in Huisum vor Augen geführt hatte.

FRAU MARTHE Seht ihr den Krug, ihr wertgeschätzten Herren?  
Seht ihr den Krug?

ADAM O ja, wir sehen ihn.

FRAU MARTHE Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr [...] (Vs. 644–646).

Allerdings haben genau genommen weder Frau Marthe noch Goethe recht, denn man sieht, wie Ethel Matala de Mazza angemerkt hat, am Krug sowie am »Krug« nicht nichts, auch nicht *das* Nichts, sondern »das Sehen-wollen und das Nicht-sehen-können«,<sup>47</sup> den blinden Fleck des theatralischen Blicks als Ununterscheidbarkeit von Schein und Sein. In Kleists »stationärer Prozeßform« (so Goethe; LS 185) wird das Sehen selber vor Gericht gestellt: Adam kümmert sich um sein Aussehen, Frau Marthe um Eves Ansehen, Ruprecht um Eves Versehen und Walter um das Einsehen in die Kassen und Registratur. Nicht nur das Gericht, auch das Sehen wird einer »Revision« (Vs. 70) unterzogen.

Bezeichnend für diese Melange aus Blindheit und Einsicht ist, dass sie auch am Ende nicht aufgeklärt wird. Nur in der Variantfassung erfährt das Publikum, was zwischen Adam und Eve in ihrer Kammer überhaupt vorgegangen ist; und wie es mit den Kassen, mit Adam, mit dem Krug, mit der Beförderung Lichts steht, bleibt offen. Selbst die Frage nach Eves Jungfräulichkeit lässt Kleist letztlich unbeantwortet, denn dass sie von nichts Derartigem zu berichten weiß, bedeutet vor allem bei Kleist wenig – nicht nur im »Zweikampf« erfährt man erst »nach Verlauf von neun Monaten« (SW<sup>9</sup> II, 258), was sich im *ob-szönen* Bereich des Textes eigentlich abgespielt hatte.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Ethel Matala de Mazza, *Recht für bare Münze*. In: KJb 2001, S. 160–177, hier S. 160.

<sup>48</sup> Friedrich A. Kittler, *Philosophie der Literatur*, Berlin 2013, S. 59, gibt folgende Etymologie: »Genau das ist übrigens der Sinn des lateinischen Wortes *ob-scoenum*, nämlich das, was außerhalb der Bühne geschehen sollte, nichtsdestotrotz auf ihr zu zeigen.« Das Wortspiel (wenn es eins ist) geht wohl auf das zweite Buch von Augustinus' »*De civitate Dei*« zu-

Der Verweis auf das *ob-scenum* als »das, was außerhalb der Bühne geschehen sollte«, ist hier wie auch in Bezug auf andere Texte Kleists nicht unwichtig. Als blinder Fleck bildet es die strukturelle »Leerstelle« des umgestülpten Theaters, um die das ganze Stück kreist.<sup>49</sup> Zwar kann die »Offenheit der Zeichenverweisung«<sup>50</sup> im »Krug« im Zusammenhang mit der Kant-Krise erklärt werden; sie lässt sich aber auch – formal, nicht semiotisch – durch das eine Wort Goethes erläutern: »stationär[ ]«. Es gibt nämlich keinen Szenenwechsel im Stück; sowohl die Sympathie vieler Kritiker für den Hanswurst Adam als auch das Unwissen der Zuschauer im Gerichts- und Theatersaal erklärt sich daraus, dass in bester aristotelischer Manier die Einheit von Ort, Zeit und Handlung den Zuschauer nur das sehen und hören lässt, was Adam im Laufe des Prozesses sieht und hört – und eben nicht das, was er im Vorfeld der Verhandlungen gesehen und gehört hat.<sup>51</sup> Der Zuschauer des »Krug« wird an die Stelle des Gerichtsschreibers versetzt, erlebt fast alles mit Licht, Walter und den anderen Zuschauern im Gerichtssaal mit. Aufgrund der formalen Beschaffenheit des Stücks befindet sich der Betrachter des »Krug« auf der gleichen Ebene des Wissens wie die anderen Figuren. Er ist (Kunst-)richter in eigener Sache und muss die verschiedenen Aufführungen vor Gericht durchschauen können, muss selber entscheiden, wer ehrlich handelt und wer sich verstellt. Er muss auch im Theater Realität von Theater unterscheiden können.

Anders steht es bei Shakespeare. In seinem Stück »Measure for Measure«, einem der wichtigsten und am wenigsten diskutierten Intertexte für den »Zerbrochenen Krug«, werden die Heuchelei des Richters und die Verleumdung der Jungfrau nicht »nach und nach enthüll[t]«, stattdessen erlebt der Zuschauer alles – das schändliche Angebot, die Empörung der Jungfrau, die Verstellung des Richters – in *real time*, sieht zu, während sich die ganze Handlung »vor unsern Augen und Sinnen« (LS 185) entfaltet. Kleist übernimmt von Shakespeare nicht nur das Motiv des korrumpierten Richters, der einer Jungfrau im Tausch gegen ihre Jungfräulichkeit das Leben eines von ihr geliebten Mannes anbietet, sondern auch die metatheatrale Struktur eines Schein- oder Schauprozesses, d.h. eines Prozesses, in dem die Aufmerksamkeit weniger auf die Argumente, Beweise und das Ergebnis der Verhandlungen als auf das Verhalten der Teilnehmenden selber gerichtet wird. In beiden Stücken geht es also um das »Theater der Welt«, um Verstellung, Vertrauen, Beobachtung und Betrug, aber mit der epistemologisch wichtigen Differenz, dass der Shakespeare'sche Zuschauer aufgrund der Handhabung des Szenenwechsels alles durchschauen kann. Auf das Verhältnis zwischen »Krug« und »Measure« be-

---

rück, wo das ebenso öffentliche wie obszöne Fest der jungfräulichen Göttin Caelestis beschrieben und verpönt wird.

<sup>49</sup> Vgl. zur Leerstelle Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992, S. 41–53.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Bernhard Greiner, »Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte«. Das Wahrheitsspiel im »Zerbrochenen Krug« und dessen Vorgaben in den Ringparabeln Lessings und Boccaccios. In: Markus Weilmann und Birgit Wägenbauer (Hg.), *Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine*, Tübingen 2001, S. 51–73, hier S. 54.

<sup>51</sup> Zur Geschlossenheit des »Gerichtstheaters« vgl. Cornelia Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a.M. 2011, S. 38–71.

züglich des Plots<sup>52</sup> und der Rhetorik<sup>53</sup> hat die Kleistforschung gelegentlich aufmerksam gemacht. Jedoch erweisen sich die Verschiebung der Blickstellung und die damit einhergehende Begrenzung des intersubjektiven Wissens als der eigentliche Nerv von »Kleists Shakespeare«. Durch eine nähere Untersuchung des Verhältnisses zwischen Blick und Wissen in Shakespeares Stück lässt sich der notwendige Hintergrund für eine vergleichende Lektüre von Kleists Text gewinnen.

»Measure for Measure« (1604) ist wie »Der zerbrochne Krug« ein Werk, das durch die Verschränkung von Sicht, Wissen und Handlung organisiert ist. Anders als in Kleists Stück aber handelt es sich hier um sichtbarstes Theater, um Theater, das als solches völlig transparent bleibt. Seinem Quellenmaterial entnimmt Shakespeare drei Motive – den korrumpierten Richter, den verkleideten Monarchen, und den *bed trick* (den unbemerkten Frauentausch im nächtlichen Stelldichein) – und verknüpft sie durch den alles sehenden und alles wissenden Blick des Souveräns, des Herzogs von Wien. Die Handlung des Stücks lässt sich kurz resümieren: Der Herzog der sittlich verfallenen Stadt Wien will Ordnung wiederherstellen und gleichzeitig die Gewissenhaftigkeit des Richters Angelo prüfen. Er gibt vor, die Stadt für eine gewisse Zeit verlassen zu müssen, und ernennt Angelo zu seinem Stellvertreter. Angelo führt die Gesetze in ihrer alten drakonischen Schärfe wieder ein und verurteilt Claudio wegen der Zeugung eines unehelichen Kindes zum Tode. Im Kloster erfährt Claudios Schwester, die Novize Isabel, davon, und bittet daraufhin bei Angelo um Gnade für ihren Bruder. Von ihrer Unschuld gereizt bietet ihr Angelo das Leben des Bruders im Tausch gegen ihre Jungfräulichkeit. Entsetzt lehnt Isabel ab und berichtet Claudio davon im Gefängnis. Der Herzog – der sich verkleidet in Wien aufhält, um Angelo zu beobachten – belauscht das Gespräch und setzt eine Reihe von Substitutionen und Täuschungsmaßnahmen in Gang, die auch das Publikum zu durchschauen vermag. Isabel stimmt dem Rendezvous mit Angelo scheinbar zu, wird aber durch eine andere Frau (Angelos ehemalige Verlobte Mariana) ersetzt, und als Angelo am nächsten Tag sein Wort trotzdem nicht hält und den Kopf von Claudio fordert, organisiert der Herzog einen weiteren Ersatz. Das Stück kulminiert mit dem feierlichen Einzug des Herzogs in die Stadt; bei der Gelegenheit klagen Isabel und Mariana Angelo öffentlich an. Mit den Worten »Come, cousin Angelo / [...] be you judge / of your own cause« (5,1,167–169) macht ihn der Herzog scheinbar zum Richter in eigener Sache. Als Angelo dann die Anklage zurückweist, bekundet der Herzog, dass er alles durchschaut, und verurteilt Angelo – wie dieser zuvor Claudio – zum Tode. Zuerst aber soll er Mariana heiraten. Bestürzt bitten die Frauen den Herzog um Gnade; in einem letzten *coup de théâtre* gibt er nach, führt dann den von allen totglaubten Claudio vor, und hält selber um die Hand der Isabel an.

---

<sup>52</sup> Wie schon 1919 bei Meta Corssen in ihrer Dissertation »Kleists und Shakespeares Dramatische Sprache«. Diese wurde neu unter dem Titel »Kleist und Shakespeare« veröffentlicht (Weimar 1930).

<sup>53</sup> Siehe für philologische Nachweise John T. Krumpelmann, Kleist's »Krug« and Shakespeare's »Measure for Measure«. In: *Germanic Review* 26 (1951) 1, S. 13–21; ders., Shakespeare's Falstaff Dramas and Kleist's »Zerbrochener Krug«. In: *Modern Language Quarterly* 12 (1951), S. 462–472.

Wie aus der Zusammenfassung hervorgeht, ist der Herzog nicht nur alles sehend und alles wissend, sondern auch (und gerade deswegen) eine Figur des Theaters. Er verteilt die Rollen und führt Regie im Wienerischen Welttheater des Stücks; er schaut zu, greift ein und entlarvt zugleich. In der Sekundärliteratur wird immer wieder die Rolle des Herzogs mit der des tatsächlichen Dramaturgen Shakespeare gleichgesetzt, denn beide führen eine Inszenierung auf und verlieren nie den Überblick.<sup>54</sup> Mit der Verflechtung von Monarchie und Theatralität knüpft Shakespeare aber auch an Aussagen des eigentlichen Souveräns an. Der eben inthronisierte König James I. schrieb in seinem ein Jahr vor »Measure for Measure« erschienenen »Basilikon Doron« (1603), einem Ratgeber für seinen Sohn, dass »Kings being publike persons, by reason of their office and authority are as it were set [...] vpon a publicke stage, in the sight of all the people.«<sup>55</sup> Gerade deswegen wären jedoch die *arcana imperii* des Shakespeare'schen Herzogs unerwünscht: Der Blick der Zuschauer auf den König »should make Kings the more carefull not to harbour the secretest thought in their minde, but suche as in the owne time they shall not be ashamed openly to auouch« (BD 4). Daher gilt es, den allwissenden Blick Gottes im Voraus zu verinnerlichen: »having laide my count, euer to walke as in the eyes of the Almightye; examining euer so the secretest of my drifts, before I gaue them course, as how they might some day bide the touchstone of a publike triall« (BD 4). Die Internalisierung des göttlichen Blickes funktioniert als Vorwegnahme des erst später erfolgenden öffentlichen Blickes. Man prüft die eigenen Gedanken in der Stille des eigenen Bewusstseins, damit sie nicht später bei einer öffentlich-gerichtlichen Prüfung zum Verhängnis werden.

Auf den ersten Blick scheint Shakespeares Stück den Wert dieses Rates zu bestätigen: Als unbeobachteter Beobachter im Herzogtum agiert der Herzog (und durch ihn auch das Publikum) als richtendes Gottesauge. Durch die von ihm organisierte Kette an Substitutionen lässt der Herzog die Tugend der Protagonisten des Stücks systematisch testen (d.h. heimlich beobachten), wie er schon am Anfang des Stücks dem Publikum deutlich macht: »Hence shall we see / if power change purpose, what our seemers be« (1,3,53f.). Des Herzogs Blick, der durch die Erscheinung hindurch zum individuellen Wesen durchdringt, funktioniert wie ein Prüfstein. Er entdeckt Tugendhaftigkeit und Keuschheit in Isabel und niederträchtiges Begehren in Angelo, dessen Bekenntnis im letzten Akt den Herzog davon befreit, entsprechende Nachweise vorzulegen. Am Ende des heuchlerischen Prozesses wird der anwesende Mönch als der Herzog entlarvt, und Angelo erkennt sofort, dass sein lüsternes Sehen gesehen wurde:

---

<sup>54</sup> Vgl. Franco Moretti, *The Great Eclipse*. In: Ders., *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*, revised edition, London 1988, S. 42–82, hier S. 58: »But the Duke is not merely a figure for the audience; he is also and above all the director of »Measure for Measure«, bringing characters on stage, sending them off, telling them what to do and say, suggesting tricks and devices, substitutions and disguises.« Anthony Dawson, *Measure for Measure, New Historicism, and Theatrical Power*. In: *Shakespeare Quarterly* 39 1988, H. 3, S. 328–341, hier S. 338 spricht vom »playwright-player, the king-player, the player-Duke-player«.

<sup>55</sup> King James I, *King James VI and I, Political Writings*, hg. von Johann P. Sommerville, Cambridge 1994, S. 4. Zitiert im Folgenden als BD mit Seitenzahl.

O my dread lord,  
I should be guiltier than my guiltiness  
To think I can be undiscernible,  
When I perceive your Grace, like power divine,  
Hath looked upon my passes« (5,1,364–368).

Dadurch verwandelt sich der öffentlich vorgeführte Scheinprozess gegen Isabel, dem er [Angelo] vorsah, zum »touchstone« bzw. »publike triall« seiner eigenen Schuld, dem der Herzog schon die ganze Zeit vorsah: »Then, good prince, / No longer session hold upon my shame, / But let my trial be mine own confession« (5,1,368–370). Durch den Scheinprozess erweist sich der stellvertretende Souverän Angelo in seinem »secretest of [...] drifts« als nur scheinheilig, was die wahre Souveränität des Herzogs nur hervorhebt.

Das durch den Souverän doch noch gerettete glückliche Ende macht das Stück nicht nur zum auffälligen Beispiel des Shakespeare'schen »problem play«, sondern in den Augen vieler Kommentatoren auch zur idealtypischen Propaganda der bestehenden Ordnung. Franco Moretti spricht von einem »de-problematizing play«,<sup>56</sup> Stephen Greenblatt von einer »reaffirm[ation], with ironic reservations«<sup>57</sup> von Autorität, da der wahre Herzog sich als einziger Spieler im Stück erweist, der unersetzlich ist und seine Rolle richtig besetzt. Daran will man die zu Shakespeares Zeit weit verbreitete Deutung des Topos des *theatrum mundi* erkennen: Zwar ist das Tun und Treiben auf Erde ein Theater, in dem jeder eine Rolle spielt, aber eben ein *Spiegel*-Theater, dessen Besetzung von Gott angeordnet ist und somit die göttliche Ordnung widerspiegelt. Der Absolutismus der elisabethanischen sowie der jakobinischen Epoche findet die Rechtfertigung sowohl seiner hierarchischen Struktur als auch seiner Theatralität im Anspruch, die ihm vorausgehende göttliche Ordnung symbolisch widerzuspiegeln.<sup>58</sup> Wie im ersten Satz des von James I. für seinen Sohn geschriebenen »Basilikon Doron« das Buch selbst als »mirroure« (BD 1) angekündigt wird, so wird auch dem angehenden König Gott als »mirroure« empfohlen, nicht zuletzt weil »[he] made you a little GOD to sit on his Throne, and rule ouer other men« (BD 12). Das *theatrum mundi* funktioniert, dem Fürstenspiegel des »Basilikon Doron« zufolge, als Spiegelrelais des kosmischen Theaters: Der irdische Souverän spiegelt den überirdischen wider, und beide dienen dem spiegel-schleifenden Subjekt als Vorbild und Fanal:

Remember then, that this glistering worldly glorie of Kings is giuen them by God, to teach them to preasse [sc. press] so to glister and shine before their people [...] that their persons as bright lamps of godliness and vertue, maye [...] giue light to all their steps« (BD 13).

<sup>56</sup> Moretti, *The Great Eclipse* (wie Anm. 54), S. 57.

<sup>57</sup> Stephen Greenblatt, *Invisible Bullets*. In: *Political Shakespeare*, 2. Auflage, New York 1994, S. 18–47, hier S. 29. Man könnte hier schon an das Ende von Kleists »Krug« denken, welches ähnlichen Vorwürfen ausgesetzt wird – in einem gewissen Sinne sind alle Kleist'schen Komödien aufgehaltene Tragödien oder »problem« bzw. »de-problematizing plays«.

<sup>58</sup> Das machte ihn zum beliebten Thema des New Historicism. Vgl. hierzu Stephen Orgel, *The Illusion of Power*, Berkeley 1975, sowie Jonathan Goldberg, *James I and the Theater of Conscience*. In: *ELH* 46 (1979) 3, S. 379–398, und Leonard Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, New York 1986.

Der Absolutismus verklärt sich dadurch zum Welttheater eigentümlicher Art, indem er den Zuschauer auf zwei verschiedenen Ebenen installiert: Zwar spielen alle Menschen auf Erden eine Rolle, aber sie stellen sich nicht nur anderen Menschen zur Schau, sondern auch dem wahren (Kunst-)Richter, von dessen Beurteilung der jeweiligen Darbietung letztlich alles abhängt. Den durchdringenden Blick dieses höheren Zuschauers gilt es zu verinnerlichen; »since the deepest of our secrets, cannot be hidde from that all-seeing eye« (BD 3) darf weder König noch Subjekt aus seiner Rolle fallen, etwa als Tyrann oder Rebell.

Allerdings verkennt dieser Ansatz gerade die theatralische Dimension von Shakespeares Stück, dessen paradoxe Umkehrung des überlieferten Diskurses des *theatrum mundi*. Denn die Macht und Handlungspotenz des Herzogs von Wien hängt nicht von seiner Erscheinung, sondern von seiner Beobachterposition ab: Er ist (außer dem Publikum) die einzige Figur im Stück, die überall und unbeobachtet beobachtet und daher in der Lage ist, alle anderen zu durchschauen. In der Tat hat der Herzog diesen allwissenden souveränen Blick nur, weil er ihn hinter den »jesuitischen Jalousien« einer unscheinbaren Mönchsmaske zu verstellen weiß. Was er dadurch zu sehen bekommt, sind allerdings die Masken, die seine Subjekte vor ihrem Souverän aufsetzen. Im komischen Subplot des Stücks diffamiert der Witzbold Lucio nicht nur den Herzog im Angesicht des als Mönch verkleideten Herzogs selbst, sondern – bevor er von der wahren Identität des Mönchs weiß – auch den Mönch im Angesicht des Herzogs. Das stellt nicht nur die unmittelbare Sichtbarkeit und Sicherheit der von Gott geordneten Rollen in Frage, sondern kehrt auch die Spiegelverhältnisse um. In Wahrheit sieht der (nicht verkleidete) Souverän nur das Bild seiner selbst, das ihm von seinen Subjekten vorgespielt bzw. vorgespiegelt wird. Der verkleidete Souverän sieht bestenfalls, wie er nicht verkleidet zu beobachten hat: verdächtig, auf Theaterspiele eingestellt, Sein von Schein unterscheidend. Dass der wirkliche Souverän, dem das Stück vorgeführt wurde, dies nicht einsehen wollte, zeigt das Beispiel seines »Basilikon Doron« lesenden Sohnes Charles I., dessen Schicksal Andrew Marvell in die die absolutistische Theatralisierung der Welt invertierenden Versen bannte:

That thence the royal actor borne  
The tragic scaffold might adorn,  
While round the armed bands  
Did clap their bloody hands.  
He nothing common did or mean  
Upon that memorable scene,  
But with his keener eye  
The axe's edge did try;  
Nor call'd the gods with vulgar spite  
To vindicate his helpless right,  
But bowed his comely head  
Down as upon a bed.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Andrew Marvell, A Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland. In: Ders., Oxford Poetry Library: Andrew Marvell, hg. von Frank Kermode und Keith Walker, Oxford 1990, S. 83.

Dadurch wird die absolutistische Bühne zu dem Schafott, das sie im doppeldeutigen englischen Ausdruck »scaffold« immer schon war.<sup>60</sup>

In der Figur des Shakespeare'schen Herzogs erweist sich also der Souverän nicht als Spiegelbild einer göttlichen Ordnung, sondern als Maschinist oder Puppenspieler, der unbeobachtet die Drähte zieht. Seine Allmacht, seine »power divine« ergibt sich nicht aus göttlicher Fügung, sondern aus einer Kombination von Sicht und Wissen. Als Besitzer des souveränen Blicks, als unbeobachteter Beobachter aller anderen Beobachter, steht der Herzog über den Streitigkeiten des von ihm selbst inszenierten Theaters und seiner Verwirrungen – als Autor und Regisseur dieses *theatrum mundi* ist er auch dessen idealer Zuschauer. Und weil unser Blick als Zuschauer mit dem seinen verbunden ist, sind wir in der Lage, den komplexen Wissensökonomien dieses Theaters zu folgen, etwa wenn Mariana während des Prozesses ankündigt, dass »that is Angelo, / Who thinks he knows that he ne'er knew my body, / But knows, he thinks, that he knows Isabel's« (5,1,201–203). Im Spiel mit dem Wort »to know«, dessen Changieren zwischen intellektuellem und fleischlichem Wissen eine Frau fälschlicherweise von ihrer Jungfräulichkeit trennt, antizipiert Shakespeare die verwirrende Trennung von Körper und Namen, Zeichen und Bezeichnetem, die in Kleists »Krug« vorherrscht. Im Unterschied jedoch zu Frau Marthes zerbrochenem Krug erlaubt die Allwissenheit des Herzogs eine klare Entscheidung in Bezug auf Isabels Jungfräulichkeit. Ihr Krug bleibt ganz, weil der Herzog ihn in der Dunkelheit eines Shakespeare'schen Betttricks ersetzt hat.

#### IV.

Der Blick des Herzogs kontrolliert die Zirkulation des Wissens wie der Erscheinungen, und deckt den Zuschauern wie den anderen Protagonisten zugleich auf, wer sie eigentlich sind. Dadurch wird das Spiel der Zeichenverweisungen und Substitutionen begrenzt; am Ende lösen sich alle Verwirrungen auf. Kleist übernimmt von Shakespeares »Measure« die Verschränkung von Sicht, Wissen und Handlungspotenz, radikalisiert diese jedoch durch Eliminierung des souveränen Blicks, der am Ende alles wieder zusammenfügt. In Kleists Text gibt es keinen solchen Standpunkt mehr. Mit dem Krug fällt auch der Souverän, und als Figuren im gefallenem Theater sind Kleists Charaktere für sich selbst wie für andere undurchschaubar. Kleist kassiert Shakespeares wichtigste Innovation, den absolut-absolutistischen Beobachter; er liegt mit Kaiser Karl dem Fünften und Philipp dem Zweiten zer schlagen am Grund des zerbrochenen Krugs, lediglich noch phantasmatisch in Erinnerung gerufen von Frau Marthe. Zu sehen gibt es nur noch die Abwesenheit dieses Blickes, das Loch im Krug; der Zuschauer ist zum Beobachter der Unbeobachtbarkeit geworden. »Hier guckt noch ein Neugieriger aus dem Fenster« berichtet Marthe, »[d]och was er jetzo sieht, das weiß ich nicht« (Vs. 673f.).

---

<sup>60</sup> Vgl. Andreas Höfele, Porträts der Hydra. Das Theater und die vielköpfige Menge. In: Björn Quiring (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Metapher des Welttheaters von Shakespeare bis Beckett*, Berlin 2013, S. 61–88.

Die Zuschauer des »Krug« im Theatersaal bleiben auf der gleichen Ebene lückenhaften Wissens und Verdachts wie die Zuschauer im Gerichtssaal. Es ist unmöglich, endgültig zu entscheiden, wo Theater aufhört und die Wirklichkeit beginnt. Die doppelte Adresse fast jeder Aussage von Frau Marthe vor dem Gericht (»Seht ihr den Krug, ihr wertgeschätzten Herren? / [...] Nichts sehr ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr«; Vs. 644–646), die allen Anwesenden unerbittlich den Verlust der Sichtbarkeit sowie die Undurchschaubarkeit des Falles vor Augen führt, soll dies verdeutlichen. Es geht hier nicht bloß um Metatheater – etwa um die Theatralität des Gerichtssaals –, sondern, wie die bedeutungsträchtigen Namen der Protagonisten nahelegen, um das *Umstülpen* des Theaters, um die schonungslose Zurschaustellung des theatralischen Zustands des Menschen, dessen postlapsarisch beschränktes Sehen und Wissen Verstellung und Vertrauen gleichzeitig notwendig machen.

Was uns Kleist zeigt, sind also die zerschlagenen Reste des souveränen Blicks, dessen Vakanz die Poetik des ganzen Stücks bestimmt. In diesem abschließenden Abschnitt sollen schematisch die Effekte dieses Fehlens auf den »Zerbrochnen Krug« herausgestellt werden. Kleist dekliniert sie auf allen Ebenen des Wissens und des Begehrens durch, stülpt den Blick, die Beobachterstelle, ja, sogar den Titel von Shakespeares Stück konsequent um. Dies deutet sich schon in der Vorrede zu Kleists Stück an: Die Unsicherheiten und Verzögerungen bei Angabe des Anlasses zum Text im Kupferstich eines »niederländischen Meister[s]« (»wahrscheinlich«, »wenn ich nicht irre« usw.; SW<sup>9</sup> II, 176) suggerieren eine formale Gleichheit des (Nicht-)Wissens zwischen Autor und Leser. Allerdings ist auch diese Aussage verlogen, nicht bloß weil – wie häufig bemerkt wird<sup>61</sup> – das Bild des Franzosen Philibert-Louis Debucourt fälschlicherweise einem Niederländer zugeschrieben wird, sondern vor allem weil die *Beschreibung* des Bildes (auf dem angeblich ein heuchelnder Richter und ein argwöhnischer Gerichtsschreiber zu sehen seien) nicht stimmt. Das Original zeigt nichts Derartiges; diese Szene ist vielmehr eine Erfindung des Gerichtsschreibers Heinrich von Kleist, der möglicherweise die Aufmerksamkeit von seinem Shakespeare'schen Quellenmaterial ablenken wollte.

Angesichts dieses ersten Betrugs ist es wohl kein Zufall, dass auch die Handlung des Stücks durch den Missbrauch eines Scheines im Wortsinn in Gang gesetzt wird. Im 12. Auftritt des Variants erklärt Eve nachträglich, wie sie auf Adams papierenen »Schein«<sup>62</sup> hereingefallen ist und ihm den fatalen Zutritt zu ihrer Kammer gewährt hat. Adam hat sie im Garten mit einem Zettel in der Hand getroffen, angeblich das Attest, das Ruprecht vom Militärdienst befreien soll, und hat ihr dort von »ein[em] Platz« erzählt,

<sup>61</sup> Vgl. Hinrich C. Seeba, *Overdraght der Nederlanden in't Jaar 1555. Das historische Faktum und das Loch im Bild der Geschichte bei Kleist*. In: Martin Bircher, Jörg-Ulrich Fechner und Gerd Hillen (Hg.), *Barocker Lust-Spiegel. Studien zur Literatur des Barock*, Amsterdam 1984, S. 407–443.

<sup>62</sup> »Wie lange bleibt der Garten bei dir offen? / Bei mir der Garten, frag ich? – »Ja, der Garten.« / Bis gegen zehn, sag ich. Warum, Herr Richter? / »Vielleicht kann ich den Schein dir heut noch bringen.« (Var. Vs. 2100–2103)

so groß just, wie ein Tümpel, offen;  
Den füll ich jetzt mit Dinte aus, so ists  
Ein Schein, nach allen Regeln, wie du brauchst.  
[...]  
du hast ja in der Kammer Licht,  
und Dint und Feder führ ich in der Tasche.  
Fort! Zwei Minuten brauchts, so ists geschehn (Var. Vs. 2178–2186).

Adams Verstellung und Eves zögerliches Vertrauen verschaffen ihm Zutritt zu Eves Kammer. Dort will er, im zweifellos vulgärsten Wortspiel des Stücks, jenes Loch, jene blanke Stelle füllen, die doch für Ruprechts Familiennamen freigehalten ist.

Hierin zeichnet sich eine grundlegende Abweichung von der Shakespeare'schen Vorlage ab. Im Gegensatz zum Herzog, der niemals den Überblick verliert, tritt Adam durch die Verführung von Eva mittels eines Scheines eine ganze Reihe an Substitutionen los, die schnell seiner Kontrolle entgleiten: Als Verführer und Gefallener ist er Adam, Eve, und die Schlange zugleich; als Richter und Täter ist er Verkörperung des Rechts sowie Sünder; als Liebhaber von Eve ist er Adam sowie Ruprecht und Lebrecht. Die Folgen des fehlenden souveränen Blickes dehnen sich also auch auf das Feld des Begehrens und dessen symbolische Organisationsmuster aus. Wie David Wellbery anmerkt, geht mit dem Krug vor allem das Bild einer stabilen patriarchalischen Ordnung in die Brüche, einer symbolischen Ordnung, die, wie Frau Marthe beteuert, einmal gefallen, schwer zu ersetzen sein wird.<sup>63</sup>

Wo Adam für libidinöse Verwirrung sorgt, sichert Shakespeares Herzog hingegen klare Linien der väterlichen Filiation. Die Sünden, die seine Stadt heimsuchen, sind die Sünden illegitimer Reproduktion: Unzucht, Prostitution, die Verführung von Jungfrauen. Die Ernennung des drakonischen Angelo zum Statthalter soll diesem Schwarzmarkt des Begehrens ein Ende setzen, leider erweist sich aber sein »metal« – das zeigt die durchgehende Währungsmetaphorik – als der »Figure« unwürdig, die vom Herzog »darauf geprägt« wurde.<sup>64</sup> Die Prominenz der Währungsmetaphorik in beiden Stücken sowie ihre Verknüpfung mit den Autoritätsfiguren (im »Krug« kommen nicht nur die berüchtigten Münzen als Tauschmittel in Betracht, auch den verfälschten »Wisch« will Adam als einen gültigen »Schein« (Var. Vs. 2172f.) ausgeben) stellt einen semantischen Nexus von Vertrauen, Wissen und Begehren her. So wird die Domäne des Staats mit der Sphäre sozialer Reproduktion (Markt und Familie) in Verbindung gebracht. Dadurch erweist sich symbolische Autorität in beiden Texten als das, was Begehren kanalisiert, was Substitutionen gleichzeitig ermöglicht und in Grenzen hält. Ihr obliegt die Bestimmung dessen, was er- und verkauft werden kann; sie steuert Vermehrung und Verzehrung der Staatsressourcen auf ökonomischer und familialer Ebene.

Aus dieser Sicht bedroht die illegitime Produktion von Kindern die symbolische Ordnung ebenso sehr wie die illegitime Prägung und Zirkulation des Gel-

<sup>63</sup> David E. Wellbery, Der zerbrochne Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen. Interpretationen, Stuttgart 1997, S. 11–32, hier S. 27f.

<sup>64</sup> Vgl.: »ANG. Now, good my lord, / Let there be some more test made of my metal / Before so noble and so great a figure / Be stamp'd upon it.« (1,2,47–50)

des. Insofern wirkt Angelos strenger Vergleich beider Schwarzmärkte mit dem Kapitalverbrechen des Mordes nur konsequent:

Fie, these filthy vices! It were as good  
 To pardon him that hath from nature stolen  
 A man already made, as to remit  
 Their saucy sweetness that do coin heaven's image  
 in stamps that are forbid (2,4,42–46).

Zum Glück gibt es in Shakespeares Stück noch eine Figur, deren Blick das Metall der anderen Figuren zu wiegen weiß und ihren Schein durchschaut. Die Rückkehr des Herzogs im letzten Akt des Schauspiels setzt den Substitutionen und Scheinheiligkeiten ein Ende, und in der darauf folgenden (titelgebenden) Verurteilung von Angelo stellt sich die Justiz des Herzogs als eine ebenso strenge wie buchhalterische Abrechnung dar: »An Angelo for Claudio; death for death. / Haste still pays haste, and leisure answers leisure; / Like doth quit like, and Measure still for Measure« (5,1,407–409). Der Blick des Souveräns, der die Täuschungen und Substitutionen durchschaut hat, kennt das wahre Maß der Dinge und kann so Schein und Begehren, Soll und Haben, ins Gleichgewicht bringen. Aus der leichten Paradoxie dieses Justizverfahrens (welches seinerseits auf unsicheren Gleichsetzungen beruht) ergibt sich auch des Herzogs »Milde: Denn die letzte der im Stück durchgeführten Umkehrungen besteht darin, dass der zum Tode verurteilte Claudio durch einen Counterfeit oder *Konterfei* im Wortsinn gerettet wird. Der Herzog hatte Angelo mit dem Kopf eines kürzlich verstorbenen, Claudio ähnlich aussehenden Piraten getäuscht; so kehrt am Dramenschluss der wahre Claudio wieder. Da Angelo jetzt den Verlust von Claudios Leben nicht mehr mit seinem eigenen begleichen muss, können beide Männer jeweils die Frau heiraten, die sie geschwängert haben, und so ihre unehelichen Kinder in Landeswährung verwandeln.

Es überrascht wenig, dass die symbolischen Konten in Kleists Stück in ähnlich schlechtem Zustand sind wie Adams Kassen. In Kleists postlapsarischem Theater gibt es keinen souveränen Blick, der den Dingen ihr Maß zurückgeben oder auch nur der Sukzession der Substitutionen Einhalt gebieten könnte; das richtige Maß ist durch Verstellung verdrängt worden. Statt »Maß für Maß, wie Shakespeares Schauspiel in Tiecks Übersetzung heißt, vergilt man hier (wie in Eschenburgs Übersetzung) »Gleiches mit Gleichem, List mit List.«<sup>65</sup> Eve, noch wahnend, dass sie von der Regierung über den wahren Zweck von Ruprechts Konskription betrogen wird, zitiert (in leicht veränderter Form) den Titel von Shakespeares Text herbei, um ihre Entscheidung zu begründen, der Regierung ein verfälschtes Attest über Ruprechts Gesundheit vorzulegen und dadurch der Konskription zu entgehen: »List gegen List jetzt, schaff Er das Attest / Für Ruprecht mir, und alles geb ich Ihm / Zum Dank, was Er nur redlich fordern kann« (Var. Vs. 2090–2092). Mit dem Ausruf »List gegen List« liegt Eve richtiger, als sie ahnt, denn Adam verführt das ungebildete Mädchen zu dieser Lüge mit einer improvisierten Scheinlesung aus dem Konskriptionssbrief. Sie kann aber, des Lesens unkundig, diesen ersten Betrug so wenig wie die folgenden durchschauen: »Wenn er log, ihr Herrn,

<sup>65</sup> Vgl. Krumpelmann, Kleist's »Krug« and Shakespeare's »Measure for Measure« (wie Anm. 53), S. 13.

konnt ichs nicht prüfen. / Ich mußte seinem Wort vertraun.« »Ganz recht«, erwidert Walter, »Du konntest es nicht prüfen« (Var. Vs. 2151–2153). Unter Umständen beschränkter Sichtbarkeit, wo der Prüfstein oder »touchstone« (BD 5) des souveränen Blicks fehlt, muss Vertrauen an die Stelle von Prüfen treten. Vertrauen kann daher nicht mehr (wie bei Shakespeare) als Mittel zum Endzweck der restlosen (oder »de-problematizing«) Aufklärung durch einen allwissenden Monarchen dienen, sondern bleibt durchgehend ein Problem, das als solches thematisiert und verhandelt werden muss.

Damit lässt sich die Wiederkehr von Shakespeares Währungsmetapher in den letzten Zeilen von Kleists Stück erklären. In dem Moment, da es um die Wiederherstellung der Ordnung durch den souveränen Blick geht, bemüht sich Walter, Eves erschüttertes Vertrauen dadurch wiederzugewinnen, dass er sein Wort mit 20 Gulden untermauert: »Sieh her, das Antlitz hier des Spanierkönigs: / Meinst du, daß dich der König wird betrügen?« (Var. Vs. 2370f.). Die nun überzeugte Eve lehnt das Geschenk ab, da sie es nicht länger braucht: Sie erkennt, dass Walter ihr die Wahrheit »gegeben« hat, »scharfgeprägte / Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Jesus! / Daß ich nicht solche Münze mehr erkenne!« (Var. Vs. 2375–2377). Und doch ist die Landeswährung in Kleists (und Walters) Reich nicht unbedingt so glaubwürdig, wie es zunächst den Anschein hat. Nicht nur ist der souveräne Blick bloß bildlich gegenwärtig, es ist darüber hinaus das Gesicht von Philipp dem II. von Spanien – in der Niederländischen Republik eine wenig überzeugende Prägung. Das hat einige Leser auf den Gedanken gebracht, es handele sich entweder um einen bewussten Anachronismus oder um die Suggestion, die Münzen seien Falschgeld.<sup>66</sup> Vielleicht aber handelt es sich um einen intertextuellen Verweis: In der Verführungsszene aus »Measure for Measure« verwendet Isabel die Währungsmetapher auf eine Weise, die zur »Krug«-Szene passt: »For we [women] are soft as our complexions are, / And credulous to false prints« (2,4,128f.). Dann wäre der »tüchtige« Kuss (Var. Vs. 2379), den Walter Eve gleich darauf gibt, weniger Zeichen einer wiederhergestellten Ordnung des Libidinösen als die nächste Finte in einem Theater von »List gegen List«; dann übernehme Walter die Position Adams. Als Zuschauer im gefallenem Theater können wir nur schauen und verdächtigen, nie aber mit Bestimmtheit wissen. Dieser Zustand der Unentscheidbarkeit ist die Folge des Falls, des Auseinandertretens von Schein und Sein in der Theatralisierung der Welt. Daher hat der Fall – um auf unseren Ausgangspunkt zurückzukommen – nicht nur auf, sondern auch abseits der Bühne Konsequenzen. Und tatsächlich hatte Kleist schon Januar 1801 (also vor der Kant-Krise) sein Misstrauen gegenüber dem Schein in einem Brief an *seine* Eve geäußert, womöglich

---

<sup>66</sup> Vgl. Dirk Grathoff, Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel. In: KJb 1981/82, S. 290–314, hier S. 296f., und Matala de Mazza, Recht für bare Münze (wie Anm. 47), S. 171. Ich danke Klaus Müller-Salget für den Hinweis, dass es in der Niederländischen Republik tatsächlich solche Münzen gab. Allerdings scheint mir damit die textinterne Unstimmigkeit des Bildes noch nicht überwunden – Eve spricht wenige Zeilen davor vom »Hispanier«, der »sich mit dem Niederländer nicht [versöhnt]« und die »zerbrochene« »Tyrannenrute« wieder zusammenbinden möchte« (Var. Vs. 1962–1965). Scharfsichtig bezeichnet Greiner, »Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte« (wie Anm. 50), S. 66, Eves überschnelle Bekehrung als ein Beispiel der von Kant kritisierten »Schwärmerei«.

auch nicht ganz ohne List: »Daher kann ein Wechsler die Echtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen, als ich Deine Seele« (SW<sup>9</sup> II, 610). Solch ängstliches Prüfen findet kein Ende.

V.

Abschließend eine Anmerkung zu Kleists Shakespeare, die uns in den Bereich des *ob-scenum* zurückführt. Sie betrifft Kleists Englischkenntnisse. Wie oben erwähnt ist in »Measure for Measure« die theatralische Ökonomie des Wissens – der Blicke, Erscheinungen und Täuschungen – mit einer libidinösen Ökonomie verschränkt; das Stück dreht sich um die Frage, wer wen *erkennt* und ob der Erkennende sich selbst im Moment des Erkennens erkannt hat. Der letzte Akt des Stücks besteht zum großen Teil darin, diese beiden Dimensionen ineinander zu verschlingen. Im Gespräch über den *bed trick* verflucht Shakespeare die beiden Sinndimensionen durch das (von Eschenburg nicht übersetzte) Spiel mit dem Wort »to know«: Angelo »knows, he thinks, that he knows Isabel's [body]« (5,1,203), aber er liegt falsch – lediglich der Herzog, der alles sieht, weiß wer wen er- oder gekannt hat. (Und vielleicht auch, wer wen noch zu erkennen hat: Das Stück schließt mit der Ankündigung des Herzogs, Isabel mit in seinen Palast zu nehmen, um ihr zur Kenntnis zu bringen, was sie noch nicht [er-]kennt.<sup>67</sup>)

Im souveränen Blick des Herzogs sind Begehren und Wissen eins; durch sein Sehen wird die Begierde der Figuren in eine sozial akzeptable Form kanalisiert. Im Verlauf des Betttricks sieht der Herzog, was Angelo im Dunkeln zu halten versucht, nämlich, dass seine scheinbare Begehrenslosigkeit (»a motion ungenerative«; 3,2,107, »this ungenitured agent«; 3,2,166f.) bloß Täuschung ist und er daher auch ein Sohn Adams ist wie alle Menschen. Dies kann als Indiz eines Shakespeare'schen Humanismus angesehen werden: Die Verwirrungen des Betttricks, wo sich im Dunkeln Namen von Körpern lösen, erinnern daran, wie Borges in »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« schreibt, dass »[a]lle Menschen [...] im schwindligen Augenblick des Koitus derselbe Mensch sind.« Borges fügt gleich hinzu: »Alle Menschen, die einen Satz von William Shakespeare wiederholen, sind William Shakespeare.«<sup>68</sup> Was geschieht aber in Kleists Version der Begegnung im Dunkeln, wenn sein Adam (geradezu überdeutlich als lüstern-phallisch konnotierte Figur eingeführt) mit Eve in ihrer Kammer allein ist? Was geschieht, wenn Kleist dieses Wort – »to know a woman« – in sein Stück einarbeitet? Es ist ein verwirrender Moment, dieser Augenblick unmittelbar vor dem Zerschlagen des Kruges, vor Adams Fall, vor der Trennung von Sein und Schein. Was tut Adam in diesem Moment, in dem er allein mit Eve im Paradies ist? Er setzt sich, sagt Eve, und schaut sie an.

<sup>67</sup> »So bring us to our palace, where we'll show / What's yet behind that's meet you all should know« (5,1,535f.). Hierin droht, als verspätete Antwort auf eine Frage von Claudia Olk, die scheinbar stabilisierte Ordnung des Begehrens im Text zu kollabieren: in den letzten sechs Zeilen des Stücks scheint der Herzog möglicherweise in die Stelle Angelos zu rücken.

<sup>68</sup> Jorge Luis Borges, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: Ders., Fiktionen. Erzählungen 1939–1944, übersetzt von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs, Frankfurt a.M. 1992, S. 15–34, hier S. 26.

»Läßt er am Tisch jetzt auf den Stuhl sich nieder [...] und sieht mich an.« »Und sieht dich an –?« fragen Marthe und Ruprecht. »Zwei abgemessene Minuten starr mich an« (Var. Vs. 2214–2217).

Was soll man von diesem Augenblick halten, der doch ins Herz des Kleist'schen Begehrens reichen muss?<sup>69</sup> Adam ist allein mit Eve im Paradies und: Er schaut sie an. Was sieht er? Nichts, vielleicht. Aber ist es das Shakespeare'sche Nichts, das »Nothing« (im häufigen Shakespeare'schen Wortspiel: das »No-Thing« oder »O-Thing«), welches, wie Hamlet zu Ophelia sagt, »is a fair thought to lie between maids' legs« (3,2,120f.)? Alles in diesem Stück – und nicht nur diesem Stück – spricht dagegen. In der Umkehrung der Bettrickszene, im Ausbleiben einer *passage à l'acte*, tut sich ein Abgrund zwischen Kleist und Shakespeare auf.<sup>70</sup> »Lärm um nichts; Lappalien«, sagt Licht apropos des zerbrochenen Krugs (Vs. 504), und zitiert dabei den Titel von Shakespeares ausführlichster Erprobung der Verstellungskünste im Kampf der Geschlechter: »Much Ado about Nothing«, »Viel Lärm um Nichts«. Aber welches »Nichts«? Was sieht Kleists Adam in diesem Moment, bevor der Krug zu Bruch geht? Was sieht er während jener zwei Minuten, in denen seine Augen im Paradies aufgetan sind und die Welt noch nicht zum Theater geworden ist? Er sieht Eve, aber (er-)kennt er sie? Ist dieser unsichtbare Blick, dieses Sehen, welches wir nicht sehen können, um das sich Kleists gesamtes Stück dreht, der Augenblick, in dem das Sehen vom Wissen getrennt wird?

---

<sup>69</sup> Vgl. diesbezüglich Helmut J. Schneider, Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist. In: KJb 2002, S. 21–41.

<sup>70</sup> Im Gegensatz zu Kleists Krug, der über Generationen hinweg unversehrt tradiert wird, kann bei Shakespeare offen eingestanden werden, dass Krüge immer schon ein Loch haben. Das ist die Möglichkeitsbedingung von Generation(en), wie in »All's Well That Ends Well« der Jungfrau Helena erklärt wird: »It is not politic in the commonwealth of nature to preserve virginity. Loss of virginity is rational increase, and there was never virgin got till virginity was first lost. That you were made of is mettle to make virgins. Virginity, by being once lost, may be ten times found; by being ever kept it is ever lost« (1,1,127–133).

Rüdiger Görner

»HATTE SHAKESPEARE [...] HIER  
WIEDER EINMAL UNHEIL  
ANGERICHTET?«<sup>1</sup>

Machtwahnkritik bei Shakespeare und Kleist

Deutungen von Beziehungsspuren sind ohne Reflexion auf die jeweiligen Zeithorizonte nicht zu haben. Für Kleists Verhältnis zu Shakespeare und damit zur zentralen Referenzfigur künstlerischen Schaffens in seiner Zeit, für seine – mit Thomas Mann gesagt – »Aneignungsgeschäfte« – gilt dies in besonderem Maße.

Geschichtliche Umbrüche charakterisieren die entscheidenden Schaffensphasen sowohl Shakespeares als auch Kleists: Blüte und Ende der Tudor-Dynastie und der Übergang zum quasi-absolutistischen Jamesinismus nach 1603 sowie der Aufstieg Napoleons, sein Säkularisierungs- und Mediatisierungsprogramm nebst der Demütigung Preußens: Beides stellte sich als Umwertung historisch gewachsener Machtverhältnisse dar, die sich jeweils in einer ungeahnten Schnelligkeit vollzog. Die theatralischen Reflexionen bestehen in den Königsdramen einerseits und in Werken wie der »Herrmannsschlacht« und dem »Prinz Friedrich von Homburg« andererseits. Übrigens: Was dem einen, King James I., die neue Bibelausgabe von 1611 war, war dem anderen, Napoleon, der »Code civik. Legitimationskrisen und Apotheosen der Herrschaft lösten einander nicht nur ab, sondern verschränkten sich. Eine Entsprechung zur Sakralisierung der weltlichen Macht durch die lutherische Reformation findet sich übrigens bei Shakespeare nicht. Kleist wartete dagegen mit einer noch immer überraschenden Variante des überkommenen Lutherbildes im »Michael Kohlhaas« auf, indem er Luther als Vermittler einführte, und zwar zwischen dem steckbrieflich gesuchten Anführer einer Rotte und dem sächsischen Kurfürsten.

In der jeweiligen Darstellung von Macht und Machtkritik bündelt sich die zeit-spezifische Kultur- und Bewusstseinskritik – so die hier zu vertretende These –, wobei sich Kleist auch dabei wesentlich an Shakespeareschen Vorgaben orientierte und die Spielformen dieser in jeder Hinsicht performativen Kritik in ihrer Intensität weiter zu steigern verstand.

Die einzige ausgearbeitete Machttheorie, die Shakespeare zu Gebote stand, war Machiavellis »Il principe«, posthum 1532 veröffentlicht. In England stand diese Schrift unter Heinrich VIII. hoch im Kurs, vor allem weil Thomas Cromwell sie

---

<sup>1</sup> LS 98a.

überaus schätzte. Gemeinhin gilt Iago in Shakespeares ›Othello‹ als Verkörperung des Machiavellischen Prinzips der zynischen Machtrationalität.

Kleist wiederum fand in seiner Zeit zum Phänomen ›Macht‹ Thesen wie diese vor: »Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist«, so befindet Kant im Abschnitt ›Vom Dynamisch-Erhabenen der Natur‹ in seiner ›Kritik der Urtheilskraft‹ (§ 28), und er fährt fort: »Eben dieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist.« Eine Natur, die über den Betrachter keine Macht hat, aber als Furcht auf ihn wirkt, bezeichnet Kant als »dynamisch-erhaben«.<sup>2</sup> Vorsicht ist fraglos geboten, wenn man versucht, Kleist'sche Konstellationen ausgerechnet mit Kant zu deuten, gar zu erklären. Aber es wäre ein Verlust, das begrifflich-zeitgemäße Rüstzeug, das einem Kant auch in diesem Fall an die Hand gibt, um einige der Dichtungen Kleists zu befragen, einfach zu ignorieren. Gerade das dialektische Verhältnis von Macht und Ohnmacht, Gewalt<sup>3</sup> und Grazie, das Kleists Schaffen so prominent prägt, findet in dieser These Kants eine auffallend treffende Charakterisierung. Dass Kleist bei Shakespeare vergleichbare Konstellationen vorgebildet finden konnte,<sup>4</sup> unterstreicht die Notwendigkeit, das ›Dynamisch-Erhabene‹ auch auf die menschliche Natur zu übertragen, was im Werk Shakespeares und Kleists auf vielfältige Weise geschehen ist. Doch blieb es Kleist vorbehalten, das Wechselspiel von Macht und Ohnmacht zuweilen bis ins Komische zu steigern. Man vergegenwärtige sich nur den Kurfürst von Sachsen im ›Michael Kohlhaas‹, der als Machthaber gleich mehrfach in Ohnmacht fällt aus Angst vor einem Zettel, auf dem eine wahrsagende Zigeunerin das Schicksal seiner Dynastie vermerkt hat.

Doch noch einmal zurück zum kantischen Ansatz. Es fällt auf, dass Kant seine ›Urtheilskraft‹ *nicht* für eine Kritik an der Macht fruchtbar gemacht hat, die Gefahr einer Selbstermächtigung des für autonom erklärten Subjekts *nicht* gesehen zu haben scheint und das potentiell Anmaßende, Wahnhafte an der Macht *nicht* zu problematisieren bereit war. Vom Standpunkt der Ästhetik interessierte Kant in diesem Zusammenhang nur das Überwältigende des machtvollen Eindrucks, den Kunst hinterlassen kann, nicht aber die in dieser Mächtigkeit angelegte Überwältigung des Rezipienten. Den Staat verstand Kant bekanntlich als eine vernunftbegründete Notwendigkeit, um den Naturzustand zu überwinden. Entsprechend verwirft er implizite jegliches Aufbegehren gegen Herrschaft, da durch sie ja quasi die Vernunft regiere.

Anders Kleist. Als ein Opfer französischer Macht und Willkür sah er sich in der ersten Hälfte des Jahres 1807, als er unter Spionageverdacht verhaftet und auf der Festung Joux bei Pontarlier und in Châlons-sur-Marne inhaftiert wurde. Dass er unter diesen Bedingungen vermutlich an zwei Werken gearbeitet hat, die unter

---

<sup>2</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft. In: Ders., Kants gesammelte Schriften, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin 1913, S. 165–485, hier S. 260.

<sup>3</sup> Vgl. u.a. Maximilian Bergengruen und Roland Borgards, Bann der Gewalt. Theorie und Lektüre (Foucault, Agamben, Derrida/Kleists ›Erdbeben in Chili‹). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 81 (2007), S. 228–256.

<sup>4</sup> Vgl. Peter Philipp Riedl, Gewaltinszenierungen. Formen des Spiels im Spiel in Kleists Dramen. In: German Life & Letters 64 (2011), S. 354–373.

anderem eine fundamentale Auseinandersetzung mit dem Problemkreis Macht, Gewalt und Gefühl darstellen, »Penthesilea« und »Die Marquise von O...«, belegt, dass für ihn diese Thematik empirischen Wert hatte. Auch dürfte diese Erfahrung noch auf die finale Fassung des »Michael Kohlhaas« gewirkt haben, der auch als eine Kritik gegen die kantische Erledigung des Widerstandsrechts lesbar ist.<sup>5</sup> Dass gerade in diesen Texten eine supplementäre Dialektik zum Tragen kommt, überrascht kaum: Sprache erfährt und gestaltet Kleist ebenso als Gewaltakt im Sinne der ihr eigenen Sprach-Gewalt und der gewalthaften Wirkung von Gesagtem (man denke hierbei an Hölderlins Wort vom »tödllichfaktischen« der Sprache!) ebenso wie dem Gegenteil: die Sprachlosigkeit als Signum der Ohnmacht.

Wie anders, wie wenig, wenn überhaupt, biografisch gesichert, scheinen die Verhältnisse bei Shakespeare. So intim er über das höfische Gebaren unterrichtet gewesen sein muss, Hofdichter im strengen Sinne des Wortes war er nie. In Gestalt des Globe Theatre stand ihm ein vergleichsweise unabhängiges Forum für seine Stücke zur Verfügung. Zwar durfte man von ihm die Unterstützung der Tudor-Lesart der englischen Geschichte erwarten, aber nicht im Sinne eines Hoftheaters, das er nur zu Propagandazwecken zu bedienen gehabt hätte, auch wenn die Königsdramen nach 1588 im wesentlichen dieser Funktion dienten. Umso mehr fällt auf, dass eben diese Königsdramen, aber nicht minder »Macbeth«, »Hamlet«, »Der Kaufmann von Venedig« und »Ein Wintermärchen« ebenso wie »König Lear«, einer mit Alterswahn gepaarten Parodie des römischen Prinzips *divide et impera*, dezidierte Machtkritik enthalten – zu schweigen von seinen antikisierenden Dramen »Timon von Athen«, »Titus Andronicus«, »Julius Caesar« sowie »Antonius und Cleopatra«. Zusammengenommen bilden sie geradezu eine Anatomie der Macht im politischen, strukturellen, zwischenmenschlichen wie geschlechtsspezifischen Sinne, wobei die regelrechte Verfluchung der Macht, wie sie Rupert in der »Familie Schroffenstein« ausstößt, bei Shakespeare kein Vorbild hat. (»Das eben ist der Fluch der Macht, daß sich / Dem Willen, dem leicht widerruflichen, / Ein Arm gleich beut, der fest unwiderruflich / Die Tat ankettet.« DKV I, Vs. 1824–1872). Es wäre nicht verfehlt, darin eine Kritik am »Willen zur Macht« *avant la lettre* zu erkennen.

Die einschlägigen, auf Shakespeare bezogenen Briefstellen Kleists wiederum belegen, dass dieser bei Gelegenheit gerade jene Charakterdramen Shakespeares explizit erwähnte, in denen die Machtproblematik zentral ist: »König Richard II.«, »König Heinrich IV.«,<sup>6</sup> »Hamlet«, »Macbeth«. In der Gefangenschaft in Châlons-sur-

<sup>5</sup> Vgl. dazu u.a. Andreas Vosskuhle und Johannes Gerberding, Michael Kohlhaas und der Kampf ums Recht. In: Werner Frick (Hg.) Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers. Freiburg i.Br., Berlin und Wien 2014, S. 231–255, besonders S. 238–244.

<sup>6</sup> Zur historischen Figur Heinrichs IV. aus dem Hause Lancaster, der 1399 seinem Cousin, dem tyrannischen Richard II., die Königskrone entriss, selbst daraufhin jedoch in Bedeutungslosigkeit versank und nach 1406 von chronischen Krankheiten befallen wurde, vgl. Chris Given-Wilson. Henry IV., New Haven 2016. Zur politischen Legende gehört die Episode, nach der Richards Lieblingshund eines Tages seinen Herren verlassen habe und über neunzig Meilen nach Lancaster gelaufen sei, um dort an der Seite des künftigen Königs Heinrich zu bleiben. Shakespeare betont in seinen Dramen die machtpolitische Bläse

Marne und im Rückblick auf die kaum zurückliegende Inhaftierung kommen Kleist Shakespeare-Stellen in den Sinn, Hamlets Wort etwa, an den abwesenden Schauspieler gerichtet: »Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr, / Daß er um sie soll weinen?« (2,2,578f.)<sup>7</sup> Die Ohnmacht vor der Macht des drohenden Todes reflektiert sein Verweis auf Rosse in »Macbeth: Beim Klang der Sterbeglocke frage man nicht mehr, wem sie gelte (vgl. DKV IV, 403). Es handelt sich um jene Stelle im vierten Akt, an der Rosse über die Zustände in Schottland berichtet – in Dorothea Tiecks Übertragung:

Wo Seufzen, Stöhnen, Schrein die Luft zerreißt;  
Und keiner achtet drauf; Verzweifeln scheint  
Alltägliche Erregung; keiner fragt:  
»Um wen?« beim Grabgeläut. (4,3,174–177)<sup>8</sup>

Fallen diese Formen der sprichwörtlichen Aneignung in die Kategorie: »subjektive Verfügungsgewalt über das Allgemeingut Shakespeare um 1800«, so liegen die Dinge anders im Falle der Anspielung auf »König Richard II.« im Brief an Ernst von Pfuell vom 7. Januar 1805. Enthüllend in jedem Sinne ist, dass Kleist Richard II. als »nackt[ ]« bezeichnet, was dieser freilich nur im übertragenen Sinne ist, nämlich ein seiner Macht Entblößter. Die entsprechende Stelle im dritten Akt, dritte Szene lautet in der Übertragung Schlegels:

Wie, oder sollen wir mit unserm Leid  
Mutwillen treiben, eine art'ge Wette  
Anstellen mit Vergießung unsrer Tränen?  
Zum Beispiel so: auf *einen* Platz sie träufeln,  
Bis sie ein Paar von Gräbern ausgehöhlt (3,3,161–172; Hervorhebung R.G.)<sup>9</sup>

In Kleists Brief wird daraus, nachdem er sich quasi der Verführung des Freundes bezichtigt hat: »Was soll ich, liebster Pfuell, mit allen diesen Thränen anfangen? Ich mögte mir, zum Zeitvertreib, wie jener nackte König Richard, mit ihrem minutenweisen Falle eine Gruft aushöhlen, mich und dich und unsern unendlichen Schmerz darin zu versenken.« (DKV IV, 335f.)

Kleist als Richard II. im Zustand seiner völligen Entmachtung – das schien ebenso weit hergeholt wie es nahe lag: Freund Pfuell wäre dann gewissermaßen Heinrich IV. im Augenblick der Machtübernahme. Doch führt Kleist den Vergleich allegorisch weiter und sieht nun beide, der Historie und Shakespeare entsprechend, als Versehrte in einem »beschädigten Leben« (Adorno): »So umarmen

---

Heinrichs, aber auch das tyrannische Gebaren Richards und stellt dadurch zwei extreme Möglichkeiten der Machtausübung vor.

<sup>7</sup> William Shakespeare: Hamlet, Prinz von Dänemark In: Ders., Shakespeares Werke in fünfzehn Teilen, Übersetzung der Dramen von Schlegel und Tieck, der Gedichte von Wilhelm Jordan und Max Josef Wolff, hg., nach dem englischen Text revidiert und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Wolfgang Keller, Berlin [1927], Bd. 6, S. 167–280. Akt, Szene, Vers werden im Fließtext angegeben. – Vgl. DKV IV, 378 (an Marie von Kleist vom Juni 1807).

<sup>8</sup> Shakespeare, Macbeth. In: Ders., Shakespeares Werke in fünfzehn Teilen (wie Anm. 7), Bd. 8, S. 5–79.

<sup>9</sup> Shakespeare, König Richard der Zweite. In: Ders., Shakespeares Werke in fünfzehn Teilen (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 75–152. – Vgl. DKV IV, 842.

wir uns nicht wieder! So nicht, wenn wir einst, von unserm Sturze erholt, denn wovon heilte der Mensch nicht! einander, auf Krücken, wieder begegnen.« (DKV IV, 336; Hervorhebung im Original) Zum Zeitpunkt des Briefes hatte Kleist bereits bei Schiller im »Wilhelm Tell« lesen können, dass der Starke am mächtigsten allein sei. Doch genau dieser »Macht« misstraut er und ahnt das Ruinöse in ihr – selbst in der Zweisamkeit der Freundschaft.

Bei Kleist wie bei jedem Dichter von Rang stellt sich freilich die Frage, wie wörtlich man seine Äußerungen nehmen soll, diesen retrospektiven Liebesbrief an Pful zum Beispiel und die darin eingefügte Kritik an der Macht. Der Shakespeare-Bezug unterstreicht noch den allegorischen Zug dieses Bekenntnisses, der von physischer Nacktheit berichtet, wo politische Ohnmacht gemeint ist. Doch zeugt die sprachliche Gestaltung solcher Äußerungen Kleists – ob im Brief oder literarischen Werk – von unbedingter Konkretheit und einer damit verbundenen Anschaulichkeit.

Die Formen der Machtdiskurse bei Kleist könnten vielfältiger nicht sein;<sup>10</sup> und sie reichen von der psychologischen Macht, die er gegenüber Wilhelmine von Zenge aufzubauen versuchte und die nicht selten an geistige Vergewaltigung grenzte, über die Auseinandersetzung mit konkreten bürokratischen Machtstrukturen in einem vorübergehend – Kleist musste glauben auf unabsehbare Zeit – machtlos werdenden Preußen, den geistigen Mächten von Kant bis Goethe, denen sich Kleist ausgesetzt sah, bis hin zu den Spielarten der Macht in seinen politischen Dramen und der gesellschaftlich-moralischen Macht, mit denen Liebende zu kämpfen haben – man denke allein an Jeronimo und Josephe in »Das Erdbeben in Chili«, das in dieser Hinsicht mit »Romeo und Julia« verwandt ist. Bei Shakespeare sind diese Erfahrungen mit Macht, soweit sich dies überhaupt sagen lässt, eher als Rivalitäten mit Zeitgenossen präsent, wobei ihm übersteigerte Ambitionen fremd gewesen zu sein scheinen. Kleists Rivalitätsdenken nimmt es gleichzeitig mit dem klassisch werdenden Weimar und dem klassisch gewordenen Athen auf, wobei er sich im Verhältnis zu Shakespeare vergleichsweise bedeckt hielt. Er wollte sich offenbar zwischen antiker Schicksal- und Shakespeare'scher Charaktertragödie angesiedelt sehen. Nur einmal, soweit überliefert, benennt Kleist seinen Maßstab unumwunden. Wilhelmine liest im November 1800 diese Zeilen: »Shakespeare war ein Pferdejunge u[nd] jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt. [...] W]arte zehen Jahre u[nd] Du wirst mich nicht ohne Stolz umarmen.« (DKV IV, 155) Das meint aber auch: Nicht Shakespeare hatte wirkliche Macht über ihn, eher die Vorstellung des Nachruhms, dem er zu dienen bereit war.

Das Shakespeare-Verständnis Kleists traf sich unmittelbar mit jenem Adam Müllers, das dieser in seinen »Fragmenten über William Shakespeare« zusammenhängend entwickelt und in ihrer beider Zeitschrift »Phöbus« im September- und Oktober-Heft 1808 veröffentlicht hatte. Es ist davon auszugehen, dass das Thema »Shakespeare« im Austausch der beiden Freunde ab Mai 1807 eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben dürfte. Dass davon gerade »Das Käthchen von Heil-

---

<sup>10</sup> Dass sie sich auch aus dem ableiten, was Günter Blamberger als Kleists prägende aristokratische Gesinnung herausgearbeitet und für die Deutung des dichterischen Werkes fruchtbar gemacht hat, liegt nahe. Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, besonders S. 18–50.

bronnen und »Die Herrmannsschlacht« beeinflusst wurden, ist zumindest wahrscheinlich. Theodor Fontane hatte übrigens in seiner Kritik einer Neuinszenierung der »Herrmannsschlacht« bemerkt – leider ohne diese weiter auszuführen, dieses »nationale[] Tendenzstück« sei »viel weniger fremdartig als »Lear«, dem es an dramatischer Gewalt wenn auch nicht ebenbürtig, so doch immerhin nahe verwandt ist.«<sup>11</sup> Doch nun zu Adam Müllers Überlegungen zu Shakespeare und dessen Verhältnis zu Fragen der Macht, für die Müller als veritabler politischer Theoretiker einen besonders ausgeprägten Sinn hatte. Sie haben Eingang gefunden in die Phöbus-Ästhetik oder reflektierten sie bis zu einem gewissen Grad: »Unter dem Schutze des daherfahrenden Gottes eröffnen wir einen Wettlauf«, heißt es im Prospekt zu Kleists und Müllers Zeitschrift. »[J]eder treibt es, so weit er kann, und bleibt unüberwunden, da niemand das Ziel vollkommen erreichen, aber dafür jeder neue Gemüter für den erhabenen Streit entzünden kann, ohne Ende fort.«<sup>12</sup>

*Jeder treibt es, so weit er kann, und bleibt unüberwunden* – der Wettstreit selbst, das Agonale, ist demnach das Ziel, die Entfesselung von jeglichem Regelzwang – mit dieser These, die durchaus aufnimmt, was die Genie-Ästhetik seit 1770 mit Shakespeare verbindet, leitet Adam Müller auch seine »Fragmente über William Shakespeare« ein. Die Betonung im »Phöbus«-Vorwort liegt freilich auf »unüberwunden«-Bleiben. Gleich wer sich mit wem misst, Macht hat er über den anderen nicht, weil es nicht um das Siegen geht, sondern um das Streitbare im Erhabenen und das Erhabene im Streiten.

Doch erinnern wir uns: Kant hatte 1799 vom »Dynamisch-Erhabenen« im Zusammenhang mit der Furcht vor der auf den Menschen wirkenden Natur gesprochen. Die entfesselte Natur ist bei Shakespeare selten: im »König Lear« tritt sie als Sturm über der Heide in Erscheinung, ebenso im Drama des Endes »Der Sturm«. Die Hexen im »Macbeth« mögen gleichfalls für sie stehen. Im »Sommernachts Traum« ist Natur dagegen nur verspielt vorstellbar. Und in Kleists und Müllers »Phöbus«, so sieht es das berühmte Titelpupfer nach Ferdinand August Hartmann, ist es der Gott selbst, der die wilden Rösser – freilich auffallend locker – im Zaume hält. Die Natur darunter erscheint nur als Zitat; die Szenerie ist betont urban; der Fluss ist nur stilisiert wiedergegeben. Die Musen gießen etwas Natur über diese städtische Silhouette aus, die nichts von Furcht und Zerstörung weiß.<sup>13</sup>

In seinen »Fragmenten über William Shakespeare« warnt Adam Müller davor, sich Shakespeares bemächtigen zu wollen. Untersuchen möge man sein Werk, das meine jedoch nicht es »festhalten, in Besitz nehmen und unterjochen.«<sup>14</sup> Dieser Sachverhalt war Müller so wichtig, dass er der Relativität des »poetische[n] Besitz[es]« eigens eine philosophische Miscelle widmete, in der er betonte, man müs-

---

<sup>11</sup> Theodor Fontane, Die Saison hat glänzend begonnen. Theaterkritiken, hg. von Peter Goldammer, Berlin 1998, S. 78.

<sup>12</sup> Adam Müller, Fragmente über William Shakespeare. In: Ders., Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Kritische Ausgabe, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied und Berlin 1967, Bd. 1, S. 158–204, hier S. 158.

<sup>13</sup> Vgl. die Abbildung in DKV III, zwischen S. 1256 und 1257, Abb. 3.

<sup>14</sup> Müller, Fragmente über Shakespeare (wie Anm. 12), S. 163.

se als Autor das mühsam Erworbene auch wieder verlieren können.<sup>15</sup> Müller erkannte zutreffend in Shakespeares Königsdramen tragische Darstellungen »vom Untergange der britischen Ritterzeit«. <sup>16</sup> Und er zitiert Novalis, der konstatierte, in diesen historischen Dramen spiele sich der »Kampf der Poesie mit der Unpoesie« ab.<sup>17</sup> Vorgeführt werde in diesen Dramen die Tragödie, ja das Schicksal der Macht, die Spannung zwischen Wahnsinn und Handlung (Richard III., »Hamlet«, »Macbeth«) und das Zerstörerische in den Machtkonstellationen zwischen den Generationen (»Hamlet« und »König Lear«). Was Müller in Bezug auf »König Lear« ausführt, ließe sich unmittelbar auf Kleist als den Dichter der »Penthesilea« und der »Herrmannsschlacht« übertragen, aber auch der Dramen »Das Käthchen von Heilbronn« und »Prinz Friedrich von Homburg«: »Die beiden Elemente, Schmerz und Lust, haben [...] gleiche Gewalt: aus dem Gleichgewicht beider entsteht ein Rhythmus in ihren Empfindungen, eine melodische Folge, die der dramatische Dichter vollstimmig zu einer großen Symphonie verbindet.«<sup>18</sup>

Kontraste, Gegensätze, Extreme, so Müller, prägten die Dramen Shakespeares, der, wie er weiter ausführt, »durch die Gewalt, mit der er im Heinrich IV. beide Elemente Feuer und Wasser gegeneinander ankämpfen läßt, es dem ganzen Menschen und also dem ganzen Publikum recht machen« wollte.<sup>19</sup> Müller argumentiert hier als Verfasser der »Lehre vom Gegensatz« (1804), die auch in die programmatische »Phöbus«-Ästhetik Eingang gefunden hat; denn sie betont ja gerade, dass die Zeitschrift gegensätzliche Positionen aufnehmen will, die »mit einander streiten, ohne sich gegenseitig aufzuheben.« (DKV III, 646)<sup>20</sup>

Märchen, Romanze und Drama in einem, so versteht Adam Müller Shakespeares »Sommernachtstraum«. <sup>21</sup> Nimmt man den Abgesang auf das Rittertum hinzu, dann befindet man sich in Kleists »große[m] historische[m] Ritterschauspiel« (DKV II, 321): »Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe«. Führt der »Sommernachtstraum« das Spiel mit den Zaubermächten der Natur vor, so spielt im »Käthchen« der Zauber mit den Charakteren, wobei Käthchen die Macht der Natur als Idyll mit Holunderstrauch erfährt und gleichzeitig ihr Gegenbild sieht: die aus Kosmetik und Prothesen zusammengesetzte Pseudo-»Natur« ihrer Rivalin Kundigunde. Die Macht des Rechts und die magische Anziehungskraft, die vom Grafen vom Strahl ausgeht und auf das Käthchen wirkt, stehen sich hier gegenüber, bis die Wahrheit über Käthchen – als natürliche Tochter des Kaisers – den rechtlichen und psychologischen Konflikt löst. Für entsprechend anfällige Charaktere in den Dramen Kleists und Shakespeares gilt: Wen der Geist verlässt, den suchen die Geister heim.

<sup>15</sup> Adam Müller, *Der poetische Besitz*. In: Ders., *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften* (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 261f., hier S. 261.

<sup>16</sup> Müller, *Fragmente über Shakespeare* (wie Anm. 12), S. 172.

<sup>17</sup> Novalis, *Werke*, hg. und kommentiert von Gerhard Schulz, 5., ergänzte Aufl., München 2013, S. 560.

<sup>18</sup> Müller, *Fragmente über Shakespeare* (wie Anm. 12), S. 196.

<sup>19</sup> Müller, *Fragmente über Shakespeare* (wie Anm. 12), S. 184.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Adam Müller, *Die Lehre vom Gegensatz*. In: Ders., *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften* (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 195–248.

<sup>21</sup> Vgl. Müller, *Fragmente über Shakespeare* (wie Anm. 12), S. 165.

Schon früh hat, wie bekannt, die zeitgenössische Kritik auf den Vorbildcharakter Shakespeares für Kleist aufmerksam gemacht, etwa der Rezensent der ›Zeitung für die elegante Welt‹ im Juli 1803 mit Verweis auf die »schneidende Wildheit« in den »Reflexionen des Wahnsinnigen« am Ende der ›Familie Schroffenstein‹, wie sie sonst nur Shakespeare gewagt habe (LS 99). Oder hatte Shakespeare hier nur wieder »Unheil angerichtet«, wie in der Zeitschrift ›Der Freimüthige‹ im März 1803 rhetorisch gefragt wurde (vgl. LS 98a)? Friedrich von Gentz galt ›Amphitryon‹ als ein »wirklich Shakespearesches Lustspiel«, das »komisch und erhaben zugleich« wirke (LS 172b). Und in der ›Penthesilea‹ erkannte ein Kritiker einen neuerlich »werdende[n] Shakespeare«, der sich in »den tragischen Formen des Sophokles bewegen möchte.« (LS 283) Doch es ist die offene Kritik an der Macht und ihren Machenschaften, die Kleist besonders eng mit Shakespeare verbindet. So wäre die ›Herrmannsschlacht‹ fruchtbarer als eine Entlarvung der Macht und politischen Machenschaften auf verschiedensten Ebenen zu deuten, deren Nähe zu ›Macbeth‹ in dieser Hinsicht zum Greifen ist. Macht ist Trug, Trug gewinnt Macht – auf diesem schlichten Prinzip basiert der Handlungsverlauf von Kleists patriotischem Drama. Die Zentralmotive sind jedoch wenig patriotisch ehrenhaft, nämlich Täuschung, Verrat, Betrug – das betrifft das Verhältnis Herrmanns zu Marbod ebenso wie jenes zwischen beiden und Varus, und jenes zwischen Ventidius und Thusnelda.

Doch sind es nicht nur die großen Motive und Gesten, die eine solche Nähe zwischen beiden Dramatikern nahelegen, sondern auch Phänomene im Kleinen, die machtvolle Ausstrahlung eines Objekts. Zu denken wäre etwa an den Handschuh, der nicht nur im ›Prinzen von Homburg‹ ein tragendes Requisit ist. Schillers Ballade mag Vorbild-Charakter gehabt haben, aber vor allem auch Shakespeare als Sohn eines Handschuhmachers, beispielsweise Romeos Wort in der Balkonzene: »O, that I were a glove upon that hand.«<sup>22</sup> Oder – wichtiger für die ›Herrmannsschlacht‹ – der dem Aufdecken des Verrats dienende Dialog zwischen William und Fluellen vor dem Zelt Heinrichs V. in der achten Szene des vierten Aufzugs des gleichnamigen Dramas: »Sir, know you this glove? / Know the glove! I know the glove is a glove. / I know this, and thus I challenge it (strikes him).«<sup>23</sup> Was den Handschuh angeht, so legt Kleist seinem in jeder Hinsicht verwundeten Varus eine beziehungsvolle Variante seiner Objektfunktion als Metapher in den Mund: »Die Zeit noch kehrt sich, wie ein Handschuh um, / Und über uns seh' ich die Welt regieren« (Vs. 2470f.).<sup>24</sup> Ein konturenscharfes Sprachbild, wiederum verbunden mit einer Aussage über die Macht: Solange man die Zeit wie einen Handschuh trägt, hat man sie buchstäblich im Griff. Doch kann sie selbst, wenn die Umstände unseren Zugriff auf sie lockern und sie sich ablöst, zur Regentin werden. Der Handschuh ist dann kein Handschuh mehr wie noch in Shakespeares ›Heinrich V.‹ sondern ein Symbol für die Umkehrung der Verhältnisse.

