



**J.B. METZLER**



# KLEIST-JAHRBUCH 2018

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

herausgegeben von  
Andrea Allerkamp, Günter Blamberger, Anne Fleig,  
Barbara Gribnitz, Hannah Lotte Lund und Martin Roussel

J. B. METZLER VERLAG

Heinrich v.  
**Kleis**  
3t Gesellschaft

Heinrich v.  
**Kleis**  
3t Museum

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

Satz: Günter Dunz-Wolff

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 978-3-476-04667-3  
ISBN 978-3-476-04668-0 (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 ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE  
und ist ein Teil von Springer Nature  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt /Melanie Frasch

J.B. Metzler, Stuttgart  
© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2018

# INHALT

## *Verleihung des Kleist-Preises 2017*

Günter Blumberger: Zwischen Verzweiflung und Verantwortung. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ralf Rothmann .....	9
Hanns Zischler: An der Drecks- und Feuerlinie. Laudatio auf Ralf Rothmann anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises 2017 .....	13
Ralf Rothmann: Dunkler Umriss: Kleist und das Glück. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2017 .....	21

## *Essay*

Aris Fioretos: 8,5 Punkte zum Tremor.....	27
---	----

## *Heillose Menschen? Religiöse Implikationen in Kleists Werken Internationale Konferenz des Kleist-Museums*

Hans Richard Brittnacher: Der Zorn Gottes und das ›Ach‹ der Menschen .....	37
Andrea Polaschegg: Phöbus am Grabe des Herrn. Medienpolitik und Religionspoetik im ersten Heft von Kleists ›Journal für die Kunst‹ .....	53
Andrea Allerkamp: Fluchen, Schwören, Lügen. Zur Gebrechlichkeit von Recht und Religion bei Kleist und Shakespeare .....	75
Ulrike Vedder: Biblische Muster und ihre Spielräume in Kleists Familien- und Geschlechterordnungen .....	93
Helga Gallas: Biblischer Subtext in den Novellen Heinrich von Kleists .....	107
Elke Dubbels: Paradies und Sündenfall. Topoi der Sprachreflexion bei Kleist ..	121
Barbara Gribnitz: Kleists Sakralisierung der Sprache .....	139
Elisabeth Krimmer: Glaube und Aberglaube. Heinrich von Kleists Hexen und Teufel .....	153

## *Abhandlungen und Miscellen*

Günter Dunz-Wolff: Kleists Handschrift und ihre Entwicklung. Handschriftenanalyse als Datierungsmethodik .....	171
Klaus Müller-Salget: ›Die Marquise von O....‹ und die Unbefleckte Empfängnis. Ein hartnäckiges Missverständnis .....	211

## *Kleists ›Michael Kohlhaas‹ polyperspektivisch Studientag des Kleist-Museums*

Barbara Gribnitz: Einleitung .....	215
Michael Ackerl: Kleists Modell der Eskalation. Eine sozialpsychologische Lektüre des ›Michael Kohlhaas‹ .....	219
Johannes Contag: Herausforderungen und Divergenzen in den englischen Übersetzungen von Kleists Erzählungen. Fallbeispiel: ›Michael Kohlhaas‹ ..	235

### *Übersetzungen*

- Heinrich von Kleist: Essay: How to find the certain Path to Happiness,  
and – even amid Life's greatest Tribulations – enjoy the Journey undeterred!  
(Introduction and English Translation by Jeffrey L. High)..... 257
- Heinrich von Kleist: Robert Guiskard, Duke of the Normans  
(English Translation by Rüdiger Görner)..... 273

### *Rezensionen*

- Ingo Uhlig, Traum und Poesis. Produktive Schlafzustände 1641–1810. –  
*Besprochen von Martin Schneider*..... 291
- Klaus Müller-Salget, Kleist und die Folgen. – *Besprochen von Anett Lütteken* ... 294
- Clemens Pornschlegel, Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen II.  
Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne. Kleist, Schlegel,  
Eichendorff, Hugo Ball. – *Besprochen von Jakob Christoph Heller*..... 298

### *Nachrufe*

- Michael Ott: Zur Erinnerung an Gerhard Neumann (1934–2017) ..... 305
- Klaus Müller-Salget: Bernd Hamacher zum Gedenken ..... 311

### *Anhang*

- Siglenverzeichnis ..... 317
- Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ..... 318
- Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum ..... 320

VERLEIHUNG DES  
KLEIST-PREISES 2017

am 19. November 2017  
im Deutschen Theater, Berlin





Günter Blumberger

## ZWISCHEN VERZWEIFLUNG UND VERANTWORTUNG

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ralf Rothmann

Liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,  
sehr geehrter Herr Staatssekretär Wöhlert,  
liebe Frau Unseld-Berkéwicz,  
lieber Herr Khuon,  
lieber Herr Beck und liebe Frau Wulff,  
lieber Herr Zischler,  
lieber und heute zu ehrender Herr Rothmann,

das Versäumen einer barmherzigen Handlung galt im Mittelalter noch als Schuld, als Zeichen einer Abwendung von Gott, einer Aufgabe des Gottesbezuges zugunsten des Selbstbezuges, von der man zwei Seiten kannte. Die passive Form: die Trägheit aus Verzweiflung und Zweifel an einer sinnvollen Weltordnung, und die aktive Form: den Zorn. *Acedia* hieß die eine, *ira* die andere, und beide galten nicht als lässliche und verzeihliche, sondern als Todsünden. Im Zorn, aus enttäuschem Rechtsbegehren, wendet sich Kleists Kohlhaas vom Guten ab. Um der Rache willen versäumt er die Sorge um seine Familie, bis seine Frau Lisbeth auf dem Totenbett liegt, und vergeht sich danach grausam gegen Schuldige wie Unschuldige, unfähig seinen Feinden zu vergeben, wie Luther ihm vorwirft.

Kleist ist in Zweifel und Verzweiflung eher ein Spezialist für den Zorn, für Hyperbolik und abgründige Wortspiele, Rothmann in der Anklage eher ein Spezialist für den Zweifel und die Verzweiflung in aller Lakonie. Das Versäumen einer barmherzigen Handlung kommt scheinbar belangloser daher, wie im Falle der Erzählung ›Gethsemane‹, in der ein Mann ins Berliner Prinzenbad geht, um seinen täglichen Morgenkilometer zu schwimmen. Das Becken wird noch gesäubert, er muss warten und weiß zugleich, dass seine Lebensgefährtin todkrank in der Klinik nebenan liegt und er nicht zu spät kommen darf, um ihr in ihren letzten Stunden beizustehen. Trotzdem schwimmt er, und als er endlich in die Klinik kommt, ist das Bett seiner Freundin leer. So grausam wie banal ist das, und so schmerzlich wahr. Von Schuld ist in dieser Erzählung explizit nicht die Rede, von der Spannung zum Absoluten implizit durch den biblischen Titel ›Gethsemane‹, der an das Verhalten der Jünger erinnert, die Jesus in seiner Todesangst im Garten Gethsemane allein ließen, weil sie einschließen, statt mit ihrem Herrn zu beten. Offen bleibt, ob diese Anspielung den zögerlichen Schwimmer entschuldigt, ob der Leser dessen Gleichgültigkeit als allzumenschliche erkennen und mit ihm auf Vergebung hoffen darf.

Sibylle Lewitscharoff, Kleist-Preisträgerin 2011, hat der Dichtung Kleists ihre Trostlosigkeit vorgeworfen, darüber kann man streiten. Richtig ist: Ein treuherziges

Gedicht wie ›Die beiden Tauben‹, das Sie gerade zu Klarinettenspiel gehört haben, mag für seine Ex, für Wilhelmine, eine verzuckerte Pille gewesen sein, der Ausreißer Kleist kehrte jedenfalls nicht reumütig ins Frankfurter Nest zurück und einmal unterwegs schwärmte er seiner Braut vor, dass er nicht Übel Lust hätte, schöne Mädchen aufzustöbern, um sie sich zurecht zu schnitzen wie das »Mundstück an meiner Clarinette« (DKV IV, 106). »[Z]arte[ ] Liebe« (DKV III, 409) ist bei Kleist im Leben wie in der Literatur die Ausnahme. Die Regel heißt Geschlechterkampf. Man muss sich fressen, um sich zu verstehen. Milder ausgedrückt: Kleist zeigt immer das, was ist, nicht das, was sein sollte. So auch Rothmann, dessen Realismus jedoch veröhnlicher ist. Während Kleist den strukturellen Atheismus der Modernisierung in seinen Anfängen erlebt und in seinem Schreiben schonungslos Fragmente einer Zukunft des Absurden entwirft, sodass die Enden seiner Erzählungen und Dramen selten tröstlich sind, ja eigentlich immer beunruhigend bleiben, blickt Rothmann zwei Jahrhunderte später auf diesen Prozess der Säkularisierung bereits zurück und setzt probeweise die Dichtung an die Stelle der Theologie, wenn es um die Beantwortung zentraler existentieller Fragen wie Schuld und Sühne, Liebe und Fürsorge, Einsamkeit und Verzweiflung, Sterben und Tod geht. Im Bewusstsein freilich, dass er damit der Dichtung vielleicht zu viel an Verantwortung zumutet. Also nimmt er die Verantwortung auf sich und erklärt in Interviews, dass er über nichts anderes als seine Erfahrungen schreiben könne. Es geht ihm dabei meines Erachtens nicht darum, erlebte Wirklichkeit in Fiktionen zu verwandeln, sondern aus seinen Fiktionen Wahrheit zu gewinnen. Aber eben nur seine persönliche Wahrheit. Rothmanns Vernunft der Poesie ist meines Erachtens ethisch fundiert: in einer Haltung der Demut.

Auf lateinisch heißt Demut *humilitas*. Erich Auerbach hat in seinem Buch ›Mimesis‹ die *humilitas* als einen Begriff zum Verständnis des Neuen Testaments bestimmt, der »das Ethische, das Soziale, das Geistige und das Ästhetisch-Stilistische zugleich umfasst«. Das Neue Testament, in dem Gott Mensch wird und seine Lehre der Nächstenliebe allen Menschen, auch den Abfälligen und Erniedrigten, in verständlichen Worten mitteilt, ist nach Auerbach der Ursprung des »sermo humilis«, das heißt eines Stils, der später zum Vorbild einer Romandichtung wird, in der Ästhetik und Ethik kongruent sind, Mitleidslehre und Realismus sich verbinden. Wie auch bei Rothmann, der die Nöte des Alltags zu beschreiben weiß, ob in den Milieus des Ruhrgebiets oder Berlins. Er stellt sie selten als vertraute, d.h. Vertrauen, Nachbarschaft, Humanität stiftende Heimat dar, sondern ungeschönt als Orte alltäglicher Gewalt und Demütigung. Das Leiden der Gedemütigten verweist allenfalls auf die Notwendigkeit des Humanen, in den Gedemütigten, die in Rothmanns Prosa selbst immer auch zur Demütigung fähig sind, kann es nicht gefunden werden. Das Humane teilt sich nicht auf der Ebene der Figuren, sondern in der Haltung des Erzählers mit, der sich über seine Figuren niemals erhebt.

Ein Beispiel dafür gibt der Roman ›Im Frühling sterben‹. Nach dem Tode seines Vaters berichtet der Erzähler von dessen Kindheit und Kriegszeit und von einem zentralen Trauma, unter dem sein Vater ein Leben lang litt. Er musste als Angehöriger der Waffen-SS einen Deserteur erschießen, der sein bester Freund war. Lakonisch erzählt der Sohn des Vaters Biographie. Sein Porträt wird nie zum Steckbrief, es lässt Widersprüche stehen. Der Sohn, Schriftsteller und Alter Ego des Autors,

leidet mit dem Vater und lässt uns mitleiden. Noch einmal: Die Vernunft von Rothmanns Poesie ist Demut, und dieser Demut entspricht eine Ästhetik des Humanen, deren Glaubwürdigkeit sich durch das autofiktionale Erzählen begründet. Worüber der Vater ein Leben lang nur schweigen konnte, das erzählt der Sohn in diesem Roman, ohne den Vater zu verurteilen.

Vater-und-Sohn-Geschichten finden sich in der Weltliteratur viele, auch bei Kleist und Kafka, dessen Lieblingsautor Kleist war. Kafkas Erzählung ›Das Urteil‹, in dem der Vater den Sohn zur Autonomie auffordert, um ihn für diesen Versuch dann zu bestrafen, ist eine konsequente Fortsetzung von Kleists Erzählung ›Der Findling‹. Beide Male ist der Tod der Söhne der Preis ihrer Mündigkeit. Rothmanns Vater-Sohn-Geschichte windet sich aus der paradoxalen Struktur gegenseitigen Urteilens und Verurteilt-Werdens heraus. Anders als Kleist, anders als Kafka schreibt Rothmann dergestalt den Sohn wie den Vater frei. Mit Kleist, mit Kafka teilt er allenfalls die Ungebundenheit und Einsamkeit, was seine Position als Autor angeht. Er ist trotz aller großen Erfolge beim Publikum, trotz vieler Literaturpreise ein Einzelgänger geblieben, ein intentionaler Außenseiter im Literaturbetrieb, keiner Schriftstellergruppe, keiner Autorengeneration in Literaturprogramm und Bekenntnis zuzurechnen. Das ist eine gute Voraussetzung für den Erhalt des Kleist-Preises. Kleist war frei von allen Gemeinde- und Schulzwängen und das gilt gleichfalls für die Institution des Kleist-Preises, insofern letztlich keine Sozietät, nicht eine Jury in einer Dauerherrschaft von Kritikerpäpsten entscheidet, sondern allein und unabhängig von den Vorschlägen der Jury die von ihr gewählte Vertrauensperson. Dieses Jahr ist es Hanns Zischler, dem die Jury vertraute, weil er einen Blick hat für das Besondere, die »Eigentümlichkeit« eines Menschen, um Kafkas Lieblingsvokabel zu verwenden. Diese findet er in seiner Kunst der Darstellung, als Schauspieler, und ebenso als Verleger und Essayist, der Neues und Nachhaltiges an einem Autor zu entdecken weiß – an Kafka, wie wir alle wissen, und jetzt an Rothmann. Wir dürfen uns auf die Laudatio freuen. Herzlichen Dank dafür, lieber Herr Zischler.

Der Wertschätzung des Kleist-Preises und der Preisträger waren wir unter der Regie von Hermann Beil und Claus Peymann im Berliner Ensemble fünfzehn Jahre lang gewiss. Umso überraschender, dass die neue Intendanz des BE nur noch die Höhe der Saalmiete interessierte, umso tröstlicher, dass Ulrich Khuon und das gesamte Team des Deutschen Theaters vom ersten Gespräch an deutlich machten, dass sie die Tradition der Kleist-Preisverleihungen in Berlin fortführen wollen. Von Otto Brahm, der 1894 Leiter des DT wurde, stammt die erste große Kleist-Biographie, die sich zu lesen bis heute lohnt. Wir sind also im richtigen Haus und sehr froh über Ihre Gastfreundschaft, lieber Herr Khuon. Über die Dramaturgie der Matinée, lieber Herr Beck. Über Ihre Kunst, Klarinette zu spielen, lieber Herr Krusche. Und darüber, dass Uli Matthes Kleist-Preis-Inszenierungen in immer neuer Weise denkwürdig macht, durch seine Kunst, Kleist zu lesen, oder Kleist-affine Kleist-Preisträger wie Wilhelm Genazino auszuwählen, oder im Wettbewerb mit Preisträgern Gedichte zu rezitieren, mit der Becker-Faust zum Abschluss von Marcel Beyers Wespen-Gedicht. Danken darf ich, wie jedes Jahr, den Sponsoren: der Holtzbrinck Publishing Group, der Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien, dem Berliner Senat wie dem Brandenburger Ministerium für Bildung und Forschung. Wie

*Günter Blumberger*

jedes Jahr seit fast zwei Jahrzehnten. Auf Ihre Treue können wir uns verlassen. Herzlichen Dank, dass Sie heute hier sind: Frau Bienhüls, Frau Bückmann, Frau Wagner und Herr Staatssekretär Wöhlert. Zu danken habe ich meinen Kölner Mitarbeitern Björn Moll und David Gabriel für die Hilfe bei der Organisation, und zuletzt und ganz besonders Ihnen, verehrte Frau Unseld-Berkéwicz, dass der Suhrkamp-Verlag uns nach der Verleihung mit einem Empfang erfreuen wird.

Hanns Zischler

## AN DER DRECKS- UND FEUERLINIE

Laudatio auf Ralf Rothmann anlässlich der Verleihung des  
Kleist-Preises 2017

Meine sehr verehrten Damen und Herren,  
verehrter Ralf Rothmann,

»Du bist Tecumseh, stimmt's?«

Wenn wir Wilder Westen spielten, war das mein Name, und ich nickte und schnitzte weiter an dem Speer. Beim Ritterspiel war ich Sigurd. »Für einen Indianer ist alles wichtig.« Pomrehm blickte über das Feld zum Horizont. Sein Kinn war voller weißer Stoppeln, und er hatte große, immer etwas wässrige Augen. »Jeder Stein am Weg, jeder geknickte Zweig. Du lernst was fürs Leben, Spurenlesen zum Beispiel. Du hast dich für die Aufmerksamkeit entschieden.«

Spurenlesen, Aufmerksamkeit – so lauten die Stichworte, spielerisch ausgestreut, die für das Schreiben von Ralf Rothmann wegweisend geworden sind.

Die Szene spielt in der Industrielandschaft des Reviers der fünfziger und sechziger Jahre. Eine doppelbödige Welt des ›Wiederaufbaus‹ – ein Wort, das den Rückblick nicht kennt. Durch diese Landschaft läuft die Drecks- und Feuerlinie. Dass es aber mehr als bloß realistische Bilder dieser Gegend sind, signalisieren schon die verheißungsvollen Motti, die Rothmann seinen Büchern voranstellt.

Auf dem Gang durch Rothmanns Romane und Erzählungen bin ich aufgefordert, verlockt, einer fremd-vertrauten Welt näher zu rücken – auf die Gefahr hin, von ihr verschlungen zu werden. Tage und Jahre werden aufgeblättert. Sie sind angefüllt mit scheinbaren Nichtigkeiten und Dahingesagtem, mit dem populären Schwemm- und Strandgut, das mit der Welle der *re-education* in dieses Deutschland des Wiederaufbaus hereingeschwappt ist. Und staunend verfolge ich, wie es dem Autor gelingt, diese Zeit in einer eigensinnigen Erinnerung aufzuheben.

Man spricht heute gerne – in der Musik, im Film, im Verkehr, in der Literatur – vom *flow*, dem rhythmisch gegliederten Fluss des Textes. Ich scheue dieses Modewort nicht. Es umfasst für mich das bewegliche Zusammenspiel von Rhythmus, Takt und Klang, trübe Beimengungen und Störungen inbegriffen. Die Prosa von Ralf Rothmann zeugt von einer untrüglichen Sicherheit für diesen *flow*. Er wird noch gesteigert durch das, was ich gegenläufige Wirbel nennen möchte. Diese Wirbel unterspülen seinen erzählerischen Realismus. Sie schärfen ihn.

In dem Roman ›Milch und Kohle‹ – er spielt in einer Bergarbeitersiedlung im Kohlerevier der 60er Jahre – wird der sehr jugendliche Ich-Erzähler von seinem draufgängerischen älteren Freund Pavel angestachelt, ohne jede Übung eine Zündapp zu lenken – er fährt die Maschine sogleich in den Graben.

Der Text kommt vom Weg ab:

Ich wußte nicht, was ich sagen sollte und starrte auf die Straße, in das Lichtrund auf dem Rollsplit, als läge dort eine Entschuldigung. Doch da war nur ein Nachtfalter und klappte langsam die grau und braun gemusterten Flügel zu. Er saß, auch Pavel sah es jetzt, auf einem hellen Stück Metall, Aluminium wohl.

Dann nimmt die Geschichte den Faden wieder auf. An unerwarteter Stelle kreiselt das Geschehen, es verzögert sich und wird durchkreuzt – vergleichbar den quer verlaufenden Adern und Einschlüssen in einem Gestein. Augenblicksfermaten.

Die Erscheinung des flatternd Lebendigen wird angesichts des unbeweglichen Motorrads jäh gesteigert, um sogleich wieder in der Nacht zu verschwinden.

›Milch und Kohle‹ ist der Ich-Roman des Abschieds von einer Jugend in den sechziger Jahren. Das Begräbnis der Mutter – aus der Perspektive des Rückblicks wird das fahl-bunte Familienmosaik ausgelegt. Es ist eine Welt, in der man sich nicht umarmt. Heimat wäre im Revier ein Fremdwort.

Nachmittagsruhe in der Siedlung, kein Mensch auf der Straße, kein Hund, und ich stellte Radio Luxemburg an und zog meine Schulhefte aus der Tasche.

Das ist der Sound des Milieus, einer Bergarbeitersiedlung am Rand von Oberhausen – ein Satz wie aus einem Song von Kris Kristofferson, oder aus einem Roman von Roger McCormac. Zorro heißt hier ein Hund, Tecumseh der Junge: »der zieht mit dem Wind.«

Feinkörnig und andeutungsreich ist die Sprache, perforiert von diskreten Auslassungen. Vor allem in den Gedichten. Der Mangel jener Tage findet hier sein fernes Echo. Mich wundert's, dass noch kein Musiker sie aufgegriffen hat.

Sehnsüchte nach kleinen Fluchten und sexuellen Tagträumen steigen auf – Premieren mit ungewissem Ausgang. Man hangelt sich an den Fix-und-Foxi-, Bravo- und Sigurd-Heften entlang – für mich, das sei nur nebenbei erwähnt: ein verbotenes Paradies. Oder der Junge gesellt sich träumend zu Coopers Indianern aus dem ›Lederstrumpf‹. Später werden die Beatles und die Stones und die weißen Rosen aus Athen hineinspielen. Was man in der bundesrepublikanischen Sprachregelung das ›bildungsferne‹ Milieu nennt, wartet in Rothmanns Romanen mit den Beklemmungen der Kleinfamilie auf, der zu entkommen manchmal nur gewaltsam gelingt. So wie dieser Pavel, der seinen Vater niederschlägt und für immer verschwindet.

Oder durch Schreiben.

Flucht in die Literatur – so möchte ich das große Projekt der Rothmann'schen Romane und Erzählungen nennen. Einige dieser Prosatexte sind eng miteinander verwoben, ohne zu einer einzigen Familien-Saga ausgebreitet zu werden. Immer besticht die scheinbar kunstlose Komposition, die aus dem alltäglichen Erinnerungsmaterial gewonnen wird, die Beiläufigkeit, mit der Dramatisches erzählt wird. Das Angedeutete, Ausgesparte – bis hin zu den mit traumwandlerischer Sicherheit eingerückten Absätzen.