<sup>22</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*. In: Ders., *The Annotated Shakespeare. The Complete Works*, edited, with Introductions, Notes, a Biography and Bibliography by Alfred L. Rowse, London 1984, S. 1604–1669, hier S. 1626 (2,2).

<sup>23</sup> William Shakespeare, *King Henry V*. In: Ders., *The Annotated Shakespeare* (wie Anm. 22), S. 1278–1343, hier S. 1332 (2,8).

<sup>24</sup> Nachweise aus Kleists Dramen nach DKV II mit Versangabe im Fließtext.

Ganz wie in den Königsdramen Shakespeares – unter Einschluss des ›Macbeth‹ und des ›Hamlet‹ – unterscheidet Kleist zwischen natürlicher Macht und Herrschaftsgewalt. Erstere kann mit Charisma verbunden sein, letztere mit politisch-manipulativ erwirkter Macht. In der ›Herrmannsschlacht‹ herrscht diese Variante vor, List und Trug, die das nur bedingt vorhandene Charisma Herrmanns überschatten, wenn nicht gar in Frage stellen. Diese Konstellationen führen zu der von Kleist wohl kaum beabsichtigten Wirkung, dass der Zuschauer mit Varus und Ventidius zuletzt Mitleid empfindet; denn sie werden nicht nur Opfer eines Betrugs, den sie freilich selbst auch im Sinne hatten, sondern ebenso der buchstäblich natürlichen Gewalten der Bärin und der Sümpfe.

Von der Tonlage, aber auch von den jeweiligen Machtkonstellationen her scheint der ›Prinz Friedrich von Homburg‹ mit ›Ein Wintermärchen‹ wie mit dem ›Sommernachtstraum‹ verwandt, was offensichtlich durch den Einfluss des Träumerischen auf das Geschehen bedingt ist. Zwar ist der Kurfürst keineswegs ein Leontes, aber ganz wie Shakespeare versucht auch Kleist am Beispiel des Prinzen die Gefahr, die in der Einbildungskraft lauert, freizulegen. Ursache und Wirkung werden im ›Wintermärchen‹ wie im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ zu Fiktionen, nur dass Shakespeare gerade im ›Wintermärchen‹ die Macht der Phantasie ins Kraut schießen lässt. Eine Figur wie Autolycus als Gegenspieler des Leontes in seiner hemmungslosen Assoziativität und Phantastik ist bei Kleist freilich so nicht vorstellbar. Auch der Macht der Zeit und der Ortsgebundenheit, aristotelisch begründet, bleibt Kleist insgesamt verpflichtet als Shakespeare. Einmal Böhmen-Sizilien und zurück nebst der im Stück um sechzehn Jahre gealterten Hermione – dergleichen ergibt sich bei Shakespeare geradezu von selbst, aber eben nicht bei Kleist.

In einer Hinsicht – sie verbindet zeitversetzt beide Autoren unmittelbar mit der Moderne – gleicht sich die dramatische Darstellung von Machtproblemen bei Shakespeare und Kleist: Erklärungen werden nicht gegeben. Was das Handeln der Charaktere motiviert, bleibt letztlich undurchsichtig. Eher geht es darum, der »Enthüllung seelischer Obsessionen« eine innere Struktur zu geben.<sup>25</sup> Ausgespart bleiben vor allem bei Kleist auch die weiteren Konsequenzen in den Machtkonstellationen seiner Stücke. Darf etwa die Rivalität zwischen Herrmann und Marbod als umfassend oder zumindest zureichend entwickelt gelten? Und wie steht es um das Verhältnis des Kurfürsten zu Kottwitz im ›Prinz von Homburg‹? Ungewöhnlich genug, dass ein Obrist einem Herrscher Paroli zu bieten verstattet ist – und das kraft seines hohen Alters, seiner bekannten ›Wunderlichkeit‹<sup>26</sup> und, wie die Konfrontation in der fünften Szene des Schlussaktes zeigt, kraft seiner – wie der Kurfürst sich auszudrücken beliebt – »arglist'ge[n] Rednerkunst« (Vs. 1611). Damit ist auch *die* Macht schlechthin angesprochen, der die eigentliche Hauptrolle bei beiden zukommt: die *ars oratoria*, die Rhetorik – man denke an Heinrichs des

<sup>25</sup> Vgl. Sigrid Löfflers anregende Besprechung von Stephen Greenblatts Studie ›Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde‹ (aus dem Amerikanischen von Martin Pfeiffer, Berlin 2004): Sigrid Löffler, Shakespeare versus Shakespeare. In: *Literaturen 1/2* (2005), S. 36–42, hier S. 42.

<sup>26</sup> Vgl. die Aussage des Kurfürsten: »Mit Dir, Du alter, wunderlicher Herr, / Werd' ich nicht fertig!« (Vs. 1609f.)

Fünften Rede vor der Schlacht von Agincourt, an die Verteidigungsrede Shylocks in der ersten Szene des dritten Aktes im »Kaufmann von Venedig« oder eben an diese Kleist'sche Szene: Die Macht des Wortes zelebriert sich in seiner Dramatik, wobei Kleist wiederum ihre vielfache Brechung zeigt – ob im Kauderwelsch seines Dorfrichters Adam oder in den tastend wirkenden Stichomythien im »Käthchen« oder in der »Penthesilea. Anders als Shakespeare führt Kleist beides vor: Wortmächtigkeit *und* Demontage der Rede, ihre allmähliche Verfertigung und abrupte Entzauberung. Sie wiederum zeugen von der Macht des Autors über sein Wort. Dazu gehört bei Kleist aber auch die Entlarvung von Propaganda – etwa in der »Herrmannsschlacht« –, als zu Anfang des Dritten Aktes dem Cheruskerfürsten von einer Gräueltat eines römischen Legionärs berichtet wird. Dieser hatte den Schädel eines Kleinkindes »An seiner Mutter Schädel eingeschlagen« (Vs. 910), worauf Herrmann seinen Hauptmann anweist: »Geh! Fleuch! Verbreit' es in dem Platz, Govin! / Versichere von mir, den Vater hätten sie / Lebendig, weil er zürnte, nachgeworfen!« (Vs. 914–916) Vergleichbares an Lügenkritik findet sich im Tudor-Propagandastück »Heinrich V.« nicht. Denn Shakespeare hielt sich vergleichsweise unkritisch – und das nicht nur in diesem Fall – an Raphael Holinsheds Tudor-Apologie »Chronicles« von 1587.

Was die Kritik an Machtstrukturen angeht, erweisen sich – abschließend gesagt – jene des Gesetzes ebenfalls als vergleichbar. Die große Gerichtsszene im »Kaufmann von Venedig« zeigt Shylock als am Buchstaben des Gesetzes hängend, eine Haltung, die sich für ihn negativ auswirkt. In gesteigerter Form führt Kleist diese Rechtsbesessenheit in Gestalt seines Michael Kohlhaas vor. Doch geht Kleist einen entscheidenden Schritt weiter als Shakespeare, scheut er doch nicht vor einer Parodie des Rechtswesens zurück – zum einen in der Gestalt seines Dorfrichters Adam, zum anderen in Form des im wesentlichen dysfunktionalen Femegerichts im »Käthchen von Heilbronn«. Die Teilung der Gewalten ist demnach durchaus ein Kleist'sches Thema, aber sie garantiert keineswegs die Verhinderung von Machtmissbrauch und Rechtsbeugung. Die Durchsetzung des Rechts erfordert ein entsprechend legitimierendes und förderliches soziales Umfeld.

Nein, »Unheil« hatte Shakespeare bei Kleist nicht angerichtet, um die süffisante Kritiker-Frage des Jahres 1803 denn endlich zu beantworten; eher scheint Shakespeare Kleist das Unheilvolle individueller Machtkomplexe vorgeführt zu haben und die Art, wie innerer Unfriede ins Gewalthafte umschlagen kann. Ein Kleist-Preisträger von einst, Alexander Lernet-Holenia, nannte im Jahre 1927 Kleist den »gewaltsamsten Dichter« überhaupt<sup>27</sup> – von Shakespeare abgesehen. Beide freilich, Shakespeare und in seinem Gefolge Kleist, zeigten, dass das Naturell der Macht-hungrigen mit zerstörerischem Wahn verwandt ist.

---

<sup>27</sup> Alexander Lernet-Holenia, Der gewaltsamste der deutschen Dichter. In: Peter Goldammer (Hg.), Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation, Berlin und Weimar 1976, S. 249f., hier S. 249.

Anne Fleig

## EINE TRAGÖDIE ZUM TOTLACHEN?

Shakespeare, Schiller, Kleist

Kleists Trauerspiel »Die Familie Schroffenstein« schließt mit einer Wendung, die jeglichen Sinn endgültig als Wahn-Sinn erscheinen lässt:

JOHANN 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. (Vs. 2717–2720)<sup>1</sup>

Das weinselige Lachen stellt die groteske Theatralität des Bühnengeschehens aus, die Erkenntnis als Teufelswerk und Schmierenkommödie diffamiert. Das letzte Wort behält Ruperts illegitimer Sohn: »Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche, / Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh.« (Vs. 2724f.)

Dieses »Kunststück« bricht mit der Gattung der Tragödie, die um 1800 nach einer Neubestimmung verlangt. Kleists »Spaß zum Totlachen« kann als grotesker Exzess gedeutet werden, der die Tragödie dadurch überschreitet, dass er ihre Bruchstücke vorführt.<sup>2</sup> Sein Schluss enthält wenigstens zwei Hinweise, die zu Kleists Vorbildern in der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen der Tragödie führen. Sie lauten Shakespeare und Schiller: Denn die Rede vom Taschenspiel ist nicht nur ein ironischer Selbstbezug auf die Künstlichkeit des Bühnengeschehens, sie kann auch als Verweis auf Shakespeares »Romeo und Julia« gelesen werden. Dort thematisieren schon die ersten Verse des Stückes die Figur des Taschenspielers (vgl. I,1).<sup>3</sup> Gleichzeitig unterstreichen sie den Theater- und

<sup>1</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach DKV I.

<sup>2</sup> Ich folge hier im Ansatz Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013, S. 488f.; weitere Überlegungen zum Bruch und zur Überschreitung der Tragödie kann ich hier nur andeuten.

<sup>3</sup> Vgl. Shakespeare's dramatische Werke, übers. von August Wilhelm Schlegel, *Erster Theil*, Berlin 1797, S. 1–171. Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden mit Akt-, Szenen- und Seitenangabe im Haupttext. Ich zitiere Shakespeares »Tragedy of Romeo and Juliet« nach dieser Übersetzung, weil Kleist zumindest aller Wahrscheinlichkeit nach die damals ganz neue Schlegel-Ausgabe gelesen und verwendet hat. Den Nachweis hat Barbara Gribnitz in ihren konzeptionellen Überlegungen zur Ausstellung »Shakespeare und Kleist: Genie und Nachahmer?« (Kleist-Museum Frankfurt/Oder, 6. Oktober 2016 bis 15. Januar 2017) anhand wörtlicher Übernahmen geliefert. Vgl. Barbara Gribnitz, *Kleist und Shakespeare. Annäherungen*. In: *Gedankenstriche 2016. Ein Journal des Kleist-Museums*, S. 32–45.

Publikumsbezug des Trauerspiels, dessen Reflexion sich im Maskenball fortsetzt.<sup>4</sup> Shakespeares frühes Trauerspiel ›Romeo und Julia‹ figuriert also nicht nur, wie immer wieder festgestellt wurde, als eines der Vorbilder für die Liebesgeschichte von Agnes und Ottokar. In gattungspoetischer Perspektive ist auch die Selbstreflexion des Trauerspiels hervorzuheben, die Kleist mit der Rede vom Taschenspielertrick betont.

Diese Selbstreflexion bestimmt erst recht die Wendung, die meinem Beitrag als Titel-Zitat vorangeht: Sie weist nicht nur ›Die Familie Schroffenstein‹ als einen solchen Spaß zum Totlachen aus. Mit ihr bezieht sich Kleist gleich doppelt auf die Geschichte der Tragödie, da diese Wendung auf Shakespeare *und* auf Schiller verweist. Zum ›Totlachen‹<sup>5</sup> ist nämlich das Trauerspiel, in das Schillers Fiesko seine Verschwörung kleidet, die wenig später auch als »Spaß« (IV,3, 401) und als »Komödie« (IV,2, 400) bezeichnet wird. Schillers Trauerspiel zum Totlachen nimmt wiederum auf das Spiel im Spiel in Shakespeares ›Hamlet‹ Bezug und reflektiert das für Shakespeare charakteristische Kippmoment zwischen Komischem und Tragischem.<sup>6</sup>

Schiller hat sich bekanntermaßen sehr intensiv mit Shakespeare auseinandergesetzt.<sup>7</sup> Davon legen insbesondere seine frühen Dramen wie ›Die Räuber‹ oder eben ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹ beredtes Zeugnis ab. Schon auf der Karlsschule erklärte sein Lehrer Jakob Friedrich Abel Probleme der Menschenkunde an Charakteren aus Shakespeare-Stücken; ihm ist der ›Fiesko‹ gewidmet. Schillers Begegnung mit Shakespeare hat damit teil an der Shakespeare-Rezeption des 18. Jahrhunderts und schließt an Wieland, Lessing und die frühen Autoren des Sturm und Drang an.<sup>8</sup> Am Mannheimer Nationaltheater lernte Schiller zudem auch den Theater-Shakespeare kennen, der maßgeblich durch die Bear-

---

<sup>4</sup> Zur ausgeprägten Spiel- und Theaterhaftigkeit Shakespeares vgl. Ina Schabert, *Shakespeare-Handbuch*, 5. durchgesehene und ergänzte Aufl., Stuttgart 2009, S. 252–254. Im Vergleich zu Schiller und Kleist ist die gänzlich andere Bühnen- und Zuschauersituation im Elisabethanischen Theater zu berücksichtigen. Shakespeare betont die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit; dies gilt auch für das Spiel im Spiel und die übrige Dramenhandlung.

<sup>5</sup> Friedrich Schiller, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Ein republikanisches Trauerspiel. In: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Frankfurt a.M. 1988, Bd. 2, hg. von Gerhard Kluge, S. 315–441, hier III,11, S. 399; Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden mit Akt-, Szenen- und Seitenangabe im Haupttext.

<sup>6</sup> Im Unterschied zu Shakespeare hebt Schiller allerdings die Grenze zwischen Dramenhandlung und Spiel im Spiel auf, das nicht der Entlarvung der anderen, sondern vielmehr der Verhüllung der eigenen Absichten dient. Hierin folgt ihm Kleist, denn eine solche Verhüllung prägt schließlich auch Ottokars Inszenierung der Hochzeitsnacht. Zum Spiel im Spiel bei Kleist vgl. Anthony Stephens, *Zur Funktion der ›Schauspiele‹ in Kleists Erzählungen*. In: *KJb* 2007, S. 102–119.

<sup>7</sup> Vgl. grundlegend Paul Steck, *Schiller und Shakespeare. Idee und Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1977; vgl. auch Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, 2. durchgesehene Aufl., München 2004.

<sup>8</sup> Zur Shakespeare-Rezeption vgl. Hans-Jürgen Blinn (Hg.), *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, Bd. 1, Berlin 1982; Bd. 2, Berlin 1988.

beitungen von Friedrich Ludwig Schröder auf den großen deutschsprachigen Bühnen verbreitet wurde.<sup>9</sup>

Um 1800 ist Shakespeare sowohl auf dem literarischen Markt als auch auf dem deutschsprachigen Theater als dritter Klassiker etabliert. Kleists Shakespeare-Rezeption lässt sich daher von der Shakespeare-Begeisterung des 18. Jahrhunderts nicht mehr trennen. Umgekehrt gilt, dass die Kleist-Rezeption ihrerseits sofort zu einem Teil der deutschen Shakespeare-Rezeption wird. Kleist begegnet Shakespeare jedenfalls nicht nur in Auseinandersetzung mit den Übersetzungen, sondern – wie das ›Fiesko‹-Beispiel zeigt – auch durch das Studium anderer literarischer Werke. Schiller kommt in diesem Zusammenhang die vielleicht wichtigste Vermittlungsfunktion zu: Kleist kennt nämlich Schillers Dramen sehr genau, wie sich anhand seiner Briefe und Texte belegen lässt.<sup>10</sup> Neben Anspielungen auf Schillers frühe Dramen ist es vor allem sein ›Wallenstein‹, der für ›Die Familie Schroffenstein‹ prägend wird, wie bereits der deutsche Name des Stückes deutlich zu erkennen gibt.

Die enge Bezugnahme auf ›Wallenstein‹ ist aus zwei Gründen interessant: Zum einen findet sich auf der Handlungsebene das Motiv der unglücklich Liebenden, das ›Die Familie Schroffenstein‹ auch mit ›Romeo und Julia‹ verbindet. Zum anderen reflektiert Kleists erstes Trauerspiel dadurch die Entwicklung, die Schillers eigene Beschäftigung mit Shakespeare durchlaufen hat. Schiller setzt sich nämlich in den späten 1790er Jahren noch einmal intensiv mit Shakespeare auseinander und erhält dadurch entscheidende Impulse für die Organisation des Wallenstein-Stoffs.<sup>11</sup> Der Bezug auf ›Fiesko‹ und auf ›Wallenstein‹ spiegelt insofern tatsächlich die Shakespeare-Rezeption des ausgehenden 18. Jahrhunderts wider, da er die Shakespeare-Begeisterung des Sturm und Drang ebenso aufnimmt wie die reflektiertere Shakespeare-Rezeption der Weimarer Klassik.

---

<sup>9</sup> Vgl. Renata Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*, Tübingen 2005.

<sup>10</sup> Obwohl Schiller-Referenzen in der Forschung immer wieder vermerkt wurden, liegt zu den Bezügen zwischen Kleist und Schiller noch keine systematische Untersuchung vor. Einen sehr guten Überblick gibt Claudia Benthien: Schiller. In: KHB, S. 219–227; vgl. auch Hartmut Reinhardt, *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist*. In: KJb 1988/89, S. 198–221. Zu Kleists Kenntnis des ›Fiesko‹ vgl. Gerhard Kluge, *Hermann und Fiesko – Kleists Auseinandersetzung mit Schillers Drama*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 248–270; zu ›Familie Schroffenstein‹ und ›Wallenstein‹ vgl. auch Johannes Endres, *Das depotenzierte Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, Würzburg 1996, besonders S. 102–111.

<sup>11</sup> Schiller findet gerade in der neuerlichen Auseinandersetzung mit Shakespeares *Historien* einen Weg, um dem umfangreichen Wallenstein-Stoff beizukommen und ihn zu organisieren. Vgl. Norbert Greiner, *Wallensteins Ahnen. Shakespeare, Schiller und das Historische als dramatischer Spielraum*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 54 (2010), S. 689–705; zu Shakespeare-Bezügen in ›Wallenstein‹ vgl. auch Norbert Oellers, *Weltliteratur in Schillers ›Wallenstein‹. Mit einigen Vorbemerkungen*. In: Silke Henke und Nikolas Immer (Hg.), *Schillers Wallenstein, im Auftrag des Weimarer Schillervereins*, Weimar 2014, S. 11–25.

Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden darlegen, inwiefern Kleists Shakespeare auch Schillers Shakespeare ist. Diese Frage zielt sowohl auf konkrete Bezüge zwischen den verschiedenen Texten der drei Autoren auf der Ebene der Handlung als auch auf strukturelle, gattungspoetische Bezugnahmen. Mein besonderes Interesse gilt der Frage, welche Rückschlüsse die unterschiedlichen Konstellationen der drei Liebespaare auf die Konzeption der Tragödie erlauben. Der Beitrag gliedert sich in drei Schritte: Zuerst werde ich »Romeo und Julia« und »Die Familie Schroffenstein« vergleichend betrachten, in einem zweiten Schritt werde ich auf »Wallenstein« eingehen und drittens in einem knappen Vergleich der Stücke die Entwicklung der Tragödie beleuchten. Abschließend werde ich andeuten, inwiefern Kleists Trauerspiel »Die Familie Schroffenstein« als Überschreitung der Tragödie um 1800 bestimmt werden kann.

## I.

Kleists »Familie Schroffenstein« teilt mit Shakespeares »Romeo und Julia« das Thema der bedrohten Liebe, insofern die Liebenden Kinder verfeindeter Eltern sind, macht aber im Unterschied zu Shakespeare aus der Liebes- vor allem eine Rachetragödie. Denn anders als in »Romeo und Julia« geht es nicht um zwei Familien, sondern um zwei Zweige *einer* Familie, die einander in abgrundtiefem Misstrauen verbunden sind. Immer neue Tote und Verdächtigungen auf beiden Seiten treiben die Familie in immer tiefere Feindschaft hinein und zugleich auseinander. Durch das spiegelbildliche Geschehen bleiben sie getrennt und vereint, eine Entwicklung findet nicht statt.<sup>12</sup> Dem steht die Liebe von Agnes und Ottokar, den einzig verbliebenen legitimen Kindern beider Zweige, gegenüber, die einander in der Abgeschiedenheit des Gebirges treffen, um die verlorene Einheit wiederherzustellen. Nachdem sie einander ihre Identität bekannt haben, versuchen sie die bestehenden Missverständnisse aufzuklären und Vertrauen aufzubauen.

Doch wie gerade der Vergleich mit »Romeo und Julia« deutlich macht, sind die Liebenden bei Kleist selbst Teil der wechselseitigen Verdächtigungen. Während sich Romeo und Julia bei ihrer ersten Begegnung auf Anhiß verstehen und gemeinsam erotische Verse in Sonettform reimen,<sup>13</sup> ist das Scheitern der Kommunikation bei Kleist durch den Racheschwur vorprogrammiert. Das Kennenlernen

---

<sup>12</sup> Zum Vergleich der beiden Stücke unter dem Aspekt von Zwietracht und Eintracht sei auf die sehr genauen Beobachtungen von Peter Szondi verwiesen. Vgl. Peter Szondi, Versuch über das Tragische. In: Ders., Schriften, hg. von Jean Bollack mit Henriette Beese u.a., Bd. I, Berlin 2011, S. 149–260, hier S. 248.

<sup>13</sup> »ROMEO If I profane with my unwortheist hand / This holy shrine, the gentle sin is this: / My lips, two blushing pilgrims, ready stand / To smooth that rough touch with a tender kiss. / JULIET Good pilgrim, you do wrong your hand too much, / Which mannerly devotion shows in this; / For saints have hands that pilgrims' do touch, / And palm to palm is holy palmers' kiss. / ROMEO Have not saint lips, and holy palmers too? / JULIET Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer. / ROMEO Oh, then dear saint, let lips do what hands do: / They pray; grant thou, lest faith turn to despair. / JULIET Saints do not move, though grant for prayer's sake. / ROMEO Then move not while my prayer's effect I take. / *He kisses her.*« (1,5,204–217; Shakespeare-Zitate mit Akt, Szene, Vers nach: The Norton Shakespeare, hg. von Stephen Greenblatt u.a., 3. Aufl., New York und London 2016)

von Agnes und Ottokar liegt der eigentlichen Handlung voraus und ist damit in die Geschichte der Feindschaft der Familie eingelassen.

Davon ist auch ihr erstes Aufeinandertreffen im Stück bestimmt: Ottokar »*betrachtet*« die Geliebte »*mit Wehmut*« (vor Vs. 684), wie es im Nebentext heißt, während Agnes so tut, als ob sie ihn gar nicht bemerkt hätte. Ihre ersten Worte lauten: »S'ist doch ein häßliches Geschäft: belauschen« (Vs. 684). Wie der Doppelpunkt markiert, betreiben beide Seiten dieses »häßliche[ ] Geschäft«, das bereits in vollem Gange ist, wie auch der holprige Einsatz des Verses akzentuiert. Darüber hinaus machen Agnes' Worte deutlich, wie weit die Liebenden von Glück und Schönheit entfernt sind. In diesem Zusammenhang hat die Sprache selbst entscheidende Bedeutung, da sie Ausdruck der Verdächtigungen ist, die sie zugleich vollzieht. Dies gilt – wie durch den Racheschwur auf das »Mörderhaus[ ] Sylvesters« (Vs. 35) zu Beginn des Stückes pointiert vorgeführt wurde – besonders für den jeweiligen Namen, prägt aber auch Agnes' doppeldeutige Äußerung über das »belauschen«.

Auch bei »Romeo und Julia« geht es um die Namen der Liebenden. Auch hier ruft der Name des Anderen den Streit der verfeindeten Familien auf. Doch im Unterschied zu Ottokar und Agnes können sich sowohl Romeo als auch Julia vom Namen lösen, sodass er den Geliebten nicht buchstäblich meint:

O Romeo! warum denn Romeo?  
Verläugne deinen Vater, deinen Namen!  
Willst du das nicht, schwör' dich zu meinem Liebsten,  
Und ich bin länger keine Capulet! (2,2, S. 50)

Während Julia Romeo zu einem Liebesschwur auffordert, mit dem er sich gleichzeitig vom Namen des Vaters loslöst, hat Ottokar längst auf den Namen von Agnes' Vater Rache geschworen. Julia kann dagegen fortfahren:

Dein Nam' ist nur mein Feind. Du bliebst du selbst,  
Und wärs't du auch kein Montague. Was ist  
Denn Montague? Es ist nicht Hand, nicht Fuß, [...]  
Was ist ein Name? Was uns Rose heißt,  
Wie es auch hieße, würde lieblich duften.  
So Romeo, wenn er auch anders hieße,  
Er würde doch den köstlichen Gehalt  
Bewahren, welcher sein ist ohne Titel.  
O Romeo, leg' deinen Namen ab,  
Und für den Namen, der dein Selbst nicht ist,  
Nimm meines ganz! (2,2, S. 51)

Diese innigen Worte haben auch ein Echo bei Kleists Alkmene gefunden. Vor allem aber unterstreichen sie, dass der Name hier Teil des sozialen Maskenspiels, nicht aber der jeweiligen Persönlichkeit, des Selbst ist.

Für Agnes und Ottokar, die sich über ihre Liebe füreinander durchaus im Klaren sind, ist der Name dagegen das unmittelbare *Zeichen* des Anderen, sodass Bezeichnendes und Bezeichnetes zusammenfallen. Daher wird das Aussprechen des eigenen Namens zum Liebes- und mehr noch zum Vertrauensbeweis.<sup>14</sup> Weil es die

<sup>14</sup> Das Aussprechen des eigenen Namens kann daher auch als Hingabe und Versprechen gedeutet werden, welches jenseits des Wissens um den Anderen liegt. Vgl. dazu Vs. 772 und

Sprache ist, die das System des Argwohns vorantreibt – denn »Drehen freilich / Lässt Alles sich.« (Vs. 1172f.) – ist das Sprechen der beiden gänzlich kontaminiert.<sup>15</sup> Aus dieser Spirale können sie sich bis zuletzt nicht lösen, weil sie der Trennung der Familien ihre Verbindung entgegensetzen wollen. Julia hingegen streicht Romeos Namen durch und bekommt dafür den Geliebten.

Dies bekräftigt Romeo seinerseits durch folgenden Ausspruch: »Ich nehme dich beim Wort. / Nenn' Liebster mich, so bin ich neu getauft / Und will hinfort nicht Romeo mehr seyn.« (2,2, S. 51) Auch hier ist der Unterschied zu Kleist markant, bei dem das Bild der Taufe wiederkehrt: Ottokar hat Agnes, während sie schlief, auf den Namen Maria getauft (vgl. Vs. 1254f.). Dahinter verbirgt sich die Absicht, der Geliebten einen neuen Namen und damit auch eine neue Bedeutung zu geben. Nie kann sie einfach sie selbst sein. Er nimmt sie – im genauen Gegensatz zu Romeo – immer ganz wörtlich.

Romeo und Julia brauchen dagegen nicht viele Worte, sie wachsen vielmehr an der Leidenschaft ihrer Liebe und werden dadurch erwachsen. Agnes und Ottokar können das nicht. Sie bleiben trotz aller Verständigungsbemühungen offensichtlich in den Banden und Ränken ihrer Familie gefangen. Damit bleiben sie immer auch Kinder, wie der Rückzug in die Höhle verdeutlicht. Vor allem aber zeigt sich ihre Kindlichkeit daran, dass sie die Liebes- und Hochzeitsnacht nur *spielen*. Dieses Spiel wird durch einen weiteren Verweis auf »Romeo und Julia« eingeleitet:

OTTOKAR Du wirst mein Weib, mein Weib! weißt Du denn auch  
Wie groß das Maß von Glück?  
AGNES *lächelnd* Du wirst es lehren.  
OTTOKAR Ich werd' es! O Du Glückliche! Der Tag,  
Die Nacht vielmehr ist nicht mehr fern. Es kommt, Du weißt  
Den Liebenden das Licht nur in der Nacht (Vs. 2432–36).

Hier wird offensichtlich der berühmte Abschied von Romeo und Julia zitiert: »Willst Du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern. / Es war die Nachtigall, und nicht die Lerche« (3,5, S. 110).<sup>16</sup> Doch die beiden frisch Vermählten haben tatsächlich gerade ihre Hochzeitsnacht miteinander verbracht und versuchen nun, den Abschied noch ein wenig hinauszuzögern. Indem Ottokar von der Nacht spricht, die nicht mehr fern ist, vertauscht er Tag und Nacht und in der Konsequenz auch Leben und Tod.<sup>17</sup> Was Agnes nämlich die Flucht und damit das Leben ermöglichen sollte, begründet schließlich ihren Tod.<sup>18</sup> Die imaginierte Hochzeits-

---

Vs. 785. Zum Zusammenhang von Vertrauen, Identität und Selbstgewissheit vgl. auch Anne Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen »Die Familie Schroffenstein«, »Der zerbrochne Krug« und »Amphitryon«. In: KJb 2008/09, S. 138–150.

<sup>15</sup> Zur grundlegenden Analyse der »Familie Schroffenstein« als groteske Tragödie der Sprache vgl. Hinrich C. Seeba, Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists »Familie Schroffenstein«. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44 (1970), S. 64–100.

<sup>16</sup> Auch die Licht-Metaphorik ist ein deutlicher Verweis auf »Romeo und Julia«.

<sup>17</sup> Meta Corssen spricht dagegen in ihrer Untersuchung der beiden Stücke von der »Ähnlichkeit im Verhältnis zu Leben und Tod« (Meta Corssen, Kleist und Shakespeare, Weimar 1930, S. 72).

<sup>18</sup> Vgl. Seeba, Der Sündenfall des Verdachts (wie Anm. 14), S. 92.

nacht samt Kleidertausch läutet das Verhängnis der beiden ein.<sup>19</sup> Wie der Name markiert auch der Mantel, dass die Liebenden nicht einfach sie selbst sein können.<sup>20</sup> Agnes wird Ottokar, Ottokar wird Agnes – im Gegensatz zu ›Romeo und Julia‹ werden sie nicht eins und damit auch nicht das Dritte, nach dem sie suchen, um den Kreislauf des Misstrauens zu durchbrechen.<sup>21</sup>

## II.

Damit komme ich zu Schillers ›Wallenstein‹. Das Thema des Vertrauens bildet zweifellos die zentrale Verbindungslinie zwischen Kleists ›Familie Schroffenstein‹ und Schillers Geschichtsdrama und wäre eine eigene Erörterung wert. Bezogen auf die Liebenden Max und Thekla übernimmt Kleist von Schiller vor allem ihr Vertrauen auf das eigene Gefühl,<sup>22</sup> das sie mehrfach artikulieren und das ihnen in einer Welt voll schwer zu durchschauender politischer Verdächtigungen und Allianzen ermöglicht, eigenständig zu entscheiden und sich die Reinheit ihrer Liebe zu bewahren. An der Stelle des Racheschwurs steht bei Schiller der wechselseitige Verrat von Octavio und Wallenstein, von dem sich die vertrauensvolle Eigenständigkeit von Max und Thekla abhebt. Gleichzeitig fühlen sie sich wie Agnes und Ottokar von der Schuld ihrer Väter massiv bedroht und sind daher von der Heiterkeit der Liebe in ›Romeo und Julia‹ weit entfernt. Dennoch gelingt es Max und Thekla bis zuletzt, eine Gegenwelt zur Welt ihrer Väter und deren schuldhafter Verstrickung in das Geschehen zu behaupten. Ihre Liebe ist im Wortsinn eine Utopie,<sup>23</sup> sie hat in der Wirklichkeit keinen Ort und bestimmt daher ihren Entschluss zu sterben.

Obwohl auch Agnes und Ottokar auf das Gefühl vertrauen, gilt für sie gerade nicht, dass sie ihre Liebe von Schuld rein halten können. Auch ihre Rede von Vertrauen bleibt an den sprachlich vermittelten Verdacht gebunden. Dies zeigt zuletzt auch der Kleidertausch, der erheblich zum grotesken Exzess des Schlusses

---

<sup>19</sup> Bei Shakespeare ist das umgekehrt der fingierte Tod Julias, der zwar auch nicht die gewünschte Folge zeitigt, aber immerhin noch einen gemeinsamen, selbstbestimmten Tod ermöglicht.

<sup>20</sup> Ihre Liebe steht im Zeichen einer verlorenen Einheit, doch die Differenz können sie nicht anerkennen (vgl. dazu auch Seeba, *Der Sündenfall des Verdachts*, wie Anm. 14, S. 92). Romeo und Julia überwinden die Zwietracht der Familien, während bei Agnes und Ottokar die Tragik darin liegt, dass gerade die Einheit der Familie die Zwietracht heraufbeschworen hat. Vgl. Szondi, *Versuch über das Tragische* (wie Anm. 11), S. 249.

<sup>21</sup> Insofern scheitert die Utopie des Vertrauens nicht nur an der mangelnden Aufklärung der Väter (vgl. Fleig, *Das Gefühl des Vertrauens*, wie Anm. 13, S. 146), sondern auch an der Verstrickung der Kinder in das System des Verdachts.

<sup>22</sup> ›Vertrauen‹ und ›Liebe‹ sind denn auch wichtige Stichworte in Kleists Korrespondenz mit seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge, der er am 16. August 1800 Schillers ›Wallenstein‹ schickt. Das Geschenk ist ein Angebot zur Identifikation mit den Liebenden Max und Thekla und soll über die »Zeit unsrer Trennung hinweg« helfen (DKV IV, 71).

<sup>23</sup> Vgl. Jürgen Brokoff, *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, 2. Aufl., Göttingen 2010, S. 328.

beiträgt. Denn als bewusster Akt der Täuschung führt er im Moment der Rettung die finale Katastrophe selbst herbei.<sup>24</sup>

So gesehen ist Schillers Liebespaar viel näher am Shakespeareschen als am Kleistischen. Dies zeigt auch Theklas Ausspruch:

Uns trennt das Schicksal, unsre Herzen bleiben einig.  
Ein blut'ger Haß entzweit auf ew'ge Tage  
Die Häuser Friedland, Piccolomini,  
doch wir gehören nicht zu unserm Hause. (Vs. 2349–2352, WT III,22)<sup>25</sup>

Max und Thekla trennen sich nicht nur gefasst voneinander, sie sagen sich buchstäblich los. Im direkten Vergleich zeigt sich, dass sich Agnes und Ottokar dagegen immer weiter in das sinnlose Geschehen hinein sprechen. Sie versprechen sich: ein Versprechen, das – ähnlich wie in der ›Penthesilea‹ – zu einem tödlichen Versehen führt.

Mit Blick auf die Neuformierung der Tragödie um 1800 sind Max und Thekla aber vor allem deshalb wichtig, weil sie Schillers eigene Zutat zum historischen Wallenstein-Stoff sind. Sie scheinen damit den Ausspruch von Rupert Schroffenstein zu bestätigen, dass es Liebe und Vertrauen nur im »Märchen« (Vs. 43), mithin in der Fiktion gibt. Mit ihnen stimmt Schiller die Klage über den Verlust des Schönen an, die in Gestalt von Theklas Gesang nicht nur von Ferne auf die Liebeslyrik in ›Romeo und Julia‹, sondern darüber hinaus auf die Bestimmung und Selbstreflexion der Tragödie um 1800 verweist.

Der Prolog zu Schillers ›Wallenstein‹ führt aus, dass der dramatischen Kunst »an des Jahrhunderts erstem Ende« (Vs. 61, S. 15) neue Aufgaben zukommen, für die eine neue Form gefunden werden muss. Das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte ebenso wie zur eigenen Gegenwart bildet dabei das Zentrum von Schillers Überlegungen.<sup>26</sup> Diese neue Form reflektiert Schiller zum einen im Charakter seines Protagonisten, der beständig zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit schwankt, zum anderen in der Vermischung epischer und dramatischer sowie komischer und tragischer Elemente,<sup>27</sup> die samt ihrer verschiedenen sprachlichen Mittel auf Shakespeare verweisen.

Dass die gesuchte neue Form eine Mischform ist, zeigt die Schwierigkeit der Neubestimmung der Tragödie um 1800 an. Gerade ›Wallenstein‹ markiert deutlich die Bruchstelle zwischen Antike und Moderne, an der die zeitgenössische Frage nach Grenzen und Möglichkeiten der Tragödie ansetzt. Dagegen wähen die wenigen Arbeiten, die sich bisher überhaupt mit den Bezügen zwischen ›Wallenstein‹ und ›Schroffenstein‹ beschäftigt haben, Schiller gegenüber Kleist auf der

---

<sup>24</sup> Vgl. Endres, *Das depotenzierte Subjekt* (wie Anm. 9), S. 110.

<sup>25</sup> Friedrich Schiller, *Wallenstein*. In: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 4, hg. von Frithjof Stock, Frankfurt a.M. 2000, S. 315–441, hier S. 237; Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden mit Vers-, Akt-, Szenen- und Seitenangabe im Haupttext.

<sup>26</sup> Vgl. Martin Wagner, *Zeit, Geschichte und Ästhetik im Wallenstein-Prolog*. In: *Orbis Litterarum* 67 (2012), S. 366–386, hier S. 376.

<sup>27</sup> Vgl. dazu grundlegend Walter Müller-Seidel, *Episches im Theater der deutschen Klassik*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), S. 338–386, hier S. 343.

Seite des Idealismus und der griechischen Antike.<sup>28</sup> Doch weist Schiller mit Max und Thekla den Idealismus deutlich in seine Schranken.

Denn die Liebe zwischen Max und Thekla bedeutet nicht nur Glück, sondern figuriert auch Schönheit; insbesondere der Tod von Max wird mehrfach als Tod des Schönen beklagt, und zwar sowohl von Thekla als auch von Wallenstein. So resümiert etwa Thekla:

- Da kommt das Schicksal – Roh und kalt
- Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
- Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde –
- Das ist das Los des Schönen auf der Erde!« (Vs. 3177–3180, WT IV,12, S. 266)<sup>29</sup>

Dass ihre Liebe für das Schöne steht, markiert deutlich den Gegensatz zum Kriegsgeschehen: Ihr utopischer Ort ist die Poesie. In diesem Zusammenhang sei noch einmal an die lyrischen Passagen in »Romeo und Julia« erinnert, die ebenfalls durch einen Wechsel von Liebe und Trauer charakterisiert sind.

Auch für Max und Thekla gilt, dass sie sich letztlich ohne Worte verstehen. Ihre Liebe beruht auf einem tiefen Einverständnis, der korrupten Welt der Kriegsparteien und dem lärmenden Gewühl des Lagers (vgl. Vs. 526, P I,4, S. 73) Glück und Schönheit entgegenzusetzen. Gegenüber Octavio bringt Max daher ihre Liebe mit dem Frieden in Verbindung, den sie auf ihrer gemeinsamen Reise von Wien in Wallensteins Lager kennengelernt haben (vgl. P I,4, S. 72–74).<sup>30</sup> Gleichzeitig unterstreicht auch diese Reise den utopischen Charakter ihrer Liebe, die keine Zeit und keinen Ort hat.

Anders als bei Shakespeare und Kleist ist bei Schiller am Ende aufgrund der politischen Konfrontation der Väter einerseits und der besonderen Konstellation, dass eigentlich Wallenstein von Max als Vaterfigur wahrgenommen und geliebt wird, andererseits keine Versöhnung möglich. Zudem ist sein Protagonist selbst zwischen Krieg und Frieden, d.h. der Versöhnung mit dem Kaiser, hin- und hergerissen. Das Problem der Liebenden steht so gesehen für den gesamten dramatischen Konflikt. Doch anders als Wallenstein, der zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit schwankt und unentschieden auf den richtigen Moment zur Tat wartet,<sup>31</sup> entscheiden sich Max und Thekla tatsächlich und gehen in einen selbstbestimmten Tod. Während Wallenstein als Hamlet-Nachfolger schuldig wird, ob- schon sein Warten Schuld vermeiden soll, ermöglicht die Liebeshandlung zwar idealistische Sinngebung – bezogen auf das Ende stellt sie aber die Sinnlosigkeit geschichtlichen Handelns nur umso deutlicher heraus.

---

<sup>28</sup> Zu dieser Deutung vgl. Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie (wie Anm. 9), S. 210, und darauf bezugnehmend Endres, Das depotenzierte Subjekt (wie Anm. 9), S. 111.

<sup>29</sup> Vgl. auch Wallensteins – fast schon abschließendes – Fazit: »Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder« (Vs. 3453, WT V,3, S. 277).

<sup>30</sup> Vgl. auch Max' Liebesgeständnis gegenüber der Gräfin Terzky: »O! goldne Zeit / Der Reise, wo uns jede neue Sonne / Vereinigte, die späte Nacht nur trennte!« (Vs. 1476–1478, P III,3, S. 107).

<sup>31</sup> Vgl. Anne Fleig, »Die Zeit ist noch nicht da« – Schillers »Wallenstein« als Drama des Wartens. In: Dirk Oschmann, Peter Schnyder und Helmut Hühn (Hg.), Schillers Zeitbegriffe, Hannover 2017 (in Vorbereitung).

Sowohl bei Shakespeare als auch bei Schiller wird damit die Tragödie als Deutungsmuster des historischen Prozesses hinterfragt,<sup>32</sup> bei Kleist wird dieser Zusammenhang zerbrochen. So zeigt Shakespeare die Infragestellung etablierter Werte durch maßlose Leidenschaften, Verbrechen und Wahnsinn; auch die Brüchigkeit der politischen Ordnung wird immer wieder thematisiert, in ›Romeo und Julia‹ z.B. durch die doppeldeutige Figur des Pfarrers, in ›Hamlet‹ natürlich vor allem durch die Selbstreflexion des Protagonisten, aber auch das Spiel im Spiel. Wallenstein kann nur mehr die Sinnlosigkeit des Geschichtsverlaufs reklamieren; selbst Octavio, sein Gegenspieler, steht am Ende vor dem Nichts. Lediglich die schöne Versform hält noch die Bruchstücke des Kriegsgeschehens zusammen, das auch Theklas Geliebten unter sich begraben hat. Im Übrigen vermittelt auch die Sprache historischen Abstand zum Geschehen.<sup>33</sup> Dessen Bruchstücke stellen die Verbindung von dramatischer Handlung und Tragischem infrage. Bei Kleist ist diese Verbindung von Anfang an gekappt, da die Sprache selbst brüchig wird.

### III.

Abschließend möchte ich festhalten, dass die Historisierung der Form, die sich um 1800 abzeichnet, die Tragödie unter Spannung setzt und letztlich ihre Infragestellung bedeutet. An diesem Punkt markiert ›Die Familie Schroffenstein‹ eine mehr als kühne Intervention, die noch einmal die Entwicklung der modernen Tragödie, vermittelt über Schiller, nachvollzieht und gleichzeitig im grotesken Exzess zu überschreiten versucht.

In allen drei Stücken bestehen die Liebespaare aus Kindern verfeindeter Väter bzw. Familien, in allen Fällen bedeutet der Tod der Liebenden, dass die Väter keine Nachkommen mehr haben. Die drei Liebespaare berühren auf unterschiedliche Weise die Frage nach dem Tragischen; in allen drei Stücken fällt zudem eine Verbindung von komischen und tragischen Elementen auf. Überall bestimmen merkwürdige Zufälle das Geschehen, die einerseits auf den Umschlag ins Komische zielen, auf der anderen Seite aber auch die Sinnlosigkeit des Geschehens ausstellen. Während in ›Romeo und Julia‹ die Liebesgeschichte der beiden Hauptfiguren das Zentrum bildet, handelt es sich sowohl bei ›Wallenstein‹ als auch bei der ›Familie Schroffenstein‹ um analytische Dramen, die vor allem die Konsequenzen der jeweiligen Vorgeschichte thematisieren. Für die Liebespaare bedeutet das, dass sie stärker als Kinder der verfeindeten Parteien in Erscheinung treten. Max und Thekla sagen sich allerdings am Ende von ihren Vätern los, Max erklärt sich Wallenstein gegenüber sogar als »mündig« (Vs. 711, WT II,2, S. 179). Daraus resultiert zugleich der wohl entscheidende Unterschied zwischen den Liebespaaren von Schiller und Kleist: Max und Thekla bewahren sich ebenso wie Romeo und Julia die Unschuld ihrer Liebe, während sich Agnes und Ottokar in das schuldhaftige Geschehen verstricken.

---

<sup>32</sup> Vgl. Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater* (wie Anm. 2), S. 425.

<sup>33</sup> Vgl. Wagner, *Zeit, Geschichte und Ästhetik im Wallenstein-Prolog* (wie Anm. 25), S. 378.

Die Liebe von Max und Thekla kann dadurch das Schöne figurieren und wird sogar mit jener Heiterkeit verbunden, die der Prolog der Kunst zuspricht (vgl. Vs. 138, S. 17). Doch wie ich gezeigt habe, bleibt diese Liebe Utopie. Nur als reine Möglichkeit hält sie der Wirklichkeit Stand. Entsprechend gibt es bei Schiller anders als bei den anderen beiden Autoren keine Versöhnung.

An dieser Stelle wird Schillers Vermittlungsfunktion in der Geschichte der Tragödie deutlich: Bei Shakespeare gibt es eine Versöhnung der zerstrittenen Väter, die aber schon brüchig ist; bei Kleist wird die Versöhnung der Väter lächerlich gemacht. Schiller markiert demgegenüber mit ›Wallenstein‹ genau die Bruchstelle der Tragödie um 1800, die Kleist mit der eigentlich schon bei ›Hamlet‹ ausgesetzten Form der Rachetragödie in einen grotesken Exzess dramatischen Handelns wendet.

Während ›Wallenstein‹ das Handeln im Drama selbst zum Thema macht, weil sein Protagonist Optionen und Schlachtpläne vorzugsweise in Gedanken durchspielt, ist ›Die Familie Schroffenstein‹ durch ein geradezu beängstigendes Maß an Reflexionslosigkeit und Überaktionismus gekennzeichnet, die immer weitere Gräueltaten nach sich ziehen. Diese grotesken Elemente verbinden Tragisches und Komisches, lösen aber die Kohärenz der dramatischen Handlung auf.

In allen drei Stücken spielt schließlich die Selbstreflexivität der Sprache eine bedeutende Rolle: Insbesondere bei ›Romeo und Julia‹ ist sie teils derbes, teils frivol-lebesspiel, doch wäre die Verständigung der beiden auch ohne Worte möglich. Max und Thekla versichern sich ihrer Liebe, lassen aber am Ende ihr ›Herz‹ sprechen und brauchen daher nicht mehr viele Worte, um sich für ihren Weg zu entscheiden. Bei Kleist ist dagegen die Liebe ebenso sprachlich verfasst wie der Verdacht, es gibt keine Differenz. In der Aufhebung dieser Differenz liegt die Überschreitung der Tragödie, die in ein auswegloses Geschehen mündet, was die verstellte Höhle als Fluchtpunkt des Trauerspiels verdeutlicht. Hier bewahrheitet sich einmal mehr Ruperts Ausspruch, dass es Liebe und Vertrauen nur im Märchen gibt; als Spiel im Spiel wird aus der inszenierten Hochzeitsnacht dagegen der ›Spaß zum Totlachen‹.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal an Schillers ›Fiesko‹ erinnert, denn auch dort spielt das Motiv des Mantel- und Geschlechtertauschs eine wichtige Rolle. Immerhin ermordet Fiesko seine eigene Ehefrau (vgl. Vs. 11, S. 430), die sich aus Liebe zu ihm als Mann verkleidet in die Schlacht um Genua gestürzt und im Getümmel versehentlich Mantel und Schwert der Gegenseite gegriffen hatte. Auch von hier aus wird verständlich, inwiefern gerade der Manteltausch in der ›Familie Schroffenstein‹ den Spaß zum ›Totlachen‹ motiviert.

Der Manteltausch weist groteske Züge auf, weil er Gräßliches und Lächerliches vereint und damit zwischen Tragik und Komik schwankt. Dieses Schwanken zeigt sich beim ›Fiesko‹ nicht zuletzt in den beiden Schlussfassungen.<sup>34</sup> ›Wallenstein‹ beharrt auf der Trennung von Leben und Kunst, deren Heiterkeit allein in der Reflexion erscheint. Bei Kleist wird die Kunst zum grotesken Kunststück, mithin

---

<sup>34</sup> Nach der Buchausgabe hat Schiller das Stück für die Mannheimer Bühne mit einem – wenn auch ambivalenten – guten Ende ausgestattet.

zum Taschenspielertrick, der das tragische Geschehen parodiert und dadurch letztlich unterbricht.

Die eingangs gestellte Frage, inwiefern Kleists Shakespeare auch Schillers Shakespeare ist, kann vor diesem Hintergrund mit Blick auf seine Konzeption der Tragödie dahingehend beantwortet werden, dass Kleists ›Familie Schroffenstein‹ neben den konkreten Bezügen auf ›Romeo und Julia‹ nicht ohne die gerade durch Shakespeares Stücke geprägten Dramen Schillers zu verstehen ist. Die Überschreitung der Tragödie als Bruch zwischen dramatischer Handlung und Tragischem wird am Ende mit dem abgeschnittenen Kinderfinger auf der Bühne sichtbar gemacht.

Susanne Kaul

*COMIC RELIEF?*

Komische Kippfiguren in Shakespeares  
und Kleists Tragödien

I. *Comic relief* bei Shakespeare

In Shakespeares und Kleists Dramen finden sich viele Wortspiele, komische Figuren, Verkleidungs- und Verstellungsspiele, dramatische Ironie und andere Spielarten des Komischen. Besonders auffällig sind sie im Kontext tragischer Konflikte. In der Forschungsgeschichte wurden sie nicht selten auch als anstößig beurteilt. Zu erinnern wäre hier beispielsweise an die kontroverse Beurteilung von Shakespeares Pfortnerszene aus »Macbeth«, die direkt auf die Ermordung Duncans folgt. Während Dryden in seinem »Essay of Dramatic Poesy« (1668) das komische Interludium in der Tragödie hinsichtlich seiner Erleichterungsfunktion anerkennt, hält Coleridge die Szene für überflüssig; diese Ansicht wiederum ist seit dem späten 19. Jahrhundert in der englischsprachigen Literaturkritik mit dem Hinweis auf die Entlastungs- und Kommentarfunktion der Szene revidiert worden.<sup>1</sup> Auch die deutsche Literaturkritik des 18. Jahrhunderts tut sich schwer mit komischen Einlassungen ins tragische Geschehen. Lessing lehnt im 70. Stück der »Hamburgischen Dramaturgie« die »Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhafte[n] Lustigkeit« aufgrund ihres Mangels an Ordnung und Verstand ab. Es müsse uns ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschten.<sup>2</sup> Shakespeare ist Dr. Johnson zufolge bekannt für seine Angewohnheit, in den Tragödien nach Gelegenheiten zu suchen, etwas Komisches einzubauen: Shakespeares Trauerspiele seien »an interchange of seriousness and merriment«, und

---

<sup>1</sup> Vgl. Frederic B. Tromly, *Macbeth and His Porter*. In: *Shakespeare Quarterly* 26 (1975), S. 151–156, hier S. 151. Zu den Verteidigern der Szene gehören beispielsweise John W. Hales, *Notes and Essays on Shakespeare*, London 1884, S. 273–290, und John Harcourt, »I Pray You, Remember the Porter«. In: *Shakespeare Quarterly* 12 (1961), S. 393–402.

<sup>2</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*. IV. Band: *Dramaturgische Schriften*, München 1973, S. 555–558. Guthke relativiert die Auffassung, der Klassizismus habe die Vermischung von Tragödie und Komödie verdammt, indem er eine isolierte Formulierung Lessings (die der oben referierten folgt) anführt, derzufolge der Ernst das Lachen zuweilen so unmittelbar erzeuge, dass man Komisches und Tragisches kaum auseinanderhalten könne – und dies auch in der Kunst nicht tun müsse (vgl. Karl Siegfried Guthke, *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, Göttingen 1968, S. 51).

weiter: »he is always struggling after some occasion to be comic.«<sup>3</sup> Tatsächlich hat Shakespeares Komik in den Tragödien mehr Heiterkeit als Übelkeit erregt. Die Forschung hat sich bemüht, die Heiterkeit nicht als Selbstzweck zu feiern, sondern sie im Dienste des tragischen Effekts zu rechtfertigen. Dryden hat die Funktion der komischen Szenen in den Tragödien darin gesehen, dass der Zuschauer sich kurzzeitig von der tragischen Anspannung erholen kann:

A continued gravity keeps the spirit too much bent; we must refresh it sometimes, as we bait in a journey, that we may go on with greater ease. A scene of mirth, mixed with tragedy, has the same effect upon us which our music has betwixt the acts; which we find a relief to us from the best plots and language of the stage, if the discourses have been long.<sup>4</sup>

Das Lachen über den Pförtner in »Macbeth« steht demnach im Dienste einer erträglicheren Rezeption des Tragischen. Diese Funktion, die in der anglistischen Literaturwissenschaft gemeinhin als *comic relief* bezeichnet wird, erschien aber vielen Shakespeare-Forschern als zu banal.<sup>5</sup> Die Porter-Szene beispielsweise wurde dementsprechend als Spiegelszene mit Tiefsinn interpretiert, insofern die Sünden, von denen der Pförtner spricht, auf die unmittelbar zuvor geschehene Ermordung Duncans übertragen werden können.<sup>6</sup> Einige Interpreten deuten die Pförtnerszene als ethische Differenzierung zwischen den kleinen Sünden der normalen Menschen und der großen Sünde Macbeths; andere sehen die Funktion der Szene im Gegenteil in der Hervorhebung der Ähnlichkeiten zwischen Macbeths Tat und den Sünden einfacher Menschen wie Trunk- und Gewinnsucht.<sup>7</sup> Dabei ist strittig, ob die Parallelisierung zwischen den ordinären Sünden und dem Mord das Niederträchtige oder gerade das Menschliche an Macbeths Verbrechen aufzeigen soll. Außer Acht gelassen wird in dieser Debatte jedoch die Frage, warum Shakespeare an dieser Stelle mit Komik arbeitet. Eine solche Parallelisierung wäre ja auch ohne Komik denkbar, etwa durch einen kommentierenden Chor oder ein Spiel im Spiel oder durch eine ernste Spiegelszene. Wenn es nur darum ginge, Sympathien für Macbeth zu wecken anstatt ihn zu dämonisieren, dann wäre dies auch mit anderen

---

<sup>3</sup> Zit. nach Raymond Macdonald Alden, *The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and His Contemporaries*. In: *The Journal of English and Germanic Philology*, Bd. 13 (1914), Nr. 2, S. 281–298, hier S. 281.

<sup>4</sup> Zitiert nach Arthur P. Rossiter, *Angel with Horns. Fifteen Lectures on Shakespeare*, London 1961, S. 275f.

<sup>5</sup> Vgl. Rossiter, *Angel with Horns* (wie Anm. 4), S. 275: »Dryden's view is too simple. It does not even explore what *happens* in the convenient period of rest, much less explain the question »why *comic*?« Ersteres ist zutreffend, Letzteres nicht, denn gerade die Komik wird ja erklärt, nämlich mit ihrer Erleichterungsfunktion.

<sup>6</sup> Vgl. Horst Wiedemann, *Spiegelszenen, Spiegelstellen und Spiegelungstechnik im Drama William Shakespeares*, München 1972. Wiedemann arbeitet die Kommentarfunktion dieser Szene ausführlich heraus, ergänzt sie noch um den Hinweis auf die Figur des Höllenspförtners als traditionelle *Mystery-play*-Figur (S. 36), analysiert aber nicht die Rolle der Komik in diesem Zusammenhang.

<sup>7</sup> Stellvertretend für die erste Position, siehe Harcourt, »I Pray You, Remember the Porter« (wie Anm. 1), für die zweite siehe Tromly, *Macbeth and His Porter* (wie Anm. 1). Auch für den nächsten Satz gilt stellvertretend für die erste Position Harcourt, für die zweite Tromly.

Mitteln, beispielsweise der Ausweitung der Innenperspektive, möglich. Die Forschung kritisiert also die *Comic-relief*-Funktion als oberflächlich und versucht, die Porter-Szene zu rehabilitieren, indem sie ihr stattdessen eine Gleichnis-Funktion zuschreibt. Diese Zuschreibung ist zwar richtig, aber unzureichend, denn sie verliert ausgerechnet das Komische aus dem Blick.

Dafür, dass der Terminus des *comic relief* so verbreitet ist und so selbsterklärend zu sein scheint, ist er in der Forschung erstaunlich unterbelichtet und unterschätzt. Er wird zumeist mit Dryden verbunden und als akuter Schmerzstillter interpretiert. Da eine bloße Erleichterungsfunktion anscheinend unter Shakespeares Niveau ist, werden dem Gebrauch der Komik in der Tragödie ein höheres Erkenntnisziel oder zumindest ein unentbehrlicher dramaturgischer Zweck unterstellt.

Es lassen sich zahlreiche *Comic-relief*-Stellen in Shakespeares Tragödien finden; exemplarisch seien im Folgenden die drei wichtigsten aus ›Hamlet‹ angeführt. Es handelt sich um derart auffällige komische Stellen, dass Voltaire sich veranlasst sah, das Stück als Frucht der Einbildung eines besoffenen Wilden zu deklarieren.<sup>8</sup> Die Stellen sind: erstens Hamlets Scheinwahnsinn nach der Geisterscheinung, zweitens das Gespräch mit Rosencrantz und Guildenstern nach der Tötung des Polonius und drittens die Totengräberszene nach Ophelias Selbstmord. Zuerst also zu der Stelle, an der Hamlet nach der Geisterscheinung den Fragen seiner Freunde ausweicht und den Verrückten spielt: Der Auftritt des Geistes hat etwas Unheilrohendes und Erschreckendes für Hamlet, seine Freunde und das zeitgenössische Publikum. Dies kommt in Hamlets Ausruf »O, horrible! O, horrible! most horrible!« (1,5,80)<sup>9</sup> zum Ausdruck. Daher wirkt die Slapstick-Komödie,<sup>10</sup> die Hamlet nach dem Abgehen des Geistes in der fünften Szene des ersten Aktes aufführt, wie ein *comic relief*. Hamlet antwortet auf Marcellus' Ausruf mit einem Falkennerruf: »Hillo, ho, ho, boy! Come Bird, come« (1,5,116) – ein Verhalten, das Coleridge, der mit der Pförtnerszene nichts anzufangen wusste, als psychologisch verständliches Umschlagen deutet, weil Hamlet auf diese Weise die Last und Spannung der Geisterscheinung leichter erträgt.<sup>11</sup> Dramaturgisch fungiert diese Szene in entsprechender Weise für das Publikum als *comic relief*, denn es folgen noch einige wirre Sprüche Hamlets.<sup>12</sup> Gleichzeitig hat Hamlets Verhalten Methode, wie er Horatio später verrät, denn sein bizarres Gebaren – das er »antic disposition« (1,5,172) nennt – ist eine notwendige Verstellung, die ihm als Selbstschutz dient. Hamlets Scheinwahnsinn und die dazu gehörigen Wortspiele sorgen noch an vielen anderen Stellen für Komik. Hier aber sind sie ein Beispiel für *comic relief*.

<sup>8</sup> Dies schreibt Voltaire in seinem ›Vorbericht des Herrn Voltaire zu Semiramis‹, zit. nach Peter W. Marx, Das Komische. In: Ders. (Hg.), Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen, Stuttgart 2014, S. 41–44, hier S. 41.

<sup>9</sup> Zitiert wird nach: William Shakespeare, Hamlet, Bd. 1: Text, Bd. 2: Kommentar, hg., übers. und kommentiert von Holger M. Klein, Stuttgart 1984.

<sup>10</sup> Vgl. Klaus Reichert, Der fremde Shakespeare, München und Wien 1998, S. 93.

<sup>11</sup> Vgl. Shakespeare, Hamlet, Bd. 2 (wie Anm. 9), S. 145.

<sup>12</sup> Dazu gehört beispielsweise die folgende Bemerkung, die etwas tautologisch und zusammenhanglos erscheinen mag, vor dem Hintergrund der Brudermordgeschichte aber treffend ist: »There's never a villain dwelling in all Denmark / But he's an arrant knave.« (1,5,123f.)

Die zweite und dritte *Comic-relief*-Stelle folgt, wie in »Macbeth«, auf die Tötung einer Figur, was bei der Geisterscheinung nur indirekt der Fall ist, insofern der Geist von seiner Ermordung berichtet. In der vierten Szene des dritten Akts tötet Hamlet Polonius, der im Zimmer seiner Mutter hinter einem Wandbehang steht und lauscht. Der Tötungsakt ist zwar kein tragisches Versehen, weil er durch die angebliche Verwechslung des Polonius mit einer Ratte selbst etwas Komisches an sich hat. Außerdem bereut Hamlet seine Tat nicht. Polonius hat sich durch seine Geschäftigkeit selbst in Gefahr gebracht (vgl. 3,4,32), ist also mitschuldig an seinem Tod. Auf der anderen Seite stirbt hier jemand, der es eigentlich nicht verdient, und die Königin reagiert mit Entsetzen. Nachdem Hamlet die Leiche des Polonius hinausgeschleift hat, beginnt der nächste Akt mit zwei komischen Figuren, Rosencrantz und Guildenstern, deren Verspottung durch Hamlet für *comic relief* nach dem Schrecken des Tötens sorgt. Als Zwillingfiguren haben sie durch ihre mechanische Doppelung im Sinne Bergsons an sich schon eine komische Disposition und entstammen eher dem Komödien- als dem Tragödienpersonal.<sup>13</sup> Zudem werden sie von Hamlet höhnisch mit einem Schwamm und einem Apfel verglichen: einem Schwamm, weil sie sich vom König aussaugen lassen; mit einem Apfel, weil der König sie behandelt wie ein Affe, der einen Apfel im Mund aufbewahrt, um ihn erst ganz zum Schluss zu verschlingen (vgl. 4,2,12–20). Die Szene ist burlesk, weil Rosencrantz und Guildenstern als lächerlich vorgeführt werden, und sie sorgt entsprechend für einen komischen und erleichternden Kontrast zur Tötung des Polonius. Gleichzeitig kommentiert Hamlet hier das betrügerische Verhalten des Königs und das opportunistische seiner ehemaligen Studienkollegen, die sich zu Handlangern machen lassen. Claudius will Hamlet unschädlich machen, doch Hamlet entzieht sich ihm durch seinen vorgespielten Wahnsinn.

Auf Ophelias Selbsttötung folgt die Totengräberszene (die erste Szene des fünften Akts), in der ein Küster und sein Gehilfe, von Shakespeare als Clowns bezeichnet, mit parodistischen lateinischen Einsprengseln über ihre Arbeit fachsimpeln – dies im Wechsel mit Alkoholkonsum und Gesang, während beim Graben die Schädel von den Schaufelladungen rollen. Der witzige Schlagabtausch, zuerst zwischen den beiden Totengräbern, dann zwischen dem Totengräber und Hamlet, erspart dem Zuschauer den emotionalen Aufwand des Trauerns um Ophelia. Gleichwohl wird die Spannung zwischen Tragischem und Komischem nicht aufgehoben, denn Hamlet weiß noch nichts von Ophelias Tod. Die dramatische Ironie erhöht an dieser Stelle die Spannung, sodass einerseits ein *comic relief* vorliegt, andererseits die gewaltsame Spannungsentladung im Kampf zwischen Laertes und Hamlet in Ophelias Grab schon programmiert ist. Zudem enthalten die komischen Wortgefechte, wie in den anderen Fällen auch, kritische Reflexionen der Haupthandlung, beispielsweise wenn der Totengräber auf Hamlets Frage, wie lange ein Mensch in der Erde liegen kann, bis er verfault, antwortet, dass viele schon verfault (»rotten«) sind, bevor sie sterben (vgl. 5,1,160). Damit spielt er, ohne es zu wissen, auf Claudius' moralischen Verfall an bzw. darauf, dass im

---

<sup>13</sup> Henri Bergson macht die mechanische Starrheit (»raideur de mécanique«) als Quelle der Komik geltend (vgl. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900, S. 9). Diese trifft auf literarische Zwillingfiguren zumeist zu, weil sie in ihrer Doppeltheit mechanisch, unflexibel und austauschbar wirken.

Staate Dänemark etwas »rotten« ist (1,5,90). Ebenfalls ohne es zu wissen, spricht er mit Hamlet über Hamlet, von dem er glaubt, er sei nach England geschickt worden. Auch diese dramatische Ironie steigert die Komik der Szene. Es ist daher nicht zutreffend, dass die komischen Figuren und deren Wortwitz die tragische Stimmung verstärken, wie einige Shakespeare-Forscher meinen.<sup>14</sup> Das Tragische wird in den Hintergrund gedrängt und bricht erst mit Laertes wieder hervor.

Es gibt noch zahlreiche andere komische Stellen in »Hamlet« wie beispielsweise die Osrice-Szene (5,2), die in gewissem Sinne auch eine *Comic-relief*-Szene ist, nur dass sie nicht *nach*, sondern *vor* der Schreckenstat bzw. hier der finalen Katastrophe erfolgt. Es ist durch die skizzierten Beispiele bereits deutlich geworden, dass die genannten Szenen den dramaturgischen Zweck erfüllen, die tragischen Themen der Haupthandlung zu kommentieren. Aber warum Shakespeare dabei ausgerechnet zum Mittel der Komik greift, erklärt sich durch die Kommentarfunktion allein noch nicht.

Daher gebe ich hier eine Erklärung für den Gebrauch der *Comic-relief*-Szenen, die das Komische in den Fokus zurückholt:

Das Komische ist als *comic relief* dramaturgisch eine Unterbrechung des tragischen Geschehens, die ein Aufatmen ermöglicht und die Spannung für einen Moment löst. Hier hat Dryden etwas Richtiges gesehen, denn kurze Ferien vom Tragischen innerhalb der Tragödie erleichtern die ästhetische Erfahrung. Aber sie bereichern sie auch. Und dieser Punkt muss über Dryden hinaus geltend gemacht werden. Dass das Komische das Tragische auf Distanz hält, zielt nicht nur auf affektive Entspannung, es hat vielmehr eine damit verbundene rezeptionsästhetische Bedeutung: Denn ohne Jammer und Schauer erscheint das Tragische in einem anderen Licht. Dieses andere Licht verschärft daher nicht die tragische Wirkung durch den Kontrast mit dem Komischen, sondern ermöglicht eine facettenreiche Sicht auf das Tragische, die dessen Wirkung aufgrund der Distanz und Differenziertheit notwendig schwächen muss. Es zeigt sich darin, dass das Tragische selbst eine komische Kehrseite hat, die Shakespeare in *Comic-relief*-Szenen beleuchtet, um zu zeigen, dass die großen Helden sich mit allzu menschlichen Schwächen herumschlagen, die jeder kennt, oder um den großen tragischen Verfehlungen die Größe und Unabwendbarkeit zu nehmen. Diese Erklärung bestärkt die dramaturgische Funktion, dass Nebenfiguren Protagonisten kommentieren oder als Metapher für sie stehen, berücksichtigt darüber hinaus aber auch die wesenhafte Zusammengehörigkeit des Komischen mit dem Tragischen. Die Inkongruenzen des tragischen Konflikts können auf komische Weise beleuchtet werden, weil Inkongruenzen zugleich der Stoff des Komischen sind.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Vgl. u.a. Hereward T. Price, *Mirror-Scenes in Shakespeare*. In: J.Q. Adams Memorial Studies, Washington 1948, S. 101–113, hier S. 108: »The conversation of the gravediggers with Hamlet is about death, and their bitter jokes only deepen the mood of tragedy.« Die Witze sind aber gar nicht bitter, sondern voller Esprit, Schwung und guter Laune – auch wenn sie sich im Wortfeld der Totengräberzunft bewegen.

<sup>15</sup> Das heißt allerdings nicht, dass Komik und Tragik bei Shakespeare unablässig voneinander sind, wie Rossiter behauptet, wenn er sagt, dass der *comic relief* keine Unterbrechung des Tragischen ist, weil »Shakespeare does *not* separate the ›tragic‹ and the ›comic‹«

## II. Kleists Nähe zu Shakespeare in der Zusammengehörigkeit von Komik und Tragik

Kaum ein deutscher Dichter hat das Komische nach der Art Shakespeares mit dem Tragischen so vermischt wie Kleist. Spiegelszenen, Wortspiele, komische Figuren, grotesker Wahnsinn, wunderbar Komisches – all diese Darstellungsmodi des Komischen sind bei Kleist wie bei Shakespeare nie isoliert vom eigentlichen Thema, vom Konflikt des Dramas. Das, was Friedrich Gundolf an vielen Shakespeare-Bearbeitungen kritisiert, dass sie das Komische »isoliert auf die isolierten Lachmuskeln« loslassen und sie damit als bloße »Lachlust-Lustigkeit« aus dem dichterischen Zusammenhang herauslösen, trifft auf Kleists Komik nicht zu.<sup>16</sup> Denn bei ihm ist die Komik ebenso wenig Selbstzweck wie bei Shakespeare; sie ist vielmehr tragisch bedingt oder hat zumindest einen ernsten Grund und Hintergrund. Die Ähnlichkeit Kleists mit Shakespeare in diesem Punkt ist von der Forschung richtig gesehen worden. Meta Corssen macht in ihrem Buch über Shakespeare und Kleist gleich im ersten Kapitel geltend, dass Kleist oft in der Art Shakespeares Tragisches komisch darstellt. Kleist vermochte es, schreibt sie, »die Kämpfe und Wirren des Lebens aus dem entgegengesetzten Grundgefühl, nach dem Gesetz der Komödie zu gestalten [...]. Und er ist der erste deutsche Dichter, der in dieser inneren Spannweite Shakespeare vergleichbar ist.«<sup>17</sup>

Über das Lustspiel »Der zerbrochne Krug« schreibt Corssen, dass Kleist selbst fühlte, »wie es im Gegensatz zu seiner eigentlichen Art, ein Lichtschein auf dunklem Grund, entsprungen war«. Die anderen deutschen Dichter, die Stürmer und Dränger, sowie Lessing, Goethe und Schiller, warfen sich, Corssen zufolge, entweder auf das Trauerspiel oder auf das Lustspiel, aber die Trauerspiele sind nicht komisch und die Lustspiele entspringen keinem tragischen Lebensgefühl wie bei Kleist.<sup>18</sup> Ob das so stehen bleiben kann, sei dahingestellt; mit Blick auf Lenz' »Hofmeister« mag man an dieser literaturgeschichtlichen These zweifeln.<sup>19</sup> Entscheidend ist, dass ein Merkmal, das für Shakespeares Stücke konstitutiv ist, auch für Kleist charakteristisch ist. Ob diese Ähnlichkeit auf Nachahmung zurückzuführen ist, bleibt letztlich spekulativ. Sicher ist, dass es diese Ähnlichkeit gibt, wie im Folgenden anhand einiger Beispiele skizziert wird.

---

(Rossiter, *Angel with Horns*, wie Anm. 4, S. 277). Dramaturgisch unterbricht die komische Porter-Szene aber sehr wohl das Grauen angesichts der Ermordung Duncans.

<sup>16</sup> Vgl. Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, München und Düsseldorf 1959, S. 42, 44.

<sup>17</sup> Meta Corssen, *Kleist und Shakespeare*, Weimar 1930, S. 28.

<sup>18</sup> Corssen, *Kleist und Shakespeare* (wie Anm. 17), S. 28..

<sup>19</sup> Apel hat gezeigt, wie Faktoren der Tragödie, insbesondere Melancholie und Entfremdung, zunehmend Darstellungsinhalte des deutschen Lustspiels werden. Einer der Gründe sei die Strukturähnlichkeit zwischen Melancholie und Komik im Scheitern der Kommunikation bzw. der Handlung. Allerdings weise die Lustspieltradition, wie er an Lenz' »Hofmeister« verdeutlicht, Komödien auf, die kein Lachen erregen, sondern nur aufgrund der Gattungsvorgabe, einfache Menschen der Gegenwart zu porträtieren, »Lustspiel« genannt werden (vgl. Friedmar Apel, *Komische Melancholie, lustige Entfremdung. Zur Struktur der Komik im neueren Lustspiel*. In: *Sprache im technischen Zeitalter 70* [1979], S. 145–170, hier S. 154f.).

Im ›Zerbrochenen Krug‹ stellt Kleist ein an Sophokles' ›König Ödipus‹ angelehntes tragisches Thema mit komischer Derbheit und Sprachkomik dar und verwandelt das Stück durch die Figurenzeichnung und die harmlose Auflösung in ein Lustspiel. Hier wird deutlich, dass die Inkongruenz zwischen Richter und Straftäter in Personalunion Stoff des Tragischen und Komischen zugleich sein kann. Kleist hat sich zwar für die Komödie entschieden, aber tragische Elemente bleiben dennoch bestehen und zwar insofern, als Eve vom Dorfrichter Adam in ein existenzielles Dilemma gezwungen wird, entweder zu schweigen und die Ungerechtigkeit gegen sie und ihren Geliebten zu ertragen oder die Wahrheit zu sagen und zu riskieren, dass Ruprecht nach Ostindien in den Krieg geschickt wird. Hinzu kommt eine, wenn nicht tragische, so doch ernste Dimension der Rechtskritik. Ähnlich verhält es sich mit Shakespeares ›Measure for Measure‹. Adam, der auch viel Ähnlichkeit mit Falstaffs witziger Genialität im Erfinden von Ausflüchten hat,<sup>20</sup> gleicht in seiner Situation, Richter und Delinquent zugleich zu sein, vor allem Angelo aus ›Measure for Measure‹. Angelo verurteilt Claudio zum Tode, weil er Juliet vor der Ehe geschwängert hat, während er selbst Isabella im Tausch gegen die Auslösung ihres Bruders Claudio zum Beischlaf nötigt. Das ist zwar keine tragische Konstellation nach dem Vorbild des Ödipus, aber die Doppelmoral Angelos ist Gegenstand eines ernsthaften moralischen Konflikts, der vor dem Hintergrund einer gravierenden Rechtskritik gestaltet wird. Die großen Fragen der Ethik werden in diesem Stück abgehandelt, von der *lex talionis* über die Universalität des Rechts bis hin zu Fragen nach dem Sinn von Gnade und der Rechtfertigung der Todesstrafe. Claudio ist ein tragischer Held, dem für ein geringes Vergehen die Todesstrafe droht, Isabella wird in ein tragisches Dilemma zwischen ihrer Keuschheit und der Rettung ihres Bruders gedrängt. Aber Shakespeare macht aus dem Stoff eine, wenngleich problematische, Komödie mit vielen Scherzen, Tricks und Verkleidungen sowie vielen *last minute rescues* und Hochzeiten am Schluss.<sup>21</sup>

Die Mischung aus Komischem und Tragischem in ›Measure for Measure‹ spielt sich noch auf mindestens zwei weiteren Ebenen ab, die auch bei Kleist eine Parallele haben. Die eine Ebene ist die der Ironisierung der poetischen Gerechtigkeit, die in Kleists ›Prinz von Homburg‹ anzutreffen ist, die andere ist der Gebrauch von Spiegelszenen, durch die die ernsthaften Konflikte der Haupthandlung auf der Ebene der Nebenfiguren komisiert werden. Dies findet sich in Kleists ›Amphitryon‹.<sup>22</sup> Ironisierung der poetischen Gerechtigkeit heißt bezüglich ›Measure for

<sup>20</sup> Vgl. Corssen, Kleist und Shakespeare (wie Anm. 17), S. 125.

<sup>21</sup> In der Forschung ist die Gattungszuordnung des Stückes umstritten. Daher wird es meist als ›problem play‹ bezeichnet. Vgl. Mark Eccles, ›Measure for Measure‹. A new Variorum Edition of Shakespeare, New York 1980, S. 414ff.; Ernest Schanzer, The problem plays of Shakespeare. A study of ›Julius Caesar‹, ›Measure for Measure‹, ›Antony and Cleopatra‹, London 1963, S. 6; Susanne Kaul, Poetik der Gerechtigkeit. Shakespeare – Kleist, München 2008, S. 163–170. Auch in ›The Merchant of Venice‹ werden Komisches und Tragisches in der Thematik des Rechtsstreites vermischt. Aus einem spaßigen Schuldschein wird ein blutiger Rechtsrigorismus, bis Portia den Advokatenpieß umdreht und Shylock der vom Recht Betrogene ist.

<sup>22</sup> Der Amphitryon-Stoff liegt freilich samt Spiegelszenen bereits vor (vgl. Plautus und Molière, an dem Kleist sich orientiert hat). Es geht hier nicht um Einflussforschung, sondern darum zu zeigen, dass die Spiegelszene ein dramaturgisches Mittel unter anderen ist,

Measure, dass Herzog Vincentio im Hintergrund das Geschehen steuert und durch diese *Imitatio-Dei*-Funktion auf den Dichter verweist, der das Schicksal seiner Figuren in der Hand hat und die Guten belohnen sowie die Bösen bestrafen kann, wie es dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit entspricht. Shakespeare unterläuft dieses dramaturgische Ethos, indem er nicht nur Claudio rettet, sondern auch den Betrüger Angelo, worüber sich beispielsweise Coleridge empört hat.<sup>23</sup> Einerseits ist das Raster der poetischen Gerechtigkeit in kleineren Strafen und Belohnungen erkennbar, andererseits erscheint die unsichtbare Hand des Herzogs zuweilen wie ein schlimmer Finger, der heimlich Intrigen einfädelt und die beste Frau des Stückes zu seiner Gemahlin macht, obwohl sie eigentlich ins Kloster wollte. Das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit wird dadurch ironisiert.<sup>24</sup> In Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« haben wir eine ähnliche Spielleiterfigur, den Kurfürsten, der den schwärmerischen Helden gleich in der ersten Szene verspottet und am Ende, in letzter Minute, im Angesicht des Todes begnadigt. Das Thema des Stückes ist ernst: Es geht um Befehlsverweigerung, um die universale Geltung des Gesetzes, um den Wert des Individuums und um den Sinn von Gnade. Aber die Einrahmung ist komisch und spielt mit poetologischen Elementen wie der Theaterrampe, dem Tagtraum und dem Dichterlorbeer, die den Fiktionalitätscharakter des Stückes bloßlegen und das tragische Potenzial des Konfliktes ironisch unterlaufen. Wie in »Measure for Measure« sorgen auch hier die Mischung aus Komischem und Tragischem sowie die Spielleiterfigur mit ihrer etwas willkürlichen Verteilung von Lohn und Strafe für einen ironisierenden Effekt.

In »Measure for Measure« gibt es auf der Ebene der *Low-comedy*-Figuren viele spöttische Kommentare, die den Konflikt der Haupthandlung spiegeln. Im Bordellmilieu kommt es beispielsweise zu einer Gerichtsszene, die sich wie eine ironische Spiegelung der Gerichtsbarkeit Angelos liest. So wird durch Figuren wie Pompey und Wachtmeister Elbow das moralisch Ernsthafte von Anfang an ins zotig Komische gezogen. Unter Berufung auf Gerechtigkeit und christliche Werte brandmarkt Elbow mit einer sprachlichen Ungeschicklichkeit, wie sie für komische Figuren Shakespeares charakteristisch ist, Pompey und Froth als Schurken: »I do lean upon justice, sir, and do bring in here before your good honor two notorious benefactors.« Und weiter: »I know not well what they are; but precise villains they are, that I am sure of, and void of all profanation in the world that good Christians ought to have« (2,1,47–49 und 52–54).<sup>25</sup> Escalus, der das Verhör leitet, bringt eben diese Verwirrung von *benefactors* und *malefactors*, von Recht und Unrecht, die das Hauptthema des Stückes spiegelt, zum Ausdruck, indem er fragt: »Which is the wiser here, Justice or Iniquity?« (2,1,169) Solcherart Spiegelszenen

---

das sowohl bei Shakespeare als auch bei Kleist dazu dient, Komisches ins Tragische einzulassen.

<sup>23</sup> »Our feelings of justice are grossly wounded in Angelo's escape.« (Coleridge, *Shakespearean Criticism*, zit. nach Christian K. Stead [Hg.], Shakespeare, »Measure for Measure«. A casebook, Basingstoke 1971, S. 46f.)

<sup>24</sup> Vgl. Kaul, *Poetik der Gerechtigkeit* (wie Anm. 21), S. 131–170, hier S. 156f.

<sup>25</sup> Zitiert wird mit Akt, Szene, Vers im Fließtext nach: William Shakespeare, *Measure for Measure / Maß für Maß*, englisch / deutsch, übersetzt und hg. von Walter Pache, Stuttgart 1990.

finden sich auch in Kleists ›Amphitryon‹.<sup>26</sup> Sosias, Amphitryons Diener, erscheint, um Alkmene die Rückkehr ihres Mannes aus der Schlacht zu verkünden. Sosias übt, wie er Alkmene die Botschaft berichten wird, und beobachtet sich selber in diesem Rollenspiel. Damit verdoppelt sich gewissermaßen seine Identität und spiegelt die doppelte Identität Amphitryons wieder. Verdreifacht wird die Identität des Sosias sodann, als der Gott Merkur Sosias' Gestalt annimmt, um Jupiter den Weg zu Alkmene zu zeigen. Hier wird durch die Spiegelszenen die ernsthafte Identitätsproblematik des Stückes ins Komödienhafte gezogen. Sosias wird von Merkur unter Androhung von Schlägen dazu gezwungen, seine Identität zu verleugnen, was aufgrund der Ironie und der rhetorischen Finessen des Sosias komisch ist:

Ich sehe, alter Freund, nunmehr, daß du  
Die ganze Portion Sosias bist  
Die man auf dieser Erde brauchen kann.  
Ein mehreres scheint überflüssig mir.  
Fern sei mir, den Zudringlichen zu spielen,  
Und gern tret ich vor dir zurück. Nur habe die  
Gefälligkeit für mich, und sage mir,  
Da ich Sosias nicht bin, *wer* ich bin?  
Denn *etwas*, gibst du zu, muß ich doch sein. (Vs. 368–376)<sup>27</sup>

Sosias persifliert hier die Sprache des Philosophen Descartes, der versucht, eine Basis für sichere Erkenntnis zu schaffen. Wenn mich ein Betrügergott täuscht, so argumentiert Descartes in der zweiten Meditation, dann bin noch immer *ich* es, den er täuscht, und also ist sicher, dass ich bin, weil ich denken kann, dass ich bin. So begründet er die Gewissheit des denkenden Ich, das *cogito ergo sum*, fragt sogleich aber weiter »wer denn ich bin«, denn das sei damit noch lange nicht erwiesen.<sup>28</sup> Diese Stelle ist also ironisch und bezüglich der Philosophenrhetorik satirisch. Die Analogie zwischen Sosias, dem seine Identität durch einen Doppelgängergott streitig gemacht wird, und Amphitryon wird von Sosias später treffend auf den Punkt gebracht: »Und kurz ich bin entsosiasisiert, / Wie man Euch ent-amphitryonisiert.« (Vs. 2158f.) Die Identitätsproblematik des Stückes hat aber einen ernsten und tragischen Kern. Das Ernste ist mit der philosophischen Suche nach sicherer Erkenntnis und dem Wissen um seine eigene Identität schon skizziert worden, und das Tragische besteht in Alkmenes Scheitern daran, den echten Amphitryon erkannt zu haben, obwohl sie ihr Gefühl für untrüglich hielt.<sup>29</sup> Ihr

<sup>26</sup> Während Molières Stück eine innerweltliche Ehebruchkomödie ist, hat Kleists Stück eine philosophische Dimension, insofern es um eine generelle Erkenntniskepsis und Identitätsproblematik geht (vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 272). Daher ist auch die Vermischung von Tragischem bzw. Ernsthaftem und Komischem Kleists Besonderheit.

<sup>27</sup> Zitiert wird nach SW<sup>9</sup> I mit Versangabe im Fließtext.

<sup>28</sup> René Descartes, *Meditationes de Prima Philosophia / Meditationen über die Erste Philosophie*, lateinisch / deutsch, übersetzt und hg. von Gerhart Schmidt, Stuttgart 1986, S. 79.

<sup>29</sup> So bringt Alkmene Charis gegenüber noch im zweiten Akt die Sicherheit ihrer Herzenerkenntnis zum Ausdruck: »Nimm Aug und Ohr, Gefühl mir und Geruch, / Mir alle

überraschtes und ohnmächtiges »Ach« am Ende ist ein Ausdruck ihres tragischen Scheiterns und der Erkenntnis, dass sie betrogen wurde, obgleich sie dem *happy end* entsprechend vom richtigen Amphitryon aufgefangen wird. So wie es viel Komisches im Tragischen gibt, so gibt es bei Kleist auch immer viel Ernst und Tragik im Komischen, oder wie Peter Szondi es formuliert: In den Kulissen der Kleistischen Komödie lauert die Tragödie.<sup>30</sup>

In dieser Art ließen sich noch viele Belege für die Durchmischung von Komischem und Tragischem bei Kleist anbringen, die an Shakespeare erinnern. Besonders auffällig sind sie, wenn Shakespeare beinahe zitiert wird, wie im »Käthchen von Heilbronn«. Der Kaiser muss sich eingestehen, dass Käthchen aus einem längst vergessenen One-Night-Stand mit Käthchens Mutter hervorgegangen ist und ruft aus: »Die Welt wankt aus ihren Fugen!« (Vs. 2425) Im Vergleich zu »Hamlet« ist das komisch, weil die Referenz auf den Königsmord sich inkongruent zum kaiserlichen Seitensprung verhält. Die Metapher der aus den Fugen geratenen Welt ist aber auch für sich genommen Ausdruck des Tragischen und Komischen zugleich, denn es kann sowohl den moralischen Verfall von Hamlets Welt ausdrücken als auch die schiefe und verrückte Welt des Komischen. Käthchens vergebliche Liebesmüh hat eigentlich etwas Tragisches, weil das Mädchen sein Leben aufgibt, um dem Grafen Wetter vom Strahl zu folgen. Die erleichternde Wende zum glücklichen Ende erfolgt auch erst als Überraschungseffekt in letzter Minute.

Die genannten Kleist-Stücke waren bisher keine Tragödien. Wollte man »Penthesilea« an einigen Stellen komisch deuten, so wäre das gegen den Strich gelesen. Einerseits lassen sich die Gewalt-Szenen in ihrer Exzentrik als tarantinoeske Splat-ter-Orgien deuten, sodass der Küsse-Bisse-Reim nur noch ein Echo der Albernheit dieser Drastik wäre. Andererseits wissen wir aus Kleists Briefen, dass das Ziel dieser Szenen Rührung, nicht Komik sein sollte.<sup>31</sup> Und ob die Kesselpauke, die Robert Guiskard von seiner Gattin hingeschoben wird (vor Vs. 489), ein bewusst komisierendes Stilmittel ist, um seine Körperlichkeit grotesk in Szene zu setzen und die Tragik des Schwächeanfalls zu mindern, ist nicht eindeutig.<sup>32</sup> Bei Kleist gibt es eigentlich nur eine Tragödie, die wirklich komisch ist, und die zugleich in dieser Vermischung von Komischem und Tragischem deutliche Parallelen zu Shakespeare aufweist, und das ist »Die Familie Schroffenstein«.

---

Sinn und gönne mir das Herz: / So läßt du mir die Glocke, die ich brauche, / Aus einer Welt noch find ich ihn heraus.« (Vs. 1164–1166)

<sup>30</sup> Peter Szondi, *Schriften I* (Theorie des modernen Dramas / Versuch über das Tragische / Hölderlin-Studien), hg. von Jean Bollack, Frankfurt a.M. 1978, S. 248.

<sup>31</sup> Kleist schreibt in einem Brief an Marie von Kleist 1807: »Daß Ihnen, wie Sie in R[ühle]s Brief sagen, das letzte, in seiner abgerißnen Form höchst barbarische Fragment der Penthesilea, worin sie den Achill tot schlägt, gleichwohl Tränen entlockt hat, ist mir, weil es beweiset, daß Sie die Möglichkeit einer dramatischen Motivierung denken können, selbst etwas so Rührendes, daß ich Ihnen gleich das Fragment schicken muß, worin sie ihn küßt, und wodurch jenes aller erst rührend wird.« (SW<sup>9</sup> II, 797)

<sup>32</sup> Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 26), S. 195.

### III. Komikvergleich in den Tragödien »Die Familie Schroffenstein« und »Romeo and Juliet«

»Romeo and Juliet« beginnt in der Tradition der griechischen Tragödie mit einem Chor, der das tragische Ende vorwegnimmt. Es wird von »star-crossed lovers« erzählt, die durch ihren Tod die alte Fehde der Elternhäuser beilegen. Aber auf die kurze tragische Vorschau, die im Bereich des Erzählens verbleibt (auch wenn es sich bei der Form um ein Sonett handelt), folgt ein dramatisch eindrucksvolleres Zeigen, denn die erste Szene beginnt mit einem Streit der Diener, in welchem die Feindschaft zwischen den Häusern auf komische Weise illustriert wird. Die Capulet-Diener Sampson und Gregory machen sich über die Montagues lustig und reißen sexistische Witze. Sampson sagt beispielsweise, dass er, wenn er die Männer des feindlichen Hauses besiegt hat, den Mädchen höflich die Köpfe abschneiden will, woraufhin Gregory zurückfragt: »The heads of the maids?« Sampson erwidert: »Ay, the heads of the maids, or their maidenheads.« (1,1,23–24)<sup>33</sup> Mit diesem komödienhaften Auftakt wird das Schicksalhaft-Tragische der alten Feindschaft ins Willkürliche und Banale gezogen. Zwar kommt es mit Tybalds aggressivem Auftritt zu einem handfesten Straßenkampf, aber der Grundton dieser ersten Szene bleibt komisch, beispielsweise dadurch, dass Shakespeare Capulet im Morgenmantel auftreten lässt und die zotigen Wortspiele von Benvolio und Romeo wieder aufgenommen werden.<sup>34</sup> Romeo stilisiert sich zum ewig unglücklich Liebenden, weil Rosaline ihn nicht liebt, wird von Benvolio aber nicht ernst genommen, der sich sicher ist, Romeo mit anderen schönen Frauen wieder aufmuntern zu können (vgl. 1,2,228–238). Diese Ironisierung der absoluten Liebe zieht sich durchs ganze Stück. Sie wird nicht nur durch Obzönitäten angefeuert, sondern beispielsweise auch durch die spöttische Schelte des Bruders Laurence, Romeos plötzlichen Sinneswandel betreffend. Befragt, ob er die Nacht bei Rosaline verbracht habe, erklärt Romeo, dass er nun Juliet liebe. Daraufhin erinnert ihn der Friar fluchend daran, wie viele salzige Tränen er vor kurzem noch für Rosaline verschwendet habe und dass die Tränenflecken noch auf der Wange klebten (vgl. 2,3,61–76). Durch Spötteleien dieser Art bezüglich Romeos Wankelmüt wird die eigentlich tragische Disposition der Helden, die trotz der Feindschaft ihrer Familien ihre Liebe um jeden Preis realisieren wollen, permanent unterlaufen.

Es finden sich in »Romeo and Juliet« derart zahlreiche *Low-comedy*-Szenen, in denen die Nebenfiguren durch witzige Wortbeiträge glänzen, dass man die Tragödie für eine Komödie halten könnte, ginge sie nicht tragisch aus. Besonders hervorzuheben sind dabei die Figuren Mercutio und Amme. Die Amme ist durch ihr deftiges Auftreten und ihre Geschwätzigkeit eine starke Komödien-Figur. Sie erzielt ihre komische Wirkung durch obszöne Anspielungen, beispielsweise durch

<sup>33</sup> Zitiert wird mit Akt, Szene, Vers im Fließtext nach: William Shakespeare, *Romeo and Juliet / Romeo und Julia*, englisch / deutsch, übersetzt und hg. von Herbert Geisen, Stuttgart 1990.

<sup>34</sup> Das Wortspiel um »in« und »out« und »favour« (vgl. 1,1,165–168) enthält sexuelle Anspielungen sowie auch die Stelle mit »propagate« und »pressed« (1,1,187).

die Anekdote, die sie von Juliets Kindheit erzählt: Als die kleine Juliet aufs Gesicht fiel, kommentierte der Mann der Amme, sie werde auf den Rücken fallen, wenn sie erwachsen sei (vgl. 1,3,57). Dies ist ein ironischer Bezug zu den Plänen der Capulets, Juliet zu verheiraten. Zu den vielen anderen komischen Aspekten der Amme<sup>35</sup> gehört auch die Sprachkomik, die sich bei ihr weniger in eloquenten Wortspielen als vielmehr in Malapropismen äußert, also in Unbeholfenheiten wie falscher Grammatik und falschem Wortgebrauch.<sup>36</sup>

Im Falle Mercutios handelt es sich zumeist um anstößige Zweideutigkeiten, die ähnlich wie die eben erwähnte Stelle mit Bruder Laurence auf eine Verhöhnung von Romeos Unbeständigkeit hinauslaufen. Beispielsweise sagt Mercutio im zweiten Akt (kurz bevor die Amme auftritt, die er auch mit Obszönitäten verspottet): »For this drivelling love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole.« (2,4,88–90) Hier wird die Liebe mit einem Narren verglichen, der wild darauf ist, seinen Narrenstock in einem Loch zu verstecken. Wieland hat diese und andere angrenzende zotigen Stellen in seiner Übersetzung weggelassen, aber eine Fußnote eingefügt, die die Aufmerksamkeit umso mehr auf sie zieht. Er schreibt:

Hier fängt sich bis zum Auftritt der Amme eine Art von witzigem Duell mit Wortspielen, und abgeschmakt-sinnreichen Einfällen zwischen Romeo und Mercutio an, welcher letztere zuweilen auch noch mit schmutzigen Scherzen um sich wirft, wenn er sich nicht anders mehr zu helfen weiß – Man kennt schon diese Mode-Seuche von unsers Autors Zeit, und erlaubt uns, eine Lücke zu machen, wo es in unsrer Sprache unmöglich ist so witzig zu seyn wie seine Spaß-Macher.<sup>37</sup>

Ob Wieland nun die Stellen unübersetzt ließ, weil sie ihm abgeschmakt erschienen oder weil ihm die Zweideutigkeit im Wortspiel unübersetzbar schien, sei dahingestellt. Wahrscheinlich fürchtete er nur, dass die Komik in einer unzulänglichen Übersetzung verschwinden würde. Ob nun ethisch oder ästhetisch motiviert: die Übersetzung fehlt. Sie fehlt auch bei Schlegel. Und da die Forschung davon ausgeht, dass Kleist Shakespeare vor allem in Wielands und Schlegels Übersetzung gelesen hat,<sup>38</sup> erklärt es sich, warum Kleist in dieser Art Komik kaum von Shakespeare beeinflusst werden konnte.

<sup>35</sup> In 2,5 hält die Amme Juliet beispielsweise mit der Nachricht von Romeo hin, indem sie ausgiebig über ihr Befinden klagt.

<sup>36</sup> Ein Beispiel für den Gebrauch von Malapropismen ist die Stelle, an der sie zu Romeo sagt, sie wünsche eine Unterredung mit ihm. Statt »conference« sagt sie aber »confidence« (2,4,125), woraufhin Benvolio spöttisch mit »indite« statt »invite« antwortet (»She will indite him to some supper«; 2,4,126), so dass die Komik nicht nur in der Lächerlichkeit des sprachlichen Scheiterns besteht, sondern zugleich in der Zweideutigkeit.

<sup>37</sup> So lautet Wielands Kommentar in seiner Shakespeare-Übersetzung (William Shakespeare, *Theatralische Werke*, übers. von Christoph Martin Wieland und hg. von Hans und Johanna Radspieler, Zürich 2003, S. 684).

<sup>38</sup> Die Forschung geht aufgrund der Shakespeare-Zitate in Kleists Briefen davon aus, dass Kleist A.W. Schlegels und Wielands Übersetzungen kannte (vgl. Camille Jenn, *Heinrich von Kleist und William Shakespeare: Eine literarische Wahlverwandtschaft*. In: Béatrice Dumiche [Hg.], *Shakespeare und kein Ende? Beiträge zur Shakespeare-Rezeption in Deutschland und in Frankreich vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Bonn 2012, S. 97). Schlegel übersetzt Mercutios Wortspiel an dieser Stelle auch nicht. Er lässt den Vergleich weg und

In »Die Familie Schroffenstein« gibt es auch tatsächlich nur wenige Stellen, die Wortwitze enthalten, und dies geschieht zumeist nicht auf der Ebene von Dienern und Nebenfiguren. Beispielsweise scherzen Agnes und Ottokar in einer Szene über die Küsse, die zu verteilen sind, wenn sich der Irrtum aufklärt, dass Johann Agnes habe töten wollen. Agnes sagt zu Ottokar, dass sie Johann im Kerker zu trösten wisse. Ottokar entgegnet, dass er ihm *einen* Kuss von Agnes gönnen wolle. Und weiter:

AGNES Den andern gibt er mir zum Dank.  
 OTTOKAR Den dritten  
 Krieg ich zum Lohn für die Erlaubnis.  
 AGNES Von  
 Johann?  
 OTTOKAR Das ist der vierte.  
 AGNES Ich versteh  
 Versteh schon. Nein, daraus wird nichts.  
 OTTOKAR Nun gut;  
 Das nächste mal geb ich dir Gift.  
 AGNES *lacht* Frisch aus  
 Der Quelle, du trinkst mit. (Vs. 1493–1498)

An dieser Stelle scherzen die Kinder erleichtert über ihr gewonnenes Vertrauen zueinander, erleichtert über die Erkenntnis, dass Johann Agnes nicht töten wollte, und erleichtert über die sich andeutende Chance, die verfeindeten Familien durch ihre Liebe wieder zusammenzuführen. Es ist einerseits eine Komik der Erleichterung inmitten eines Zwists, der durch Verdächtigungen und Gewalttaten eskaliert. Andererseits ist dies keine typische *Comic-relief*-Szene, wie sie bei Shakespeare zumeist auf höchst dramatische Todesszenen folgt und auf der Ebene der niedrigen Charaktere stattfindet. Hier spiegelt sich nicht der eigentliche Konflikt in einem anderen wieder, denn Agnes und Ottokar sind sozusagen das A und O der Handlung, und sie bespötteln ihr eigenes Misstrauen (Agnes) und ihre eigene Eifersucht (Ottokar gegenüber Johann).

Es gibt aber Szenen, die etwas mehr Ähnlichkeit mit Shakespeares *Comic-relief*-Szenen haben. Beispielsweise ist da die Hexenküchenszene, die auf den Spannungshöhepunkt des Stückes folgt. Am Ende des dritten Aufzugs wird Jeronimus getötet und zu Beginn des vierten Aufzugs rüsten sich Rupert und Sylvester zum finalen Racheakt. Hier wechselt Kleist die Szene zur Bauernküche, in der Barnabe im Kessel rührt und Hexensprüche spricht. Das wirkt komisch, weil es im Kontrast zu der Fehde etwas naiv und deplatziert erscheint. Es ist eine komische Erleichterung angesichts des zuvor aufgebauten Spannungshöhepunkts. Aber es handelt sich nicht um Narrenfiguren, die im Stück keine Rolle spielen, denn obgleich sie bizarre Figuren sind, die nicht den verfeindeten Häusern angehören, spielen sie eine zentrale Rolle. Barnabe deckt in dieser Szene die Wahrheit über Peters Tod und Peters Finger auf: Peter ist ertrunken und nicht ermordet worden. Die Warwander kamen später hinzu, und der Finger wurde aus Gründen des

---

schreibt nur: »Ist das nicht besser als das ewige Liebesgekrächze?« (William Shakespeare, Werke in vier Bänden in der Schlegel-Tieck-Übersetzung, Band 1, hg. von Irmgard Walter, Salzburg 1983, S. 76)

Aberglaubens abgetrennt. Diese Absurdität ist also der Hintergrund der Tragödie. Ottokar ist erleichtert und erhofft sich eine Auflösung des Irrtums und der Feindschaft. Hier ist also *comic relief* gegeben, allerdings sind Komik und Erleichterung hier nicht nebensächlich und harmlos, da sie Ottokars vergeblichen Versuch, Frieden zu stiften, begleiten.

In »Romeo and Juliet« spielen sich die *Comic-relief*-Szenen nach Shakespeares Art zumeist auf der Ebene der Bediensteten ab und lösen die tragische Anspannung der eigentlichen Handlung. Da ist zum Beispiel die Musikerszene nach dem scheinbaren Tod Juliets: Peter (ein Diener der Capulets) drängt die Musiker, die eigentlich fröhliche Hochzeitsmusik spielen sollten und nun fortgeschickt wurden, zu bleiben und traurige Musik zu spielen, um ihn, Peter, aufzuheitern. Es folgt ein verbaler Schlagabtausch mit vielen Anspielungen auf das Musikerhandwerk, aber ohne inhaltlichen Bezug auf das Geschehen, das sich im darauf folgenden fünften Akt zur Tragödie entwickelt (vgl. 4,5,96–144).<sup>39</sup> Hier geht der *comic relief* nicht, wie es sonst häufig bei Shakespeare der Fall ist, mit einer Spiegelfunktion einher. Es ist eher ein dramaturgisches Luftholen vor der Katastrophe. Bei Kleist wie bei Shakespeare leuchten in diesen Szenen Hoffnungsschimmer für ein *happy end* auf, die dann aber wieder erstickt werden.

Bei Shakespeare haben die *Comic-relief*-Szenen außer der Erleichterung zumeist die Funktion, eine kritische Distanz zum tragischen Geschehen zu ermöglichen. So zieht sich durch »Romeo and Juliet« ein Gespinnst von Anspielungen auf die Voreiligkeit der Liebenden. Da ist zum Beispiel die Szene mit den Hausdienern, die eilig durcheinanderlaufen, um das Fest der Capulets im ersten Akt vorzubereiten. Ein Diener ruft den anderen zur Eile auf und sagt ihm, er werde im Festsaal erwartet. Jener antwortet: »We cannot be here and there too. Cheerly, boys! Be brisk a while, and the longer liver take all.« (1,5,14f.) Hier wird scherzhaft gesagt, dass am Ende der Tod alles nimmt, weil er alle überlebt. Daher ist Ruhe eher zu empfehlen als Hast. Dies kann auf das Hauptthema der Tragödie übertragen werden, weil übereilte Entscheidungen die Katastrophe herbeiführen, also erstens Romeos und Juliets übereilte Heirat, zweitens die übereilte Heirat mit Paris, die die Capulets Juliet aufzwingen wollen, und drittens der übereilte Selbstmord Romeos, nachdem er Juliet für tot hält. Gleichzeitig liegt in der Kritik der Eile auch eine Anspielung auf Romeos plötzlichen Sinneswandel, wenn er von einer Sekunde auf die andere das Objekt seiner unsterblichen Liebe wechselt. So ist Juliet Romeos Liebesschwur zu überstürzt: »It is too rash, too unadvised, too sudden« (2,2,118), zu sehr wie ein Blitz, der schon erloschen, kaum dass er erschienen ist. Das geht in eine ähnliche Richtung wie die Ermahnung des Bruders Laurence, der zu Romeo sagt: »Wisely and slow. They stumble that run fast.« (2,3,90) Es gibt noch einige andere Stellen, an denen das Wortfeld der Eile und Geduld in ernsthafter und

---

<sup>39</sup> Beispielsweise: »I will carry no crotchets. I'll re you, I'll fa you. Do you note me?« (4,5,117f.) Peter droht den Musikern mit Schlägen und bedient sich dafür des Wortfelds der Musiker: Er will keine »crotchets« (Viertelnoten) ertragen, weil die für fröhliche Musik charakteristisch sind. Die Wörter »re« und »fa« sind Bestandteile der Tonleiter und »note« kann »Notiz nehmen« und »Note« im Sinne der musikalischen Notation bedeuten.

komischer Weise bedient wird.<sup>40</sup> All diese Stellen provozieren durch die Empathie enthebende Haltung der Komik eine kritische Reflexion der Pathos geladenen Übereiltheit.

In Kleists ›Familie Schroffenstein‹ besteht die Komik selten in witzigen Wortspielen, aber es gibt sie auch, und sie tauchen auch inmitten der tragischen Untiefen auf. Am Ende des dritten Aufzugs nennt Eustache ihren Mann Rupert einen Mörder, nachdem sie erfahren hat, dass er seinen Diener Santing damit beauftragt hat, Jeronimus töten zu lassen. Zu Beginn des vierten Aufzugs ist Rupert dann zerknirscht über den Fluch seiner Macht, während Santing ihm arglos antwortet, er könne ihn das Herrschen nicht lehren, denn er wisse nur, wie man dient. Diesen Gedanken treibt er weiter in eine paradoxe Pointe: »Befiehl, daß ich dir künftig / Nicht mehr gehorche, wohl, so will ich dir / Gehorchen.« (Vs. 1835–1837) Die Stelle ist komisch und sorgt für Erleichterung nach der Schreckenstat an Jeronimus, aber sie spiegelt zugleich die Willkür von Ruperts Herrschaft. Denn sogleich macht er seinen Diener Santing zum Sündenbock für Jeronimus' Tod, indem er vorgibt, dass es seine, Santings, Initiative gewesen sei. Die Willkürherrschaft und die Sinnlosigkeit des Mordens wird später an einer anderen Stelle noch deutlicher, als Rupert und Santing neben Agnes stehen, die Rupert getötet hat (und die sich später als Ottokar erweisen wird). Rupert erschrickt über seine Tat und versteht sie nicht mehr. Er fragt Santing, warum er es getan hat, und weiß es nicht mehr. Santing nennt ihn verrückt, erinnert ihn daran, dass Agnes die Tochter des Feindes sei, und Rupert findet in dieser Rechtfertigung zu seiner Fassung zurück (vgl. Vs. 2517–2534). Die Stelle ist aufgrund der wahnhaften Zerstreutheit Ruperts komisch, aber sie folgt nicht als erleichternde Komik auf die Ermordung von Agnes (bzw. Ottokar), sondern sie deckt das Absurde der Fehde auf, das die Väter dazu bringt, die Kinder ihres Feindes (bzw. ihre eigenen Kinder) zu ermorden.

Der ganze Wahnsinn von Kleists letzter Szene zieht das Tragische ins Komische, aber nicht auf eine harmlos erleichternde Weise, sondern im Tonfall einer grausamen Ironie, wie Peter Szondi sagt: »Johann [...] verliert über die widernatürliche Welt den Verstand und taucht die Szene der zu spät erreichten Eintracht in ein irres Zwielficht, das an Shakespeare gemahnt.«<sup>41</sup> Johann soll Agnes' Großvater Sylvius zu ihrer Leiche führen und ruft aus: »Lustig, Alter! / Sie ist's! 's ist Agnes!« (Vs. 2664f.). Später, als die Väter sich versöhnen, ruft er: »Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum / Totlachen!« (Vs. 2717f.) Sein Wahnsinn ist eher aberwitzig als witzig, aber der Wirkung des Tragischen wird gleichwohl die Kraft

<sup>40</sup> In 2,5,25 sagt die Amme »Give me leave a while«, als Juliet ihre Nachricht von Romeo hören möchte; diese Szene ist komisch, weil die Amme Zeit schindet und Juliet hinhält, die es nicht erwarten kann, zu erfahren, was Romeo der Amme bezüglich ihrer geplanten Hochzeit mitgeteilt hat. In 3,4 wird Paris gefragt, ob er über sich darüber freue, dass er nun so schnell mit Juliet verheiratet werden soll – »Do you like this haste?« (3,4,22) –, und in 4,1,2f. teilt Paris dem vor Übereilung warnenden Bruder Laurence mit, dass er keineswegs die Hochzeit hinauszögern will: »My father Capulet will have it so, / And I am nothing slow to slack his haste.« Und schließlich beschwört Balthasar Romeo in 5,1,27, geduldig zu sein (»have patience«), als dieser wild entschlossen ist, sich den Tod zu geben, nachdem er von Juliets vermeintlichem Tod erfahren hat.

<sup>41</sup> Szondi, Schriften I (wie Anm. 30), S. 253.

entzogen. Zur Komik trägt in dieser Szene auch Ursula bei, die als Hexe bezeichnet wird, den Kindesfinger auf die Bühne wirft und ausruft: »s ist abgetan, mein Püppchen. / Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen.« (Vs. 2704f.) Peter Szondi kommentiert ihren und Johanns Auftritt wie folgt:

Zu Ursula, einer Schwester der Hexen des ›Macbeth‹, die am Ursprung der tragischen Täuschung steht, spricht er die Worte grausamer Ironie, die das Böse in Gutes zurückverwandelt, nachdem das Gute tragisch zu Bösem ward: »Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche, / Ich bin zufrieden mit dem Kunststück, geh.«<sup>42</sup>

Szondi stellt motivische Bezüge zu Shakespeare heraus und nennt Johanns Ironie grausam. Zunächst muss aber anerkannt werden, dass Kleist hier am Schluss mit Komik arbeitet. Denn was Kleist dramaturgisch anders macht als Shakespeare, ist, dass er der Tragödie durch Komik, sei sie auch grausam, den Boden entzieht. Während ›Romeo and Juliet‹ tragisch und pathetisch endet und die Kinder als Opfer der verfeindeten Elternhäuser beklagt, wird bei Kleist durch die Auflösung ins Komische und durch die poetologischen Verweise aufs Theater das Tragische verworfen. Der tragische Fehler wird zum läppischen Versehen und die Wiedererkennung zu einem billigen Taschenspielertrick, sodass im Lichte dieser Ironisierung der Tragödie kein Jammer oder Schaudern eine kathartische Wirkung entfalten kann.<sup>43</sup>

Insgesamt bewahrt Shakespeare trotz vieler komischer und kritischer Elemente, die bis zum Schluss noch einen Komödienausgang erhoffen lassen könnten, hätte nicht der Eingangschor das Ende schon vorweggenommen, das Gerüst der Tragödie. Juliets Scheintod ist ein Komödienelement, das an Heros Scheintod aus ›Much Ado About Nothing‹ erinnert. So ist auch der Kleidertausch bei Kleist ein Komödienelement à la Shakespeare.<sup>44</sup> Während aber bei Shakespeare die Komik als *comic relief* und als kritische Reflexion bzw. *mirror scene* dient, ist sie bei Kleist am Ende so destruktiv, dass sie sich selbst und das Tragische aufhebt. Bei Shakespeare ist der Witz »a very bitter sweeting«, »a most sharp sauce« (2,4,79), wie Mercutio Romeos Witz bezeichnet; bei Kleist ist der Witz »schneidend wie ein Messer« (Vs. 2709), wie Rupert Johanns Worte nennt. Aber das Motiv des Wahnsinns (flankiert von Blindheit), das Kleist in der Figur Johanns (nebst Silvius) ausspielt, lässt sich auch auf Shakespeare zurückverfolgen: Demnach wäre Johann ein entfernter Verwandter König Lears, aus dessen Wahnsinn ebenfalls Vernunft spricht.<sup>45</sup> Allerdings

<sup>42</sup> Szondi, Schriften I (wie Anm. 30), S. 253.

<sup>43</sup> Dass in dieser Absurdität eine das Tragische unterlaufende Komik liegt, wird auch in der Szene deutlich, in der Sylvester seine misstrauische Gemahlin Gertrude darüber aufklärt, dass die Rossitzer ihn nicht haben vergiften wollen, als sie ihm eingemachte Ananas schenkten, denn wovon ihm fieberhaft schlecht geworden war, war der eingemachte Pflirsich Gertrudes (vgl. Vs. 1151–72).

<sup>44</sup> So verkleidet sich z.B. Viola in ›Twelfth Night‹ als Knabe (Cesario), Portia als Richter in ›The Merchant of Venice‹.

<sup>45</sup> Zitiert wird mit Akt, Szene Vers im Fließtext nach: William Shakespeare, King Lear / König Lear, englisch/deutsch, übersetzt und hg. von Raimund Borgmeier u.a., Stuttgart 1973. Vgl. ›King Lear‹, Akt IV, Szene 6: Hier treten der blinde bzw. geblendete Earl of Gloucester und Lear mit Anzeichen von Wahnsinn (›fantastically dressed with wild flowers«; 4,6,80) auf. Dieses Paar ähnelt Silvius und Johann bei Kleist, dem Blinden also,

überwiegt bei Shakespeare selbst im ›Lear‹ noch die heilsame Funktion des Komischen, in dem Sinne nämlich, in dem über den Narren gesagt wird, er arbeite daran, »to out-jest / His heart-strook injuries« (3,1,16–17), also die Herzenswunden seines Herrn fortzuschmerzen.

Resümierend kann festgehalten werden, dass Komisches und Tragisches bei Shakespeare und Kleist fest verwachsen sind und dass bei beiden die *Comic-relief*-Szenen häufig eine Spiegelfunktion besitzen, wobei sie bei Shakespeare episodischer und auf der Ebene der *low comedy* mit derben Wortspielen gekoppelt sind – ein Grund, warum beispielsweise Goethe die komischen Szenen in ihrer Funktion nicht erkannt und aus ›Romeo and Juliet‹ herausgeschnitten hat<sup>46</sup> –, während sie bei Kleist zumeist enger an die tragische Haupthandlung gekoppelt sind und daher weniger komisch erleichternd wirken.

#### IV. Funktionen der Komik in der Tragödie

Um die Vermischung von Komik und Tragik und die Rolle der Komik in der Tragödie besser verständlich zu machen, werden abschließend zwei Positionen aus der Komiktheorie herangezogen: Mit Wolfgang Iser's These von der Komik als einem Kipp-Phänomen wird die Zusammengehörigkeit von Komik und Tragik analysiert, und mit Sigmund Freuds Erleichterungstheorie der Komik wird die Funktion des Komischen im Tragischen erläutert.

Iser erklärt das Komische mit dem Bild der Kippfigur, um geltend zu machen, dass die komische Inkongruenz nicht nur eine Negation der komisierten Position ist, sondern dass im Kippen eine wechselseitige Negation der Positionen zustande kommt. Während die traditionelle Inkongruenztheorie der Komik davon ausgeht, dass die Komik in der Kombination nicht zusammenpassender Momente besteht,<sup>47</sup> wovon eines über das andere triumphiert, indem es dies lächerlich macht, behauptet Iser, dass beide Positionen sich wechselseitig in Frage stellen und destabilisieren: »Jede Position läßt die andere kippen.«<sup>48</sup>

Iser's These lässt sich zwar nicht verallgemeinern, denn häufig triumphiert im Komischen eine Position über die andere, ohne dass diese ihrerseits ins Kippen gerät. Wenn Hamlet sich über Rosencrantz und Guildenstern lustig macht und sie

---

der von einem Wahnsinnigen angeführt wird. Edgar sagt in dieser Szene über Lear, dass Vernunft aus seinem Wahnsinn spricht: »O! matter and impertinency mix'd; / Reason in madness.« (4,6,176f.)

<sup>46</sup> Vgl. Price, *Mirror-Scenes in Shakespeare* (wie Anm. 14), S. 108: Goethe entfernt beispielsweise die Musikerszene, weil er sie für irrelevant hält und ihren kontrastierenden Effekt verkennt.

<sup>47</sup> Komik entsteht der Inkongruenztheorie zufolge dadurch, dass Unpassendes vereint wird. Der schottische Philosoph James Beattie hat dies im 18. Jahrhundert erstmals prägnant formuliert: »Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts of circumstances, considered as united in one complex« (James Beattie, *An essay on laughter and ludicrous composition*. In: *The Philosophical and Critical Works of James Beattie*, Bd. I: *Essays* [1776], hg. von Bernhard Fabian, Hildesheim und New York 1975, S. 582–705, hier S. 602).

<sup>48</sup> Wolfgang Iser, *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München 1976, S. 398–402, hier S. 399.

als Handlanger des Königs entlarvt, so bleibt seine Position die triumphierende, ohne ihrerseits ins Wanken zu geraten. Aber dort, wo Tragisches und Komisches ineinandergreifen, kommt es tatsächlich auch zu einem wechselseitigen Kippen. Wenn Johann am Ende der ›Familie Schroffenstein‹ die Versöhnung der Väter angesichts der Kinderleichen verspottet, dann kippt das Tragische ins Komische. Die Komik aber stellt keine Lösung dar, sie macht aus dem Stück keine Komödie und keine Position, die anstelle der Tragödie und der Versöhnung eine höhere Geltung hat. Sie erzeugt Instabilität. Es gibt keine stabile Position, die der Orientierung dienen könnte. Es gibt nur die von Kleist wiederholt beschworene gebrechliche Einrichtung einer Welt, die schon bei Shakespeare aus den Fugen geraten ist. Auch mit Blick auf ›Romeo and Juliet‹ kann die besagte wechselseitige Negation bestätigt werden, etwa in der Verspottung von Romeos Wankelmut, denn diese komische Position wird am Ende revidiert, da Romeo um Juliets willen den Tod wählt. Während bei Shakespeare die Tragödie aber zumindest am Ende affirmiert wird, negiert Kleist durch seine Komik die Tragödienstruktur selbst. Das heißt, das Tragische wird durch das Komische selbst zur negierten Position. Die Welt ist sowohl bei Shakespeare als auch bei Kleist zu komplex und heterogen, als dass man sie in klar definierte Gattungen zwingen könnte.<sup>49</sup> Vor allem die der Tragödie zugrundeliegende Handlungseinheit hält der Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit nicht stand. Shakespeare und Kleist antworten darauf mit einer unauflösbaren bigenerischen Rivalität zwischen Tragischem und Komischem.

Für die Rezipienten bedeutet die Vermischung laut Iser eine Destabilisierung, denn der Rezipient habe den Eindruck eines »überfallartigen Betroffenseins«.<sup>50</sup> Im Anschluss an Helmut Plessner deutet er das Lachen als »Krisenantwort des Körpers, die dort notwendig wird, wo die kognitiven bzw. emotiven Vermögen in der Bemeisterung der Situation versagen«.<sup>51</sup> Auf das Ende der ›Familie Schroffenstein‹ lässt sich diese Beschreibung komischer Verhältnisse und ihrer Wirkung auf den Rezipienten gut anwenden, denn das Ende hat etwas Absurdes.

Im Allgemeinen hat die Komik aber auch bei Shakespeare und Kleist eher eine erleichternde Funktion, die zuvor mit dem Konzept des *comic relief* erfasst wurde. Das Phänomen der komischen Erleichterung ist in der Theorie am prominentes-

---

<sup>49</sup> Die Gattung der ›Tragikomödie‹ bietet sich hier scheinbar an, aber in der Shakespeare-Forschung wurde diese Gattungsbezeichnung für die späten Stücke verwendet, während für einzelne Stücke, die beides vermischen, Ausdrücke wie »dark comedy« und »problem play« gebraucht wurden (vgl. Astrid Kirchheim, Tragik und Komik in Shakespeares ›Troilus and Cressida‹, ›Measure for Measure‹ und ›All's Well that Ends Well‹. Frankfurt a.M. 1971, S. 15–23), während die Tragödien in der Regel den komischen und umstrittenen Stellen zum Trotz als Tragödien bezeichnet werden. Im Hinblick auf die deutsche Komödie von Lessing bis Kleist verwirft Arntzen die Gattung des Tragikomischen, weil es sich zumeist um eine Mischung aus Komödie und Ernst handele, also nicht um tragische, sondern um gesellschaftskritische Elemente, die die Komödien aufweisen (vgl. Helmut Arntzen, Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist, München 1968). Damit kann Arntzen aber nur einen Teil der als Tragikomödie bezeichneten Komödien anders klassifizieren, während das Phänomen der Vermischung von Komischem und Tragischem in vielen Stücken, beispielsweise in Kleists ›Familie Schroffenstein‹, bestehen bleibt.

<sup>50</sup> Iser, Das Komische (wie Anm. 48), S. 400.

<sup>51</sup> Iser, Das Komische (wie Anm. 48), S. 400.

ten durch Freud erfasst worden. In seiner Abhandlung ›Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten‹ von 1905 macht Freud geltend, dass erspartes Mitleid »eine der häufigsten Quellen der humoristischen Lust« sei.<sup>52</sup> Wir lachen den Aufwand zum Mitleid, der sich in uns bereit gemacht hat, ab. Da ist zum Beispiel der Witz von einem Mann, der am Montag zur Exekution geführt wird und sagt: »Na, diese Woche fängt ja gut an.«<sup>53</sup> Die Situation könnte eigentlich Mitleid erregen, aber den Aufwand zum Mitleid können wir uns sparen, weil der Mann dieser Situation mit Galgenhumor begegnet, der uns ansteckt und vom Mitleid ablenkt. Bezogen auf das Ende der ›Familie Schroffenstein‹ heißt das, wir könnten Mitleid mit den Vätern haben, die ihre eigenen Kinder töteten, werden aber durch Johanns und Ursulas spöttische Bagatellisierung des Tragischen vom Mitleid befreit.<sup>54</sup>

Mit dieser Theorie der Erleichterung kann sich Freud auf zwei Positionen aus der Geschichte der Komiktheorie stützen. Die eine ist das Harmlosigkeitspostulat des Aristoteles, der im fünften Kapitel der ›Poetik‹ fordert, dass die Komödie nur Lächerliches darstellen darf, das nicht mit Leid und Unglück verbunden ist.<sup>55</sup> Zwar ist das Komische im Falle des Galgenhumors mit Leid und Unglück verbunden, aber indem der Witz davon ablenkt, kommt es nicht zu einer Mitleid bewirkenden Darstellung von Leid und Unglück.

Die andere Position, auf die Freud sich implizit stützt, ist die Henri Bergsons, demzufolge das Mitgefühl der Komik im Wege steht und aufgehoben werden muss. Bergson schreibt in seiner Abhandlung über das Lachen von 1900: »[D]as Komische setzt, soll es voll wirken, etwas wie eine zeitweilige Anästhesie des Herzens voraus, es wendet sich an den reinen Intellekt.«<sup>56</sup>

Und genau diese Anästhesie des Herzens ist es, durch die Komik eine kritische Rezeption innerhalb der Tragödie ermöglicht, denn *eleos* und *phobos* werden außer Kraft gesetzt und anstatt einfach mitzujammern und mitzuschauern, sind wir durch Komik gezwungen, eine Distanz zum tragischen Geschehen einzunehmen, und die Katastrophe als weniger unausweichlich einzustufen.

Daher ist die Komik beim *comic relief* auch nicht unter Shakespeares Niveau oder irgendwie minderwertig gegenüber dem Tragischen. *Comic relief* hat dann nämlich nicht nur eine psychologische Erleichterungsfunktion, sondern auch einen heuristischen Wert. Die Komik ist somit weder Selbstzweck noch dient sie dem Zweck, das Tragische zu verstärken.<sup>57</sup> Komischerweise wird der tragische

<sup>52</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt a.M. und Hamburg 1963, S. 188. Diese Ausführungen finden sich im letzten Kapitel ›Der Witz und die Arten des Komischen‹.

<sup>53</sup> Freud, *Der Witz* (wie Anm. 52), S. 188.

<sup>54</sup> Auch auf ersparter moralischer Empörung kann Komik beruhen. Freud führt als Beispiel hierfür Shakespeares Falstaff an, in dem wir zwar einen Hochstapler und »unwürdigen Schlemmer« erkennen, gleichzeitig aber durch dessen Witz entwaffnet werden. Außerdem sei sein Treiben im Ganzen »harmlos« und werde »durch die komische Niedrigkeit der von ihm Betrogenen fast entschuldigt« (Freud, *Der Witz*, wie Anm. 52, S. 189).

<sup>55</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik*, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 17.

<sup>56</sup> Zitiert wird hier die deutsche Übersetzung von Julius Frankenberger und Walter Fränzel: Henri Bergson, *Das Lachen*, Meisenheim a.G. 1948, S. 9.

<sup>57</sup> Guthke zufolge dient die Vermischung von Komischem und Tragischem dazu, »die Erfahrung des Tragischen zu steigern« (Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, wie Anm. 2,

Effekt zumeist als Selbstzweck akzeptiert, der komische aber nicht, so als sei das Komische, das bei Shakespeare nicht selten durch Obszönitäten hergestellt wird, selbst das Obszöne. Demgegenüber müsste eigentlich der ästhetische Wert des Komischen umfassend rehabilitiert werden.<sup>58</sup> Mit Bezug auf Shakespeare und Kleist sollte hier zumindest deutlich geworden sein, dass das Komische im Tragischen erstens die substantielle Zusammengehörigkeit beider Phänomene zum Ausdruck bringt, mit der eine Destabilisierung des Weltbilds einhergeht, zweitens, dass das Komische innerhalb des Tragischen eine erleichternde, heilsame Wirkung hat, und drittens, dass das Komische das Tragische dergestalt aufheben kann, dass eine vielschichtigere und reflektiertere Rezeption ermöglicht wird.

---

S. 65). Mit dieser Position knüpft er an Knights Essay über ›King Lear‹ an, demzufolge Komisches und Tragisches sich gegenseitig verstärken, wenn sie vermischt werden (vgl. George Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, London 1949, S. 160). Guthke grenzt das Tragikomische allerdings vom *comic relief* ab, der ihm zufolge nur die Funktion einer Lockerung der Anspannung erfülle. Eine solche Auffassung vom *comic relief* entspricht der traditionellen Verengung bzw. Verkennung dieses Konzeptes.

<sup>58</sup> Morreall führt zahlreiche Argumente dafür an, warum die Komödie der Tragödie vorzuziehen sei, beispielsweise weil Komödien komplexer seien, mehr Charaktertypen und mehr Handlungsstränge besäßen als Tragödien, deren Helden oft engstirnig und eindimensional dächten und handelten. Und der Rezipient müsse bei jedem Witz zwei Interpretationen einer Phrase gleichzeitig im Auge behalten, um die Pointe zu verstehen (vgl. John Morreall, *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Chichester u.a. 2009, S. 75–83). Roche legt dar, dass die Komödie schon in Hegels Systematik den höheren Stellenwert besitze: Zwar bevorzuge Hegel in seinen frühen Schriften die Tragödie, weil sie dem Absoluten näherstehe, aber in seiner ›Ästhetik‹ und in der ›Phänomenologie des Geistes‹ repräsentiert die Komödie das spätere und überlegene Stadium gegenüber der Tragödie (vgl. Mark W. Roche, *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*, Albany und New York 1998, S. 281–296).

Michael Ott

»SEIN NAHEN IST EIN  
WEHEN AUS DER FERNE«

Concettismus bei Kleist und Shakespeare

I.

Kaum einer der ersten Rezensenten der 1803 anonym bei Gessner in Zürich erschienenen<sup>1</sup> »Familie Schroffenstein« ließ es sich nehmen, in der einen oder anderen Weise auf die Nähe von Kleists dramatischen Erstlingswerk zu Shakespeare hinzuweisen. Eine »mit *Shakespeares* Manier schon vertraut gewordene Bekanntschaft blickt überall durch«, vermerkt leicht missgelaunt Ernst Theodor Langer in der »Allgemeinen deutschen Bibliothek« (LS 100a). Ein anonymes Rezensent der »Zeitung für die elegante Welt« konstatiert schon wohlwollender: »*Goethe* und *Schiller* scheinen dem Verfasser weniger zu Vorbildern gedient zu haben als die Quelle der modernen dramatischen Poesie selbst – *Shakespeare*, an dem sich sein Genie innig erwärmt hat« (LS 99). Und die Besprechung von Ludwig Ferdinand Huber im »Freimüthigen«, erschienen am 4. März 1803, treibt diesen doppelten Vergleich von Shakespeare, Kleist und den Weimarer Klassikern noch weiter: So seltsam der »Stoff« des Dramas auch sei, schreibt Huber, so sehr bliebe doch die Frage, »ob die Details in *Goethe's* und *Schillers* dramatischen Werken von eben dem wahrhaft *shakespearischen* Geiste zeugen, wie manche Details des Ausdrucks und der Darstellung in dieser »Familie Schroffenstein«.<sup>2</sup>

Hubers fast hymnischer Text trägt den Titel »Erscheinung eines neuen Dichters«, und seine Sätze legen nahe, dass er hier tatsächlich eine Art Geister-Erscheinung hatte. Behauptet wird hier aber nicht eine Verbindung von »Shakespeare und de[m] deutsche[n] Geist«, wie sie später (fast ohne Bezug auf Kleist) Friedrich Gundolf beschwören sollte;<sup>3</sup> vielmehr sieht Huber Shakespeares Geist gleich

---

<sup>1</sup> Das Verlagsjahr ist offiziell 1803, allerdings erschien der Druck wohl bereits Ende 1802. Vgl. BKA I/1, 538, 544.

<sup>2</sup> [Ludwig Ferdinand Huber,] Erscheinung eines neuen Dichters. In: Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser, 4.III.1803, Nr. 36, S. 141f., hier S. 141. Ebenfalls abgedruckt in Brandenburger Kleist-Blätter 4 (1991), S. 28–31. Vgl. auch LS 98a. Kursivierung i.O. gesperrt. Kleist nimmt in einem Brief auf die Rezension Bezug; vgl. BKA IV/2, 248 (14.3.1803 an Ulrike von Kleist).

<sup>3</sup> Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911; die einzige etwas aussagekräftige Stelle (zitiert nach der 11. Auflage, München und Düsseldorf 1959, S. 308): »In Kleist allein hat vielleicht die durch Schlegel gehobene Verssprache Shakespeares einen

selbst wiederkehren. Dieser Geist scheint indessen weniger in einer genialischen Anlage des Ganzen sichtbar zu werden als in »Details des Ausdrucks und der Darstellung«. Und weil er fürchtet, das entlegene Erscheinen des Dramas würde dessen »Cirkulation« und damit die Anerkennung dieser Qualität verhindern, beschließt Huber seinen Text mit zwei »Proben«<sup>4</sup> solcher Details, Proben auf den Shakespear'schen Geist sozusagen.

Diese beiden Passagen, auf die gleich zurückzukommen sein wird, sind nun aber nicht nur besonders schöne oder »poetische« Stellen. Sie sind vielmehr Musterbeispiele für das, was man in jeder anderen Philologie als der deutschen als *conceiti* oder *conceits* bezeichnen würde. Ungeachtet der bereits frühneuzeitlichen Vieldeutigkeit des Ausdrucks *Concetto* besitzt dieser im poetischen Bereich eine spezifische Bedeutung; vereinfachend könnte man sagen: Poetische *Conceiti* sind Formen komplexer Bildrede, insbesondere ausgespinnene Metaphern und Vergleiche. Freilich sind diese *Conceiti* seit der Renaissance unterschiedlich ausgestaltet, ausgiebig theoretisch reflektiert und unterschiedlich bewertet worden; eine bloße Kennzeichnung als *Concetto* besagt also über dessen spezifische poetische Struktur noch wenig. Auffällig ist aber jedenfalls, dass solche *Conceiti* nicht nur in Shakespeares Dichtung allgegenwärtig, sondern häufiger auch in derjenigen Kleists zu finden sind.

Jenseits der Frage nach »Einflüssen« oder nach strukturellen oder direkten intertextuellen Bezügen in den Texten von Shakespeare und Kleist, liegt es daher nahe, diese Verfahren poetischer Verdichtung vergleichend gegenüberzustellen. Dabei wäre die Vermutung, dass genau hierin für den mit dem »deutschen Shakespeare« der Wieland'schen und Schlegel'schen Übersetzungen vertrauten Huber dasjenige sich zeigt, was er den »shakespearischen Geist« in den »Details des Ausdrucks und der Darstellung« nennt, und zwar gerade weil Vergleichbares bei Goethe oder Schiller eben nicht zu finden ist. Die folgenden Überlegungen folgen dieser Spur, wobei am Beginn die Frage steht, was an den von Huber zitierten Schroffenstein-Stellen als »conceitistisch« zu kennzeichnen wäre (II.). Nach einer kurzen Reflexion der Konzept-Geschichte des *Conceitismus* selbst (III.) sollen dann einzelne Formen und Bildfelder der *Conceiti* bei Kleist und Shakespeare sowie Formen der *Conceitismus*-Kritik bei beiden Autoren verglichen (IV.) und schließlich die Konsequenzen für Kleists Poetologie zusammengefasst werden (V.).

## II.

Die erste der beiden von Huber zitierten Passagen stammt aus dem zweiten Aufzug (2. Szene) der »Familie Schroffenstein«. Sylvester, der nach der Eröffnung des Mordvorwurfs und der Kriegserklärung derer von Rossitz in Ohnmacht gefallen war, wendet sich nach dem Erwachen mit folgenden Worten an Jeronimo:

---

produktiven Nachfolger gefunden, aber auch er ging nicht über die von Schlegel schon erreichten Grenzen der dramatischen Ausdrucksfähigkeit des Shakespeare-Verses hinaus. Was er als eigene, unerhörte Nuance, aus eigenem Urerlebnis, hinzubachte [...] ist unshakespearisch, ja antishakespearisch: die versgewordene Hysterie [], die man so gern heute mit Leidenschaft verwechselt«.

<sup>4</sup> Vgl. Huber, Erscheinung eines Dichters (wie Anm. 2), S. 141. Sembdner kürzte die zweite dieser Proben in den »Lebensspuren« weg (vgl. LS 98a).

Freilich mag

Wohl mancher sinken, weil er stark ist. Denn  
 Die kranke abgestorbne Eiche steht  
 Dem Sturm; doch die gesunde stürzt er nieder,  
 Weil er in ihre Krone greifen kann.  
 – Nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch,  
 Und welchen Gott faßt, denk' ich, der darf sinken –  
 Auch seufzen! Denn der Gleichmuth ist die Tugend  
 Nur der Athleten. Wir, wir Menschen fallen  
 Ja nicht für Geld, auch nicht zur Schau. – doch sollen  
 Wir stets des Anschauens würdig aufstehn.<sup>5</sup>

Die zitierte Stelle beginnt mit einem sehr Kleist'schen Paradox – dem Fallen (oder »Sinken«) nicht obwohl, sondern weil man stark ist; das codiert Sylvesters eigenen Ohnmachtsanfall rhetorisch zum Zeichen der Stärke um. Das darauffolgende, emblematische Bild von der starken Eiche nimmt bekanntlich einen prominenten Platz in Kleists »Ideenmagazin«<sup>6</sup> ein; es war zuvor schon in einem Brief an Adolfine von Werdeck erschienen<sup>7</sup> und kehrt in den Schlussversen von »Penthesilea« wieder – »Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte! / Die abgestorbne Eiche steht im Sturm, / Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder, / Weil er in ihre Krone greifen kann.«<sup>8</sup> Ein vergleichbares Bild findet sich nun auch bei Shakespeare – in »Coriolanus« sagt ein *second watchman*: »The worthy fellow is our general. He's the rock, the oak, not to be wind-shaken.«<sup>9</sup> Hier fehlt jedoch gerade die paradoxe Zuspitzung und Umkehrung, die Kleist dem Bild von Beginn an gibt.

Dies ist jedoch nur der Beginn des Sprachspiels: Der »Sturm« des Eichen-Bildes wird in Sylvesters Replik anschließend zum Schlag (des Schicksals) umgewandelt und der Ohnmachts-Anfall in einem alten Sinn als (An-)Gefasstsein von Gott gedeutet (wobei das »Fassen« das »Greifen« des Sturms seinerseits sprachlich »aufgreift«). Als Kontrast erscheint kurz die *ataraxia* der Athleten, und der Abschluss verbindet wiederum den Fall, den man als eine Lieblingsfigur Kleists ansehen kann,<sup>10</sup> mit der »Schau« (BKA I/1, 72) – und abschließend mit der Gegenbewe-

<sup>5</sup> Zit. nach Huber, Erscheinung eines Dichters (wie Anm. 2), S. 142 (bei Huber eingerückt und in Anführungszeichen).

<sup>6</sup> »Ich selbst habe mir schon ein kleines Ideenmagazin angelegt«, heißt es im Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge vom 16.–18.11.1800 (BKA IV/1, 397). Für die Existenz eines solchen Magazins sprechen tatsächlich zahlreiche wiederholte Sprachbilder in den Briefen und poetischen Werken.

<sup>7</sup> »Die abgestorbene Eiche, sie steht unerschüttert im Sturm, aber die blühende stürzt er, weil er in ihre Krone greifen kann« (an Adolfine von Werdeck, Paris, den 28. [und 29.] Juli 1801; BKA IV/2, 81).

<sup>8</sup> Heinrich von Kleist, Penthesilea. Ein Trauerspiel, Tübingen 1808, S. 176. Vgl. BKA I/5, Vs. 3040–3044.

<sup>9</sup> Vgl. William Shakespeare, The Tragedy of Coriolanus (5,2). Shakespeare-Zitate mit Akt, Szene, Vers (oder Seitenzahl) nach: The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition, hg. von Stephen Greenblatt u.a., New York und London 1997, hier S. 2860.

<sup>10</sup> Vgl. zu Figuren des Falls bei Kleist zusammenfassend: Tina-Karen Pusse, Sturz und Fall. In: KHb, S. 367–369; zuletzt Michael Ott: Der Fall, der eintritt. Zur poetischen Kasuistik in Kleists »Die Marquise von O....«. In: Inka Mülder-Bach und Michael Ott (Hg.), Was der Fall ist. Casus und Lapsus, Paderborn 2014, S. 89–114.

gung, dem würdig anzuschauenden Aufstehen nach dem Schlag. Die Stelle verknüpft damit mehrere konkrete und abstrakte semantische Ebenen, nämlich den Sturz in die Ohnmacht, die Eiche im Sturm, das Gleichmut zeigende Schlägertragen des Athleten und ein würdiges Ertragen des Schicksals, das nach dem Fall wieder Aufstehen verlangt (und in solcher Erhebung vielleicht auch erhaben ist); sie changiert so zwischen Erklärung, Rechtfertigung, Überhöhung und Moralisierung.

Gut erkennbar ist an diesem ersten Beispiel aber vor allem, dass hier eine Art Fortspinnen, eine autogenerative Entwicklung des zugleich bildlichen und konkreten Sprechens vorliegt. Ohne gänzlich psychologisch plausibel zu sein, ist dieses sich verkomplizierende Weiter-Sprechen situativ motiviert<sup>11</sup> und zudem skandiert durch drei Gedankenstriche, die jeweils einen Neu-Einsatz, ein improvisiert scheidendes Weiterwenden des Gedanken- und Sprachmaterials einleiten.

Ähnliches findet sich auch im zweiten Beispiel Hubers, dem Anfang des 2. Aufzugs mit dem ersten Zusammentreffen von Agnes und Ottokar. Zunächst verlangt der Text hier stummes Spiel:

(Gegend im Gebirge. Im Vordergrunde eine Höhle. A g n e s sitzt an der Erde, und knüpft Kränze. O t t o k a r tritt auf, und betrachtet sie mit Wehmuth. Dann wendet er sich mit einer schmerzvollen Bewegung, während welcher A g n e s ihn wahrnimmt, welche indeß zu knüpfen fortfährt, als hätte sie ihn nicht gesehen.)<sup>12</sup>

Nach diesem stummen Blick-Spiel folgt ein dreiteiliges Conchetto in einem – wie man sagen könnte – Schein-Monolog Agnes', der folgendermaßen beginnt:

A g n e s .

's ist doch ein häßliches Geschäft, belauschen;  
Und weil ein rein Gemüth es stets verschmäh't,  
So wird nur dieses grade stets belauscht.  
Drum ist das Schlimmste noch, daß es den Lauscher,  
Statt ihn zu strafen, lohnt. Denn statt des Bösen,  
Das er verdiente, zu entdecken, findet  
Er wohl sogar ein still Bemühen noch  
Für sein Bedürfniß oder seine Laune.  
Da ist, zum Beispiel, heimlich jetzt ein Jüngling –<sup>13</sup>

Der erste Einsatz von Agnes greift ein aus der Bukolik bekanntes Muster auf, in dem die (oder der) aufmerksam gewordene Belauschte die Asymmetrie der Kommunikationssituation umgekehrt und nun das vermeintliche Unbelauschtsein spielerisch nützt, um galant die Tabus der direkten Kommunikation zu überspringen und den zum Schweigen verurteilten Zuhörer ironisch zu reizen. In der Parenthese wird danach ein mehrstufiger Vergleich aufgebaut:

---

<sup>11</sup> Es entspricht damit bereits dem Modell eines Sprechens aus dem »in der Noth hingewetzten Anfang« (BKA II/9, 29), den Kleist vor allem in der »Allmählichen Verfertigung« thematisiert; vgl. dazu Ott, *Der Fall* (wie Anm. 10), S. 89–91.

<sup>12</sup> Zit. nach Huber, *Erscheinung eines Dichters* (wie Anm. 2), S. 142 (»Der Freimüthige« verwendet hier kleinere Schrifttype).

<sup>13</sup> Zit. nach Huber, *Erscheinung eines Dichters* (wie Anm. 2), S. 142.

Wie heißt er doch? Ich kenn' ihn wohl. Sein Antlitz  
 Gleicht einem milden Morgen-Ungewitter,  
 Sein Aug' dem Wetterleuchten auf den Höhn,  
 Sein Haar den Wolken, welche Blitze bergen,  
 Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne,  
 Sein Reden wie ein Strömen von den Bergen,  
 Und sein Umarmen – Aber still! Was wollt'  
 Ich schon? –<sup>14</sup>

Die Vergleichs-Reihe ruft ein markantes Bildfeld für den Geliebten auf, das ebenfalls zu Kleists Lieblingsbildern gehört – Unwetter, Blitz und Wolken, prominent z.B. bei Graf Wetter vom Strahl. Der quasi petrarkistische Beginn mit Gesicht, Augen und Haaren als *topoi* hat Entsprechungen in Shakespeares »Romeo and Juliet, und wie dort steht auch hier die Frage des Namens (»Wie heißt er doch?«) im Raum. Nach den drei Elementen (Antlitz, Aug und Haar) erfolgt innerhalb der Parenthese aber ein Übergang vom *Bild* oder Aussehen zum *Tun* des Geliebten, und dabei eine Art Freistellung der metaphorischen Übertragung selbst. »Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne« ist metaphorisch;<sup>15</sup> das Bildfeld bleibt die Natur, wird aber unbestimmter. Zugleich bildet der Vers fast ein Concetto im Concetto – das »Nahen« ist grammatisch ein Verb wie »Wehen«, semantisch die Opposition zur »Ferne« und das metaphorische *denotatum* zum »Wehen aus der Ferne.«

Diese zweite Reihe von Sprach-Bildern, zu denen das »Nahen« gehört, ist nun wiederum dreiteilig, und wie viele dreiteiligen Strukturen bei Kleist eine Klimax: Nahen – Reden – Umarmen, also ein immer stärker körperliches Sich-Nähern. Der »Rede-Strom« (»sein Reden wie ein Strömen von den Bergen«) ist dabei wieder ein konventionelles Gleichnis, aber über »von den Bergen« erneut eng verbunden mit den »Höhn« drei Verse zuvor und homonym mit dem »bergen« zwei Verse zuvor.

Nach dem »Umarmen« jedoch bricht die ganze Parenthese ab: »sein Umarmen – Aber still! Was wollt' / Ich schon?« Hier *fehlt* das Vergleichsbild, und zwar sozusagen hörbar; und auch wenn das im Erstdruck durch einen (vermutlich falschen) Punkt nach »Umarmen« verunklart wird:<sup>16</sup> Es folgt hier einmal wieder ein Gedankenstrich Kleists, der eben dieses Schweigen beredt macht. Aposiopese, Interjektion und rhetorische Frage entstammen indessen einem anderen rhetorischen Register als die erkennbar parallelen Bildelemente zuvor, nämlich einer Rhetorik der *imitatio* natürlicher Sprechakte und ihrer Emphase: Dies ist, so die im Folgenden entwickelte These, die Weiterentwicklung concettistischer Poetik, die für Kleist charakteristisch ist.

<sup>14</sup> Zit. nach Huber, Erscheinung eines Dichters (wie Anm. 2), S. 142. Vgl. BKA I/1, 54.

<sup>15</sup> Vgl. Nancy Nobile, »Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne«. Ottokar's Leap in »Die Familie Schroffenstein«. In: Bernd Fischer und Timothy Mehigan (Hg.), Heinrich von Kleist and Modernity, Rochester, N.Y. 2011, S. 23–41, hier S. 29.

<sup>16</sup> Vgl. BKA I/1, 54, die den Erstdruck unemendiert reproduziert. Die Analogszene der »Familie Ghonorez« hat im Übrigen: »Und sein Umarmen stark – Doch still. Was wollt' / ich schon?« (BKA I/1, S. 290)

Danach, im nunmehr dritten Teil des Concettos (und immer noch demselben Quasi-Monolog), kehrt der Text zu konventioneller Vergleichs- und Bildrede zurück:

Ja, dieser Jüngling, wollt' ich sagen,  
Ist heimlich nun herangeschlichen, plötzlich,  
Unangekündigt, wie die Sommersonne,  
Will sie ein nächtlich Liebesfest belauschen.  
Nun wär mir's recht, er hätte, was er sucht,  
Bei mir gefunden, und die Eifersucht,  
Der Liebe Jugendstachel, hätte, selbst  
Sich stumpfend, ihn hinaus gejagt in's Feld,  
Gleich einem jungen Rosse, das zuletzt  
Doch heimkehrt in den Stall, der es ernährt.  
Statt dessen ist kein andrer Nebenbuhler  
Jetzt gerade um mich, als sein Geist. Und der  
Singt mir sein Lied zur Zither vor, wofür  
Ich diesen Kranz ihm winde. – (Sie sieht sich um.) Fehlt dir 'was?

O t t o k a r .

Jetzt nichts.<sup>17</sup>

Am Ende steht nochmals der Naturvergleich (mit der Sonne wie in »Romeo and Juliet«), es folgt nochmals eine bildliche Wendung hin zur Eifersucht, die als Stachel wirke und sich stumpfe (was wiederum auf die rhetorische »Spitze« selbst beziehbar ist); und schließlich wird der Geliebte auch noch einem jungen Ross verglichen, bevor er gewissermaßen als Gespenst, als unsichtbarer Zuhörer in den Monolog hineingenommen wird, der nach so vielen Vergleichen und Bildern mit ironischer Lakonie endet: »Fehlt dir was?«

Es ist nun aufschlussreich, wenigstens kurz die Replik Romeos aus »Romeo and Juliet« (2,2) als Vergleich zu zitieren, die eine der Concetto-Varianten Shakespeares in Perfektion illustriert:

But, soft, what light through yonder window breaks?  
It is the east, and Juliet is the sun.  
Arise, fair sun, and kill the envious moon,  
Who is already sick and pale with grief  
That thou, her maid, art far more fair than she.  
Be not her maid, since she is envious.  
Her vestal livery is but sick and green  
And none but fools do wear it; cast it off.  
It is my lady, O, it is my love! (S. 890f.)

Diese unendlich oft gedeutete Stelle bedarf eines Kommentars allenfalls insofern, als die Gegenüberstellung die Kontraste schärft. Während bei Shakespeare Romeo wirklich unbeobachtet lauscht und beobachtet, ist Ottokar bei Kleist schon entdeckt. Beides sind die ersten Zweier-Szenen der Liebenden im Stück; doch wird

---

<sup>17</sup> Zit. nach Huber, Erscheinung eines Dichters (wie Anm. 2), S. 142; vgl. erneut BKA I/1, 54f. Geringfügige Abweichungen sind meistens durch Hubers Korrekturen des korrupten Drucks bedingt; darunter z.B.: »'s ist« (statt »S'ist«), »Umarmen« (statt »Umarmen.«; BKA I/1, 54) usw.

man bei Shakespeare zuvor schon Zeuge der ersten Begegnung, welche bei Kleist indes nicht szenisch repräsentiert, sondern nachträglich berichtet wird. Das entspricht einem schon von Meta Corssen hervorgehobenen Unterschied der Gesamt-Konzeptionen: »Bei Kleist beginnt die Handlung, wenn der Konflikt schon auf der Höhe ist; der Ursprung liegt vor dem Anfang des Stückes.«<sup>18</sup>

Der concettistisch ausgeführten Metaphorisierung der Geliebten mit der Sonne durch Romeo und dem Thema Nacht/Tag steht ferner ein anders gerahmtes Conchetto von Agnes gegenüber, das sich fast zitational dazu verhält – nun ist Ottokar die Sonne, und das »nächtlich Liebesfest« lässt dabei ebenso an die berühmte Szene III,5 von »Romeo and Juliet« denken wie das Kuss-Spiel am Ende von III,1 der »Familie Schroffenstein« an das nämliche am Ende von I,5 bei Shakespeare. Es findet also zugleich mit den concettistischen Ausgestaltungen eine zitionale Überbietung statt; und das Rahmen-Bildfeld ist bei Kleist nicht das Shakespear'sche von Tag und Nacht mitsamt der Schicksals-Semantik der Sterne, sondern ein performativ evoziertes Spiel von Täuschen und Tauschen, Vertrauen und Misstrauen. Denn darin ist die Szene II,1 ebenso der berühmten Szene III,1 wie der berüchtigten Schluss-Szene verbunden, die dank des Kleider-Tauschs mit der tragischen Tötung der eigenen Kinder durch die getäuschten Väter endet.

### III.

Bevor im Folgenden noch ein weiteres Conchetto aus der »Familie Schroffenstein« angesprochen wird, gilt es nun wenigstens eine kurze Reflexion auf den Begriff einzuschieben. Dies ist wohl auch insofern geboten, als in der germanistischen Diskussion – ganz im Gegensatz zur Anglistik, Romanistik und Slawistik<sup>19</sup> – die Begriffe »Conchetto« und »Concettismus« fast ungebräuchlich sind. In germanistischen Lexika wird, wenn überhaupt, unter diesem Stichwort nur vage verwiesen auf »semantische Figuren und übergreifende Gestaltungsweisen, deren gemeinsame Funktion es ist, den Rezipienten zu verblüffen«,<sup>20</sup> oder das Conchetto wird als »[k]urze, effektvolle, häufig effektsuchende Wort- und Gedankenverbindung vor allem in lyrischen Texten des Manierismus und des Barock«<sup>21</sup> bestimmt. Wie hier im »Reallexikon« klingt dabei oft bereits die Abwertung eines seit der Renaissance in der europäischen Literatur zentralen Begriffs an. Wenngleich es solche Kritik

---

<sup>18</sup> Meta Corssen, Kleist und Shakespeare, Weimar 1930, S. 133.