Der Vater arbeitet als Hauer unter Tage, die Mutter ist eine unwirsche, prügeln-de, nach Mode gierende Frau. Quirilig unglücklich. Das Grubenunglück des Vaters und seinen Krankenhausaufenthalt nutzt sie als *ihre* Gunst der Stunde für einen

Seitensprung. Mit dem schönen jungen italienischen Gastarbeiter und Kochkünstler Gino Perfetto – ihm begegnen wir schon in Rothmanns erstem Roman ›Stier‹ –, den der schweigsame Vater mit nach Hause gebracht hatte.

Doch ohne etwas an ihrem Bild zu retouchieren, lässt der Autor, der in elastischer Distanz zu seiner Herkunft schreibt, Barmherzigkeit walten – in der Klinik, an ihrem Sterbebett:

Und plötzlich waren die Augen auf mich gerichtet, und ein Staunen, fast kindlich, ging darin auf und machte sie noch immer größer und schöner, als sie flüsterte: »Weißt du was? Weißt du was mir gerade eingefallen ist?«

Ich schüttelte den Kopf, und sie schluckte, was ihr weh zu tun schien. Sie hielt sich den Hals. »Da muß ich den Alten ja doch geliebt haben, wenn ich so schnell hinterhersterb. Oder?«

Ich sagte nichts. Doch sie sah mich weiter an, erwartete eine Antwort, und ich nickte.

Dieser erinnerungsdichte, von winzigen Abschweifungen durchsetzte Roman, die sich wie eine diskrete zweite Stimme über die Erzählung legen, zielt an den entscheidenden Stellen über die Realität, wie wir sie gemeinhin wahrnehmen, hinaus. Ralf Rothmanns Schreiben ist ein *doppelbödiges* Unternehmen.

Was sich in jenen Einsprengseln andeutet, erfährt seine Steigerung, Vertiefung und Entrückung durch die Schilderung der Welt unter Tage. Eine allgegenwärtige und gleichzeitig für das Kind unzugängliche, eine Parallel-Welt. Der Junge kennt sie nur vom Hörensagen, er liest deren Spuren in dem vom Kohlestaub imprägnierten Gesicht des Vaters. Sie gibt sich für Augenblicke zu erkennen, wenn dieser Mann von einem lang aufgestauten Furor erfasst wird und in einem einzigen Schwall seinen Ärger über Vorfälle am Arbeitsplatz los wird, und die Mutter diesem Ausbruch verständnisvoll zustimmt, ohne ein Wort verstanden zu haben.

Der Autor wird hier selbst zum Hauer, seine Sprache eine Montansprache. Der hier schuftet und malocht, heißt dann nur noch »der Mann«, als hätte er mit der Einfahrt in den Berg alle Individualität von sich abgestreift. Jenseits der kräftezehrenden Arbeit scheint die Landschaft des Bergbaus in einer bald ausgestorbenen Sprache vor uns auf. In leuchtender Dunkelheit.

Den Vater hat es ins Revier verschlagen, die Familie wurde aus einem Paradies vertrieben – Melker war er gewesen in Norddeutschland und glücklich, bis nach dem Krieg die Mechanisierung der Milchwirtschaft seine Arbeit überflüssig machte. Der Melkschemel hängt als Erinnerungsstück aus dieser verklärten Zeit im Haus.

Fünfmal tut sich die Welt unter Tage im Roman auf. Gesang in Prosa. Die athletische Arbeit im Stollen wird mit einer technischen Sprache durchmessen, die in ihrer Dichte wie der Gang durch einen Traum wirkt.

Hitze. Die Wassertüren wurden geschlossen, eine nach der anderen. Und dann, in der jähren Stille, war es doch wieder da, und er hielt den Atem an, stand auf und näherte sich dem Hangenden. Dabei hielt er sich an einem Stempel fest, und sein Helm schrammte gegen den letzten, schon etwas abgesackten Querbalken, einer riesigen Fichte unter den Klüften der Felsplatte, die nicht verwachsen war mit dem Berg.

Doch wollte er näher heran an den Laut, das leise Schwirren oder was es war, schob den Kopf vor, lauschte ...

In einer wunderbaren Wendung lässt Rothmann den Vater in der Erzählung ›Alte Zwinger‹ ganz beiläufig gegenüber dem staunenden Sohn einen Chorgesang unter Tage erfinden:

»Die Kohle ist ausgeräumt, und bevor man wieder alles mit Schutt und Geröll zustopft, bedankt man sich bei der Erde mit einem Lied«, sagte mein Vater.  
»Das ist ein alter Brauch«.

An diesem Ort kann »der Mann«, der Vater sich seinem Schweigen überlassen. Er hat es durch den Krieg und all die Jahre danach mit sich herumgeschleppt, eine Last schwerer als die in der Tiefe zu brechende Kohle. Die Unterwelt und die Zeit des Krieges sind doppeltes Geheimnis. Das Unausgesprochene öffnet sich einen spaltbreit, als die kleine Tochter aus heiterem Himmel fragt, ob er im Krieg jemanden totgeschossen hätte: »*Mit Blut und allem*«. Dem Mann verschlägt es die Sprache:

Mein Vater hielt die Tasse, ohne daraus zu trinken. Seine Hand war zu groß für das zierliche Ding; der Finger paßte nicht durch den Henkel. Doch sein Gesicht kam mir viel zarter vor. Die Brauen standen schräg über den Augen, und er sah zu meiner Mutter auf und sprach seltsam gedämpft, als wären wir gar nicht da. »Was soll ich denn jetzt sagen?«

Damit ist das Thema des jüngsten Romans angeschlagen, ›Im Frühling sterben‹. Die Geschichte des jugendlichen Melkers Walter, der zusammen mit seinem besten Freund Fiete im letzten Kriegsjahr zur Waffen-SS gezwungen wird. Fiete desertiert. Die vom Krieg verwüstete ungarische Landschaft geistert wie ein Albtraum durch den Roman. Rothmann meidet das dumpf begütigende Wort von den ›Gefallenen‹ – er spricht von »Umgekommenen«. Die Kettenhunde fangen Fiete ein, er wird zum Tode verurteilt. Walter gehört zum Peloton, das ihn hinrichten muss.

Dieser Roman ist ein gewaltiger Kraftakt, die Macht des väterlichen Schweigens zu brechen. Er ist nicht aus dem unmittelbar Erlebten geschrieben. Der Autor legt das erinnernde Stethoskop an den Phantomkörper des Hörensagens. Dort kauert die unvergangene Vergangenheit.

Rothmann gelingt es, etwas zu vergegenwärtigen, was bislang nur in dumpfer Latenz oder, schlimmer noch, in der verharmlosenden Anekdote, in der Pointe der Überlebenden verharrt hatte.

Eine Schlüsselszene ist der unerwartete Einbruch (ich wüsste kein anderes Wort dafür) der Dichtung in das Geschehen. Im Lazarett liest der verwundete Fiete und versieht mit Randnotizen Oskar Loerkes Gedichtband ›Die heimliche Stadt‹. Walter bekommt es bei Büchern sofort mit der Angst zu tun:

»Ist das erlaubt?«

»Keine Angst, Häuptling, sind nur Gedichte, die stürzen den Staat schon nicht um.«

›Nur‹ Gedichte stürzen den Staat nicht um, aber sie spenden Trost und Kraft dem, der sie zu lesen und für sich zu behalten vermag. Sie wappnen ihn gegen den Sprach-



müll, dem einer neben dem ganzen anderen Dreck ringsum ausgesetzt ist. Wenig später, nach der gescheiterten Desertion, tauchen diese Gedichte noch einmal auf.

Es ist der Wehrmachtsoffizier, der Walter ausgerechnet bei seinem flehentlichen Versuch, Gnade für den verurteilten Fiete zu erwirken, zunächst mit einer sadistischen Zurechtweisung über den richtigen Gebrauch des Genitivs piesackt, um schließlich diese Erniedrigung durch das Deklamieren des Loerke-Gedichts ›Grab des Dichters‹ aus Fietes konfisziertem Gedichtband noch zu steigern.

Fassungslos muss Walter erleben, wie der schon seiner Freiheit beraubte Fiete noch einmal ›entmündigt‹, wie ihm das Wichtigste – das Gedicht – geraubt werden soll: durch dessen Wiederholung aus dem Mund des Offiziers.

Der Gott hat Muße.  
Andern verblieb es, ein Tagwerk zu tun,  
Mir unter dem Fuße  
Der trauernd geschwätzigen Winde zu ruhn.  
  
Wenn die uralte Traube,  
die schwarze, wiederkehrt, staubig und warm,  
Weckt mich immer der Glaube:  
Du sollst nicht schluchzen, der Gott wird nicht arm.

»Nicht schlecht, dieser Loerke. Ihr Kamerad hat Geschmack. Aber nun, was soll's, er hat sich selbst gerichtet. Da steht nichts mehr in meiner Macht, fürchte ich. Gar nichts.« Hustend schlug er die Kladde zu, löschte die halb gerauchte Zigarette und verschränkte die Finger über dem Bauch. »Unser Führer sagte es ja schon: Ein Soldat kann sterben, doch ein Deserteur muss sterben.«

Ich kenne neben diesem Roman nur einen einzigen, der das Schicksal eines Deserteurs so machtvoll ins Zentrum rückt. Es ist der offenbar gegen Ernst Jünger geschriebene Roman ›Der Überläufer‹ von Wilhelm Lehmann. Lehmann war der nächste Freund Loerkes. Zusammen mit Robert Musil hat er sich 1923 den von Alfred Döblin verliehenen Kleist-Preis geteilt.

Der ›Überläufer‹ wurde sieben Jahre nach dem Ersten Weltkrieg geschrieben. Der Roman ist, glücklicherweise muss man leider sagen, erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen, andernfalls wäre der Autor von den Nazis bedroht worden. In diesem erkennbar autobiographischen Werk erlebt der Deserteur, er heißt Nuch, im Augenblick seiner gelingenden Flucht – der erste Versuch misslang – eine Wiedergeburt. Er singt:

Weidengebüsch stand die Bodenschwellung hinauf, die langen weichen Blätter streiften Nuchs Hand. Er war frei. Die Schöpfung begann aufs neue, mit weißer Keimhaut. Geschrei und Mord versanken machtlos. Vor den Augen gaukelten ihm die Blüten des Ahorns im Mai [...].

Es gehört zur unveräußerlichen Macht eines Gedichts, dass es als ein Gebilde höchster Fragilität unzerstörbar bleibt. Es kann den Gang der Dinge nicht aufhalten, es kann Fiete nicht vom Tod retten und doch bleibt es wie ein Wasserzeichen des stillen Widerstands dieser Geschichte eingepägt.

»Loerkes Werk«, schreibt der Lyriker Lutz Seiler,

ist ein Bergwerk mit unterirdischen, nie ganz zu Ende denkbaren Gängen und Winkeln, in denen Schätze nisten. Und wie gut wäre es, wenn wir ihn so ansehen und lesen könnten: als Schatzgräber, die hoffen dürfen, alle paar Seiten auf etwas Unvergleichliches zu stoßen, das auch im Licht nach langem Anschauen nicht verblaßt, im Gegenteil.

Ralf Rothmann gelingt es, mit Hilfe dieses diskret inserierten Gedichts, dem Satz Fietes während des letzten Gesprächs vor der Hinrichtung einen ganz eigenen Rückhalt zu geben: »*Wenigstens versucht hab ich es, verdammt! Und das allein zählt, oder?*«

Loerke ist Fietes eiserne Ration.

In dem aufwühlenden Berlin-Roman der Nachwende-Zeit, ›Hitze‹, wagt Rothmann einen ähnlich kühnen, hyperrealistischen Sprung wie auf seinen Gängen durch das Bergwerk. Der Roman spielt im ersten Teil überwiegend in dem lärmig-prolligen Ambiente einer Kreuzberger Großküche. Dort arbeitet der ehemalige Kameramann Simon DeLoo, er beliefert Kunden in der ganzen Stadt mit Fertiggerichten. Wir werden an Orte geführt, die in keinem Stadtführer verzeichnet sind.

Einmal verlässt der Roman das Fertige und das Gekochte und dringt ein ins Rohe: ins Schlachthaus. Seit Franjus Film ›Das Blut der Tiere‹ (1949) habe ich nicht mehr in eine solche Hölle geblickt. Ralf Rothmanns Prosa vergegenwärtigt, was Franz Baermann-Steiner in den ungeheuerlichen Aphorismus gefasst hat:

Ob die Tiere an Gespenster glauben, oder nicht: wir sind sie.

Einer der Wege, das Ungeheuerliche nicht übermächtig werden zu lassen, das Verschüttete zu heben, Augenblicke vergangenen Glücks zurückzuholen, kann durch die immer wieder neu anhebende schreibende Erinnerung gelingen. Ralf Rothmann ist dies überzeugend gelungen.

Zum Abschluss möchte aus dem Gedichtband ›Gebet in Ruinen‹ das Gedicht ›Tecumseh‹ lesen.

Tecumseh

Was den Bogen rundet und den Pfeil zuspitzt, die Zeit,  
er weiß nichts davon. Vor Ewigkeiten fiel ihm  
die Feder aus dem Haar, brach das Pferd unter ihm zusammen.  
Doch der ihm folgt und immer folgen wird, ein Verbündeter  
aus der Leihbücherei — er malt sich mit dem  
Lippenstift der Mutter die Zeichen für den Tag ins Gesicht:  
Krieg den Soldaten, den Weizen in Reih und Glied, Krieg  
den Idioten mit Erbsenpistole! — Friede den Johannisbeeren,  
den Fischen im Baggersee. Wir werden sie braten.

Doch wer nimmt sie aus?

Und wer bleibt beim Feuer?

Leg bloß nicht wieder Dachpappe drauf!

*An der Drecks- und Feuerlinie*

Nachts, mit verdorbenem Magen, hört er die Fische schreien.  
Mondlicht schiebt sich durch den Zeltspalt wie ein Messer  
in das Zimmer; wo Schatten wandern, knarrt das Parkett.  
Indianer sein ist nicht leicht. Andererseits: Cowboys  
kannst du in der Pfeife rauchen. Sie wissen nichts von  
Tecumseh und seinem Geheimnis. Sie sehen ihn nicht.  
In seinem Fell und Federschmuck, von Jahrhunderten  
Zerzaust, wartet er hinter den Palisaden, zwischen  
Regalen der Leihbücherei auf das Ende meiner Schmerzen.  
Das liegt in Amerika, im heutigen Ohio, und ist  
ein Wiehern weit entfernt. Unerreichbar.

Ich danke Ralf Rothmann für seine Arbeit in diesem Bergwerk der Literatur – und beglückwünsche ihn zu dem Kleist-Preis 2017.



Ralf Rothmann

## DUNKLER UMRISS: KLEIST UND DAS GLÜCK

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2017

Sehr geehrte Damen und Herren,  
liebe Freunde,

oft ist der erste Satz für einen Prosa-Autor von eminenter Bedeutung. Wie markant oder gewöhnlich auch immer, er gibt Tonart und Tempo für die nächsten Seiten oder den ganzen Text vor, und auch für mich als Leser entscheidet sich schon nach wenigen Zeilen, ob und wie lange ich mich auf ein Buch oder seinen Autor einlasse. 1969 habe ich den ersten Satz von Kleist in einer Umgebung gelesen, die ihm vermutlich geschmeichelt hätte: Ich war ein junger Maurer im Ruhrpott, saß in der nach Heizöl stinkenden Pausenbaracke zwischen anderen Bauarbeitern und blätterte in einem Reclam-Heft, den Briefen wohl. Und da stand: »Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde« (DKV IV, 321).

Unverständnis oder Müdigkeit produzieren oft Lesefehler mit einer eigenen Poesie, und eine Sekunde lang glaubte ich ernsthaft, »Der Himmel versagt mir den *Rum*« gelesen zu haben. Doch nach erneutem Hinsehen und einem Moment des Staunens, eines durchaus ungläubigen, klappte ich das Buch wieder zu, und der Polier blickte über den hautfarbenen Rand seiner Illustrierten und fragte: »Na? Genug Kultur für heute?«

Ich war empört. Dieser Dichter Heinrich von Kleist, von dem es kaum ein Bild gab und der doch einen dramatisch dunklen Umriss hatte, galt der nicht als Klassiker? Als einer also, dessen Gedanken und Empfindungen Gültigkeit über Jahrhunderte hin behalten, den man in einem Atem mit den Größten nennt und dessen Werk zur Seelenbildung von Generationen herangezogen wird? Und so einem ist, wie jedem x-beliebigen Schlagerstar, der ›Ruhm‹ das höchste der Güter der Erde? Wenn er wie Goethe die Liebe genannt hätte, wie Schiller die Freiheit, wie Hölderlin das Heilige – aber den ›Ruhm‹?

Und dann dieser falsche Ton in dem einen kleinen Satz: Wie wahrhaftig kann denn eine Trauer oder ihr Ausdruck sein, wenn man noch in der Lage ist, einen so eitlen doppelten Genitiv daran zu schrauben? – Nun denn: Dass Kleist ein Virtuose der falschen Töne war, aber gerade damit die richtigen in den Herzen seiner Leser erzeugt, diese Erkenntnis blieb mir noch verschlossen. Ich rührte seine Bücher vorerst nicht an, oder, um es dem Rahmen gemäß etwas eleganter zu sagen: Ich brauchte ihn nicht zum Wachsen. Mögen ihn andere lesen, dachte ich mit der Selbstgefälligkeit des Beschränkten; das Leben ist kurz, und die ›Penthesilea‹ ist mir zu lang.

Clemens Brentano, dem es nicht einleuchtete, dass ein preußischer Offizier kein romantischer Leichtfuß war, ängstigte es übrigens, wie schwer und mühsam Kleist gearbeitet hat; die Angestrengtheit mancher Textstellen lässt das erkennen. Befeuert

von der eigenen Unrast und dem Ehrgeiz dessen, der dazugehören möchte, versagte er sich nicht die Bravour, dazu war er zu unsicher, und er hob die offensichtlichen Mängel nicht, dazu war keine Zeit. In den knapp zehn Jahren, in denen sein gewaltiges Werk entstand, muss er Tag und Nacht geschrieben haben. Alle Finger tintenblau, und doch bescherte ihm das atemlose Arbeiten, diese knarrende Willenswut, auf den ersten Blick nicht viel mehr als Gram oder gar Tränen darüber, dass man ihn dennoch nicht dazugehören ließ und ihm »das größte der Güter der Erde«, oder wenigstens Anerkennung und Respekt, verweigerte. (Wäre er nur etwas älter geworden, hätte er vermutlich die Erfahrung gemacht, dass es nicht den leisesten Wert hat, überhaupt irgendwo dazuzugehören.)

Einer Konvention gemäß soll es hier um seine Werke gehen, doch mit dem bleiernen Schlusspunkt hat Kleist dafür gesorgt, dass der Blick darauf für immer von dem Mord an Henriette Vogel und seinem Freitod überdunkelt ist, einer Tat übrigens, die auch als raffinierte Marketing-Aktion gesehen werden darf: Bevor er der Freundin mit der Geschicklichkeit des Soldaten ins Herz schoss – keine Rippe wurde verletzt –, nannte er sie bekanntlich seinen »Nachruhm« (DKV IV, 519). Diese zynische Ungeheuerlichkeit, dem moralischen Rigorismus eines jungen Lesers ähnlich entgegenstehend wie die eingangs erwähnte Textstelle, ist sicher auch ein Grund dafür, warum viele erst spät zu Kleist und der Erkenntnis finden, dass etwas in seinem Werk stärker und strahlender ist, als sein Charakter es war.

Von dem könnte man anhand vorliegender Zeugnisse vieles sagen: Kleist war scheu, gutmütig und wirkungsbewusst, er war schlicht und von messerscharfem Verstand, er konnte brennen und eiskalt berechnend sein, war ein Zärtlicher und ein Rachsüchtiger, liebenswürdig und infam, weise, naseweis, verlogen und windig, ein Schnorrer und ein Großzügiger, kurz, er war ein Mensch und kam von seinem Schatten nicht los. Den schleppt natürlich jeder mit sich herum, doch bei einem Dichter sieht das in der Regel dramatischer aus, weil er präziser zu jammern versteht. Und so können wir uns denn kaum vorstellen, dass sich all das Erschütternde und Schöne in seinem Werk nicht nur einem verdunkelten Eros, nicht nur der Mühe, der Qual und der Aussichtslosigkeit verdankte, der Verzweiflung gar, sondern auch, wenigstens manchmal, der Freude, ja dem Glück.

Aber was hieße das in seinem Fall überhaupt? Fragt man Menschen heute, ob sie glücklich sind, erhält man meistens die Antwort: »Nun ja, glücklich weiß ich nicht, würde ich jetzt nicht sagen, aber zufrieden doch.« – Das klingt schon furchtbar nach Eigentumswohnung, Haftpflichtversicherung, moderatem Cholesterinspiegel und ›Bofrost‹-Abonnement. Das klingt wie jenes »Ach!« (DKV I, Vs. 2362) der Alkmene, nachdem sie den funkelnden, die Nacht immer noch einmal verlängernden Gott in Gestalt des ›Amphitryon‹ im Bett hatte – und nun wieder mit ihrem Ehemann vorlieb nehmen soll. Und bei aller Einsicht, aller Erfahrung: Ist Genügsamkeit nicht eine Beleidigung der Sterne? Darf man weniger vom Leben verlangen, als ein Glück, das einen in die Wolken reißt?

Naturgemäß sucht man das als junger Mensch in der Liebe, doch wir wissen von keiner glühenden, alle Konturen und Gewissheiten zerschmelzenden im Leben des Heinrich von Kleist. Die zwischen den Geschlechtern kommt in seinem frühen Aufsatz über das Glück jedenfalls nicht vor; in fast selbsthypnotischem Duktus schwört

er jeder Leidenschaft zugunsten diverser Tugenden ab, die er sich als gesunden Mittelweg zwischen hohem Glück und tiefem Unglück wünscht. Aber seine wahre Sehnsucht, ihr Reflex in seinen Werken, spricht eine andere Sprache: Jupiter, dem sogar der Olymp zu fad wird ohne Liebe, möchte sich *ein* Mal in einer menschlichen Seele spiegeln, sich aus der Träne des Entzückens, die seinetwegen vergossen wird, entgegenstrahlen.

Zum Glück gehört nicht nur das Glücklichsein: Der Satz stammt, wie manche Sätze, die ich ihres Glanzes wegen annehme und nach einer Weile für meine eigenen halte, von meiner Frau. Entgegen der Selbstzeugnisse, in denen Kleist von seinem töricht überspannten Gemüt spricht, dem auf dieser Erde nicht zu helfen sei, und im Widerspruch zu den Fakten der Biographie und vielen Resultaten der Forschung, die dazu führten, dass man sich daran gewöhnt hat, Kleist als dunklen Umriss zu sehen, als vor allem tragische, weil nirgendwo recht zugehörige, rastlos umherreisende, ewig abgebrannte und armselig gescheiterte Existenz mit folgerichtiger Todessehnsucht, glaube ich doch, dass er in den entscheidenden Momenten seines Lebens ein überaus glücklicher Mensch war.

Nun, darüber müsste man womöglich diskutieren, höre ich jetzt die Literaturwissenschaftler sagen. Das sind jene hoch bezahlten Spezialisten, die ihn seit jeher wie eine Labormaus auf ihre Schreibtische nageln, um ihm Semester für Semester die Innereien nach außen zu kehren und die Kommas einzeln aus dem Fell zu zupfen – und die abseits ihrer seriösen Texte verblüffend ironisch von ihm reden, ich hab's erlebt. Einfältig sei er gewesen, weil es keine intellektuelle Figur in seinem Werk gebe, ein Mystiker ohne Gott, der sich mit dem Himmel um eine Wolkenform stritt, ein politischer Hysteriker oder gar eine Patchwork-Existenz. – Aber einem Dichter vorzuwerfen, dass er unrealistisch ist oder dass sein Lebensweg nicht gradlinig verläuft, was soll man dazu überhaupt sagen? Haftpflichtversicherung?

Schon als er seine Studien nach kurzer Zeit abbrach, tat Kleist das ja nicht, weil er unstet oder verantwortungslos war, sondern in der mehr oder weniger bewussten Erkenntnis, dass alle mathematische, chemische, physikalische oder juristische Logik in der poetischen mündet. Ausnahmslos jede Wissenschaft gerät irgendwann an die Grenzen ihrer Erkenntnisse, die sich im Lauf der Epochen verschieben mögen; überschreiten kann sie nur die Poesie. In ihr hebt sich alles Fachliche auf, und jeder Autor, sofern er seiner inneren Notwendigkeit folgt, macht eine ähnliche Erfahrung: Im schöpferischen Augenblick geschieht etwas außerhalb der Zeit und fern des Offenkundigen oder Mitteilbaren, das Universum oder doch das universale Geheimnis hat sich im Einzelnen bekräftigt, führt ihm die Feder, wie man einmal sagte, und lässt ihn schreiben, woran er noch Sekunden vorher mit keiner Silbe gedacht hat. Und das heißt nichts anderes als: Atemlosigkeit, Herzjagen, rauschhaftes, nur der Liebe vergleichbares Glück.

Sicher, irgendwann erlöschen die Kerzen, Morgen wird es, Hufe klappern auf dem Pflaster, Soldaten marschieren durch die Mauerstraße, und man vergisst diese Momente wieder, denn man leidet an der Kälte, den Brennholzpreisen, und verflucht das Loch im Portemonnaie, die Kakerlaken im Brot. Man vergisst, dass man etwas Himmlisches erlebt und vollbracht hat, man kriegt das Blau nicht von den Fingern und beschwert sich beim Vermieter, dass schon wieder kein Rupfen auf dem

Hofklo hängt. Und wenn der, bei dem man in der Kreide steht, dann auch noch frech wird und einem ein lebendiges Huhn zum Arschabwischen hinwirft, möchte man sich nur noch die Kugel geben.

Doch natürlich reißt man sich zusammen, man ist noch nicht fertig, auch das hat man im Gespür – so wie manche Frauen schon in früher Jugend wissen, wie viele Kinder sie zur Welt bringen werden. Man macht in wilder Demut weiter und fügt sich in das deprimierende Drumherum, dem Rohstoff für jene Momente einer schöpferischen Glut, die über das Elend der eigenen Zeit hinausstrahlt: In die Köpfe und Herzen derer, die sich der Unrast, der Liebe und dem Glauben an die Poesie verschrieben haben, seit jeher ein heiliger Schutz vor Raffinesse, Zynismus und Empathielosigkeit. In die Seelen derer, die fühlen, dass Literatur weniger eine intellektuelle als vielmehr eine erotische Angelegenheit ist, eine Signatur der Freiheit, und dass man um das Absolute nicht herumkommt.

Und dann ist alles getan, auch wenn es zunächst nur wenige sehen. »Fort!«, lässt der Dichter in seinem letzten Stück den todumschatteten von Homburg sagen: »Mit der Welt schloß ich die Rechnung ab!« (DKV II, Vs. 1807) Kurz bevor Kleist die Freundin und sich umbringt, lautet sein allerletztes Briefwort zwar »schreibe« – »Ich glaube ich habe dies schon einmal geschrieben, aber die Vogel besteht darauf, daß ich es noch einmal schreibe« (DKV IV, 516) –, und das mutet an wie eine leise, den kalten Entschluss umwispernde Mahnung von irgendwoher. Doch keines der Werke, die ihm noch vorgeschwebt haben mochten, besaß mehr die Kraft, ihn im Leben zu halten. Der leidige Ruhm, er hatte endlich keine Bedeutung mehr, der Rum, wie wir wissen, schon eher. Also war es gut. Also war er so ausgelassen und heiter, wie es die Zeugen am Wannsee erzählten. – In seinen dunklen Umriss fand er sich erst später ein.

Ich danke der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Günter Blamberger und allen Sponsoren für diesen ehrenvollen Preis. Vielen Dank auch dem Deutschen Theater für seine Gastfreundschaft und die Mühe, diese Feier auszurichten, herzlichen Dank Markus Krusche und Ulrich Matthes. Weiterhin danke ich meinem Verlag, namentlich Ulla Unseld-Berkéwicz und Raimund Fellingner, Weggefährten seit nunmehr 33 Jahren. Und vor allem danke ich Ihnen, lieber Hanns Zischler, für Ihr Votum und Ihre klugen und einfühlsamen Worte, die mir helfen werden, mich und meine Arbeit ein wenig besser zu verstehen!



# ESSAY



## 8,5 PUNKTE ZUM TREMOR<sup>1</sup>

I felt a Cleaving in my Mind –  
As if my Brain had split –  
I tried to match it – Seam by Seam –  
But could not make it fit.  
The thought behind, I strove to join  
Unto the thought before –  
But Sequence ravelled out of Sound  
Like Balls – upon a Floor.<sup>2</sup>

*Emily Dickinson*

1. Wie bringt ein Text den Leser zum Beben?

2. Irgendwann zwischen 49 und 51 nach Christus besuchte der Apostel Paulus Mazedonien. Ein Jahrzehnt später schrieb er an eine der ältesten christlichen Gemeinden, an jene in Philippi im heutigen Thrakien, den Brief, der nun das elfte Buch des Neuen Testaments ist. Mit dem Schreiben wollte Paulus die Empfänger in ihrem Glauben stärken und ihnen Rat geben, wie sie an ihrem Seelenheil arbeiten könnten. Den Kern des Briefs bilden die Wörter *phóbou kai trómou*, »mit Furcht und Beben« (Phil 1,7). »Furcht« versteht sich von selbst, aber was wollte Paulus mit dem zweiten Wort betonen?

Das griechische Original verwendet den Genitiv des männlichen Substantivs *trómos*. Seit Homer steht das Wort für ›Zittern‹ oder ›Beben‹, kurz: für ›Tremor‹ – also das, was Menschen verspüren, wenn sie von starken Gefühlen überwältigt werden. Wir alle kennen das Phänomen. Unsere Arme fangen an zu zittern, ebenso die Lippen, plötzlich scheinen uns die Beine nicht mehr zu gehorchen.

Die Verbindung von *trómos* und *phóbos*, »Schrecken« oder »Entsetzen«, kehrt an mehreren anderen Stellen in der Bibel wieder. Wenn wir etwas fürchten, ist das Schaudern selten weit. Und dennoch. Warum den Tremor hervorheben? Paulus überlegt, wie die Gemeinde in Philippi an ihrer Erlösung arbeiten sollte. Reicht die Sorge der Gemeindemitglieder Gottes Forderungen nicht zu erfüllen nicht aus? Muss es ihnen auch noch schaudern? Hätte der Apostel heute gelebt, er hätte wahrscheinlich geantwortet, dass der Glaube nie bloß einer Überzeugung entspricht, die sprachlich bewusst gemacht worden ist. Glaube ist immer auch, unvermeidlich, eine körperliche Erfahrung. Wenn der Gläubige nicht sicher ist, ob er die Erwartungen

1 Dieser Essay wurde als Beitrag zu ›Emphatische Lektüren‹ geschrieben, einer Vorlesungsreihe zu Kleists Erzählung ›Das Erdbeben in Chili‹, organisiert von Thomas Hetteche an der Technischen Universität in Berlin am 9.6.2018 unter Teilnahme von Felictas Hoppe, Olga Martynowa und Ulrich Peltzer.

2 Emily Dickinson, »I felt a Cleaving in my Mind –«. In: Dies., *The Poems* [1951], hg. von Thomas H. Johnson, Bd. 2, Cambridge, Mass. 1979, S. 682.

Gottes erfüllen kann, beginnt er zu zittern. Auf einmal scheint seine Motorik – was in sozialen Zusammenhängen als eine Frage der Haltung betrachtet wird – anderen Gesetzen zu gehorchen. Der Tremor bringt die Grundlage des Glaubens zum Vorschein: Der Mensch verliert die Kontrolle über sich selbst. Ohne den Verlust der Selbstbeherrschung würde er sich, paradoxerweise, nicht sicher fühlen können.

Als Paulus seinen Brief schrieb, war er nicht bei den Philippnern, sondern saß im »Gefängnis« (Phil 2,11). Wahrscheinlich in römischer Haft – vielleicht in der Hauptstadt des Reichs, vielleicht aber auch in Ephesos in Kleinasien. Die Epistel war also stellvertretend. Der Brief wurde gebraucht, da es nicht möglich war, direkt vor und zu der Gemeinde zu sprechen. Sein Zweck: Mut einzuflößen. Im Glauben gab es eine Kraft, die weit größer war, als die Überzeugung, die aus dem Gesagten sprach. Diese Kraft des Herrn, bei der die Gemeinde fest stehen sollte, konnte sich auch offenbaren, ohne sprachliche Form anzunehmen. Die Haare regten sich auf den Armen, die Kehle schnürte sich zu, der Magen drehte sich um – solche und andere Reaktionen lieferten physische Beweise von »Gottes Wirken« (Phil 2,12). Der Körper gehorchte nicht länger dem Willen des Einzelnen. Alle konnten sehen, der Mensch erzitterte.

Die Empfänger von Paulus' Botschaft sollten sicherlich tugendhaft und vertrauensvoll leben. Aber erst durch den Verlust der Körperbeherrschung zeigte sich ihnen die erschütternde Wahrheit des Glaubens. Es genügte dementsprechend nicht, dem Bekenntnis des Apostels – oder auch dem der Gemeinde – zu vertrauen. Erst als die Stimme zitterte, spürte man, dass es eine Kraft in den Wörtern gab, die über sie hinausging. Das Zittern kam von etwas in der Sprache, dass der Sprechende nicht kontrollierte. Der Tremor verlieh dem Gesagten seine notwendige Emphase.

3. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass dieser Umstand, übersetzt man ihn in Geologie, sich als Beben äußert. Betrachten wir, wie Heinrich von Kleist das Erdbeben in Santiago de Chile am 13. Mai 1647 durch die Augen des jungen Spaniers Jeronimo schildert. Ähnlich wie einst Paulus ist auch er im fremden Land gefangen. Aber im Unterschied zum Apostel, der wegen seines Glaubens eingesperrt wurde, sitzt Jeronimo in Haft, weil er eine unschickliche Verbindung mit Josephe – der Tochter von Don Henrico Asteron, einem der vornehmsten Adligen der Stadt – eingegangen ist und sich also versündigt hat. Plötzlich bebt sein ganzes Dasein:

Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begehende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben. Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesenkten Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte. (SW<sup>9</sup> II, 145f.)

Nach dem weltweit umfangreichsten Archiv für Umweltdaten – den National Centers for Environmental Information mit Hauptquartier in North Carolina, USA – hat das Erbeben in der chilenischen Hauptstadt vor 370 Jahren zweieinhalb Stunden gedauert, eine Oberflächenwellen-Magnitudo von 8,5  $M_s$  erreicht und etwa tausend

Opfer gefordert.<sup>3</sup> Kleist mag falsch informiert gewesen sein, wenn er schrieb, dass »viele tausend Menschen« (SW<sup>9</sup> II, 144) ihr Leben in der Katastrophe verloren haben. Aber in seiner Erzählung wäre die größere Übertreibung, dass Jeronimo ein Opfer der Umstände sei. Im Gegenteil, er wird genau im selben Augenblick befreit, als er sich »an einem Wandpfeiler« in seiner Zelle aufhängen will (SW<sup>9</sup> II, 145), weil er den Glauben an das Leben verloren hat.

Wie wird er gerettet? In Anbetracht des Zitats, könnte man antworten: einer Entbindung nicht unähnlich. Als Jeronimo den Strick, »der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an eine Eisenklammer [befestigt]« hatte – das Tauende wird mit anderen Worten wie eine umgekehrte Nabelschnur irgendwo an die »Riegel und Mauern« gezurrt, die ihn einschließen (SW<sup>9</sup> II, 145) –, öffnet sich plötzlich alles, was ihn bis dahin gefangen gehalten hat. Hätte sich das Gefängnis nicht langsam zur anderen Straßenseite geneigt, was seinen Einsturz abmilderte, wäre er umgekommen. Stattdessen wird während eines Augenblicks eine »zufällige Wölbung«, eine »Öffnung« geformt, durch die der »[z]itternd[e]« Jeronimo, nachdem er das Tauende losgelassen hat, hindurchgleiten kann – »mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihm brechen wollten«, ins Freie hinaus (SW<sup>9</sup> II, 146). Kein Wunder, dass es sich anfühlt, »als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre« (SW<sup>9</sup> II, 145). Er ist kein Kind mehr, wohl aber wiedergeboren.

»[U]ngefähr ein Jahr zuvor« wurde Jeronimo als Hauslehrer bei Don Henrico entlassen, da er zu vertraut mit dessen einziger Tochter geworden war (SW<sup>9</sup> II, 144). Man hat Josephe zu einem Kloster auf einem nahliegenden Berg geführt, was das Ende der unehrenhaften Beziehung hätte bedeuten und ihre Unschuld hätte sicherstellen sollen. Aber durch »einen glücklichen Zufall« bekam das Paar die Gelegenheit, »die Verbindung von neuem anzuknüpfen« (SW<sup>9</sup> II, 144). In »einer verschwiegenen Nacht« erlebt Jeronimo »sein[ ] volle[s] Glück« im »Klostergarten«, das dazu führte, dass Josephe neun Monate später »in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale niedersank« (SW<sup>9</sup> II, 144). Im selben Moment als die Klosterglocken zu schlagen begannen, brachte sie die Frucht der außerehelichen Verbindung zur Welt.

Als Strafe für diesen »Skandal« – der noch dazu am »Fronleichnamfest« stattfand (SW<sup>9</sup> II, 144), also am Tag des katholischen Kalenders, an dem die Kirche die geweihte Hostie mit einer Prozession feiert – wird sie zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Wegen ihres »untadelhaften Betragens« mildert man das Urteil jedoch vom Feuertod in eine Enthauptung (SW<sup>9</sup> II, 145), die zumindest weniger qualvoll zu verlaufen verspricht. Als Josephe zur Hinrichtung geführt wird, läuten jene Glocken erneut. Jeronimo hört sie und versteht sofort, was sie bedeuten. In seiner Verzweiflung versucht er sich, das Leben zu nehmen. Im selben Augenblick beginnt die Erde zu beben. Aber diesmal wird nicht die Geburt eines Kindes angekündigt, sondern dessen Vater erlöst.

4. Kleist muss sich gefragt haben, wie er diese erschütternden Zufälle wiedergeben kann, um die Aufmerksamkeit der Leser zu fesseln und gleichzeitig ihr Vertrau-

3 Vgl. die digitale Datenbank der National Centers for Environmental Information (<http://www.ngdc.noaa.gov>; letzter Aufruf am 5.6.2018).

en zu behalten. Wie oftmals beginnt er abrupt, so wie heute Boulevardblätter, mit der Unerhörtheit des Zufalls. Erst nachdem das Interesse der Leser wie bei einem Schock geweckt worden ist, geht er dazu über, die Hintergründe zu erläutern. Schon im ersten Satz wird also die Erschütterung mit dem Selbstmordversuch verbunden. Dieser Kunstgriff ist narrativ konventionell, um nicht zu sagen klischeehaft: Die kollektive Katastrophe findet »gerade in dem Augenblicke« statt (SW<sup>9</sup> II, 144), in dem die individuelle Tragödie ihren Lauf nimmt. So verbindet der Text Allgemeines und Besonderes miteinander. Um die Verbindung weiter zu stärken, verwendet Kleist bewährte Mittel, eine Fiktion mit dokumentarischer Glaubwürdigkeit zu versehen. Am offensichtlichsten geschieht dies durch den Hinweis auf ein historisches Ereignis, für das es Quellen gab, die von denen zurate gezogen werden konnten, die im September 1807 die Urfassung seiner Novelle in Cottas ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ lasen. Als der Text drei Jahre später leicht revidiert im ersten Band von Kleists ›Erzählungen‹ neu herausgebracht wurde, war der Titel außerdem von ›Jeronimo und Josephe‹ zu dem geändert worden, unter dem er uns seither bekannt ist. Die Maßnahme verschob die Betonung von einer Liebesaffäre hin zu einer Naturkatastrophe, was paradoxerweise sowohl den Anspruch auf Authentizität als auch ihren Charakter des Wunderhaften stärkte.

Dennoch waren diese Maßnahmen unzureichend – denn es galt ja, einen schockierenden Stoff so darzustellen, dass die Leser erschauerten. Nur so konnte die erschütternde Wahrheit anerkannt werden, die das Geschilderte glaubhaft machte. Oder mit Werner Hamachers Beobachtung in der möglicherweise immer noch radikalsten Lektüre der Novelle: Der Text offenbart den »Versuch, *aus* der Sprache – und nicht nur mit deren *Mitteln* – jenes *factum brutum* zu erzeugen, als das ein Erdbeben in die Welt der geordneten politischen, literarischen und moralischen Verhältnisse einbricht«. <sup>4</sup>

Wie wird ein solcher Tremor gestaltet, der so gut mit dem übereinzustimmen scheint, was Paulus viele Jahrhunderte früher *trómos* nannte? Um diesem *factum brutum* auf die Spuren zu kommen, ist ein »Umweg« jener Art nötig, den Walter Benjamin einst zur »Methode« erhob. <sup>5</sup>

5. Ein paar Jahrzehnte nach Kleists Selbstmord erschien eine Schrift, die ihren Titel aus dem Brief an die Philipper entnahm: Sören Kierkegaards ›Furcht und Beben‹. Fünf Jahre später, im Herbst 1849, dachte Kierkegaard in einem Tagebucheintrag über das Zittern nach, das trotz seines Charakters eines bestürzenden Hier-und-Jetzt, nicht an Zeit und Raum gebunden war. Im Gegenteil: Es konnte sich andernorts und später fortsetzen. Der Tremor hatte also die beunruhigende Fähigkeit, sein ursprüngliches Auftreten, seinen Geburtsaugenblick, zu überleben, um als Nachbeben unheilvoll weiterzuwirken.

4 Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben von Chili‹, 3. Aufl., München 1993, S. 149–73, hier S. 153.

5 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels [1925]. In: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,1, Frankfurt a.M. 1974, S. 208.

Im ›Journal‹ sagte Kierkegaard voraus, dass genau dies mit seinem Buch geschehen würde:

O, wenn ich einmal tot bin, reicht ›Furcht und Beben‹ aus, um als Autor einen unsterblichen Namen zu bekommen. Dann wird das Buch gelesen werden, auch in vielen fremden Sprachen übersetzt. Man wird fast vom dunklen Pathos in diesem Buch zittern. Aber als es geschrieben wurde, als der, der als Autor angesehen wurde, im Incognito des Flaneurs herumspazierte und die Ausgelassenheit, der Witz und der Leichtsinn selbst war: damals konnte niemand den Ernst richtig wahrnehmen. O, ihr Tore, nie war ein Buch so ernst wie damals. Genau dies war des Schreckens wahrer Ausdruck. Hätte der Autor ernst ausgesehen, wäre er geringer gewesen. Die Reduplication ist das Ungeheure im Schrecken.<sup>6</sup>

Die Passage gibt dem unheimlichen Wirken des Nachbebens eine technische Bezeichnung: »Reduplication«. Der Terminus kommt auch an anderen Stellen in Kierkegaards Werk vor und hat eine reiche, aber komplizierte Bedeutung, die an zentrale Begriffe wie ›Wiederholung‹ und ›Verdoppelung‹, *gentagelse* und *fordoblelse*, grenzt. Hier ist nicht der Ort, Kierkegaards theoretischen Verästelungen zu folgen. Es genügt festzuhalten, dass die *Reduplication* aus einer sprachtheoretischen Perspektive an die Vorstellung des Matthäusevangeliums anschließt: dass der Mensch sowohl dafür verantwortlich ist, welche Worte er verwendet, als auch für die Art und Weise, wie er dies macht: »Aus deinen Worten wirst du gerechtfertigt werden, und aus deinen Worten wirst du verdammt werden.« (Mt 12,37) So rührt Kierkegaards Begriff, der zeigen möchte, wie ein Mensch seine Überzeugungen in lebendiges Leben umsetzen soll, an der Frage der Kommunikation. Und indirekt, an all dem, was in und durch Sprache passiert, ohne dabei notwendigerweise aus ihr zu bestehen.

Die *Reduplication* ist keine simple Verdoppelung eines Wesens oder Phänomens. Aber genauso wenig ist sie seine bloße Wiederholung. Im ersteren Fall haben wir es mit ein und derselben Erscheinung in zwei Fassungen zu tun, die nicht unterschieden werden können; im letzteren kommt ein temporaler Aspekt hinzu, der die Ereignisse in der Zeit auseinanderhält. Kierkegaards Terminus hat Züge beider Begriffe, aber wie seine Etymologie andeutet, beschreibt das Wort vor allem wie etwas Zweifaltiges wiedergebraucht wird. Dieser Aspekt ist so wichtig für den Autor, dass er ihn an anderer Stelle, in seiner ›Einübung im Christentum‹ im folgenden Jahr, so unterstrich:

Die Reduplication liegt gerade darin, daß der Lehrer mit ist. Überall, wo die Reduplication vorkommt, ist die Mitteilung keine schlichte Paragraphen- oder Professorenmitteilung. Redupliziert im Lehrer in einer solchen Weise, daß dieser in dem, was er lehrt, existiert, ist sie eine auf mannigfaltiger Art differenzschaffende Kunst.<sup>7</sup>

6 Søren Kierkegaard, Journalen [1849]. In: Søren Kierkegaards Skrifter, hg. von Niels Jørgen Cappelørn u. a., Bd. 22, Kopenhagen 1997, NB 12:147. Übersetzung A.F.