<sup>19</sup> Vgl. u.a. Kenneth Ruthven, *The Conceit*, London 1969; Mercedes Blanco, *Qu'est-ce qu'un concepte?* In: *Les langues néolatines* 254 (1985), S. 5–20; Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964, dort v.a. S. 636–647; Renate Lachmann, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München 1994, passim.

<sup>20</sup> Rüdiger Zymner, Conchetto. In: Dieter Burdorf u.a. (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur*, 3. Aufl., Stuttgart 2007, S. 132f., hier S. 132.

<sup>21</sup> Sebastian Neumeister, Conchetto. In: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I, Berlin und New York 1997, S. 319–321, hier S. 319. Die Ungebräuchlichkeit des Begriffs Conchetto wird übrigens auch daran deutlich, dass die Lexika sich noch nicht einmal über dessen Genus einig sind (das/der Conchetto); Neumeister bevorzugt Neutrum, Zymner (Conchetto, wie Anm. 20) Maskulinum. Im vorliegenden Text schließe ich mich Neumeister an.

am *concettismo* als Ausdruck effekthascherischer, unnatürlicher Maniertheit in allen europäischen Literaturen gab, war sie wohl nirgends so radikal und folgenreich wie in der deutschen Poetologie seit der Aufklärung und der Klassik. Entsprechend finden sich germanistische Untersuchungen zu den Verbindungslinien zwischen dieser älteren Konzeption des Concetto zu neueren Poetiken nur vereinzelt und vor allem im Kontext von Arbeiten zum Manierismus.<sup>22</sup>

Gerade deshalb lohnt nun allerdings, diese Tradition des Concettos bzw. des *concettismo* näher zu betrachten. Es geht dabei weniger um eine philologisch-historische These als darum, weitere Kategorien für die Ausdifferenzierung und Funktionsbeschreibung dieser poetischen Verfahren zu gewinnen. Heuristisch lassen sich dabei skizzenhaft verschiedene Ebenen der Begriffe unterscheiden: Dabei ist in allgemeiner Weise von Concetto die Rede, wenn eine Grund-Vorstellung oder eine *idea* gemeint ist; das kann in sprach- bzw. zeichenphilosophischer Hinsicht geschehen, etwa wenn zwischen *res* und *verbum* noch das Concetto tritt; es kann in kunsttheoretischen Kontexten geschehen, wenn – wie bei Zuccari – das Concetto zwischen *idea* (im platonischen Sinn) und *disegno* (*interno* und *esterno*) vermittelt;<sup>23</sup> und der Ausdruck kann sich auch auf Poesie oder Dramatik beziehen als Grund-Idee im generativen Sinn (d.h. auch im Sinn der *concezione* – also Empfangnis).<sup>24</sup>

Auf einer zweiten Ebene meint Concetto vor allem eine elaborierte Metapher oder ein entsprechend elaboriertes Gleichnis in der dichterischen Praxis, z.B. in Petrarcas »Canzoniere« und den von ihm beeinflussten Dichtungen. Dabei entwickelten sich Schemata, innerhalb derer einzelne Concetti realisiert und weiterentwickelt werden konnten; je nach Bildbereich und poetologischem Einsatz lassen sich thematische, emblematische, typologische oder heraldische Muster unterscheiden. Zu den thematischen Concetti zählen jene, die in der älteren Forschung als *sonnetteering conceits* bezeichnet wurden und charakteristischer Weise den gesamten Bildraum eines Sonnetts bestimmen – beispielsweise »The Lover's Malady«, pastorale Concetti, auf die Mythologie rekurrierende Concetti usw. Es gibt in diesem Sinn eine große Vielzahl gedichteter Concetti in allen Gattungen, die sich

---

<sup>22</sup> Vgl. Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959; Ders., *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, Reinbek 1991; Rüdiger Zymner, *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*, Paderborn u.a. 1995.

<sup>23</sup> Vgl. zu Zuccaris »L'idea de' pittoric« (Torino 1607) Oliver Robert Scholz, Bild. In: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Bd. 1, Stuttgart 2000, S. 618–669, hier S. 650f.; ferner Gerhard von Graevenitz, *Die Gewalt des Ähnlichen. Concettismus in Piranesis »Carcer« und in Kleists »Erdbeben in Chilik*. In: Christine Lubkoll und Günther Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 64–92, hier S. 68f.

<sup>24</sup> Vgl. zu diesem Komplex Christian Begemann und David Wellbery (Hg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i.Br. 2001; Aage A. Hansen-Löve, Michael Ott und Lars Schneider (Hg.), *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*, Paderborn 2014.

in der Folge des Petrarkismus als elaborierte Bildkunst in der gesamten europäischen Literatur verbreiten, und so natürlich auch bei Shakespeare.<sup>25</sup>

Als dritte und spezifischste Bedeutungsebene von Concetti sind davon nun nochmals bestimmte Dichtungsformen und Verfahren v.a. des italienischen und spanischen Barock bzw. des *siglo de oro* abzugrenzen; entsprechend wird hier auch ein spezifischer Begriff von *concettismo* oder *conceptismo* geprägt, für den im Spanischen vor allem Lope de Vega und Francisco de Quevedo stehen. Deren Dichtungspraxis steht in der Nachfolge anderer Formen gelehrter Dichtung wie des *culteranismo*; sie streben aber im Gegensatz zu dessen *obscuritas* nach einer klaren, präzisen Sprache (*perspicuitas*) und nach *sutileza* (*argutia*) der Argumentation.<sup>26</sup> Der höchste Wert dieses *conceptismo* ist der Scharfsinn, in dem sich das *ingenium* des Dichters zeige. Charakteristisch hierfür sind daher auch ungewöhnliche Perspektiven auf einen bekannten Sachverhalt oder das kreative Knüpfen von Analogien zwischen Elementen weit voneinander entfernter Wirklichkeitsbereiche (also später so genannte »kühne« Metaphern und Vergleiche). »In den manieristischen Poetiken nimmt das Concetto einen Ehrenplatz ein. Für seine Konzeption wird das Kombinieren von Vorstellungsbildern angeraten, gerade sofern zwischen ihnen nur sehr entfernte und somit »gewagte« Ähnlichkeiten bestehen.«<sup>27</sup>

Ferner sind stilistisch die rhetorische Steigerung hin auf eine Schlusspointe und generell die Neigung zu *agudeza*, also ausgestelltem Scharfsinn bemerkenswert. Als Mittel hierfür sind z.B. paradoxe Antithesen, Paronomasien und dergleichen gebräuchlich. Anstelle von *obscuritas* »durch Abweichung von vertrauten Codes geht es dem *conceptismo* um Überraschung durch Abweichung von der Erwartung, also um eine explizite oder implizite Konfrontation von Vertrautem und Neuem. Das ästhetische Vergnügen resultiert dabei aus rhetorischen oder, im Sinn Jakobsons, poetischen Verfahren, die der Text selbst realisiert.«<sup>28</sup> In einer Reihe von berühmten Traktaten wird dieser *concettismo* u.a. von Matteo Pellegrini, Baltasar Gracián und Emanuele Tesauro um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch theoretisch gefasst und weiterentwickelt.<sup>29</sup> Differenziert und teilweise kritisch diskutiert werden hier

<sup>25</sup> Vgl. zu den Typen der Concetti Ruthven (The Conceit, wie Anm. 19); zum Petrarkismus insgesamt v.a. Gerhart Hoffmeister, Petrarkistische Lyrik, Stuttgart 1973; speziell zu Shakespeares Anschluss an englische Vorbilder in der Übernahme petrarkistischer Motive in Sonett und Drama und seinen Veränderungen ebd., S. 48f.

<sup>26</sup> Vgl. Klaus-Peter Lange, Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der »acutezza« oder von der Macht der Sprache, München 1968; sowie Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik (wie Anm. 19), S. 619–636.

<sup>27</sup> Scholz, Bild (wie Anm. 23), S. 650.

<sup>28</sup> Franz Penzenstadler, Frühe Neuzeit. In: Dieter Lamping (Hg.), Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart und Weimar 2011, S. 335–364, hier S. 351f.

<sup>29</sup> Vgl. Matteo Pellegrini (auch: Peregrini), »Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, Vivezze, e Concetti, volgarmente si appellano« (Genova 1639); Baltasar Gracián, »Agudeza y Arte de Ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos« (Huesca 1648); Emanuele Tesauro, »Il Cannocchiale aristotelico, ò sia, Idéa dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co' principii del Divino Aristotele« (Venezia 1663, zuerst 1654); dazu insges. Lange, Theoretiker (wie Anm. 26); Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik (wie Anm. 19), S. 623–632. Den weiteren Einfluss dieser Theorien auch in Deutschland benennt schon Winfried Barner 1970 als Deside-

allerdings auch die Gefahren concettistischen Dichtens – wie die Inhaltsleere, Überladenheit oder Gesuchtheit von poetischen Texten, die ein Übermaß an vermeintlich ingenioser Bildlichkeit aufbieten. Die Traktate unterscheiden so beispielsweise, wo Sprachbilder und Metaphern noch sinnfällig, aber überraschend und in diesem Sinn als geistreiche Erfindungen wirken, oder wo sie als gesuchte um solcher Überraschung willen befremdlich und damit gerade dysfunktional werden. Sie kennzeichnen ferner die »schöne Lüge« als das zugleich höchste Ziel und das moralisch Prekäre des Concettismus.<sup>30</sup>

In dem damit skizzierten rhetorischen Spektrum ist nun zweifellos einiges von dem zu erkennen, was an Kleists eigentümlicher sprachlicher Faktur immer wieder hervorgehoben wurde – vor allem die Paradoxe, die pointenhafte Zuspitzung, Antithetik, Klimax usw.; auch die Formen von Bildrede – wie eben Gleichnis, Metonymie oder Metapher – grenzen sowohl in den genannten Traktaten aneinander an wie auch in den dramatischen Werken Kleists.

Ebenso fällt auf, dass in diesen Theorien bereits einiges von dem reflektiert und als prekär diskutiert wird, was dann in der aufklärerischen »Schwulstkritik«, der Abwertung der scharfsinnigen und rhetorisch überdeterminierten Dichtung vor allem bei Gottsched, zentral wurde.<sup>31</sup> Allerdings erfolgt bei diesem eine wesentliche und für die spätere, klassizistische Poetik folgenreiche Wendung: Auch für Gottsched gibt es »vorbildliche« Beispiele von einzelnen Metaphern, Metonymien usw.; auch für ihn sind diese poetologisch zentral, denn »freylich zeigt sich der Witz eines Poeten hauptsächlich in der glücklichen Erfindung verblümter Redensarten«.<sup>32</sup>

Entscheidend aber ist nun deren Zahl und deren Verknüpfung. Denn, so Gottsched, auf »die Menge verblümter Redensarten, und die ungeschickte Vermischung derselben in einer Schrift, kömmt hauptsächlich derjenige Fehler der poetischen Schreibart an, den man das »Phöbus« oder den Schwulst zu nennen pflegt«.<sup>33</sup> Unter den schädlichen Einflüssen, die solche Häufung, Ballung und ungeschickte Vermischung von Bildredeformen provoziert hätten, erwähnt Gottsched im Folgenden Gracián, der »im vorigen Jahrhunderte durch die hochtrabende Art seiner Schriften ein solcher Verführer der witzigen Köpfe« geworden sei.<sup>34</sup> Nimmt man Gottscheds Entgegensetzung von vorbildlichen Beispielen *einzelner* Metaphern bzw. Metonymien und der Verurteilung von übergroßer »Menge« und »ungeschickte[r] Vermischung« ernst, ist dies nichts weniger als das Todesurteil über den *concettismo*: Denn dieser lebt geradezu von der Verknüpfung, Weiterentwicklung und Häufung von Bildredeformen über das singuläre Sprachbild hinaus.

---

ratum der Barockforschung; vgl. Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970, S. 44–46.

<sup>30</sup> Vgl. Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik (wie Anm. 19), S. 633–636.

<sup>31</sup> Vgl. Gottscheds Abschnitt »Von verblühten Redensarten« (VIII. Hauptstück) in der »Critischen Dichtkunst: Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig 1751, Faksimile-Nachdruck, 5. Aufl., Darmstadt 1962, S. 257–285.

<sup>32</sup> Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst (wie Anm. 31), S. 262.

<sup>33</sup> Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst (wie Anm. 31), S. 279.

<sup>34</sup> Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst (wie Anm. 31), S. 281.

Eine weitere Ausarbeitung dieses Zusammenhangs erübrigt sich im vorliegenden Kontext insofern, als irgendeine Kenntnis Kleists von dieser Traktatliteratur oder der späteren Abwertung des *concettismo* hier nicht zur Debatte steht. Es geht also nicht etwa um die These, Kleist sei Concettist im spezifischen, hier genannten Sinn gewesen. Wohl aber geht es um poetische Verfahrensweisen in den jeweiligen Werken Shakespeares und Kleists, für die einzelne Bestimmungen wie die *agnudeza*, die Pointiertheit, sowie spezifische Bild- und Verknüpfungslogiken und deren rhetorische und ästhetische Prägnanz zentral sind. Dies zeigt sich nun in einem skizzenhaften Aufriss einiger Felder, der im genaueren Vergleich die Analogien und Differenzen evident macht.<sup>35</sup>

#### IV.

a. Eine erste Frage kann dabei den Bildfeldern gelten, die in den Concetti jeweils aufgerufen werden und damit indirekt auch ihre dramaturgischen Anwendungen bei Shakespeare und Kleist bestimmen. Naturbildlichkeit gibt es, schon auf den ersten Blick, bei beiden Autoren zuhauf; die oben genannten Bilder von Eiche und Gewitter mögen als Beispiel genügen. Die für das Naturverhältnis basale Metaphorik der Seefahrt (als Bild von Leben, Lebensführung oder auch Staatskunst<sup>36</sup>), die bei Shakespeare zentral ist,<sup>37</sup> erscheint bei Kleist eher selten (wenngleich ein Beispiel hierfür noch folgt); die Jagd ist dagegen bei ihm sehr prominent – der ganze Text der ›Penthesilea‹ ist beispielsweise von Jagd-Concetti durchzogen.<sup>38</sup> Die Theater-Metaphorik, und das heißt im dramatischen Bereich sowohl die Bildlichkeit der Welt als Bühne wie die theatrale Selbstreflexion, erscheint zwar bei Kleist (ganz prominent z.B. in der Schluss-Szene der ›Familie Schroffenstein‹ in der Thematisierung des Spiels und des dramatischen »Knoten[s]«; BKA I/1, 207); häufiger ist sie indessen in Shakespeares Werk und sprichwörtlich geworden natürlich in Jacques' »All the world's a stage, / And all the men and women merely players« (›As You Like It; 2,7,138f.). Die Buch-Metapher andererseits findet sich bei beiden Autoren,<sup>39</sup> aber in spezifischer Zuspitzung bei Kleist:

<sup>35</sup> Vgl. zu weitergehenden Vergleichen schon Corssen, Kleist und Shakespeare (wie Anm. 18), zu Gleichnis und Metapher v.a. S. 169–180.

<sup>36</sup> Vgl. dazu Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 1979.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Sabine Schülting (Hg.), Shakespeare-Jahrbuch 148 (2012) zum Thema ›Seefahrt, Schiffbruch und maritime Abenteuer‹.

<sup>38</sup> Vgl. beispielsweise: »Denn wie die Dogg' entkoppelt, mit Geheul / In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger, / Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab; / Jedoch verbissen in des Prachtthiers Nacken, / Tanzt sie durch Berge neben ihm, und Ströme, / Fern in des Waldes Nacht hinein: so er, / Der Rasende, seit in der Forst des Krieges / Dieß Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte.« (BKA I/5, Vs. 213–220)

<sup>39</sup> Bei Shakespeare z.B. in ›Romeo and Juliet‹ (1,3,83–92), ferner u.a. in ›Hamlet‹ 1,5,102 und 2,2,190–205.

A g n e s .

Warum nennst Du mich Maria?

O t t o k a r .

Erinnern will ich Dich mit diesem Namen  
An jenen schönen Tag, wo ich Dich taufte.  
[...]

Wie war es damals  
Ganz anders, so ganz anders. Deine Seele  
Lag offen vor mir, wie ein schönes Buch,  
Das sanft zuerst den Geist ergreift, dann tief  
Ihn rührt, dann unzertrennlich fest ihn hält.  
Es zieht des Lebens Forderung den Leser  
Zuweilen ab, denn das Gemeine will  
Ein Opfer auch; doch immer kehrt er wieder  
Zu dem vertrauten Geist zurück, der in  
Der Göttersprache ihm die Welt erklärt,  
Und kein Geheimniß ihm verbirgt, als das  
Geheimniß nur von seiner eignen Schönheit,  
Das selbst ergründet werden muß.

Nun bist

Du ein verschloßner Brief. – (BKA I/1, 94f.)

Das Conchetto wird hier ausgeführt und dann nach Art der oben genannten »naturalistischen« Rhetorik mit einem einzigen Satz konfrontiert, der metaphorisch ist: Das Misstrauen wird in der unlesbaren Schrift des Briefs als »Verschlossenheit verbildlicht.«<sup>40</sup> Ganz ungewöhnlich und auch bei Shakespeare, soweit ich sehe, ohne Parallele ist hier freilich die Ausarbeitung des Bildes vom Buch der Seele bis hin zu einer performativen Evokation eben jener ästhetischen Qualität, die dem »schönen Buch« als Gleichnis der »schönen Seele« zugeschrieben wird: Das Conchetto *simuliert* die Faszinationskraft des Buchs, von dem es zugleich spricht; ganz analog simuliert der Satz vom »verschloßne[n] Brief« die Lakonie und Trockenheit der Befremdung, welche durch die Verschlossenheit der Geliebten ausgelöst wird.

b. Eine weitere Ebene neben den bevorzugten Bildbereichen betrifft die dramensprachliche Funktionalität. Während bei Kleist, wie schon am Erstlingsdrama zu sehen, die concettistischen Passagen fast immer innerhalb der Replik einer Figur bleiben, verbinden sich bei Shakespeare häufiger Wortspiele und *puns* zu Concetti, die ganze Dialogpassagen überspannen. Dadurch wird ihre »Gewitztheit« zu einem Charakteristikum, die den Figuren zugerechnet werden kann; ein Beispiel findet sich erneut in »Romeo and Juliet«:

MERCUTIO Nay, gentle Romeo, we must have you dance.

ROMEO Not I, believe me. You have dancing shoes

With nimble soles; I have a soul of lead

So stakes me to the ground I cannot move.

<sup>40</sup> Vgl. Louis Gerrekens, Nun bist Du ein verschlossener Brief. Wörtlichkeit und Bildlichkeit in Heinrich von Kleists »Käthchen von Heilbronn« und »Die Familie Schroffenstein«, Frankfurt a.M. 1988.

MERCUTIO You are a lover; borrow Cupid's wings,  
And soar with them above a common bound.  
ROMEO I am too sore empierced with his shaft  
To soar with his light feathers, and so bound,  
I cannot bound a pitch above dull woe;  
Under love's heavy burden do I sink. (1,4, S. 883)

Die Passage zeigt die Verbindung einer mythologische Grundierung (Cupidos Flügel und Pfeile) und einer Wortspiel-Ebene des Concettos (soles/soul, soar/sore), die sich bei Shakespeare häufiger findet und in dieser Form bei Kleist wiederum nicht vorkommt.

c. Eine weitere Vergleichsmöglichkeit eröffnet sich durch Stellen, in denen ein intertextueller Bezug Kleists auf Shakespeare wahrscheinlich zu machen ist. So ist die 1. Szene des 3. Akts von ›Measure for Measure‹ situiert im Gefängnis, in dem der inhaftierte Claudio sich gegenüber seiner Schwester Isabella immer stärker in eine entsetzliche (und für einen Ehrenmann prekäre) Todesfurcht hineinredet:

ISABELLA What says my brother?  
CLAUDIO Death is a fearful thing.  
ISABELLA And shamed life a hateful.  
CLAUDIO Ay, but to die, and go we know not where;  
To lie in cold obstruction, and to rot;  
This sensible warm motion to become  
A kneaded clod, and the dilated spirit  
To bathe in fiery floods, or to reside  
In thrilling region of thick-ribbed ice;  
To be imprison'd in the viewless winds,  
And blown with restless violence round about  
The pendent world; or to be worse than worst  
Of those that lawless and incertain thought  
Imagine howling – 'tis too horrible!  
The weariest and most loathed worldly life  
That age, ache, penury, and imprisonment  
Can lay on nature is a paradise  
To what we fear of death. (3,1, S. 2056f.)

Ein analoges Concetto findet sich nun bekanntlich im ›Prinz Friedrich von Homburg‹:

Kurfürstin.  
Du bist ganz außer Dir! Was ist geschehn?  
Der Prinz von Homburg.  
Ach! Auf dem Wege der mich zu dir führte,  
Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln, öffnen,  
Das morgen mein Gebein empfangen soll.  
Sieh, diese Augen, Tante, die Dich anschauen,  
Will man mit Nacht umschatten, diesen Busen  
Mit mörderischen Kugeln mir durchbohren.  
Bestellt sind auf dem Markte schon die Fenster,  
Die auf das öde Schauspiel niedergehn,  
Und der die Zukunft, auf des Lebens Gipfel,

Heut, wie ein Feenreich, noch überschaut,  
Liegt in zwei engen Brettern duftend morgen,  
Und ein Gestein sagt Dir von ihm: er war! (BKA I/8, Vs. 980–992)

Im Unterschied zu den vorherigen Beispielen wird hier nicht ein Abstraktum oder ein Gefühl durch Vergleich oder Metapher verbildlicht, sondern die Imagination des eigenen Tot-Seins in jeweils zusammenhängenden Bildern ausgestaltet. Diese Ausgestaltung ist bei Kleist nun entschiedener korporal; von einem ruhelos umherirrenden, von den Winden gepeitschten »spirit« wie bei Claudio ist bei Homburg nicht die Rede. Dominant ist dafür das Bildfeld von Augen und Blicken, welche das eigene Schauen, das der Kurfürstin, die Augen des Prinzen und noch das »Schauspiel« der Hinrichtung umfasst. Während Claudio die Wärme des lebendigen Körpers und die Eiseskälte des Todes konfrontiert, bleibt für Homburg die Korporalität selbst in der Vorstellung des eigenen toten Körpers dominant. Conzettistisch ist aber in beiden Todesfurcht-Repliken das Sich-Hineinreden, die Klimax und die jeweilige Pointe am Ende, die Steigerung bis zum letzten Wort (»death«, »er war!«).

d. Eine vorletzte Vergleichsebene beträfe dramatische Sprachformen wie beispielsweise Monologe. Bei Kleist sind diese, wie schon Meta Corssen feststellte,<sup>41</sup> weniger wichtig und von anderer Funktion als bei Shakespeare; mit der charakteristischen Ausnahme des »Homburg«, der sich an einer Stelle immerhin mit »den Grübeleien »Hamlets« berühre.<sup>42</sup>

To die, to sleep,—  
No more; and by a sleep to say we end  
The heartache and the thousand natural shocks  
That flesh is heir to —'tis a consummation  
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep.  
To sleep; perchance to dream. Ay, there's the rub;  
For in that sleep of death what dreams may come,  
When we have shuffled off this mortal coil,  
Must give us pause. There's the respect  
That makes calamity of so long life;  
For who would bear the whips and scorns of time,  
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
[...] who would these fardels bear,  
To grunt and sweat under a weary life,  
But that the dread of something after death,—  
The undiscover'd country from whose bourn  
No traveller returns, puzzles the will,  
And makes us rather bear those ills we have  
Than fly to others that we know not of? (3,1, S. 1705f.)

An diesem mutmaßlich berühmtesten Monolog der Dramenliteratur fallen im vorliegenden Kontext zwei Details auf: Die durch das Sprechen induzierte Selbst-Unterbrechung (»Ay, there's the rub«), wie sie später für Kleist charakteristisch wird; und die eingeschobene, wie eben »eingefallene« Metapher »The undiscover'd

<sup>41</sup> Vgl. Corssen, Kleist und Shakespeare (wie Anm. 18), S. 152–154.

<sup>42</sup> Corssen, Kleist und Shakespeare (wie Anm. 18), S. 153.

country«, in derem »undiscover'd« sogar noch das bislang Unentdeckte dieses Vergleichs selbst mitschwingt und damit das Ingeniöse des melancholischen Grüblers ausdrückt. Demgegenüber gibt es deutlich weniger gedankliche Bewegung in den kurzen Monologen Homburgs, dagegen jedoch eine stärker concettistische Ausarbeitung, in der wieder die Bildlichkeit des Sehens selbst dominiert.

Der Prinz von Homburg (hängt  
seinen Hut an die Wand und läßt sich nachlässig  
auf ein, auf der Erde ausgebreitetes Kissen  
nieder).

Das Leben nennt der Derwisch' eine Reise,  
Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen  
Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.  
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!  
Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,  
Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,  
Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse.  
Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,  
Und über buntre Felder noch, als hier:  
Ich glaub's; nur Schade, daß das Auge modert,  
Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (BKA I/8, Vs. 1286–1296)

Der Unsterblichkeits-Monolog (V,10) kehrt dabei die Sprachbilder der Todesfurcht-Szene nachgerade um; zugleich montiert er mehrere Bildebenen, wobei hier, wenngleich *en passant*, noch einmal die Schifffahrt als Lebens-Bild aufgerufen wird.

Der Prinz von Homburg.  
Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!  
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,  
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!  
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,  
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;  
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,  
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,  
So geht mir dämmernd alles Leben unter:  
Jetzt' unterscheid' ich Farben noch und Formen,  
Und jetzt liegt Nebel Alles unter mir. (BKA I/8, Vs. 1830–1839)

Das Ende der Passage besitzt eine Parallele zu Penthesileas Schluss-Monolog, ihrem eigentümlichen Selbstmord mit Worten: Auch dort findet sich ein Concetto (das Hervorgraben des Gefühls, das mit dem Schürfen des Erzes zugleich das Metall des Dolchs bildlich hervorbringt); in beiden Monologen ist aber die Temporaldeixis, das »jetzt«, entscheidend, in dem Sprache und Handlung zusammenfällt.

e. Als letzter Vergleichsaspekt der Concetti in den Werken von Kleist und Shakespeare findet sich bei beiden eine implizite poetologische Auseinandersetzung damit – eine Art Kritik des Concettismus *by doing*. Die einschlägige Stelle bei Shakespeare ist das berühmte anti-petrarkistische Sonett CXXX:

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white, why then her breasts are dun;

If hairs be wires, black wires grow on her head.  
I have seen roses damask'd, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks;  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound;  
I grant I never saw a goddess go;  
My mistress, when she walks, treads on the ground:  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare. (S. 1967)

Während dieses Sonett ein petrarkistisches *sonnetteering conceit* zugleich vollständig negiert und in Vollkommenheit vorführt, evoziert der Graf vom Strahl im »Käthchen von Heilbronn« (II,1) mit gehörigem Sarkasmus das Bild eines Schäfer-Dichters, der seine »Muttersprache durchblättern, und das ganze, reiche Kapitel, das diese Überschrift führt: Empfindung, dergestalt plündern [will], daß kein Reimschmied mehr, auf eine neue Art, soll sagen können: ich bin betrübt.« (BKA I/6, 50) Die Dichtkunst, die hierbei halb verzerrend, halb sehnsüchtig evoziert wird, ist nun zwar nicht direkt eine concettistische. Außer der Tatsache, dass der einzige Reim, den dieser Reimschmied hier erzeugt, jener von »Käthchen« auf »Mädchen« ist, wird aber auch hier eine Dichtung jenseits der Konzepte entworfen, und sie wird zugleich ironisiert und mit aller paradoxen Zuspitzung vorgeführt:

Der Graf vom Strahl [...]

[...] O du — — — wie nenn ich dich? Käthchen! Warum kann ich dich nicht mein nennen? Käthchen, Mädchen, Käthchen! Warum kann ich dich nicht mein nennen?  
[...] Du Schönere, als ich singen kann, ich will eine eigene Kunst erfinden, und dich weinen. (BKA I/6, 50f.)

## V.

Gerhard von Graevenitz hat in einem bemerkenswerten Aufsatz den Concettismus in Piranesis »Carceri« mit Kleists »Erdbeben in Chili« in Zusammenhang gebracht: Der »Einsturz von Jeronimos Gefängnis ist die eigentlich »piranesisch« zu nennende Schilderung«,<sup>43</sup> die sich über die »buchstäblich »klassisch« zu nennende Piranesi-Blockade«<sup>44</sup> in Deutschland hinwegsetzt, d.h. dessen Rezeptionsblockade, für die von Graevenitz vor allem den kunstgeschichtlichen Klassizismus im Gefolge Winckelmanns verantwortlich macht. In ganz ähnlicher Weise, ließe sich argumentieren, zeigen sich in den concettistischen Passagen der Dramen Kleists ein anticlassizistisches Moment: Die Sprachbilder weiten sich über das szenisch oder situativ Motivierte und dramenpoetisch Funktionale hinaus aus; undenkbar ist im deutschen klassizistischen Drama eine Figur, die den Satz sagt: »[I]ch will eine eigene Kunst erfinden, und dich weinen«.

Einer der wichtigen, wenn nicht der wichtigste Anknüpfungspunkt hierfür aber ist, wie die vorherigen Überlegungen zeigen, offenbar die Befassung mit Shake-

<sup>43</sup> Graevenitz, Die Gewalt des Ähnlichen (wie Anm. 23), S. 68.

<sup>44</sup> Graevenitz, Die Gewalt des Ähnlichen (wie Anm. 23), S. 64.

speare.<sup>45</sup> Zwar sind die Bildbereiche im Kleist'schen Werk wohl insgesamt begrenzter, und die Entwicklung innerhalb der Kleist'schen Dramatik wäre noch genauer zu untersuchen.<sup>46</sup> Bereits an den genannten Beispielen war indessen zu sehen, dass Kleist nicht nur auf die ältere Tradition des Concettismus zurückgreift, sondern sie – und auch dies in Konkordanz zu manchen Passagen bei Shakespeare, wie vor allem im ›Hamlet‹ – wiederum mit einer Rhetorik der Simulation natürlicher Sprechakte, d.h. einer performativen Sprachlogik, verbindet. In diesem Sinn wird Kleist nicht nur durch einzelne Sprachmuster und das für Shakespeare typische »Überkreuzen von Satz und Vers«<sup>47</sup> beeinflusst; sondern selbst die Gedankenstriche bei Kleist, ebenso wie die allmähliche Verfertigung der Sprachbilder in den Dramentexten, haben ihre Entsprechungen bei Shakespeare. Und es sind wohl solche »Details des Ausdrucks und der Darstellung«, die für Ludwig Ferdinand Huber von dem »wahrhaft *shakespearischen* Geiste«<sup>48</sup> zeugten, den er in der ›Familie Schroffenstein‹ erscheinen sah.

---

<sup>45</sup> Diese innerlichen Ausweitungen der Bilder bei Shakespeare und Kleist nennt auch Meta Corssen als wesentlich; Corssen, Kleist und Shakespeare (wie Anm. 18), S. 169f; zur Entwicklung der Gleichnisse vgl. dort S. 172–176. Vgl. auch die weitergehenden Überlegungen bei Bianca Theisen, Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus. In: KJb 1999, S. 87–108, welche die Folgen der skeptizistischen Dramen-Anordnungen Shakespeares mit Kleist verbindet.

<sup>46</sup> Für die ›Penthesilea‹ vgl. aber den Aufsatz von Elisabeth Bronfen, Liebeszerstückelung. ›Penthesilea‹ mit Shakespeare gelesen. In: KJb 1999, S. 174–193.

<sup>47</sup> Theisen, Der Bewunderer des Shakespeare (wie Anm. 45), S. 95.

<sup>48</sup> Huber, Erscheinung eines neuen Dichters (wie Anm. 2), S. 141.

Kathrin Pahl

## TROMMELSCHLÄGER Kleists *camp* und Shakespeares *puns*

O heavy lightness, serious vanity,  
Misshapen chaos of well-seeming forms  
(Shakespeare, ›Romeo and Juliet‹, I, I, 175f.)<sup>1</sup>

Mein Beitrag wird einen Aspekt bzw. einen Ton von Kleists Werk behandeln, der oft nicht wahrgenommen wird, und zwar Kleists Humor, wie er gerade in tragischen oder verzweifelten Kontexten zum Einsatz kommt.<sup>2</sup> Ich lese diesen verzweifelten Humor als *camp*. *Camp* ist ein Stil, eine Empfindungshaltung und eine subversive Form von Witz, der in queeren Kreisen, vor allem im körper- und kostümbetonten Medium der Performance (nicht nur auf der Bühne) kultiviert wird und auf Stigmatisierung (ursprünglich von Homosexuellen) antwortet, indem er die Vorurteile und das Stigma theatralisch übertreibt und ins Lächerliche zieht.<sup>3</sup> Der

---

<sup>1</sup> Alle Shakespeare-Nachweise mit Akt, Szene, Vers nach: William Shakespeare, *The Complete Works* (Oxford Edition), hg. von Stanley Wells u.a., 2. Aufl., Oxford 2005.

<sup>2</sup> Wahrgenommen wurde er von Theisen, die auf die shakespearisierende Mischung von Tragischem und Komischem in der ›Penthesilea‹ hinweist (Bianca Theisen, ›Helden und Kötter und Frau‹. Kleists Hundekomödie. In: Rüdiger Campe [Hg.], *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Freiburg i.Br. 2008, S. 153–164). Griffiths formuliert in seinem Aufsatz ›Gender, Laughter, and the Desecration of Enlightenment. Kleist's ›Penthesilea‹ as ›Hundekomödie‹ (In: *the Modern Language Review* 104 [April 2009], S. 453–471), eine überzeugende Analyse der zweiseitigen Komik in Kleists Tragödie ›Penthesilea‹, die sowohl aus aufgeklärter und klassizistischer Perspektive die Amazonen lächerlich macht als auch zum Lachen über eben diese Perspektive und ihren Allgemeingültigkeitsanspruch anregt. Siehe auch Justus Fetscher, ›Über das Komische in Kleists Trauerspiel ›Penthesilea‹. In: *Heilbronner Kleist-Blätter* 8 (2000), S. 50–67. Stephens ist der Meinung, dass ›Die Familie Schroffenstein‹ in ästhetischer Hinsicht und als Tragödie scheitert, weil das parodistische Element am Ende über die Stränge schlägt (Anthony Stephens, *The Illusion of A Shaped World. Kleist and Tragedy*. In: *A.U.M.L.A.: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association* 60 (1983), S. 197–219, hier S. 197). Klotz arbeitet die komischen Elemente der grausamen Bärenszene in ›Die Herrmannschlacht‹ heraus (siehe das Unterkapitel ›Bestialisches Lust- und Requisitenspiel‹ in Volker Klotz, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde. Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe, Bielefeld* 1996, hier S. 73f.).

<sup>3</sup> ›Camp responds to the experience of homosexual stigmatization by sending up and theatricalizing the stigma, thereby ameliorating its impact.‹ (Ann Pellegrini, *After Sontag. Future Notes on Camp*. In: George E. Haggerty und Molly McGarry [Hg.], *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, Hoboken, N.J. 2007, S. 170).

Begriff stammt aus dem Französischen von *se camper* (»posieren«, »zur Schau stellen«, »sich in eine gewagte, provokante Pose begeben«).<sup>4</sup> Die Grundstimmung von *camp* – aus der *camp* erst hervorgeht – ist die existentielle Erfahrung von Unverständnis, Isolation, Verachtung und oft Brutalität, der sich Schwule und Lesben, Bisexuelle und Transgender-Menschen oft und gerade in der Zeit der Selbstfindung ausgesetzt fühlen.<sup>5</sup> Aus diesem Sumpf erhebt sich der sprühende Witz, die beißende Kritik, die fürsorgliche Hingabe ans Detail, sowie die Wärme und Ausgelassenheit, die eine *camp*-Performance schafft – aber so, dass die schlechten Gefühle, die durch die Stigmatisierung und den Anerkennungsverlust hervorgerufen werden, immer mitschwingen, auch wenn sie witzig gewendet sind. Der Kot und Schmutz und Schleim werden nicht abgeschüttelt, sondern steigern das Vergnügen. *Camp* zeichnet sich also durch eine fortwährende Überblendung von Elend und Amüsement, Schwermut und Leichtsinn aus – »O heavy lightness, serious vanity«, wie Shakespeare seinen Romeo ausrufen lässt.

Darüber hinaus lässt sich *camp* inhaltlich nur schwer definieren und eine solche Festschreibung wäre auch politisch problematisch, da *camp* dynamisch auf die jeweiligen historischen und lokalen Situationen reagiert und sich nicht von der gesellschaftlichen Mitte vereinnahmen lassen will. Es gibt also Gründe genug, objektive Definitionen zu vermeiden und Erklärungsgesuche mit dem Kommentar »camp exists in the smirk of the beholder« zurückzuweisen.<sup>6</sup> Dennoch lassen sich einige allgemeine und wiederkehrende Themen ausmachen. Zu diesen gehören Missverhältnisse aller Art, Geschlechterrollen bzw. Transvestismus, Sexualität bzw. Obszönität und was so gewöhnlich als Geschmacklosigkeit gilt.<sup>7</sup>

In einem beißenden Epigramm klassifiziert Kleist seine dionysisch-gewalttätige Tragödie »Penthesilea« als Komödie, genauer gesagt als »Hundekomödie«.<sup>8</sup> Wie ist

<sup>4</sup> Zum ersten Mal belegt 1909. Aus dem Bereich des homosexuellen Slangs kommend, von unbekannter Herkunft, möglicherweise seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verwendet (siehe den Eintrag im Douglas Harper Online Etymology Dictionary, [www.etymonline.com/index.php?term=camp&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=camp&allowed_in_frame=0), 27.4.2017). Zur inhaltlichen Definition von *camp* siehe Wayne R. Dynes, *Camp*. In: Wayne R. Dynes, Warren Johansson und William A. Percy (Hg.), *Encyclopedia of Homosexuality*, Bd. I, New York u.a., S. 189f.

<sup>5</sup> Für Menschen, die mit der Kultur, dem Stil und der Empfindungshaltung von *camp* nicht vertraut sind, empfehle ich als einführende Lektüre die bahnbrechende Studie der Ethnologin Esther Newton, die in den 1970er Jahren maßgeblich zur Ethnographie schwuler und lesbischer Gemeinschaften in den USA beigetragen hat (Esther Newton, *Mother Camp. Female Impersonators in America*, Chicago 1979). Für weiterführende Literatur siehe Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Ann Arbor, MI 1999. Siehe auch Moe Meyer (Hg.), *The Politics and Poetics of Camp*, London und New York 1994.

<sup>6</sup> Thomas Hess, *J'Accuse Marcel Duchamp*. In: *Art News* LXIII, 10 (1965), S. 53. Zitiert nach Andrew Ross, *Uses of Camp*. In: *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, London 1989, S. 135–170, hier S. 145.

<sup>7</sup> Siehe Newton, *Mother Camp* (wie Anm. 5), S. 106: »Camp usually depends on the perception or creation of incongruous juxtapositions«. Das Douglas Harper Online Etymology Dictionary (wie Anm. 4) gibt als erste Bedeutung von *camp* »tasteless«, »geschmacklos«, an.

<sup>8</sup> »Heute zum ersten Mal mit Vergunst: die Penthesilea, / Hundekomödie; Acteurs: Helden und Köter und Fraun.« (BKA III, 47).

das zu nehmen? Sieht die menschliche Tragödie aus der Hundeperspektive komisch aus? Hat Kleist eine Komödie für die Meute geschrieben? In ihrer Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2015 hat Monika Rinck dazu aufgerufen, herauszufinden, was Hunde eigentlich witzig finden.<sup>9</sup> Mir sieht es so aus, als hätten nicht alle Köter denselben Humor. Kleist wendet sich mit diesem Epigramm wohl gegen die Kritiker von ›Penthesilea‹, weil sie eben solche Hunde sind, denen sein Witz entflieht – »Hühnerhunde«, wie sie in Kleists Fabel ›Die Hunde und der Vogel auftauchen. Kleists Hühnerhunde teilen die sprichwörtliche Dummheit von Hühnern, wenn sie dastehen und ›gaffen‹, während der Witz sich ›in die Luft erhebt] t«. <sup>10</sup> Während er die Schwingen ›schüttelt‹ und ›fleucht‹ wie das ›sichre[] Geschlecht‹, das Kleist seiner Schwester Ulrike zum neuen Jahr wünscht.<sup>11</sup>

Den Hühnerhunden unter den Kleistleser\_innen – welche in der Fabel ironisch als »die Weisen« bezeichnet werden – entgeht Kleists *campy* Humor.<sup>12</sup> Es fällt anscheinend leichter, die tragischen Untertöne in Kleists Lustspielen aufzuspüren, als die komischen Züge in seinen Gewaltszenen.<sup>13</sup> Kleists Humor ist bedrohlich,

<sup>9</sup> »Wenn wir den Begriff der ›Hundekomödie‹ ernst nehmen wollen, müssen wir zunächst feststellen, was für Hunde komisch ist.« (Monika Rinck, »Helden und Köter und Frau«. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2015. In: KJb 2016, S. 11–18, hier S. 13).

<sup>10</sup> »Zwei ehrliche Hühnerhunde, die, in der Schule des Hungers zu Schlauköpfen gemacht, Alles griffen, was sich auf der Erde blicken ließ, stießen auf einen Vogel. Der Vogel, verlegen, weil er sich nicht in seinem Element befand, wich hüpfend bald hier, bald dorthin aus, und seine Gegner triumphirten schon; doch bald darauf, zu hitzig gedrängt, regte er die Flügel und schwang sich in die Luft: da standen sie, wie Austern, *die Helden* der Triften, und klemmten den Schwanz ein, und gafften ihm nach. // Witz, wenn du dich in die Luft erhebst: wie stehen *die Weisen* und blicken dir nach!« [Hervorhebungen K.P.] (BKA II/9, 47) In einer Anmerkung zur Fabel heißt es: »Der anonyme Kritikus K. A. Böttiger im ›Freimüthigen‹, 28.5.1808, [...] bezog die [...] Fabel nicht zu Unrecht auf sich selbst: ›Doch vielleicht rechnet uns Hr. v. Kleist zu den Hühnerhunden ...‹ (SW<sup>9</sup> II, 926).

<sup>11</sup> »Wunsch am neuen Jahre 1800 / für Ulrike von Kleist. / Amphibion Du, das in zwei Elementen / stets lebet, / Schwanke nicht länger u. wähle Dir / endlich ein sichres Geschlecht. / Schwimmen u. fliegen geht nicht zugleich, / drum verlasse das Wasser, / Versuch es einmal in der Luft, schüttle / die Schwingen u fleuch!« (BKA III, 20; Geminatio aufgelöst) Es wird in der Regel davon ausgegangen, dass »sichres« ›eindeutiges‹ meint, aber angesichts ihrer Gender-Nonkonformität scheint es mir naheliegender, dass Kleist seiner Schwester wünscht, dass sie sicher sei, also wohlbehalten möglichen Angriffen entkomme. Zumal der Aufruf zur Wahl des Geschlechts – im Unterschied zu einer Ermahnung, sich in ein gegebenes Geschlecht zu fügen – ihren Widerstand gegen die angebliche Selbstverständlichkeit der Geschlechterkonventionen anerkennt.

<sup>12</sup> Sogar Klotz, der sowohl den komischen Elementen in Kleists Texten als auch Kleists feinem Gespür für nicht intendierte Komik große Aufmerksamkeit schenkt, übersieht die Komik in ›Penthesilea‹, wenn er festhält: »Es ist Kleists einziges Bühnenstück, das keine Spuren von Komik hat, weder gewollte noch ungewollte. Es ist und macht ganz ernst.« (Volker Klotz, Radikaldramatik, wie Anm. 2, S. 80).

<sup>13</sup> Als paradigmatisch für die Herausarbeitung des Tragischen in Kleists Komödien kann Szondis Beschreibung von Kleists »Wendung zur Komödie (in deren Kulisse freilich die Tragödie lauert)« gelten (Peter Szondi, Versuch über das Tragische. In: Ders., Schriften 1, Frankfurt a.M. 1978, S. 248). Siehe auch die Teile zu Kleist in Helmut Arntzen, Die erste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist, München 1968 und Karl S. Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, Göttingen, 1961.

weil er keine Grenzen kennt. Er ist zu schwarz und ätzend, als dass er leicht genießbar sein könnte. Außerdem kreierte Kleist eben queer *camp*, also etwas, das es zu seiner Zeit wohl nur *avant la lettre* gab und das auch heute noch nicht allgemein geläufig ist – ähnlich wie das fliegende »Amphibion« (BKA III, 20), dieses dritte Geschlecht.<sup>14</sup>

Vielleicht hat Kleist seinen untergründigen, queeren, *campy* Humor von Shakespeare gelernt, der nicht nur die Vorgabe des Elisabethanischen Theaters, Frauenrollen von jungen Männern spielen zu lassen, ausnutzt, um die Geschlechterverwirrung so weit wie möglich zu treiben, sondern der seine obszönen Witze und homoerotischen Anspielungen auch in zum Teil obskuren Wortspielen (*puns*) transportiert, die er selbst in eigentlich ernsthaften, ja tragischen Stücken einsetzt. So strotzt z.B. seine Liebestragödie »Romeo and Juliet« nur so von *puns*, die den hohen Ton der Heteroromanze ins Obszöne und Lächerliche ziehen.

Um Kleists *campy* Humor eingehender aufzuzeigen und zu analysieren, möchte ich mich zunächst mit Kleists »Anekdote aus dem letzten Kriege.« beschäftigen. Eine Woche nach dem vierten Jahrestag der preußischen Niederlage zu Jena publiziert, inszeniert die Anekdote erzählerisch eine Szene, in der sich ein isolierter deutscher Soldat untersten Ranges – ein Tambour – einer Überzahl französischer Truppen gegenüber sieht. Die klägliche und doch beeindruckende Kraft, die dieser einsame Trommler aufbringt, besteht in dem Witz, den er seinen Feinden fast wörtlich unter die Nase reibt, und mit dem er seiner eigenen verzweiferten Situation, seinem existentiellen Im-Stich-gelassen-Sein, begegnet.

Die Anekdote beginnt, indem sie etwas ankündigt – und zwar »[d]en ungeheuersten Witz, der vielleicht, so lange die Erde steht, über Menschenlippen gekommen ist« (BKA II/7, 96). Diese Ankündigung kombiniert bereits die Register des Komischen und des Tragischen. Denn seit dem ersten Stasimon aus der »Antigone« des Sophokles wissen wir, dass einem bei aller Bewunderung für die Menschheit auch oft das Zittern kommt, ob ihrer Tendenz zur Vermessenheit – »Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch.«<sup>15</sup> Nie hat jemand gewagt, so zu scherzen. Der Witz, wenn er ihm nicht auf den Lippen erstarrt, sondern über sie kommt, wird die Erde erbeben lassen, die hier noch so merkwürdig »steht«.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Selbst Esther Newton, die mit allen Wassern gewaschen war, hat zugegeben, dass sie der Humor der *camp queens* verwirrt – »their tendency to laugh at situations that to me were horrifying or tragic« (Newton, *Mother Camp*, wie Anm. 5, S. 109).

<sup>15</sup> In den meisten Übersetzungen sowie in der hier zitierten Übersetzung von Hölderlin aus dem Jahr 1804 wird das griechische *deina* als »ungeheuer« ins Deutsche übersetzt (Friedrich Hölderlin, *Antigona*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausg., historisch-kritische Ausgabe, Bd. 16, hg. von Michael Franz, Michael Knaupp und D.E. Sattler, Frankfurt a.M. 1988, S. 261–407, hier S. 299, Vs. 349f.).

<sup>16</sup> Kleist weiß natürlich, dass die Erde nicht still steht, sondern sich um die Sonne dreht. In anderen Texten verweist Kleist explizit auf die Instabilität der Erde bzw. dramatisiert die »bebende« Erde. Vgl. z.B. »Das Erdbeben in Chili« und »Penthesilea«: »Ihr Götter! Haltet eure Erde fest« (BKA I/5, Vs. 1078).

Doch erzählt ist die Anekdote in der Vergangenheit. Der Boden hat also bereits gebebt. Die Schlacht bei Jena hat den preußischen Stolz zutiefst beschädigt.<sup>17</sup> Das Heilige Römische Reich steht nicht mehr. – All dies ist dem Tambour unter Umständen recht gleichgültig, denn am wichtigsten ist ihm seine Trommel: Dies wird am Ende angedeutet. Für sie plündert er vielleicht auch, wobei ihm das Gewehr hilft, das er erbeutet hat. Erschüttert bzw. zerstört ist aber sein Verbund mit Gleichgesinnten – zumal aus Kleists Perspektive, die auf vier Jahre Diskriminierung von als abartig oder ungeheuer deklarierten Personen zurücksehen kann.<sup>18</sup> Sein schwarzer Humor, der sich zeigt, wenn der Tambour um »eine Gnade« (BKA II/7, 96) bittet, nur um dann trotzig jegliche Gnade auszuschlagen, eckt an. Dabei muss in einer Welt, die auf tyrannische Weise Einverständnis (mit den sozialen Normen und mit der Bestrafung bei Überschreitung der sozialen Normen) fordert, die Institution des letzten Wunsches dem als schamlos oder kriminell Verurteilten wie Spott vorkommen. Kleists Tambour zieht sich wie Antigone in die absolute Isolation zurück. Nur indem sie jegliche menschliche Gemeinschaft und göttliche Gnade zurückweisen, können der Trommelschläger und Antigone ihre perverse und antisoziale Integrität bewahren.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Die preußischen Truppen, die unter der Führung des Generals Prinz Hohenlohe in Jena stationiert waren, wurden am Morgen des 14. Oktobers 1806 von Napoleons Angriff vollkommen überrascht.

<sup>18</sup> Die soziale Diskriminierung von sexuellen Minderheiten, deren Erfahrung ich als Grundstimmung von *camp* ausgemacht habe, ist an die Durchsetzung der bürgerlichen Geschlechter- und Liebesideologie (im 18. Jahrhundert) gekoppelt. Shakespeare kann noch leichtfertig spielen – wobei er sicherlich zur Romantisierung der Liebe beiträgt. Kleist reagiert, so meine These, sofort auf die sich drastisch verdichtende Heteronormativität und damit einhergehende neue Diskriminierung, die mit der Niederlage bei Jena einsetzt. Siehe Kuzniar: »A distinct sign that a radical shift had occurred can be observed in the case of the eminent Swiss historian Johannes Müller, whose known penchant for men was generally accepted until 1806, when it was almost universally condemned once he was perceived to have betrayed his country in his admiration for Napoleon. [...] Here we have an example, perhaps the first of its kind in the modern period, of personality being assessed in terms of homosexuality, which is to say that homosexuality becomes imbricated in such other issues – as it is today – as moral virtue, social interaction, national defense and patriotism.« (Alice A. Kuzniar, *Outing Goethe and his Age*, Stanford 1996, S. 17) Für eine detaillierte Beschreibung dieser radikalen Wende »nicht nur im Leben des gefeierten Historikers« sondern auch »in der Diskussion um Homosexuelle und Homosexualität« siehe das Kapitel »Ein glaubenswerter Mann, Johannes Müller« (Paul Derks, *Die Schande der heiligen Pädastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850*, Berlin 1990, S. 295–369, hier S. 329).

<sup>19</sup> Als solcher scheint der Tambour eine Ausnahmefigur in Kleists Universum zu sein. Andere Krieger\_innen – z.B. Ventidius und sogar Achilles – bewahren im Angesicht des Todes keine unabhängige Identität oder Integrität. Beide versuchen sich mit den Objekten ihres Begehrens zu verbinden, indem sie um Gnade und Mitgefühl bitten – »Penthesilea! meine Braut! was thust du?« (BKA I/5, Vs. 2664), ruft Achilles aus und Ventidius klagt: »Ach! O des Jammers! Weh mir! O Thusnelda!« (BKA I/7, Vs. 2421) Anders als Antigone und der Tambour bleiben sie auf diese Weise beide im Bereich des Menschlichen. Und beide werden zerrissen. Andere Charaktere – Söhne, die sich nach Liebe sehnen – bekommen eine Gnadenfrist. Ihre Welt wird durch Tod und Zerstörung sinnlos durcheinandergebracht, aber diese Begegnung mit dem Realen führt nicht zur Isolation, stattdessen wer-

Und dennoch bleibt ihre Anti-Haltung auf das Beisammensein bezogen, da sie für ein Publikum gegeben wird. Indem der Tambour das disziplinierende Regime der Gnade von Innen durchbricht und es einer *campy* Schaustellerei seiner nackten Haut aussetzt, stellt er eine Beziehung – sogar eine körperliche – zu seinen Zuschauer\_innen her.

Kleist inszeniert die Geschichte, die er in der Wochenzeitung ›Beobachter an der Spree‹ gefunden hat, meisterhaft. Er fügt Elemente hinzu, welche die Dramatik der Erzählung erhöhen und die Handlung vor unseren Augen erscheinen lassen. Er kreiert eine Bühne: den Platz, auf dem die Hinrichtung stattfinden soll. Das Spektakel, das auf diesem Platz gegeben wird, hat intradiegetisch Zuschauer, und zwar eine Runde französischer Offiziere. Kleist baut Spannung auf, indem er die Erzählung des Hauptgeschehens unterbricht, um die Bewegungen der Zuschauer zu beschreiben: Aus Neugierde schließen die Offiziere ihren Kreis um den preußischen Tambour und den französischen Obristen enger. Wir, die Leser\_innen, identifizieren uns dabei mit den intradiegetischen Zuschauern – wie sie kommen wir förmlich näher, um die Antwort des Tambours auf die Frage des Obristen, »was er wolle?« (BKA II/7, 96), mitzubekommen – und plötzlich kriegen wir einen nackten Arsch unter die Nase gerieben.<sup>20</sup>

Die Geste führt die typische Distanzlosigkeit von *camp* vor und erweist sich auch darin als geschmacklos, dass sie so gar nicht zum Ernst der Situation passt. Der Trommelschläger durchbricht das Hinrichtungsritual des letzten Wunsches mit der Entblößung seines Hinterns und stellt so eine überraschende Wende her vom Pathetischen zum Vulgären, vom Diskurs zum Körper, von der einwilligenden Vorwegnahme des eigenen Todes zu einer lebhaften, eigenwilligen Gegenwart und vom Bittsteller zum selbstlos Schenkenden – er offeriert seinen Po und zeigt, dass er »einen Scheiß drauf gibt«. In der westlichen Moderne hat das Herzeigen des Gesäßes eine apotropäische Funktion.<sup>21</sup> Der vereinzelte preußische Trommler hat

---

den auf fast wunderbare Weise neue Bande geknüpft. In ›Das Erdbeben in Chili‹ steht Jeronimo kurz davor, sich in seiner Gefängniszelle zu erhängen, als er durch das große Erdbeben unerwartet befreit wird. Dadurch, dass fast alle mächtigen Institutionen (zumindest in ihrer architektonischen Form) zerstört sind, erhalten die Überlebenden, die sich auf Wiesen außerhalb der brennenden Stadt versammeln, eine neue Chance auf das Paradies. Sie können nun romantische Beziehungen eingehen, die ihnen vorher verwehrt wurden, und können neue Formen von Gemeinschaft und Verwandtschaft entwickeln. Auf ähnliche Weise ist es in ›Der Findling‹ die Pest, die die bestehende gesellschaftliche Ordnung durcheinanderbringt und ein queeres Familienmodell (d.h. eine Familie, die nicht auf biologischer Reproduktion basiert) entstehen lässt, das seinerseits ungewöhnliche Formen von Begehren in den Vordergrund rückt. Und dennoch endet in beiden Fällen die Gnadenfrist, bevor die Erzählung zum Schluss kommt. Beide Geschichten enden damit, dass einem Sohn der Schädel eingeschlagen wird. Die ›Anekdote aus dem letzten Kriege‹ hingegen steht jenseits aller Hoffnung auf Gnade oder Schonung – und macht sich über sie lustig.

<sup>20</sup> Bohrer erwähnt die Anekdote als Beispiel für Kleists ›frappierenden Stil‹ (Karl Heinz Bohrer, *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, München und Wien 2004, S. 194), d.h. einen Stil, der die Leser\_innen verwunden wolle.

<sup>21</sup> Man denke z.B. an den rebellischen Akt von Demonstrant\_innen, die der Polizei ihre nackten Hintern zeigen oder an Punk-Musiker\_innen, die so die bürgerliche Welt schockieren wollen. Im englischsprachigen Raum auch bekannt als sogenanntes ›moonings‹ oder ›flashing a browneye‹.

sich in eine ausweglose Situation gebracht: Die Franzosen sind in der Überzahl, kräftemäßig ist er unterlegen und Argumente helfen ihm auch nicht (»er [...] sah, daß Alles, was er zu seiner Rechtfertigung vorbrachte, vergebens war«; BKA II/7, 96). Also versucht er es mit Magie, Clownerei und *camp*. Die Anekdote inszeniert einen frechen rektalen Exhibitionismus, eine trotzig Aufforderung zum Anilingus und eine *campy* (d.h. hoch absurde wie auch zutiefst verbundene) Bitte um anale Penetration.

Die Erzählung feiert solche offensive Taktlosigkeit als wahrhaft deutsch, man könnte in der Wortwahl von Herders Shakespeare-Begeisterung auch sagen als echt »nordisch«<sup>22</sup>: »[W]eder die griechische noch römische Geschichte [liefert] ein Gegenstück« (BKA II/7, 96). Kleists Trommelschläger macht den Götz von Berlichingen<sup>23</sup> und setzt der edlen Einfalt und stillen Größe des klassischen Humanismus ein offenes Arschloch entgegen. Zudem provoziert er Bilder von vom menschlichen Fleisch abzogener Haut und Liebe zu dem, was nicht ganz zur menschlichen Sache gehört.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Siehe das Kapitel zu Shakespeare in »Von deutscher Art und Kunst, z.B.: »Und wenn jener *Griechen* vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespear nordische *Menschen!*« (Johann Gottfried Herder, Von deutscher Art und Kunst. In: Ders., Werke, 10. Bde., hg. von Günter Arnold u.a., Bd. 2, Frankfurt a.M. 1993, S. 445–562, hier S. 509

<sup>23</sup> In Goethes Drama erklärt der freie Reichsritter Götz dem Sprecher der kaiserlichen Abteilung, die seine Burg belagert, dass er sein Recht auf Selbstverteidigung nicht aufgeben wird: »Mich ergeben! [...] Mit wem redet ihr! [...] Sag deinem Hauptmann: Vor Ihre Kaiserliche Majestät, hab ich, wie immer schuldigen Respekt. Er aber, sagt ihm, er kann mich im Arsch lecken.« (Johann Wolfgang Goethe, Götz von Berlichingen mit der Eisernen Hand. In: Ders., Sämtliche Werke, Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter u.a., München und Wien 1985, S. 549–653, hier S. 615) Wie Götz, der von Anfang an auf verlorenem Posten kämpft (als freier Ritter gehört er zu einer alten Weltordnung), hat auch Kleists Tambour keine Aussicht auf Erfolg. Und wie Götz stellt der Tambour sich einer abstrakten, institutionellen Macht mit körperlicher Vulgarität entgegen. Götz weigert sich, einen Vertreter anzuerkennen, d.h. er ignoriert die Tatsache, dass mit der Moderne das Zentrum der Macht entleert wird und Souveränität auf einem hierarchisch organisierten System von stellvertretender Autorität basiert. Ebenso lehnt Götz staatliche Justiz als basierend auf dem staatlichen Gewaltmonopol ab (die kaiserlichen Truppen werden als Korrekturmaßnahme des Staats zu Götz geschickt, der in einem Streit mit dem Bischof von Bamberg als Angreifer gilt). Stattdessen verteidigt er seine Rechte von Mensch zu Mensch, von Körper zu Körper und wendet sich nur direkt und persönlich an den Kaiser. Es ist dieser körperliche Kontakt, den Kleists Tambour in den formalisierten Ablauf der Exekution zurückbringt, indem er die Körper der Offiziere anzieht und ihnen seinen nackten Hintern direkt unter die Nase hält.

<sup>24</sup> Nicht nur die Pointe des Witzes evoziert das Bild eines Körpers, von dem die Haut abgezogen wird, auch die eigentümliche Formulierung »zog er sich die Hosen ab« ruft ein solches Bild hervor. Menke beschreibt das Hinhalten des nackten Hinterns als eine Zurschaustellung von »grotesque corporeality«. Der »groteske« Körper wird einem neuen Körperkanon gegenübergestellt, der sich im 18. Jahrhundert unter dem Einfluss von Winckelmann entwickelt und in dem der »schöne« Körper individualisiert, vollständig, klar konturiert und mit verschlossenen Öffnungen erscheint (Bettine Menke, Holes and Excesses. On Wit and the Joke in Kleist's »Anecdote from the Last War. In: Modern Language Notes 122 [2007], H. 3, S. 647–664, hier S. 649).

In Goethes Sturm-und-Drang-Stück sind die guten alten deutschen Personen ehrlich, direkt und eins mit sich. Goethe stellt Authentizität her, indem er Sprachunterschiede einsetzt. Jeder spricht seinen eigenen, bodenständigen Dialekt, während die Persönlichkeiten, die zur abstrakten und doppelzüngigen neuen Welt gehören, ein gestelztes Hochdeutsch sprechen. Mit seiner Ausdrucksweise geht kein Charakter in Goethes Stück »aus seiner Sphäre [...] heraus [...]«, was Kleist in der Anekdote als »Shakespearsche Eigenschaft« beschreibt (BKA II/7, 96). Doch sicherlich können wir diesen Bezug auf Shakespeare nicht ganz für bare Münze nehmen. Die Anekdote setzt sich nur auf sehr ironische Weise für Authentizität, Einheitlichkeit, Wahrung der persönlichen Sphäre und Unversehrtheit des Körpers ein. Vielmehr inszeniert sie, sowohl formal wie inhaltlich, eher das – um eine Aussage von Shakespeares Romeo zu zitieren – »misshapen chaos of well-seeming forms«. Der Kommentar des Erzählers, dass »der Tambour mit seinem Witz, aus seiner Sphäre als Trommelschläger nicht herausging« (BKA II/7, 96), attestiert Anstand (er ging aus seiner Sphäre nicht heraus), wo Unanständiges getan wird (er zog sich vor seinen Richtern die Hosen runter). Gleichzeitig deutet dieser Kommentar auf eine tiefe Verbundenheit des Tambours seinem Musikinstrument gegenüber, auf hingebungsvolle Fürsorge und auf den ehrlichen Wunsch, Trommel zu werden, hin. Der Trommelschläger bittet darum, in den After geschossen zu werden, denn er will nicht, dass das Trommelfell reißt. Gleichzeitig ist der Trost, den der Tambour in dem Gedanken finden mag, seine Haut auf eine Trommel zu spannen, so unerhört, das ganze Bild so hanebüchen, dass die Unnatur theatralisch zum Himmel schreit. Des Trommelschlägers Selbstironie überschneidet sich mit seiner Aufrichtigkeit; er ist ernsthaft und anti-ernsthaft zugleich. Solch Uneinheitlichkeit erschüttert seine Sphäre – dies würde auch Shakespeare, der Meister des Wortspiels, unterschreiben: *shakesphere*.<sup>25</sup>

Kleist zeigt seinen Anti-Ernst auch in der Komposition der Anekdote. Auf den ersten Blick beeindruckt sie durch Pointiertheit und Perfektion der Form. So urteilte Wilhelm Grimm zum Beispiel: »Die Anekdoten von Kleist sind sehr gut erzählt und sehr angenehm, der Tambour, der sein Herz nicht zum Ziel will geben, hat aber ins Schwarze getroffen.« (LS 421)<sup>26</sup> Doch wenn man genau hinsieht, zeigen sich so viele schwer zu vereinbarende Schichten, dass die Komposition sich auf beunruhigende, aber vielleicht andersartig angenehme Weise aufzulösen droht. Während der Trommler um eine Form der Hinrichtung bittet, die ihm seine Haut rettet, verdirbt Kleist den Spaß und weigert sich, die schreckliche Geschichte in einer höheren ästhetischen Harmonie aufzuheben.

Der ungeheuerste Witz setzt wiederholt neu an. Wie die bereits besprochene Hinführung so kombiniert auch die Pointe (oder *punch line*) Erzählung mit Theater: »[U]nd da der Obrist [...] ihn fragte: was er wolle? zog er sich die Hosen ab, und sprach: sie mögten ihn in den .... schießen, damit das F... kein L... bekäme.«

<sup>25</sup> Ich danke Rochelle Tobias für diesen *pun* und für ihr Feedback zu einer früheren Version der hier vorgelegten Analyse. Auch wenn Shakespeare sicher der »Meister« ist, lassen sich Wortspiele letztendlich nicht meistern. Der *pun* ist immer ein Zufall, den die Sprache anbietet – ein Zufall, der auch nach hinten losgehen kann. Siehe Catherine Bates, The Point of Puns. In: *Modern Philology* 96 (May 1999), H. 4, S. 421–438.

<sup>26</sup> Wilhelm Grimm in einem Brief an Brentano vom 6. November 1810.

(BKA II/7, 96) »[Z]og er sich die Hosen ab, und sprach«: Es gibt einen vorgeführten, derben, körperlich-gestischen Witz und einen gesprochenen bzw. geschriebenen, raffinierten Sprach- bzw. Ideenwitz. Und beide sind überlagert und verwickelt.

Der zweite Witz, der den letzten Wunsch sprachlich aber als Rätsel artikuliert, ist zum Teil dezidiert textuell. Die zwei Doppelpunkte und das Fragezeichen sind Gesten auf der Bühne des Texts. Sie winken in Richtung direkter Rede. Da aber keine direkte Rede auftritt und die Erzählung in der indirekten Rede fortgesetzt wird, ist es dem Publikum unmöglich, die Doppelpunkte und das Fragezeichen zu hören, wenn die Pointe vorgetragen wird. Diese Satzzeichen gehören zum textuellen Schau-Spiel, denn sie müssen gesehen werden. Unerhört machen sie sich lustig über die Forderung, dass der Witz in der Pointe zu liegen hat, und bringen die schriftliche Version etwas durcheinander, selbst wenn die mündliche gelingen mag.<sup>27</sup>

Dass die Pointe glatt über die Lippen kommt, ist sicherlich das wichtigste Kriterium für den Erfolg eines Witzes. Ihre reibungslose Vollstreckung (die Guillotine gehört durchaus zur Sache) ist hier beträchtlich behindert durch eine weitere Reihe textueller Inszenierungen: die drei Auslassungszeichen. Selbst wenn der Tambour seine Sphäre nicht durchbrechen sollte, weist die Pointe etliche Schusslöcher auf.

In seiner Lückenhaftigkeit verlangt der Witz nach einem\_r Leser\_in. Die Pointe möchte geflickt werden, ausgefüllt werden, erfüllt werden. Jede\_r Leser\_in muss entscheiden, ob und wie sie dies (nicht) tun will.<sup>28</sup> Eine getreue mündliche Wiedergabe des Textes (einschließlich Auslassungszeichen) wird die Pointe verderben. Aber damit die Pointe gelingt, muss der\_die Vortragende aus seiner\_ihrer Sphäre herausgehen und improvisieren, wo der Text fehlt. Wir wissen von Kleists fingierter »Correspondenz-Nachricht« über ein improvisierendes Bühnenpferd, wie er zu dem Improvisationsverbot im reformierten deutschen Theater und unter preußi-

<sup>27</sup> Der Spott gilt auch hier dem Theatermodell der Aufklärung und seinem Begriff der Verkörperung, dem zufolge Körper und Gestik auf direkte und eindeutige Weise die Bewegungen der Seele abbilden, wie dies Fischer-Lichte am Beispiel der Eingangsszene von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« erläutert hat. Textualität hat bereits ihrer Definition nach keine Innerlichkeit und ihre Gesten sind deshalb Zeichen ohne Referenten. Sie tragen zur Fülle von »leeren« Gesten in Kleists Theater bei (vgl. Erika Fischer-Lichte, *Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption*. In: *KJb* 2001, S. 25–37, hier S. 27–30, 33–37).

<sup>28</sup> Im Original, also der Erstveröffentlichung der Anekdote in den »Berliner Abendblättern«, markieren vier Punkte die erste Auslassung (»sie mögten ihn in den .... schießen«). Dies deutet in allen drei Fällen auf einen direkten Zusammenhang zwischen Punkten und Buchstaben hin, wenn man vervollständigt: Sie mögten ihn in den »Popo« schießen, damit das »Fell kein »Loch« bekäme. Diese eindeutige Bezugnahme wird aber humorvoll dadurch unterlaufen, dass man – wie Menke bemerkt – im deutschen Sprachgebrauch (insbesondere im Kontext der Kindererziehung) auch den längeren, anschaulichen Ausdruck »vier Buchstaben« verwendet, um diese besondere Auslassung zu beschreiben (wie in der Anweisung »Setz dich auf deine vier Buchstaben!«) (vgl. Menke, *Holes and Excesses*, wie Anm. 24, Anmerkung 17).

scher Zensur stand (vgl. BKA II/7, 175).<sup>29</sup> Nicht nur Bühnentiere, sondern auch das Puppentheater kann dieser Zensur eher entgehen: die Pointe als Kasperle-Theater oder *Punch (line) and Judy*.

Und zuletzt haben wir den Zusatz des Erzählers. Ohne ihn ist der verbale Witz »sie mögten ihn in den ... schießen, damit das F... kein L... bekäme« lustig, weil er so absurd scheint. Erst der erzählerische Kommentar eröffnet eine tiefere Ebene, indem er den letzten Wunsch des Tambours mit dessen Lust und Begehren als Trommelschläger verbindet.<sup>30</sup> Nur das Supplement ist wirklich originell und es liefert somit eine zweite Pointe. Der Zusatz gibt einen Tipp – eine Andeutung für die Ausdeutung. Doch dieser auslegende Kommentar macht selbst einen Witz, der freilich weder erzählt noch gespielt ist. Mit ihm durchbricht der Witz seine Sphäre. Der »ungeheuerste[] Witz« ist zerrissen, zerschossen und zusammengestückelt.

Als Zusammengestückelter führt Kleists Witz das Prinzip des Wortspiels oder *puns* vor. Der *pun* löst den strengen Verbund der Buchstaben eines Wortes. Sie purzeln durcheinander – nicht nur innerhalb des Wortes, wie beim Anagramm (welches Kleist auch nutzt – man denke an Colino/Nicolo), sondern Buchstaben werden auch über Wortsphären hinaus ausgetauscht. Man könnte *puns* – oder vielleicht wollen wir sie Analgramme nennen – als Sodomie der Wörter beschreiben, zum allgemeinen Vergnügen.

Das Englische eignet sich besonders gut für *puns*, weil es besonders viele Wörter hat, die nur aus einer Silbe bestehen. Auch Kleist spielt in dieser Anekdote mit kurzen Wörtern. Jeder Auslassungspunkt in diesem einsilbigen Witz an der Grenze zur Sprachlosigkeit steht als Platzhalter für genau einen Buchstaben: *Fell* und *Loch*. Und selbst das erste Auslassungszeichen wird modifiziert – von drei zu vier Punkten erweitert –, da es eben die vier Buchstaben markiert. Kleist spielt mit Löchern, er macht *puns* aus Auslassungen und er treibt dieses Spiel besonders gerne mit Namen – man denke an die Marquise von O....

Es finden sich auch intertextuelle *puns* zwischen Kleist und Shakespeare. So denke ich z.B., dass die ungewöhnliche Schreibweise der chilenischen Hauptstadt im »Erdbeben in Chilik« – »St. Jago« – ein Verweis auf die Personifikation des vertrauensheischenden Bösen in Shakespeares »Othello« ist. »Heiliger Jago« – das absolute Missverhältnis dieser Zusammensetzung ist begnadeter *camp*. Und es kommt mir so vor, als würde Kleist damit auch einen zu seiner Zeit üblichen Code für das, was wir heute homosexuelle Liebe nennen, ins Lächerliche ziehen. Der heilige Jago bildet einen unreinen Reim mit dem heiligen Plato, welcher wiederum auf die

<sup>29</sup> Siehe hierzu Joachim Harst, Theaterkritik. In: Ders., Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist, München 2012, S. 30–42, insbesondere S. 38f., sowie Christopher Wild, Theater der Keuschheit. Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br. 2003, S. 13f., und Alexander Weigel, König, Polizist, Kasperle ... und Kleist. Auch ein Kapitel deutscher Theatergeschichte, nach bisher unbekanntem Akten. In: Reiner Schlichting (Hg.), Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik, Berlin 1982, S. 253–277.

<sup>30</sup> Oder aber man kommt zu dem Schluss, dass diese Erklärung den Witz ruiniert – eine Lesart, die Menke vorschlägt (vgl. Menke, Holes and Excesses, wie Anm. 24, Anmerkung 62).

Päderastie verweist.<sup>31</sup> Die platonische Liebe wurde freilich erfolgreich umgedeutet und so von dem modernen heteronormativen Liebes- und Moraldiskurs vereinnahmt. Plato erwies sich somit als leichter verdaulich als Jago, der bei Shakespeare das romantische Ideal von Innen heraus zersetzt und seine Grundfesten, nämlich das Vertrauen, erschüttert.

Unter Othellos letzten Worten, nachdem er sich aus Reue selbst den Dolchstoß versetzt hat und während er Desdemonas Leiche umarmt, finden wir »I kissed thee [...] I killed thee« (5,2,368). Sollten Kleist seine »Küsse, Bisse« (BKA I/5, Vs. 2981) bei dieser Szene gekommen sein? »I kissed thee [...] / I killed thee«, das reimt sich. Wie in dem Witz des Tambours sind Begehren und Tod hier ineinandergerafft. Die Metapher vom Orgasmus als kleinem Tod wird auf, man kann schon sagen, lächerliche Weise von Shakespeare immer wieder wörtlich inszeniert. Da mag es manche\_n erleichtern, dass der Tambour »sein Herz nicht zum Ziel will geben«, sondern den Lokus der Penetration in den Anus verlegt. Dies ist allerdings auch bei Shakespeare der Fall – das wissen die gewitzten, um nicht zu sagen gerissenen, Hunde unter seinen Leser\_innen. So hat Jonathan Goldberg – um nur ein Beispiel zu geben – in seinem bravourösen Aufsatz »Romeo and Juliet's Open Rs« nicht nur gezeigt, dass in dieser vermeintlichen Liebestragödie die Austauschbarkeit des Liebesobjekts sehr ausgekostet wird, und zwar über *puns* – der Name, der mit R beginnt, lässt sich vielfältig zu Ende bringen – Rose, Rosemary, Romeo, Rosaline, etc. – sondern auch dass es in dem Stück eigentlich – oder zumindest auch – um Analverkehr geht – um den open arse, den offenen Arsch oder die gedehnte Rosette.<sup>32</sup> »Rose« und »arse« bilden einen ähnlich unreinen Reim wie »Küsse, Bisse«. Es ist angemessen, dass die analphabetische Amme die beiden Wörter wechselt.<sup>33</sup> Doch dass sie damit nicht aus ihrer Sphäre herausgeht, ist wiederum zu bezweifeln, denn dass ihr das Wort *arse* nicht über die Lippen kommen will, ist ein Zeichen von Anstand, der der Unterschicht in der Regel nicht zugemessen wird.

Vielleicht gehen wir lieber zum nächsten Buchstaben – dem O, ebenfalls zu finden in Rose, Rosemary, Romeo und Rosaline. Das O kann als Symbol gelesen werden nicht nur für die weibliche Geschlechtsöffnung, sondern – in der Form genauer entsprechend – für den offenen Anus. Wenn die R bei Shakespeare in Serie kommen, so tun dies die O erst recht und zwar in der Regel fünffach. So auch bei Kleist. Bevor Othello Desdemona erwürgt, küsst er sie fünfmal:

<sup>31</sup> Derks zeigt, dass das Wort »heilig« (in variierender Kombination – so, z.B. »heiliger Sokrates, »heiliger Plato« oder »heilige Päderastie«) am Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf durchaus zweideutige Weise das antike Modell der Knabenliebe evoziert (Paul Derks, Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850, Berlin 1990, bes. S. 72–77).

<sup>32</sup> Jonathan Goldberg, Romeo and Juliet's Open Rs. In: Ders., Shakespeare's Hand, Minneapolis, MN 2003, S. 271–285.

<sup>33</sup> Vgl. Romeo and Juliet, 2,3,197–203. Siehe auch Goldbergs Diskussion in Goldberg, Romeo and Juliet's Open Rs (wie Anm. 33), S. 281–283.

*He kisses her*

O balmy breath, that dost almost persuade  
Justice to break her sword! One more, one more.  
Be thus when thou art dead, and I will kill thee  
And love thee after. One more, and that's the last. (5,2,16–19)

In ihrer deutlich formulierten Misogynie sind diese Zeilen verheerend und tief verletzend. Hier wird weibliche Sexualität abgetötet, indem weibliche Schönheit als jungfräulich-unversehrt idealisiert wird – dies wird schon einige Zeilen zuvor deutlich:

I'll not shed her blood,  
Nor scar that whiter skin of hers than snow,  
And smooth as monumental alabaster.  
Yet she must die, else she'll betray more men. (5,2,3–6)

Und hier wird der weibliche Körper für eine nekrophile männliche Sexualität zu-rechtlegt: »Be thus when thou art dead, and I will kill thee / And love thee after.«

Aber der verzweifelte Humor von *camp* bietet eine Möglichkeit, mit solcher Verachtung umzugehen. Also spielen wir die Szene einmal, als wären wir auf der Bühne eines queeren Nachtclubs: Natürlich taucht in den unmittelbar vorhergehenden Versen die Rose auf: Othello: »When I have plucked thy rose / I cannot give it vital growth again. / It needs must wither. I'll smell thee on the tree.« (5,2,13–15) Er riecht also an der Rose der schlafenden Desdemona. Der Atem, der aus ihrem After kommt, überzeugt nur beinahe. Das Schwert, das hier fast in die Refraktärphase übergeht, ist weiblich – es gehört Justitia. Othello küsst Desdemona's After nochmal und nochmal, bis es gut ist. Er stirbt den kleinen Tod – »[s]o sweet was ne'er so fatal« und spritzt Tränen ab – »I must weep« (5,2,20). Doch sie ist nun erregt und wacht auf.

Analverkehr wird oft mit dem Tod in Verbindung gebracht, weil er als eine Form von Sexualität angesehen wird, die lebensfeindlich sein soll, da sie nicht der Fortpflanzung dient. Othello macht deutlich, dass es ihm nur um den kleinen Tod, die sexuelle Entladung geht – er will Desdemona nicht wirklich umbringen und er will sie auch nicht quälen – »I would not kill thy soul« (5,2,34) –, nichts mit ihr machen, das sie nicht will. Also fragt er, ob sie ihre Erregung beim Anilingus für eine Sünde hält: »Have you prayed tonight, Desdemona?« (5,2,26) »If you bethink yourself of any crime« (5,2,28). »Think on thy sins.« (5,2,42) Doch sie sieht weder Sünde noch Verbrechen, sondern nur Liebe und Begehren: »They are loves I bear to you.« (5,2,43) Also steht dem Orgasmus nichts mehr im Weg. Das denkt zumindest Othello: »Ay, and for that thou diest.« (5,2,44) Aber sie ist noch nicht wirklich fertig. Wenn er anfängt; die Lippe unten zu beißen; wird es ihr doch zu viel – »[W]hy gnaw you so your nether lip?« (5,2,46) – und penetriert werden will sie auch nicht wirklich: »I hope / They do not point on me.« (4,2,48f.) Desdemona's Mädchen, Emilia, kommt zu Hilfe. Desdemona stöhnt aufs Neue, sobald Emilia im Zimmer ist. Nachdem Emilia und Desdemona viele O austauschen, legt sie am Ende selber Hand an sich – Emilia: »O, who hath done this deed?«, Desdemona: »Nobody, I myself. Farewell. / Commend me to my kind lord. O, farewell!« (5,2,132–134) Und so erreicht sie den Höhepunkt, nicht ohne noch einmal ihr

positives Verhältnis zu ihrer Sexualität zu bestätigen: »A guiltless death I die.« (5,2,132)

Wem diese Version von Othello und Desdemona nicht ganz deutlich ist, dem kann ich die Geschichte von Pyramus und Thisbe anbieten. Shakespeare verarbeitet sie bekanntlich in »The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet« – so der volle Titel der Liebestragödie. Er gibt uns aber auch eine wunderbar *campy* Version in »A Midsummer Night's Dream: »*The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe*« (1,2,11f.) – gespielt zur Feier der Hochzeit von Theseus und der Amazone Hippolyta von einer Gruppe Amateurschauspielern.

Sexuelle und sexualisierte Gewalt färbt das Hochzeitsfest von Theseus und Hippolyta. Wir können davon ausgehen, dass die Amazone (Schwester von Penthesilea) nicht rundheraus begeistert ist von einer Hochzeit mit Theseus an dessen Hof in Athen. Theseus spricht dies in der Anfangsszene auch an:

Hippolyta, I wooed thee with my sword,  
And won thy love doing thee injuries.  
But I will wed thee in another key –  
With pomp, with triumph, and with revelling. (1,1,16–19)

Der Triumph ist erst gesichert, wenn alle Liebenden und Lüsternen in reguläre Paare verkuppelt sind und selbst die Feenkönigin – die sich eigentlich zu anderen Ufern aufgemacht hatte und weit mehr an ihrer exotischen Freundin und deren Kind interessiert ist – durch List und derbe Verhöhnung wieder in den ehelichen Hafen gezwungen wird. Die Tonlage wechselt also nicht; sexuelle Nötigung gehört zum Eheleben in Athen. Aber die Feier gibt immerhin die Gelegenheit für dieses Theaterstück im Theaterstück, das der verdrängten, aber dennoch gegenwärtigen Gewalttätigkeit mit einer gewissen Grellheit begegnet.

Das Amateurhafte der Gruppe ist Grundvoraussetzung für die *campy performance*. Die Handwerker – Peter Quince, ein Zimmermann; Nick Bottom, ein Weber; Francis Flute, der Blasebälge repariert; Tom Snout, ein Kesselflicker; Snug, ein Tischler; und Robin Starveling, ein Schneider – spielen den Prolog, Pyramus, Thisbe, die Wand, den Löwen und den Mond. Puck beschreibt die Amateurschauspieler als »rude mechanicals« (3,2,9). Unanständig und geistlos, entblößen sie die *machina* des Theaters, haben aber vielleicht auch etwas von der ganz anderen Anmut des Kleist'schen Marionettentheaters.

Shakespeare nutzt die Aufführung der »mechanicals«, um die Geschlechterverwirrung so weit wie möglich zu treiben. Er hält es also mit Puck, dem es Laune macht, die sogenannte natürliche Ordnung durcheinanderzuwürfeln, sodass hinten vorn und vorne hinten kommt: »And those things do best please me / That befall prepost'rously.« (3,2,120f.) Shakespeare spielt mit den Konventionen des Elisabethanischen Theaters und thematisiert im Dialog, wie Flute, dem schon der Bart wächst, als Thisbe flöten und sich somit zwei männliche Handwerker – Pyramus wird von Bottom gespielt – ihre Liebe erklären sollen.<sup>34</sup> Doch damit nicht genug, nimmt er auch Requisiten und Teile der Bühnentechnik in das Liebesspiel auf. Die Wand, gespielt von Snout, bringt die vierte Wand der Bühne ins Spiel. Sie ist hier

<sup>34</sup> Flute: »Nay, faith, let not me play a woman. I have a beard coming.« (1,2,43f.)

bereits durchbrochen, bzw. Pyramus und Thisbe, die sich an die Wand zwischen ihnen kuscheln, haben bereits ein Loch gefunden, durch welches hindurch sie versuchen sich zu küssen. Wenn Flute als Thisbe ausruft »I kiss the wall's hole, not your lips at all« (5,1,200), wird das obszöne Vergnügen dadurch gesteigert, dass sich Flute hier sicherlich gerade an Snouts Hintern zu schaffen macht und Bottom demnach an Snouts Glied.

Auch der Mond wird nicht etwa in einem Bühnenbild abgebildet, sondern von einem Schauspieler gespielt und damit wird wiederum ein Teil der Bühnentechnik, nämlich die Beleuchtung, eigens ins Rampenlicht gerückt. Im Mondlicht werden Zeichen leicht falsch gelesen – so denkt Pyramus, dass das Blut auf dem Schleier der Thisbe heißt, dass Thisbe gefressen wurde – oder entjungfert wurde? ›Gleichviel. Kleist, mit dem wir Shakespeare hier lesen, zeigt uns, dass Zeichen in fast jedem Licht gern falsch gelesen werden.

Pyramus wird von Bottom gespielt, der vorher in einen Esel bzw., im Original, in einen *ass* verwandelt war. Die Namen für die vier Buchstaben wechseln – ob Hintern, ob Popo, ob Arsch – Afterwitze gibt es zuhauf, wenn Titania sich in den Esel Bottom verliebt. Der zugleich feinste und dreckigste ist sicher die bodenlose Zeile, die Bottom spricht, während er sich von dem Gefolge Titantias bedienen lässt: »I am such a tender ass, if my hair do but tickle me I must scratch.« (4,1,25f.) Pyramus liefert einen Selbstmordmonolog, der nur so von unreinen Reimen und albernen Echos strotzt.<sup>35</sup> Er endet seine tollpatschige Rede in »My soul is in the sky. / [...] / Now die, die, die, die, die.« (5,1,298–301)

Das bringt uns – auch ohne den Blutlatz der Löwin, den wir ebenso um Pentesileas Hals finden, und der auf Sex zwischen weiblichen Körpern hinweist<sup>36</sup> – zu Pentesilea. Ihr fünfhebiger Vers auf O – »So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.« (BKA I/5, Vs. 3034) ist ein Echo von Bottom als Pyramus.<sup>37</sup> Pentesilea kommt ohne den Dolch aus. Ihr war Achilles' »weiße Brust« (BKA I/5, Vs. 2670) weit wichtiger als sein Geschlechtsteil. Ihr Tod ist Onanie. Sie sagt »vom Gesetz der Fraun [s]ich los« (BKA I/5, Vs. 3012), weil dieses reproduktiven Sex vorschreibt. Achill und Pentesilea sind viel offensichtlicher queer als Romeo und Juliet und trotzdem werden sie immer wieder straight gelesen. Die meisten Leser\_innen sind eben doch Hühnerhunde.

Während es bei Desdemona, Romeo und Juliet um die Unversehrtheit des Körpers auch im Tode geht – denn ihre Ehepartner\_innen wollen sich noch weiter an ihnen erfreuen –, geht es für den Tambour zwar oberflächlich um eben solche Unversehrtheit, doch liebt ihn keiner und es will sich auch keiner an ihm vergreifen.

<sup>35</sup> Ich gebe nur eine kleine Kostprobe: »Come tears, confound; / Out sword, and wound / The pap of Pyramus. / [...] / Thus die I: thus, thus, thus.« (A Midsummer Night's Dream, 5,1,290–295)

<sup>36</sup> Pyramus kommt eben zu spät – das Blut ist ihm Beweis, dass die Hochzeit bereits vollzogen ist zwischen Löwin und Thisbe.

<sup>37</sup> Bottom gibt selber den Widerklang zu Juliets »ay«, »I«, »eye«, als sie befürchtet, Romeo habe Selbstmord begangen (Romeo and Juliet, 3,2,46–50), zu dem Romeo später seine O stöhnt, wenn er sie tot glaubt (vgl. 5,3,100–131). Und der Kreis schließt sich in den fünf Küssen, die Othello der schlafenden Desdemona aufdrückt und die in den anderen Texten in fünf [a]- bzw. O-Lauten ausgetönt werden.

Aber er liebt seine Trommel und will selbst zum Trommelfell werden. Ein ähnlich abartiges Begehren finden wir bei Penthesilea, die durch die »[s]chneeweißen Alabasterwände« (BKA I/5, Vs. 2928) von Achill bricht und sich selbst unblutig umbringt – vermittelt sicherlich durch den Geschlechterrollentausch in »Romeo and Juliet«, wo Romeo Gift nimmt und Juliet sich den Dolch gibt wie Thisbe das Schwert.

## IN TROJA ODER HEILBRONN

### Kleist von Shakespeare aus gelesen

Die Kleist-Forschung hat einen Nachholbedarf in Sachen Intertextualität.<sup>1</sup> Die vielen Monographien waren sich darin einig, bei der Interpretation von Kleists Dramen den Seitenblick auf mögliche Prätexte zu scheuen, weil er möglicherweise die Leben-und-Werk-Logik gestört hätte – und weil von Kleists eigener Hand so wenig auffälliges Material vorliegt. Diese Feststellung ist nicht ganz neu, denn für die Relationen von Kleist zu Goethe oder Kleist zu Schiller ist festgestellt worden, dass ein erweiterter Forschungsansatz wünschbar, ja notwendig sei.<sup>2</sup> Aber für die Beziehung Kleists zu Shakespeare ist so wenig geschehen, dass nicht einmal ein eigener Artikel im »Handbuch« notwendig schien.

Die Wissenschaftsgeschichte ist nicht unschuldig an dieser Situation. Friedrich Gundolf, der 1911 die bis heute immer noch maßgebliche Wirkungsgeschichte »Shakespeare und der deutsche Geist«<sup>3</sup> vorlegte, hat Kleists Shakespeare-Nachfolge nur am Rande erwähnt, weil dessen Art von Modernität unpassend schien für Gundolfs im Geist Stefan Georges errichtete Konstruktion. In seiner eigenen Kleist-Monographie hat Gundolf dann umgekehrt den Blick auf Shakespeare abgeblendet.<sup>4</sup> Immerhin schien es Meta Corssen möglich, mit ihrem Buch (1919, 1930, 1978) eine Lücke zu füllen und dabei Kleist aufzuwerten.<sup>5</sup> Allerdings waren ihre Beobachtungen nur schwer vermittelbar, weil sie sich, gerade so wie danach Katharina Mommsen in ihrer Kleist-Goethe-Studie, zum kritikresistenten Leitsatz Friedrich Gundolfs, »Methode ist Erlebnis«,<sup>6</sup> bekannte. Der neuere, methodisch

---

<sup>1</sup> Zu beachten allerdings sind: Ingo Breuer, Ausblick. In: KHb, S. 404–407; Bianca Theisen, Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus. In: KJb 1999, S. 87–108; besonders auch die Diskussion der dramaturgischen Problematik in der Bielefelder Habilitationsschrift von Susanne Kaul, Poetik der Gerechtigkeit. Shakespeare – Kleist, München 2008. Zur allgemeinen Orientierung vgl. Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk, Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2013 sowie Matias Martinez, Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996, S. 430–445.

<sup>2</sup> Vgl. Bernd Hamacher, Goethe. In: KHb, S. 214–219; vgl. Claudia Benthien, Schiller. In: KHb, S. 219–227.

<sup>3</sup> Vgl. Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, 8. Aufl., Berlin 1927.

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist, 2. Aufl., Berlin 1924.

<sup>5</sup> Vgl. Meta Corssen, Kleist und Shakespeare, Weimar 1930.

<sup>6</sup> Katharina Mommsen, Kleists Kampf mit Goethe, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1979, S. 11.

reflektierte Kleist-Diskurs hat die naive Frage nicht zugelassen, was Kleist als junger Offizier, als Student, als Tourist, als Gefangener und als Journalist eigentlich getan hat, wenn er gerade nicht schrieb. Ohne Zweifel hat er gelesen, und seine Texte entstanden, wie das seit jeher der Fall ist, aus vorliegenden Texten.

Im Blick auf die Erzählungen ist zwar auch die Kleist-Forschung zu intertextueller Umschau bereit gewesen – zu deutlich war das Zitieren zum Beispiel von Lutherbriefen im »Michael Kohlhaas«, zu manifest die Anspielungsfülle auf Novellen, Anekdoten, historische und publizistische Quellen –,<sup>7</sup> aber für die Dramen ist zu betonen: Man muss sich mehr als bisher für Kleists Lektüren interessieren, insbesondere von Shakespeares Werken. Hier ist erst einmal eine elementare Orientierung zu betreiben.

## I. Der deutsche Shakespeare um 1800

Die ungefähre Kenntnis von einigen Dramen Shakespeares und eine Basisinformation über seine weiteren Werke war um 1800 für einen jungen Intellektuellen so gut wie selbstverständlich – gleich ob er adliger oder bürgerlicher Herkunft und ob er eher philosophisch, ökonomisch oder doch literarisch orientiert war. Innerhalb kurzer Zeit hatte sich der von Frank Günther »Nostrifizierung« genannte Prozess vollzogen.<sup>8</sup>

Eine Skizze: Von der frühen Rezeption durch die wandernden Schauspielertruppen war nichts geblieben, nachdem Gottsched seine Theaterreform in klassizistischem, ausdrücklich anti-shakespearischem Geist durchgeführt hatte. Dessen Herrschaft war allerdings bald vorbei, wenn auch bei nicht wenigen Kritikern seine Wertungen weiterlebten. Das wichtigste Datum danach war der 16. Februar 1759, als G. E. Lessing seinen 17. Literaturbrief schrieb, in dem es zum Beispiel hieß, »daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte« – mithin Shakespeare und nicht die Franzosen für die Deutschen geeignet sei. Und weiter schrieb Lessing, der Klassiker Preußens: »Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und dem Racine so bekannt gemacht hat.«<sup>9</sup>

Der Aufforderung wurde zeitnah gefolgt: Wieland hat 1762 bis 1766 trotz erheblicher Vorbehalte gegen Shakespeares Geschmacklosigkeiten 22 Dramen in

---

<sup>7</sup> Vgl. Beiträge in Christine Lubkoll und Günther Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001.

<sup>8</sup> Frank Günther, *Unser Shakespeare. Einblicke in Shakespeares fremd-verwandte Zeiten*, München 2014; besonders »Von Nostrifizierung und Entenglisierung oder wie Shakespeare unser Shakespeare wurde«, S. 17–57.

<sup>9</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. 17. Stück. In: Ders., *Werke in drei Bänden*, hg. von Herbert Göpfert, Bd. 2, München und Wien 1982, S. 615–698, hier S. 624.

Prosa vorgelegt.<sup>10</sup> Auf diese Version konnten sich in der Folge Herder, Goethe und die Sturm und Drang-Dramatiker beziehen, sofern sie nicht wie Lenz selbst Englisch lasen. Den nächsten Schritt tat 1775–1782 Johann Joachim Eschenburg mit seiner zuverlässigen Übertragung des Gesamtwerks in deutsche Prosa. Damit war Shakespeare auch für das Theater verfügbar, beginnend mit dem ›Hamlet‹ von Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg.

Ob für die Generation von 1800 der Shakespeare-Diskurs der 1770er Jahre noch präsent war, ist schwer zu sagen. Aber was Herder 1773 in der großen Shakespeare-Abhandlung in ›Von deutscher Art und Kunst‹ zur Sprache gebracht hatte, daran hielt er auch um 1800 gegen den Hellenismus Schillers fest: »In Griechenland entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland wars, was es in Norden nicht seyn kann. In Norden ists also nicht und darf nicht seyn, was es in Griechenland gewesen.«<sup>11</sup> Entsprechend blieben Herders Erläuterungen zu ›Macbeth‹, zu ›Othello‹ oder ›King Lear‹ wohl maßstäblich. Im Hinblick auf Goethe war dessen damaliges ›shakespearisierendes‹ Verfahren im ›Götz von Berlichingen‹ natürlich bekannt, während die emphatische Rede von 1771, ›Zum Schäkespeares Tag‹, ungedruckt blieb. Eine neue Qualität zeigte sich 1795. In Goethes Epochenroman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ wurde Hamlet zum zentralen Modell für die Reflexion von Identitätsproblemen des modernen Subjekts erhoben. Verdeutlicht wurde diese Aktualisierung Shakespeares durch August Wilhelm Schlegel mit seinem Aufsatz in den ›Horen‹ von 1796 unter dem Titel: ›Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters‹. Diese Abhandlung ist in gewisser Weise ein Schlüsseltext der Epoche geworden, weil sie über alle Fraktionen der literarischen Öffentlichkeit hinweg einen Konsens formulierte. Etwa: »Shakespeares Theaterwelt ist eben so grenzenlos mannigfaltig als die wirkliche nach seinen Ansichten: er schloß nichts davon aus, was irgend in der menschlichen Natur und in der bürgerlichen Gesellschaft stattfand.«<sup>12</sup> Auf solcher Universalität beruhe auch die Variabilität der Formensprache, wobei dem Vers als dem primären poetischen Mittel stets der Vorrang gebühre. Die herausragende Bedeutung August Wilhelm Schlegels zu Beginn des Jahrhunderts verdanke sich daneben seiner Praxis als Übersetzer. Zwischen 1797 und 1810 wurden nicht weniger als 17 Dramen Shakespeares in virtuoser Verssprache, dabei philologisch genau veröffentlicht. Shakespeare wurde hier Klassizität zugeeignet, und diese wurde durch August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen 1801 bis 1804 historisch wie systematisch bekräftigt.<sup>13</sup> Das kann Kleist nicht unbekannt geblieben

---

<sup>10</sup> Vgl. Reinhard Tgahrt, *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*, Ausstellungskatalog, Marbach 1982, S. 133–181.

<sup>11</sup> Johann Gottfried Herder, *Shakespeare*. In: Ders., *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg 1773, hg. von B. Seuffert (Reprint Nendeln, Liechtenstein 1968), S. 52–80, hier S. 55.

<sup>12</sup> August Wilhelm Schlegel, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*. In: Ders., *Sprache und Poetik*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1962, S. 88–122, hier S. 105.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Jochen Strobel (Hg.), *August Wilhelm Schlegel im Dialog. Epistolarität und Interkulturalität*, Paderborn 2016; Roger Paulin, *August Wilhelm Schlegel. Biographie*, Paderborn 2017 (in Vorbereitung).

sein, dessen Meisterschaft im Blankvers indirekt ein Zeugnis für die Shakespeare-Schlegel-Schule darstellt.

Daneben ist wohl eine gewisse Kenntnis Ludwig Tiecks und seines Schaffens anzunehmen. Vom späteren Betreuer seiner Werke mag Kleist den ›William Lovell‹ gelesen haben. Wichtiger war Tiecks heftiger Enthusiasmus für das Elisabethanische Theater. So heißt es etwa 1800 in den ›Briefen über Shakespeare‹: »Das Centrum meiner Liebe und Erkenntnis ist Shakespeares Geist, auf den ich alles unwillkürlich und oft beziehe. Alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm.«<sup>14</sup>

Tiecks kritische Schriften wie seine dramatische Praxis in den Volksbuch-Theatralisierungen (›Genoveva‹, ›Octavianus‹ u.a.) haben unübersehbare Signale für eine Literatur aus dem Geist Shakespeares gesetzt. In Kleists Kulturort Dresden mindestens war Tieck maßgeblich, um für die Generation 1800 die Autorität des britischen Klassikers zu festigen. In summa: Ein Ausweichen vor Shakespeare war dem dramatischen Autor schlechterdings unmöglich.

## II. Shakespeare-Indizien in Kleists Dramen

Es folgt eine Reihe von Beobachtungen, die in Interpretationen zu verwenden wären. Das erste gedruckte Werk Kleists, ›Die Familie Schroffenstein‹, fand 1803 ein durchaus freundliches Echo, bei dem der unverkennbare Shakespeare-Einfluss hervorgehoben wurde (vgl. LS 98a–100a). In der heutigen Kleist-Forschung wird dies nicht immer so gesehen. Beispielsweise haben Yixu Lü und Anthony Stephens in einer wichtigen Abhandlung über die Affektstruktur in Kleists Tragödien zwar Schillers Theorie des Pathetisch-Erhabenen herangezogen, den Namen Shakespeares jedoch nicht genannt.<sup>15</sup> Und sein ›Macbeth‹ wäre doch, zumal in Schillers Bearbeitung von 1800, der beste Beleg für den Übergriff der Naturgewalt (die Hexen!) auf die Moralität eines Charakters. Weiter: Schon Meta Corssen hat darauf hingewiesen, dass sich im Finale der ›Schroffensteiner‹ eine Konstellation ergibt, welche der in ›König Lear‹ analog ist, auch dass bestimmte Dialoge aus dem ›Hamlet‹ hier ein Echo finden.<sup>16</sup> Und konventionell zwar ist die Feststellung, dass der tragische Konflikt der Liebenden aus den verfeindeten Familien von ›Romeo und Julia‹ entlehnt ist; darüber hinaus aber spielt der ›Rosenkrieg‹ der Grafenhäuser Rossitz und Warwand deutlich auf Shakespeares Historien an, in denen sich die Häuser York und Lancaster erbittert befehden.

Zum nächsten Projekt: 1803 hatte Kleist die beste Gelegenheit, im Hause Wielands seine Shakespeare-Kenntnis zu vervollständigen. Wenn dann Wieland im ›Robert Guiskard‹ die Dramenkunst der antiken Tragiker und Shakespeares poten-

---

<sup>14</sup> Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*. Zum ersten Male mit einer Vorrede herausgegeben, Bd. 1, Leipzig 1848, S. 141.

<sup>15</sup> Yixu Lü und Anthony Stephens, »Gewaltig die Natur im Menschen«. Affekte und Reflexivität der Sprache in Kleists vollendeten Trauerspielen. In: *KJb* 2008/2009, S. 214–231.

<sup>16</sup> Vgl. Corssen, *Kleist und Shakespeare* (wie Anm. 5), S. 34 und 204.

tiell vereinigt und übertroffen sah,<sup>17</sup> dann war das zwar sehr kühn, aber im Blick auf den Briten eine recht naheliegende Vermutung. Denn von wem hätte sich ein Geschichtsdramatiker sonst inspirieren lassen können, Schiller einmal ausgenommen? In der Tat beschäftigt sich das ›Guiskard‹-Fragment mit dem Aushandeln von Nachfolgerechten wie Shakespeares Historien. Vielleicht hätte das fertige Drama bei Vollendung des Fragments auch noch geleistet, was die Römerdramen, zum Beispiel ›Coriolan‹, getan haben: aus dem Stoff fernliegender Geschichten ein aktuelles Politikmodell zu formen.<sup>18</sup>

Für die beiden Komödien Shakespeare-Affinität zu finden, ist in dem einen Fall recht einfach. Denn der Dorfrichter Adam ist dem Ritter Falstaff in den ›Lustigen Weibern von Windsor‹ und in ›Heinrich IV.‹ sehr verwandt, steht ihm jedenfalls näher als dem thebanischen Oidipus. Der starke Appetit auf Essen, Trinken und Frauen motiviert Falstaff wie Adam, und beide handeln sich eine derbe Niederlage ein. Das dem Lustspiel dennoch implizierte ernsthafte Sujet des schuldig werdenden Richters würde indessen eher an Shakespeares ›Maß für Maß‹ denken lassen, wo der schon aussichtslose Kampf einer jungen Frau um ihre Unschuld am Ende durch den Eingriff einer höheren Instanz belohnt wird.<sup>19</sup> In dem anderen Lustspiel-Fall, dem ›Amphitryon‹, kann Shakespeare schon darum nicht die nächste Adresse sein, weil das Stück ja »nach Moliere« (DKV I, 377) geschrieben ist. Aber dort, wo Kleist die Vorlage erweitert hat, ist an den englischen Komödien-Meister zu denken, an dessen raffinierte Spiele mit der Identität, an dessen Rollentausch-Affären zwischen den Geschlechtern, den Ständen oder auch – man denke an den ›Sommernachtstraum‹ – zwischen Göttern und Menschen.

Die letzten beiden Dramen Kleists gelten als »vaterländisch«<sup>20</sup>, was poetologisch nur heißen kann: ›Die Herrmannschlacht‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹ orientieren sich an Shakespeares ›Historien‹. Offenbar erinnert der intrigante und ohne Selbstzweifel siegreiche Cheruskerfürst auch nicht wenig an die Herrscher und Empörer der britischen Geschichte oder gar an die Schlächter in ›Titus Andronicus‹. Im Übrigen gibt es bei Shakespeare mit ›Cymbeline‹ sogar ein thematisch benachbartes Drama, wo die Freiheit eines germanischen Landes gegen die Römer zur Zeit des Augustus erkämpft werden muss.

Den ›Prinz von Homburg‹ schließlich als eine Version des ›Hamlet‹ zu lesen, ist aus vielen Gründen naheliegend. Das Verhältnis der Prolog- und Epilog-Szenen zur Binnenhandlung ist strukturell vergleichbar. Und die Figuren: Gewiss steht Natalie der Ophelia nicht besonders nahe, oder doch als Stimme der »lieblichen Gefühle« (DKV II, Vs. 1130). Hohenzollern grüßt Horatio. Homburgs Erzählung von der Todes-Konfrontation am Grab ist vollends ein offenes Zitat, also eine vom gebildeten Leser spontan identifizierte Anspielung auf Hamlets Totengräber-

<sup>17</sup> Wieland, 10. April 1804: »Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein was Kleists ›Tod Guiscards des Normanns‹« (LS 89).

<sup>18</sup> Als Hilfsmittel hier wie weiterhin sehr nützlich: Ulrich Suerbaum, *Der Shakespeare-Führer*, 3. Aufl., Stuttgart 2015.

<sup>19</sup> Vgl. Corssen, *Kleist und Shakespeare* (wie Anm. 5), S. 219.

<sup>20</sup> Vgl. Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, 2. Aufl., Stuttgart 2011, S. 264f.

Unterhaltung – freilich so, dass die Spiel-Ästhetik Shakespeares bei Kleist zu einer Psychologie der Todesangst verschoben wird.

Man kann resümieren: Heinrich von Kleist hat nicht fern von dem Einflussstrom Shakespeares auf die deutsche Literatur geschrieben, seine Projekte leben immer auch vom Dialog mit dem großen Engländer.<sup>21</sup> Die noch ausstehenden Beispiele sollten solche Intertextualität bestätigen können.

### III. »Penthesilea« in Troja oder Alexandria

Die in mehrfachem Sinn zentralen Werke Kleists, die Frauen-Dramen, weichen von jedem klassischen Code ab. Das ist offensichtlich. Aber weder die Tragödie mit antikem Personal, noch das romantisierende Historienspiel ersetzen Klassik durch zeitgenössische Realistik. Beide spielen in literarisch vorgegebenen entfernten Räumen, sie geben mit Troja und Heilbronn gewissermaßen topographische Zitate. Und in diesen Räumen werden dann provokative Geschichten von radikaler, ja absoluter Liebe dargestellt. Kleist zeigt extremes Leben und Sterben, hemmungslose Erotik zwischen *der einen* Frau und *dem einen* Mann.<sup>22</sup> Wer aber in der Theater-Ära Ifflands und Kotzebues solche Konfigurationen dichtete, nicht als Lyrik, nicht in Romanform, sondern als Drama für das Theater, der muss um 1800 Shakespeare gelesen haben.

Dazu eine Abschweifung: Es ist wenig bekannt, dass einige Jahre nach Kleist Heinrich Heine Shakespeare studiert hat. In seiner brillanten Revue »Shakespeares Mädchen und Frauen« (1838) zeigt er, wie überlegen der Dichter aus Stratford in seiner Darstellung weiblicher Charaktere, ihrer Träume auch und ihrer sexuellen Bedürfnisse allen anderen Schriftstellern gewesen ist.<sup>23</sup> Heine stimmt im Finale seiner Schrift ein Preislied an auf Miranda, Julia und Kleopatra, und er ist damit im puritanischen 19. Jahrhundert zwar eine große Ausnahme, erinnert aber gerade so an die hemmungslose, tabuverletzende Porträtierung Penthesileas und Käthchens durch Kleist.

Gibt es spezifischere Affinitäten der »Penthesilea« zu Shakespeares Dramatik? Die Distanz der Tragödie zum Klassizismus wird zunächst daran deutlich, dass sie nicht der »Ilias« folgt, also keine klassisch-homerische Episode darbietet. Und dieses schon gar nicht im Stil von Johann Heinrich Voss oder von Goethe, dessen »Iphigenie« man kennt und der gerade an einer »Achilleis« schreibt. Kleist dagegen wählt eine im Lexikon gefundene Überlieferungsvariante zum Thema,<sup>24</sup> und das kanonisierte Troja wird anders, ernsthafter, aber auch ironischer behandelt. Hier kommt Shakespeare ins Spiel mit seinem satirischen Troja-Drama »Troilus und

---

<sup>21</sup> Vgl. Corssen, Kleist und Shakespeare (wie Anm. 5), S. 218: »In seinem letzten thematischen Werk erscheint Kleist auf der Höhe seines eigenen Schaffens in größter Nähe von Shakespeares dichterischer Welt«.

<sup>22</sup> Vgl. Günther Emig (Hg.), Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, Heilbronn 2000.

<sup>23</sup> Vgl. Heinrich Heine, Shakespeares Mädchen und Frauen. In: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 1, Hamburg 1993, S. 7–192, besonders S. 190f.

<sup>24</sup> Vgl. Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Reprint Darmstadt 1996, Sp. 203–210, 1939f.

Cressida. Zwar ist der Amazonenmythos in ihm nicht erwähnt, Kleist erprobt eine andere Abweichung. Auffällig aber schon bei Shakespeare ist eine strukturelle Bipolarität, wie man sie dann bei Kleist kennt: Szenen bei den Trojanern kontrastieren solche bei den Griechen wie in der ›Penthesilea‹ zwischen Griechen und Amazonen. Was sich von Shakespeare lernen ließ, war vor allem die Entheroisierung der homerischen Helden, auch die Destruktion mythischer Sinnordnungen in einer mörderischen Männerwelt. Die weibliche Zentralfigur übrigens war eher armselig ausgefallen: Cressida wird von einem Kuppler einem trojanischen Prinzen vermittelt, dann den Griechen ausgeliefert, von dem Feldherrn abgeküsst und von Diomedes in sein Zelt geschleppt. Nein, hier schien Shakespeare Satire angebracht, nicht eine Manifestation von Leidenschaft und Tragik.

Diese wäre in anderen Dramen zu finden. So hat Elisabeth Bronfen ›Romeo und Julia‹ als Bezugstext Kleists vorgeschlagen,<sup>25</sup> wahrscheinlicher aber scheint eine Orientierung an ›Antonius und Kleopatra‹, diesem wilden Schauspiel einer *amour fou* mit doppeltem tödlichen Ende. Der Form nach wirkt Kleists aktlose ›Penthesilea‹ gar noch klassisch verglichen mit Shakespeares 42 Szenen, rasanten Ortswechseln und schwer überschaubaren Intrigen. Die intensive Wirkung der Tragödie geht aus von Kleopatra und der fremden Kultur Ägyptens, welche Antonius fasziniert – in ähnlicher Weise lässt Achill sich von Penthesilea und der Amazonen-Exotik bezaubern. Zu erwähnen ist noch, dass die extreme Besonderheit des Dramenschlusses bei Kleist, die so oft interpretiert wurde, am ehesten in Shakespeares ›Antonius und Kleopatra‹ vorbereitet ist. Dort zieht sich durch die Aufzüge IV und V das lange Sterben der Liebenden, ein Suizid folgt dem anderen, bis der Schlussmonolog der Kleopatra auch ihr souveräner Sterbeakt wird (eine vom Publikum aus nicht sichtbare Viper spritzt ihr Gift). Entsprechend korrespondieren dann die Schlussreden, denn Octavius bei Shakespeare wie die Oberpriesterin bei Kleist, die Gegner der Toten, formulieren in derselben Tonart einen Epilog des Respekts, ja der fortdauernden Faszination.

#### IV. ›Käthchen von Heilbronn‹ und Variationen zu Katharina

Nach so viel Shakespeare bei ›Penthesilea‹ muss die erste Bemerkung zum »große[n] historische[n] Ritterschauspiel« (DKV II, 321) die Ortsangabe betreffen. Diese verweist hier nicht auf ferne Texte, sondern auf jenes Schauspiel, welches ein Shakespeare-artiges Theater in Deutschland wieder populär gemacht (und damit bis 1800 viel Nachfolge in trivialer Ritterdramatik gefunden) hatte. In Goethes ›Götz von Berlichingen‹ ist Heilbronn in drei Szenen des vierten Aktes der Schauplatz, und der freie Reichsritter trifft hier auf kaiserliche Räte und bewaffnete Handwerker, die ihn verhaften wollen, ehe Freund Franz von Sickingen ihn herausholt. Auch die beiden letzten Szenen des fünften Aktes, im Gefängnis und in einem Garten, sind in Heilbronn situiert. Kleist übernimmt erkennbar Goethes Porträt einer Ständegesellschaft um 1600, entwickelt am antiquarisch reizvollen Modell Heilbronn, wie er auch die Institution des Heimlichen Gerichts aus der

<sup>25</sup> Vgl. Elisabeth Bronfen, Liebeszerstückelung. ›Penthesilea‹ mit Shakespeare gelesen. In: KJb 1999, S. 174–193. Bronfen vergleicht ebenfalls mit ›Ein Sommernachtstraum‹.

„Götz“-Dichtung kennt und im Figurenaufbau sich analog zu Goethe verhält, indem er die böse IntrigantIn einsetzt und den allzeit treuen Begleiter des Ritters.

Ob es dennoch auch einen Prätext bei Shakespeare gibt, ist eher fraglich. Das so junge Mädchen im Zentrum erinnert freilich an Miranda in »Der Sturm«. Diese entdeckt die Welt, indem sie zu lieben beginnt, sie hat Umgang mit Geistern und wird gefährdet durch ein bösartiges Zwitterwesen, und am Ende steigt sie zur Königin auf.

Indessen: Goethe dominiert zweifellos. Dem Shakespeare-Freund bleibt nur übrig, in seinem intertextuellen Spiel zu fragen, woher denn der Vorname der Protagonistin kommt – warum heißt sie eigentlich Katharina/Käthchen? Bereits 1974 ist Katharina Mommsen dieser Frage nachgegangen. Sie interpretierte Kleists Gedicht »Katharina von Frankreich«, das zusammen mit »Käthchen-Fragmenten« im »Phöbus« 1809 publiziert wurde. Mommsens These war, dass für das Gedicht und das »Käthchen-Drama« der Bezugstext die Schlusszene von Shakespeares Drama »Heinrich V.« gewesen ist.<sup>26</sup> Ob Mommsens Argumentation schlüssig ist, muss hier nicht erörtert werden, aber sie ist nicht abwegig.

Interessant für die bei Kleist ja stets virulente Sprachproblematik ist, dass bei Shakespeare wie bei Kleist Paare zusammenkommen, die bis zur Eheschließung nicht miteinander kommunizieren können. Die Französisch sprechende Prinzessin Catherine und der Englisch redende Thronerbe Henry brauchen Dolmetscher, der Rhetoriker Wetter vom Strahl und das schweigend handelnde Katharina/Käthchen sind wegen Stand und Geschlecht erst recht gesprächsunfähig. Erst das überaus festliche Finale soll in beiden Dramen auch dies Problem bereinigen.

Nun verbindet sich mit dem Namen Katharina/Käthchen für den intertextuell spielenden Shakespeare-Leser noch eine weitere Erinnerung, nämlich die an die frühe Komödie »Der Widerspenstigen Zähmung«. Man kennt den Plot heute auch aus Cole Porters Musical »Kiss Me, Kate« oder aus Filmszenen mit Liz Taylor und Richard Burton: Das aufmüpfige Käthchen aus Padua wird vom brutalen Chauvinisten Petrucchio so diszipliniert, dass die junge Frau zur Lehrerin weiblicher Tugend wird. Der Inhalt ihrer Lehre stimmt mit dem weitgehend überein, was Kleist in seinen Briefen an Wilhelmine von Zenge ausgedrückt hat, dass nämlich rückhaltlose Hingabe unter die Wünsche des Ehemannes das Glück der Frau ausmache.<sup>27</sup> Im »Käthchen von Heilbronn« wird gerade dies auf der Bühne schon vorgeführt, was Shakespeares Kate erst lernen muss. Wobei anzumerken ist, dass gegenüber Kleists fataler Männerrolle sich bei Shakespeare ein Vorspiel findet, welches die folgenden Reden und Aktionen ironisch perspektiviert. Es wäre aber festzuhalten: Kleists einzigartige Frauendramen entstehen auf dem Hintergrund der ihm gut bekannten Liebestragödien und Liebeskomödien Shakespeares. Geradeso öffnen diese Werke auch neue Möglichkeiten des Theaters, wie sie bei Grabbe, Büchner und Hebbel dann vor allem in der Sprache der Körper, in nachmetaphysischer Sinnlichkeit realisiert werden.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Mommsen, Kleists Kampf mit Goethe (wie Anm. 6), S. 51–58.

<sup>27</sup> Vgl. aber auch Günter Blumberger, Kleists Brautbriefe. In: KJb 2013, S. 72–83.

<sup>28</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas. Von der Romantik bis zur Gegenwart, Bd. 2, Tübingen 1990.

## V. Das Zitat aus ›Was ihr wollt‹

Das einzige ausdrückliche Zitat Kleists aus einem Werk Shakespeares, welches er sogar mit einer Quellenangabe versehen hat, findet sich am 16. Oktober 1810 in den ›Berliner Abendblättern‹. Es lautet:

### Fragment eines Haushofmeisters-Examens aus dem Shakespear.

Was ihr wollt. Akt 4.

Ehrn Matthias. Was ist des Pythagoras Lehre wildes Geflügel  
anlangend? — —

Was achtest du von dieser Lehre? —

Vx. (BA, Bl. 14)

Ziemlich rätselhaft. Jedenfalls wird bei den Lesern vorausgesetzt, dass ihnen eine Shakespeare-Ausgabe greifbar war – und Kleist hatte das Buch auch. Nur wie ist dieser Kurztext zu verstehen? Zunächst ist hervorzuheben, dass er schon darum ein »Fragment« ist, weil er nur die zwei Fragen des als Geistlicher auftretenden Narren wiedergibt, nicht die Antworten Malvolios. Dieser hat die Rolle eines Haushofmeisters bei der Gräfin Olivia in Shakespeares ›Twelfth Night or What You Will‹, und ihm ist durch einen gefälschten Brief übel mitgespielt worden. Malvolio verhält sich lächerlich, ja verrückt, weshalb man ihn in ein dunkles Zimmer gesperrt hat. Vor das Zimmer postiert sich der Narr und gibt in der Rolle eines Geistlichen vor, den Eingeschlossenen hinsichtlich seiner vielleicht wiedergewonnenen Vernunft prüfen zu können. So geht ihr Dialog:

NARR Was ist des Pythagoras Lehre, wildes Geflügel anlangend?

MALVOLIO Daß die Seele unserer Großmutter vielleicht in einem Vogel wohnen kann.

NARR Was achtest du von dieser Lehre?

MALVOLIO Ich denke würdig von der Seele und billige seine Lehre keineswegs.

NARR Gehab dich wohl! Verharre du immer in Finsternis! Ehe ich dir deinen gesunden Verstand zugestehe, sollst du die Lehre des Pythagoras bekennen und dich fürchten, eine Schnepfe umzubringen, auf daß du nicht etwa die Seele deiner Großmutter verjagen mögest. Gehab' dich wohl!<sup>29</sup>

Wie verhält diese närrische Auslegung der Seelenwanderungs-Lehre, welche um 1800 vermutlich genauso viele Anhänger hatte wie um 1600, sich zum Kontext der ›Abendblätter‹? Die Nummer 14 vom 16. Oktober ist besonders bunt: Berichtet wird über eine Kunstausstellung und ein Feuer in Wilmersdorf, es gibt ein Extrablatt zur Luftschiffahrt und einen natürlich fingierten Leserbrief zum Thema »Bombenpost« sowie eine Antwort der Redaktion, welche sich mit würdigem Gestus von »Persiflage und Ironie« (BA, Bl. 14, S. 55–58, hier S. 58) distanziert. Der Journalist Kleist mischt Fakten des städtischen Alltags mit grotesk-komischen Erfindungen. Dass intertextuelle Spiele darunter vorkommen, hatte schon der Eröff-

---

<sup>29</sup> William Shakespeare, Was ihr wollt. In: Ders., Sämtliche Werke, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, St. Gatteln 2002, S. 205–226, hier S. 222 (4,2).

nungssessay der Abendblätter annouciert: ›Gebet des Zoroaster. (Aus einer indischen Handschrift, von einem Reisenden in den Ruinen von Palmyra gefunden.)‹ (BA, Bl. 1, S. 1–2). Dazu passt Shakespeares Pythagoras-Anspielung nicht schlecht.

Es bleibt, so sei abgeschlossen, selbst in Kleists journalistischer Praxis der britische Dramatiker wirksam. Nur das Medium hat gewechselt: Der Ort des Narrentums ist nicht mehr das Globe Theatre, sondern die Tageszeitung.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. Sibylle Peters, Berliner Abendblätter. In: KHb, S. 166–172.



TAGUNG DES KLEIST-MUSEUMS  
FÜR NACHWUCHS-  
WISSENSCHAFTLER/-INNEN 2016

›GENIE ODER NICHT GENIE ...  
KLEIST UND DIE SHAKESPEARE-  
REZEPTION UM 1800‹

Konzeption: Anne Fleig und Barbara Gribnitz



## GENIE ODER NICHT GENIE ...

### Kleist und die Shakespeare-Rezeption um 1800

Am 7. Oktober 2016 fand im Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) das alljährliche Kolloquium für Nachwuchsforscherinnen und Nachwuchsforscher statt. Unter der Frage ›Genie oder nicht Genie ... Kleist und die Shakespeare-Rezeption um 1800‹ wurde versucht, Kleist in dem mit Shakespeare unmittelbar verknüpften Genie-Diskurs zu verorten und damit in die Diskussion um moderne Autorschaft einzubinden, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildete. In diesem Prozess kam der deutschen Shakespeare-Rezeption aus mehreren Gründen eine zentrale Stellung zu. So stand sie zum einen im Kontext des Wandels der fahrenden Bühnen zu Hof- und Nationaltheatern sowie der damit verbundenen Herausbildung des bürgerlichen Illusionstheaters, für das gerade Shakespeare-Adaptationen eine bedeutende Rolle spielten.<sup>1</sup> Zum anderen war die Shakespeare-Rezeption von Anfang an dadurch gekennzeichnet, dass sich der Name des Autors und die Kenntnis (oder eben auch Nicht-Kenntnis) seiner Werke überlagerten. ›Shakespeare‹ wurde dadurch sowohl zur Chiffre für bestimmte dramatische Verfahren, wie z.B. den Bruch mit der Regelpoetik, als auch für seine bekanntesten Stücke. Erstmals schriftlich erwähnt wurde Shakespeare im deutschen Sprachraum in Daniel Georg Morhofs ›Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen‹ (1682). Danach wurden Informationen über Shakespeare insbesondere über die französische Übersetzung (1714–1726) der englischen Wochenschrift ›The Spectator‹ (1711–1712, 1714) vermittelt; eine deutsche Übersetzung der Zeitschrift von Luise Adelgunde Victorie Gottsched erschien zwischen 1739 und 1743. Schon 1741 legte Caspar Wilhelm von Borck(e) die erste komplette Übersetzung eines Dramas – ›Julius Caesar‹ – vor.

Das Verdienst der ersten Werkausgabe kommt bekanntlich Christoph Martin Wieland zu, der zwischen 1762 und 1766 insgesamt 22 Dramen ins Deutsche übertrug, allerdings – bis auf eine Ausnahme (›Ein St. Johannis Nachts-Traum‹) – in Prosa. Wieland konnte selbst nur begrenzt Englisch, stieß sich an Shakespeares Freizügigkeit und kommentierte den Bruch mit den poetischen Regeln in Anmerkungen. Obwohl sein Vorgehen viel Kritik hervorrief, war seine Ausgabe schon 1773 vergriffen. In den Jahren 1775 bis 1777 erschien dann eine auf Wieland fußende, aber grundlegend revidierte, ergänzte und erweiterte Prosaübersetzung

---

<sup>1</sup> Vgl. Renata Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*, Tübingen 2005.

des Braunschweiger Professors Johann Joachim Eschenburg, die zusätzlich weitere 13 Dramen einschloss.

Erst August Wilhelm Schlegel machte sich daran, Shakespeare neu und näher am Original in Versform zu übertragen (1797–1801, 1810; 17 Dramen). Seine Übersetzungen gaben erstmalig Rhythmus, Tempo und verschiedene Sprachregister wieder und sicherten sich damit selbst einen Platz in der Literaturgeschichte.

Die Geschichte dieser Übersetzungen ist auch deshalb interessant, weil gerade im deutschsprachigen Raum der Mangel an guten Original-Texten – insbesondere für die Bühne – beklagt wurde. Damit war die deutschsprachige Shakespeare-Rezeption zum einen an die theatergeschichtliche Entwicklung des Nationaltheaters als literarischem Theater gebunden, zum anderen – und damit verschränkt – an die Wahl und Diskussion geeigneter Stoffe, Themen, Stücke für dieses Theater und die Ausrichtung der gesamten Dramenpoetik. Im Anschluss an die heftigen Debatten um Johann Christoph Gottscheds ›Versuch einer Critischen Dichtkunst‹ (1730) wurde die Frage ›Shakespeare – ja oder nein?‹ schnell zur Frage der richtigen Auffassung vom zeitgenössischen Drama.<sup>2</sup>

In diesem Zusammenhang kam der entstehenden Genie-Ästhetik eine wichtige Funktion im Prozess der Veränderung literarischer Muster zu. Der Gottsched'schen Regelpoetik stand nämlich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Originalität des Genies gegenüber. Das seit Beginn des 18. Jahrhunderts im Deutschen etablierte französische Wort ›Genie‹ bezeichnete – so das Adelung'sche Wörterbuch – »die natürliche Geschicklichkeit, gewisse Dinge leichter und besser zu vollbringen, als andern möglich ist«. In engerer, vor allem auf die schönen Künste bezogener Bedeutung meinte Genie »die zum Erfinden nöthige scharfe und schnelle Beurtheilungskraft, schnellen Witz und unerschrockenen Muth«.<sup>3</sup>

Im Zuge der eben angedeuteten Debatten über Literatur und Theater verknüpfte sich Genie zunehmend mit Überlegungen zur Bedeutsamkeit individueller Einbildungskraft, Originalität und sinnlichem Empfinden für das künstlerische Schaffen und avancierte in der deutschsprachigen Debatte um Gottscheds Forderung einer Regelpoetik nach klassizistischem Muster zum Gegenbegriff einer auf Nachahmung, Handwerk und Wissen beruhenden Kunstproduktion: Ein Genie schafft aus sich selbst heraus, autonom, ohne Regeln, auf der Grundlage seines eigensten ›natürlichen‹ Vermögens. Diese Konzeption bildete die Grundlage moderner Autorschaft, die als männliches Modell gedacht werden muss.

Zum Inbegriff der ihm zugrunde liegenden Genie-Vorstellung wurde in den 1770er Jahren Shakespeare – nach seiner Rezeption durch Aufklärer wie Lessing und Wieland – insbesondere von den Autoren des Sturm und Drang zum Vorbild erkoren. Für sie avancierte Shakespeare zum unhintergehbaren Vorbild, zum allein aus der Natur, d.h. aus dem Leben schöpfenden Originalgenie: »Und ich rufe Na-

---

<sup>2</sup> Es ist daher wichtig, an dieser Stelle Theater- und Literaturgeschichte miteinander zu verknüpfen. Besonders interessant ist, dass sei hier zumindest am Rande erwähnt, dass gerade in der ›Hamlet-Rezeption in Goethes Theater-Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ diese beiden Stränge um 1800 zusammengeführt werden.

<sup>3</sup> Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart [...], Zweyter Theil, von F–L, Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1796, Sp. 564f.

tur! Natur! nichts so Natur als Schakespears Menschen«, so das berühmte Zitat aus Goethes Rede »Zum Schakespears Tag« (1771).<sup>4</sup> In den nachfolgenden Jahrzehnten differenzierte sich der Blick, bloßes »Shakespearisieren« wich dem Studium seiner Werke und der Auseinandersetzung mit seinen poetischen Verfahren, durch die insbesondere Goethe, Schiller, Friedrich und August Wilhelm Schlegel sowie Ludwig Tieck die Anfangsgründe einer Shakespeare-Philologie legten.

Auch für Kleist wurde Shakespeare zum wichtigen Referenzpunkt, und zwar in doppelter Hinsicht. Zum einen bezog sich Kleist selbst mehrfach auf Shakespeare. Welche Werke er allerdings kannte, ist eine – wie stets – nicht vollständig beantwortbare Frage, doch annäherungsweise lässt sich Folgendes zusammenfassen: Er zitierte direkt oder indirekt aus den Dramen: »Richard II.«, »Hamlet«, »Was ihr wollt«, »Heinrich IV.« und »Heinrich V.«; von drei weiteren Dramen nannte er zumindest den Titel: »Ein Sommernachtstraum«, »Viel Lärm um nichts« und »Richard III.«. Dana Steglich kann im Folgenden zeigen, dass verschiedene Ausformungen des Motivs der verleumdeten Jungfrau die Komödien »Viel Lärm um nichts« und »Der zerbrochne Krug« verbinden. Auf Grund ähnlicher Redewendungen und Metaphern wird vermutet, dass Kleist auch »Julius Caesar« und »Romeo und Julia« kannte. Die Thematik des letzteren Stücks findet sich zudem in Kleists Erstling »Die Familie Schroffenstein« wieder. Dass solche Vermutungen und Ähnlichkeiten noch nicht hinreichen, einen Einfluss Shakespeares auf Kleist zu kennzeichnen, demonstrieren die digitalen Analysen von Marcus Willand und Nils Reiter. Zitate und Motivübernahmen bekunden nicht nur Kleists literarische Bildung; wie Milena Rolka herausarbeitet, dienen die Verweise auf Shakespeare und seine Werke nicht selten auch seiner Positionierung als Autor. Darüber hinaus reflektieren sie das Autor-Leser-Verhältnis.<sup>5</sup>

Zum anderen fällt auf, dass Kleist von Dritten immer wieder zusammen mit Shakespeare genannt wurde. So wird die Kleist-Rezeption zu einem Teil der Shakespeare-Rezeption um 1800. Aus der Perspektive Dritter bot die Formel des Genies einerseits die Möglichkeit, Kleist anerkennend in die dramatische Tradition einzuordnen, andererseits konnte sie aber auch die Funktion erfüllen, Verstörendes und Unverständliches in seinen Texten handhabbar oder zumindest namhaft zu machen (vgl. LS 98a, 100a, 135, 214, 283).

In jedem Fall sagt die Verschränkung von Kleist- und Shakespeare-Rezeption noch nichts über Kleists Kenntnis Shakespeares oder gar über philologisch nachweisbare Bezugnahmen aus. Vielmehr wird der Name Shakespeare – wie eingangs angedeutet – zu einer Chiffre, die sowohl das Genie und den Geniegedanken als auch verschiedene literarhistorische bzw. -theoretische Themenkomplexe (beispielsweise Wahnsinn und Wahnsinnsfiguren, eine antiklassizistische Poetik oder die Überschreitung von Gattungskonventionen) kennzeichnen kann.

---

<sup>4</sup> Zit. nach Hansjürgen Blinn (Hg.), Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland, Bd. I: Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788, Berlin 1982, S. 98.

<sup>5</sup> Vgl. Bianca Theisen, Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus. In: KJb 1999, S. 87–109; Barbara Gribnitz, Kleist und Shakespeare. Annäherungen. In: Gedankenstriche. Ein Journal des Kleist-Museums 2016, S. 32–45.

Dana Steglich

»SO LANG DIE JUNGFER SCHWEIGT«  
Verleumdete Frauenfiguren in »Much Ado About  
Nothing« und »Der zerbrochne Krug«

ADAM Gevatter! Sagt mir doch, was bringen die?  
LICHT Was weiß ich? Lärm um nichts; Lappalien.  
Es ist ein Krug zerbrochen worden, hör' ich.<sup>1</sup>

Die Reaktion des Gerichtsschreibers Licht auf den Auftritt der Klägerin Frau Marthe gibt den Ton an: »Lärm um nichts; Lappalien« sind es, die dem Dorfrichter Adam in »Der zerbrochne Krug« vorgetragen werden. Dabei geht es im Streit um den Krug natürlich nicht nur um den »lappalienhaften« Bruch eines Gegenstandes, sondern um den von Mutter Marthe eingeklagten Wortbruch des Verlobten ihrer Tochter Eve und deren bedrohte Ehre.

Die vermeintlich zerstörte Jungfräulichkeit, der verdächtige Verlobte, die öffentliche Schändung der Tugendhaften, die Intrigen der Nacht und ihre Aufklärung im Tageslicht – all das erwartet das Publikum nach Lichts Einschätzung der Klage als »Lappalie[ ]«. Und all diese Elemente lassen sich ebenso als Grundbestandteile einer shakespeareschen Komödie finden, die Kleists Lustspiel nicht nur mit Lichts abfälliger Bemerkung in Erinnerung ruft,<sup>2</sup> da sie selbst, ebenso wie der Streit um den Krug, weit mehr ist als nur »Viel Lärm um Nichts«.

Beide Stücke zeigen das Schicksal einer jungen Frau, die aufgrund einer Intrige von ihrem Verlobten verlassen wird und ihre Tugend in aller Öffentlichkeit zerstört sieht. Verstellung und Verleumdung prägen sie gleichermaßen und bedrohen nicht nur den Ausgang beider Komödien, sondern vor allem die darin präsentierte Ordnung der Welt. Doch während bei Shakespeare das Spiel mit Sein und Schein als zentrales Thema des Stückes<sup>3</sup> durch die Figur Heros inmitten der humorvollen Nebenhandlungen auch in seiner tragischen Facette gezeigt wird, rückt bei Kleist durch die Figur Eves eine ganz andere Thematik in den Vordergrund, nämlich die Infragestellung des Vertrauens.

---

<sup>1</sup> DKV I, Vs. 503–505. Versangaben fortan im Text.

<sup>2</sup> Parallelen können vor allem in der Figurenkonstellation beider Stücke gefunden werden, nicht nur, wie im Folgenden, zwischen Hero und Eve, Claudio und Ruprecht sowie Don John und Adam, sondern ebenso auch zwischen den elterlichen Figuren, Leonato und Frau Marthe, oder zwischen den »Ermittlern«, Adam und Dogberry.

<sup>3</sup> Dies wird bereits im Wortspiel des Titels, »nothing« und »noting« (bemerken/wahrnehmen), begonnen.

Vertrauen, welches Kleist bei weitem nicht nur in »Der zerbrochne Krug« beschäftigt,<sup>4</sup> wird im Geschehen um Eve und den Prozess vor Gericht in einer Krisensituation gezeigt, die weit über den Rahmen von Eves individuellen zwischenmenschlichen Beziehungen hinausgeht, denn, so Anne Fleig: »Die Utopie des Vertrauens verweist auf die Möglichkeit einer unverbrüchlichen Ganzheit.«<sup>5</sup> Wird das Vertrauen infrage gestellt, steht daher mit ihm die »Wahrheit im Rahmen einer verbindlichen Ordnung«<sup>6</sup> auf dem Prüfstand.

Vor dem Hintergrund der Infragestellung von Vertrauen, nicht nur auf persönlicher Ebene, sondern gerade als grundsätzlicher Zweifel an der Möglichkeit, auf eine Ganzheit, eine Ordnung der eigenen Welt zu vertrauen, wird ausgerechnet die verleumdete Jungfrau zur zentralen Figur in »Der zerbrochne Krug«. Anders als die zwar ebenfalls schweigsame Hero in »Much Ado About Nothing«, die im Verlauf der Handlung zwar zum Mittelpunkt einer vergleichbaren Krise wird, ihr tragisches Schicksal am Ende des Stückes jedoch ohne Konsequenzen hinter sich lässt, erlangt Eve in »Der zerbrochne Krug« eine Erkenntnis, die sie verschweigen – oder besser noch: durch Schweigen leugnen muss, um in den glücklichen Ausgang des Stückes einwilligen zu können.

Zur Verdeutlichung dieser Gegenüberstellung soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, etwas Licht auf die Lappalien zu werfen, welche die verleumdeten Frauenfiguren in »Der zerbrochne Krug« und »Much Ado About Nothing« sind.

Hero ist, betrachtet man die Sekundärliteratur zu Shakespeares Komödien, eine seiner am stärksten vernachlässigten Figuren. Sie gerät leicht in Vergessenheit, was durch ihren Platz in »Much Ado About Nothing« – um nicht zu sagen: durch ihre Platzierung neben Beatrice – verursacht wird. Denn Hero wird im Stück selbst, wie Norbert Greiner sagt, »geschäftlich zu einem Requisit degradiert«.<sup>7</sup> Sie befindet sich in den ersten zwei Akten genau so häufig auf der Bühne wie Beatrice, spricht anders als diese jedoch insgesamt nur zehn Sätze.<sup>8</sup> Weder durch Rede noch durch Taten bekommt die Figur Hero die Möglichkeit, sich selbst zu charakterisieren. Was das Publikum über sie erfährt, kommt daher von außen, durch andere Figuren. Es sind Beschreibungen ihrer Tugend durch Claudios Erhöhungen und Leonatos Lob sowie der Vergleich mit Beatrice, der Hero als schön, unschuldig, mädchenhaft, gehorsam, kurzum: als Idealbild einer Tochter und Frau im Allgemeinen zeigt.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Vgl. u.a. Anne Fleig, Achtung: Vertrauen! Skizze eines Forschungsfeldes zwischen Lessing und Kleist. In: KJb 2012, S. 329–335.

<sup>5</sup> Anne Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen »Die Familie Schroffenstein«, »Der zerbrochne Krug« und »Amphitryon«. In: KJb 2008/09, S. 138–150, hier S. 149.

<sup>6</sup> Fleig, Das Gefühl des Vertrauens (wie Anm. 5), S. 143.

<sup>7</sup> Norbert Greiner, Studien zu »Much Ado About Nothing«, Frankfurt a. M. 1983, S. 82.

<sup>8</sup> Vgl. Greiner, Studien zu »Much Ado About Nothing« (wie Anm. 7), S. 82.

<sup>9</sup> Vgl. William Shakespeare, Much Ado About Nothing, hg. von Claire Elizabeth McEachern, London 2006 (The Arden Shakespeare, Third Series): »Is she not a modest young lady?« (1,1,157); »In mine eye she is the sweetest lady that ever I looked on.« (1,1,177); »All prompting me how fair young Hero is, / Saying, I liked her ere I went to wars.« (1,1,285f.); »Can the world buy such a jewel?« (1,1,171); »[...] the lady is very well worthy.« (1,1,207) – Akt-, Auftritt- und Versangaben fortan im Text.

Anders bei Kleist. Eves erster Auftritt stellt sie uns alles andere als schweigsam vor. Sie versucht, mit Ruprecht im Geheimen zu sprechen, den Gerichtstag mit jedem Wort zu vermeiden und ist in erster Linie widerwillig dem Geschehen gegenüber. Das Bild, welches das Publikum sich von Eve macht, wird somit zuallererst von ihr selbst bestimmt. Den Aussagen ihrer Mutter, die auf die Tugend ihrer Tochter klagt, scheint es zu widersprechen. Doch auch von den Beschimpfungen Ruprechts und Veits wird Eves Bild nicht besetzt.

Die Aktivität Eves in ihrer isolierten Stellung zwischen der Mutter als Klägerin, dem Verlobten als Angeklagten und dem eigentlich Schuldigen als Richter wird nur umso deutlicher, wenn man sie mit Hero vergleicht, die – wie im Folgenden gezeigt werden soll – lediglich als Repräsentation eben jenes Bildes, das ihre Welt von ihr zeichnet, existiert und daher im Moment der Isolation, sobald das Bild »Hero« zerstört ist, sterben muss.

Auffällig wird in den Beschreibungen Heros durch die anderen Figuren des Stückes vor allem die Gleichsetzung ihres Charakter mit ihrer äußeren Erscheinung. So manifestiert sich ihre Tugend für Andere in ihrem jungfräulichen Äußeren, und das Bild der Frau, welches dem Publikum gezeigt wird und in welches Claudio sich verliebt, bekommt daher auch in dem Moment einen Riss, in dem die Einheit von Innerem und Äußerem angezweifelt wird. Heros Äußeres hat sich bis zum Hochzeitstag natürlich nicht verändert, doch ihr mädchenhaftes Antlitz ist nun in Claudios Augen nicht länger Beweis ihrer Unschuld, sondern ein Medium der Verstellung. »She's but the sign and semblance of her honour«, urteilt Claudio in der Hochzeitsszene (4,1,31), in welcher er Heros Schuld nicht nur auf ihre vermeintliche Tat, sondern wieder und wieder auf die Diskrepanz zwischen ihrem unschuldigen Äußeren und ihrem tatsächlichen Charakter zurückführt.<sup>10</sup> Was Hero vorgeworfen wird, ist nicht nur Untreue, sondern Täuschung. Sie schien etwas anderes zu sein als das, was sie ist. Ihr jungfräuliches Äußeres verbirgt einen scheinbar wenig jungfräulichen Kern:

HERO And seemed I ever otherwise to you?  
CLAUDIO Out on thee, seeming! I will write against it:  
You seem to me as Diane in her orb,  
As chaste as is the bud ere it be blown;  
But you are more intemperate in your blood  
Than Venus, or those pampered animals  
That rage in savage sensuality. (4,1,54–60)

Um seine Ehre wiederherzustellen, muss Claudio daher nicht nur mit Hero brechen, sondern seine Autorität über diese Täuscherin, die ihn vermeintlich zum »cuckold« (2,1,38) machen wollte, vor den Augen der Gesellschaft und insbesondere des Prinzen beweisen. Das tut er durch die Offenbarung ihres – in seinen Augen – wahren Ichs, mit anderen Worten: durch die Zerstörung eben jenes Bil-

---

<sup>10</sup> »CLAUDIO Would you not swear, / All you that see her, that she were a maid, / By these exterior shows?« (4,1,36–38); »CLAUDIO O Hero, what a Hero hadst thou been / If half thy outward graces had been placed / About thy thoughts and counsels of thy heart!« (4,1,100–103)

des, das er, der Prinz, ihr eigener Vater und die gesamte Welt von ihr gezeichnet hatten.

Da die Person Hero in »Much Ado About Nothing« jedoch, anders als Eve in »Der zerbrochne Krug«, zu keinem Zeitpunkt losgelöst von ihrem tugendhaften Bild existiert, *muss* diese öffentliche Zerstörung in der Verkündung von Heros Tod resultieren, der sie, um der Schande zu entgehen, vor der Welt versteckt und erst wieder auftreten lässt, sobald ihr Bild, von allen Zweifeln freigesprochen, neu erscheinen kann.

In eben dieser Phase des Zweifels, die Hero in »Much Ado About Nothing« zwischen den beiden Hochzeitsszenen gänzlich von der Bühne verschwinden lässt, setzt die Handlung in »Der zerbrochne Krug« erst an. Eves Schweigen muss somit schon allein durch ihre Anwesenheit auf der Bühne ein anderes sein als Heros durch Abwesenheit hervorgerufene Sprachlosigkeit, unterscheidet sich von dieser jedoch vor allem durch die Tatsache, dass Eve im Gegensatz zu Hero überhaupt etwas zu verschweigen hat.

Beide Stücke bauen auf einem Ungleichgewicht von Information auf. In »Much Ado About Nothing« trägt das Changieren zwischen Wissen, Nicht-Wissen und fälschlichem Wissen vor allem zur Nebenhandlung um Benedick und Beatrice bei, doch auch bei Claudios Werbung um Hero durch den Prinzen und Heros inszeniertem Tod spielen fehlende Informationen und Verstellung eine Rolle. In beiden Fällen ist Hero zwar das Objekt im Zentrum der Verwirrung, doch ihre Zustimmung sowohl zur Verlobung als auch zum Rückzug von der Welt gibt sie auf Instruktion Anderer, deren Wissen sie als Weisung annimmt. Gänzlich isoliert bleibt ihr im Moment ihrer Anschuldigung, abgesehen von der Gewissheit ihrer eigenen Unschuld, auch nichts, was sie von sich aus zur ihrer Verteidigung vorbringen könnte. Während in der Ermittlung durch den Schuldigen selbst in »Der zerbrochne Krug« Eve (abgesehen von Richter Adam) am meisten über die Verwicklungen der Nacht weiß, ist Hero in »Much Ado About Nothing« den Intrigen gegenüber ebenso ahnungs- wie wehrlos. Zu schweigen, durch ihren »Tod ins Absolute gesteigert, ist alles, was ihr übrig bleibt.

Eve hingegen wählt ihr (selektives) Schweigen aktiv und hält es, wohl wissend, dass sie damit sich selbst belastet sowie die Tatsache hinnehmend, dass sie sich damit gegen den Gerichtsrat, die staatlich höchste Macht in der ländlichen Welt des Stückes, wendet. Anders als Hero nimmt Eve die Infragestellung ihrer Tugend in Kauf. Nicht nur dadurch, dass sie sich auf Adams Forderungen einlässt und ihn nachts in ihre Stube lässt, sondern auch dadurch, dass sie sich nicht mit ihrem Wissen gegen die Anschuldigungen der Untreue wehrt. Von ihrer Mutter vorgeführt, von ihrem Verlobten sowie dessen Vater beschimpft und den Drohungen des Richters ausgesetzt, den sie wütend von sich scheucht, bleibt Eve so bis zuletzt standfest und hält ihr Schweigen über die wahren Zusammenhänge der Nacht:

EVE Jedoch die gestrige Begebenheit,  
Mit jedem andern Zuge, ist mein eigen,  
Und nicht das ganze Garnstück kann die Mutter,  
Um eines einz'gen Fadens willen, fordern,  
Der, ihr gehörig, durch's Gewebe läuft.

Ich kann hier, wer den Krug zerschlug, nicht melden,  
Geheimnisse, die nicht mein Eigentum,  
Müßt' ich, dem Krüge völlig fremd, berühren.  
Früh oder spät will ich's ihr anvertrauen,  
Doch hier das Tribunal ist nicht der Ort,  
Wo sie das Recht hat, mich darnach zu fragen. (Vs. 1263–1273)

Von den anderen Figuren des Stückes wird Eves Schweigen, ebenso wie auch Heros Schweigen in »Much Ado About Nothing«, als Bestätigung ihrer Schuld interpretiert.<sup>11</sup> Und die Problematik des Vorenthaltes von Wissen ist Eve durchaus bewusst,<sup>12</sup> wie sie in der Verteidigung ihrer Reaktion auf die Annahme Marthes, das ihr Verlobter den Krug zerschlug, in der Variant-Version des vorletzten Auftrittes zeigt: »Und ich – ich schwieg, ihr Herrn; ich log, ich weiß, / doch log ich anders nicht, ich schwör's, als schweigend.« (Var. Vs. 2276f.) Beide Gründe, ihr Schweigen zu brechen, sind Eve bekannt und ändern doch nicht ihr Verhalten. Das von Richter Adam durch das Stück hinweg simulierte »Nicht-Wissen über das eigene Wissen«<sup>13</sup> wird somit von Eves offener Weigerung, ihr Wissen zu teilen, kontrastiert.

Denn Eve ist nicht vor Gericht erschienen, um aufgrund ihres besseren Wissens das von allen Zweifeln freie Bild der Jungfrau einzuklagen, zu dessen ursprünglicher Erhöhung die Verlobten in beiden Stücken, sobald die Unschuld ihrer Damen bewiesen wurde, zurückkehren.<sup>14</sup> Auch nach Adams Flucht schweigt Eve daher immer noch und zeigt kein Interesse daran, die Zusammenhänge der Nacht nur um ihrer eigenen Ehre willen zu erklären: »Was hilft's, daß ich jetzt schuldlos mich erzähle? / Unglücklich sind wir beid' auf immerdar.« (Var. Vs. 1946f.) Denn Eves Schweigen hat, anders als Heros Sprachlosigkeit durch Abwesenheit, nicht ihren eigenen Schutz zum Grund, sondern den ihres Verlobten.

Im Vergleich der beiden Verlobten, Ruprecht und Claudio, fällt auf, dass beide – wenn auch auf unterschiedliche Weise – für das Unglück der ihnen Angetrauten zur Verantwortung gezogen werden können. Um Ruprechts Leben zu schützen, opfert Eve ihre Ehre. Und um Claudios Ehre zu schützen, muss Hero

---

<sup>11</sup> »LEONATO [...] all the grace that she hath left / Is that she will not add to her damnation / A sin of perjury. She not denies it. / Why seek'st thou then to cover with excuse / That which appears in proper nakedness?« (4,1,171–175); »RUPRECHT Mein Seel, 's ist schwer, Frau Marthe, dreist zu sprechen, / Wenn das Gewissen an der Kehl' uns sitzt.« (Vs. 1128f.); »WALTER Wenn Jungfer Eve will, / Daß wir an ihre Unschuld glauben sollen: / So wird sie, wie der Krug zerbrochen worden, / Umständlich nach den Hergang uns berichten.« (Var. Vs. 1936–1939).

<sup>12</sup> »Unschuldig und schuldig zugleich«, bezeichnet Sigrid Lange Eves Zustand in »Der zerbrochne Krug«, vgl. Sigrid Lange, Die Utopie des Weiblichen im Drama Goethes, Schillers und Kleists, Frankfurt a.M. 1993, S. 152.

<sup>13</sup> Peter-André Alt, Poetische Logik verwickelter Verhältnisse. Kleist und die Register des Bösen. In: KJb 2008/09, S. 69–81, hier S. 73f.

<sup>14</sup> »RUPRECHT Ei, Evchen! / Wie hab' ich heute schändlich dich beleidigt! / Ei, Gott's Blitz, alle Wetter; und wie gestern! / Ei, du mein goldnes Mädchen, Herzens-Braut! / Wirst du dein Lebtag mir vergeben können?« (Var. Vs. 1908–1912); »CLAUDIO Sweet Hero! Now thy image doth appear / In the rare semblance that I loved it first.« (5,1,241f.)

(vorübergehend) ihr Leben opfern. In beiden Stücken wird so ein charakterliches Defizit in der Figur des Verlobten festgestellt.

Geschichten über eine »unjustly slandered woman«<sup>15</sup> erfreuten sich großer Popularität in der Literatur der Renaissance, die Hauptquellen für Shakespeares Stück kreisen daher um eben dieses zentrale Motiv: Ludovico Ariostos »Orlando Furioso« erzählt so beispielsweise im fünften Canto die Geschichte einer Zofe, deren Geliebter sie dazu bringt, durch eine vergleichbare Intrige wie die, der Hero zum Opfer fällt, ihre Herrin in den Augen ihres Verlobten zu entehren. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Shakespeares Umsetzung des Hero-Claudio-Plots und seinen literarischen Vorlagen ist jedoch die Motivation des Bösewichts: Während die Intriganten bei Ariosto und anderen<sup>16</sup> allesamt bestrebt sind, die Jungfrau für sich selbst zu gewinnen, ist Shakespeares Don John überhaupt nicht an Hero interessiert. Anders als auch bei Kleist, in dessen Stück Eve das Ziel von Richter Adams Plänen ist und ihr Verlobter Mittel zum Zweck wird, richtet sich Don Johns Intrige nicht gegen Hero selbst, sondern gegen ihren Verlobten.