7 Søren Kierkegaard, Indøvelse i Christendom [1850]. In: Søren Kierkegaards Skrifter, hg. von Niels Jørgen Cappelørn et al., Bd. 12, Kopenhagen 2012, S. 128. Übersetzung A.F.

6. Der Sprachgebrauch mag etwas holperig sein, aber das Beispiel, das Kierkegaard in seinem Tagebuch gibt, erklärt das Gemeinte. Das »dunkle[ ] Pathos«, das er in ›Furcht und Beben‹ aufspürt, ein Buch, von dem passenderweise behauptet wird, es sei von Johannes de Silentio, also von einer pseudonymen Person ›aus Schweigen‹, geschrieben worden, dieses Pathos wird durch die Leichtigkeit des Textes verhüllt. Eigentlich ist es dem Autor sehr ernst, aber er versteckt sich hinter der scheinbar sorglosen Person eines Flaneurs. Er kommt »mit«, wie Kierkegaard schreibt, aber indirekt. Folglich existiert er in allem, was er sagt, wie ein »Lehrer« oder ›Mitteilender‹, der lehrt oder mitteilt. Und dennoch bleibt er wortwörtlich »[i]ncognito«.

Letzteres ist »des Schreckens wahrer Ausdruck«. Warum? Vermutlich weil der Autor, um seine Leidenschaft vermitteln zu können, diese durch ihr Gegenteil tarnen muss. Da er in der Tagebuchnotiz ein paar Zeilen weiter hervorhebt, dass das Pathos aus dem »Unterschied zwischen Dichter und Held« herrührt, also zwischen dem Ich hinter dem Text und dem im Text, wird in der Darstellung eine Distinktion erzeugt, die bereits auf der inhaltlichen Ebene gemacht wurde. So wird die *Duplication* – diese ›Falschheit‹ oder ›Verlogenheit‹, die am deutlichsten dadurch sichtbar wird, dass Kierkegaard sich entscheidet, unter Pseudonym zu veröffentlichen – wieder gebraucht. Oder anders gesagt: re-dupliziert. Das Ungeheure besteht daher keineswegs nur darin, dass ein Zittern festgestellt wird, sondern dass dieses dem Text auch miteingeschrieben wird. Nur so kann der Tremor zu einer »auf mannigfaltige[ ] Art differenzschaffende[n] Kunst« werden.

7. Wie stellt sich dieser für Leser nicht gerade beruhigende Umstand bei Kleist dar? Anders gefragt: Woran könnte sich eine emphatische Lektüre seiner Erzählung halten?

Vielleicht an das, was nach der Erderschütterung sowie dem Beben der christlichen Gemeinde am nachdrücklichsten bebt: die Kirchenglocken. Ihre dunklen Klänge markieren die Verbindung zwischen Allgemeinem und Besonderem, kollektiver Katastrophe und persönlicher Tragödie, die am Anfang des Textes mit Hilfe der abgedroschenen Wendung »gerade in dem Augenblicke« festgestellt wird. Fürs Ohr mögen diese Töne schwer auseinander zu halten sein. Die Klänge ähneln ja einander, trotz der Tatsache, dass sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten läuten: einmal als Josephe mit ihrem Kind niederkommt, dann auch noch als die Erde bebt. (Der Text erzählt dies allerdings in umgekehrter Reihenfolge.) Die Beben, die angekündigt werden, sind also keine Verdoppelungen. Ebenso wenig stellen sie eine Wiederholung dar, wenn wir Kierkegaards Unterscheidung folgen. Vielmehr haben wir es mit einer *Reduplication* zu tun.

Solch Tremor könnte ein Modell für eine emphatische Lektüre bieten. Wenn uns Literatur berührt, reduziert sie ihre Leser ja nicht zu Empfängern eines Inhalts, dessen Darstellung nebensächlich ist. Aber die Literatur fordert von uns auch keine Teilnahme der Sorte ab, wie sie digitalen Aktivisten vor einigen Jahren vorschwebten, als diese von einer Hyperlink-Belletristik träumten, die sich in fortlaufendem Werden befände. Vielmehr bringt sie Energien hervor, über die sie gleichzeitig spricht. Ähnlich einem Nachbeben – das weder Verdoppelung noch Wiederholung, sondern Teil derselben seismischen Bewegung wie das Hauptbeben ist – scheinen



Texte von Kleists Schlage die Struktur vorzusetzen, an die Kierkegaard dachte, als er meinte, der Mitteleiler werde im Vermittelten mit-geteilt. Die Kunst einer solchen Literatur ist daher vor allem eine der Mäeutik.

Was mich zu Kleists Novelle zurückführt. Der Text spielt auf Paulus' Brief an die Philipper an, zum Beispiel, wenn er Jeronimos und Josephens Nachkommen Philipp nennt. Die turbulenten Ereignisse, die auf dessen Geburt folgen, und die den Hauptteil der Handlung ausmachen, kulminieren in einer fatalen Verwechslung. In dem Tal, wo Jeronimo seine Geliebte und das gemeinsame Kind nach der Katastrophe wiederfindet, gibt es ein weiteres Paar: Don Fernando mit seiner Gattin Elvire sowie ihren kleinen Sohn Juan. Josephe wird gebeten, das Neugeborene zu stillen, da dessen Mutter beim Erdbeben verwundet worden ist. Später nehmen beide Paare an einer Danksagung in der einzigen Kirche teil, die verschont geblieben ist (ein Echo auf die Feier, während der Philipp geboren wird). Ihr Zaudern wird bestätigt, da der »zitternde[ ]« Chorherr eine Predigt hält, die sich allmählich zu einer gewaltigen Anklage steigert. Auf »einen Riß, den der Dom erhalten hatte, hinzeigend«, nennt er das Erbeben am Tag zuvor »einen bloßen Vorboten davon«, wobei »ein Schauer über die ganze Versammlung [läuft]« (SW<sup>9</sup> II, 155). Das Sittenverderbnis, das Jeronimos und Josephes Liebe darstellt, ist der wahre Grund fürs Erdbeben; »nur der unendliche Langmut Gottes« kann erklären, warum die Stadt »noch nicht gänzlich vom Erdboden vertilgt worden sei« (SW<sup>9</sup> II, 155).

Ich glaube nicht, dass es übertrieben wäre zu sagen, der ominöse Riss im Gewölbe der Kirche soll uns an die »Öffnung« (SW<sup>9</sup> II, 146) erinnern, durch die Jeronimo keine vierundzwanzig Stunden vorher ins Freie gelangt ist. Im Unterschied zur Erlösung, die »gerade in dem Augenblicke« stattfand (SW<sup>9</sup> II, 144), als die große Erdererschütterung passierte, offenbart der traurige Held der Geschichte, der sich bisher als Fernando ausgegeben hatte, nun seine wahre Identität. Womit er hofft, die erzürnte Gemeinde zu besänftigen. Dieser Versuch zur Versöhnung geschieht »in demselben Augenblicke«, wie der kleine Juan, erschrocken über den Tumult, »von Josephens Brust weg Don Fernando in die Arme strebte« (SW<sup>9</sup> II, 156f.). Fast dasselbe Syntagma wird also zweimal verwendet, am Anfang sowie am Ende der Erzählung, aber es weist auf Ereignisse hin, die weder Verdoppelungen, noch Wiederholungen voneinander sind. Vielmehr reduplizieren die Wendungen schauerhafte Effekte.

Und die Kirchenglocken? Sie bleiben diesmal still. Außer sich vor Wut schwingt der Schuster Pedrillo jedoch seine Keule gegen Jeronimo. Auch Josephe verliert ihr Leben durch einen »wütenden Schlag« (SW<sup>9</sup> II, 158). Trotz allem gibt es also Schläge. Und trotz ihrer Wiederholung hat der Schuhflicker seinen Durst auf Blut noch nicht gestillt. Am Tag zuvor hatte der nun getötete Jeronimo, »als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre«, sich »an dem Pfeiler [gehalten], an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen« (SW<sup>9</sup> II, 145). Nun fasst Pedrillo rasend den kleinen Juan an den Füßen in dem Glauben, der Junge sei in Wahrheit Philipp. Und er »ruhte nicht eher«, als bis er das Kind an sich gerissen und es, »hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte« (SW<sup>9</sup> II, 158).

Wenn solch ein Schmetterten keinen Tremor auslöst.

8. Das wirklich Schauderhafte habe ich jedoch bis zuletzt aufgehoben. Etwas in der Chronologie der Novelle stimmt nicht. Anfangs wird uns mitgeteilt, dass Josephe Philipp vor dem Erdbeben zur Welt bringt. Aber 1647 ist Fronleichnam, an dem dies geschehen sein soll, nach dem gregorianischen Kalender auf den 10. Juni gefallen. Die Beben, die im selben Jahr Santiago und Umgebung erschütterten, fanden allerdings bereits am 13. Mai statt. Wenn von einer »göttlichen Rache« die Rede sein soll (SW<sup>9</sup> II, 145), dann also von einer, bei der die Folgen vor ihrer Ursache auftraten.

Wie kann man diese metaleptische Umkehrung erklären? Vermutlich mit Hilfe des Begriffs, den die Rhetoriker *hysteron proteron* nennen, das heißt: eine Satzfigur, die »Späteres als Früheres« setzt. Dazu passt eine Andeutung im Namen einer Nebenfigur, Don *Henrico Asteron*. Ebenso passt zur Annahme, dass das griechische Wort für »Gebärmutter« *hystéra* ist. Huldigt Kleists Erzählung also dem wunderlichen Wirken einer *hysterischen* Hervorbringung?<sup>8</sup> Die Entbindung von Philipp geht der Erlösung von Jeronimo voran. Der Sohn kommt somit dem Vater buchstäblich zuvor. Und nun, am Ende des Textes, muss Juan auch noch sein Leben an Stelle des Ergebnisses der ursprünglichen Sünde geben – als könnte die *Reduplication*, einmal in Gang gesetzt, nicht aufhören fortzuwirken.

Kleist zeigt, dass es im Kalender der Literatur durchaus möglich ist, dass ein 10. Juni vor einem 13. Mai kommt. Als Leser gerät man wegen kleinerer Skandale in Zittern. Und manche von uns fangen – wie die Versammlung damals in St. Jago – an zu schauern, wenn wir erfahren, wie Fernando in den letzten Zeilen des Textes Philipp an seine Brust drückt. Als er den lebenden »Pflugesohn« mit dem toten Juan vergleicht und bedenkt, »wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen« (SW<sup>9</sup> II, 159).

Sich freuen? In so einer *hysterischen* Fügung von Katastrophen? Ja, zumindest dann, wenn wir die *Versöhnung*, die der Schuster durch vielfachen Mord herbeiführen will, indem er Juans Kopf an einem Pfeiler zerschmettert, als eine indirekte Rettung von Philipp, und also als eine *Versöhnung* sehen.

Mit anderen Worten: doch nur beinahe. Fernando handelt, nochmals anders gesagt, wie ein Leser. Er übernimmt die Verantwortung für ein Wesen, das er selbst nicht in die Welt gesetzt hat. Wie ernst die vorangegangenen Ereignisse auch gewesen sein mögen, die Gewissheit, gebraucht zu werden, gibt ihm ein Gefühl, das der Zufriedenheit nahe kommt. Der Text verwendet hierfür das Wort »fast«. Emphatisch gelesen wäre der Tremor, von dem ich spreche, so ein *Fast*. Er vergewissert uns, dass wir im Besitz der Energien des ursprünglichen Bebens sind – aber eben versetzt in Zeit und Raum, also doch nur beinahe.

8,5. Wie hat nochmal Kierkegaard darüber in seinem »Journal« befunden? »Man wird fast vom dunklen Pathos in diesem Buch zittern.«

8 Der Ort, von dem aus Jeronimo hofft, mit Josephe zurück zum alten Kontinent fliehen zu können, der daher das Ende seines Aufenthalts in der Neuen Welt markiert, trägt zudem passenderweise den Namen »La Conception« (SW<sup>9</sup> II, 150).

HEILLOSE MENSCHEN?  
RELIGIÖSE IMPLIKATIONEN IN  
KLEISTS WERKEN

Internationale Konferenz des Kleist-Museums  
22. bis 24. Juni 2017

Konzeption und Leitung:  
Hannah Lotte Lund  
und Barbara Gribnitz



Hans Richard Brittnacher

## DER ZORN GOTTES UND DAS ›ACH‹ DER MENSCHEN

Lange wurde Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ eher ratlos zur Kenntnis genommen und erst spät als poetologischer Schlüsseltext gewürdigt.<sup>1</sup> Während die beiden aneinander vorbei redenden oder sich missverstehenden Gesprächspartner, die bei ernstesten Erörterungen scherzen, aus unerfindlichen Gründen mal schweigend, mal betreten zur Erde schauen und tiefsinnige Einsichten zerstreut vortragen, Aspekte eines forensischen Diskurses thematisieren, aber auch, deutlicher erkennbar, Fragen des Theaters, der Anmut und einer Philosophie des Ästhetischen berühren, sind es vor allem die gelegentlich in das Gespräch eingeflochtenen theologischen Aussagen, die dem Verständnis des Textes größte Schwierigkeiten bereiten haben und noch bereiten<sup>2</sup> – zumal die so angelegentlich und beiläufig eingestreuten Behauptungen die buchstäblich letzten Fragen berühren, deren düstere Konsequenzen ein raunender apokalyptischer Tonfall beschwört: Es geht um den Sündenfall und den damit verbundenen Sturz des Menschen in eine gebrechliche Welt, die zwar die Erkenntnis kennt, aber nur als Fluch – und zudem die Gnade der Anmut verloren hat: »das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.« (DKV III, 559) Der bedrohliche Charakter der Metapher ist kaum überhörbar, mag man das »hinter« zeitlich oder räumlich verstehen, mag es auf die unwiederbringliche Vorvergangenheit des Sündenfalls verweisen, mag es den Engel mit dem Schwert als zeitlos drohenden Verfolger beschwören.

Mit diesen Andeutungen der fatalen Folgen des Sündenfalls geht Kleist – und das ist die zentrale These meiner Ausführungen – auf Konfrontation zum Religionsverständnis der Aufklärung und seinem entschärften Gottesbild, wie es etwa exemplarisch in Kants und Schillers Interpretationen der Genesis greifbar ist. Die Aufklärung hat ja keineswegs die Existenz Gottes bestritten, sie hat ein Religionsverständnis nahegelegt, das mit grundlegenden Annahmen der Aufklärung vereinbar

- 1 Nicht einmal über den Gattungscharakter des Textes herrscht Einigkeit: Mal wird er als Essay, mal als Aufsatz, mal als Abhandlung, als Dialog oder, so pointiert von Figal, als Erzählung mit anekdotischen Zügen gelesen: Günter Figal, *Figuren der Unabsichtlichkeit*. Heinrich von Kleists ›Über das Marionettentheater‹ wiedergelesen. In: Werner Frick (Hg.), *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers*, Freiburg i.Br., Wien und Berlin 2014, S. 87–100.
- 2 Ein Abriss der vor allem an den religionswissenschaftlichen Kontexten interessierten Forschungsgeschichte zum ›Marionettentheater‹ liefert Beate Günzler, ›Über das Marionettentheater‹. Kleists säkularisiertes Verständnis von Schöpfung, Sünde und Eschaton. In: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 32 (1990), S. 1–25.

sein wollte.<sup>3</sup> Kant hat in seinem Aufsatz ›Mutmaßlicher Anfang der Menschenge-  
schichte‹ den Sündenfall, um die Vorstellung vererbbarer Schuld auszuschließen,<sup>4</sup>  
lakonisch als Übergang »aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Frei-  
heit«<sup>5</sup> gedeutet. Schillers Beitrag zum Sündenfall ist sein Aufsatz ›Etwas über die  
Erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der Mosaischen Urkunde‹, einer  
von vier Texten, die aus den Vorlesungen des frisch bestellten Historikers an der  
Universität Jena hervorgegangen sind. In ihm spitzt Schiller Kants Deutung des  
Sündenfalls als einer gleichsam beiläufigen Entwicklung des Menschen zu einem  
Akt heroischer Selbstermächtigung zu: So lange der Mensch widerspruchslos im  
Paradiese lebte, war er nur »als Pflanze und Tier« vollendet;<sup>6</sup> er schlummerte in  
bewusstlosem Gleichmut in der mütterlich ihn umgebenden und nährenden Natur.  
Wollte er aber »selbst [...] der Schöpfer seiner Glückseligkeit werden«, musste er das  
ihn leitende Band durchreißen und »sich auf den gefährlichen Weg zur moralischen  
Freiheit« machen.<sup>7</sup> »Wenn wir«, so legt Schiller das – auch in Kleists ›Marionetten-  
theater‹ zur aufmerksamen Lektüre empfohlene – »dritte Kapitel vom ersten Buch  
Moses« (DKV III, 560) aus,

also jene Stimme Gottes in Eden, die ihm den Baum der Erkenntnis verbot, in eine  
Stimme seines Instinktes verwandeln, der ihn von diesem Baume zurückzog, so ist  
sein vermeintlicher Ungehorsam gegen des göttliche Gebot nichts anderes als – ein  
Abfall von seinem Instinkte – also, erste Äußerung seiner Selbsttätigkeit, erstes Wage-  
stück seiner Vernunft, erster Anfang seines moralischen Daseins.<sup>8</sup>

Damit hat Schiller nicht nur den für sein späteres Denken so entscheidenden Du-  
alismus von Instinkt und Vernunft dem Menschen in die Wiege gelegt, er entdra-  
matisiert auch den Ungehorsam des Menschen gegen Gott zum Abfall vom Instinkt  
und erkennt darin die aufklärerische Urszene der sich aus der Leitung durch Andere  
freikämpfenden Subjektivität: »Dieser Abfall des Menschen vom Instinkte [...] ist  
ohne Widerspruch die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschenge-  
schichte, von diesem Augenblick her schreibt sich seine Freiheit, hier wurde zu sei-  
ner Moralität der erste entfernte Grundstein gelegt.«<sup>9</sup>

3 Vgl. Ulrich Barth, Religion. In: Heinz Thoma (Hg.), Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe – Konzepte – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2015, S. 439–448.

4 Vgl. Kurt Flasch, Vertreibung aus dem Paradies bei Schiller und Kant. In: Jan Bürger (Hg.), Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild, Göttingen 2007, S. 172–185, hier S. 182.

5 Immanuel Kant, Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte. In: Ders., Werke in sechs Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 6, Wiesbaden 1964, S. 85–102, hier S. 92.

6 Friedrich Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der Mosaischen Urkunde. In: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M. 2000, S. 432–450, hier S. 432.

7 Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft (wie Anm. 6), S. 433f.

8 Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft (wie Anm. 6), S. 434.

9 Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft (wie Anm. 6), S. 434.

Schiller wusste durchaus, »mit wem er sich anlegte«<sup>10</sup> – die Staffelübergabe des Deutungsmonopols von der Metaphysik an die Aufklärungsphilosophie hatte ein fundamentales Bedürfnis nach religiösen Letztbegründungen noch keineswegs entmachtet. Ihm trägt Schiller Rechnung durch die partielle Rechtfertigung einer nach wie vor gläubigen Lesart des Sündenfalls. Eine einfältige Religiosität, wie Schiller sie von einem »Volkslehrer« vertreten lässt, mag den Ungehorsam des Menschen immer noch als »einen *Fall* des ersten Menschen behandeln«,<sup>11</sup> der Philosoph jedoch muss seinem Zögling »zu diesem wichtigen Schritt zur Vollkommenheit« Glück wünschen, einem »Riesenschritt«, »denn der Mensch wurde dadurch aus einem Sklaven des Naturtriebs ein freihandelndes Geschöpf«,<sup>12</sup> der – hier wird Schillers pathetische Berufung auf die Freiheit des sittlichen Menschen unüberhörbar – »für das Paradies schon zu edel«<sup>13</sup> ist.

In Schillers und Kants Lektüre der Paradiesgeschichte fehlen jene Elemente des Textes, die ihm seinen spezifisch literarischen Charakter verleihen: »Kein Wort über die Erschaffung Evas aus der Rippe; es fehlt die Schlange und die sukzessive Verführung von der Schlange über Eva zu Adam. Es fehlt der Gott, der bei Abendkühle spazieren geht, es fehlt die Vertreibung als göttliche Strafe.«<sup>14</sup> Statt dessen lesen beide in ihrer »philosophischen Umschaffung der Paradieserzählung«<sup>15</sup> den Text als Ur-Kunde im buchstäblichen Sinne, als erstes Dokument vom Anfang der Menschheit, in dem beschrieben wird, wie der Mensch »mündig«, durch die selbst vollzogene Trennung von seinen Instinkten, in die Geschichte eintritt. Daher kann Schiller seine Herleitung des menschlichen Bewusstseins aus dem Verstoß gegen Gottes Gebot mit fast dithyrambischer Beseelung einleiten: »Sanft und lachend war also der Anfang des Menschen.«<sup>16</sup>

Von diesem frohgemuten Einverständnis mit dem zivilen Ungehorsam des Menschen ist Kleists Blick auf das Paradiesgeschehen denkbar weit entfernt. Kleists Text bleibt dem triadischen Schema der christlichen Tradition verhaftet, wenn er nach dem Sündenfall und dem von Entfremdung und Unglück gezeichneten irdischen Leben von einer zukünftigen Wiederherstellung des Paradieses ausgeht, wie immer diese auch zu bewerkstelligen, wo immer auch der Eingang ins Paradies zu finden sei. Weil für Schiller hingegen der Sündenfall der erste Schritt zum Paradies war, muss er zwischen dem Erdenleben und dem neu zu gewinnenden Paradies keinen grundsätzlichen Unterschied annehmen – eine ästhetische Bildung kann bekanntlich dem Tag des Jüngsten Gerichts vorgreifen und den Zustand einer mit sich versöhnten Menschlichkeit schon in diesem Leben und in dieser Welt herstellen.<sup>17</sup> Für

10 Flasch, Vertreibung aus dem Paradies bei Schiller und Kant (wie Anm. 4), S. 178.

11 Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft (wie Anm. 6), S. 434.

12 Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft (wie Anm. 6), S. 434.

13 Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft (wie Anm. 6), S. 435.

14 Flasch, Vertreibung aus dem Paradies bei Schiller und Kant (wie Anm. 4), S. 177.

15 Flasch, Vertreibung aus dem Paradies bei Schiller und Kant (wie Anm. 4), S. 179.

16 Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft (wie Anm. 6), S. 432f.