Um Claudio, den »young start-up [that] hath all the glory of my overthrow« (1,3,61f.) zu entehren, bedient sich John der jüngst durch den Prinzen arrangierten Verlobung. Ein naheliegendes Mittel, denn die metaphorische »Hörnung« von Ehemännern durch ihre Frauen läuft wie ein *running gag* von der ersten Szene an durch das Stück.<sup>17</sup> Da die Verleumdung Heros in erster Linie als Angriff auf Claudios Ehre intendiert ist, überlässt Don John Claudio nach Vorlage seiner Beweise auch nur vermeintlich die Wahl, zu reagieren, wie er selbst es für richtig erachtet: »[...] if you love her then, tomorrow wed her. But it would better fit your honour to change your mind.« (3,2,103f.)

Zwei Möglichkeiten werden Claudio hier von Don John aufgezeigt: Entweder er ignoriert das Gesehene, heiratet Hero und verliert seine Ehre oder er löst die Verlobung und beschützt seine Ehre.<sup>18</sup> Doch ihm hätte auch ein dritter Weg offen gestanden, wie Beatrice Benedick und mit ihm das Publikum nach der misslungenen Hochzeit erinnert:

BEATRICE Princes and counties! Surely a princely testimony, a goodly count! Count Comfit, a sweet gallant surely. [...] But manhood is melted into curtsies, valour into compliment, and men are only turned into tongue, and trim ones, too. He is now as valiant as Hercules that only tells a lie and swears it. (4,1,313–320)

Die Art von Mann, der Beatrice hier hinterher trauert, lässt sich im Deutschen wohl am besten als ritterlich bezeichnen. »Chivalry« ist jene Tugend, die Beatrice

<sup>15</sup> Vgl. Claire McEachern, Preface. In: Shakespeare (wie Anm. 9), S. 5.

<sup>16</sup> Vgl. beispielsweise Matteo Bandellos »La Prima Parte de le Novelle« oder auch Edmund Spensers »The Faerie Queene«.

<sup>17</sup> Vgl. folgende Beispiele: »If ever the sensible Benedick bear it, pluck off the bull's horns and set them in my forehead« (2,1,244–246); »If this should ever happen, thou wouldst be horn-mad« (1,1,250); »for it is said, »God sends a curst cow short horns« – but to a cow too curst he sends none.« (2,1,20f.); »like an old cuckold, with horns on his head« (2,1,38); »Well, a horn for my money, when all's done.« (2,3,58)

<sup>18</sup> Da Claudio bereits zu Beginn seiner Werbung die Ansichten Anderer über seine Wahl einholte und zum Maß seiner Aktionen machte (vgl. 1,1,154f.), wird Don Johns Rat, die eigene Ehre zu schützen, von Claudio nie hinterfragt.

als verloren ansieht, da sie von Claudio verlangen würde, in erster Linie die Ehre seiner Dame zu beschützen. Doch Claudio kommt es an keiner Stelle in den Sinn, sein eigenes Ansehen dem seiner Verlobten unterzuordnen. Er ist nicht selbstlos genug, um ritterlich zu sein. »Older notions of honor have been compromised«,<sup>19</sup> fasst Cyndia Clegg Beatrices Vergleich der historisch geprägten Verständnisse von Männlichkeit zusammen. Und tatsächlich wendet sich Shakespeare mit seiner Bearbeitung nicht nur in der Motivation des Schurken von seinen literarischen Vorgängern ab, sondern auch gerade in der Charakterisierung Claudios. Der Verlobte bei Ariosto glaubt beispielsweise nicht nur bis zum vermeintlichen Gegenbeweis an die Unschuld seiner Auserwählten, sondern tritt in Verkleidung an, ihre nun ruinierte Ehre in einem gerichtlichen Zweikampf gegen seinen eigenen Bruder zu verteidigen.

Shakespeares Claudio kommt nicht nur nicht auf den Gedanken, diesen Weg zu wählen, sondern entscheidet sich dafür, Don Johns Verleumdung anzunehmen und selbst zu veröffentlichen. Claudio, der eigentliche Held in der Figurenkonstellation von Shakespeares literarischen Vorlagen, wird so vom Adressaten, vom Ziel der Tat zum Täter.<sup>20</sup> Und Hero wird durch seine Schwäche von der Waffe, mit der Don John Claudio zu verletzen suchte, zum Opfer.

In derselben Situation wie Claudio befindet sich in »Der zerbrochne Krug« auch Eves Ruprecht. Nachts am Fenster erkennt er einen fremden Mann im Zimmer seiner Braut. Wie Claudio schlussfolgert Ruprecht falsch und bricht mit seiner Verlobten, da er wie Claudio den Ehrverlust befürchtet, wenn bekannt würde, dass er eine »Metze« zur Frau hat. Denn auch in Kleists Stück wird die »Hörnung« einfältiger Ehemänner verbal erprobt:

Ich denke, halt, jetzt ist's noch Zeit, o Ruprecht,  
Noch wachsen dir die Hirschgeweihe nicht: –  
Hier muß du sorgsam dir die Stirn befühlen,  
Ob dir von fern hornartig etwas keimt. (Vs. 941–944)

Von dem selbstlosen Helden, den Beatrice in »Much Ado About Nothing« verlangt, ist Ruprecht ebenso weit entfernt wie Claudio. Tatsächlich kommt dem Ideal des Ritters in beiden Stücken letztendlich die Jungfrau, Eve, am nächsten. Sie ist diejenige, die ihre eigene Ehre opfert, um ihren Geliebten vor Schaden zu beschützen. Und ganz wie der Verkleidete in Ariostos »Orlando Furioso«, der gegen seinen eigenen Bruder im Zweikampf antritt, ist sie die Einzige, die um ihr Opfer weiß:

O du Abscheulicher! Du Undankbarer!  
Wert, daß ich mir die Fiedel spare! Wert,  
Daß ich mit einem Wort zu Ehren mich,  
Und dich in ewiges Verderben bringe. (Vs. 1187–1190)

---

<sup>19</sup> Clegg, Cyndia Susan, Truth, Lies, and the Law of Slander in »Much Ado About Nothing«. In: Constance Jordan und Karen Cunningham (Hg.), *The Law in Shakespeare*, Basingstoke 2007, S. 173.

<sup>20</sup> Daher muss Benedick, wenn er auf Beatrices Forderung nach einem »Mann« folgen, wenn er ritterlich handeln und Heros erlittenes Unrecht sühnen will, Claudio fordern und dessen Anschuldigungen im Duell auf die Probe stellen.

Eves Reaktion auf Ruprechts Zurückweisung ähnelt daher auch nicht dem Vorbild Heros, die im Moment ihrer Anklage nur mädchenhaft errötet und, ohne sich gegen Claudios Anschuldigungen wehren zu können, das Bewusstsein verliert. Ohnmächtig nur im übertragenen Sinn – was in Anbetracht der Tatsache, dass »Der zerbrochne Krug« damit das einzige von Kleists Stücken bleibt, in dem niemand in Ohnmacht fällt,<sup>21</sup> Eve umso mehr als aktive Figur herausstellt – verteidigt diese Jungfrau ihre Unschuld. Und, mehr noch, indem sie Ruprecht aufs Heftigste für sein Verhalten rügt, ist Kleists Jungfrau mehr Beatrice als Hero:

RUPERT Sie jammert mich. Laßt doch den Krug, ich bitt' euch;  
Ich will'n nach Utrecht tragen. Solch' ein Krug –  
Ich wollt' ich hätt' ihn nur entzwei geschlagen.  
EVE Unedelmüt'ger, du! Pfui, schäme dich,  
Daß du nicht sagst, gut, ich zerschlug den Krug!  
Pfui, Ruprecht, pfui, o schäme dich, daß du  
Mir nicht in meiner Tat vertrauen kannst. (Vs. 1159–1165)

Es ist jedoch nicht seine Ritterlichkeit, an die Eve appelliert, kein lang vergessenes Verständnis von Ehre, welches die blinde Verteidigung der Dame und sei es im Tausch gegen sein Leben verlangt, die sie fordert, sondern Vertrauen: »Warum, o Ruprecht, sprich, warum nicht sollt' ich, / Auf dein Vertraun hin sagen, daß du's warst? / Warum nicht sollt' ich's? Warum sollt' ich's nicht?« (Vs. 1182–1184)

Da so bei Kleist die Jungfrau selbst (und nicht bloß ihre Verwandte und deren Galan) das Verhalten ihres Verlobten kritisch beurteilt und für fehlerhaft befindet, muss nicht nur die anschließende Versöhnung des Paares mit Skepsis betrachtet werden. Eves Weltsicht ist es vor allem anderen, die durch ihre neugewonnene Einsicht von Zweifel bedroht wird. Wie Ulrich Fülleborn urteilt, offenbart sich hier »die volle dialektische Potenz« des Vertrauens bei Kleist:

Einerseits erscheint es als letztes Rettungsmittel angesichts der verstörend undurchschaubaren kontingenten Geschehenswirklichkeit, gleichsam als ein absolutes Credo quia absurdum. Andererseits erweist sich der normale Mensch als zu schwach für einen derartigen Glauben.<sup>22</sup>

Dass Eve sich in ihrem Glauben im Stich gelassen fühlt und es Ruprecht an Glauben fehlt, zeigt sich auch in der Gegenüberstellung dessen, woran zu glauben sie fähig sind:

EVE Gab' ich die Hand dir nicht und sagte, ja,  
Als du mich fragtest, Eve, willst du mich? [...]  
Du hättest denken sollen: Ev' ist brav,  
Es wird sich alles ihr zum Ruhme lösen,  
Und ist's im Leben nicht, so ist es jenseits,  
Und wenn wir auferstehn, ist auch ein Tag.  
RUPRECHT Mein Seel, das dauert mir zu lange, Evchen.  
Was ich mit Händen greife, glaub' ich gern. (Vs. 1166–1176)

<sup>21</sup> »Im dramatischen Werk kommt nur »Der zerbrochne Krug« ohne Ohnmacht aus, im epischen »Das Bettelweib von Locarno.« (Margarete Berger, Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten. In: Ortrud Gutjahr [Hg.], Heinrich von Kleist, Würzburg 2008, S. 253 [Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse; 27]).

<sup>22</sup> Ulrich Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists, München 2007, S. 78.

Eves Glauben bezieht sich, über ihr Eheversprechen hinaus,<sup>23</sup> auf die göttliche Ordnung, durch welche ihr spätestens im Jenseits Recht widerfahren wird – was angesichts der Tatsache, dass sie von ihrem weltlichen Richter alles andere als ein gerechtes Urteil zu erwarten hat, auch ihre einzige valide Perspektive bleibt. Ruprechts Perspektive hingegen reicht nicht über das Hier und Jetzt, über das, was er mit Händen greifen kann, hinaus.<sup>24</sup> Ruprecht zeigt sich damit nicht nur nicht in der Lage an ein jenseitiges Gericht zu glauben, das Eve freisprechen wird, sondern auch in seinem Glauben, seinem Vertrauen in sie unfähig.

Die Erwartungen an den Verlobten (in »Much Ado About Nothing« nur durch Beatrice ausgedrückt) werden von beiden Männern enttäuscht. Indem die Frauenfiguren sich auf etwas Verlorenes berufen, in Eves Fall sogar verlassen werden, wird beiden dieser Missstand deutlich. Beatrice vergleicht Claudios Verhalten, wie sie selbst weiß, mit dem Kodex einer offensichtlich vergangenen Zeit. Denn in Shakespeares Stück existiert, abgesehen von dem durch Beatrice angestifteten Benedick, kein Vorbild für Ritterlichkeit, nach dem Claudio sein Verhalten hätte richten können. Nur durch den Vergleich mit seinen literarischen Vorgängern, wie dem treuen Ritter bei Ariosto, zeigt sich die Alternative.

Die Klagen Eves in »Der zerbrochne Krug« offenbaren hingegen ihre erst im Stück selbst gewonnene Erkenntnis: auch ihre Erwartungen orientieren sich an einer vergangenen und mittlerweile verlorenen Ordnung, auf die sie sich nicht länger verlassen kann.

Dass sie ihr Schweigen angesichts dieser Einsicht dennoch hält – ob aus Trotz<sup>25</sup> oder aus Liebe, sei in diesem Zusammenhang dahingestellt –, zeigt ihren Versuch, an dem Verlorenen festzuhalten.

Verloren scheint durch Richter Adams Erpressung und Verstellung für Eve in jedem Fall die Möglichkeit, dem Rechtssystem zu vertrauen. Die »Erschütterung des Vertrauens in Recht und Wahrheit, die seine [Adams] dissimulatorischen Übungen erzeugen«,<sup>26</sup> können auch durch das Einschreiten des Gerichtsrats nicht wieder aufgehoben werden. So ist es kaum verwunderlich, dass Eve sich Walter gegenüber ebenfalls skeptisch zeigt und ihr auch nach Adams Flucht die Einwilligung in einen guten Ausgang von Walter erst abgerungen werden muss.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> »Eve fordert Vertrauen von ihrem Verlobten, dem sie sich bereits mit ihrem Ja-Wort für »vertraut« hält. Damit vertraut sie zugleich dem Wort, d.h. der Übereinstimmung von Sprache und Bewusstsein.« Fleig, *Das Gefühl des Vertrauens* (wie Anm. 5), S. 146f.

<sup>24</sup> Und verdeutlicht damit den Umbruch, welchen die Aufklärung im Denken der Menschen auch mit Bezug auf das Vertrauen kennzeichnete: »Mit der Aufklärung rückte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der vernunftbegabte Mensch ins Zentrum des Vertrauensdiskurses. Die christliche Tradition und der Vorsehungsglaube mussten sich den Ansprüchen der Vernunft stellen.« (Fleig, *Das Gefühl des Vertrauens*, wie Anm. 5, S. 141)

<sup>25</sup> »Sie schweigt umso trotziger – der Richter vermeidet ein scharfes Verhör – weil sie das Grundvertrauen der Liebe verletzt fühlt. Sie handelt aus der Idealvorstellung des Absoluten wie die bedeutenden Frauengestalten Kleists.« (Albrecht Weber, *Kleist. Brennpunkte und Brennpunkte*, Würzburg 2008, S. 29)

<sup>26</sup> Alt, *Poetische Logik verwickelter Verhältnisse* (wie Anm. 13), S. 74.

<sup>27</sup> Vgl. Fülleborns Kommentar zum Variant-Ende: »In der Sprach der ganzen Szene gibt es keine Spur von Komik mehr, nur ein tragisches Ringen zwischen Eve und dem Gerichtsrat Walter.« (Fülleborn, *Die frühen Dramen*, wie Anm. 22, S. 83)

Im Vergleich wird Heros Einwilligung in »Much Ado About Nothing« nie auch nur infrage gestellt: Die Wiederherstellung des unbeschädigten Bildes der Jungfrau ist hier vom Moment seiner Zerstörung durch Claudios Beschuldigung das Ziel – und somit Heros einzige Option, in ihr altes Leben zurückzukehren. Da Hero selbst weder über Wissen noch Aktionsmöglichkeiten verfügt, um ihre Verleumdung zu überwinden, benötigt sie für diese Wiederherstellung ihres ursprünglichen Zustandes die Hilfe von zwei außenstehenden Instanzen: Die Kirche, repräsentiert durch den Mönch, rettet sie durch »mediation and delay«<sup>28</sup> vor schlimmeren Konsequenzen, während die staatlichen Kräfte<sup>29</sup> die Wahrheit hinter der Intrige entdecken. Die mit Schande befleckte Hero »stirbt« so nach ihrer Anklage, damit sie, nachdem alle Zweifel vernichtet wurden, als reine Tugend von den Toten auferstehen kann.

Als die zwei Heros im Stück zeigen sich daher nicht etwa die von Claudio verdächtige Sünderin und die Diana, in deren Antlitz die Sünderin sich verbirgt, sondern das Bild »Hero«, dessen Schuldlosigkeit um jeden Preis bewahrt werden muss, und die verleumdete Person Hero, die zu diesem Zweck zwischenzeitlich sterben muss. In der zweiten Hochzeitsszene, am Ende des Stückes, werden die beiden, erneut vor versammelter Gesellschaft, vereint<sup>30</sup> und die Zeit der Trennung, die Phase des Zweifels, somit aufgehoben.

Zwei Eves gibt es bei Kleist nicht. Sie allein kann sich – und könnte sich von Anfang an – »mit einem Wort zu Ehren« (Vs. 1189) bringen und sich so selbst freisprechen. In der Variant-Version des vorletzten Auftritts tut sie dies wortwörtlich auch mit einem langen Schlussmonolog, der den gesamten Hergang der letzten Tage aufklärt und Eves Schweigen endgültig bricht.

Dieses sogenannte glückliche Ende muss jedoch auch in »Der zerbrochne Krug« durch eine Kraft von außen, den Gerichtsrat *ex machina*, herbeigeführt werden. Mit der Auflösung der Verleumdung kommen die beiden Stücke so zu einem ähnlichen Schluss.

David Margolies bezeichnet »Much Ado About Nothing« in seiner Analyse von Shakespeares Werken als Teststück<sup>31</sup> für Shakespeares spätere »Problem Plays« und führt dafür »the discomfort of the audience«<sup>32</sup> über das *happy end* an, das den emotionalen Konflikt in Wahrheit nur unterdrückt und nicht löst.

---

<sup>28</sup> Clegg, Truth, Lies, and the Law of Slander in »Much Ado About Nothing« (wie Anm. 19), S. 182. Der Ratschlag des Mönchs für Hero lautet daher auch: »Have patience and endure.« (4,1,254)

<sup>29</sup> Die Tauglichkeit einer staatlichen Instanz, welche der Verleumdeten zu Hilfe kommen kann, wird dabei auch in »Much Ado About Nothing«, allerdings ohne Heros Wissen, angezweifelt: Hier wird durch den unfähigen Dogberry und dessen Wachttruppe zwar die Intrige Don Johns aufgedeckt, ihr lächerliches Bemühen zeigt sich jedoch ebenso wie Adams Täuschungen als Desavouierung eines scheiternden Rechtssystems.

<sup>30</sup> »HERO And when I lived I was your other wife; / And when you loved, you were my other husband. / CLAUDIO Another Hero! / hero Nothing certainer. / One Hero died defiled, but I do live, / And surely as I live, I am a maid. / DON PEDRO The former Hero! Hero that is dead! / LEONATO She died, my lord, but whiles her slander lived.« (5,4,60–66)

<sup>31</sup> David Margolies, Shakespeare's Irrational Endings. The Problem Plays, Basingstoke 2012, S. 38.

<sup>32</sup> Margolies, Shakespeare's Irrational Endings (wie Anm. 31), S. 51.

Diese Feststellung lässt sich, wie diese Analyse gezeigt hat, in verstärkter Form auf Kleists Lustspiel übertragen. Der allerletzte Auftritt Frau Marthes, die noch immer versucht, das Zerschlagen des Krugs bei höheren Gerichtsinstanzen vorzubringen, mag das Publikum mit einem Lachen zurücklassen, doch diese letzte Hartnäckigkeit erinnert vor allem an Frau Marthes allerersten Auftritt.<sup>33</sup> Hier fragt sie, wie man überhaupt das einmal Zerbrochene wieder zusammensetzen oder auch ersetzen kann, und kommt zu dem Schluss, dass das nicht möglich ist.

Der zerbrochene Krug als »Symbol der grundsätzlichen Zerbrechlichkeit, Gebrechlichkeit, Gebrochenheit oder Zerbrochenheit einer sehr menschlichen Welt«<sup>34</sup> kann vom Gerichtsrat nicht, wie die Verbindung Eve und Ruprechts, wieder zusammengefügt werden. Er bleibt in Scherben.

Das *happy end*, welches beide Stücke gemein haben, mag somit schon bei Shakespeare problematisch sein, wird jedoch bei Kleist endgültig unterlaufen. Denn anders als Heros, deren letzter Auftritt in »Much Ado About Nothing« sie als Neugeborene und ebenso unschuldig zeigt, ist Eves Einwilligung in den glücklichen Ausgang des Stückes mit Bedacht zu sehen: Eve hat, wenn auch nicht in sexueller Hinsicht, durch die Ereignisse des Stückes ihre Unschuld verloren<sup>35</sup> und damit eine Erkenntnis, einen Zweifel an der Ordnung ihrer Welt, erlangt. Durch sie wird deutlich: was in Kleists Stück zu Bruch ging, ist weit mehr als nur ein Krug. Und nichts davon kann vor Gericht – und brächte Frau Marthe ihre Klage auch vor die höchste Instanz des Landes – wieder zusammengesetzt werden.

Die alleinige Trägerin dieses Wissens ist jedoch nicht die laut klagende Marthe, sondern die verschwiegene Eve. Eve, die durch ihr Schweigen im gesamten Stück beweist, dass sie das stumme Einwilligen in eine Unwahrheit schlimmeren Konsequenzen vorzieht. Das *happy end* existiert in »Der zerbrochene Krug« so schließlich nur, weil und »so lang die Jungfer schweigt«<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> »Er mir den Krug ersetzen. / Wenn ich mir Recht erstreiten kann, ersetzen. / Setz' er den Krug mal hin, versuch' er's mal, / Setz' er'n mal hin auf das Gesims! Ersetzen! / Den Krug, der kein Gebein zum Stehen hat, / Zum Liegen oder Sitzen hat, ersetzen! [...] Meint er, daß die Justiz ein Töpfer ist? / Und kämen die Hochmögenden und bänden / Die Schürze vor, und trügen ihn zum Ofen, / Die könntnen sonst was in den Krug mir tun, / Als ihn entschädigen. Entschädigen!« (Vs. 424–429, 434–438)

<sup>34</sup> Weber, Brennlilien und Brennpunkte (wie Anm. 25), S. 160.

<sup>35</sup> Vgl. dazu auch Dirk Grathoff, Kleist. Geschichte, Politik, Sprache, Wiesbaden 1999, hier S. 34.

<sup>36</sup> »ADAM So lang die Jungfer schweigt, begreif' ich nicht, / Mit welchem Recht ihr mich beschuldiget.« (Vs. 1853f.)

## GESCHLECHT UND GATTUNG

### Digitale Analysen von Kleists »Familie Schroffenstein«

#### I. Literaturwissenschaftliche Approximationen: Shakespeares Einfluss auf Kleist

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat im Anschluss an die Bemühungen von Meta Corssen (1930) zahlreiche Textmerkmale identifiziert, mit denen der Einfluss von Shakespeares »Romeo und Julia« auf Kleists »Familie Schroffenstein« zu belegen versucht wird. Angeführt werden dabei in der Regel Textelemente oder Texteigenschaften, die sowohl bei Shakespeare als auch bei Kleist nachweisbar sind.<sup>1</sup> Hierzu zählen unter anderem: Figuren und Figurentypen wie der Narr, der Bastard (Johann) und die Hexe (Ursula, Barnabe), aber auch Handlungselemente (Kindsmord), Handlungsdarstellung (Grausamkeit des Kindsmords) und Motive wie das der verbotenen Liebe.

Auch vermeintliche Zitate (direkte ebenso wie indirekte) und Metaphern – wie die Beschreibung des Geliebten als Vogel in der Hand eines Mädchens – werden als Übernahmen Kleists verstanden.<sup>2</sup> Letztlich muss jedoch aufgrund der Uneindeutigkeit der spärlichen Hinweise in den wenigen erhaltenen Briefen Kleists unklar bleiben,<sup>3</sup> welche Stücke Shakespeares Kleist tatsächlich kannte und ob er sie im Original oder in einer der Übersetzungen seiner Zeit gelesen hat.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Gundolf etwa unterscheidet – ohne auf Kleist einzugehen – drei Einflussdimensionen Shakespeares: »Shakespeare als Stoff«, »Form« und »Gehalt« (vgl. Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1911).

<sup>2</sup> Siehe hierzu Bianca Theisen, *Der Bewunderer Shakespeares. Kleists Skeptizismus*. In: *KJb* 1999, S. 93.

<sup>3</sup> Siehe etwa den Brief an Wilhelmine von Zenge vom 13. November 1800, Nr. 27, Z. 192, und den Brief an August Rühle von Lilienstern, vermutlich Dezember 1805, Nr. 92, S. 141. Kleists Werke werden, wenn nicht anders gekennzeichnet, nach *kleist-digital.de* zitiert (Digitale Edition sämtlicher Werke und Briefe Heinrich von Kleists, hg. von Günter Dunz-Wolff, Hamburg 2012ff., <http://kleist-digital.de>) mit evtl. Briefnummer, Versangabe (bei Dramen), Zeilennummer (bei Prosa) oder Seitenzahl (orientiert am zugrundegelegten Erstdruck).

<sup>4</sup> Vgl. Anthony Stephens, *Tragödie, Trauerspiel, Schauspiel*. In: *KHb*, S. 15–71, hier S. 16. Am prominentesten waren die von Wieland aus den 1760er, die von Eschenburg aus den 1770er und die in den 1790er von Schlegel begonnenen und in den 1820er von Tieck/Baudissin beendeten Übersetzungen; siehe hierzu u.a. Günther Erken, *Die deutschen Über-*

Im Folgenden möchten wir untersuchen, ob mit den Möglichkeiten der digitalen und quantitativen Dramenanalyse der These vom Einfluss Shakespeares auf Kleist ein weiteres Argument zur Seite gestellt werden kann – ein Argument, dass sich insbesondere auf die Konzeption dramatischer Figurenrede und die Gattungszugehörigkeit der Stücke Kleists bezieht. Dieser Ansatz möchte nicht als Kritik oder Herausforderung weder der bisherigen Forschungsmeinungen noch der etablierten Praktiken des literaturwissenschaftlichen Lesens und Interpretierens verstanden werden. Vielmehr ermöglicht die Digitalisierung sehr großer Dramen-Korpora eine komparative Neuperspektivierung einzelner dramatischer Texte und erlaubt, auf einem alternativen Weg bisher kaum feststellbare dramenhistorische Einflussbeziehungen offenzulegen oder aber Einflusshypothesen zu hinterfragen.

Zwar werden wir ganz im Sinne des *scalable readings* auch Makroanalysen dramatischer Texte vorstellen, beginnen möchten wir jedoch mikroanalytisch, indem wir die Redesemantiken der zentralen Figuren aus beiden Stücken vergleichen. Der dem einzelnen Dramentext deutlich distantere makroanalytische Teil wird an einer bereits vieldiskutierten Beobachtung ansetzen: Kleists Skepsis gegenüber einer eindeutigen Gattungsfestlegung seiner Stücke nach der »Penthesilea«, also ab etwa 1808.<sup>5</sup> Zwar ist aufgrund verschollener Handschriften nicht mehr belegbar, ob die auf den Titeln genannten Gattungszuordnungen der Stücke auf Kleist selbst und nicht etwa auf die jeweiligen Verleger zurückzuführen sind. Kleist bezeichnet die Stücke »Käthchen von Heilbronn«, »Die Herrmannsschlacht« und »Prinz Friedrich von Homburg« jedoch in Briefen zwischen 1808 und 1811 lediglich ganz generisch als »Drama«.<sup>6</sup> Der regen Diskussion darüber, ob die drei als »Schauspiel« und »Dram[en]« publizierte Stücke eher der Komödie oder der Tragödie zuzuordnen sind, werden wir ebenfalls ein quantitatives Argument beisteuern. Es basiert auf der Auszählung der in einem sehr großen Korpus am stärksten mit Tragödien und Komödien korrelierenden Wörter, die dann hinsichtlich der Häufigkeit ihres Auftommens in den Stücken Kleists überprüft werden. Das Ergebnis lässt den Schluss zu, dass Kleists Entscheidung gegen eine klare Zuordnung offenbar Resultat eines tiefen Gattungsbewusstseins ist, das die Komposition seiner Texte grundlegend beeinflusst.

Die folgenden Analysen der Figurenrede und der Gattungszugehörigkeit werden zwar in Auseinandersetzung mit der Kleistforschung diskutiert, nähern sich den Texten aber vor allem beschreibend.

---

setzungen. In: Ina Schabert (Hg.), Shakespeare-Handbuch. Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt, 5., durchgesehene und ergänzte Aufl., Stuttgart 2009, S. 821–842.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu u.a. Ingeborg Harms, Zwei Spiele Kleists um Trauer und Lust. »Die Familie Schroffenstein« und »Der zerbrochne Krug«, München 1990, S. 18 und Stephens, Tragödie (wie Anm. 4), S. 17.

<sup>6</sup> Siehe u.a. die folgenden Briefe: Nr. 160 an Heinrich Joseph von Collin vom 28. Januar 1810, Nr. 171 vom 10. August 1810 und Nr. 216 vom 21. Juni 1811 an Georg Andreas Reimer; nicht zuletzt im Brief Nr. 127 an Goethe vom 24. Januar 1808 sogar in Bezug auf »jenes frühere Drama: der Zerbrochne Krug« (Z. 16f.).

## II. Mikroanalyse: Quantitäten

Unsere Analysen gehen von der Annahme aus, dass das Zählen von Wörtern in dramatischen Texten zu Einsichten führt, die einer Erstlektüre ebenso wie einer professionellen Interpretation von Texten sekundieren können, beispielweise indem Informationen sichtbar gemacht werden, die durch Linearität und Umfang der Texte für menschliche Leserinnen und Leser sonst kaum zugänglich sind. Dass Zählen und Aufzählen jedoch allein nicht hinreichen, um unmittelbar Erkenntnisprozesse zu befördern, mag ein kurzer Blick in den 8./9. Band der Reihe *Indices zur deutschen Literatur von 1989* [1978] zeigen:

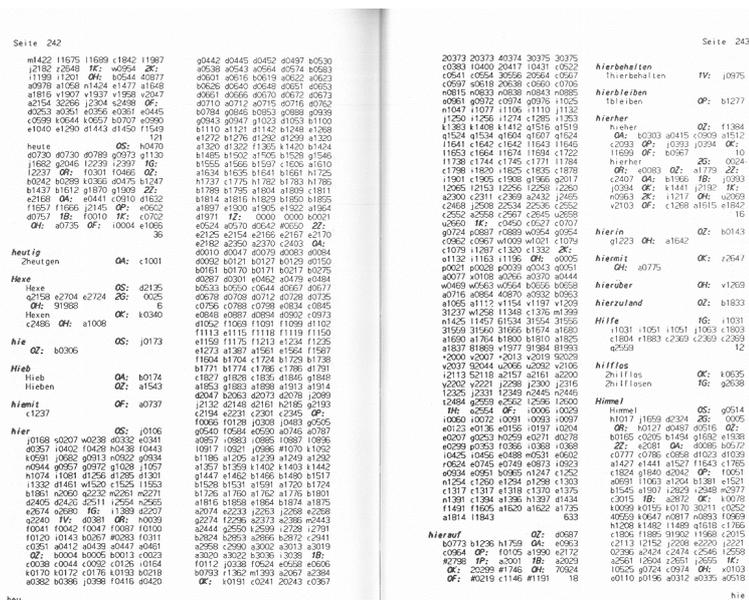


Abb. 1: Wörterbuch zu Heinrich von Kleist.<sup>7</sup>

Wie generell in den *Digital Humanities* muss sich auch in der Literaturwissenschaft eine den spezifischen Arbeitsweisen und Fragestellungen der Disziplin angemessene Form der visuellen Präsentation von (größeren) Datensätzen erst noch durchsetzen. Listen waren und sind das Mittel für die Erstellung von Indices. Für die Darstellung digital erhobener, zweidimensionaler Daten – in unserem Fall Figuren und ihre summierten Redanteile – scheinen uns Balkendiagramme am geeignetsten zu sein.

<sup>7</sup> Helmut Schanze, *Wörterbuch zu Heinrich von Kleist. Sämtliche Erzählungen, Anekdoten und kleine Schriften*, 2., völlig neu bearbeitet Aufl., Tübingen 1989 (*Indices zur deutschen Literatur*; 20), S. 242f.

Quantität der Figurenrede

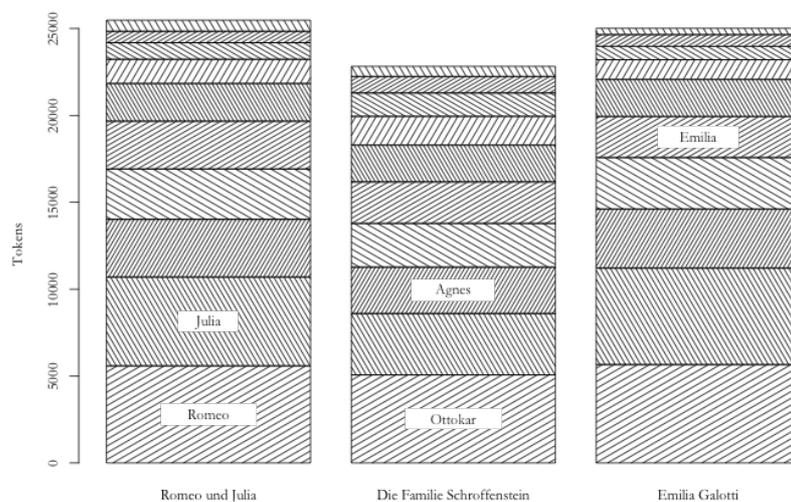


Abb. 2: Summierte Figurenrede dreier Dramen, sortiert nach Größe des Redeanteils.

Die den linearen Text in anteilig geordnete Quantitäten übersetzenden Balkendiagramme machen auf den ersten Blick deutlich, was die Lektüre dieser drei Texte nur intuitiv erfassbar macht: Das titelgebende Liebespaar in »Romeo und Julia« spricht mit 10.697 Wörtern fast die Hälfte des Gesamttextes (ca. 25.000 Wörtern).<sup>8</sup> Ähnlich zentral präsentiert Kleist das Liebespaar in der »Familie Schroffenstein« – Agnes und Ottokar – die mit 7730 Wörtern zusammen etwa ein Drittel des Gesamttextes (ca. 23.000 Wörtern) sprechen. Unabhängig davon, dass Agnes' Vater Sylvester etwas mehr als seine Tochter spricht und damit das Liebespaar nicht wie bei Shakespeare die mit Abstand größten Redeanteile trägt, lässt sich im Vergleich mit anderen Stücken – wie etwa »Emilia Galotti« – sehr deutlich zeigen, dass Liebeskonflikte nicht zwangsläufig durch die Liebenden selbst in der dramatischen Handlung repräsentiert werden müssen. Emilia Galotti, wie Romeo oder Julia eine titelgebende Figur, steht nur an fünfter Stelle hinsichtlich der Länge ihrer Redeanteile. Sie spricht nicht einmal halb so viel wie Marinelli und der Prinz. Bereits der simple Vergleich quantitativer Redeanteile der Hauptfiguren in diesen drei Stücken macht eine für die dramatische Konfliktgestaltung zentrale Kategorie

<sup>8</sup> Hier und im Folgenden beziehen wir uns auf die Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, die auf <https://textgridrep.org/> zugänglich ist. Obwohl unklar ist, ob Kleist überhaupt eine – und wenn ja, welche – Übersetzung Kleist las, kann die Wahl durch die gegenüber der Wieland'schen Übersetzung bessere Textqualität und zudem durch Indizien für eine Lektüre anderer Schlegel-Übersetzungen (»Richard II.«, »Hamlet«) begründet werden.

deutlich, die sowohl in poetologischen als auch literaturwissenschaftlichen Reflexionen der dramatischen Praxis deutlich unterrepräsentiert ist: Die Kategorie der szenischen Präsenz, die es ermöglicht, die Aktivität und Passivität von Figuren konkret zu bestimmen. In dem hier diskutierten Beispiel einer Analyse der dramatischen Darstellung von Liebeskonflikten scheinen diese hochgradig relevant zu sein.

Kategorien dieser Art lassen sich sehr einfach analysieren und visualisieren und geben ausgesprochen deutliche Hinweise auf den Grad der Beteiligung einer Figur bei der dramatischen Aushandlung von Konflikten: Wird der Konflikt von ihr aktiv gelöst oder bloß ausgelöst?

#### *Längenvariation einzelner Äußerungen*

Nicht nur die Anteile der Rede einer Figur in Bezug auf den Gesamttext, sondern auch die Variation der Länge ihrer Einzeläußerungen kann Hinweise auf die Funktion einer dramatischen Figur geben. Im Folgenden verwenden wir für die Visualisierung der Verteilung des Merkmals Äußerungslänge sogenannte Boxplots. Der Analyse der Grafiken liegt die Annahme zugrunde, dass Figuren mit vielen langen Äußerungen wichtige Figuren für den dramatischen Konflikt und die dramatische Handlung sind. Dies wurde in Ansätzen bereits von der literaturwissenschaftlichen Forschung versucht zu berücksichtigen, etwa in Arbeiten zu der Frage, welche Bedeutung (die längsten) Monologe in Dramentexten haben.<sup>9</sup>

Die in Abb. 3 angezeigten Boxen beinhalten die mittleren 50% der Daten, was in diesem Fall bedeutet, dass unter den Boxen das Viertel der kürzeren Äußerungen und über den Boxen das Viertel der längeren Äußerungen einer Figur liegt. Ein Kreis repräsentiert eine Äußerung, oberhalb der Boxen besonders lange Äußerungen, unterhalb besonders kurze. Dass die angezeigten Boxen jeweils kurz über Null beginnen, lässt sich damit erklären, dass es kaum eine Figur in diesem dramatischen Text gibt, die nicht irgendwann in kurzen Antworten auf andere Figuren reagiert. Benvolio und Graf Paris etwa replizieren jedoch fast ausschließlich in sehr kurzen Äußerungen (flache Box, niedriger Median,<sup>10</sup> kaum Ausreißer). Figuren dieser Art sind in der Regel nicht in Szenen präsent, in denen zentrale Elemente des dramatischen Konfliktes ausgehandelt werden.

---

<sup>9</sup> Vgl hierzu u.a. Friedrich Leo, *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin 1908; Bernhard Lott, *Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare*, Greifswald 1909; Hermann Grussendorf, *Der Monolog in Drama des Sturms und Drangs*, München 1914; Irmgard Huersch, *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, Winterthur 1947; Wolfgang Clemen, *Shakespeares Monologe*, Göttingen 1964.

<sup>10</sup> Der Median als statistischer Mittelwert teilt die eruierten Datenvorkommnisse hinsichtlich ihrer Größe in die oberen und unteren 50% der Datenpunkte.

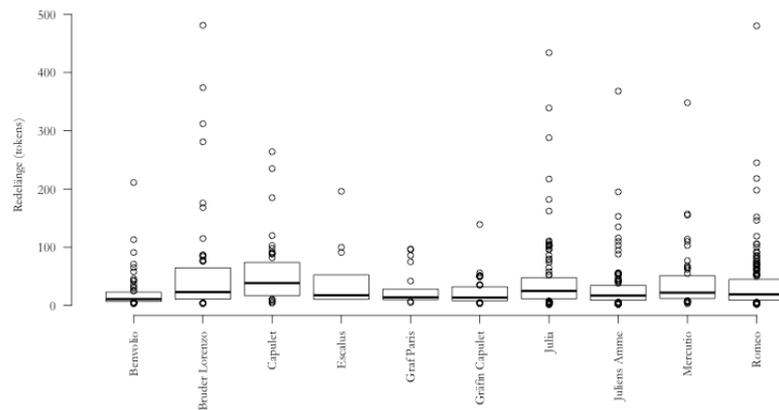


Abb. 3: Variation der Äußerungslänge bei ›Romeo und Julia‹.

Bruder Lorenzo ist hingegen offensichtlich sehr wenig in Gesprächssituationen involviert, in denen kurze Antworten genügen: Der Median liegt höher und seine Ausreißer gehen deutlich höher. Auffällig ist, dass Roméos und Julias Verteilung der Redelängen sehr ähnlich ist; der etwas höhere Median bei Julia zeigt an, dass sie etwas seltener als Romeo in kürzeren Äußerungen spricht; genau das macht sie überwiegend dann, wenn sie mit ihren Eltern co-präsent ist.

Es deutet vieles darauf hin, dass überdurchschnittliche Äußerungslängen mit der Reflexionskraft von Figuren korreliert sind; sie können allerdings auch auf andere Figureneigenschaften hinweisen, etwa die rauschhafte Verliebtheit von Romeo und Julia. Insgesamt zeigt sich, dass die Längenvarianz der Figurenrede in ›Romeo und Julia‹ sehr groß ist (mal viele, mal wenige Ausreißer, unterschiedlich hohe Boxen und Mediane). Dieser Befund bestätigt das Bild von einer diversen, variantenreichen Dramenkonzeption Shakespeares und einer natürlichen Figurenkonzeption.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Eine Poetikgeschichte des auf Shakespeare bezogenen Natürlichkeitsdiktums der Figurenkonzeption kann an dieser Stelle nicht en détail geschrieben werden. Es reicht der Verweis auf einen ihrer Höhepunkte in Goethes Rede zum Shakespeares Tag und dem Bekenntnis: »Und ich rufe, Natur, Natur! nichts so Natur als Shakepears [sic] Menschen« (Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S. 11). Vgl. hierzu auch Marcus Willand und Nils Reiter, Poetologischer Anspruch und dramatische Wirklichkeit. Indirekte Operationalisierung in der digitalen Dramenanalyse. Shakespeares natürliche Figuren im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts. In: Toni Bernhart u.a. (Hg.), Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften, Berlin 2017 (in Vorbereitung).

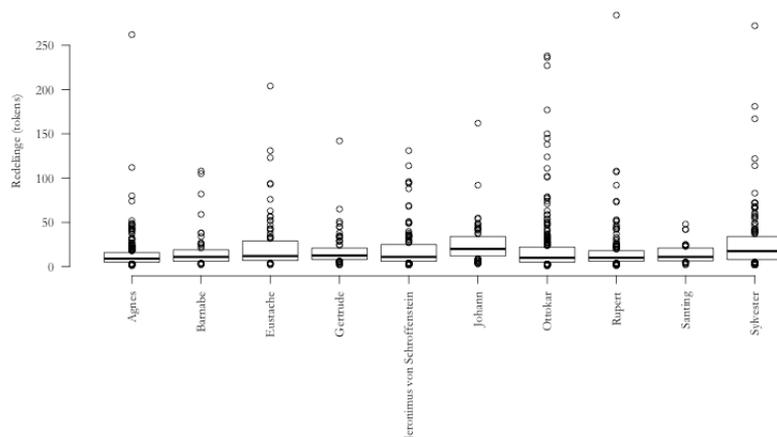


Abb. 4: Variation der Äußerungslänge bei »Die Familie Schroffenstein«.

Vergleicht man hierzu die Äußerungslängen in der »Familie Schroffenstein« (Abb. 4), so zeigt sich das konträre Bild einer sehr geringen Varianz. Die Äußerungslängen aller Figuren liegen im Gegensatz zu »Romeo und Julia« bei deutlich unter 50 Tokens.<sup>12</sup> Offenbar reguliert Kleist die Redelänge seiner Figuren viel stärker als Shakespeare. Dies kann – im Anschluss an Walter Jens – als der Versuch verstanden werden, »die rhetorische Diktion dem Gesetz der Natürlichkeit unterzuordnen«.<sup>13</sup> D.h. die Regulation der Figurenrede ist keine Idiosynkrasie Kleists, sondern auf eine allgemeine dramenhistorische Veränderung der Darstellungskonventionen durch Lessing zurückzuführen, aufgrund derer beispielsweise weniger monologisiert wird als noch im Barock- und Aufklärungsdrama.<sup>14</sup>

### III. Mikroanalyse: Semantiken

Es versteht sich von selbst, dass wir nicht nur daran interessiert sind, wer wieviel spricht. Zwar lassen sich zu einem gewissen Grad Zusammenhänge von Figurentyp, Gattung und Quantität der Figurenrede annehmen – beispielsweise reden Väter im bürgerlichen Trauerspiel in der Regel mehr als Mütter. Der Einsatz computerlinguistischer Verfahren erlaubt es uns auch, die Redeinhalte, d.h. Themen

<sup>12</sup> Wie Abb. 2 zu entnehmen ist, ist »Die Familie Schroffenstein« zwar etwas, aber nicht viel kürzer als »Romeo und Julia«. Ein Vergleich der absoluten Zahl an Wörtern ist hier also zulässig.

<sup>13</sup> Walter Jens, *Von deutscher Rede*, München 1969, S. 58.

<sup>14</sup> Zur bewussten Künstlichkeit »natürlicher« Dialoge im Drama siehe auch Klaus L. Berghahn, *Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Ein Beitrag zur Poetik des Dramas*, Münster 1970 und Reinhold Zimmer, *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1982.

und Semantiken der Figurenrede, strukturiert darzustellen. Wir zielen also auf eine Beantwortung der Frage ab, worüber eigentlich gesprochen wird.

Grundsätzlich gehen wir von der Annahme aus, dass Wörter und Themen sich gegenseitig bedingen. Man kann nicht über bestimmte Themen sprechen, ohne bestimmte, miteinander semantisch verwandte Wörter zu verwenden. Umgekehrt heißt das, dass die Verwendung bestimmter Wörter Rückschlüsse auf die verhandelten Themen erlaubt. Natürlich gibt es kein eindeutiges Entsprechungsverhältnis zwischen Themen und Wörtern, da Wörter ambig sind. Es lässt sich mit J. R. Firth aber durchaus behaupten: »You shall know a word by the company it keeps«.<sup>15</sup>

Firth folgend machen wir es uns zunutze, dass der Kontext von Wörtern sehr viel über sie verrät. In einem Text über Frankfurt (Oder) tauchen andere Wörter mit anderen Häufigkeiten auf als in einem Text über Frankfurt am Main, selbst wenn diese das gleiche Thema behandeln, etwa Museen. Es stimmt zwar weiterhin, dass Wörter ambig sind – das gilt aber vor allem für Einzelwörter. Betrachtet man größere Gruppen von Wörtern, disambiguieren sie sich gewissermaßen gegenseitig und eröffnen so die Möglichkeit präziser computerlinguistischer Analysen der thematischen oder semantischen Inhalte von Figurenrede.

#### *Thematische Konzeption der Figurenrede*

Wir nähern uns dieser Aufgabe durch Wortfeldanalysen. Um Wortfelder zu generieren, haben wir (vorerst manuell; automatisierte Verfahren sind geplant) Wörterbücher zu fünf Themen erstellt, die uns für eine Analyse der »Familie Schrofenstein« und Dramen ihrer Zeit relevant erscheinen: Familie, Krieg, Liebe, Ratio und Religion. Jedes dieser Wortfelder enthält eine Liste mit 70 bis 90 dem Wortfeld zugehöriger, d.h. bedeutungsähnlicher oder bedeutungsverwandter Wörter, die in Dramen zwischen 1770 und 1830 verwendet wurden.<sup>16</sup> Diese Wörter wurden anschließend in der Figurenrede von »Romeo und Julia« und »Die Familie Schrofenstein« separat für jede Figur gezählt (wobei die automatisierte technische Vorverarbeitung bei uns in der Lemmatisierung, der Erkennung von Wortarten und

---

<sup>15</sup> John R. Firth, A Synopsis of Linguistic Theory, 1930–1955. In: Studies in Linguistic Analysis. Special volume of the Philological Society (1957), S. 1–32, hier S. 11.

<sup>16</sup> Die Liste des Wortfeldes »Liebe« wird exemplarisch zitiert, die anderen sind online verfügbar. Liebe: adorieren, anbeten, Angebetete, aufrichtig, Aufrichtigkeit, begehren, Begierde, begieren, beweinen, Beziehung, brennen, Ceremonie, Copulation, copulieren, ehrlich, empfinden, Empfindsamkeit, Engel, Entzücken, fühlen, Funke, Gefühl, geliebt, Geliebte, Geliebter, Gemahl, Gemahlin, Glück, Heirat, Heirath, Herz, Herzen, Hochzeit, huldigen, kuscheln, Kuss, Kuß, küssen, Leidenschaft, Liebe, lieben, liebenswürdig, Liebenswürdigkeit, Liebhaber, Liebhaberin, liebkosen, Liebkosung, Lippe, Lust, lüstern, Rose, Schönheit, Seele, sehnen, Sehnsucht, Sinn, sinnlich, Sinnlichkeit, streicheln, Trauung, treu, Umarmung, Unschuld, verehren, Verehrung, vergöttern, Vergötterung, Verlangen, verlangen, vermählen, Vermählung, verzehren, zärtlich, Zärtlichkeit, Zeremonie, Abschiedskuß, Brust, Busen, geliebt, Geliebte, Geliebteste, Jüngling, Liebchen, liebeglühend, Liebende, Liebesfest, Liebliche, Liebste, Liebster, Liebstes, Treue, vergöttern, Verlieben, Wollust. – Familie: <https://github.com/quadrama/metadata/blob/b5ab13d/fields/Familie.txt>; Krieg: <https://github.com/quadrama/metadata/blob/b5ab13d/fields/Krieg.txt>; Ratio: <https://github.com/quadrama/metadata/blob/b5ab13d/fields/Ratio.txt>; Religion: <https://github.com/quadrama/metadata/blob/b5ab13d/fields/Religion.txt>.

der Einschränkung auf Nomen, Verben und Adjektive besteht). Aus der Auszählung resultiert die Bestimmung der thematischen Tendenz jeder Figurenrede. In der folgenden Visualisierung – *spider webs* genannt – zeigen die Knoten (Dreiecke, Kreise, usw.) auf, wie stark die Rede einer Figur mit den entsprechenden Themen korreliert. Die Verbindungslinien zwischen den Knoten dienen der besseren Vergleichbarkeit der Rede unterschiedlicher Figuren.

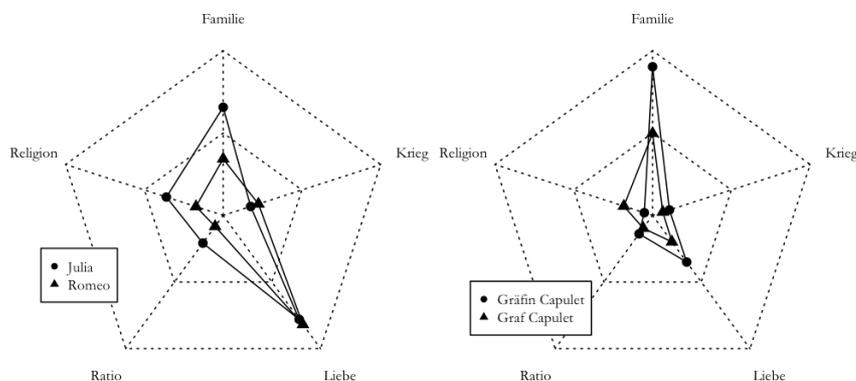


Abb. 5: Links die Wortfeld-Verteilung der Figurenrede von Romeo (Kreis) und Julia (Quadrat); rechts die von Graf (Dreieck) und Gräfin (Kreis) Capulet.

Wie in Abbildung 5 zu sehen ist, sprechen Romeo und Julia vor allem über Liebe. Julias Eltern hingegen, Graf und Gräfin Capulet, verwenden überwiegend Wörter aus dem Bereich der Familie. Julia spricht ebenfalls und deutlich mehr als Romeo in Familiensemantiken, da sie im Gegensatz zu ihm in einigen Szenen mit den Eltern co-präsent ist und daher eben auch Familienangelegenheiten bespricht.

Auch die anderen Figuren des Stücks verhalten sich erwartbar bezüglich des thematischen Musters ihrer Rede. Der Raufbold Tybalt etwa spricht überwiegend in Kriegssemantiken, die Amme in religiösen Semantiken.<sup>17</sup> Integriert man in die Grafik nun noch Romeo und den Vater Julias, so ergibt sich folgendes Bild einer partiell sternförmigen Verteilung der Figurenrede:

<sup>17</sup> Interessant ist die Beobachtung, dass die Amme als einfache Figur stärker als der Klosterbruder in religiösen Semantiken spricht. Dies lässt sich einerseits mit ihren Exklamationen erklären: »Gott behüte!«, »Nu, weiß Gott!«, »bei meiner Seele!« Andererseits stellt auch hier die bei Julia schon angesprochene Co-Präsenz anderer Figuren einen großen Einflussfaktor auf die Semantiken der Figurenrede dar. Bruder Lorenzo tritt fast ausschließlich dann auf, wenn Romeo und Julia präsent sind. Entsprechend viel spricht er über deren Thema, die Liebe.

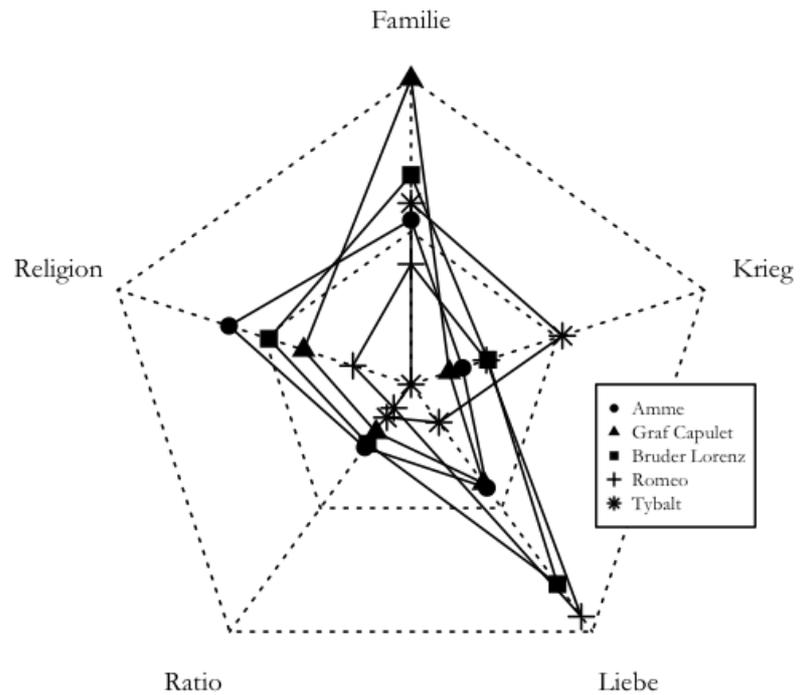


Abb. 6: Einige Figuren aus ›Romeo und Julia‹

Die divergierenden Graphen in Abb. 6 zeigen also auf, dass sich die einzelnen Figurenreden thematisch stark unterscheiden. Dies klingt wenig überraschend: Warum sollten Figuren nicht individuelle Standpunkte, Interessen usw. vertreten? Für Kleists ›Familie Schroffenstein‹ lässt sich allerdings eine davon abweichende Figurenkonzeption beobachten.

#### *Kleists Figuren*

Von den verfeindeten Schroffensteins aus den Häusern Rossitz und Warwand sollen im Folgenden zuerst die Eltern Ottokars analysiert werden – Ottokar ist das Pendant zu Shakespeares Romeo.

Abbildung 7 lässt erkennen, dass Eustache (Quadrat) deutlich stärker als ihr Mann Rupert (Kreis) in den Semantiken von Familie, Religion und Liebe spricht, dieser dafür etwas mehr Rationalitäts- und Kriegsemantiken aufruft. Nimmt man nun die Eltern von Agnes hinzu – Agnes ist das Pendant von Shakespeares Julia –, so zeigt sich, dass die Redesemantiken der männlichen und weiblichen Figuren geschlechtsspezifische Ähnlichkeiten besitzen, wobei Gertrude wie ihre Geschlechtsgenossin und Stiefschwester Eustache überwiegend in den Semantiken von Religion und Familie spricht, weniger jedoch in denen der Liebe und gar nicht in de-

nen der Ratio. Das lässt sich mit ihrer Einstellung zu der Familienfehde erklären: Während ihr Gemahl Sylvester besonnen und rational auf die Anfeindungen Ruperts reagiert, ist sie recht schnell von ihren eigenen Kurzschlüssen über die vermeintlichen Vergehen der Rossitzer überzeugt. Wie Abbildung 8 unten noch deutlicher zeigen wird, verteilt sich die Rede der männlichen Figuren deutlich gleichmäßiger als die der weiblichen Figuren auf alle Wortfelder.

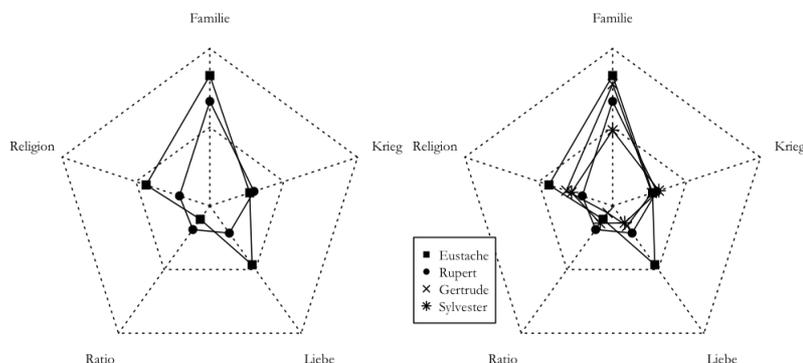


Abb. 7: Links die Wortfeld-Verteilung der Figurenrede von Rupert (Kreis) und seiner Frau Eustache (Quadrat); rechts – darübergelegt – die von Sylvester (Stern) und seiner Frau Gertrude (Kreuz).

Diese Grafik zeigt nicht, dass auch Barnabe – die Tochter der Totengräberwitwe, die als Shakespeare'sche Hexe gelesen wird – die Redesemantiken ihrer Geschlechtsgenossinnen teilt.<sup>18</sup> Dies ist bemerkenswert, da so ausgeschlossen werden kann, dass der innerfiktional ausgezeichnete soziale Stand eine Rolle für die Verteilung der Figurenredesemantiken spielt. Vielmehr scheint Kleist seine Figuren nicht (oder nicht nur) wie Shakespeare als Repräsentanten bestimmter Konflikte zu konzipieren, sondern vor allem auch als Vertreter ihres Geschlechts. Mit der Betonung des Unterschiedes der Geschlechter<sup>19</sup> findet Kleist sich im Kontext seiner Zeitgenossen »bei jener Mehrheit wieder, die die soziale Differenz der Geschlechter als eine Art Dialektik der Natur begreifen möchten und diese sozialen Rollen psychologisch, ideologisch, philosophisch und poetisch ausmalen.«<sup>20</sup> Insbesondere

<sup>18</sup> Gleiches gilt für Jeronimus, dessen Rede ebenfalls dem Muster männlicher Rede entspricht.

<sup>19</sup> Vgl. etwa den vielzitierten Brief Nr. 9 an Wilhelmine von Zenge vom 30. Mai 1800: »Der Mann ist nicht bloß der Mann seiner Frau, er ist auch ein Bürger des Staates; die Frau hingegen ist nichts, als die Frau ihres Mannes« (Z. 92–94).

<sup>20</sup> Sigrid Lange, *Die Utopie des Weiblichen im Drama Goethes, Schillers und Kleists*, Frankfurt a.M 1993, S. 138. Vgl. etwa auch Simmel, der davon spricht, »daß die Frau dem Mann [...] gegenüber als das geschlossene, von strenger Grenze umzirkte Wesen erscheint, – aber mit ihrer künstlerischen Leistung gerade da versagt, wo die strenge Geschlossenheit der Form prävaliert« (Georg Simmel, *Zur Philosophie der Kultur* [1911]. In: Ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Mo-*

der zuletzt angesprochene Aspekt ist für unsere Analysen interessant, da Kleist mit den Äußerungen in seinen Briefen an Marie von Kleist diese Annahme dahingehend stützt, dass er »Geschlecht« nicht nur als relevante, sondern vielleicht sogar als eine der zentralen poetologischen Kategorien verstand. Über sein Stück »Penthesilea« schreibt er in einem Brief vom Spätherbst 1807:

Für Frauen scheint es [Penthesilea] im Durchschnitt  
weniger gemacht als für Männer, und auch unter den  
Männern kann es nur ein[e]r Auswahl gefallen  
Pfuëls krieg[e]risches Gemüth ist es eigentlich auf  
das es durch und durch berechnet ist  
[...]  
Wenn man es recht unter sucht, so sind zuletzt d[i]e  
Frauen an d[e]m ganzen Verfall unsrer Bühne schuld  
u[nd] sie sollten entw[e]d[er] gar nicht ins Schauspiel  
gehen, oder es müßt[e]n eigne Bühnen für sie,  
abgesondert von den Männern errichtet w[er]den. Ihre  
Anfo[r]derungen an Sittlichkeit u[nd] Moral vernicht[e]n  
das ganze Wesen d[e]s Drama, u[nd] niemals hätte  
s[i]ch d[a]s Wesen d[e]s griechisch[e]n Theaters entwi[c]kelt,  
wenn sie nicht ganz d[a]von ausgeschlossen gew[e]sen  
wä[r]e[n]. (Nr. 118, Z. 14–40)<sup>21</sup>

Die poetologische These Kleists, dass die ausschließlich Frauen zu verdankenden Anforderungen an Sittlichkeit und Moral das Wesen des Theaters verändern würden, muss an dieser Stelle nicht dramenhistorisch erläutert werden, um ihre Bedeutung für unsere Argumentation zu verdeutlichen: Einem Autor, der theaterhistorische Verfallthesen mit vermeintlichen Sittlichkeitsanforderungen des weiblichen Geschlechts begründet, lässt sich ohne weiteres – und mehr möchten wir an dieser Stelle gar nicht behaupten – die Annahme von Geschlechterunterschieden und damit eine Figurenkonzeption unterstellen, für die »Geschlecht« eine relevante Kategorie der Textproduktion ist, was sie dadurch auch für die Interpretation unserer Analyseergebnisse wird. Deren interpretative Wertigkeit und argumentative Kraft gewinnt durch die Rückbindung an die grob skizzierten Annahmen über Kleists Einstellung zum weiblichen Geschlecht.

Der Blick auf das zentrale Liebespaar offenbart nun durchaus interpretationsbedürftige Einsichten:

---

derne. Gesammelte Essais. Berlin 1983, S. 183–241, hier S. 234); vgl. auch Dagmar von Hoff, *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989, hier insbesondere S. 10f.

<sup>21</sup> An Marie von Kleist. Anmerkungen des Editors zur problematischen Datierung finden sich ebenfalls auf dieser Seite.

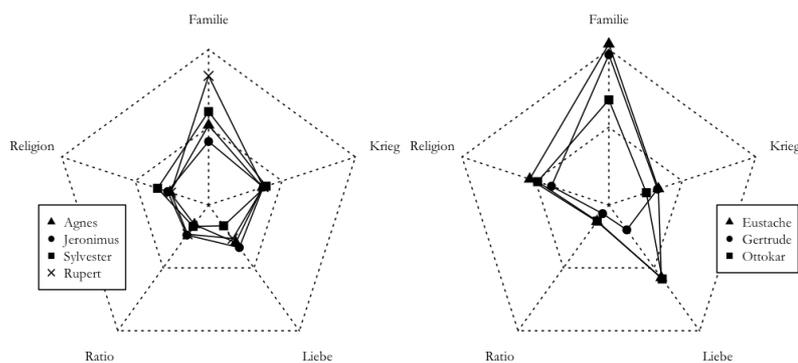


Abb. 8: Links die Wortfeld-Verteilung der männlichen Figuren und Agnes (Dreieck); rechts die Wortfeld-Verteilung der weiblichen Figuren und Ottokar (Quadrat).

Die Redesemantik der Tochter Agnes (Abb. 8 links, Dreieck) entspricht den Semantiken der männlichen Figurenrede, und die Ottokars (Abb. 8 rechts, Quadrat) scheint eine Art Mischform zwischen weiblichen und männliche Mustern der Redesemantik darzustellen – wenn man sowohl die recht geringe Stärke des Ausschlags in einzelne Wortfelder als auch die Dreiecksform des Musters der Verteilung weiblichen Redens auf die Wortfelder Familie/Religion/Liebe berücksichtigt. Dass gerade diese beiden Figuren gewissermaßen über Kreuz in der Sprache des jeweils anderen Geschlechtes sprechen, lässt sich zum einen in die Beobachtung einbinden, dass Kleist einen Gutteil seiner Dramen in chiastischen Strukturen organisiert.<sup>22</sup> Zum anderen ist der katastrophische Ausgang des Dramas direkt mit diesem Fund zu verknüpfen: Agnes wird am Ende des Textes von Ottokar in dessen Mantel gekleidet, um sie vor seinem herannahenden Vater zu schützen. Der Vater soll denken, Agnes sei sein eigener Sohn. Im Gegenzug zieht Ottokar Agnes' Kleidung an, wird dann aber von seinem eigenen Vater in dem Glauben getötet, tatsächlich die Tochter der verfeindeten Warwands zu sein. Agnes wiederum wird von dem später auftretenden Sylvester für Ottokar gehalten und so ebenfalls von ihrem eigenen Vater erstochen. Die geschlechtskonträre Semantisierung der Redemuster von Agnes und Ottokar entspricht also der finalen und letztlich zum tragischen Doppeltod führenden äußeren Identifikation der Liebenden mit dem jeweils anderen.

<sup>22</sup> Zur »strikt symmetrisch-antithetisch[en]« Struktur vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2011, S. 144. Neben dieser Form makrostrukturellen Arrangements, wie es sich in den gespiegelten Familien Rossitz und Warwand abbildet, finden sich ähnliche Konstruktionen des Geschlechtertausches auch in anderen Dramen Kleists, etwa in der »Penthesilea«. Lange, Die Utopie des Weiblichen (wie Anm. 20), S. 162 spricht vom »Rollentausch der Geschlechter«, Ulrich Port vom »gender-Crossing der Paarkonstellation Achill-Penthesilea« (Ulrich Port, Penthesilea. In: KHB, S. 50–61, hier S. 55). Die grausame Schändung des Hektors durch den Homer'schen Achill der »Ilias« hat ihr Analogon in der Schändung des Achill durch Kleists Penthesilea. Umgekehrt werden Achill gerade im Botenbericht dieser Schändung weibliche Eigenschaften attestiert.

Diese durch computerlinguistische Analysen ermöglichte Neubeschreibung der Katastrophe des Stücks kann nun mit vorherigen Interpretationen dieser Textstelle in ein Gespräch gebracht werden. Beispielsweise wurden die »Geschlechterrollen« der von Agnes und Ottokar bisweilen als »[u]neindeutig gestaltet« interpretiert und infolgedessen konstatiert, die »Identitäten« dieser Figuren »verschw[ö]mmen«.<sup>23</sup> Vor dem Hintergrund unseres Befundes einer geschlechtsbezogenen chiasmatischen Konzeption der Figurenrede von Agnes und Ottokar kann diese Interpretation konkretisiert werden: Die geschlechtliche Identität der Figuren vagiert nicht, sondern vielmehr kommen mit der finalen Kleidertausch-Szene das äußere und das *sprachliche* Geschlecht beider Figuren zur Deckung.

Für die Frage der dramatischen Figurenkonzeption lassen sich also deutliche Unterschiede zwischen Shakespeares »Romeo und Julia« und Kleists »Familie Schroffenstein« konstatieren. Daher ist auf der Grundlage unserer Ergebnisse kein Einfluss Shakespeares auf Kleist nachweisbar – zumindest bezüglich der semantischen Gestaltung der Figurenrede. Bei Shakespeare bilden die Liebenden und die Eltern thematisch identifizierbare Figurengruppen. Dies lässt sich als Generationen- oder vorsichtiger: als Interessenkonflikt deuten (Vernunft- vs. Liebeshochzeit). Der bemerkenswertere Fund ist jedoch der, dass sich bei den Schroffensteins die Figuren nicht nach Familien- oder Generationszugehörigkeit gruppieren, sondern nach Geschlecht.

#### IV. Makroanalyse: Gattungsbestimmung Kleist'scher Dramen

Wie bereits oben angedeutet, scheint Kleist ab 1808 das dualistische Gattungskonzept endgültig überwunden zu haben und sich einer eindeutigen generischen Festlegung seiner Stücke zu verweigern. Die Untertitel seiner Stücke lauten daher: »Ein großes historisches Ritterschauspiel«, »Ein Drama«, »Ein Schauspiel«. Im Lichte dieser Beobachtung hat die Forschung immer wieder die »Familie Schroffenstein« hinsichtlich ihrer Gattungszugehörigkeit zu beleuchten versucht und ihr u.a. Zwiespältigkeit attestiert.<sup>24</sup> Im Folgenden wollen wir zeigen, dass quantitative Analysen auch hinsichtlich der Beantwortung von Gattungsfragen uneindeutiger Texte neue und durchaus gewichtige Argumente in die literaturwissenschaftliche Diskussion einführen können.

##### *Stilometrische Analysen*

Eines der Standardverfahren zur quantitativen Analyse von Gattungen kommt aus dem Bereich des *Clusterings* und wird im Moment vor allem zu stilometrischen Analysen verwendet.<sup>25</sup> Dabei analysieren wir die Häufigkeit von Wörtern und erstellen daraus sogenannte Wortvektoren. Mit verschiedenen Distanzmaßen (z.B. Cosinus) kann die Ähnlichkeit der durch die Vektoren repräsentierten Texte berechnet werden, was wiederum eine Gruppierung nach Ähnlichkeit erlaubt. Zu-

<sup>23</sup> Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 22), S. 145.

<sup>24</sup> Harms, Zwei Spiele Kleists (wie Anm. 5), S. 18.

<sup>25</sup> Vgl. Jan Rybicki, Maciej Eder und David Hoover, Computational stylistics and text analysis. In: Constance Crompton, Richard J. Lane und Ray Siemens (Hg.), *Doing Digital Humanities*, London und New York 2016, S. 123–144.

nächst werden dabei die ähnlichsten Texte gruppiert, dann etwas weniger ähnliche Texte dazu genommen (sogenannte hierarchische Clusteranalyse).

Dieses Verfahren (auch implementiert im R-Paket *stylo*) haben wir auf 95 deziiert als Tragödien und 86 deziiert als Komödien ausgezeichnete Texte angewendet (mit dem Ward-Distanzmaß<sup>26</sup>). Abb. 9 zeigt einen Ausschnitt, das vollständige Dendrogramm ist online verfügbar.<sup>27</sup>



Abb. 9: Clusteranalyse von 176 Dramen auf Basis der Nomen, Verben und Adjektive aus den Figurenreden. T: Tragödie, C: Komödie.

Die Einteilung gemäß der Wortfrequenzen funktioniert zwar nicht perfekt, aber doch erstaunlich gut. Tragödien werden bis auf einige Ausnahmen zu Tragödien, Komödien zu Komödien sortiert.<sup>28</sup> Das Autorsignal ist in einzelnen Fällen zwar noch sehr stark (sprich: Stücke der gleichen Autoren werden zusammen gruppiert), aber auch nicht immer.<sup>29</sup> Die Dramen von Goethe z.B. erscheinen zwar innerhalb der Gattung als Blöcke, solche Blöcke finden sich allerdings mehrere.

Wir nehmen diesen Befund zum Anlass, uns an einer Gattungseinteilung von Kleist-Dramen zu versuchen. Dazu extrahieren wir die Lemmata der Nomen, Verben und Adjektive, die in mindestens 20 Texten vorkommen, und berechnen die Spearman-Korrelation der Frequenz eines Wortes mit dem Gattungsmerkmal Tragödie/Komödie.<sup>30</sup> Abb. 10 zeigt die 50 am stärksten korrelierenden Lemmata für die beiden Klassen (Komödie, Tragödie). Das Ergebnis ist frappierend:

<sup>26</sup> Vgl. Joe H. Jr. Ward, Hierarchical Grouping to Optimize an Objective Function. In: Journal of the American Statistical Association 58 (1963), S. 236–244.

<sup>27</sup> <https://quadrana.github.io/assets/2016-10-07-ottokar-capulet/cluster-analysis.pdf>.

<sup>28</sup> In 149 von 181 Fällen liegt die Analyse richtig. Die wenigen fehlerhaften Rubrizierungen sind in der Regel mit Blick auf die Texte gut erklärbar: So sind einige Texte dramatische Mischformen, wie etwa Hebbels »Märchen-Lustspiel« »Der Rubin« (1851) oder die als Komödie gekennzeichnete bitterböse Satire von Prutz »Die politische Wochenstube« (1845), die zu einer Anklage wegen Majestätsbeleidigung führte.

<sup>29</sup> Zum Autorsignal in der stilometrischen Autorschaftsattribuion vgl. Fotis Jannidis, Der Autor ganz nah – Autorstil in Stilistik und Stilometrie. In: Matthias Schaffrick und Marcus Willand (Hg.), Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin 2014, S. 169–195.

<sup>30</sup> Vgl. Charles Spearman, The proof and measurement of association between two things. In: American Journal of Psychology 15 (1904), S. 72–101.

Komödie

Tragödie

gut, frauenzimmer, machen, sagen, herr, verstehen, wissen, sache, leute, lieber, hübsch, dumm, fein, bekommen, nehmen, richtig, zufrieden, gehen, gewiß, setzen, merken, ankommen, einfall, wahrhaftig, vernünftig, frau, anfangen, glauben, liebenswürdig, übel, person, artig, ganz, ursache, tisch, vortrefflich, gelegenheit, angenehm, woche, anderer, weiß, denken, vornehm, gehören, geschwind, kriegen, empfehlen, holen, wahr, vergnügen

abgrund, haupt, aug, mörder, brust, tod, blut, lebend, fluch, mord, heil, anltitz, beugen, schmach, empor, erde, stürzen, schrecken, staub, fels, grab, flamme, macht, leiche, dunkel, retten, sturm, glut, glied, beben, schwert, sterbend, sonne, geschehn, waffe, senden, heer, brechen, angesicht, strom, schatten, knabe, opfer, lager, frevel, mächtig, kraft, tief, fern, dumpf

Abb. 10: Die 50 am stärksten mit Komödie bzw. Tragödie korrelierenden Inhaltswörter.

*Gattungsklassifikation*

Die mit Komödien korrelierenden Wörter sind überwiegend Adjektive und Verben des zwischenmenschlichen Umgangs. Mit Tragödien korrelieren in erster Linie Nomina, die existenzielle Konflikte beschreiben. Um die Gattungszugehörigkeit von Dramen statistisch bestimmen zu können, haben wir auszählen lassen, wie oft die oben aufgelisteten Korrelationswörter in den einzelnen Dramen auftauchen. Diese Form der Gattungseinordnung auf Basis von Worthäufigkeiten ist völlig unabhängig von literaturwissenschaftlich akkumuliertem Wissen, reproduziert dieses aber: Abbildung 11 zeigt die statistische Gattungsbestimmung der Stücke eines zum Vergleich herangezogenen Autors (Johann Elias Schlegel):

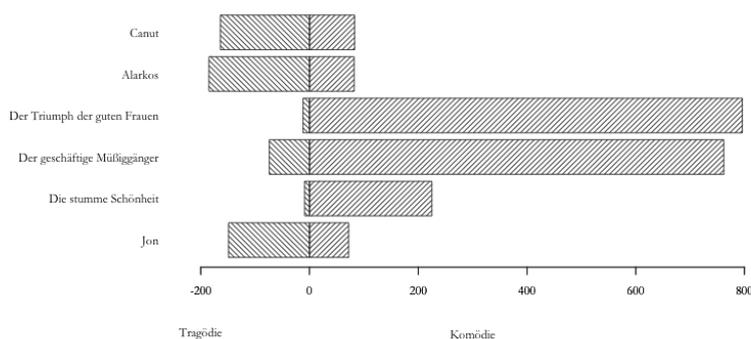


Abb. 11: Gattungen von J.E. Schlegels Dramen nach Wortfrequenzen korrelierender Wörter.

Die Abbildung verdeutlicht nicht nur, dass die als Lust- und Trauerspiel publizierten Stücke eindeutig als solche identifiziert werden, sondern auch, dass das als »Schauspiel« bezeichnete Stück »Jon« deutlich mehr Wörter beinhaltet, die mit

Tragödien als mit Komödien korrelieren. Hinsichtlich der Gattungszuordnung uneindeutige Schauspiele und Dramen können so eingeordnet werden. Und genau dies haben wir bei Kleists Stücken probiert:

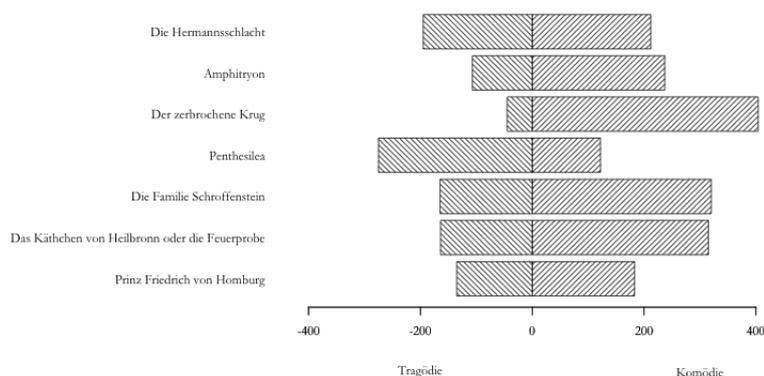


Abb. 12: Gattungszuordnung der Kleist-Dramen nach Wortfrequenzen korrelierender Wörter.

Mit Blick auf die Texte Schlegels zeigt sich, dass Kleists Stücke weniger eindeutig einer der beiden Großgattungen zugeordnet werden. Die Ausnahme bildet der von Kleist und der Literaturwissenschaft verhältnismäßig unproblematisch der Komödie zugeschriebene ›Zerbrochene Krug‹, der auch von uns am eindeutigsten als Komödie identifiziert.<sup>31</sup> Das heißt, im ›Zerbrochenen Krug‹ werden überwiegend Wörter verwendet, die stark mit Komödien korrelieren. ›Penthesilea‹ hingegen wird auf dem Titel der Erstausgabe als Trauerspiel<sup>32</sup> bezeichnet, trägt aber durchaus auch komische Züge, wenn man die Worthäufigkeit als Maß nimmt. Am wenigsten eindeutig lassen sich ›Die Hermannsschlacht‹ sowie ›Prinz Friedrich von Homburg‹ einer der Großgattungen zuordnen – dabei handelt es sich just um die Dramen, denen auch Kleist eine klare Zuordnung verwehrt, indem er sie als ›Drama‹ oder ›Schauspiel‹ bezeichnet. Dass nun gerade die ›Familie Schroffenstein‹ deutlich stärker in den Bereich der Komödie als der Tragödie gerückt wird, gibt der bekannten Anekdote über den Lacherfolg des Stücks<sup>33</sup> eine neue, textuelle Evidenz, die über das Anekdotische hinausgeht.

<sup>31</sup> Es soll nicht unterschlagen werden, dass insbesondere Szondi auf die tragischen Elemente des Komischen bei Kleist hingewiesen hat (vgl. Peter Szondi, Versuch über das Tragische [1961]. In: Ders., Schriften I, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a.M. 1978, S. 140–260, hier S. 248).

<sup>32</sup> Kleist verwendet die Begriffe ›Tragödie‹ und ›Trauerspiel‹ wahrscheinlich synonym. Stephens erklärt dies mit einem »Mangel an Interesse für mögliche historische Unterscheidungen zwischen den beiden Bezeichnungen«, da Kleists »ganzes Trachten der literarischen Gegenwart und Zukunft« gegolten hätte (Stephens, Tragödie, Trauerspiel, Schauspiel, wie Anm. 4, S. 17).

<sup>33</sup> Vgl. Bernhard Greiner, Komödie. In: KHB, S. 21–27, hier S. 22.

Insgesamt deuten diese makroanalytischen Befunde auf ein ausgesprochen hohes Gattungsbewusstsein Kleists hin, die Befunde der Mikroanalysen auf ein entsprechendes Bewusstsein hinsichtlich des Geschlechts seiner Figuren.

## V. Diskussion

Im Folgenden sollen abschließend die Möglichkeiten, Grenzen und Ziele der hier vorgestellten dramenanalytischen Methode diskutiert werden, wobei wir uns nach allgemeinen methodischen Überlegungen an die oben vorgenommene Trennung von Makro- und Mikroanalyse halten. Die große Herausforderung dieser Methodik auf technischer als auch auf konzeptueller Ebene ist die Operationalisierung von literaturwissenschaftlichen Konzepten mit digitalen Verfahren.<sup>34</sup> Auf technischer Ebene sind die Möglichkeiten automatischen Sprachverstehens begrenzt. Zwar wurden in der letzten Dekade massive Verbesserungen in vielen Bereichen erzielt (automatische Übersetzung ist ein gutes Beispiel dafür), literarische Texte bringen aber naturgemäß ihre eigenen, ganz speziellen Herausforderungen mit sich, die in der Computerlinguistik bisher noch kaum eine Rolle gespielt haben. Insofern stößt man bei der Erkennung von Themen, über die eine Figur spricht, relativ schnell an Grenzen, insbesondere bei impliziten Bedeutungsebenen, die durch Metaphern, Auslassungen, Ironie o.Ä. eingeführt werden. Natürlich spielen jedoch gerade diese Bedeutungsebenen eine große Rolle bei literarischen Texten. Daneben existieren auch konzeptuelle Herausforderungen: Selbst vermeintlich konkrete Begründungen des Einflusses Shakespeares auf Kleist, wie die Aufnahme bestimmter Figurentypen wie des Narren oder der Hexe bleiben schwierig in der Anwendung. Was genau macht eine Figur zu einer Narrenfigur? Auf welchen Textmerkmalen ihrer Rede basiert diese Zuschreibung und wie abhängig ist ihre Identifikation von außertextuellem, historisch-kulturellem Wissen? Ohne eine Festlegung darüber lassen sich Vergleiche dieser Art nicht sinnvoll quantitativ untersuchen.

Wie die Ausführungen des mikroanalytischen Teils gezeigt haben, erlaubt es die digitale Analyse der Figurenrede durchaus, neue Aussagen über die untersuchten Dramen zu formulieren. Dies resultiert insbesondere aus der Erkenntnis, dass sich computergestützt auch solche Textelemente systematisch analysieren lassen, die beim linearen Lesen nahezu unsichtbar bleiben. Im hier vorgestellten Fall führt dies zu der Einsicht, dass es bisher nicht berücksichtigte, aber messbare und interpretationsbedürftige Unterschiede gibt, wie Kleist und Shakespeare die Rede ihrer dramatischen Figuren thematisch konzipieren. Wir möchten nicht darüber spekulieren, ob sie dies bewusst oder unbewusst regulierten. Vorerst scheint uns eine moderatere Erklärung des gemachten Fundes treffender: Sie deutet die unterschiedlichen semantischen Muster der Figurenrede bei »Romeo und Julia« und der »Familie Schroffenstein« als das Ergebnis spezifischer Konzeptionen der dramatischen Konfliktgestaltung.

---

<sup>34</sup> Siehe hierzu auch Franco Moretti, *Operationalizing: or, the function of measurement in modern literary theory*. In: *Pamphlets of the Stanford Literary Lab* (6), Stanford 2013, S. 1–13.

Im makroanalytischen Teil konnten wir zeigen, dass mit technisch vergleichsweise simplen Verfahren existierende Gattungszuschreibungen zumindest nachgebildet werden können. Daneben liefert die Methode Hinweise darauf, dass die Frage nach der eindeutigen und exklusiven Zugehörigkeit von Kleists Dramen zu bestimmten Gattungen ohnehin falsch gestellt ist: Selbst die von Kleist eindeutig verorteten Dramen tragen Züge beider Gattungen in sich.

Die Frage nach den Ergebnissen unserer Studie kann nicht nur gegenstandsbezogen, sondern muß auch allgemeiner mit Blick auf die angewandte Methode gestellt werden. Gezeigt werden konnte, wie die mit digitalen Verfahren gewonnenen Befunde existierende Diskussionen in der Dramenforschung ergänzen und neue Aspekte aufzeigen können. Wir verstehen diese Diskussionen damit aber keineswegs als beendet: Die Befunde sind keine Beweise, sondern können und müssen methodisch hinterfragt und eingeordnet, die Methoden überprüft und weiterentwickelt werden. Die digitalen Verfahren erweitern jedoch das existierende Spektrum analytischer und interpretativer Textumgangsformen, indem sie Zusammenhänge erkennen helfen können, die selbst professionellen Leserinnen und Lesern entgehen.

## SELBST-BILDUNG DURCH SHAKESPEARE

### Die Shakespeare-Rezeption in den Briefen Heinrich von Kleists

Die Shakespeare-Rezeption in den Briefen Heinrich von Kleists soll in diesem Beitrag als eine Praxis der Selbst-Bildung gelesen werden. Sie zeichnet sich, wie ich in vier Schritten skizzieren werde, durch eine Entwicklung aus, infolge derer sich Kleist zunächst auf einen außergewöhnlichen Werdegang des genialen Autors Shakespeare beruft (I.) und danach dessen Werk zitiert, das unterschiedliche Funktionen innerhalb der Selbst-Bildung Kleists erfüllt: Zunächst veranschaulicht eine Anspielung auf ein Shakespeare-Zitat Kleists Darstellungslehre (II.); dieser entsprechend nutzt er weitere Zitate, um sich und seine eigenen Lebensumstände in Szene zu setzen (III.), bevor in einer letzten Anspielung ein derartiges Verfahren problematisiert wird (IV.). Indem ich nachfolgend die einzelnen Verweise im jeweiligen Kontext der Briefe untersuche, möchte ich Kleists Shakespeare-Rezeption herausarbeiten und zugleich zeigen, wie sich darin eine mehrschichtige Selbst-Bildung ausdrückt.

Angelehnt an Thomas Alkemeyers Ausführungen zum Begriff der »Selbst-Bildungen«, der »Formungs- und Erfahrungsprozesse bezeichnet, die man durch Teilnahme an sozialen Praktiken an und mit sich selber macht«,<sup>1</sup> verstehe ich Kleists briefliche Anspielungen auf Shakespeare als Elemente eines solchen Bildungsprozesses. Kleists Shakespeare-Verweise sollen dementsprechend als Praktiken gelesen werden, die im literarischen Feld der Briefe »sozio-kulturell gerahmte Entdeckungs-, (Er-)Findungs- und Schaffensprozesse« verwirklichen. Sie lassen unterschiedliche Formungen des Selbst sichtbar werden. Diese Formungen »vollziehen sich stets in Praktiken des – mal mehr, mal weniger bewussten – Adaptierens, Variierens, Verwerfens und Delegitimierens bereits existierender, hegemonialer Subjektformen.«<sup>2</sup> Stellt Shakespeare im Sinne einer solchen Praxis der Selbst-Bildung »das Spielfeld, die Spielregeln und das Spielgerät für den Akteur bereit«,<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist, Einleitung. In: Dies. (Hg.), *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2013, S. 9–30, hier S. 21.

<sup>2</sup> Alkemeyer, Budde, Freist, Einleitung (wie Anm. 1), S. 23.

<sup>3</sup> Sabine Kyora, Subjektform »Autor?« Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hg.), *Subjektform Autor, Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2014, S. 11–20, hier S. 13.

so betreibt Kleist seine Selbst-Bildung und gleichzeitig Selbst-Inszenierungen für seine jeweiligen Adressat\_innen auf dem literarischen Feld, denn da »[j]ede Subjektposition [...] Möglichkeiten des Handelns, Sprechens, Denkens, Fühlens und der Selbstthematizierung [eröffnet oder verschließt]«,<sup>4</sup> erweitert Kleist durch seine Selbst-Positionierungen anhand der Figuren Shakespeares seine eigenen Mitteilungs- und Ausdrucksmöglichkeiten.

In diesem Sinne wird deutlich werden, dass die Shakespeare-Zitate im Rahmen der rhetorischen Mechanismen der Briefe Bestandteile eines selbstbildnerischen Verfahrens sind, infolgedessen Shakespeare als Garant eines unkonventionellen Lebensentwurfs fungiert und Kleists Darstellung von Gefühlsregungen und Empfindungen verbürgt. Gleichzeitig soll der Versuch unternommen werden, Kleists Shakespeare-Rezeption vor dem Hintergrund der Textsorte Brief »als hybrides Genre, als potentielle Mischform zwischen *fact* und *fiction*, Imitation und Experiment, Rollenprosa und Ausdruck von Individualität, Rhetorik und Ästhetik« zu erfassen. Denn als »inszeniertes Gespräch [...], Ideenmagazin und Experimentierfeld«<sup>5</sup> zeichnen sich die Briefe durch eine »Verbindung von Leben, Schreiben und Erzählen«<sup>6</sup> aus, die es im Einzelnen auch in Kleists Anspielungen auf Shakespeare zu umreißen gilt. Sie stehen im Zeichen unterschiedlicher Selbst-Bildungen Kleists, durch die er als literarisch gebildeter Briefeschreiber, als Subjekt, als Erzähler und als Autor in Erscheinung tritt. Meine These ist, dass Kleists Umgang mit Shakespeare im Zeichen einer mehrschichtigen literarischen Selbst-Bildung steht: Erstens erfolgt Kleists Selbst-Bildung durch Shakespeare nach Maßgabe rhetorischer und literaturästhetischer Muster und ist insofern als soziale, diskursive und als inszenatorische Praxis lesbar, durch die sich Kleist als Subjekt entwirft sowie in einer literarisch gebildeten Öffentlichkeit positioniert und zur Shakespeare-Rezeption seiner Zeit verhält. Zweitens stellen die jeweiligen Verweise auf Shakespeares Werk eine literarische Praxis dar, durch die sich Kleist selbst als Autor an Shakespeare bildet, indem er sich mit dessen Dramen literarische Vorlagen aneignet, um sich selbst mitzuteilen und eigene Darstellungsverfahren zu erproben. Auf diese Weise gelesen, wird sich zeigen, dass Shakespeare in den Briefen Kleists an einer Schnittstelle von inszenierter Autobiographie und Autorschaft steht.

## I. Shakespeares Biographie als Ausdruck individueller Emanzipation und genialer Autorschaft

Am 13. November 1800 schreibt Heinrich von Kleist an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge, er wisse, sollte sein Vermögen nicht für das gemeinsame Leben ausreichen, »noch ein Mittel«: nämlich, »durch Unterricht wenigstens jährlich ein Paar Hundert Thaler zu erwerben«, und fügt beschwörend hinzu:

<sup>4</sup> Alkemeyer, Budde, Freist, Einleitung (wie Anm. 1), S. 19f.

<sup>5</sup> Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta, Einleitung, Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800. In: Dies. (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln 2013, S. 11–26, hier S. 19.

<sup>6</sup> Anne Fleig, Kleists Briefe – Versatzstücke der Autorschaft. In: KJb 2013, S. 23–30, hier S. 25.

Ich bin sehr fest entschlossen, den ganzen Adel von mir abzuwerfen. Viele Männer haben geringfügig angefangen u königlich ihre Laufbahn beschlossen. Shakespeare war ein Pferdejunge u jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt. Wenn Dir auch die eine Art von Ehre entgeht, so wird Dir doch vielleicht einst eine andere zu Theil werden, die höher ist – Wilhelmine, warte zehen Jahre u Du wirst mich nicht ohne Stolz umarmen. (DKV IV, 149–157)<sup>7</sup>

An dieser Stelle nennt Kleist William Shakespeare zum ersten Mal und zwar, indem er auf dessen vermeintlichen Aufstieg vom Pferdejungen am Theater zum bewunderten Dramatiker verweist.<sup>8</sup> Kleist beruft sich hier auf den außergewöhnlichen Werdegang des englischen Dramatikers, um seinen eigenen ungewöhnlichen Lebensentwurf zu verteidigen und seine Verlobte von seinen Zukunftsaussichten zu überzeugen. Shakespeare erscheint damit durchaus als »Vorbild an literarischem und sozialem Erfolg«,<sup>9</sup> doch ist es hier vor allem der voraussetzungslose Auftakt, aus dem ein Erfolg hervorgeht, der beispielhaft für Kleists eigene Situation einsteht. Nicht allein der Erfolg als solcher, sondern erstens sein Eintreffen trotz erschwelter, geringfügiger Voraussetzungen und, wie ich argumentieren werde, zweitens sein in mehrfacher Hinsicht unbestimmter Ursprung sind in Kleists Überlegungen von Bedeutung. So stellt Shakespeares Biographie zunächst ein plastisches Beispiel für den Aufstieg derer dar, die »geringfügig angefangen u königlich ihre Laufbahn beschlossen« (DKV IV, 155) haben. Der Verweis auf den bekannten Namen Shakespeares steht hier im Zeichen der pointierten Überzeugungsrhetorik des Briefes: Obwohl oder gerade weil es sich bei dem Hinweis um eine Anekdote handelt,<sup>10</sup> die Johann Joachim Eschenburg in seiner 1787 erschie-

<sup>7</sup> An Wilhelmine von Zenge, Berlin, 13. November 1800.

<sup>8</sup> Diese Anekdote kursierte um 1800, vgl. Klaus Müller-Salget, Einzelkommentar. In: DKV IV, 582–1111, hier 688. In ausführlicherer Form wird die Anekdote von Johann Joachim Eschenburg erwähnt, der sie in seiner Biographie »Ueber W. Shakspeare« zugleich als »blosse Sage« bezeichnet. In Bezug auf den Inhalt der Anekdote schreibt Eschenburg: »[E]s war Shakespeare's erster Behelf in London, vor dem Eingange desselben [des Schauspielhauses] zu stehen, und die Pferde derer, die keine Bedienten hatten, während des Schauspiels zu halten.« Weiter heißt es, dass er »einige Knaben in Dienst nahm, die, wenn man seinen Namen rief, mit den Worten: »Ich bin Shakespeare's Junge, mein Herr!« herbeizulaufen pflegten.« (Johann Joachim Eschenburg, Ueber W. Shakspeare, Zürich 1787, S. 4)

<sup>9</sup> Camille Jenn, Heinrich von Kleist und William Shakespeare. Eine literarische Wahlverwandtschaft. In: Béatrice Dumiche (Hg.), Shakespeare und kein Ende? Beiträge zur Shakespeare-Rezeption in Deutschland und Frankreich, Bonn 2012, S. 9–104, hier S. 100.

<sup>10</sup> Der Begriff Anekdote, von Johann Christoph Adelung noch als »ein geheimer unbekannter Umstand, ingleichen ein kleiner unwichtiger Umstand des Privat-Lebens« bezeichnet (Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Band 1, Leipzig 1793, S. 284), kommt in Deutschland erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts auf. Sie ist eine »zunächst mündliche Erzählung von einem merkwürdigen Vorfall, der – glaubwürdig, aber nicht bezeugt – einer bekannten Person widerfahren und wegen seines geistreichen Ausgangs in Erinnerung geblieben ist«. Sie dient folgend zur Bezeichnung einer epischen Kurzform, die pointiert über eine ungewöhnliche oder charakteristische Begebenheit einer zumeist bekannten Persönlichkeit Auskunft gibt und so zum »Charaktergemälde« werden kann (Heinz Schlaffer, Anekdote. In: Klaus Weimar u.a. [Hg.], Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, Berlin und New York 1997, S. 87–89). Mit der literarischen Kleinform der Anekdote, die sich in der Schwebe zwischen Fak-

nenen Shakespeare-Biographie außerdem eingehend widerlegt hatte,<sup>11</sup> wird der Verweis hier unverkennbar zu suggestiven Zwecken eingesetzt. Indem Kleist die Anekdote unter Zuspitzung ihrer Pointe, der charakteristischen und ungewöhnlichen Tätigkeit Shakespeares als Pferdejunge, auf einen Halbsatz verknüpft und beiläufig in die fingierte Gesprächssituation seines Briefes einstreut, beweist er durchaus ein Gespür für ihre formalen Merkmale und Wirkungsweisen. Gleichwohl scheinen damit nicht so sehr die historische Größe Shakespeares, als die Bedingungsmöglichkeiten des eigenen Erfolges bestätigt zu werden. Der Verweis zeigt insofern zwar, dass um 1800 durch eine beiläufige Referenznennung des Autors Shakespeare ein positives Selbstbild inszeniert werden kann. Wenn es in Bezug auf Shakespeares Werke heißt, dass sie »im ersten Jahrzehnt des 19. Jh. auch schon die Qualität eines Bildungsguts für gelehrte Zitate und Anspielungen angenommen hatten, wie Kleists Briefe nahelegen«,<sup>12</sup> so spricht auch die strategische Erwähnung des Dramatikers dafür, dass Kleist Shakespeare als ikonisches Bildungsgut rezipiert. Im Sinne eines geläufigen, wirkmächtigen Symbols erscheint der Name Shakespeare hier sinnstiftend für Kleists Lebensplan und wird zum aufwertenden Attribut der eigenen Selbstdarstellung.<sup>13</sup>

---

tizität und Fiktionalität bewegt, verbinden sich die Attribute des Marginalen, Randständigen und Zufälligen. Sie weist insofern ein latent vorhandenes Ambiguitätspotenzial auf und »stellt [...] auch in der Historiographie der Aufklärung ein zweischneidiges Instrument dar«, insofern die »ambivalente Funktion des Anekdotischen die Kategorie der großen Persönlichkeit gleichzeitig zu konsolidieren und zu demontieren« vermag. Somit dient sie sowohl dem Zweck, historische Größe zu bestätigen, als auch »im Zeichen der Kontingenz zu desavouieren« (Christian Moser, *Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und die europäische Tradition anekdotischer Geschichtsschreibung*. In: *KJb* 2006, S. 23–44, hier S. 31f.). Zu Theorie und Geschichte der Anekdote vgl. auch Volker Weber, *Anekdote. Die andere Geschichte. Erscheinungsformen der Anekdote in der deutschen Literatur, Geschichtsschreibung und Philosophie*, Tübingen 1993 (zu Kleist vgl. S. 75–101).

<sup>11</sup> Eschenburg, Ueber W. Shakspeare (wie Anm. 9), S. 5.

<sup>12</sup> Ingo Breuer, *Frühe Neuzeit*. In: *KHb*, 192–195, hier 193.

<sup>13</sup> Entsprechend stellt Meta Corssen in der bislang umfangreichsten Studie zu Kleist und Shakespeare fest, Shakespeare erscheine »von Kleists Standpunkt gesehen [...] schon wie auf einer entrückten Höhe stehend, unerreichbar der Kritik und gesichert in der allgemeinen Bewunderung (Meta Corssen, *Kleist und Shakespeare*, Weimar 1930, S. 21). In ihrer Untersuchung kommt Corssen zudem in Bezug auf einzelne Werkeinflüsse zu dem Ergebnis, dass in Kleists Werk der Einfluss der Stücke ›Romeo und Julia‹, ›Othello‹, ›König Lear‹, ›Maß für Maß‹ und ›Julius Cäsar‹ sowie der Königsdramen am stärksten, der von ›Hamlet‹ und ›Macbeth‹ hingegen seltener erkennbar sei (vgl., S. 207f.) – ein Befund, der sich in den Briefen anders darstellt. In der neueren Forschung wurde Kleists Verhältnis zu Shakespeare unter gattungspoetologischen Gesichtspunkten untersucht, wobei festgehalten wurde, dass Shakespeare für »[d]en Dramatiker Kleist ›als Revolutionär der Form‹ bedeutsam« gewesen sei, womit er der Shakespeare-Rezeption des Sturm und Drang folge (Breuer, *Frühe Neuzeit*, wie Anm. 12, S. 193). Rolf-Peter Carl zeigt im Zusammenhang mit der um 1800 geführten Debatte um eine moderne Tragödienkonzeption auf, wie sich auch Kleist an einer »Synthese von griechischer und moderner Tragödie« versucht und »ein Neues« verwirklicht habe, »das die in ihm vermittelten Elemente als getrennte nicht mehr erkennen läßt.« Vgl. Rolf-Peter Carl, *Sophokles und Shakespeare? Zur deutschen Tragödie um 1800*. In: Carl Otto Conrady (Hg.), *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, Stuttgart 1977, S. 296–318, hier S. 307 und

Doch sind es hier vor allem »geringfügig[e]« Anfänge und erfolgreiche Finale von Biographien, darunter derjenigen Shakespeares, die Kleist fokussiert und die mit seinem eigenen Lebensentwurf zusammenhängen, sodass seinem Verweis noch weitere Bedeutungen eingeschrieben zu sein scheinen: durch seine Ablehnung des Adels und eines angemessenen Amtes begibt sich Kleist in eine finanzielle wie mentale Unsicherheit. Bei dem Versuch, seine Zukunftsaussichten abseits der Regeln seiner Herkunft zu suchen und zu entwerfen, greift Kleist, mal mehr, mal weniger offensichtlich, auf bestehende Muster zurück und variiert sie. Shakespeares Biographie ist in Kleists Brief Ausdruck dieses Formungsprozesses, der sich hier sowohl mittels der Berufung auf bestehende Subjektformen als auch unter Rückgriff auf die Form der Anekdote vollzieht. Dadurch erscheint der Formungsprozess jedoch ambig, denn das Unsichere, Unwahrscheinliche und Zufällige sind als Merkmale des Anekdotischen auf der Ebene des Textes auch als Bestandteile des zielgerichteten Lebensplans Kleists präsent. So setzt Kleist in seinem Brief zunächst schwärmerisch die Natur sowie ideelle Werte wie Sittlichkeit, »Liebe, Bildung u Freiheit« (DKV IV, 152) an die Stelle äußerer Standesmerkmale und -anforderungen und plädiert für ein sittliches und selbstgenügsames Leben in Einklang mit der Natur: »[W]eg mit allen Vorurtheilen, weg mit dem Adel, weg mit dem Stande – *gute Menschen* wollen wir sein u uns mit der Freude begnügen, die die Natur uns schenkt.« (DKV IV, 153).

Wenn Kleist die Normen des Adels als äußerliche verwirft und an ihrer Statt innere adaptiert, lesen sich seine Ausführungen als Vollzug der Selbst-Bildung als (Er-)Findungs- und Schaffensprozess. Sein Plädoyer orientiert sich dabei an früh-aufklärerischen<sup>14</sup> sowie an klassischen bürgerlichen Konzepten: Selbstgenügsamkeit, Liebe, Humanität, Bildung und Selbstbestimmung sind Teile des zeitgenössischen Klassik-Paradigmas.<sup>15</sup> Das Subjekt wird darin als eines gedacht, dessen

---

S. 311. Auch Dirk Grathoff arbeitet heraus, dass Kleist in Bezug auf Shakespeare eine Ästhetik verfolgt, die, indem sie eine »vergesellschaftete Natur« darstelle, die Shakespeare-Rezeption des Sturm und Drang fortsetze (Dirk Grathoff, »Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten«. Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists. In: Ders., Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, Opladen 1999, S. 112–124, hier S. 118f.). Anders gewichtet hingegen Bianca Theisen in ihrem Aufsatz zu Kleists Adaption des Shakespeareschen Skeptizismus Kleists Verhältnis zu Shakespeare, indem sie zeigt, dass Kleist dessen skeptizistische Versuchsanordnungen radikalisiert, indem er sie auf die metakommunikativen Rahmungen seiner Texte überträgt und dergestalt in Paradoxien des Lesens überführt (vgl. Bianca Theisen, Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus. In: KJb 1999, S. 87–108). Des Weiteren wurden Einzelaspekte untersucht, wie Kleists Variation des Spiels im Spiel (vgl. Anthony Stephens, Zur Funktion der »Schauspiele« in Kleists Erzählungen. In: KJb 2007, S. 102–119, hier S. 115) oder die Fortschreibung der Shakespeare'schen »Liebesduelle« (vgl. Elisabeth Bronfen, Liebeszerstückelung. »Penthesilea« mit Shakespeare gelesen. In: KJb 1999, S. 174–193).

<sup>14</sup> Jochen Schmidt arbeitet heraus, dass sich Kleist mit seiner Argumentation am früh-aufklärerischen Bildungsideal, an Voltaires Kritik am Vorurteil sowie insbesondere am Naturkult und der Zivilisationskritik Rousseaus orientiert, der »in besonderem Maße [...] der ideologischen Identitätsbildung Kleists [diente]« (Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, 3. Aufl., Darmstadt 2011, S. 33).

<sup>15</sup> Zu den Basiskonzepten der Weimarer Klassik und ihrer ordnungs- und identitätsstiftenden Funktionalisierung vgl. Wilhelm Voßkamp, Klassik als Epoche. Zur Typologie und

Individualität sich mittels Bildung entfalten kann und das nach Emanzipation strebt. Kleists folgende Ankündigung, »Ich will von mir mit Dir reden, als spräche ich mit mir selbst« (DKV IV, 153), unterstreicht den selbstbildnerischen Gehalt des Briefes: Der Brief erscheint als bewusste Selbstreflexion und inszeniertes Selbstgespräch, in welchem Kleist seine Fähigkeiten analysiert und auf diese Weise Selbstfindung betreibt.<sup>16</sup> Zugleich wird hierdurch erkennbar, dass Kleists Selbstbildung in medialer Hinsicht auf der Kategorie des (Selbst-)Gesprächs beruht, wodurch die Dimension der Mündlichkeit eine Grundlage der Kleist'schen Selbstformung zu bilden scheint. Die Beispiele, die Kleist nachfolgend im Zusammenhang mit seinen Erwerbsmöglichkeiten nennt, verweisen darauf, dass hier eine Subjektwerdung im Kontext des bürgerlich-literarischen Feldes stattfindet: »nach Paris gehen u die neueste Philosophie in dieses neugierige Land verpflanzen« (DKV IV, 153) oder »durch Unterricht wenigsten jährlich ein Paar Hundert Thaler [...] erwerben« (DKV IV, 154).

Dass Kleist erklärt, ihm stünde »für die Zukunft das ganze schriftstellerische Fach« offen und außerdem betont, dass darin »die Aussicht auf Erwerb äußerst vielseitig« (DKV IV, 153) sei, legt nahe, dass die zwei Möglichkeiten nicht als die einzigen zu verstehen sind. Demzufolge ließe sich sein Verweis auf Shakespeare auch als Andeutung einer erfolgreichen literarischen Produktion verstehen. Sein Lebensentwurf wird auf diese Weise in die Nähe einer Autorschaft gerückt und zwar zunächst allein insofern sie Erwerbsaussichten bietet und zu einer erfolgreichen gesellschaftlichen Emanzipation beiträgt.<sup>17</sup> Kleist ist folglich an Shakespeares Entwicklung interessiert, weil sie sich als Ausdruck einer Emanzipation in seine eigene Selbst-Bildung nach Maßgabe klassischer Muster und Werte fügt. Shakespeare erscheint durch seine Entwicklung als ein Individuum, das aus sich selbst heraus und nicht aufgrund einer Standeszugehörigkeit, sondern seines natürlichen Vermögens wirksam wurde. Damit verbindet Kleist ein weiteres naheliegendes Shakespeare-Bild. Denn so, wie Eschenburg die Anekdote mit dem Hinweis widerlegt, es sei »[w]eit wahrscheinlicher [...], daß ihn mehr der Trieb seines Genies, als ein so zufälliger Anlass, der Bühne zugeführt habe«,<sup>18</sup> forciert auch Kleists Darstellung auf den ersten Blick nicht den Zufall, sondern die außergewöhnliche Eigenleistung eines Einzelnen und dessen Bedeutung als Genie. Das zeigt sich

---

Funktion der Weimarer Klassik. In: Reinhart Herzog (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München 1987, S. 493–514, hier S. 495. Vgl. zu Kleists Bildungsprogramm im zeitgenössischen Kontext auch Harro Müller-Michaels, *Denkübungen Heinrich von Kleists. Von der Provokation des Fragens*. In: *KJb* 2013, S. 84–94.

<sup>16</sup> Grundsätzlich wird der Brief im 18. Jahrhundert zum subjektiven Ausdruck einer Emanzipation des bürgerlichen Subjekts, an deren Herausbildung er zugleich beteiligt ist. Vgl. zur Bedeutung des Briefes im 18. Jahrhundert Reinhard M. G. Nickisch, *Brief*, Stuttgart 1991, S. 44ff. Kleists Brief liest sich in diesem Sinne als Vollzug einer solchen Emanzipation, weil er in Form eines Selbstgesprächs Subjektivität ausdrückt und einen neuen Lebensentwurf enthält, der eine Abkehr vom Adel und die Aufnahme bürgerlicher Werte performiert.

<sup>17</sup> Schmidt argumentiert hingegen stärker dahingehend, dass in diesem Brief, auch aufgrund des Shakespeare-Zitates, bereits der ausdrückliche Wunsch Kleists, ein Dichter zu werden, zu erkennen sei. Vgl. Schmidt, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 14), S. 15.

<sup>18</sup> Eschenburg, *Ueber W. Shakspeare* (wie Anm. 9), S. 5.

erstens daran, dass er seine Shakespeare-Figur zur »Bewunderung der Nachwelt« erklärt und sie damit in seiner Gegenwart verortet, in der Shakespeare als genialer Autor gilt. Zweitens liegt Kleists Fokus auf einer selbstbestimmten Entwicklung des Autors. Dies evoziert das zeitgenössische Shakespeare-Bild, das den Autor als Inbegriff eines selbstschöpferischen und naturhaften Genies versteht und ihn zum exemplarischen Vorbild einer Genieästhetik erklärt. Demzufolge verkörpert Shakespeare die selbstschöpferischen Fähigkeiten des Menschen und legitimiert so den eigenen Anspruch auf Autonomie und die Abkehr von normativen Regeln.<sup>19</sup> Auch Kleist interessiert an Shakespeare dessen beschwerlicher Anfang und folglich dessen Rolle als Individuum, das aus sich selbst heraus wirksam wurde. Individuelle Emanzipation und das Bild des genialen Autors Shakespeare treffen so in Kleists Darstellung der Anekdote aufeinander. Indem Kleist in seinem Brief zwei Biographien verbindet, die außergewöhnliche Entwicklung des genialen Autors Shakespeare und in dieser Nachfolge den eigenen unkonventionellen Lebensplan, vollzieht sich seine Selbst-Bildung hier durch eine Shakespeare-(Um-)Bildung. Kleists Hinweis auf die Anekdote liest sich in diesem Sinne als Werdegang einer genialen Autorfigur. Gleichwohl erscheint der Ursprung dieses Werdegangs in mehrfacher Hinsicht unbestimmt, denn Kleist greift die Anekdote, anders als Eschenburg, der sie als »blosse Sage«<sup>20</sup> verwirft, als Autoritätsargument auf und wertet so das Unberechenbare, Zufällige und Geringfügige, das sich in dieser literarischen Kleinform ausdrückt, auf. Dies geschieht nicht nur in Bezug auf Shakespeare, sondern, insofern der Verweis beispielhaft für seinen eigenen Lebensplan einsteht, auch in Bezug auf den eigenen Anfang – als eines Ursprungs aus der kleinen Form: Kleist verweist zunächst darauf, dass, wie es auch er zu tun beabsichtigt, »[v]iele Männer [...] geringfügig angefangen« haben, um diesen Umstand im folgenden Satz auf der Ebene der literarischen Form zu wiederholen, indem er sich der kleinen Form der Anekdote bedient. Die historische Größe Shakespeare wirkt auf diese Weise auch auf der Ebene des Textes als Vermittlungsfigur zwischen einem unbedeutenden und noch unbestimmten Anfang – der, wie die Anekdote als ursprünglich mündliche Erzählung evoziert, noch an eine unveröffentlichte und unverschriftlichte Form gebunden ist – und einem zukünftigen erfolgreichen Finale. Damit scheint die »ambivalente Funktion des Anekdotischen, die Kategorie der großen Persönlichkeit gleichzeitig zu konsolidieren und zu demontieren«<sup>21</sup> hier unter umgekehrten Vorzeichen für Kleists Ausführungen wirk-

<sup>19</sup> Vgl. Schmidt, der in seiner Studie zur »Geschichte des Genie-Gedankens« ausführlich darlegt, wie Shakespeare in der genieästhetischen Debatte ab den 1760er Jahren zum Inbegriff einer genialen Autorfigur wird, die die Abkehr von ästhetisch normativen Regeln und einen Anspruch auf Autonomie legitimiert, indem sie als Paradigma einer an der Natur orientierten schöpferischen Subjektivität steht. Vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Heidelberg 2004, S. 150. Zu einer Zusammenstellung entsprechender Texte vgl. Hansjürgen Blinn (Hg.), *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. 1: Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788. 2: Ausgewählte Texte von 1793 bis 1827*, Berlin 1982, 1988.

<sup>20</sup> Eschenburg, *Ueber W. Shakspeare* (wie Anm. 9), S. 4.

<sup>21</sup> Moser, *Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen* (wie Anm. 10), S. 31.

sam zu sein, denn es ist gerade das Marginale und Kontingente der Anekdote, das ihm die Möglichkeit eröffnet, sich in der Nachfolge des genialen Autors Shakespeare zu entwerfen. Gerade dieses »unentschiedene Schwanken zwischen der kleinen, marginalen, und der großen, monumentalen Geschichte, die für die anekdotische Darstellungsform charakteristisch ist« und sie als »supplementäre Ergänzung« historischer Größe ausweist,<sup>22</sup> ist hier als eine zweifache Bewegung für Kleists Selbst-Bildung relevant, denn sie macht das Unbestimmte als konstitutiven Bestandteil von Kleists Lebensplan sichtbar *und* bietet ihm zugleich die Möglichkeit, sich aus dieser Unbestimmtheit und Randständigkeit heraus zu entwerfen.

Indem Kleist hier infolge einer Bewegung, die mit dem Verweis auf eine Anekdote beginnt und mit dem gegenwärtigen Publikumserfolg eines genialen Autors endet, implizit sowohl eine literarische Kleinform als auch das Autorschaftskonzept des Genies in seinen Lebensentwurf aufnimmt, scheinen sein Lebensplan wie sein Brief auch eine Selbst-Bildung als Autor zu enthalten.

Shakespeare steht als Name, als sich emanzipierendes Individuum und als Vertreter eines neuen, auf Individualität beruhenden Autorschaftsmodells gleich mehrfach für die Plausibilität von Kleists eigener Emanzipation und Selbst-Bildung ein: Mit der Referenznennung Shakespeares gibt sich Kleist als literarisch gebildeter Briefeschreiber und Erzähler zu erkennen, als Erfolgsgeschichte steht dessen Biographie für Kleists eigne Subjektwerdung ein, und als genialer Autor verweist Shakespeare auf die Möglichkeit eigener Autorschaft. Shakespeare steht auf diese Weise in Kleists erster Bezugnahme an der Schnittstelle von Selbst-Bildung, inszenierter Autobiographie und Autorschaft.

## II. Werk-Zitate als Praktiken der Selbst-Bildung I: Shakespeare in Kleists Darstellungslehre

Fortan bezieht sich Kleist in seinen Briefen ausschließlich auf Shakespeares Werke und spielt erkennbar auf die Stücke ›Julius Cäsar‹, ›Ein Sommernachtstraum‹, ›Hamlet‹, ›Richard II.‹, ›Heinrich IV.‹ und ›Macbeth‹ an. Dabei ist zunächst auffällig, dass wir, obwohl Kleist die Übersetzungen der Hauptwerke Shakespeares bekannt gewesen sein dürften,<sup>23</sup> nichts über deren direkte Lektüre erfahren.<sup>24</sup> Vielmehr stehen die Werkzitate im Zeichen einer literarischen Aneignung Shakespeares durch Kleist. Es ist festgestellt worden, dass Kleists Theater »weit mehr dem ästhetischen Prinzip der kreativen Anverwandlung als einem Akt bloßer Nachahmung« entspreche, indem Kleist die »Motive und Formulierungen Shake-

---

<sup>22</sup> Moser, Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen (wie Anm. 10), S. 25.

<sup>23</sup> Vgl. Breuer, Frühe Neuzeit (wie Anm. 12), 193. Auch Corssen urteilt über Kleists anfängliche Shakespeare-Kenntnis, dass »ihm die meisten großen Tragödien bei Beginn seines Schaffens schon bekannt waren«. Infolge ihres Vergleichs der Versmaße kommt sie zudem zu dem Schluss, dass Kleist auch die Originale gelesen haben könnte (Corssen, Kleist und Shakespeare, wie Anm. 13, S. 22 sowie S. 202–206).

<sup>24</sup> Einzig die Werk-Zitate lassen folglich auf eine entsprechende Lektüre der Werke Shakespeares schließen. Zu bedenken bleibt dabei freilich, dass einige der Verweise auch allgemein bekannte Wendungen aufgreifen, wie im Falle des ›Sommernachtstraums‹, wenn Kleist lediglich auf den Titel verweist (vgl. DKV IV, 303).

shakespeares systematisch intensiviert, sie ins Exzessive wendet, Zweifel und Qualen seiner Figuren radikalisiert<sup>25</sup> während die Anspielungen in den Briefen als Ausdruck einer »Geistesverwandtschaft« zu lesen seien, weil Kleist, indem er »Situatio- nen aus Shakespeares Dramen für sich beansprucht und wiederaufnimmt«, »seinen eigenen Seelenzustand« habe beleuchten wollen und »in den Worten von Shakespeares Figuren [...] ein literarisches Echo für seine eigenen Zweifel, eine geistige und seelische Entsprechung seiner tiefsten Ängste« gefunden habe.<sup>26</sup> Im Gegen- satz dazu soll hier dargelegt werden, dass sich Kleist der Dramen Shakespeares zum Zweck einer eigenen Darstellungs- und Inszenierungs-Praxis bedient, wo- durch es zu einer Selbst-Bildung kommt, die das in den Briefen bestehende Ver- hältnis von Kleist und Shakespeare als eines der wechselseitigen Formung erkenn- bar macht: Die Verweise auf Shakespeare und seine Figuren zeichnen in den Brie- fen ein spezifisches Bild Kleists, der sich durch die Verweismahme gleichwohl nicht nur selbst (aus-)bildet, sondern der sich, wie in Bezug auf seine erste Nen- nung gezeigt worden ist, auch zur Shakespeare-Rezeption verhält und infolgedes- sen ein eigenes Bild Shakespeares und seiner Figuren gestaltet.

Kleists erste Anspielung auf Shakespeares Werk ist in Erläuterungen zu seiner eigenen Bildungs- und Darstellungslehre eingebunden und trägt zur Ausbildung seiner eigenen analogischen Darstellungspraxis<sup>27</sup> bei. Zwei Wochen nach seiner Erwähnung Shakespeares weist Kleist seine Verlobte auf die angemessene Darstel- lung von Gedanken in Bildern und Vergleichen hin und schreibt hierzu: »Bei einem Bilde oder einem Gleichniß kommt es überhaupt auf möglichst genaue Übereinstimmung u Ähnlichkeit in allen Theilen der beiden verglichenen Gegen- stände an«. Um zu einem sicheren Umgang im Aufstellen von Gleichnissen zu gel- angen, weist Kleist sie daher an, ihren »Scharfsinn in dem Auffinden des Ähn- lichen« (DKV IV, 174) auszubilden und stellt ihr eine hierfür geeignete Methode vor: Sie soll jeweils mehrere Antworten auf von ihm formulierte Fragen finden und so »durch eine Menge an Antworten [ihren] Verstand schärfen u üben« (DKV IV, 175). Entscheidend ist nun, dass Kleist diese Praxis nicht nur erläutert, sondern in seinem Brief auch selbst umsetzt, indem er beispielhaft Antworten auf seine Fragen niederschreibt, sodass ein ausführlicher Frage-Antwort-Katalog ent- steht (DKV IV, 174f.). Kleists an die Verlobte adressierte Bildungslehre entwickelt sich in diesem Sinne zu einer eigenen Darstellungslehre und ihrer praktischen Ein- übung. Hierbei lässt sich, wie der Kommentator vermerkt, Kleists Antwort auf die Frage »Was ist *verführerisch*?« als eine unausgesprochene Anspielung auf Shake- speares Tragödie »Julius Cäsar« lesen: »Schmeicheleien, und zwar für jeden, denn wer sich auch nicht gern schmeicheln hört, der nimmt doch nicht übel, wenn man ihm dies sagt« (DKV IV, 175, 701). Die entsprechende Passage lautet in der Schle-

<sup>25</sup> Jenn, Heinrich von Kleist und William Shakespeare (wie Anm. 9), S. 102.

<sup>26</sup> Jenn, Heinrich von Kleist und William Shakespeare (wie Anm. 9), S. 101f.

<sup>27</sup> Vgl. weiterführend zu Kleists literarischem Schreibverfahren »nach dem Modell des »Gleichnisses« in den frühen Briefen, das zusätzlich zu einem Verfahren der »Serialisierung von Figuren« ins Verhältnis gesetzt wird, Sandro Zanetti, Doppelter Adressenwechsel. Heinrich von Kleists Schreiben in den Jahren 1800 bis 1803. In: Martin Stingelin (Hg.), »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 205–226, hier S. 220f.

gel-Übersetzung aus dem Jahre 1797: »Doch sag' ich ihm, daß er die Schmeichler haßt, / Bejaht er es, am meisten dann geschmeichelt«<sup>28</sup> und bezieht sich hier konkret auf die Figur des Julius Cäsar. Kleist führt seine Darstellungspraxis mithilfe von Shakespeares Werk aus, zeigt also, dass sein Darstellungsverfahren auch literarisch fundiert ist. Als Teil des Frage-Antwort-Katalogs gehört die Anspielung gleichzeitig zu Kleists Sammlung literarischen Materials, seinem »Ideenmagazin« (DKV IV, 164). Auf diese Weise dient die Anspielung nicht nur als Beispiel für die erwünschte Bildung Wilhelmine von Zenges, sondern weist auch auf eine praktische literarische Selbst-Bildung Kleists hin.<sup>29</sup> Letzteres wird außerdem durch Kleists spezifischen Umgang mit dem Zitat ersichtlich, denn seine Transformation des Zitates zeigt, dass ihm bereits die Vorlage als Ausgangspunkt einer Analogiebildung und zusätzlich als Basis eines eigenen Kernmotivs dient.

Das analogische Verfahren findet nicht nur zwischen Verführung und Schmeichelei Anwendung, sondern auch zwischen Shakespeare-Zitat und Kleists eigener Antwort, wobei die Aussage des Zitates zugleich modifiziert wird. Die antithetische Struktur, sich aufgrund einer Abneigung gegen Schmeichler schmeicheln zu lassen, findet sich bei Kleist wieder, denn seine Antwort legt ebenfalls dar, dass, selbst wenn jemand Schmeicheleien grundsätzlich ablehnt, sie doch gerade dadurch, dass niemand es »übel [nimmt], wenn man ihm dies sagt«, wirken. Dieses Paradox wird jedoch jeweils unterschiedlich erklärt: was bei Shakespeare noch als individuelles Fehlverhalten Cäsars gedeutet werden konnte, der ob seiner Eitelkeit daran scheitert, Schmeichler zu erkennen, und somit seinem Widersacher Decius unterliegt,<sup>30</sup> bekommt bei Kleist eine allgemeingültige, didaktische Bedeutung hinsichtlich der Schmeicheleien selbst. Kleist schreibt Shakespeares figurenbezogenes Zitat folglich in Richtung einer überindividuellen Aussage weiter, indem er es abstrahiert und Cäsars charakteristisches Verhalten sowie Decius' Absichten zu einem einzigen objektiven Merkmal der Schmeichelei selbst umbildet. Indem der Widerspruch in Kleists Zitat den Schmeicheleien selbst zugeschrieben wird, erfüllen sie wiederum die Funktion eines Gleichnisses für einen verführerischen Sachverhalt, der zu einem Fehltritt des Einzelnen führen kann. Durch diese analogische und abstrahierende Bewegung des Widerspruchs – von einer individuellen Figurenkonstellation zum allgemeinen Begriff – formt Kleist das Shakespeare-Zitat zu einem Sinnspruch über den Menschen und Lehrspruch in Sachen Lebensführung um. Shakespeares Werk fungiert auf diese Weise als Fundgrube für eine Allegorie Kleists und ist zugleich

---

<sup>28</sup> William Shakespeare, Julius Cäsar. In: Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Bd. 2, Berlin 1797, 2,1, S. 48.

<sup>29</sup> Für die Vermischung von Fremd- und Selbst-Bildung, mit der wir es hier zu tun haben, spricht auch eine nachfolgende Erläuterung Kleists, indem er sich in den Prozess des Auffindens von Gleichnissen mit einbezieht und auf diese Weise deutlich macht, dass die Übung auch für ihn selbst nützlich sein kann: »Auf diese Art kannst du durch eine Menge von Antworten Deinen Verstand schärfen und üben. Das führt uns dann leichter ein Gleichniß herbei, wenn wir einmal gerade eins brauchen.« (DKV IV, 175)

<sup>30</sup> Der Konflikt ist bei Shakespeare durch einen tatsächlichen Widersacher, die Figur des Verschwörers Decius motiviert, der sich der Schmeicheleien zu bedienen weiß und dadurch Cäsar zu täuschen vermag, wie er nach seinen Ausführungen über die Schmeichler ankündigt: »Laßt mich gewähren; / Denn ich verstehe sein Gemüt zu lenken, / Und will ihn bringen auf das Kapitol.« (Shakespeare, Julius Cäsar, wie Anm. 28, 2,1, S. 48)

Bestandteil einer analogischen Darstellungslehre, durch deren praktische Ausführung Kleist gleichsam seine eigenen Ausdrucksfähigkeiten schult.

### III. Werk-Zitate als Praktiken der Selbst-Bildung II: Shakespeare als Material, um das eigene Leben nach einem literarischen Muster in Szene zu setzen

In der Tat bezieht sich Kleist in den folgenden Briefen diesem Verfahren entsprechend auf Shakespeares Dramen, indem er sie als Gleichnisse für seine Lebensumstände und seine Ansichten einsetzt. Als Bestandteil der rhetorischen Mechanismen der Briefe dient Shakespeares Werk Kleist als ein literarischer Zitate- und Bilderfundus und erfüllt vor allem eine unterstützende Funktion für seine verschiedenen, adressatenabhängigen Formungen des Selbstbildes. So soll hier zunächst gezeigt werden, dass Kleist Shakespeare-Zitate für Zeitdiagnosen und Überlegungen zu seiner eigenen Rolle als Autor nutzt. Nachfolgend wird dargelegt, dass hingegen in persönlichen Briefen Shakespeare-Zitate seine Darstellung von Empfindungen verbürgen und erweitern. Dabei findet einerseits eine Umbildung der Vorlagen statt, die die literarische Selbst-Bildung Kleists durch Shakespeare ausformt. Andererseits zeigen gerade Einschübe wie »wie Shakespare sagt« oder die Wendung »Sein, oder Nichtsein« (DKV IV, 351), dass Shakespeares Werke hier auch in Form eines »Bildungsguts für gelehrte Zitate und Anspielungen«<sup>31</sup> rezipiert werden. Dadurch wird indes deutlich, dass Kleists Shakespeare-Rezeption auch eine pragmatische Funktion zukommt und sie insofern als soziale Praktik lesbar ist, durch die sich Kleist einem in seiner Zeit geläufigen Umgang mit Shakespeare annähert und auf diese Weise als gebildetes Subjekt im bildungsbürgerlichen Diskurs verortet.

Die Dramenzitate dienen als Material, mit dem Kleist seine politischen Ausführungen aufwertet und rhetorisch geschickt in Szene setzt. In diesem Sinne finden sich in Kleists im Dezember 1805 verfassten Brief an Rühle von Lilienstein Anklänge an »Heinrich IV.« und »Hamlet«. So schreibt Kleist in Bezug auf die Situation seines Freundes Pfuel: »aber wenn der Zufall die ersten Kugeln gut lenkt, so sieht es mir wohl so aus, [...] als ob er die ertränkte Ehre, wie Shakespeare sagt, bei den Locken heraufziehen würde« (DKV IV, 351).<sup>32</sup> Shakespeares Metapher umschreibt hier den von Kleist angenommenen Erfolg seines Freundes. Kleist wertet

---

<sup>31</sup> Breuer, Frühe Neuzeit (wie Anm. 12), 193.

<sup>32</sup> Die entsprechende Passage lautet in der Übersetzung Schlegels: »Bei Gott! mich dünkt, es wär' ein leichter Sprung / Vom blassen Mond die lichte Ehre reißen, / Oder sich tauchen in der Tiefe Grund, / Wo nie das Senkblei bis zum Boden reichte, / Und die ertränkte Ehre bei den Locken / Heraufziehn« (William Shakespeare, König Heinrich IV. In: Shakespeare's dramatische Werke, wie Anm. 28, Bd. 6, Berlin 1800, 1,3, S. 34). Die Locken-Metapher findet sich noch in einem weiteren Brief in einem Gleichnis, mit dem Kleist seinen Gemütszustand in Szene setzt: »Ich sitze, wie an einem Abgrund, mein edelmüthiger Freund, das Gemüth immer starr über die Tiefe geneigt, in welcher die Hoffnung meines Lebens untergegangen ist: jetzt wie beflügelt von der Begierde, sie bei den Locken noch heraufzuziehen, jetzt niedergeschlagen von dem Gefühl unüberwindlichen Unvermögens.« (Kleist an Karl von Stein zum Altenstein, 30. Juni 1806, DKV IV, 355)

seine Voraussage nicht nur durch Shakespeare auf, sondern konzipiert seine Voraussage dezidiert durch die Worte Shakespeares, da er diese als hypothetischen Vergleich einsetzt, der erst seine Aussage des Hauptsatzes vervollständigt. Der Einsatz des Zitates führt damit vor, dass Kleist sich nach Maßgabe seiner zuvor geforderten analogischen Darstellung von Gedanken in Bildern und Vergleichen auf Shakespeare bezieht, dessen Werk als Teil seines »Ideenmagazin[s]« (DKV IV, 164) fungiert. Das Zitat ist somit suggestiv wirksames Element der Ausführungen Kleists, die dadurch gleichsam als literarisch geformte erscheinen.

Auch, wie Kleist die Wendung »Sein, oder Nichtsein« im Zusammenhang mit der Darstellung seiner Ansicht über den Krieg gegen Frankreich einsetzt, verweist auf die rhetorische Eingebettenheit der Zitate. Zunächst malt sich Kleist eine »rührende Rede« des Königs aus, die dieser seiner Ansicht nach seinen Untertanen hätte halten sollen, um sie von einer Unterstützung des Krieges zu überzeugen.<sup>33</sup> Am Schluss dieser hypothetischen Rede schreibt er dem König die Worte zu, »daß es hier gar nicht auf einen gemeinen Krieg ankomme«, sondern »[e]s gelte Sein, oder Nichtsein« (DKV IV, 351). Als Höhepunkt der Rede unterstreicht die fatalistische Stoßrichtung der Wendung die existenzielle Bedeutung, die Kleists zufolge dem Krieg gegen Frankreich zukommt und übernimmt die Funktion einer Parole.

Insbesondere das erste Shakespeare-Zitat des Briefes demonstriert zusätzlich den produktiven Umgang Kleists mit Shakespeare und die Formung seines Schreibens durch Shakespeare: zunächst greift Kleist in seiner Anspielung, wie oben gezeigt wurde, den letzten Teil der bildhaften Rede Percys auf und verbindet ihn mit einer Aussage über seinen Freund Pful. Dann schreibt Kleist jedoch an seinen Adressaten gerichtet: »Dir, mein trefflicher Rühle, hängt sie [die Ehre] noch an den Sternen; und du wirst den Moment nicht versäumen, sie mit einem dreisten Griff herunter zu reißen« (DKV IV, 351). Hier zeigt sich, wie Percys Worte sowie seine Ausdrucksweise in ihrer Gesamtheit ein Muster für Kleist abgeben, denn in seiner Bemerkung an Rühle greift er nunmehr auf deren Anfang zurück, indem er den Vers »Vom blassen Mond die lichte Ehre reißen« umbildet. Bei Shakespeare ist an dieser Stelle zudem dezidiert von Percys Einbildungskraft, seiner »Welt von Bildern«<sup>34</sup> die Rede, die Kleist besonders zu interessieren scheint, wenn er nicht nur Metaphern, sondern auch das Prinzip übernimmt, wie seine Ausführungen nahelegen, die zunächst im Modus des »Als-Ob« stehen und auf eine Zukunft oder auf eine Fiktion hin ausgerichtet sind. Kleists bildhaftes Reden über Ehre zieht sich auf diese Weise von Pful über Rühle zum König und forciert damit nicht zuletzt, an die verlorene Ehre des Königs zu denken. Der Brief scheint auf diese Weise durch das Shakespeare-Zitat vorweggenommen und durch Percys Vorstellungs- und Sprachkraft fundiert zu sein. So ließe sich hier folgern, dass Kleist seine Ausführungen nach Maßgabe der literarischen Vorlage und ihrer Poetik, die aufgenommen und angeignet werden, strukturiert.

---

<sup>33</sup> Vgl. DKV IV, 351: »Warum hat der König nicht gleich [...] seine Stände zusammenberufen, warum ihnen nicht, in einer rührenden Rede (der bloße Schmerz hätte ihn rührend gemacht) seine Lage eröffnet.«

<sup>34</sup> Vgl. die auf Percys Rede folgenden Worte Worcesters: »Er stellt sich eine Welt von Bildern vor, / Doch nicht die Form des, was er merken sollte.« (Shakespeare, König Heinrich IV., wie Anm. 32, I,3, S. 34)

In zwei weiteren Briefen ist gleichfalls deutlich erkennbar, wie wirkungsvoll Shakespeares Zitate als Teil der rhetorischen Mechanismen der Briefe funktionieren. Zudem wird ersichtlich, wie sie sich zwischen politischer Zeitdiagnose, inszenierter Biographie und Autorschaft bewegen. So beklagt Kleist in einem Brief vom Juni 1807, den er aus seiner Gefangenschaft an seine Cousine Marie von Kleist schreibt: »Ich arbeite, wie Sie wohl denken können, doch ohne Lust und Liebe zur Sache. Wenn ich die Zeitungen gelesen habe, und jetzt mit einem Herzen voll Kummer die Feder wieder ergreife, so frage ich mich, wie Hamlet den Schauspieler, was Hekuba mir sei?« (DKV IV, 378) Kleist beschreibt hier eine Gefühlskrise, die er auf die politischen Nachrichten zurückführt und die ihn in seiner literarischen Produktion hemmt, sodass sich authentische Autorschaft, die sich durch »Lust und Liebe zur Sache« auszeichnet, und die gegenwärtige politische Situation auszuschließen scheinen. Kleist berichtet seiner Cousine zunächst, dass er »arbeite« und suggeriert sogleich, damit ihrer Vorstellung zu entsprechen. Der Verweis auf seine schriftstellerische Tätigkeit scheint insofern lediglich die an ihn gerichteten Erwartungen vorwegzunehmen, mithin das Fremd-Bild eines »Autors Kleist« als Selbst-Bild zu inszenieren. Außerdem stellt Kleist dadurch, dass er erklärt, »ohne Lust und Liebe zur Sache«, jedoch »mit einem Herzen voll Kummer« schriftstellerisch tätig zu sein, seine Autorschaft unter das Vorzeichen einer melancholischen Gefühllosigkeit. Für diesen ambivalenten Umstand steht auch sein Verweis auf Shakespeare ein, denn Kleist kommentiert mit Hamlets Worten bezüglich der Ausdrucksfähigkeit des Schauspielers<sup>35</sup> sich selbst und vergleicht sich auf diese Weise sowohl mit Hamlet als auch mit der Figur des Schauspielers: Seine Anspielung stellt eine Selbstbefragung dar, die ihn in der Rolle des an den politischen Umständen leidenden Hamlet und in der Rolle des Schauspielers erscheinen lässt, der, selbst ohne Gefühle, ihren äußeren Ausdruck hervorrufen kann. Auf diese Weise stellt sich Kleist als ein leidender sowie unschöpferischer Autor dar, der seinem Schreiben gegenüber gleichgültig ist, mithin lediglich mechanisch etwas zum Ausdruck bringt, was er nicht empfindet. Wenn Kleist seine schriftstellerische Tätigkeit mit den Worten beschreibt, dass er »die Feder wieder ergreife«, so erscheint hier in der Tat Autorschaft, analog zum Vergleich mit dem Schauspieler, als ein rein materieller und automatischer Vorgang, mit dem lediglich das äußere Verhalten eines Autors zitiert wird. Die beschriebene innere Gleichgültigkeit der »Sache« gegenüber bei gleichzeitiger Bezugnahme auf die Ebene der Darstellung und die Ausdrucksfähigkeit eines Schauspielers scheinen Kleists zuvor übernommenes Fremd-Bild des Autors zu ergänzen. Insgesamt erweist sich Kleists Verweis auf das Shakespeare-Zitat als Element einer Selbst-Inszenierung, in Folge der Kleist die Rolle des Autors *als Rolle* übernimmt und ausstellt.

Auch in einem Brief an Karl von Stein zum Altenstein vom 22. Dezember 1807 steht der Einsatz eines Zitates im Zeichen der Verbindung von politischer Zeitdiagnose und Autorschaft. Kleist übersendet Altenstein in dem Brief die Anzeige seines Kunstjournals »Phöbus« und erklärt, dass er damit zeigen wolle, dass er

<sup>35</sup> Vgl. Hamlets Worte: »Und alles das um nichts! / Um Hekuba! / Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr, / Daß er um sie soll weinen?« (William Shakespeare, Hamlet. In: Shakespeare's dramatische Werke, wie Anm. 28, Bd. 3, Berlin 1798, 2,2, S. 225).

»der Güte und Gewogenheit deren Sie mich, bei meiner Anstellung in Berlin, würdigten, wenn auch nicht in dem Sinn, in dem ich es damals versprach, doch in einem anderen, würdig war«. Kleists darauffolgende Ausführungen lesen sich ganz als Arrangement, sich und vor allem sein neues Kunstjournal als einen solchen »anderen« Sinn in Szene zu setzen: so wechselt Kleist abrupt zu einer Beschreibung des »sonderbare[n] Schicksals« seiner Verhaftung und seiner Gefangenschaft, das er abschließend mit den Zuständen in Shakespeares »Macbeth« vergleicht: »Doch es ist dahin gekommen, daß man, wie Rosse im Macbeth sagt, beim Klang der Sterbeglocke nicht mehr fragt, wen es gilt?« (DKV IV, 403)<sup>36</sup> Dem analogen Verfahren entsprechend setzt Kleist mittels der Vorlage seine eigenen Lebensumstände gleichnishaft in Szene: Mit Shakespeares Versen zeichnet Kleist ein bedrückendes Bild seiner eigenen Umstände. Hierin äußert sich weniger eine »Geistesverwandtschaft«<sup>37</sup> Kleists mit Shakespeare, als eine rhetorisch geschickte Dramatisierung seiner vergangenen Situation, um seine gegenwärtige literarische Tätigkeit aufzuwerten. Diese läßt Kleist angesichts der politischen Umstände als einzige Möglichkeit erscheinen: »Das Unglück der vergangenen Stunde ist was Altes. – Jetzt lebe ich in Dresden, als dem günstigsten Ort in dieser, für die Kunst, höchst ungünstigen Zeit, um einige Pläne, die ich gefaßt habe, auszuführen.« (DKV IV, 403) So erweisen sich die beiden Zitate als ein literarisches Bindeglied, als tatsächliche Schnittstelle zwischen den politischen Lebensumständen und Kleists Tätigkeit als Autor.

In Briefen an seine Schwester Ulrike von Kleist sowie an Ernst von Pfuel setzt Kleist Verweise auf Shakespeares Werk ebenfalls zu inszenatorischen Zwecken ein, sie verbürgen seine Darstellung von Gefühlsregungen und Empfindungen und sind infolgedessen nicht nur analogisch, sondern auch erweiternd wirksam.

In seinem Brief an seine Schwester Ulrike von Kleist vom 18. März 1802 verweist Kleist in einem emphatischen Nachtrag auf Shakespeares »Sommernachts Traum«, indem er schreibt: »Entzücken? – Fällt Dir nichts ein? – – – Mir ist das ganze vergangne Jahr wie ein Sommernachtstraum.« (DKV IV, 303) Der Vergleich mit der Komödie ist schon allein aufgrund der dialogischen Struktur des Nachtrags dezidiert suggestiv, da er als Antwort eines inszenierten Gesprächs mit der Schwester erscheint. Auffällig ist besonders der Umstand, dass Kleist die Passage erst im Nachhinein ergänzt und an einer Stelle des Briefes eine Markierung einfügt, die auf diesen Nachtrag am Ende verweist (vgl. DKV IV, 302). Kleist, der zunächst seine Beschämung über die finanzielle Unterstützung der Schwester ausgedrückt hat, fügt die Markierung an einer Stelle ein, in der er auf den entspre-

---

<sup>36</sup> Vergleicht man die Anspielung mit dem Wortlaut der Eschenburg-Wieland-Übersetzung sowie der Überarbeitung Friedrich Schillers, so klingen in Kleists Anspielung beide Fassungen an: Bei Eschenburg-Wieland lautet das Zitat: »[D]as arme Land! [...] wo man [...] und beim Geläute der Sterbeglocke kaum noch fragt, wen es gilt?« (Willhelm Shakespeares Schauspiele, Von Johann Joachim Eschenburg, Neue verbesserte Auflage, Bd. 12, Straßburg 1779, S. 115f.) Bei Schiller findet sich hingegen der Ausdruck »Klang« wieder: »Ach armes Land! / [...] Wo niemand bey der Sterbeglocke Klang / Mehr fragen mag: wem gilt es?« (Friedrich Schiller, Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespear zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar, eingerichtet von Schiller, Tübingen 1801, IV, 7, S. 123)

<sup>37</sup> Jenn, Heinrich von Kleist und William Shakespeare (wie Anm. 9), S. 101f.

chenden Brief der Schwester zu sprechen kommt. Darin stünde, so Kleist, »mancherlei zu lesen, ob es gleich darin nicht geschrieben steht, daß ich immer wechselnd mit Entzücken\* an Dich, bald mit Widerwillen an mich denke« (DKV IV, 302). Die nachträgliche Erweiterung, deren ausgelassener Ton ein positives Gefühl Kleists verstärken soll, lenkt die Leserin rhetorisch geschickt von ihrem eigenen Brief und Kleists Selbstkritik ab und zu seinem Lob hin. Dies legt offen, wie Kleist hier eine strategische Leserlenkung zum Zwecke der Selbstinszenierung betreibt: denn die Erweiterung verstärkt den unbeschwerten Teil des Briefes, zumal der Vergleich mit der Komödie zusätzlich ein positives Bild seiner Verhältnisse entwirft und sie metaphorisch verklärt. Tatsächlich überwiegen, wie Barbara Gribnitz festgestellt hat, in Kleists Briefen an die Schwester eindeutig die »Lesevarianten«, bei denen der Niederschrift des Briefes eine Umarbeitung folge. Das Ergebnis dieser nachträglichen »Arbeit am Briefftext« sei eine »Arbeit [...] am Bild seines Selbst für die Andere«, die auf diese Weise Kleists »Inszenierungen des Selbst« kenntlich mache.<sup>38</sup> Ganz im Sinne einer solchen inszenatorischen »Arbeit am Briefftext« lenkt der Einschub sowohl die Aufmerksamkeit als auch den Blick der Leserin über Teile des Briefes hinweg. Dadurch steht der Verweis auf Shakespeares Komödie nicht zuletzt im Zeichen einer entscheidenden Erweiterung des Geschriebenen, die in einen Raum abseits der Briefsituation führt: Dieser ist wie der im Titel zitierte Traum affektiv aufgeladen, jedoch nicht eindeutig sprachlich ausgefüllt, was der mehrfache Einsatz von Gedankenstrichen zeigt.

Das Geschriebene ähnlich erweiternd, steht in Kleists Brief an Pful vom 7. Januar 1805 der Vergleich mit dem machtlosen König Richard II. aus Shakespeares gleichnamigem Drama ebenfalls im Kontext der Darstellung von Gefühlsregungen. So schreibt Kleist:

*Mein, mein ist die Schuld, ich habe dich verwickelt, ach, ich kann dir dies nicht so sagen, wie ich es empfinde. – Was soll ich, liebs[ter Pful, mit] allen diesen Tränen anfangen? Ich mögte mir, zum Zeitvertreib, wie jener nackte König Richard, mit ihrem minutenweisen Fallen eine Gr[uf]t a]ushölen, mich und dich und unsern unendlichen Schmerz darin zu versenken. (DKV IV, 335f.)<sup>39</sup>*

Kleist stellt hier durchaus seinen eigenen »Seelenzustand« mit Hilfe des Zitats dar,<sup>40</sup> doch bedeutet die Gleichsetzung mit dem König auch eine Verschiebung der zuvor angesprochenen Schuld. Denn indem Kleist zunächst davon spricht, diese nicht so ausdrücken zu können, wie er es empfindet und dann auf seine Tränen zu sprechen kommt, steht das folgende Zitat auch stellvertretend für den unmittelbaren Ausdruck der unausgesprochenen Gefühle. Es wird als Endpunkt einer Bewegung lesbar, infolge der Kleist den Fokus von seiner Schuld auf seinen

<sup>38</sup> Barbara Gribnitz, »Meine theuerste Ulrike«. Heinrich von Kleist an Ulrike von Kleist. Spuren ihrer Briefbeziehung. In: Breuer, Jaštal, Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele und Ideenmagazine (wie Anm. 6), S. 85–104, hier S. 102f.

<sup>39</sup> Vgl. die entsprechenden Worte Richards in der Übersetzung Schlegels: »Wie oder sollen wir mit unserem Leid / Mutwillen treiben, eine art'ge Wette / Anstellen mit Vergießung unsrer Tränen? Zum Beispiel so: auf *einen* Platz sie träufeln, / Bis sie ein Paar von Gräbern ausgehölt« (William Shakespeare, König Richard II. In: Shakspeare's dramatische Werke, wie Anm. 28, Bd. 5, Berlin 1799, 3,4, S. 234).

<sup>40</sup> Vgl. Jenn, Heinrich von Kleist und William Shakespeare (wie Anm. 9), S. 101f.

Schmerz verschiebt. Kleists »Thränen« (DKV IV, 335), die zu dem Zitat überleiten, bilden zwar die Vergleichsgröße für die Anspielung, da sie als Körperzeichen den Eindruck einer fehlenden sprachlichen Ausdrucksfähigkeit angesichts der Schuld jedoch verstärken, wird gerade die sprachliche Lücke evident, die zuvor beklagt worden war. Die Figur des Königs entlastet den Briefeschreiber Kleist von seiner Schuld sowie der fehlenden Ausdrucksfähigkeit. Auf diese Weise erscheint die Anspielung tatsächlich als Ersatz für eine Versprachlichung und füllt in dieser Funktion eine Leerstelle des Briefes aus.

#### IV. Shakespeare in Kleists Brief vom 10. November 1811

Ein letztes Mal spielt Kleist in seinem Brief an Marie von Kleist vom 10. November 1811 auf Shakespeare an. In diesem Brief, in dem sich Kleist von seinem Leben lossagt und, wie Günter Blumberger mit Blick auf die »Todes-Briefe« herausgearbeitet hat, eine »strategische Inszenierung eines Autorbildes für die Nachwelt, die Kontrolle der Kommunikation posthum«<sup>41</sup> verfolgt, steht seine Anspielung jedoch unter anderen Vorzeichen als bisher: Es wird zu zeigen sein, dass Kleist hier sowohl eine Abwendung vom zeitgenössischen Umgang mit Shakespeare vollzieht als auch seine bisher angewandte Analogiepraxis in Bezug auf Shakespeares Werke aufgibt. So begründet Kleist in dem Brief seinen Entschluss zum Selbstmord und schreibt in diesem Zusammenhang:

Es ist zwar wahr es fehlte mir sowohl als ihnen an Kraft, die Zeit wieder einzurücken; ich fühle aber zu wohl, daß der Wille, der in meiner Brust lebt, etwas Anderes ist, als der Wille derer, die diese witzige Bemerkung machen: dergestalt, daß ich mit ihnen nichts mehr zu schaffen haben mag. (DKV IV, 509)<sup>42</sup>

Erneut ist der Shakespeare-Verweis zunächst als Bestandteil einer politischen Gegenwarts- und Gesellschaftskritik lesbar, die mit der in dem Brief thematisierten Enttäuschung über die Allianz mit Frankreich zusammenhängt. Mit der Aussage, ihm fehle die Kraft, die »Zeit wieder einzurücken« spielt Kleist auf Hamlets Aussage »Die Zeit ist aus den Fugen« an. Doch während Kleist sich zuvor mit den Figuren aus Shakespeares Dramen verglichen und ihre Sprache übernommen hat, stellt sich die Analogie hier als problematisch dar: Kleist entwirft sich im Gegensatz zu denjenigen, die davon sprechen »die Zeit wieder einzurücken«, indem er seinen stärkeren inneren Willen gegen denjenigen »derer, die diese witzige Bemerkung machen« stellt. Blumberger hat festgestellt, dass sich Kleist in seinem Brief »als der nonkonformistische Intellektuelle [entwirft], der außerhalb der familiären, ständischen, ästhetischen und politischen Ordnungen seiner Zeit steht«. Insofern sei das Zitat eine Absage an die Narrenrolle Hamlets und »den verzweifelten Witz

---

<sup>41</sup> Günter Blumberger, *Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe*. In: Detlev Schöttker (Hg.), *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*, München 2008, S. 145–160, hier S. 145.

<sup>42</sup> Das Zitat lautet in der Übersetzung Schlegels von 1798: »Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram, / Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!« (Shakespeare, *Hamlet*, wie Anm. 35, 1,5, S. 186)

des Melancholikers, dessen Worte nichts ändern an den Taten der Herrscher«.<sup>43</sup> Kleist distanziert sich hier von seiner Gegenwart und Gemeinschaft und stellt dezidiert einen neuen Umgang mit Shakespeares Werk heraus, indem er seine Analogiebereitschaft aufgibt. Es findet innerhalb des Verweises eine Bewegung statt, die mit einer Übereinstimmung, sowohl mit der Gemeinschaft als auch mit den Worten aus Shakespeares Tragödie, einsetzt (»Es ist zwar wahr, es fehlte mir sowohl als ihnen an Kraft, die Zeit wieder einzurücken.«), jedoch mit der Betonung einer Differenz endet: »dergestalt, daß ich mit ihnen nichts mehr zu schaffen haben mag.« Das lenkt den Blick darauf, dass »diese witzige Bemerkung« als ein bestimmter Umgang seiner Zeitgenossen mit Shakespeare zu verstehen ist. Die witzige Bemerkung bezieht sich auf die vorausgehende Shakespeare-Anspielung, die von den anderen, und zunächst auch von ihm selbst, als Bestandteil einer politischen Gegenwartsdiagnose genutzt wird. In einem zweiten Schritt distanziert sich Kleist aber von seiner Gemeinschaft, indem er auch deren sprachliche Ausdrucksweise zurückweist: er erklärt, dass sich sein Wille, und im Anschluss daran er selbst, nicht mit denen vereinbaren lasse, die sich, anstelle zu handeln, geistreicher Zitate bedienen. Kleist lehnt diese Haltung ab und das heißt in diesem Fall auch ein Verfahren, das darin besteht, die eigenen Lebensumstände unter Zuhilfenahme von Shakespeares Werken vergleichend ausschmücken. Mit der Absage an die witzige Bemerkung der Anderen vollzieht Kleist seine Absage an die Gemeinschaft als eine Absage an einen spezifischen Umgang mit Shakespeare, den seine Zeitgenossen betreiben und den auch Kleist in seinen Briefen verfolgt hat, ein Umgang mit Shakespeare, der auf geistreichen Analogien und Vergleichen beruht. Indem er diesen Umgang erst ausführt und dann für sich selbst verwirft, erscheint die zitierte Textstelle als inszenierte Abwendung von geläufigen Praktiken des literarischen Feldes seiner Zeit. Sie stellt sich damit als eine Selbst-Bildung dar, die in umgekehrter Richtung erfolgt und Kleist, wohlgermerkt als Autor, außerhalb des kulturellen Diskurses verortet. Kleist problematisiert hier zugleich seine eigene analogische Verfahrensweise im Umgang mit Shakespeares Werk, durch die er sich bisher in den Briefen als Briefeschreiber, als Autor und als gebildetes Subjekt entworfen und zugleich verwirklicht hatte. In diesem Sinne distanziert sich Kleist am Ende davon, sein Inneres, den »Wille[n], der in meiner Brust lebt« durch Anspielungen auf Shakespeare zu versprachlichen – und damit auch davon, sich seinen Adressaten gegenüber durch Shakespeare mittelbar zu machen. So ließe sich mit Blick auf das abschließend von Kleist gestaltete Verhältnis zu Shakespeare folgern, dass sich Kleist am Ende im Sinne seiner »strategische[n] Inszenierung eines Autorbildes für die Nachwelt«<sup>44</sup> als ein unverstandener Nicht-Nachahmer und gerade dadurch als der einzig wahre Nachfolger Shakespeares entwirft.