17 Vgl. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992, S. 556–676.

Kleist hingegen bedeutet der Sündenfall einen kaum zu tilgenden Makel. Mit der Erkenntnis, die ihm beim Essen der verbotenen Paradiesfrucht zuteil wurde, ist der Mensch aus der Gnade Gottes verstoßen worden. Kleist nimmt den lateinischen Begriff der Gnade, der Gunst Gottes, also *gratia*, wörtlich: Mit der Gnade Gottes verliert der Mensch auch seine Grazie, also jene Anmut, die seine unbeschwerter Gotteskindschaft ausgezeichnet hat. Die Grazie ist die Gunst, die Gott ihm erwiesen hat – und ihm wieder entzogen hat, als der Mensch seiner eigenen Wege ging. In seiner skeptischen Einschätzung der Leistungen der Reflexion steht Kleist Überlegungen Rousseaus aus dem ›Diskurs über die Ungleichheit‹ nahe: »Wenn die Natur uns dazu bestimmt hat, gesund zu sein, so wage ich beinahe zu versichern, daß der Zustand der Reflexion ein Zustand wider die Natur ist und daß der Mensch, der nachsinnt, ein depraviertes Tier ist.«<sup>18</sup> Die Personen Kleists stehen am Abgrund, ihr Handeln hat sich angesichts dieser Herausforderung zu bewähren.<sup>19</sup>

Das Bewusstsein des Menschen, weit davon entfernt, ein Gewinn zu sein, wie Schiller in seinem unverwüstlichen Optimismus glaubt, erscheint Kleist als Fluch des irdischen Lebens nach der Verstoßung aus dem Paradies. Mit dem Essen vom Baum der Erkenntnis hat der Mensch sich von Gott gelöst – der Verlust der Grazie ist die Narbe, die den Menschen an seinen Abfall erinnert. Die Anmut, die sich der Mensch nur solange bewahren kann, wie er im Zustand der Unschuld verweilt, ging im Moment der Erkenntnis für immerdar verloren – eine Verlusterfahrung, die sich in jedem Moment der Bewusstwerdung seiner selbst unfehlbar wiederholt. Darüber unterrichtet in Kleists Dialog die Geschichte des Herrn. C vom dornausziehenden Jüngling, »über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ungefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn« (DKV III, 560). Wegen der von ihm bemerkten Ähnlichkeit mit der antiken Bronze des Dornausziehers verspottet, versucht der Jüngling, die anmutige Pose zu reproduzieren und demonstriert dabei doch nur, welche »Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet« (DKV III, 560) – mehr noch, jeder Versuch, Anmut, also die paradiesische Mitgift des Menschen, wieder herzustellen, zerstört sie unweigerlich, lässt den einst in seiner Unschuld noch so anmutigen Jüngling den Verlust seiner Anmut wie eine schleichende Krankheit erleben, die ihn – binnen Jahresfrist, Kleist weiß dramatische Akzente zu setzen – mit dem Desaster seiner kreatürlichen Hin-fälligkeit konfrontiert:

Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine

18 Jean Jacques Rousseau, Diskurs über die Ungleichheit. Discours sous l'inégalité, Paderborn 1993, S. 89. Vgl. dazu auch Wolfgang Palaver, Gott oder mechanischer Gliedermann. Die religiöse Problematik in Kleists Essay ›Über das Marionettentheater‹. In: Peter Tschuggnall (Hg.), Religion, Literatur, Künste III. Perspektiven einer Begegnung am Beginn eines neuen Millenniums, Anif und Salzburg 2001, S. 272–286.

19 Vgl. dazu die grundlegenden poetologischen Ausführungen von Hinrich C. Seeba, Abgrund – ein Schlüsselwort der Moderne. Zu Kleists Begründung der Literatur. In: Dieter Heimböckel (Hg.), Kleist. Vom Schreiben in der Moderne, Bielefeld 2003, S. 13–22.



Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte. (DKV III, 561)

Der Verstand – »O der Verstand! Der unglückselige Verstand!« (DKV IV, 362), so Kleist in einem Brief an Rühle von Lilienstern – hat den Menschen weit vom gnadenbestimmten paradiesischen Leben entfernt. Herr C., der erste Tänzer an der Oper von M..., der den namenlosen Erzähler von der Anmut der Marionetten überzeugen will, belegt seine Theorien mit Beispielen aus seinem beruflichen Alltag. Mit fast groteskem Humor beschreibt er die Bewegungen der Tänzerin P..., wenn sie die Daphne darstellt, oder des jungen F..., wenn er den Paris verkörpert, als buchstäblich schreckenerregende Verrenkungen auf der Bühne. Im Vergleich mit einer Gruppe tanzender Kriegsverletzter, deren Unterschenkel durch Prothesen ersetzt worden seien, haben die professionellen Tänzer das Nachsehen – anmutig seien nicht ihre gezierten und daher verkrampften Bewegungen, sondern der Tanz der Amputierten, vollziehe er sich doch »mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes *denkende* Gemüt in Erstaunen setzen.« (DKV III, 558; Hervorhebung H.R.B.) Das »denkende« Gemüt staunt über die Anmut der Behinderten, die sich gedankenlos dem nicht vollends zu kontrollierenden Schwung ihrer Prothesen anvertrauen.<sup>20</sup>

Das Scheitern der Balletttänzer und Ballerinen hingegen bei der tänzerischen Umsetzung mythologischer Szenen führt Herr C. nicht etwa auf physiologische Defizite oder auf Fehler des gymnastischen Trainings zurück, sondern auf die Geschichte vom Sündenfall: »Solche Mißgriffe [...] sind unvermeidlich, seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben.« (DKV III, 559) Die Marionetten hingegen, geistlose Holzpuppen, die an Fäden hängen, Gliedermänner, aus denen jeder Bruchteil von Geist vertrieben ist, verfügten gleichsam dank ihrer bewussten Mechanik über jene Anmut, die der vom Geist beschwerten Unnatur des Menschen nicht mehr gegeben sei. Zwischen Bewusstsein und Anmut, Reflexion und Grazie, herrscht ein gnadenloses Konkurrenzverhältnis – das eine kann nicht zugleich mit dem anderen sein, im Gegenteil: »Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.« (DKV III, 563) Eine Gemeinsamkeit der künstlichen Glieder der Invaliden und der Marionetten ist, dass ihrer Bewegung wegen der Künstlichkeit ihrer Herkunft noch eine gleichsam konstitutive, unbefangene Gedankenlosigkeit möglich ist, die der von Reflexion verunstalteten Ziererei der professionellen Tänzer fehle. Marionetten sind, weil aus ihnen jeder Bruchteil von Geist vertrieben ist, dem Ursprünglichen, vorreflexiven Zustand der Anmut näher, als der Mensch, der vom Baum der Erkenntnis genossen hat, je wieder sein kann – es sei denn, seine Anmut stelle sich wieder ein, wenn sie durch ein Unendliches

20 Mit solchen Bekenntnissen zur Anmut des Künstlichen positioniert Kleist sich auch erkennbar in Opposition zur Naturseligkeit der Romantik und der Weimarer Klassik. Zu diesem Befund vgl. Rolf-Peter Janz, Die Marionette als Zeugin der Anklage. Zu Kleists Abhandlung ›Über das Marionettentheater‹. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981, S. 31–51.

gegangen sei. Nur diesseits und jenseits der Reflexion ist Erlösung möglich.<sup>21</sup> Weil der Cherub, statt am Eingang des Paradieses weiter Wache zu halten, »hinter uns« (DKV III, 559) ist, vermag der Sünder vielleicht, nach seinem Lauf um die Welt, an der Hinterpforte des Paradieses Einlass begehren und ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis essen, um nach dieser gut romantischen Denkfigur der Potenzierung der Erkenntnis erneut wieder in den Stand der Unschuld zu gelangen.<sup>22</sup> »Allerdings«, so stimmt Herr C. seinem Gesprächspartner zu, »das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.« (DKV III, 563)

Zuvor, in den vielen vorletzten Kapiteln von der Welt, etwa in jenen, in denen Kleists Erzählungen und Dramen blättern, gilt das eiserne Gesetz einer unwiederbringlich verlorenen Anmut, der tiefe Fall aus der Gnade Gottes. Das Band zwischen dem Menschen und seinem Schöpfer ist zerrissen – nicht weil der Mensch, indem er nach Erkenntnis verlangte, einen ersten Schritt im Heilsplan Gottes zurücklegte, wie Schiller die Geschichte aus der Genesis ausgelegt hatte, sondern weil der Mensch vermessen sich von seinem Urgrund löste. Während sich Schiller dafür interessiert, wie ästhetische Philosophie in einer vom Nutzen orientierten Welt dem Gedanken der Schönheit ein Obdach zu geben vermag, in dessen Schutz auch wieder die Anmut schöner Seelen gedeihen kann, erinnert die Kunsttheorie Kleists an die Zerbrechlichkeit der Grazie: Der Wille, Anmut zu erzeugen, kann nicht anders, als sie zu zerstören.<sup>23</sup>

Über Kleists Verhältnis zur Religion ist wenig bekannt – was wir wissen, hat Bernd Hamacher mustergültig zusammengetragen, es zeigt Kleist nicht als frommen Menschen, sondern als Zeitgenossen des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, der sich innerhalb der sich weltanschaulich und religiös neu formierenden Fronten seiner Zeit positionierte.<sup>24</sup> Vom jungen Kleist sind Bekenntnisse zu Gott bekannt, über die uns Rudolf Mohr informiert hat<sup>25</sup> – ob und wie Kleist nach weltanschaulichen und epistemologischen Krisen und nach ersten literarischen Erfahrungen seinen Glauben justierte, können wir nur mit der Exegese seiner Texte begründen.

21 Vgl. dazu Gerhard Kurz, »Gott befohlen«. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: KJb 1981/82, S. 264–277, hier v. a. S. 266.

22 Über die romantische Mythologie v. a. im Umfeld der Jenenser Romantik vgl. Peter Bürger, Über den Umgang mit dem anderen der Vernunft. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a.M. 1985, S. 41–51. Richard Weihe hat zuletzt auf den ketzerischen Charakter der Idee hingewiesen, sich selbst zum Erlöser zu ermächtigen, statt demütig den vorgesehenen Weg zur Erlösung zu gehen. (Vgl. Richard Weihe, Kleist und der Baum der Erkenntnis. In: Sinn und Form 55 [2003], S. 844–847)

23 Vgl. meinen Kommentar zu Schillers Schrift ›Anmut und Würde‹. In: Helmut Koopmann (Hg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 2011, S. 625–648.

24 Bernd Hamacher, Religion und Kirche. In: KHB, S. 276–279.

25 Rudolf Mohr, »Denk ich, können sie mir nichts rauben, ... nicht an Gott den Glauben.« Versuch einer theologiegeschichtlichen Charakterisierung des Glaubens bei Kleist. In: KJb 1997, S. 72–96.

Mehr als für Gott interessiert sich Kleist für eine Welt, die sich so sehr für Gott interessiert, dass es darüber zu Mord und Totschlag kommt. Kleist erzählt, so hat es Hans-Jürgen Schings pointiert,

vom Blick in die Hölle. Die unerhörten Begebenheiten, die er aus dem Weltlauf herausreißt und sich und seinen Lesern zumutet, gehorchen alle, mehr oder weniger deutlich, einer Regel; sie alle laufen unerbittlich auf einen Höllenpunkt zu, der die Figuren vernichtet oder doch zu vernichten droht.<sup>26</sup>

Vom Wirken eines Gottes, eines gütigen gar, ist in Kleists Texten nicht die Rede, allenfalls als Figurenrede: »[F]ürchterlich schien ihm das Wesen, das über den Wolken waltet« (DKV III, 195), denkt Jeronimo in ›Das Erdbeben in Chili‹, aber er denkt auf eigene Verantwortung, ohne die Autorität des Erzählers auf seiner Seite zu haben. Jedoch definieren sich alle Figuren dieser Erzählung über ihre Beziehung zu Gott: Was er gesagt hat oder gesagt haben soll, die Weisungen, die er erteilt, die Zeichen die er gegeben hat, sind deutungsbedürftig, sie werden Gegenstand erbittert umkämpfter Auslegungen. Nirgends ist die Fraglichkeit und Brisanz der Deutung des Gotteswortes so flagrant wie in ›Das Erdbeben von Chili‹.<sup>27</sup>

Da ist zunächst die Liebesvereinigung in einem Klostergarten, von den Dienern Gottes umgehend als Gotteslästerung gedeutet, die den Tod Josephes, der Sünderin, zwingend erforderlich mache – nicht des Mannes, der den Klostergarten »zum Schauplatze seines vollen Glückes« (DKV III, 189; Hervorhebung H.R.B.) gemacht hatte, aber das steht auf einem anderen Blatt. Dass die frommen Töchter der Stadt ihre Freundinnen einladen, »um dem Schauspiele, das der göttlichen Rache geben wurde, an ihrer schwesterlichen Seite beizuwohnen« (DKV III, 191), verweist einerseits auf die Autorität des Erzbischofs, der den Prozess wegen Gotteslästerung angestrengt hat, vor allem aber auf die Bedenklichkeit eines religiösen Glaubens, der in Hinrichtungsspektakeln eine Art von frommen Gottesdienst zu erkennen glaubt. Als die ersten Stöße des Erdbebens Jeronimos Selbstmord vereiteln, senkt er seine Stirn zu Boden, »Gott für seine wundersame Errettung zu danken« (DKV III, 195). Dass eine Katastrophe wie das Erdbeben eine verschlüsselte Botschaft Gottes sei, ist für Jeronimo, später auch für Josephe und schließlich auch für den Dominikanerpater, der den Mob zum Lynchen aufstachelt, gleichermaßen gewiss. Auch als Jeronimo wenig später seine voreilige Dankbarkeit bereut, weil er dabei seiner geliebten Josephe nicht gedacht hatte – »fürchterlich« scheint ihm jetzt das »Wesen, das über den Wolken waltet« (DKV III, 195) –, bleibt die Lesbarkeit der Katastrophe als Gotteswort unbestritten. Die Liebenden sind, als sie sich in dem trügerischen Tal Eden wiedergefunden haben »sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!« (DKV III, 203)

26 Hans-Jürgen Schings, Der Höllenpunkt. Zum Erzählen Kleists. In: Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel (Hg.), Kleist – ein moderner Aufklärer, Göttingen 2005, S. 41–59, hier S. 41.

27 Zur religiösen Dimension der Erzählung vgl. u.a. Hans-Jürgen Schrader, Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ›Erdbeben‹. In: KJb 1991, S. 34–52.

Nicht nur die grundsätzliche theologische Lesbarkeit eines katastrophalen Geschehens wird hier behauptet, sondern die Berechtigung zu einer anthropozentrischen Methode der Auslegung: Gott will mit einer Katastrophe seinen Geschöpfen eine Wohltat erweisen oder sie strafen. An die Wohltat glauben Jeronimo und Josephe, an die Strafe etwa der Chorherr, der »im Flusse priesterlicher Beredsamkeit« (DKV III, 215) die Bestrafung der für das Sittenverderbnis der Stadt Verantwortlichen fordert – und damit zur nachträglichen Vollstreckung des unvollständig gebliebenen Gottesurteils aufruft. In der Einschätzung der Katastrophe als einer Botschaft Gottes an die Menschen treffen sich Täter und Opfer. Kleists Erzählung ist daher auch als ein skeptischer Beitrag zu der Theodizee-Debatte zu verstehen, die zu Kleists Zeit, nicht zuletzt wegen des Erdbebens von Lissabon und seines literarischen Nachbebens, wieder aufgeflammt war.<sup>28</sup> Die Theodizee-Debatte muss ihr Ziel, die Rechtfertigung Gottes angesichts der Leiden der Welt, so lässt sich Kleists literarische Expertise verstehen, verfehlen, solange sie Gott nach dem Muster des Menschen denkt. Ein solches anthropozentrisches Gottesbild ist nicht allein der Herausforderung blinder und schrecklicher Zufälligkeit, die nach dem Geltungsverlust des Providenzdenkens zur großen Herausforderung der Sattelzeit wird, nicht gewachsen: Es muss auch zuletzt im Sadismus bigotter Matronen und in der Mordlust frustrierter Schuhflicker den Umriss Gottes erkennen. Wer das erdbebenbedingte Massensterben der Bewohner St. Jagos für eine Mitteilung Gottes an seine Gläubigen hält, wird auch den Blutausch der keulenschwingenden Gläubigen – die, wohlgermt, mit Keulen in der Hand den Dankgottesdienst besucht haben – für ein Gott wohlgefälliges Unternehmen halten können.

Dass die von Gott geduldete oder in seinem Namen verübte Gewalt, mögen Schaulust und Grausamkeit der Menschen auch geschlechtsneutral konzipiert sein, doch eher ein Prärogativ männlicher Exekutoren zu sein scheint, macht die Erzählung, was früh schon bemerkt wurde, überdeutlich:<sup>29</sup> Der stolze Bruder denunziert die Schwester, der Vater gibt die Tochter ins Kloster, der Erzbischof strengt den Prozess gegen die Sünderin an, der Vizekönig mildert die Verbrennung der Verurteilten zu einer Enthauptung, der eigene Vater erschlägt den Sohn Jeronimo in der Kirche (auch er mit einer Keule!), es sind patres, also Väter, die mit Kruzifixen durch das zertrümmerte St. Jago laufen und schreien »das Ende der Welt sei da« (DKV III, 205), es ist ein Pater, also ein Vater, der zum Lynchmord aufruft, und auch Don Pedrillo, der schon der kleinen Elvire die Füße ausgemessen hat, ist eine väterliche Figur,<sup>30</sup>

28 Vgl. Gerhard Lauer und Thorsten Unger (Hg.), *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophen-Diskurs im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2008; Susanne Ledanff, *Kleist und die »beste aller Welten«*. »Das Erdbeben in Chili« – gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert. In: *KJb* 1986, S. 125–155.

29 Vgl. u.a. Marjorie Gelus, *Josephe und die Männer. Klassen- und Geschlechteridentität in Kleists »Erdbeben in Chili«*. In: *KJb* 1994, S. 118–140.

30 Zu Pedrillos Wut als der »eines Vaters, der die brutalste sexuelle Herrschaft übers eine Tochter ausübt«, vgl. David E. Wellbery, *Semiotische Anmerkungen zu Kleists »Erdbeben in Chili«*. In: Ders. (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1985, S. 69–87, hier vor allem S. 85.

die im Bluttausch zum Monster wird, wie die anderen Gotteskrieger dieser Szene »heiliger Ruchlosigkeit voll« (DKV III, 215). Vor diesem Hintergrund einer blutrünstigen Religion mit männlich-patriarchalischer Physiognomie gewinnt auch der rätselhafte letzte Satz der Erzählung an Plausibilität. Philipp, das Kind Jeronimos und Josephes, hat – nur durch Zufall – das Massaker in der Kirche überlebt, Juan, das Kind Elvires und Fernandos, wurde erschlagen. Daraufhin nahmen die beiden Edelleute den kleinen Fremdling zum Pflegesohn an. Und nun folgt der ominöse Schlusssatz: »[U]nd wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.« (DKV III, 221) Die befremdliche Formulierung »wie er beide erworben hatte« (Hervorhebung H.R.B.) gibt den Schlüssel zum Verständnis von Fernandos befremdlicher Freude: Väter, die Kinder zeugen und im Namen eines väterlichen Gottes im Kloster disziplinieren, die sie züchtigen oder erschlagen, sind Monster: Wer wie Don Fernando ein Kind »erworben« hat, es unter Einsatz seines Lebens verteidigt und beschützt hat, ist ihm ein wahrer Vater geworden, für den die Einsicht Saladins aus Lessings ›Nathan der Weise‹ gilt: »Das Blut, das Blut allein /macht lange noch den Vater nicht.«<sup>31</sup>

In anderer Hinsicht freilich geht Kleist entschlossen auf Distanz zu Lessing. Der hatte für eine Neubewertung des Todes gesorgt und in seiner Abhandlung ›Wie die Alten den Tod gebildet‹ (1769), »vom Impuls getrieben, dem Tod seinen Schrecken zu nehmen«, <sup>32</sup> eine weniger drastische Darstellung des Todes in der Literatur gefordert. Daher erscheint bei ihm der Tod nicht länger als Knochenmann mit der Sense, sondern als Thanatos, des Schlafes Bruder, um dem Sterben das radikal Destruktive auszutreiben. Kleist hingegen kennt, wenn es um den Tod, zumindest den gewaltsamen Tod, geht, kein Decorum, kein seliges Vertrauen auf ein besseres Jenseits: Er zeigt das Töten in seiner barbarischen Façon. Der Theologe Eberhard Schockenhoff fühlte sich bei der Lektüre des ›Erdbebens‹ an einen Italowestern erinnert,<sup>33</sup> aber auch die Freunde aktueller Brutalo-Cineastik kämen hier auf ihre Kosten. Die Freude der Kirchenbesucher, als es um eine Korrektur der verpatzten Hinrichtung geht, – ihr »steinigt sie! steinigt sie!« (DKV III, 217) – verweist auf eine religiös begründete

31 Gotthold Ephraim Lessing, Nathan der Weise. In: Ders., Werke. Bd. 2, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1971, S. 205–347, hier S. 339. Hier ist wegen der eigentümlichen Wortwahl wohl auch an die Worte aus Fausts zweitem Monolog zu denken: »Was du ererbt von deinen Vätern hast, /erwirb es um es zu besitzen« – auch hier ist es nicht die selbstverständliche und passive Annahme der väterlichen Erbschaft, sondern erst ihre tätige Inanspruchnahme, die den Nachkommen wirklich zum Besitz berechtigt. (Johann Wolfgang von Goethe, Faust I. In: Ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 7,1, hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a.M. 1999, S. 11–201, hier S. 43).

32 Thomas Koebner, Wie die Neuen den Tod gebildet. Filmische Allegorien der Boten aus dem Jenseits. In: Wiebke Amthor, Almut Hille und Susanne Scharnowski (Hg.), Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft. Festschrift für Hans Richard Brittnacher zum 60. Geburtstag, Bielefeld 2012, S. 83–108, hier S. 84.

33 Eberhard Schockenhoff, »Wenn es Gottes Wille ist«. ›Das Erdbeben in Chili‹ und ›Der Zweikampf‹, theologisch gelesen. In: Werner Frick (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i.Br., Wien und Berlin 2014, S. 297–320, hier S. 308.

Gewalt, die sich nicht eher beruhigt, bis das Objekt des Hasses unwiderrufflich tot ist. Sobald sie ihr Ziel erreicht hat, fällt sie in sich zusammen, befriedigt gehen die Täter nach Hause: »Hierauf ward es still, und Alles entfernte sich.« (DKV III, 221)

Die Waffe bei diesem Massaker ist die archaischste, die sich denken lässt: die Keule. Sie prügelt das Opfer zu amorpher Gestaltlosigkeit zusammen und belegt, dass der Gegner nicht als menschliches Wesen respektiert wird. Wer Keulen benutzt, will annihilieren. Sie kommt vor allem, so schreibt Lászlo Földenyi, der in seinem Wörterbuch Kleists der Keule einen eigenen Eintrag gewidmet hat, in »Situationen unterschwelliger Spannung und aufgestauter Verdrängung«<sup>34</sup> zum Einsatz, die sie durch eine heftige Geste umgehend zu beenden vermag – dem antirömischen Chauvinismus von Herrmann dem Cherusker ist sie eine willkommenen, seinem Charakter naheliegende, seinen Absichten dienliche Waffe. Die Keule eignet sich auch als Metapher für die absolute Verfügungsgewalt Gottes, der seine Geschöpfe mit einem Schlag vernichten kann – so wie Rugera seinen Sohn Jeronimo. Das Massaker in der Kirche meldet nicht nur Zweifel an der Idee eines gütigen Gottes an, sondern revidiert auch den von der Aufklärung verbreiteten Gedanken an die Belehrbarkeit des Menschen, der bei Kleist unter dem Schafspelz des Frömmers als steinzeitlicher Mörder immer noch in Bereitschaft liegt. Der Keulenschlag ist auch eine Geste der Intensität, die zuletzt Wellbery als charakteristische Erfahrungsweise des Göttlichen ausgewiesen hat, weil sie nicht den – menschlichen – Hiat zwischen Reflexion und Tat kennt, sondern Ausdruck einer gedankenlosen, prompten und plötzlichen Vernichtung ist, die kein Interesse daran hat, sich zu besinnen.<sup>35</sup>

Dass die Berufung auf die Religion immer der Legitimation von Gewalt gilt, wird auch an »Michael Kohlhaas« deutlich. Mag der Leser im Rosshändler auch den eher rechtschaffenen oder den eher entsetzlichen Menschen erkennen – Kohlhaas selbst glaubt sich von Gott erwählt und berufen, um seiner Sache mit Gewalt den Sieg zu erröten. In den Mandaten, die er erlässt, verbindet sich der Exzess der Rache mit der Ausbildung eines Wahnsystems. Im ersten Mandat zeigt sich Kohlhaas noch als zwar brutaler, aber doch berechnender Stratege, der »jeden Bewohner, seine Verwandten und Freunde nicht ausgenommen, [...] bei Strafe des Leibes und unvermeidlicher Einäscherung alles dessen, was ein Besitztum heißen mag« (DKV III, 65), einschüchtern und zur Kollaboration zwingen will. Das zweite Mandat dämonisiert den Junker von Tronka bereits im Sinne einer vorangeschrittenen Paranoia »als de[n] allgemeinen Feind aller Christen« (DKV III, 68), gegen den jedes Mittel erlaubt sein muss. In einem dritten Mandat schließlich bezeichnet Kohlhaas sich selbst als »einen Reichs- und Weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn« (DKV III, 68). In Kohlhaas sei, so deuten seine Mandate an, kein geringerer als ein »Statthalter Michaels, des Erzengels« auf die Erde herabgestiegen, um, ausgestattet mit entsprechender metaphysischer Vollmacht, »die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen« (DKV III, 73). Selbst der Erzähler sieht

34 Lászlo Földenyi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, aus dem Ungarischen von Akos Doma, München 1999, S. 240–243, hier S. 241.

35 Vgl. David E. Wellbery, Kleists Poetik der Intensität. In: Hans-Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling (Hg.), Kleist revisited, München 2014, S. 27–45.

sich hier zu einer Distanzierung genötigt und spricht anlässlich des dritten Mandats von einer »Schwärmerei krankhafter und mißgeschaffener Art« (DKV III, 68). Der tendenziell legitime Vergeltungswille eines Selbsthelfers wird überlagert von den maßlosen Vernichtungsphantasien eines Apokalyptikers.<sup>36</sup> Kohlhaas glaubt sich aus der Gemeinschaft verstoßen wie der erste Mensch aus dem Paradies – aber nicht von Gott, sondern einem jämmerlichen Junker, der kein Erbarmen verdient. Luther versteht Kohlhaas nicht, weil er sich eine Entfernung zwischen den Menschen, die der zwischen dem Menschen und Gott entspricht, nicht vorzustellen vermag. Deshalb nennt er Kohlhaas einen »entsetzlichen Menschen«, während dieser, um das verlorene Heil, dieses eine Mal, wiederherzustellen, zum entsetzlichen Rächer wird, der Luthers fassungslosen Ausruf provoziert: »Heillosen und entsetzlichen Mann« (DKV III, 77). Was er mit »heillos« meint, wird im Fortgang seiner Rede weiter präzisiert als eine von Gott selbst – in dessen Namen Luther zu sprechen glaubt – vollzogene Verstoßung: »gottverdammter und entsetzlicher Mensch« (DKV III, 78).

Als ihm freies Geleit gegeben wird, ist Kohlhaas längst nicht mehr der um sein Recht betrogene Aufrührer, sondern ein großenwahnsinniger Gotteskrieger, der sich in einer phantastischen Prozession »ein großes Cherubsschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert« vorantragen lässt, gefolgt von »zweölf Knechten, mit brennenden Fackeln« (DKV III, 76). Es sind die Pathosformeln religiöser Drohung, in denen Kohlhaas' Vernichtungswunsch seinen Ausdruck findet, es ist die Berufung auf die religiöse Autorität, die der ultimativen Sprache von Kohlhaas ihren beängstigenden Charakter verleiht: Sie kennt keine Zweifel, keine Differenzen und kein Pardon.<sup>37</sup>

Während Kohlhaas und die Bürger St. Jagos die Religion als unmissverständliche Anweisung zur Gewalt begreifen, problematisiert das nächste Beispiel die Verständlichkeit des Gotteswortes. Die Erzählung ›Der Zweikampf‹ reagiert auf die Mittelalterfaszination der Romantik, die dem eigenen, an Umbrüchen und Umstürzen reichen Zeitalter eine gefestigte, vom christlichen Glauben getragene Welt als Vorbild empfahl. Jacob der Rotbart, ein missgünstiger Erbe, der nicht grundlos verdächtigt wird, seinen Bruder hinterhältig ermordet zu haben, kann als Alibi eine gemeinsam mit der unbescholtenen Littegarde verbrachte Liebesnacht anführen, was diese empört bestreitet. Als niemand ihr glauben will, soll ein Zweikampf, bei dem der Kämmerer Friedrich von Trota für sie in den Ring steigt, ihren angeschlagenen Ruf wiederherstellen. Bei diesem Ordal, einem mit allen Elementen einer dramatischen Inszenierung angereicherten »Theater-Dispositiv«, führt Gott selbst, so lautet die religiöse Deutung einer solchen Wahrheitsprobe, den Duellanten die Waffen.<sup>38</sup> Zwar gelingt es Friedrich gleich zu Beginn, den Gegner zu verletzen, aber das Kampfglück

36 Vgl. den Eintrag ›Mordlust‹ in Földényi, Im Netz der Wörter (wie Anm. 34), S. 289–293.

37 Ausführlicher erläutere ich die Maßlosigkeit von Kohlhaas' Agieren in Hans Richard Brittnacher, Das ›Rechtgefühl einer Goldwaage‹ oder: Kohlhaas läuft Amok. In: Ders. und Irmela von der Lühe (Hg.), Experiment – Risiko – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 131–149.

38 Vgl. Alexander Honold, Das Gottesurteil und sein Publikum. Kleists dramatischer De-zisionismus in ›Der Zweikampf‹. In: Dieter Heimböckel (Hg.), Kleist. Vom Schreiben in der Moderne, Bielefeld 2003, S. 95–126, hier S. 106.

wendet sich, er wird schwer verletzt, der Kampf abgebrochen. Nach mittelalterlicher Lesart des Kampfes als Ordal »scheint Littegardes Schuld durch die Niederlage ihres Geliebten Friedrich festzustehen. Beide sollen nun ihren Frevel, die heuchlerische Anrufung Gottes zum Zeugen ihrer Unwahrheit, auf dem Scheiterhaufen büßen.«<sup>39</sup> Allerdings kommt es zu einer unerwarteten Wende – Friedrich erholt sich rasch von seinen schweren Verletzungen, während Rotbarts anfangs harmlose Wunden sich entzünden und ihn aufs Sterbelager zwingen. Wer im Ordal ein Gottesurteil sieht, muss glauben, dass Gott sein erstes Urteil berichtigt hat – zumal ein Geständnis Rosalies, einer Kammerzofe, Rotbart als getäuschten Liebhaber ausweist, was wiederum Littegarde entlastet, die schließlich durch ein Geständnis Rotbarts auf dem Sterbelager vollständig rehabilitiert wird. Dass der Kaiser dem Wortlaut des Ordals, das zur zweifelsfreien Ermittlung von Wahrheit und Gerechtigkeit führen soll, die Worte hinzufügen lässt, »wenn es Gottes Wille ist« (DKV III, 349), entwertet das Gottesurteil als ultimative Instanz der Rechtsprechung.

Das von den Romantikern verzauberte Mittelalter wird von Kleist brutal entschleiert, eine religiös-politische Ordnung konsequent delegitimiert. Dem entspricht Kleists Erzähltechnik, einen konsistenten Handlungsverlauf immer wieder zu verstören, scheinbar eingespeiste Gewissheiten wieder zu revidieren, in atemlosem Tempo vom kriminalistischen zum galanten und schließlich zum religiösen Paradigma des Erzählens zu wechseln.<sup>40</sup> Kleist zeichnet – als Provokation seiner romantischen Zeitgenossen – »vom Mittelalter das trostlose Bild einer zerrütteten Gesellschaft.«<sup>41</sup> Im Glauben dieser Gesellschaft an die Verbindlichkeit des Gottesurteils parodiert Kleist, darauf hat Schockenhoff deutlich hingewiesen, ein Religionsverständnis, das glaubt, es könne Gott als Gutachter vorladen und ihm komplexe Rechtsfälle, die seine eigene forensische Kompetenz überfordern, zur weiteren Behandlung übertragen:

Tatsächlich sind Gottes Wege, wie sich in der plötzlichen Heilung Friedrichs und dem ebenso unerwarteten Hinscheiden Rotbarts erweist, unbegreiflich: daher ist es nutzlos und vergeblich, Gott für eine Deutung des Weltverlaufs in Anspruch nehmen zu wollen, die dessen unerklärlichen, oftmals tragischen, bisweilen aber nur grotesken Wendungen einen aus menschlicher [Perspektive] verständlichen Gesamtsinn abringen möchte.<sup>42</sup>

Das nächste Beispiel einer von Gott den Menschen mitgeteilten Botschaft findet sich in Kleists Anekdoten unter dem Titel ›Der Griffel Gottes‹. Sie ist so kurz, dass sie in Gänze mitgeteilt werden kann:

In Pohlen war eine Gräfin von P..., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die

39 Schockenhoff, »Wenn es Gottes Wille ist« (wie Anm. 33), S. 310.

40 Vgl. dazu Gerhard Neumann, ›Der Zweikampf‹. Kleists »einrückendes« Erzählen. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Erzählungen, Stuttgart 1998, S. 216–247.

41 Schockenhoff, »Wenn es Gottes Wille ist« (wie Anm. 33), S. 312.

42 Schockenhoff, »Wenn es Gottes Wille ist« (wie Anm. 33), S. 312.



Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags drauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über dem Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: *sie ist gerichtet!* – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existiert noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen. (DKV III, 355)

Verstehen wir uns als die von Kleist angesprochenen Schriftgelehrten, so ist die Erklärung vordergründig einfach: Das Schachern der Kirche mit den Reichen hat dazu geführt, der polnischen Gräfin auf dem Kirchhof einen Grabstein zu setzen – dieser aus Erz gegossene Grabstein hat schon einen zeitgenössischen Rezensenten gewundert.<sup>43</sup> Eine Inschrift auf dem Leichenstein rühmt die Großzügigkeit der Gräfin. Da der christliche Gott mit dieser Lüge seiner irdischen Bevollmächtigten nicht einverstanden ist, greift er, wie sein Amtskollege in der griechischen Mythologie, als Blitz ein und korrigiert die Inschrift, bis dort des Mephistopheles' Worte stehen: »Sie ist gerichtet«. Im ›Faust‹ berichtigt eine Stimme »von oben« das Verdammungsurteil: »Ist gerettet!«<sup>44</sup> Hier, wo es nur nötig war, die falsche Schmeichelei der Klosterbrüder zu korrigieren, kann die Verdammung unberichtigt stehen bleiben. Der Vorfall ist von den Chroniken erfasst (»ist gegründet«) und kann von noch lebenden Zeugen bestätigt werden.

Dass ein Eingriff Gottes so spät erfolgt und nicht das Übel selbst abstellt, sondern nur die falsche Erinnerung korrigiert, steht in einer gewissen Diskrepanz zu dem Beglaubigungsaufwand unerhörter Vorfälle, chronikalischer Erfassung und lebender Zeugen – offensichtlich geht es in diesem Text, was in der Forschung auch bemerkt wurde, um sehr viel mehr und um grundlegend anderes als eine göttliche Intervention.<sup>45</sup> Dass jedoch auf sie zurückgegriffen wird, um ein graphologisches Spiel mit Zeichen und Buchstaben, ein hermeneutisches mit Bedeutungsverdunkelungen und Verrätselungen, ein intertextuelles mit Anspielungen auf Texte Goethe und Schillers zu treiben, belegt einmal mehr den Geltungsverlust des Glaubens bei Kleist, der zu einer Matrize für poetische Experimente geworden ist.

43 Vgl. Archiv für Literatur, Kunst und Politik vom 28. Oktober 1810, Nr. 86, Sp. 689f. Zit. nach: Brandenburger Kleist-Blätter 5 (1992), S. 48.

44 Goethe, Faust I (wie Anm. 31), S. 199.

45 Vgl. Fabian Dierig, Zu ›Der Griffel Gottes‹. In: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 10–28; Wolfram Groddek, Grab und Griffel. Kleists semiologische Anekdote vom Griffel Gottes. In: Elmar Locher (Hg.), Die Kleinen Formen in der Moderne. Innsbruck, Wien und München 2001, S. 57–77; Achim Küpper, Die Geheimnisse der Schrift. Heinrich von Kleists Poetik der Verschllossenheit und das Prinzip der Verschiebung in seinen Texten. In: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 229–244; Dieter Heimböckel, Wie vom Zufall geführt. Kleists Griffel. In: Ders. (Hg.), Kleist. Vom Schreiben in der Moderne, Bielefeld 2003, S. 23–46.

Alkmene, um zuletzt noch an Kleists ›Amphitryon‹ zu erinnern, belegt den religiösen Synkretismus Kleists, der mit häretischer Unbefangenheit die antike Welt mit der christlichen vermischt, die *chronique scandaleuse* der olympischen Götterwelt ungeniert mit dem Ernst des Christentums verbindet. Sosias flucht bei den Göttern, aber wünscht seinen Widersacher zum Teufel, dem Hades steht nicht der Olymp, sondern der Götterhimmel entgegen, und dieser Pragmatismus, der es sich mit keiner Religion verderben bzw. mit allen Religionen gleichermaßen anlegen will, charakterisiert nicht nur die ungebildeten Diener, sondern auch das aristokratische Personal Kleists, das »[b]eim Styx« (DKV II, Vs. 2145) schwört und zugleich »alle Heiligen« (DKV II, Vs. 2748) anruft.<sup>46</sup> Aber auch in der Welt dieser hybriden Religion ist die Frau das Opfer: Alkmene hat es angesichts der Verabredungen der Männer über ihre Zukunft tatsächlich und im übertragenen Sinne die Sprache verschlagen: Sie wurde nicht vor dem erschlichenen Beischlaf gefragt, sie wird nicht nach ihrer Bereitschaft zur Mutterschaft gefragt. Was ihr möglicherweise ein göttlicher Sohn bedeutet, steht nicht zur Debatte. Was sollte Alkmene unter diesen Umständen noch zu sagen bleiben als ihr gehauchtes: »Ach« (DKV I, Vs. 2362). Das Ach der Alkmene ist die einzig angemessene Weise, auf die Zumutung Gott zu reagieren. Alkmene hat nicht nur in Kleists Komödie, sie hat auch in theologischen Fragen das letzte Wort: Am Ende stehen Unverständnis, Ratlosigkeit, Erstaunen und Verstummen.

Dass Alkmene ihr »Ach« nur hauchen kann, demonstriert freilich auch die ungebrochene Autorität des Göttlichen – wer haucht, unterdrückt den lauten Protest. Vorbehalte werden eher geduldet, wenn sie kleinlaut bleiben. Es scheint, dass die Götter Kleists, mögen sie auch im Olymp residieren, eher der alttestamentlichen Gottesimago folgen, nicht dem versöhnlichen Vorbild des Christentums. Kleists Gott steht nicht auf der Seite der Schwachen, schont weder Frauen noch Kinder, äußert sich unversöhnlich oder unverständlich. Der Sündenfall ist nicht rückgängig zu machen, die Erlösung von der Erbsünde durch das Opfer des Gottessohnes hat bei Kleist offenbar nicht stattgefunden.

Die Religion, das zeigte das ›Marionettentheater‹, ist ein zu ernstes Problem, um es den Optimisten der Aufklärung zu überlassen: Mit dem Essen vom Baum der Erkenntnis hat sich der Mensch unwiderruflich auf sich selbst gestellt. Er verlässt das Paradies nicht als mündig gewordenes Subjekt, sondern als ein um seine Anmut gebrachter Vertriebener, der einen Verfolger auf seinen Versen weiß. Der Verlust der Grazie ist die Quittung seines Hochmuts. Die vereinzelt mögliche, wenn auch seltene Erfahrungen der Anmut – bei dem gedankenverlorenen Dornauszieher und den Gliederpuppen im ›Marionettentheater‹, bei der jungen Mestizin Toni in ›Die Verlobung in St. Domino‹, die anmutig ist, solange sie nicht über den Konflikt zwischen Zuneigung und Partisanenpflicht nachdenkt (vgl. DKV III, 236), – lassen sich lesen als Erinnerung an einen unbeschwerten, aber auf immer verlorenen Zustand vor dem Eintritt des Menschen in die Geschichte. Die Sehnsucht nach

<sup>46</sup> Vgl. Hans Richard Brittnacher, Seufzer im Blankvers. Affektattacken und Vertrauenskrisen in Kleists ›Amphitryon‹. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 59 (2012), S. 195–210.

Wiederherstellung des paradiesischen Zustandes mag die romantische Theologie beschäftigt haben, in Kleists Werken findet sie keinen Widerhall. Seine Texte zeigen das Agieren von Menschen in einer aus der Gnade gefallenen, gerne als ›gebrechliche Einrichtung‹ metaphorisierten Schöpfung. Das Aufblitzen der Anmut, gelegentliche Zustände von Glück oder Idylle verdanken sich dem Vergessen, somnambuler Ent-rückung oder der wechselseitigen Paralyse zerstörerischer Impulse – wie beim Würzburger Torbogen oder bei jener »zufällige[n] Wölbung« (DKV III, 193) in St. Jago, die zwei auf einander zustürzende Wände über Jeronimos Körper bilden. Solche Augenblicke oder Zustände des Glücks, der Idylle, die der Erfahrung der Anmut förderlich sind, zu denen vielleicht auch noch das von Pinien beschattete Tal im ›Erdbeben‹ gehört, in dem die Liebenden einen Frieden genießen, »als ob es das Tal von Eden gewesen wäre« (DKV III, 201), dokumentieren nicht etwa das Nachlassen von Gottes Zorn, sondern die Majestät der Kontingenz, die sogar die Intentionalität der Zerstörung zu neutralisieren vermag.

Die Religion ist aber nicht nur eine geschichtsphilosophisch bedenkliche, den Optimismus der Aufklärung überfordernde Imagination von Transzendenz, ihre schriftliche Grundlegung ist auch zu komplex und zu riskant, um ihre Auslegung Fundamentalisten wie dem Rosshändler Kohlhaas oder den frommen Bürgern St. Jago anzuvertrauen, deren einfältiges und selbstgerechtes Verständnis Gottes Urheberschaft ungeprüft unterstellt und die Dunkelheit oder Subtilität von Gottes Wort brachial vereindeutigt. Wer sich, wie Kohlhaas, selbst zum »Statthalter Michaels, des Erzengels« ernennt und im Lützener Schloss seine »provisorische[] Weltordnung« installiert, um »mit Feuer und Schwert die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen« (DKV III, 73), nimmt für sich eben jene intime Nähe zu Gott ein, die der Mensch mit dem Sündenfall unwiderruflich eingebüßt hat.

Michael Kohlhaas, der Meister Pedrillo, der Chorherr der Dominikaner, aber auch die Entourage des Kaisers in ›Der Zweikampf‹ zweifeln nicht an ihrer hermeneutischen Kompetenz und noch weniger an ihrer Berechtigung zur Deutung – bis sie, wie am ›Zweikampf‹ und am ›Griffel Gottes‹ zu sehen war, erfahren müssen, wie undurchsichtig Gottes Worte und Taten sind. Gott teilt sich im Jähzorn mit, seine Sprache ist die Kontingenz, sein Schreibwerkzeug der Blitz. Mit der Zerstörung gibt er der Welt Auskunft über sich.<sup>47</sup>

Kleists Texte bilanzieren die Kosten des Sündenfalls: Zuvor, im Paradies, verstand der Mensch, aber wollte Gott nicht verstehen; jetzt, auf Erden, will er Gott verstehen, aber es gelingt ihm nicht mehr. Kleists Texte schreiben die Dekadenzgeschichte moderner Subjektivität, denn die Menschen seiner Zeit verstehen sich so wenig wie ihre Vorfahren nach dem Bau des Turms von Babel!

47 Vgl. Földényi, Im Netz der Wörter (wie Anm. 34), S. 165.



Andrea Polaschegg

## PHÖBUS AM GRABE DES HERRN

Medienpolitik und Religionspoetik  
im ersten Heft von Kleists ›Journal für die Kunst‹

### I. Aufriss: Religion? – Unbotmäßig!

Heinrich von Kleist hat durchaus Texte geschrieben, mit denen sich die gegenwärtige Literaturwissenschaft schwertut. Den ›Katechismus der Deutschen‹ oder ›Germania an ihre Kinder‹ etwa sähen wir lieber nicht im Werk eines Autors, dessen Modernität für die Konstitution des literaturwissenschaftlichen Kanons derart unverzichtbar ist, wie das sonst nur für Kafka gilt. Noch störender als diese politischen Unbotmäßigkeiten nehmen sich für die Behauptung von Kleists Texten als Phalanx einer progressiven oder subversiven, in jedem Fall aber modernen Ästhetik allerdings die religiösen Sedimente aus, die sein Werk in durchaus nennenswerter Dichte durchziehen.