---

<sup>43</sup> Blamberger, *Ökonomie des Opfers* (wie Anm. 41), S. 152f.

<sup>44</sup> Blamberger, *Ökonomie des Opfers* (wie Anm. 41), S. 145.

## REZENSIONEN



Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist. Göttingen: Wallstein 2011, 348 S. – *Besprochen von Pál Kelemen.*

Der Umschlag stellt eine Kampfszene dar. Die Abbildung ist ein vergrößerter und kolorierter Ausschnitt aus einer Buchillustration, die nach dem Stahlstichoriginal von Karl Girardet, dem anerkannten Historienmaler seiner Zeit, gemacht wurde. Die Szene zeigt haitianische Freiheitskämpfer, die unter der Führung Toussaint Louvertures gegen die Truppen des französischen Generals Donatien de Rochambeau kämpfen. Es geht hier um eine der berühmtesten Schlachten der Haitianischen Revolution, laut Bildtitel um die »Schlacht um die Schlangenschlucht«. Zentrale Figur des Umschlagbildes ist Toussaint selber, dessen rote Weste gleich ins Auge sticht. Die Schlacht ereignete sich 1802, ungefähr sieben Monate nachdem Louverture eine Verfassung für St. Domingue erlassen und damit das französische Recht auf der Insel deinstalliert hatte. Das Umschlagbild bildet also einen schwarzen Mann ab, der sich nicht nur im politischen und juristischen Diskurs als Souverän, sondern im Reich der Körper- und Waffengewalt als echter Krieger zu behaupten weiß. Zu diesen beiden Bereichen, Recht und Krieg, tritt im Falle Toussaints ein dritter hinzu. Wirft man einen Blick auf Louvertures Biografie und schenkt man seinen eigenen Angaben zu seinem Familienleben Glauben, stellt es sich gleich heraus, dass er sein erstes Kind, Placide, adoptierte, als er 1782 heiratete. Auch sein Privatleben war also zeitlebens durch eine familiäre Ausnahmeerscheinung gekennzeichnet.

In dieser Hinsicht gilt der Umschlag als gelungen. Denn neben dem direkten, thematischen Hinweis auf Kleists »Die Verlobung in St. Domingo« werden hier durch die Zentralstellung der historischen Führerfigur der Haitianischen Revolution alle Bereiche vereint, die für Kleists gesamtes Schaffen laut Vorwort des Bandes grundlegend sind: »militärische, rechtliche und familiäre Ausnahmesituationen« (9). Dass Kleists Schriften durchgehend »Grenzerfahrungen und Extremsituationen« (9) zu Grunde liegen, seien diese politische, biografische oder motivgeschichtlich überlieferte, motiviert den Ansatz des Bandes, »die vielfältigen Ausnahmezustände in und um Kleists Werk als zentrale Matrix für dessen Lektüre heranzuziehen – eine neue Lektüre, die unter der Maßgabe steht, dass Kleist Dramen und Erzählungen den Wandel der Semantik bzw. der gesellschaftlichen Funktionalisierung von Krieg, Recht und Leben nach 1800 in ihrer motivischen wie ästhetischen Dimensionen registriert und mitkonstituiert haben« (9f.).

Das zeigt in der Tat eine seit deutlich mehr als zehn Jahren stattfindende, gut erkennbare Verschiebung des literaturwissenschaftlichen Interesses an Kleists Texten an. Die angesprochenen Grenzerfahrungen und Extremsituationen in seinen Schriften waren für die Rezeption zwar von jeher zentral sowohl in biografischer als auch in poetologischer Hinsicht. Die Schwierigkeiten bei der Integration seiner Texte in etablierte Gattungspoetiken und Epochenkonstruktionen sowie die biografische Erschaffung des Autors Kleist als Ausnahmefigur und Teufelskerl der Literaturgeschichte korrespondierten immer schon mit einem expliziten Ausnahmediskurs seiner Schriften. Die Szenen, die seinen Dramen, Erzäh-

lungen, Anekdoten und weiteren, gattungspoetisch schwer einzuordnenden Beiträgen in überwiegender Mehrheit zu Grunde liegen, nämlich die Augenblicke des Kontrollverlusts, die Störungen in sozialen Steuerungssystemen, das Verschwimmen der Grenze zwischen dem Humanen und dem Animalischen, wurden bereits mit Hilfe von Begriffen wie etwa ›Plötzlichkeit‹ oder ›Intensität‹ (nicht zu sprechen über den berühmt-berüchtigten Begriff der ›Existenzfreude‹) verhandelt. Diese Momente und Zustände der Ausnahme wurden aber vor allem als Bedingungen einer immanenten Emergenz des Ästhetischen gedeutet.

Die in diesem Band vorliegenden Lektüren, wie das obige Zitat behauptet und auch der Untertitel vermerkt, sollen aber ›neu‹ sein. Die Frage, wie diese bereits auf dem Vorderdeckel angekündigte ›Neuheit‹ beschaffen ist und welchen Status sie im gegenwärtigen Diskurs der Neueren deutschen Literaturwissenschaft haben soll, begleitet so die kritische Lektüre des Bandes bis zum Rückendeckel. Eine gewisse Spannung entfaltet sich zwischen dieser Ankündigung und Inszenierung des Neuen auf dem Vorderdeckel und jener ambivalenten Situierung des Neuen als solchem, die sich aus dem Theoriekomplex ergibt, mit dem die Mehrzahl der Beiträge arbeiten und an dem sie sich abarbeiten. Das kann – muss aber nicht – das Gefühl einer leichten Unsicherheit im Leser in Bezug auf die Stimmigkeit zwischen editorischer Geste und den Theorieimplikaten bewirken, die für das gesamte Unternehmen gültig sein wollen.

Die hier gemachten Lektürevorschläge setzen sich allerdings dezidiert von der angesprochenen Deutungstradition ab. Die in Frage stehenden Zustände bei Kleist werden hier nicht nur als Aussagen der Literatur über die Entstehung des Literarischen behandelt, oder anders gewendet als Figurationen einer immanenten Emergenz der Literatur, sondern als ein Dispositiv, in dem sich eine bestimmte historische – sich eben nicht nur auf die Ästhetik beschränkende – Wissenskonfiguration thematisch, kompositionell, semantisch und rhetorisch kundtut. Der *literarische* Ausnahmezustand wird somit als die prägnante und historisch adäquate Darstellungsform der Verflechtung von genealogischem/biologischem, juristischem und militärischem Wissen um 1800 ins Blickfeld gerückt. Diese Perspektive, in der die Verfügung über einen historischen Wissensbestand keinem handelnden Einzelsubjekt, keiner Institution oder Infrastruktur, sondern einem bestimmten Zustand des Agierenden zugeschrieben wird und diesem Zustand die eigentliche Handlungsmacht zuerkannt wird, trägt durchgehend der berühmten Kleist'schen Maxime Rechnung: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (SW<sup>9</sup> II, 323). Dass dieser Zustand die unterschiedlichsten Gestalten annehmen kann, die jedoch darin konvergieren, dass sie als Situationen nicht planbar und zufällig, als Wissensräume nicht die des Innehaltens und der Reflexivität sind, sondern der Bewegung und des präreflexiven Vollzugs und schließlich als Temporalitäten nicht durch Sukzessivität, sondern durch Simultaneität und Synchronizität gekennzeichnet sind, wurde bereits oft beschrieben. Diese Eigenschaften machen den besagten Zustand bei Kleist zur Voraussetzung für die plötzliche Erscheinung des Neuen. Das Neue könnte sich zwar ohne diesen Zustand als Voraussetzung nie verwirklichen; er lässt sich als solcher aber nicht begreifbar machen, denn er zeigt sich als Zustand – eben dadurch macht er eine Ausnahme unter anderen möglichen Zuständen aus – immer nur

durch die Optik des von ihm jeweils ermöglichten, konkreten und unvorhersagbaren neuen Wissens. Mit anderen Worten entsteht dieser Zustand selbst erst im Zuge seiner Verkörperung und wird nur durch diese wahrnehmbar. (Wirft man erneut einen Blick auf den Umschlag, erweist sich im Lichte dieser kurzen Überlegungen die Korrespondenz, die einerseits durch die rote Hervorhebung der Wortes »Zustand«, andererseits durch die rote Kolorierung von Toussaints Weste entsteht, geradezu als umschlaggestalterischer Coup.)

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht stellt sich nicht nur die Frage, worin das Neue besteht, das Kleists Texte produzieren und wie die textuellen und kontextuellen Zustände beschaffen sind, die als Inkubationsräume für dieses Neue dienen, sondern – und vor allem – die Frage, woran jenes Neue festzumachen ist, das durch die spezifisch literarische Darstellung militärischer, rechtlicher und familiärer Ausnahmezustände diesen thematischen, rhetorischen und semantischen Komplexen zukommt oder noch radikaler: inwiefern es die Literatur selbst ist, die die spezifische Ausnahmeform unter den Zuständen überhaupt erst hervorbringt. Durch diese Grundfragen sind die in den meisten Beiträgen vorherrschenden wissenschaftlichen und wissenspoetologischen Ansätze motiviert, sie sind sozusagen der literarischen Genealogie eines Ausnahme-Zustands auf der Spur.

Kleist belässt uns über die Beschaffenheit dieses Zustands durch den lässig-eleganten – aber eben durch die Erscheinungslogik dieses Zustands motivierten – Gebrauch des Adjektivs »gewiss« weitgehend in Unsicherheit. Die meisten Beiträge des Bandes gelten nun als Versuche, diesen »gewisse[n] Zustand« des Wissens beim Namen zu nennen und begrifflich zu konturieren und zwar mit Hilfe einer durch Carl Schmitt und später durch Giorgio Agamben geprägten Begrifflichkeit des Ausnahmezustands. Die einzelnen Aufsätze des Bandes ermessen die drei Dimensionen dieses Zustands – denen die von ihrem Umfang her wohlproportionierten drei Teile des Bandes gewidmet sind –, nämlich Krieg, Recht und Leben in unterschiedlichen Perspektivierungen je nach eigener Forschungs- und Erkenntnisinteressen.

Der Bandherausgeber Nicolas Pethes stiftet in seiner Einleitung, die zugleich eine exemplarische Kurzanalyse von »Das Erdbeben in Chilk« liefert, überzeugend ein Analogieverhältnis zwischen Kleists Werk als Einsetzungsakt einer literarischen Sprache in der Geschichte der deutschsprachigen Literaturen und der Einführung eines Ausnahmezustands, wie Carl Schmitt diesen beschrieben hat. Demzufolge soll der zeitgenössische literarische Diskurs der Kleist'schen literarischen Innovationen genauso äußerlich und zugleich inhärent sein wie die ausgesetzte Rechtsordnung für die Einsetzung des Ausnahmezustands vorausgehend und zugleich zugrundeliegend ist. Damit wird ein begriffliches Instrumentarium für den Umgang mit dem alten literaturhistorischen Problem angeboten, inwiefern Kleists Werke zum zeitgenössischen literarischen Diskurs dazugehören und zugleich den Anfang einer neuen (modernen) Literatur markieren. Torsten Hahn ist in seinem Beitrag an den »Rückkopplungseffekten« (22) zwischen literarischer Fiktionalität und der Begriffsbildung in der politischen Theorie interessiert und zeigt, dass die »eigentliche und einzige Realität« dessen, was Carl Schmitt »absolute Ausnahme« nennt, nur in der literarischen Fiktion möglich ist. In seiner Interpretation zu »Robert Guiskard« arbeitet er zunächst die apokalyptische Ausrichtung des Ausnahmebegriffs heraus und zeigt, wie diese sich im Drama vollständig entfaltet.

Dabei gewinnt die Ebene der Aufhebung einer lokalen Rechtsordnung eine eschatologische Dimension, was zur Verwischung der Grenze zwischen Leben und Tod führt. Dann zeichnet Hahn in der Fokussierung auf Armins Figur nach, wie der Sprung in den Zustand der absoluten Ausnahme durch Zeichenmanipulation, in diesem Fall durch die Eigendynamik und die performative Kraft der Gerüchte und Intrigen – trotz andauernder Risikokommunikation, die Geschehnisse im Bereich des Erwartbaren zu behalten –, herbeigeführt wird, wodurch die Pestseuche sich in einen »nicht umschriebenen Fall« (38) verwandelt. »Die Herrmannsschlacht« wird von Niels Werber nicht auf ihre literaturgeschichtliche Funktion hin befragt, sondern daraufhin, wie Kleist in diesem Stück »geo- und biopolitische Muster« (45) für gesellschaftliche Selbstbeschreibungen im Medium der Literatur erprobt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht zur Verfügung standen. Dieses dramatische Pendant zum »Katechismus der Deutschen«, das Kleist in Auseinandersetzung mit Fichtes Schrift »Reden an die deutsche Nation« verfasste, nimmt für Werber nicht nur Clausewitz' Vorstellung über den »Volkskrieg« (50) im Allgemeinen vorweg, sondern entwirft eine elaborierte Technik des »Propagandakriegs« (54) im Besonderen. Gerücht, Intrige, Propaganda und Verschwörung – allesamt Techniken der Zeichenmanipulation. Diese scheinen eine besondere Funktion in Kleists *literarischen* Ausnahmezuständen zu erfüllen: Sie kommen nicht erst im Ausnahmezustand zur vollen Entfaltung, sie führen diese vielmehr auch performativ herbei. Friedrich Balkes Interesse gilt in Bezug auf »Die Herrmannsschlacht« dem Problem der Darstellbarkeit des Partisanenkrieges, der »ein Krieg nach dem Ende des Krieges« (62) ist, und in diesem Sinne über eine dem Ausnahmezustand vergleichbare Temporalität verfügt: Sie ist dem »eigentlichen« Krieg inhärent und zugleich äußerlich. Balke fokussiert aber die »spezifisch literarischen *Operationen am Zeichen*« (62), die zu den Maßnahmen dieser Art und Weise der Kriegsführung eminent dazugehören. Die politischen Täuschungsmanöver Herrmanns, sich als verlässlichen Bündnispartner zu präsentieren und zugleich einen »fessellosen Krieg[ ]« (SW<sup>9</sup> II, Vs. 1484) gegen die Römer zu führen, nennt Balke den »Witz« des Kampfes. Diese Bezeichnung ergibt sich aus einer kühnen, aber produktiven Analogie-stiftung zwischen dem Partisanenkrieg und dem Freud'schen Unbewussten. Diese Analogie legt für Balke auch nahe, dass dem Wissen über den Partisanenkrieg eine »Tendenz zur Undarstellbarkeit eingeschrieben ist« (62).

Die wissenschaftlich orientierten Beiträge werden im Band von Aufsätzen flankiert, die eher diskursgeschichtlich vorgehen, um teilweise literaturgeschichtliche Problemlagen neu zu beleuchten. Harald Neumeyer zeigt, indem er den zeitgenössischen Diskurs über den Aufstand auf St. Domingo nachzeichnet, wie Kleist in seiner Erzählung aus den vielfältig motivierten Kämpfen, an denen zwischen 1790 und 1803 »stets wechselnde Interessensgemeinschaften« teilnahmen, einen einzigen »Krieg der Rassen« (93f.) machte. Die umsichtige Rekonstruktion des Diskurses über schwarze und weiße Gewaltausübung macht deutlich, inwiefern Kleists Beispielsgeschichte eine literarische Beobachterposition auf diesen Diskurs eröffnet, wenn er Figuren seiner Erzählung die Hautfarbe metaphorisch wechseln lässt im Hinblick auf die Art und Weise ihrer jeweiligen Gewalttaten. Zur souveränen Verfügungsgewalt über das Leben gehört aber nicht nur die Tötung, sondern auch ihr Gegenpart: die Rettung. Johannes F. Lehmann umreißt eine

Theorie und Politik der Rettung und rekonstruiert ihre diskursgeschichtliche Lage um 1800, um vor diesem massiven Hintergrund einen Panoramablick auf Rettungsszenen und somit auf Erscheinungsformen des zu rettenden nackten Lebens bei Kleist zu gewähren. So werden kurze Analysen zu Werken angeboten wie etwa zu »Die Marquise von O...« oder zu »Die Familie Schroffenstein«, wobei bei ersterem die »Vaterschaft zwischen Gewalt, Rettung und Zeugung« (268) als zentrales Thema, bei letzterem gerade das Nichttreten des Souveräns als Akt der Macht ausübung identifiziert wird. Maximilian Bergengruen liefert eine minutiöse Analyse der Novelle »Der Zweikampf« hinsichtlich ihrer rechtswissenschaftlichen und -historischen Implikate. Überzeugend wird gezeigt, wie Kleists Text eine mittelalterliche Rechtsituation »aus der Perspektive des frühen 19. Jahrhunderts« darstellt, um zu dem Schluss zu kommen, dass der juristisch-interpretative Umgang mit dem Gottesurteil, einem zu Kleists Zeit bereits historisch geltenden Beweismittel, »große Ähnlichkeiten mit der im Text ebenfalls erwähnten Auslegung eines zeitgenössischen Beweismittels, nämlich des Indiz, aufweist« (163). Das Indiz als kulturelles Konstrukt und Beweismittel nimmt auch in Yvonne Wübbens Aufsatz zur »Penthesilea« eine zentrale Stellung ein, und zwar nicht im Kontext der formaljuristischen Auslegung, sondern in dem der Rechtsmedizin. Hier werden zwei um 1900 entstandene Lesarten des Dramas konfrontiert: die hermeneutisch-philologische von Erich Schmidt und die sexualpathologische von Richard von Krafft-Ebing. Gezeigt wird einerseits, wie die »Umschaltung von einer tragischen auf eine forensische Lesart« (167) mit der Neubewertung Kleists als modernem Autor zusammenhängt, andererseits wie der Damentext selbst diese Umschaltung motiviert, wodurch die tragische Handlung destruiert wird. Um Kleists kritischen Umgang mit dem Tragischen, bzw. einem Hauptkonstituens dramatischen Geschehens, der erhabenen Handlung, geht es bei Cornelia Zumbusch. Im Rückgriff auf Schillers Studien über das Erhabene und das Pathetische beschreibt sie, wie Schillers Poetik des Erhabenen – gezeigt am »Don Carlos« – »mit der Logik der alten Souveränität verknüpft bleibt«, während Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« als »Drama einer »erschwerten« Todesstrafe« (272f.) bereits im Zeichen der neuen, biopolitischen Konstellation steht. Durch die Figur des Prinzen, der seinen Tod nur zögernd hinnehmen will und dadurch zur Verkörperung eines neuen Machthabertypus wird, macht Kleist das pathetisch-erhabene Verhaltensmodell der von Schiller geprägten dramatischen Gattung beobachtbar.

Zu dieser Gruppe von Beiträgen, bei denen die wissens- oder diskursgeschichtliche Orientierung weniger ausgeprägt ist und die eher literaturgeschichtliche Bezugnahmen im Kleist Werk ins Visier nehmen, gehören auch einige, die zwar überzeugende Textanalysen anbieten, aber in je unterschiedlicher Weise aus dem Rahmen der Bandkomposition fallen. So bietet Ethel Matala da Mazza eine Lektüre des Lustspiels »Der zerbrochne Krug« unter dem Aspekt an, wie diese Komödie im Vergleich zu Sophokles' »König Ödipus« das Wahrheitsmonopol der Justiz in Frage stellt. Stephan Kraft unternimmt eine vergleichende Analyse von Kleists »Amphytrion« und geht den Zusammenhängen nach, wie das jeweilige historische Gattungsverständnis der Komödie die Möglichkeiten für die Erscheinung von Souveränität vorzeichnet. Die gattungstheoretischen und -historischen Überlegungen von Michael Niehaus, die zahlreiche kleine Schriften Kleists ins Spiel bringen,

fokussieren, wie die moralphilosophische Frage nach einer »ausgleichenden Gerechtigkeit« (226f.), die die Lektüre dieser Schriften traditionell organisiert, durch gattungslogische Umstände bei Kleist beeinträchtigt werden.

Dagegen gibt Davide Giuriato in seinem Aufsatz auch eine kompakte Einleitung in Foucaults Konzepts der Biopolitik, bzw. in Schmitts und Agambens Auffassungen des Aufnahmezustands. Er betrachtet »Michael Kohlhaas« als eine Erzählung, die »nicht nur das genealogische Narrativ vom Aufkommen der Biopolitik« entfaltet, sondern zugleich »eine luzide Analytik der pastoralen Regierungsform« vorlegt (293). Gleich an den Eingangssätzen der Erzählung wird demonstriert, dass die Hauptfigur gleichzeitig innerhalb und außerhalb mehrerer Ordnungen steht und damit eine zentrale Eigenschaft des Souveränen aufweist. In ihrer Figur verkörpert sich exemplarisch die Komplexität des Verhältnisses zwischen dem Souverän und den Untertanen: Kohlhaas ist ein (eigenmächtig ernannter) Souverän und zugleich ein von einem Souverän Verbannter. Als (doppelt) außerhalb der Rechtsordnung Stehender wird Kohlhaas im Text »Wolf der Wüste« genannt (301), wodurch er zu einem inhumanen Akteur gemacht wird. In Giuriatos Deutung wird der Bann zur Instanz gemacht, durch die der Mensch in der Erzählung zwar ausschließlich als Rechtssubjekt definierbar wird, die »nackte physische Existenz« sich aber als eine »juridische Figur« (305) kenntlich macht. Roland Borgards sucht die Antwort auf der Frage, was ästhetische Phänomene mit Tierdarstellungen und Tiermetaphorik in Kleists Texten zu tun haben. Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Zoologiediskurses beschreibt er die Funktion der Tiere in ästhetischer Argumentation sowie narrativer Inszenierung bei Kleist und stellt zwei Modelle auf: das Wolfsmodell und das Fuchsmodell. Die auf diese Weise in ihren Elementen rekonstruierte »tierliche Ästhetik« Kleists bringt die »anthropologische Maschine« (323f.), die einen politischen Unterschied zwischen Tier und Mensch stiftet, ins Stocken.

Den letzten Beitrag des Bandes liefert Nicolas Pethes, der die Bedeutung der Adoption für Kleists (ungeschriebene) Ästhetik und die poetologischen Konsequenzen eines ästhetischen Adoptionsmodells anvisiert. Der sich um 1800 auftuende Riss zwischen der »Natur und dem Recht der Familie« macht die Familie zu einer »zentralen Projektionsfläche« (325) für die Vorstellungen über – u.a. ästhetische – Souveränität. An verschiedenen Textbeispielen wird gezeigt, wie natürliche (biologische) Familienverhältnisse auf kulturellen (rechtlichen) Einsetzungsakten beruhen, und wie sich dieser Sachverhalt im ästhetischen Kontext, im Verhältnis von Autor und Werk spiegelt. Den Vorstellungen einer Generierung, d.h. Zeugung des Kunstwerks durch den (Vater-)Autor steht das Paradigma seiner Adoption gegenüber, die aber – wie es aus der Analyse von »Der Findling« hervorgeht – bei Kleist keineswegs die schiere Affirmation des Adoptionsdiskurses der Aufklärung bedeutet, nämlich des Glaubens an eine rechtlich-vernünftige Korrektur der Zufälligkeit natürlicher Familienverhältnisse.

Macht man einen Schritt zurück und überblickt man nach diesem Durchgang die Beiträge des Bandes, die ohne Ausnahme hohe Innovationskraft bezeugen, erscheinen die im Vorwort formulierten Rechtfertigungen des Herausgebers, dass die gewählte Perspektive auf Kleists Werk keine bloß willkürliche »Rückübertragung« (9) eines späteren Theoriemodells auf früheres literarisches Material sei, in

doppelter Optik. Auf der einen Seite scheinen diese Rechtfertigungen überflüssig zu sein, indem hier eine Kontexterweiterung und Perspektivierung des literaturwissenschaftlichen Diskurses vollzogen wird, die eben jener Erweiterung der literarischen Produktion um familiäre, militärische und juristische Kontexte um 1800 entgegenkommt – sowie deren damaligen Rekombinierung und Verdichtung –, in der Kleists literarische Innovationskraft wurzelte. Auf der anderen Seite legt der Herausgeber den Finger mit guter Intuition auf den neuralgischen Punkt solcher Unternehmungen. Kleists Werk *als* eine Literatur des Ausnahmezustands wird erst allein aus einer entsprechenden Beobachtungsperspektive sichtbar. Die Fiktion, dass eine solche Perspektive sozusagen aus dem beobachteten Gegenstand (aus dem literarischem »Material«) selbst ergeben kann, korrespondiert mit einer substantialistischen Auffassung, deren Spuren in den theoretischen Reflexionen der Beiträge aber nicht zu erkennen sind.

Die besondere Pointe dieses Bandes liegt allerdings da, dass die Erscheinungslogik des Ausnahmezustands auf den vorliegenden Band, der den Ausnahmezustand als Beobachtungsperspektive anbietet, selbst anzuwenden ist. In dem Sinne wäre der gegenwärtige literarische Diskurs diesem Band (und seiner Perspektive) vorausgehend und zugleich zugrundeliegend. Diese Dialektik wird durch die Bezugnahmen auf mögliche Vorgeschichten des Bandes im Vorwort des Herausgebers nur verstärkt, was aber die Neuheit des Unternehmens gleich relativiert und die besagte Spannung mit der Ankündigung »neuer Lektüren« im Untertitel erzeugt. Denn der Band kann sich gemäß des ihm zu Grunde gelegten Theoriekomplexes nur in dem Maße als souveräner Einsetzungsakt im Diskurs der Germanistik ins Bild setzen, wie sich der Ausnahmezustand als etwas politisch-rechtlich »Neues« inszenieren kann. Wie es aber im Band vielfach durchgespielt wird, resultiert die theoretische Fruchtbarkeit dieses Konzeptes gerade aus seinem Weder-Noch-Status.

Was aber auf jeden Fall feststeht: Der Band löst seine ehrgeizige Zielsetzung durch seinen umsichtigen Umgang mit Texten und Kontexten ein, »die biopolitische Ausrichtung in Kleist Gesamtwerk in Gänze zu umreißen und dieses damit als eine »Literatur im Ausnahmezustand« zu charakterisieren« (13).

Kristina Fink, Die sogenannte »Kantkrise« Heinrich von Kleists. Ein altes Problem aus neuer Sicht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, 440 S. – *Besprochen von Kaltirina Latifi.*

Die sogenannte »Kantkrise« Kleists hat die Kleist-Forschung seit jeher beschäftigt. Schließlich gilt sie vielen als ein Wendepunkt in Kleists Leben. Dieser kehrt als Gegenreaktion auf seine 1801 anlässlich seiner Lektüre der »neueren sogenannten Kantischen Philosophie« (DKV IV, 205) gemachten epistemologischen und ethischen Enttäuschungen der Wissenschaft den Rücken und sucht »Zuflucht in dem, was er als ihren Gegenpol empfand: der Kunst« (11). In seinem Brief an Wilhelmine von Zenge vom März 1801 spricht er von einem »Hauptgedanken«, der sein »Innerstes ergriffen« und gar »tiefe erschütternde Wirkung auf« (DKV IV, 204) ihn gehabt hätte. Das dort enthaltene, in der Forschung vielzitierte Grüne-Gläser-

Gleichnis – »[w]enn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün« (DKV IV, 205) – deutet, so die These Finks, auf eine »radikal nihilistische Einstellung« (319) Kleists: Subjektspezifische Wahrheit bzw. Erkenntnis kann mit der objektiven Wahrheit, der Realität, niemals kongruent sein.

Kristina Fink führt den Leser zunächst auf circa 90 Seiten in die sich mit Kleists sogenannter »Kantkrise« befassende Forschungsliteratur ein, die sie nach der Auswertung von insgesamt 409 Quellen en gros in drei Gruppen einteilt: Die herrschende Position (mehr als Zweidrittel) der Forschungsliteratur besagt, Kleists Krise resultiere aus seiner Lektüre der Originaltexte Kants, während die zwei anderen Positionen gleichauf liegen. Die zweite ist der Meinung, Kleist habe Kant nicht im Original gelesen, sondern vermittelt über andere Schriften (etwa Fichte), und Position drei nimmt an, dass es eine »Kantkrise« im eigentlichen Sinne nie gegeben habe (vgl. 42f.). Dieser erste Teil der Arbeit dokumentiert systematisch die Forschungsdiskussion der letzten zweihundert Jahre, die, wie die Autorin eingesteht, »inzwischen in einer Art hermetischem Labyrinth angelangt [ist] und deshalb charakteristisch zirkulär« bleiben muss.

Aus diesem Grund tritt Fink in ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema einen Schritt zurück, um, gewissermaßen von außen, »eine neue Sicht auf das Phänomen der sogenannten Kantkrise zu erproben, die ein Weiterdenken anregen kann und der Ambition folgt, zwischen den verschiedenen Richtungen der »Kantkrisen«-Forschung zu vermitteln, indem sie sie auf anderer Ebene vereint.« (91) Fink wendet sich ab von der Vorstellung einer individuellen subjektgebundenen Krise hin zu einer Krisenzeit der Epochenschwelle, der beide, Kant und Kleist, angehört und somit ausgesetzt waren – nämlich der Schwelle zur Moderne. Die bis dato sehr persönliche »Kantkrise«, die man noch aus Kleists Biographie zu eruieren versuchte, versteht Fink nun als ein übergreifendes »Symptom der allgemeinen Krisenzeit« (177). Die Themen der Kleist'schen Dichtung wären deshalb nicht (nur) aus einem biographischen Kern her zu bestimmen, vielmehr verwiesen diese auf »eine epochentypische Problemkonstellation«; daher sei »Kleists persönliche »Krise« als ein Symptom der allgemeinen Krisenzeit um 1800 zu bewerten« (93) – und seine Dichtung als eine Reaktion auf diese Krisenzeit zu deuten. Gleiches gilt, so Fink, für »Kants transzendental-idealistische Position als Antwort auf die Problemlage seiner Zeit« (siehe das gleichnamige Unterkapitel 151–175).

Die gesamte zweite Hälfte ihrer Arbeit widmet Fink zunächst der begrifflichen Bestimmung von »Epoche«, »Epochenschwelle« und »Krise« (93–123) und damit einhergehend der Frage nach literarischen und philosophischen Verfahrensweisen als möglichen Reaktionen auf eine epochale Krise (124–150). Vor diesem Hintergrund beleuchtet die Autorin die kantische Philosophie (151–174), um daran anschließend zum eigentlichen Teil ihrer Arbeit zu gelangen: der Werkanalyse Kleists (175–339). Das Grundgerüst, das Fink für ihre Auseinandersetzung mit der besagten Krisenzeit im Allgemeinen, aber mit Kant und Kleist im Besonderen als eine Reaktion auf jene, etabliert, ist das der »basalsten philosophischen Grunddisziplinen *Epistemologie* (*theoretische Philosophie*), *Ethik* (*praktische Philosophie*) und *Ästhetik*.« Auf diese »drei zentralen Kernbereiche« gründet Fink ihren Ansatz einer transdisziplinären Vergleichbarkeit zwischen Philosophie und Literatur. Neben der

»Gemeinsamkeit auf *formaler* Ebene«, wie sie ausführt, nämlich dem Darstellungsmodus, d.h. nicht-propositionaler Erkenntnis, will sie damit auch eine *inhaltliche* Ebene zwischen den beiden Disziplinen hervorheben. Um »die ideengeschichtliche und insofern disziplinübergreifende Dimension der Problemlage zu betonen, werden die genannten drei Themenfelder« dann von ihr umbenannt in: Wahrheitsproblem (das Wahre) – Teleologieproblem (das Gute) – Harmonieproblem (das Schöne) (148f.). Aus diesen drei Blickwinkeln geht Fink an das Kleist'sche Œuvre.

Dieser Hauptteil der Arbeit befasst sich mit der »Kleist'schen »Antwort« auf die genannten drei »Kardinalprobleme« (150), die sich Fink »der besseren Übersicht und geordneten Handhabung des an sich überaus vielschichtigen Konglomerats eines Themenkomplexes« wegen zurechtlegt, »um Kriterien und eine Struktur für die Untersuchung zu schaffen.« Die tatsächliche Existenz einer solchen Einteilung will sie, wie sie eigens hervorhebt, nicht suggerieren (149). Der Trias entsprechend ist nun auch der Hauptteil, »Kleist: Werkanalyse in kontextualisierter Perspektive«, dreigeteilt. Das Wahrheitsproblem im Sinne einer Erkenntnisnot und -suche analysiert Fink anhand von »Familie Thierrez/Ghonorez« und »Schroffenstein«. Es folgt das Teleologieproblem, das die Autorin hier hauptsächlich am Beispiel des »Marionettentheaters« erprobt, um dort schließlich auch die »Frage nach der Möglichkeit von moralischer Schuld, Verantwortung und der Realisierung des Ideals am Beispiel von »Prinz Friedrich von Homburg« zu erörtern (247). Zuletzt geht die Autorin das Harmonieproblem an und die damit gekoppelte Frage nach dem Bruch zwischen Innen und Außen, was anhand von Kleists »Penthesilea« und »Amphytrion« untersucht wird.

Fink ist bestrebt, diese zunächst rein äußerliche Dreiteilung mit dem Ende der Untersuchung in eine Art dem Kleist'schen Werk endogene dialektische Entwicklung zu transformieren. Die dem blinden Zufall ausgelieferten Figuren, die gewissermaßen ohne Bewusstsein und daher verdammt sind, in ihrer Ausweglosigkeit zu verharren, sind das Paradebeispiel einer Unmöglichkeit diskursiver Verstandeserkenntnis (»Thierrez«/»Ghonorez« und »Schroffenstein«). Diametral dazu lege Kleist die »Gefühlserkenntnis« fest, der »der Status einer transzendentalen Erkenntnis a priori zukomm[e]« und dadurch analog zum Vermögen einer »reinen, transzendentalen Erkenntnis des Transzendenten (der Noumena)« zu verstehen sei, das »mit Kant als »intellektuelle Anschauung« zu benennen wäre (und das bei ihm qua definitionem kein menschliches Vermögen sein kann).«

Und doch bleibt das Dilemma bestehen, denn paradoxerweise führe die steigende Deutlichkeit der Gefühlserkenntnis zu einer Kollision mit ihrer Ausdrückbarkeit:

[D]enn je gewisser und deutlicher sie ist, desto unaussprechlicher ist sie auch, und desto verworrener und undeutlicher wird die Rede über sie sein. Die aber liegt nicht in einer fehlenden Erkenntnismöglichkeit begründet, sondern einzig darin, daß dem Menschen mit der (immer begrifflichen, also verstandesmäßigen) Sprache schlichtweg ein passendes Medium fehlt, um die unmittelbare »Sprache« der intuitiven Gefühls- oder Seelen-Erkenntnis adäquat vermitteln zu können. (219)

Der Erkenntniskrise folgt unmittelbar eine Sprachkrise. Der Riss geht aus einer Unvereinbarkeit von Außen- und Innenwelt, Verstandes- und Gefühlserkenntnis, *signifiant* und *signifié* hervor – aber, so lautet Finks These, vermittelt über die zweite

Stufe, die Sittlichkeit, und die damit einhergehende Verbindung von Ethik und Gefühlserkenntnis, vermöge letztere sich zu einem, man kann sagen: *erhabenen*, unschuldig-intuitiven Gefühl für das Gute zu verwandeln (vgl. 325), was die Autorin am Beispiel von ›Amphitryon‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹ diskutiert.

Diese Entwicklungsstufe sei jedoch weiterhin von der Disharmonie bestimmt. Der Riss ist nicht geheilt. Den Versuch, diese gespaltene Einheit wiederherzustellen, beschreibt Fink abstrakt und auf Novalis verweisend als ein Bemühen, »einen vormaligen Zustand der *Monotonie*, der durch Spaltung zu *Disharmonie* wurde, auf höherer Ebene in *Harmonie*« wiedergewinnen zu wollen (261f.). Diese drei Stufen entsprächen, etwa mit Blick auf das ›Marionettentheater‹, dem paradiesischen Sein (Monotonie) und dem nachparadiesischen Zustand (Disharmonie). Das erneute Eintreten in das Paradies (von hinten, nachdem man den Weg der Disharmonie zu Ende gegangen ist) käme der Erlangung einer Harmonie gleich. Diese erreichte Harmonie entspräche, auf anderer Ebene, dem Erhabenen. Die Autorin nennt diese Entwicklung einen »schraubenförmigen Weg, in dessen sämtlichen Phase alle bisher bewältigten als konstitutiv für das Erreichen der jeweils nächsten« anzuerkennen seien (324).

Die letzte Stufe in der Bewegung ist eine ästhetische. Wie Fink am Beispiel von ›Penthesilea‹ darzulegen versucht, gelingt dies in der (literarischen) Sprache, die, weil sie nicht adäquat zu vermitteln imstande ist, verstummt, und, paradoxerweise, durch ihr Stummwerden zu wirken beginnt – und

angesichts der unfassbaren Greuelthaten auf der Bühne jedoch zudem dem Zuschauer die Sprache verschlägt, das Verstummen (als Indiz für die ›Erhabenheit‹) spiegelbildlich auf beiden Seiten des Kunstwerks stattfindet, sowohl fiktionsintern *auf* der Bühne (Figuren) als auch fiktionsextern *vor* der Bühne (Rezipient), wird nicht nur die Literatur selbst, sondern überdies auch jedes Sprechen über Literatur sprachlos.

Dieses Phänomen der übergreifenden Wirkung der Kunst auf äußere Welt bzw. den Rezipienten fasst Fink folgendermaßen zusammen:

Dabei aber wird der Rezipient selbst der ›Erhabenheit‹ teilhaftig (›Phase 3‹), weshalb die Kunst in dieser Hinsicht zu einem wirkungsästhetischen ›Mittel zum Zweck‹ geworden ist. Die ›Kantkrisen‹-Problematik also, die im Gebiet der Epistemologie entstand und sich auf den ethischen Bereich übertrug, kann über den Weg der Ästhetik nun doch – und zwar *realiter*, da den Rezipienten miteinbeziehend und damit die Grenzen der Fiktion überschreitend – erreicht und gelöst werden. (325–327)

Finks Forschungsüberblick ist in seiner Gründlichkeit und Systematik kaum zu überbieten; nicht nur gelingt es ihr, die Unmengen an Quellen, die sie erfasst hat, konsequent zusammenzufassen, auch bietet die Autorin am Ende eine kommentierte Bibliographie aller dieser Schriften, zur besseren Übersicht aufgeteilt nach den drei von ihr eruierten Forschungspositionen. Trotz des sehr informativen Gehalts dieses ersten Teils der Arbeit wird man aber das Gefühl nicht los, als müsse man sich zunächst durch das Dickicht der Kantkrisen-Forschung einen Weg bahnen, um zum eigentlichen Teil der Arbeit gelangen zu können. Einmal in der zweiten Hälfte angekommen, entfaltet sich dem Leser zwar eine durchaus präsentable, wenn auch nicht unbedingt innovative Auslegung des Kleist'schen (Euvres, doch drängt sich einem im Verlauf der Lektüre immer stärker die Frage auf,

inwiefern Finks hermeneutische Auseinandersetzung mit der sogenannten »Kantkrise« zusammenhängt. Phasenweise kann hier gar in Vergessenheit geraten, dass das Buch diese zum Thema hat.

Worin besteht nun das Neue an Finks Sicht auf dieses alte Problem (wie es der Untertitel behauptet)? Um eine Brücke schlagen zu können zwischen der »Kantkrise« und den Texten Kleists als einen Respons zur Krisensituation seiner Zeit, sah sich die Autorin gezwungen, die besagten drei Kardinalprobleme als eine Art Behelfsmittel einzuführen: Epistemologie, Ethik und Ästhetik (die später der besseren Übersicht wegen umbenannt werden in Wahrheits-, Teleologie- und Harmonieproblem). Diese stellen das Bindeglied zwischen der sogenannten »Kantkrise« und dem Kleist'sches Œuvre dar und sollen die neue Perspektive markieren. Doch sind sie zugleich, wie es die Autorin ja selber eingesteht, Konstrukte. In ihrem Fazit verweist Fink eigens darauf, dass die sogenannten »Kantkrise« »in exemplarischer Weise ein typisches Signum für das Grunderlebnis einer ganzen Generation auf der Schwelle zur Moderne dar[stelle]« und der Name daher fehlerhaft,

neutraler und unspezifischer [wäre es, sie] als allgemeine Zeitkrise zu bezeichnen, die viele Zeitgenossen (wenn auch sicher zumeist in abgeschwächter Form) erlitten, und die erst recht Kant und Kleist als Vermittler zwischen den Epochen zu echten Grenzmenschen macht. (334)

Mit anderen Worten: Der Titel der Arbeit verheißt, was diese zu ihrem Ende hin als illusorisch deklariert. Und es bleibt die Frage offen, ob in diesem *einen* Buch in Wirklichkeit nicht *zwei* enthalten sind: einerseits eine positivistische Zusammenstellung der Forschungsliteratur zur »Kantkrise«, andererseits, und davon unabhängig, eine hermeneutische Annäherung an das Werk Kleist. Freilich hätte das mittels der sogenannten »Kardinalprobleme« geschaffene interpretatorische Grundgerüst dann entfallen müssen – und mit ihm auch die (scheinbar) *neue Sicht* auf dieses alte Problem der Kleist-Forschung.

Christine Lubkoll und Claudia Ohlschläger (Hg.), Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg i.Br.: Rombach 2015 (Litterae; Bd. 213), 401 S. – *Besprochen von Achim Geisenhanslüke.*

Den Ausgangspunkt des von Christine Lubkoll und Claudia Ohlschläger herausgegebenen Sammelbandes, dem eine Tagung zu Ehren von Gerhard Neumanns 80. Geburtstag in München 2014 zugrunde liegt, bildet der Begriff der Schreibszenen, wie ihn Rüdiger Campe und im Anschluss an Campe vor allem Martin Stingelin, Davide Guirriato und Sandro Zanetti in jüngster Zeit geprägt haben. Der Begriff der Schreibszenen markiert vor diesem Hintergrund auf paradigmatische Weise den Übergang einer im weitesten Sinne dekonstruktiv verfassten Literaturwissenschaft zu einer Kulturwissenschaft, der es um mediale und kulturelle Prozesse des Schreibens geht. Wie nicht anders zu erwarten ist, versammelt der Band vor diesem Hintergrund recht heterogene Beiträge, die für sich überzeugen können, bisweilen jedoch den übergreifenden Zusammenhang vermissen lassen.

Aufgeteilt ist der Band in je einen Teil zur Kulturpraxis, zur Poetologie des Schreibens und zu theatralen Inszenierungen. Auf dieser Grundlage entfalten die

Beiträger\_innen ein breites Analysespektrum, das von der Auseinandersetzung mit der Antike, wie sie Wolf Kittlers Aufsatz zu Palamedes und der Erfindung des Alphabets leistet, über biblische Szenen der Schrifttilgung insbesondere im Blick auf Heine bei Klaus Briegleb bis hin zur überraschenden Bestimmung der Politikwissenschaft als Textwissenschaft bei Theo Stammen führt. Dabei rücken pädagogische Schreibszenen in der Frühen Neuzeit und Aufklärung, denen Ursula Renner und Heinrich Bosse nachgehen, ebenso in den Blick wie vernachlässigte Gattungsformen wie zum Beispiel das Billett, dem Günter Oesterle eine kundige Geschichte widmet, in der er das Billett als »Schule des schnellen, des pointierten, des werbenden, des affektischen, des Gaben und Dinge begleitenden Schreibens« (117) kenntlich macht, das im 18. Jahrhundert eine ganz neue Kulturpraxis eröffnet. Ein nicht gering zu schätzender Vorteil des Begriffs der Schreibszenen besteht vor diesem Hintergrund darin, dass auf den ersten Blick randständige Formen und Praktiken in den Mittelpunkt rücken, wie auch der Beitrag Claudia Öhlschlägers zu mikrostrukturellen Erzählverfahren bei Barthes, Blanchot und Canetti deutlich macht.

Dass die Sattelzeit um 1800 in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle spielt, zeigen die Beiträge von Ethel Matala de Mazza zu Goethes »Clavigo« ebenso wie die Schreibszenen bei Schiller und Kleist, die Michael Ott sowie Yixu Lü und Anthony Stephens untersuchen. Dabei ist es vor allem das Diktat, das in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt: bei Goethe in der Spannung zwischen Beaumarchais und Clavigo, die im Rahmen eines nur scheinbar überholten Ehrbegriffs im Duell kulminiert, bei Schiller im »Fiesko« in der Figur des Diktators Gianettino sowie in »Kabale und Liebe« durch das infame Diktat, das Wurm Luise aufzwingt. Ott begreift das Diktat als ein »Modell des prekären Verhältnisses von Autonomie und Heteronomie des Schreibens« (194), das besonders deutlich bei Kleist zum Ausdruck komme.

Vor diesem Hintergrund ist es keine Überraschung, dass sich sowohl Ott als auch Lü und Stephens vor allem für die berühmte Diktierszene aus »Prinz Friedrich von Homburg« interessieren. In dem Diktat des Kurfürsten, dass der Prinz nicht befolgt, erkennt Ott eine Szene der Macht, in der sich die Gewalt der Schrift ebenso zeige wie in den Eingaben und Suppliken der Offiziere, die den letzten Akt bestimmen. Der Begriff der Schreibszenen erlaubt es so, von der Dekonstruktion der Sprache im Zeichen der Schrift zur Analyse des Schreibens als Kulturpraxis und Machtausübung zugleich fortzuschreiten. Lü und Stephens bestätigen diese Perspektive, wenn sie einleitend auf Piachis Brieffälschung in »Der Findling« als Demütigung des Adoptivsohns Nicolo wie die briefliche Verbannung der Tochter aus dem Schoß der Familie in »Die Marquise von O...« hinweisen. Dass Schreibszenen bei Kleist insgesamt relativ selten zur Darstellung kommen, erklären Lü und Stephens durch die These, dass Akte des Schreibens bei Kleist immer in einen umfassenderen agonalen Kontext eingebettet sind, wie es etwa »Michael Kohlhaas« zeige. Der Blick auf die »Herrmannsschlacht« und den »Prinz Friedrich von Homburg«, bei dem es vor allem um den Zusammenhang zwischen Schrift und Beglaubigungszeichen gibt, rundet die Analyse ab. Spielen bei Kleist Schreibszenen auf den ersten Blick auch keine zentrale Rolle, so verweist der Zusammenhang von Agon und Schriftlichkeit im Zeichen eines rousseauistisch fundierten Sprachpessi-

mismus auf Teile eines Machtdispositivs, das die Zeit um 1800 bestimmt und bei Kleist besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

Wolfgang Bunzels erhellender Blick auf Brentanos nicht abgeschickte Briefe an Hoffmann und Fouqué sowie Gerhard Wildgrubers Auseinandersetzung mit Hölderlins Umgang mit Schrift und Metrum in der Zeit des Wahnsinns unterstreichen die Bedeutung des Zusammenhangs von Schreibszenen und Macht in der Zeit um 1800. Dass diese Konstellation in der Moderne unter anderen Vorzeichen wieder auftaucht, zeigt Sigrid Weigel am Beispiel von Hannah Arendts Dissertation zu Augustinus ebenso wie Walter Hinderers sichtlich begeistert und begeisternder Beitrag zur magischen Prosa Friederike Mayröckers als Ausdruck von Sprachkrise und Sprachbesessenheit zugleich.

Den Abschluss des Bandes, der die Heterogenität der hier versammelten Aufsätze unterstreicht, bilden Beiträge von Andreas Kablitz zu Petrarca, Konrad Feilchenfeldt zu Wagners »Meistersingern« und Gabriele Brandstetter zu Schreibszenen im Tanz, die noch einmal deutlich machen, dass der Begriff der Schreibszenen insbesondere im Rahmen medialer Umbruchzeiten an Erklärungskraft gewinnt. Das gilt für den Übergang der mündlichen Tradition der provenzalischen Trobadordichtung zur Schriftlichkeit bei Petrarca, dem Kablitz in einem etwas sehr ausführlichen Beitrag nachgeht, in ähnlicher Weise wie für Wagners Selbstlegitimation im Meisterlied des Walter von Stolzing, der Feilchenfeldt die Gesangseinlagen bei Brecht als Mittel der Illusionsbrechung als Kontrast zur Seite stellt. Eine Auseinandersetzung mit der Choreo-Graphie, also der wechselseitigen Verschränkung von Tanz und Schrift in der Tanz-Geschichte der Moderne, die Gabriele Brandstetter am Beispiel von Pina Bausch sowie dem *Tango argentino* als dialogischer Improvisationskunst nachzeichnet, beendet den Band.

Der von Lubkoll und Öhlschläger herausgegebene Band bestätigt damit eindrucksvoll die Aussagekraft des von Campe und anderen geprägten Begriffes der Schreibszenen für eine Literaturwissenschaft, die sich zugleich als Analyse kultureller und sozialer Praktiken versteht. Was dem Begriff der Schreibszenen gelingt, ist die Öffnung eines Raums, in dem Sprachlichkeit, Technologie und Körperlichkeit der Schrift gleichermaßen zum Ausdruck kommen. »Die Schreibszenen sind ein Instrument zur Orientierung in der Kultur. Ihre Struktur ist offener als die von Ritualen und rhetorischen Figuren. Die Schreibszenen bilden einen Spielraum und Deutungsraum.« (29) Mit diesem Satz beendet Gerhard Neumann seinen einleitenden Beitrag zu dem ihm gewidmeten Sammelband, und dem ist nach den ertragreichen Analysen, die der Band versammelt, kaum etwas hinzuzufügen.

Franz-Josef Deiters, *Die Entweltlichung der Bühne. Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme*. Berlin: Erich Schmidt 2015 (Philologische Studien und Quellen; Bd. 252), 264 S. – *Besprochen von Beate Hochholdingger-Reiterer*.

Mit der provokanten und in der theater- und medienwissenschaftlichen Forschung kontrovers diskutierten Frage, ob das Theater ein Medium sei, setzt Franz-Josef Deiters' Studie »Die Entweltlichung der Bühne. Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme« streitbar ein. In seiner »medienkritischen Vorrede« (Kap. I)

skizziert Deiters knapp die dominanten Argumentationsstränge und widerspricht jenen theaterwissenschaftlichen Positionen, die eine »Persistenz des Repräsentationsparadigmas« (17) in avantgardistischen Theater- und Performanceformen negieren. Deiters hingegen gibt sich überzeugt, dass »die gegenwärtigen Debatten um den medialen Status des menschlichen Körpers im Theater nicht entscheidend über den Problem- und Reflexionsstand hinausgelangt« seien, »der in der Zeit um 1800 bereits erreicht war« (20).

Um diese These zu erläutern, zeichnet er die Entwicklung von der Leipziger zur Weimarer Theaterreform nach, also von Gottscheds Initiativen zur Reformierung des deutschsprachigen Theaters zu Goethes und Schillers Etablierung eines klassischen Literaturtheaters. Dieser Reformprozess ist nach Deiters – in Anlehnung an Foucaults These eines epistemischen Umbruchs gegen Ende der Frühen Neuzeit – als »Durchsetzung der klassischen Zeichentheorie im Bereich des Theaters« (23) zu charakterisieren. Die Lehre von den Ähnlichkeiten werde abgelöst vom Zeitalter der Repräsentation, Theater werde im Verlauf des 18. Jahrhunderts auf die klassischen Episteme verpflichtet.

In der Folge unterzieht Deiters wesentliche Etappen der aufklärerischen Theaterreform seiner versierten mediologischen Lektüre: beginnend mit Gottscheds Bemühungen um eine Literarisierung des deutschsprachigen Theaters, der Umbildung des theatralen Bezugssystems vom Modus der Interaktion zum Modus der über Medien und Institutionen erfolgenden triadischen Kommunikation zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer über die Veränderungen in der Theaterarchitektur bis hin zur Theoretisierung von Schauspielkunst und zur Ausgestaltung dramaturgischer Konzepte, die »Verkörperungen der Idee des Menschen auf die Bühne« (75) bringen sollten.

Im zweiten Teil der Studie exemplifiziert Deiters anhand kanonischer Texte von Johann Wolfgang von Goethe (»Egmont« und »Iphigenie auf Tauris«), Friedrich Schiller (»Maria Stuart«), Ludwig Tieck (»Der gestiefelte Kater« und »Die verkehrte Welt«) und Heinrich von Kleist (»Über das Marionettentheater«, »Die Hermannsschlacht« und »Prinz Friedrich von Homburg«) in akribischen Analysen seine entwickelte These und kann zeigen, wie die Zurichtung des literarisierten Theaters zum Medium der Repräsentation in diesen Texten affirmiert und/oder problematisiert wird. Die einzelnen Kapitel des zweiten Teils sind weitgehend in sich abgeschlossen und können daher auch unabhängig voneinander rezipiert werden.

Während in Goethes und Schillers Dramen »das Projekt einer Zurichtung des Theaters für die klassischen Episteme« (239) affirmiert werde, problematisierten Heinrich von Kleists Texte, ablesbar insbesondere an den jeweiligen Dramenschlüssen, eben diese Zurichtung, »indem sie den Absolutheitsanspruch jener Ideen entlarven, um deren Repräsentation willen im 18. Jahrhundert die Entweltlichung der Bühne erfolgt« (239).

Franz-Josef Deiters' mediologische Relektüre der aufklärerischen Theaterreformen ist durchweg inspirierend und perspektiviert das von unterschiedlichen Disziplinen stark erforschte Faktum einer Literarisierung des deutschsprachigen Theaters im 18. Jahrhundert immer wieder scharfsinnig neu. Auffallend ist, dass Deiters im ersten Teil seiner Studie die Nationaltheaterbewegung als einen ganz wesentlichen Aspekt der aufklärerischen Theaterreformen vollkommen unerwähnt lässt

und somit die Zurichtung des Theaters in diesem Kontext nicht beleuchtet. Bisweilen neigt der Autor dazu, Widersprüchlichkeiten – zum Beispiel in den Schriften Lessings – der eigenen These gemäß einzuebnen und Forschungsliteratur, die zu gegensätzlichen Befunden gekommen ist, abzuurteilen.

Als Literaturwissenschaftler ist Deiters verständlicherweise kaum an der Theaterpraxis der untersuchten Zeit interessiert. Ein Blick auf die gängige Praxis des 18. Jahrhunderts würde die Diskrepanz zwischen der mittels des Mediums Schrift versuchten Verpflichtung einer spezifischen Theaterform auf die klassischen Episteme und der während des gesamten 18. Jahrhunderts noch vorhandenen Vielfalt theatraler Ausdrucksweisen offenbaren. Die Durchsetzung der klassischen Episteme und mit ihr die Etablierung eines Literaturtheaters als priorisierte theatrale Manifestation wird in der Praxis erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts evident.

Anna-Lena Scholz, *Kleist/Kafka*. Diskursgeschichte einer Konstellation. Freiburg i.Br.: Rombach 2016, 422 S.; Marcel Schmid, *Autopoiesis und Literatur*. Die kurze Geschichte eines endlosen Verfahrens. Bielefeld: transcript 2016, 244 S. – *Besprochen von Marcel Krings*.

Heutzutage über Kafka und Kleist zu schreiben, ist ein gewagtes Unterfangen. Als sei die Rätselhaftigkeit der Texte nicht genug, muss sich jeder Autor, jede Autorin auch mit einer uferlosen, hoffnungslos zerstrittenen Forschung herumplagen, die beide Schriftsteller mit allen Mühlen der Theorie gemahlen hat und inzwischen in großen Teilen zu der Annahme neigt, die Texte dekonstruierten Signifikanz, verweigerten sich der eindeutigen Auslegung und ließen daher überhaupt jede gelten. Jedem seinen Kleist, jedem seinen Kafka, lautet offenbar die Devise, die ebenfalls für die oft behauptete Kleist'sche Komponente der Werke des Pragers in Anspruch genommen wird. Zwar hatte Kafka seinen preußischen Vorgänger bekanntlich – neben anderen – als »Blutsverwandten« (NR 420b) bezeichnet, doch worin genau die seitdem gern konstatierte Affinität neben gewissen Parallelen im Biographischen eigentlich bestehe, vermochte die Germanistik nur ungenau anzugeben. Wie es dazu kommen konnte, dass Kafka im offenkundig hohen Maße an moderne Theorien angeschlossen wurde und wie sich die »Konstellation« Kleist/Kafka herausbildete, hat sich die Dissertation von Anna-Lena Scholz, »Kleist/Kafka«, zu untersuchen vorgenommen.

Als diskursgeschichtliche Archäologie von Rezeptions- und Wissenschaftshistorie versteht sich die Arbeit, die freilich lieber mit dem Begriff der »Transkription« (21) arbeitet: Die Auseinandersetzung mit Kleist und Kafka sei kein rein rezeptiver Vorgang, sondern zugleich immer auch eine Um- und Weiterschreibung der Texte durch die Rezipient\_innen. Aus den Autoren Kleist und Kafka würden auf diese Weise (und in Anlehnung an Roland Barthes) die Umschreibefigur KLEIST/KAFKA, die Diskurs und Konstellation begründete, die Autoren in Theorien, Lesarten und Moderne-Bildern wirkungsmächtig reflektiere und in Form einer blumenbergschen »Arbeit am Mythos« (47) fortschreibe. Zur Beweisführung zieht die Arbeit einschlägige Texte aus Kritischer Theorie und Dekonstruktion heran, die nahezu alle in der Kafka- bzw. Kleistforschung auch heute

noch feste Größen sind: Walter Benjamins Essay ›Franz Kafka‹ (1934), der die Textdeutung offenhalten und interpretatorische Gewaltakte vermeiden will, Adornos ›Aufzeichnungen zu Kafka‹ (1953), die dessen Texte für zeitdiagnostische Faschismus-Kritik instrumentalisieren, Hannah Arendts Abhandlung ›Franz Kafka‹ (1944–1976), die Kafka als relevant für das Verstehen des Totalitarismus ansieht, oder Judith Butler, deren ›Kritik der ethischen Gewalt‹ (2002) Kafka eine unverzichtbare Schlüsselrolle für die Sprache der Gewalt und die Hoffnung auf Widerstand zuerkennt. Transkribieren diese Kafka-Rezipient\_innen immer auch die Lesarten ihrer Vorgänger\_innen und sind sie noch unmittelbar von den historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts berührt, ändert sich das Bild mit der Heraufkunft der Dekonstruktion, in deren Folge sich die Konstellation Kleist/Kafka erst herzustellen beginnt. Noch in Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Schrift ›Kafka. Für eine kleine Literatur‹ (1975), die den rhizomatisch-minoritären Blick auf Kafkas Schriften eröffnen und nur quasi-maschinelle, von Deutungen befreite literarische Zusammenhänge gelten lässt, spielt Kleist keine Rolle. Das ändert sich mit Deleuzes und Guattaris ebenfalls antihermeneutischem Buch ›Tausend Plateaus‹ (1980) sowie mit der Transkription der Abhandlung über die kleine Literatur durch Mathieu Carrières Essay ›Für eine Literatur des Krieges. Kleist‹ (1981). Beide übertragen die an Kafka ausgewiesene Begrifflichkeit von Textmaschine, Gewalt und Rhizom auf Kleist, verabschieden das Verstehen-Wollen und verschaffen auf diese Weise der Paarung Kleist/Kafka als spezifischer Konstellation der Moderne Vorschub. Erst aber Jacques Derridas bekannte Studie ›Préjugés. Vor dem Gesetz‹ (1985), die Kafkas gleichnamigen Text (unter Verweis auf Benjamin) als elliptische Aussage liest, der das Ausgesparte als Mangel zwar eingeschrieben bleibe, darauf aber immer nur als *différance* verweisen könne, bürgert die Gleichung ›Kafka = dekonstruktiv‹ wenigstens im Rückblick ein. Im Rahmen des *deconstructive turn* der Literaturwissenschaft, den Derrida auslöst, wird Paul de Mans Kleist-Studie ›Ästhetische Formalisierung‹ (1984) prominent. Sie begreift – den Skandal um de Mans antisemitische Frühschriften und den Faschismus-Verdacht gegen die Dekonstruktion einmal beiseite gelassen – die ›Marionettentheater‹-Schrift als vermeintliche Poetik Kleists und unterzieht sie einer Theorie des Über-Lesens, die zwischen KLEIST und Kleist unterscheidet und die Integrität des Autornamens zur Disposition stellt. Die Arbeit mündet schließlich, vor allem angesichts der diversen Methodenbände zu Kleist und Kafka, in den Befund heterogener wissenschaftsgeschichtlicher Kanonisierungsprozesse erster und zweiter Ordnung (312), die sowohl die Rezeption als dadurch auch die Kanonisierung der beiden Autoren und ihrer Konstellation vorantrieben.

Wie die Studie Scholz' zeigt, besteht die oft behauptete Affinität zwischen Kleist und Kafka also weniger in der Ähnlichkeit der Texte, als vielmehr in der Ähnlichkeit der Rezeption, die durch ihren breiten theoretischen und philosophischen Kanon beide im Grunde nicht korrelierten Schriftsteller zu »sinnstiftenden Autoren im Diskurs der Moderne« (14) erhob. Zu Recht und überzeugend konstatiert die konzentriert argumentierende Arbeit den »Rezeptionsmythos« (294) Kleist/Kafka, der bis in die Gegenwart der Germanistik Fragestellungen und Topoi beherrscht. Die Textauswahl, zunächst ein wenig unbestimmt mit dem Einfluss der Schriften begründet (22), wird später durch die »höchst produktive

und engagierte Auseinandersetzungen mit Kleist oder Kafka« (293) mitsamt einer Arbeit am Mythos der Konstellation gerechtfertigt.

Dass sich von hier aus geradezu autoritäre Les- und Rezeptionsarten ergaben, ist zweifellos. Gern aber hätte man darüber hinaus gewusst, *wie* es im Fach dazu kommen konnte, dass die dekonstruktive Heterodoxie geltende Orthodoxie wurde. Kaum ließe sich das nur durch den Verweis auf intensive Rezeption hinreichend begreifen. Vielmehr hätte man fragen können, was genau in Kafkas und Kleists Texten überhaupt jene »universelle Brauchbarkeit« (15) zu ermöglichen scheint, die eine Anschlussfähigkeit an kritische und dekonstruktive Theorie erst verbürgt und die Autoren zu »Diskursivitätsbegründern« (12) macht. Dazu wären die Primärtexte einzubeziehen gewesen, auf die die Arbeit als rezeptionszentrierte Untersuchung freilich fast ein wenig erleichtert verzichtet, wie die Formulierung vom suspendierten »schielenden Blick« (23) auf Kleist und Kafka nahelegt. Vor diesem Hintergrund hätte sich jedenfalls gerade im Hinblick auf die Reflexion der wissenschaftsgeschichtlichen Lage der Germanistik nach der Relevanz der Theorien für Kleists und Kafkas Texte fragen und womöglich jene Rezeptions- bzw. Transkriptionskritik formulieren lassen, die im Adorno-Teil bereits anklingt. Der insgesamt deskriptive Gestus stellt also die Frage nach der Reichweite von Rezeptionsstudien. Wir wissen nun, *dass* der Mythos lebt. Das ist viel. Wenn wir nicht genau wissen, *wie* und *ob* er sich begründen lässt, mag das auch den Grenzen der Studie geschuldet sein.

Den modernen Mythos schreibt auf ihre Weise auch die Dissertation von Marcel Schmid, »Autopoiesis und Literatur«, fort, die sich mit dem Thema der Selbstreferentialität bei Kleist und Kafka befasst. Die Texte der beiden Autoren stellten Autopoiesis »avant la lettre« als »textkonstitutives Paradigma« (10) aus und könnten so an moderne Theorien angeschlossen werden. Der Begriff Autopoiesis, den die Arbeit erst in ihrem dritten und letzten Teil erklärend umkreist, erweist sich dabei freilich als rhizomatisches, selbst autopoietisches Paradigma ohne »stabile und singuläre Definition« (217). Zu Anfang der 1980er Jahre durch die Kognitionsbiologie Humberto Maturanas und Francisco Varelas geprägt, bedeute er in dezentrierender Vagheit »Organismen als selbstgenerierende Systeme« (180). Niklas Luhmann, der den Begriff ab 1984 in die Systemtheorie übernahm, habe ihn als »begrifflosen Begriff« zur Erklärung »komplexer Einheitsbildung von Systemen« (185) verstanden. Die Literaturwissenschaft habe dann, davon ausgehend, eine Reihe systemtheoretisch-performativer Auslegungskonzepte sprachlicher Instabilität entworfen, ohne freilich eine einheitliche Verwendung des Begriffs zu erreichen. Vor diesem reichlich unbestimmten Hintergrund untersucht die Arbeit zunächst die autopoietische Schreibweise in Kleists Schrift »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«. Das Konzept der Verfertigung wird dabei als ein Schreiben verstanden, das durch Unterbrechungen, Wiederholungen sowie die sprunghafte Einschaltung literaturexterner Wissenschaften (diese Technik wird von der Arbeit »Wissen-shiften« [68] genannt) die angekündigte Abhandlung über die Gedankenverfertigung suspendiert. Statt ihrer stelle der Text sein eigenes Funktionieren autopoietisch aus, indem er seine Selbstkonstituierung performativ vor Augen führe. Kafka hingegen nutze im »Process« das Verfahren der

autopoietischen Verhandlung, bei dem durch die »autologische« (162) Selbstsetzung des Gesetzes zugleich immer auch die undurchschaubaren Gesetzmäßigkeiten von Texthandlungen gesetzt würden. Das Gesetz, argumentiert die Studie mit Benjamin und Derrida, bleibe dabei immer ungreifbar, so wie auch der Text unabschließbar sei, rechtshermeneutische und allegorische Deutungen unterlaufe und sich im Manuskript mit seinen Streichungen gegen jegliche Verfestigung verwahre. Die Studie gelangt zum Fazit, dass der Begriff der Autopoiesis deshalb diffus sei, weil er zugleich ein »Verfahren zur Begriffsbildung« (219) meine, bei dem das Definierte beständig in die Definition eintrete. Autopoietischer Literatur eigne daher eine grenzüberschreitende Dynamik, die nach immer neuen Möglichkeiten suche, das ewig aufgeschobene Erfassen des Begriffs zur Sprache zu bringen: ein endloses Verfahren mit kurzer Geschichte.

Freilich verwundert die Kürze der Geschichte doch. Durchaus bestehen schon um 1800 autopoietische Schreibweisen, die auf die Vermessung des transzendenten Bewusstseins gerichtet sind. Die kognitionsbiologische Grundierung des Begriffs, die die Studie vornimmt, erscheint also keineswegs zwingend, zumal sie in ihren Implikationen jenseits der Begriffsgeschichte weder für Kleist noch für Kafka in Anschlag gebracht wird. Indem die Arbeit die Vagheit des Begriffs und das Fehlen einer Autopoiesis-Forschung nur konstatiert, lässt sie die Gelegenheit aus, selbst ein entsprechendes Instrumentarium grundzulegen und das untersuchte Phänomen konzeptuell zu schärfen; nebenbei bemerkt: Wieso es »gut« (185) sein soll, dass unscharfe Begrifflichkeiten in die Literaturwissenschaft aufgenommen wurden, bleibt ebenso fraglich wie die Aussage, der systemtheoretische Begriff der Autopoiesis könne aufgrund seiner »beachtlichen Bedeutung« (184) im Rahmen der Arbeit nicht angegeben werden. Mit dem Problem der theoretischen Erfassung entsteht die Frage des Zusammenhangs der drei Teile der Studie. Schmid nutzt offenbar den Mythos KLEIST/KAFKA (Scholz) als Begründungskonnex, ohne etwa eine Rezeptionsaffinität an den Texten auszuweisen. Damit werden aber die beiden Autoren zu recht willkürlich ausgewählten Repräsentanten autopoietischen Schreibens, und weil deren verschiedene Konzepte aufgrund der fehlenden Begriffsschärfung nicht als historisch modifizierte Abfolge durchsichtig werden, erscheinen auch diese beliebig.

Zuletzt sei zu den Textauslegungen Folgendes angemerkt: Über die autopoietische Lesart des Kleist-Texts hinaus, die nicht neu ist, hätte man gern gewusst, ob auch Kleists weitere Schriften selbstreferentiell angelegt sind. Daraus hätte sich womöglich eine Poetik oder sogar eine Anthropologie entwickeln lassen, die durchaus das Zeug zu einer historischen Positionierung einer spezifischen autopoietischen Schreibweise um 1800 gehabt hätte. Das gilt im selben Maße für Kafka. Hier aber wäre außerdem das vermeintlich autopoietische Verfahren zu überprüfen. Ob das Gesetz sich selbst setzt oder als positives nicht bereits von jemandem eingerichtet wurde, ist eine Frage der (an Derrida geschulten) Textauslegung. Und der Schluss vom mit Streichungen und Verbesserungen versehenen Manuskript auf Autopoiesis erscheint nicht zwingend. Kafka tilgte in seinen Publikationen jeden Bezug auf Manuskript und Genese und hielt sich an den Werkbegriff. Wie dem auch sei: Die Arbeit hätte jedenfalls von weiteren Überlegungen profitieren können.

## 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 Aufl., 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, 9., vermehrte und revidierte Aufl., München 1993. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

## VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

- Prof. Dr. ANDREA ALLERKAMP, Europa-Universität Viadrina, Kulturwissenschaftliche Fakultät, Große Scharrnstraße 59, 15230 Frankfurt (Oder)  
weslit@europa-uni.de
- Prof. Dr. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln  
guenter.blamberger@uni-koeln.de
- Dr. INGO BREUER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln – ingo.breuer@uni-koeln.de
- Prof. Dr. ANNE FLEIG, Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Alle 45, 14195 Berlin  
anne.fleig@fu-berlin.de
- JAKE FRASER, University of Chicago, Germanic Studies, 1050 East 59th Street, Chicago, IL 60637 – frasermj@uchicago.edu
- Prof. Dr. ACHIM GEISENHANSLÜKE, Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Norbert-Wollheim-Platz 1, 60323 Frankfurt a.M.  
geisenhanslueke@lingua.uni-frankfurt.de
- Prof. Dr. RÜDIGER GÖRNER, Queen Mary University of London, Centre for Anglo-German Cultural Relations, Mile End Road/Arts One Building, London E1 4NS, Großbritannien – r.goerner@qmul.ac.uk
- Dr. BARBARA GRIBNITZ, Kleist-Museum, Faberstr. 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)  
gribnitz@kleist-museum.de
- Prof. Dr. BEATE HOCHHOLDINGER-REITERER, Universität Bern, Institut für Theaterwissenschaft, Hallerstraße 5, 3012 Bern  
beate.hochholdinger@itw.unibe.ch
- PD Dr. SUSANNE KAUL, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Seminar, Schlossplatz 34, 48143 Münster – kauls@uni-muenster.de
- Dr. PÁL KELEMEN, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – pal.kelemen@hu-berlin.de
- PD Dr. MARCEL KRINGS, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207–209, 69117 Heidelberg – macel.krings@gs.uni-heidelberg.de

Dr. KALTÉRINA LATIFI, Queen Mary University of London, Centre for Anglo-German Cultural Relations, Mile End Road/Arts One Building, London E1 4NS, Großbritannien – k.latifi@qmul.ac.uk

Dr. HANNAH LOTTE LUND, Kleist-Museum, Faberstr. 6–7, 15230 Frankfurt (Oder) – lund@kleist-museum.de

Prof. Dr. CLAUDIA OLK, Freie Universität Berlin, Peter-Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin – claudia.olk@fu-berlin.de

PD Dr. MICHAEL OTT, Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaften, 78457 Konstanz – michael.ott@uni-konstanz.de

ULRIKE OTTINGER, Ulrike Ottinger Filmproduktion, Fichtestraße 34, 10967 Berlin – office@ulrikeottinger.com

Prof. Dr. KATHRIN PAHL, Johns Hopkins University, Department of GRLL, 401 Gilman Hall, Baltimore, MD 21218 – kpahl1@jhu.edu

NILS REITER, Universität Stuttgart, Institut für maschinelle Sprachverarbeitung, Pfaffenwaldring 5b, 70569 Stuttgart – nils.reiter@ims.uni-stuttgart.de

Prof. Dr. Dr. h.c. ERNST RIBBAT, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Seminar, Schlossplatz 34, 48143 Münster

MILENA ROLKA, Freie Universität Berlin, Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien, Habelschwerdter Alle 45, 14195 Berlin milena.rolka@fu-berlin.de

Dr. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Internationales Kolleg Morphomata, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln – martin.roussel@uni-koeln.de

DANA STEGLICH, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – dana.steglich@hu-berlin.de

YOKO TAWADA, c/o konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, Postfach 1621, 72006 Tübingen – tawadaoo@yahoo.co.jp

Prof. Dr. DAVID WELLBERY, University of Chicago, Germanic Studies, 1050 East 59th Street, Chicago, IL 60637 – wellbery@uchicago.edu

MARCUS WILLAND, Universität Stuttgart, Neuere deutsche Literatur II, Keplerstraße 17, 70174 Stuttgart – marcus.willand@ilw.uni-stuttgart.de

## 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. beim Schatzmeister (Beitrittsformular auf der Homepage, s.u.), Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch den Schatzmeister. Der Jahresbeitrag beträgt zur Zeit € 40,- (auch für korporative Mitglieder); Studierende und Schüler/-innen 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 Klassikerausgaben« und den Nachlass des Kleist-Forschers Georg Minde-Pouet als Dauerleihgabe der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Neben der Sammlungs-, Forschungs- und Publikationstätigkeit gehören Lesungen, Vorträge und vor allem Ausstellungen im Haus selbst sowie im In- und Ausland zum festen Programm. Die Dauerausstellung »Rätsel. Kämpfe. Brüche. Die Kleist-Ausstellung« gliedert sich in zwei separate, dennoch zusammengehörige Abschnitte zu Werk und Leben Heinrich von Kleists; sie wird durch wechselnde Ausstellungen zur Kleistrezep-tion ergänzt.

[www.heinrich-von-kleist.org](http://www.heinrich-von-kleist.org)