Erinnert sei nur an den von Kleist nachgerade manisch umkreisten Motivkomplex des biblischen Sündenfalls oder an die Figur des Cherub, ohne deren Evokation kaum ein Text auskommt – gar nicht zu reden vom Sujet der ›Heiligen Cäcilie‹ oder dem psalmodischen Ton der sogenannten Todeslitanei. Aus der Perspektive eines teleologischen Geschichtsnarrativs betrachtet, das »Säkularisierung« als das *sine qua non* von »Modernisierung« prozessiert,<sup>1</sup> müssen Engel, Heilige, Bibelverse oder liturgische Praktiken in den Texten eines Dichters wie Kleist schließlich *per definitionem* als deplatziert erscheinen. Doch die literaturwissenschaftliche Forschung versteht sich traditionell ganz ausgezeichnet darauf, diese Friktion mit professioneller Eleganz aufzuheben, indem sie die geschichtsphilosophisch so deplatzierten Textelemente als literarisch uneigentliche Rede bestimmt: Als Ironie oder (politische) Allegorie gelesen, konnten somit alle religiösen Figuren, Motive, Praktiken oder Bibelzitate in der Kleist'schen Dichtung verbleiben, ohne welt- und kunstanschaulichen Schaden anzurichten.

*Ein* Text hat dieser hermeneutischen Eskamotierung religiöser Semantik bislang allerdings vergleichsweise hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt, was schlicht daran liegt, dass dieser Text nicht einfach nur biblisch-religiöse Perikopen, Motive oder Figuren mitführt, sondern auf bestürzend explizite Weise einen biblischen Stoff bearbeitet, der zu allem Überfluss das Zentrum der christlichen Heilslehre bildet. Die Rede ist von der kurzen Verserzählung (von den Zeitgenossen als »Legende«

1 Vgl. dazu grundlegend: Daniel Weidner, Zur Rhetorik der Säkularisierung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 78 (2004), S. 95–132; pointiert zusammengefasst: Daniel Weidner, Religion in Theorien der Literatur. In: Ders. (Hg.), Handbuch Literatur und Religion, Stuttgart 2016, S. 9–17, insbesondere S. 14f.

bezeichnet, LS 226 und 237) ›Der Engel am Grabe des Herrn‹, einer poetischen Bearbeitung der Auferstehungsperikope aus dem Matthäusevangelium, die Kleist im ersten Heft des von ihm zusammen mit Adam Müller herausgegebenen ›Phöbus‹ veröffentlicht<sup>2</sup> und dort durchaus prominent platziert hat (I, S. 38f.).

Sein Gedicht steht in direkter Korrespondenz zum beigegebenen Konturstich eines Gemäldes von Christian Ferdinand Hartmann (vgl. Abb. 2). Dadurch spiegelt sich innerhalb des Heftes die spannungsreiche Konstellation aus bildender Kunst und Dichtung wieder, die von den Herausgebern bereits auf paratextueller Ebene ihrer Zeitschrift angekündigt und zugleich ins Werk gesetzt worden ist.<sup>3</sup> Schließlich wird auch der Konturstich auf dem Umschlag zum ›Phöbus‹ (vgl. Abb. 1), dem ebenfalls eine Arbeit Hartmanns zugrunde liegt, von einem Gedicht Kleists gekontert, das sich schon durch seinen Titel – ›Prolog‹ – als programmatisch ausweist und zusammen mit dem finalen Gedicht ›Epilog‹ das erste Heft rahmt (I, S. 4, 57).

Diese sichtlich herausgehobene Stellung von Kleists ›Der Engel am Grabe des Herrn‹ innerhalb des Publikationszusammenhangs wird von den Herausgebern dann noch einmal in einer Anmerkung zum Gedicht unterstrichen, in der sie in Aussicht stellen, »[w]o es irgend angeht«, derartige intermediale Konstellationen in den folgenden Heften des ›Phöbus‹ zu wiederholen, »damit eine Sammlung von Beispielen vorliege, an denen [...] die alte wichtige Frage: von den Grenzen der Malerei und Poesie deutlich erörtert werden könne.« (I, S. 39)

Kleists Auferstehungsgedicht ließ und lässt sich also nicht schlankerhand – wie dies mit seinen übrigen Gedichten recht kommod funktioniert – als ein marginales Phänomen behaupten. Und so führte an einer literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem so unpassend religionsdurchsetzten Text kein Weg vorbei – einer Auseinandersetzung, deren welt- und kunstanschauliche Neuralgik sich dadurch noch verschärfte, dass die erste (und bislang einzige) Gesamtanalyse des Gedichts aus dem Jahr 1986 den Text dezidiert als »religiöse Lyrik« verhandelt hat.<sup>4</sup>

Es verwundert also nicht, dass die nachfolgenden literaturwissenschaftlichen Beiträge zum Gegenstand von Bewältigungsversuchen bestimmt waren. Am forciertesten hat diese Bewältigung Klaus Müller-Salget betrieben, der tatsächlich den gesamten Text einer entsakralisierenden Allegorese unterzieht, nicht ohne ihr fünf Thesen voranzustellen, deren erste lautet: »Das Gedicht ist seiner Gesinnung nach kein religiöser, sondern ein politischer Text«.<sup>5</sup> Selbst sein Stellenkommentar zu ›Der

2 Wo nicht anders angegeben, zitiere ich im Folgenden aus dem Erstdruck des ersten Hefts der Zeitschrift nach dem photomechanischen Nachdruck (Phöbus. Ein Journal für die Kunst, hg. von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller, Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner, Stuttgart 1961) unter Angabe der Heft- und Seitenzahl fortan im Text. Digitalisate der Zeitschrift finden sich unter den Internetadressen: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015029494930;view=1up;seq=13> sowie [http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2104383/1/LOG\\_0000/](http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2104383/1/LOG_0000/) (letzter Zugriff: 22.04.2018).

3 Zur einschlägigen Forschung vgl. Anm. 8, 9, 10.

4 Walter Hettche, Heinrich von Kleists Lyrik, Frankfurt a.M. 1986, S. 47–59. Hettche eröffnet mit seiner Interpretation des Gedichts tatsächlich das Kapitel »Die religiöse Lyrik«, in dem er auch die Legenden ›Der Welten Lauf‹ und ›Gleich und Ungleich‹ behandelt.

5 Klaus Müller-Salget, Auferstehung, Apokalypse, Widerstand. Zur Artikulation des Poli-

Engel am Grabe des Herrn« in der Frankfurter Werkausgabe bewegt sich im Rahmen dieser politischen Allegorese und lässt – säkularisierungslogisch durchaus konsequent – Kleists weitreichende Orientierung am Wortlaut des Matthäusevangeliums unausgewiesen (DKV III, 971–973).<sup>6</sup> So gewagt sich dieses Unterfangen philologisch ausnimmt, so groß ist seine Wirkmächtigkeit als diskurspolitische Strategie. Günter Blamberger und Anton Philipp Knittel dürften jedenfalls nicht die letzten Fachkollegen bleiben, die diese Lesart ungeprüft fortschreiben.<sup>7</sup>

Und auch wenn Ernst Osterkamp sich ebenso wenig enthalten konnte, Kleists Gedicht als solchem Belanglosigkeit zu bescheinigen,<sup>8</sup> wie Gernot Müller auf den Verweis verzichten mochte, schon die »Zeitgenossen« hätten den Text »mit barmherzigen Schweigen übergangen«,<sup>9</sup> haben diese Beiträge zur Intermedialitätspoetik des ›Phöbus‹ doch einen Horizont aufgerissen, vor dem sich ›Der Engel am Grabe des Herrn‹ gewinnbringend analysieren lässt, ohne dessen religiöses Sujet hastig weg zu definieren oder dem Text vorschnell seine literarische Qualität abzuspochen.

Unter Absehung von allen weltanschaulichen Bekenntnisfragen, den eigenen und denen des Autors gleichermaßen,<sup>10</sup> sei dies im Folgenden unternommen, wobei die Arbeiten Hartmanns nicht weniger ernst genommen werden sollen als Kleists Gedicht. Wie ich versuchen werde zu zeigen, lassen sich auf diesem Wege nämlich Kleists poetische Operationen in jenem »Wetlauf« und »erhabenen Streit«<sup>11</sup> der Künste tatsächlich präzise bestimmen, den das erste Heft des ›Phöbus‹ so wort- und bildreich eröffnet, wobei die besagte Präzision sowohl Kleists Poetik innerhalb der Zeitschrift gilt als auch dem konkreten ästhetischen Diskurs- und Handlungsraum des Jahres 1808.

tischen bei Heinrich von Kleist in den Jahren 1808 bis 1811 [2002]. In: Ders., *Literatur ist Widerstand. Aufsätze aus drei Jahrzehnten*, Innsbruck 2005, S. 201–213, hier S. 202.

- 6 Der Kommentator unterscheidet nicht zwischen den verschiedenen Evangelien, die bei ihm als Synekdoche für »die Bibel« fungieren.
- 7 Günter Blamberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 318–321; Anton Philipp Knittel, *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*. In: KHb, S. 162–166, hier S. 166.
- 8 Vgl. Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung. Über den Zusammenhang von bildender Kunst und Poesie im ›Phöbus‹*. In: Ders., »Der Kraft spielende Übung«. *Studien zur Formgeschichte der Künste seit der Aufklärung*, hg. von Jens Bisky u.a., Göttingen 2010, S. 189–213, hier S. 204.
- 9 Gernot Müller, *Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen und Basel 1995, S. 151.
- 10 Zum religions- und frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext Heinrich von Kleists vgl. zusammenfassend: Bernd Hamacher, *Religion und Kirche*. In: KHb, S. 276–278; Rudolf Mohr, »Denk ich, können sie doch mir nichts rauben, ... nicht an Gott den Glauben«. Versuch einer theologischeschichtlichen Charakterisierung des Glaubens bei Kleist. In: KJb 1997, S. 72–96; Horst Häker, *Kleists Aufenthalt bei Catel in Berlin im Jahre 1788*. In: KJb 1988/89, S. 445–454; Ders., *Kleists Beziehungen zu den Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin*. In: KJb 1983, S. 98–121.
- 11 So heißt es in der Ankündigung des ›Phöbus‹ durch Müller und Kleist, die zwischen Dezember 1807 und März 1808 in verschiedenen Literaturblättern erschien, vgl. LS 206a.

## II. Transitorische Poetik oder Phöbus *in motion*

Eröffnet wird das erste Heft des ›Phöbus‹, wie erwähnt, von Kleists Gedicht ›Prolog, dessen kriegerisch-transitorische Dynamik – darin sind sich Osterkamp und Müller einig<sup>12</sup> – auf die irenisch-statische Ruhe im Konturstich des Zeitschriftenumschlags (Abb. 1) antwortet und das daher noch einmal in Gänze zitiert sei:

### *Prolog.*

*Wette hinein, o du, mit deinen flammenden Rossen,  
Phöbus, Bringer des Tags, in den unendlichen Raum!  
Gieb den Horen dich hin! Nicht um dich, neben, noch rückwärts,  
Vorwärts wende den Blick, wo das Geschwader sich regt!  
Donnr' einher, gleichviel, ob über die Länder der Menschen, 5  
Achtlos, welchem du steigst, welchem Geschlecht du versinkst,  
Hier jetzt lenke, jetzt dort, so wie die Faust sich dir stellet,  
Weil die Kraft dich, der Kraft spielende Übung, erfreut.  
Fehlen nicht wirst du, du triffst, es ist der Tanz um die Erde,  
Und auch vom Wartthurm entdeckt unten ein Späher das Maas. 10*  
(1, S. 3)

Kleists Distichen sind in ihrer Adressierungsstruktur durchgängig an den zeitschriftentitelgebenden Phöbus Apoll gerichtet, den Gott des Lichts, der Künste und – nicht zu vergessen – der Bogenschützen.<sup>13</sup> Allerdings wird dieser Gott über die Imperative »Wette hinein« (Vs. 1) und »Donnr' einher« (Vs. 5) als *Jupiter tonans* angerufen<sup>14</sup> und im selben Zuge in ein zeitgenössisches Schlachtszenario versetzt, das nun einmal von Kanonendonner und nicht vom Sirren der Pfeile geprägt war. Auf diese Weise bewaffnet, sieht sich Phöbus von Kleists Versen zu einer markiert kriegs-

12 Vgl. Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung* (wie Anm. 8), S. 192–196; Müller, *Kleist und die bildende Kunst* (wie Anm. 9), S. 145–150.

13 Entsprechend zeigt die Vignette auf der Rückseite des ›Phöbus-Umschlags die Apollo-Attribute Kithara und Bogen samt befülltem Köcher im Lorbeerkrans, vgl. Phöbus 1, o.P. Die Vignette ist nur im Digitalisat der HathiTrust Digital Library enthalten, nicht in dem der Universität Bielefeld: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015029494930;view=1up;seq=8> (letzter Zugriff: 23.04.2018).

14 Dass Kleist mit der Wahl dieser Adressierungsstruktur und der attributiven Überblendung Apolls mit Zeus bei seiner Leserschaft Goethes dramatischen Monolog ›Prometheus‹ (1789) aufrufen wollte und somit dessen stürmische Anfänge als Dichter in eigenen Dienst nehmen, scheint mir nicht ausgeschlossen zu sein: »Bedecke deinen Himmel, Zeus / Mit Wolkendunst / Und übe, dem Knaben gleich / Der Disteln köpft, / An Eichen dich und Bergeshöhn«. (Johann Wolfgang Goethe, *Prometheus*. In: Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Bd. 3.2, München 2006, S. 31f.).

Damit ließe sich Katharina Mommsens lange Indizienkette für ›Kleists Kampf mit Goethe‹ auf der Bühne des ›Phöbus‹ um ein Weiteres verlängern, das – im Unterschied zu den möglichen Seitenhieben auf Goethe, die sich auf dem Umschlagblatt der Zeitschrift finden lassen – tatsächlich von Kleist selbst stammt (vgl. Katharina Mommsen, *Kleists Kampf mit Goethe*, Frankfurt a.M. 1979, S. 66–104, zu den Konturstichen S. 73–78, 99–104).



tänzerischen Bewegung aufgefordert: »Fehlen nicht wirst du, du triffst, es ist der Tanz um die Erde« (Vs. 9). Dass der ausgestellte Bellizismus des Gedichts (»Vorwärts wende den Blick, wo das Geschwader sich regt!«, Vs. 4; »Und von dem Wartthurm entdeckt unten ein Späher das Maas.«, Vs. 10) der ruhigen Symmetrie von Hart-



Abb. 1: Umschlagvorderseite zum ›Phöbus‹, Konturstich von Johann Christian Benjamin Gottschick (1808), Kleist-Museum

manns klassizistischem Titelkupfer nicht allein kontradiktorisch gegenübersteht, sondern seine Ordnung nachgerade aufsprengt, ist nicht zu übersehen.

Ganz nebenbei beziehen diese Verse aber auch auf dem Feld der zeitgenössischen Publizistik Stellung, und sie tun dies ganz im kriegerischen Wortsinne. Denn im Eröffnungsgedicht einer neugegründeten Zeitschrift von »den Horen« (Vs. 3)

zu sprechen, hieß auch im Jahre 1808 noch, von Schillers Monatsschrift zu reden, deren Wirkmächtigkeit ihren Erscheinungszeitraum weit überstieg und deren Evokation in keiner Zeitschriftenneugründung um 1800 fehlen durfte.<sup>15</sup> Doch was sich in Kleists Wendung »Gieb den Horen dich hin!« (Vs. 3) noch als devote Geste des ›Phöbus‹ in Richtung des Weimarer Organs ausibt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als radikale Kontrafaktur von dessen ästhetischem Programm. Schließlich hatte Schiller in seiner Vorrede zum ersten Stück der ›Horen‹ (1795) – dem paratextuellen und funktionalen Pendant zu Kleists ›Prolog‹ – exakt diejenige Konstellation aufgerufen, die auf dem Umschlag des ›Phöbus‹ letztlich zum Bild gerinnen sollte (vgl. Abb. 1), um schließlich von Kleist im Medium der Dichtung in ihr affektives Gegenteil verkehrt zu werden. »Wohlanständigkeit und Ordnung, Gerechtigkeit und Friede«, so heißt es in Schillers Vorrede,

werden also der Geist und die Regel dieser Zeitschrift seyn; die drey schwesterlichen Horen *Eunomia*, *Dice* und *Irene* werden sie regieren. In diesen Göttergestalten verehrte der Grieche die welterhaltende Ordnung, aus der alles Gute fließt, und die in dem gleichförmigen Rhythmus des Sonnenlaufs ihr treffendes Sinnbild findet. [...] In leichten Tänzen umkreisen diese Göttinnen die Welt, öffnen und schließen den Olymp, und schirren die Sonnenpferde an, das belebende Licht durch die Schöpfung zu versenden.<sup>16</sup>

Mit einem Handstreich lässt Kleist sämtliche Elemente dieses quietistischen Szenarios in eine forcierte Dynamik umschlagen: Die bei Schiller vorwaltende friedliche Ordnung verwandelt sich im ›Prolog‹ in ein übermütiges Kampfgeschehen; an die Stelle der »leichten Tänze[]«, mit denen die weiblichen Horen »die Welt [...] umkreisen«, tritt die markiert virile Kraftbewegung des Phöbus mit derselben Reichweite; und der »gleichförmige[ ] Rhythmus des Sonnenlaufs« wird durch einen wilden Parcours der »flammenden Rosse[]« (Vs. 1) ersetzt, dessen Verlauf – bedingt durch die Freude an »der Kraft spielende[n] Übung« (Vs. 8) – ein mutwilliger ist und sich entsprechend als unvorhersehbarer präsentiert: »Hier jetzt lenke, jetzt dort, so wie die Faust sich dir stellet« (Vs. 7).

Selbst das »Maas«, das der kritisch-kriegerische »Späher« von seinem herausgehobenen »Wartthurm« am Himmel wahrnimmt (Vs. 10), weist sich ostentativ als nicht-klassisches aus: Just in diesem letzten Vers seines ›Prologs‹ bricht Kleist nämlich aus der metrischen Ordnung der Distichen aus und steigt in den finalen Pentameter des Gedichts mit einem tänzelnden Daktylus anstelle des ordnungsgemäßen,

15 Auch im Ankündigungstext zum ›Phöbus‹, abgedruckt in verschiedenen Zeitschriften um die Jahreswende 1807/1808, heißt es explizit, das neue »Kunstjournal« sei »nach dem etwas modifizierten und erweiterten Plane der Horen« eingerichtet (LS 206a). Zu den ›Horen‹ als impliziter oder expliziter Bezugsgröße von Zeitschriftenneugründungen um 1800 vgl. Ernst Osterkamp, *Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800*. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2007) 2, S. 62–78; Justus Fetscher, *Horen – Athenäum – Phöbus. Literaturkritische Spitzenzeitschriften*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 21 (2007/2008), S. 175–190.

16 Die Horen, hg. von Friedrich Schiller, Erstes Stück, Tübingen 1795, S. VI f.

schweren Trochäus ein.<sup>17</sup> Nicht das *Maß* soll die exzentrisch-unvorhersehbare Bewegung des Kleist'schen ›Phöbus‹ bestimmen, sondern allein ihr *Ziel* – und dies in streng ballistischem Sinne: »Fehlen nicht wirst du, du triffst« (Vs. 9). Es ist mithin eine Wirkungsästhetik der unberechenbaren Transitorik und der potentiell letalen Kraft, die Kleist in seinem ›Prolog‹ programmatisch formuliert und in Gestalt seines gewaltsam einher stürmenden ›Phöbus‹ auf die ruhigen ›Horen‹ ansetzt – wohl wissend, *wer* sich bei einer solchen Begegnung *wem* hingeben wird.

Und Kleist versteht dieses wirkungsästhetische Programm mit einem dezidiert performativen Index, eingetragen über die konkrete Medialität und Materialität desjenigen Bildes, auf das sich das Eingangsgedicht über das Umschlagblatt (hinweg) bezieht: Wie dem zeitgenössischen Publikum sehr wohl bewusst war, hatte Johann Christian Benjamin Gottschick seinen Konturstich für den ›Phöbus‹-Umschlag nicht etwa von einem *Gemälde* Christian Ferdinand Hartmanns abgenommen, sondern ausgerechnet von dessen Entwurf für einen *Theatervorhang*, namentlich für den neuen Vorhang des Königlich-Sächsischen Hoftheaters.<sup>18</sup> Dass Kleists ›Prolog‹ tatsächlich auf diesen Vorhangsentwurf antwortet und nicht auf den Stich selbst, deutet sich schon in der – auch für das Funktionieren seiner ›Horen‹-Replik alles andere als unwichtigen – Rede von Phöbus' »Tanz um die *Erde*« (Vs. 9; Hervorhebung A. P.) an. Denn just an diejenige Stelle, an der in Gottschicks Konturstich die Dresdener Stadtansicht prangt (vgl. Abb. 1), hatte Hartmann in seinem Entwurf für das Hoftheater tatsächlich eine Erdkugel platziert, über der Phöbus mit seiner Quadriga schwebt.<sup>19</sup> Und nur in der virtuellen Ansicht dieser Erdkugel, nicht mit dem konkreten Blick auf die Dresdener Skyline, werden die Kleist'schen Gedichtverse sinnfällig: »Donnr' einher, gleichviel, ob über die Länder der Menschen, / Achtlos, welchem du steigst, welchem Geschlecht du versinkst« (Vs. 4f.).

Mein Pochen auf den in jeder Hinsicht ephemeren Theatervorhang als Bezugsgröße des Kleist'schen Eröffnungsgedichts mag wie philologische Pfennigfucherei anmuten. Doch verwandelt sich, um im Bild zu bleiben, diese quellenkritische

17 Karl August Böttiger hat Kleist diesen prosodischen Bruch in seiner Rezension des ›Phöbus‹ genüsslich aufs poetische Butterbrot geschmiert und es sich dabei auch nicht nehmen lassen, den verunglückten Vers samt metrischer Annotation zu zitieren – dies freilich, ohne den Witz dieser leichtfüßigen Aufkündigung des Dithyrambus zu verstehen. Vgl. [Karl August Böttiger,] *Neue Zeitschriften*. In: *Der Freimüthige*. Berlinische Zeitschrift für gebildete, unbefangene Leser, Nr. 26 vom 5. Februar 1808, o.P.

18 Der Umstand selbst ist in der Forschung längst bekannt, hat allerdings bislang keine medienpoetischen Überlegungen angestoßen. Vgl. exemplarisch Knittel, *Phöbus* (wie Anm. 7), S. 165; Anton Philipp Knittel, *Der ›Phöbus‹. Zwischen Kriegs- und Lebenskunst*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 21 (2007/08), S. 157–174, hier S. 168; Gerhard Schulz, *Kleist. Eine Biographie*, München 2011, S. 343; Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung* (wie Anm. 8), S. 191.

19 So schreibt Böttiger in seiner Rezension des ersten ›Phöbus‹-Hefts im *Dresdener Anzeiger* vom 28. Januar 1808: »Es ist die Skizze eines Vorhangs für das Kgl. Sächs. Hoftheater, dessen Ausführung die Umstände verhindert haben. An der Stelle, wo man auf dem hier gelieferten Umriß die Landschaft von Dresden erblickt, zeigte sich im Original die Stelle der Erdkugel, welche den gebildeten Teil von Europa enthält« (LS 222b).

Kupfermünze in einen veritablen medien- und gattungsanalytischen Taler, sobald man sich den praktischen Einsatz eines Theatervorhangs bewusstmacht, der hier in kalkulierter Suggestion auf die Zeitschrift als gebundenen Quartband und den in ihr enthaltenen Wettstreit der Künste übertragen wird: Im Aufklappen des Heftumschlags hebt sich der Hartmann'sche Vorhang und die irenisch-symmetrische Bildkomposition des ›Horen‹-Szenarios weicht. So wird der Weg frei für den lesenden Parcours durch Kleists ›Prolog‹ als einen Text, der über seinen Titel ebenfalls mit einer dramatischen Signatur versehen ist und dessen Dynamisierungseffekte – wie gesehen – mit »veloziferisch« noch äußerst zurückhaltend attribuiert sind.

Diese ausgestellte Transitorik, die den Anfang des ›Phöbus‹ durch seine intermediären Bezüge in einen ersten Aufzug verwandelt, setzt sich dann über die weiteren Beiträge des ersten Heftes fort: An den ›Prolog‹ schließt sich in jeder Hinsicht nahtlos der bellezistische Affektsturm des ›Organische[n] Fragment[s] aus dem Trauerspiel: Penthesilea‹ an, das mit der bekannten Schlachtfeldszene beginnt (I, 5–35). Auf das ›Penthesilea-Fragment wiederum folgt Christian Gottfried Körners kurze Abhandlung ›Über die Bedeutung des Tanzes‹ (I, 35–38). Sie hat mithin eine weitere transitorische Kunst neben der poetischen und der dramatischen zum Gegenstand, die vom ›Prolog‹ im »Tanz um die Erde« des die Horen überstürmenden Phöbus bereits aufgerufen worden war und dort mit dem gezielten Bogen- bzw. Kanonenschuss (»fehlen nicht wirst du, du triffst«, Vs. 9) im selben Hexameter zusammengefasst. Und auf derselben Seite, auf der Körners Tanzreflexionen enden, beginnt schließlich Kleists Gedicht ›Der Engel am Grabe des Herrn‹ (I, S. 38). Beitragsdramaturgisch wird somit eine direkte Verbindung zwischen den beiden Versgedichten Kleists innerhalb des ersten Hefts hergestellt.

Dass sich der eingangs entfesselte ›Phöbus‹-Sturm ungebremst in die heilsgeschichtliche Szenerie hinein fortsetzt, kann angesichts dessen ebenso wenig verwundern wie die Wucht, mit der auch hier das bildkünstlerische Gegenüber des Textes gesprengt wird.

Um allerdings die ästhetische und religiöse Neufiguration des Auferstehungsereignisses zu (v)ermessen, die Kleist im Zuge dieser Sprengung unternimmt, gilt es einen genaueren Blick auf das zugehörige Bild zu werfen. Denn dieses Bild ist medienästhetisch und hermeneutisch alles andere als unterdeterminiert.

### III. Prominenz hinter dem Stich: Hartmanns Gemälde ›Die drei Marien am Grabe‹

Die Anmerkung der Herausgeber im Anschluss an Kleists Gedicht lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass auch in diesem Fall der poetische Text nicht zum Konturstich (Abb. 2) in Korrespondenz treten soll, sondern zu dessen Vorlage – einer Vorlage, deren Bekanntheit beim Publikum ganz offenbar vorausgesetzt wird: »Wir enthalten uns«, so heißt es hier, »für jetzt aller Bemerkungen über das vortreffliche Bild, welches vorstehende poetische Behandlung desselben Stoffs veranlaßt hat.« (I, S. 39) Und in der Tat wird in der Anmerkung kein weiteres Wort zum Werk verloren, sondern stattdessen zu einer wortreichen Entschuldigung für die mangel-

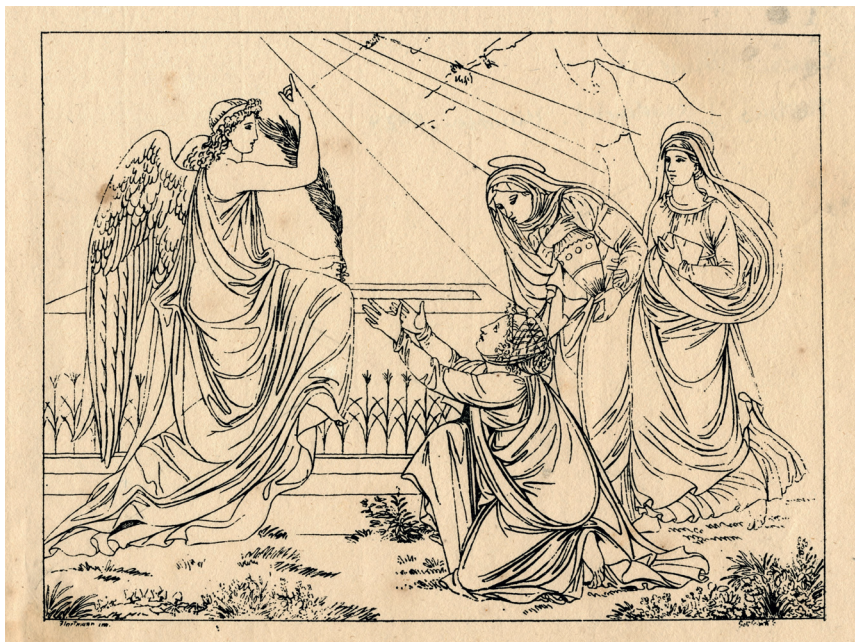


Abb. 2: Konturstich von Johann Christian Benjamin Gottschick zu Hartmanns ›Die drei Marien am Grabe‹ aus dem ersten Heft des ›Phöbus‹ (1808), Kleist-Museum

de Qualität des abgedruckten Stichs ausgeholt und zugleich beteuert, selbst »der gelungenste Umriss« könne »nur eine schwache Vorstellung von dem einfachen und frommen Geiste geben [...], der im Bilde waltet.« (I, S. 39)

Zwar teile ich die Vermutung Hans Joachim Kreuzters, dass diese Einlassung von Adam Müller stammt.<sup>20</sup> Doch das ändert nichts daran, dass Kleists Gedicht sich tatsächlich, noch dazu wohl kalkuliert, auf eben jenes »Bild« bezieht, und zwar als ein Gemälde, das im Jahre 1808 dem gesamten Lesepublikum des ›Phöbus‹ vor Augen stand oder ihm zumindest ein Begriff war – im Unterschied zur Kleist-Forschung, die sich (vermutlich aus geschmacklichen Rücksichten) diesem ehemals so berühmten Werk bislang noch nicht auf die Spur gesetzt hat.<sup>21</sup> Das sei nun schleunigst nachgeholt.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Hans Joachim Kreuzter, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleists. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, Berlin 1968, S. 238; im Anschluss an ihn auch Müller, *Kleist und die bildende Kunst* (wie Anm. 9), S. 151.

<sup>21</sup> Selbst Müller sucht lieber in der italienischen Renaissancemalerei nach möglichen Anregungen für Kleists Gedicht, als sich in die – freilich ungleich näher liegenden – Niederungen der sakralen Malerei um 1800 in Gestalt des Hartmann'schen Gemäldes zu begeben. (Vgl. Müller, *Kleist und die bildende Kunst*, wie Anm. 9, S. 153f.)

<sup>22</sup> An dieser Stelle sei Margit Schermuck-Ziesché von der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau sehr herzlich für ihre kenntnisreiche, tatkräftige und freundliche Unterstützung meiner kriminalistischen Recherchen gedankt. Ohne sie lägen das Gemälde, seine Wir-



Abb. 3: Fotografie des Gemäldes ›Die drei Marien am Grabe‹ von Ferdinand Hartmann (1807), aus Harksen, Tafel 31a

Das Original des hier zur Rede stehenden Ölgemäldes existiert nicht mehr. Zusammen mit der Dessauer Johanniskirche, in deren Apsis es zuletzt hing,<sup>23</sup> ist es bei einem Bombenangriff 1944 zerstört worden, zumindest muss es seither als verschollen gelten.<sup>24</sup> Doch eine Fotografie des Kircheninnenraums aus den 1930er Jahren lässt das veritable Format von 200×300 cm erkennen,<sup>25</sup> und eine Nahaufnahme des Gemäldes aus derselben Zeit vermittelt zumindest eine ungefähre Vorstellung von der Bildgestaltung (Abb. 3).

Im Frühjahr 1807, also ein knappes Jahr vor Erscheinen des ersten ›Phöbus‹-Hefts, war dieses Werk des Zeitschriften-Mitarbeiters und seinerzeit als Künstler hoch gehandelten Christian Ferdinand Hartmann unter dem Titel ›Die drei Marien am Grabe‹ auf der Dresdner Kunstaussstellung gezeigt worden. Es erhielt große Auf-

kungsgeschichte und damit auch ganz entscheidende Dimensionen von Kleists Gedicht nach wie vor im Dunkeln.

23 Zur Johanniskirche und ihrer Ausstattung vgl. Hermann Giesau (Hg.), *Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt*, Bd. 1: Die Stadt Dessau, bearbeitet von Marie-Luise Harksen, Burg 1937, S. 50–58; zu Hartmanns Gemälde S. 55. Den Hinweis auf diese entscheidende Publikation verdanke ich ebenfalls Margit Schermuck-Ziesché.

24 Das Allgemeine Künstlerlexikon verzeichnet die Johanniskirche in Dessau noch immer als Standort. Vgl. [https://www.degruyter.com/view/AKL/\\_00080803?rskey=A4r2Je&result=19&dbq\\_o=Hartmann%2C+Christian+Ferdinand&dbf\\_o=akl-fulltext&dbt\\_o=fulltext&o\\_o=AND](https://www.degruyter.com/view/AKL/_00080803?rskey=A4r2Je&result=19&dbq_o=Hartmann%2C+Christian+Ferdinand&dbf_o=akl-fulltext&dbt_o=fulltext&o_o=AND) (letzter Zugriff: 01.05.2018).

25 Vgl. die Fotografie des Innenraums der Dessauer Johanneskirche in Harksen, *Die Stadt Dessau* (wie Anm. 23), Tafel 29 b.

merksamkeit, wurde in der Presse ausführlich besprochen<sup>26</sup> und vom Publikum begeistert aufgenommen. Wie breit die Resonanz auf dieses Gemälde tatsächlich gewesen sein muss, deutet sich schon in dem Umstand an, dass Madame de Staël ihm in ›Über Deutschland‹ (1810) einen eigenen Absatz widmete<sup>27</sup> und Karl August Böttiger im ersten Heft seiner Zeitschrift ›Urania‹ (1809) eine fünfseitige Ekphrasis veröffentlichte, die mit der bezeichnenden Einlassung beginnt: »Wir können mit Recht voraussetzen, daß die Erscheinung dieses großen und herrlichen Bildes keinem Kunstfreund erst durch dieß Blatt angekündigt werden dürfe.«<sup>28</sup>

Von Böttigers ›Urania‹-Projekt im Horizont des ›Phöbus‹ wird noch zu reden sein. Für den Moment sei festgehalten, dass es angesichts der zeitgenössischen Strahlkraft des Hartmann'schen Gemäldes entlegen anmutet, den in jeder Hinsicht dürftigen Konturstich im ›Phöbus‹ als bildkünstlerisches Korrelat zu Kleists Gedicht zu betrachten anstelle des prominenten Originals, das durch den Stich (hindurch) aufgerufen wurde.

Die von Hartmann dargestellte Szene (Abb. 3) lehnt sich an das Markusevangelium an, das vom ostermorgendlichen Besuch der Maria Magdalena, Maria Jacobi und Salome in der Grabhöhle Jesu erzählt, wo ihnen ein Gottesbote die Auferstehung verkündigt (vgl. Mk 16). Allerdings liegt der zentrale Akzent der Bildgestaltung sichtlich nicht auf einem wie auch immer gearteten Handlungsmoment. Vielmehr wird das Figurenarrangement von einer dominanten Lichtregie bestimmt: Die diagonal geführte Lichtschneise – von einem »Strahl« lässt sich hier kaum mehr sprechen – verbindet nicht nur die kniende Magdalenafigur über die gesamte Länge des leeren Sarkophags hinweg mit dem Himmel, was rhetorisch unterstützt wird durch deren Handhaltung und Blickrichtung sowie die unmissverständliche Zeigegeste des Engels, sondern der Himmelsbote selbst erscheint als Effekt und zugleich als Verstärker des Lichteinfalls, der von den Frauenkörpern in unterschiedlicher Intensität reflektiert wird.

Nicht wiedergeben kann die Fotografie freilich die Farbgebung, und gerade sie hat die entscheidenden Wirkungseffekte bei den zeitgenössischen Betrachtern des Gemäldes erzielt. Im Eröffnungsbeitrag der ›Zeitung für die elegante Welt‹ vom 2. April 1807 liest sich das so:

Der Strahl der Himmelsheitre spielt mit den Farben des Regenbogens in dem schönen Geniusfittig des Engels und an den düsteren Wänden der Todtenhöhle und löset sich in den Gewändern der Marien für viele wunderschön auf. Ich hörte jemanden dabei sagen: »Der Himmel ist mit der Erde versöhnt; das Grab ist offen, und das Zeichen des ewigen Friedens schwebt verklärend von den Wolken herab zu der Erde.«<sup>29</sup>

26 So etwa über ganze drei Seiten im Eröffnungsbeitrag: Die diesjährige Kunstaussstellung in Dresden. In: Zeitung für die elegante Welt, Bd. 7, 53. Stück vom 2. April 1807, Sp. 417–419.

27 Madame de Staël, Über Deutschland. Vollständige Ausgabe nach der deutschen Erstübertragung von 1814, hg. von Monika Bosse, Frankfurt a.M. 1985, S. 487.

28 [Karl August] Böttiger, Scholien zu den Bildern. In: Urania. Taschenbuch für das Jahr 1810, S. IX–XXXVI, hier S. XXXI.

29 Zeitung für die elegante Welt (wie Anm. 26), Sp. 418.

Das Himmelslicht wird von Hartmann also als eines inszeniert, das sich prismatisch bricht, den Raum in das gesamte Farbspektrum des Regenbogens taucht und dessen Brechung sich in der Kolorierung der Mariengewänder noch einmal wiederholt. Darauf weist auch Böttiger in seiner Ekphrasis hin und betont, dass die drei Ober- und Untergewänder der Frauen exakt in den »6 Hauptfarben« gehalten sind und damit einen optischen Reiz aussenden, »der selbst vom ungelehrten Beschauer empfunden, aber freilich nicht zum hellen Bewußtseyn gebracht wird.«<sup>30</sup> Damit erhält das Gemälde eine ausgestellt sinnbildliche Dimension, die der Kunstkritiker bei aller Emphase durchaus präzise benennt, wenn er formuliert: »Ja das Ganze kann als eine der kunstreichsten Allegorien [...] gepriesen werden.«<sup>31</sup> Hartmann transformiert die erzählte Szene aus dem Markusevangelium tatsächlich in eine genuin bildästhetische Allegorie der Auferstehung, indem er unter Beibehaltung der narrativ so zentralen Leerstelle des verwaisten Grabes das österliche Ereignis gleichwohl *sichtbar* macht und dessen heilsgeschichtliche Deutung mit einem optischen Universalphänomen kurzschließt. Als Prisma des Lichts wird der himmlische Bote hier selbst zur vollständig evidenten und zugleich maximal bedeutungsgeladenen österlichen Botschaft: Das spektrale Licht der geöffneten Schneise zwischen leerem Grab und Himmel schlägt den Bogen zurück zum göttlichen Schutzzeichen nach der Sintflut (1. Mose 9,13–16) und umspannt somit die gesamte Menschheit(sgeschichte) mit seinem Heilsversprechen.

#### IV. Der Einschlag des Primären: Kleists ›Der Engel am Grabe des Herrn‹

In just diese allegorische Regenbogenszene hinein donnert nun also Kleists ›Der Engel am Grabe des Herrn‹. Wie der Titel unmissverständlich anzeigt, liegt der Hauptakzent des Gedichts auf dem Himmelsboten, dessen Doppelfunktion als »verkörperter Lichtstral«<sup>32</sup> und als Prisma das allegorische Bildarrangement Hartmanns allererst ermöglicht hat und der jetzt einer gründlichen Umformatierung unterzogen wird. Jenseits aller ekphrastischer Beschreibungskunst und fernab auch aller poetischer Evokationsversuche des Bildgehalts,<sup>33</sup> unternimmt Kleist diese Umformatierung mit genuin erzählkünstlerischen Mitteln und bedient sich dabei, wie bereits angedeutet, umfänglich am Wortlaut des Matthäusevangeliums.<sup>34</sup> Dass hinter der

30 »Die kniende Maria hat zu einem violetten Untergewand einen gelben Mantel. Die aufrechtstehende Maria hat einen rothen Mantel und ein grünes Untergewand, die sich vorwärtslenkende Maria Salome aber ein oranges Untergewand und einen blauen Mantel [...]« (Böttiger, Scholien zu den Bildern, wie Anm. 28, S. XXXXIV).

31 Böttiger, Scholien zu den Bildern (wie Anm. 28), S. XXXXIII.

32 Böttiger, Scholien zu den Bildern (wie Anm. 28), S. XXXXIII.

33 Eine solche poetische Evokation war das Ziel der romantischen Gemäldegedichte, wie sie August Wilhelm Schlegel etabliert und dafür nicht grundlos die Form des Sonetts gewählt hat. Vgl. [August Wilhelm und Caroline Schlegel,] Die Gemälde. Gespräch. In: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Zweiter Band (1799), S. 39–151, besonders S. 137–143.

34 Da wir – wie beim weit überwiegenden Teil der deutschsprachigen Autorinnen und Autoren – nicht wissen, welche Bibelausgabe(n) Heinrich von Kleist besaß und / oder jeweils



Entscheidung für dieses Evangelium als Prätext und damit gegen die Überlieferung nach Markus, an der Hartmann sich orientiert, ein literarisches Kalkül steht, zeigt ein Blick in die entsprechende Auferstehungsperikope. Schließlich wird die Ankunft des Engels am Grab bei Matthäus – und nur hier – tatsächlich auserzählt und noch dazu als ein denkbar starker Auftritt inszeniert, ist sie doch von nichts Geringerem als einem Erdbeben begleitet (Mt 28,2), das die bestellten Hüter des Grabes wie tot zu Boden stürzen lässt (Mt 28,4).

Der erfolgreichen Dekanonisierung von Kleists Verserzählung eingedenk, sei sie hier noch einmal in Gänze wiedergegeben mit typographischer Markierung der Übernahmen aus dem Matthäusevangelium:

Der Engel am Grabe des Herrn.  
Als still und kalt, mit sieben Todeswunden,  
Der Herr in seinem Grabe lag; *das Grab*,  
Als sollt' es zehn lebend'ge Riesen fesseln,  
*In eine Felskluft* schmetternd *eingehauen*;  
Gewälzet, mit der Männer Kraft, *verschloß* 5  
*Ein Sandstein*, der Bestechung taub, *die Thüre*;  
Rings war des Landvoigts *Siegel* aufgedrückt:  
Es hätte der Gedanke selber nicht  
Der Höhle unbemerkt entschlüpfen können;  
Und gleichwohl noch, als ob zu fürchten sei, 10  
Es könn' auch der Granitblock sich bekehren,  
Gieng eine Schaar von *Hütern* auf und ab,  
Und starrte nach des Siegels Bildern hin:  
Da *kamen*, bei des Morgens Strahl,  
Des ew'gen Glaubens voll, die drei *Marien* her, 15  
*Zu sehn*, ob Jesus noch darinnen sei:  
Denn Er, versprochen hatt' er Ihnen,  
Er werd' am dritten Tage auferstehn.  
Da nun die Frau'n, die gläubigen, sich nahten  
Der Grabeshöhle: was erblickten sie? 20  
Die *Hüter*, die das Grab bewachen sollten,  
*Gestürzt*, das Angesicht in Staub,  
*Wie Todte*, um den Felsen *lagen sie*;  
Der Stein war weit *hinweggewälzt* vom Eingang;  
*Und auf dem Rande saß*, das Flügelpaar noch regend, 25  
*Ein Engel*, wie der *Blitz* erscheint,  
*Und sein Gewand so weiß wie junger Schnee*.  
Da stürzten sie, wie Leichen, selbst, getroffen,  
Zu Boden hin, und fühlten sich wie Staub,

zur Hand hatte, zitiere ich den Text des Matthäusevangeliums hier und im Folgenden nach einer der zeitgenössischen Lutherausgaben, namentlich nach: Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, 12., mit Stereotypen gedruckte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1833.

Und meinten, gleich im Glanze zu vergehn: 30  
 Doch er, er sprach, der Cherub: »Fürchtet nicht!  
*Ihr suchtet Jesum, den Gekreuzigten –*  
*Der aber ist nicht hier, er ist erstanden:*  
*Kommt her, und schaut die öde Stätte an.«*  
 Und fuhr, als sie, mit hocherhobnen Händen, 35  
 Sprachlos die Grabesstätte leer erschaut,  
 In seiner hehren Milde also fort:  
*»Geht hin, ihr Frau'n, und kündigt es nunmehr*  
*Den Jüngern an, die er sich auserkohren,*  
 Daß sie es *allen Erdenvölkern lehren,* 40  
 Und thun also, wie er getan: und schwand. (1, S. 38f.)

Was an dieser kurzen Versdichtung zunächst auffällt, ist die bemerkenswerte Dramaturgie der Zeit. Von fünfhebigen Jamben durchgetaktet, beginnt der Text mit einem nachgerade monströsen Satzbogen, der vom ersten Vers: »Als still und kalt, mit sieben Todeswunden, / Der Herr in seinem Grabe lag« bis zum 14. reicht »Da kamen, bei des Morgens Strahl, / Des ewgen Glaubens voll, die drei Marien her«. In einer maximalen textlichen Streckung zwischen dem »Als« (Vs. 1) und dem »Da« (Vs. 14) wird das zeitliche Intervall zwischen dem totem Christus im Grab und der morgendlichen Ankunft der Frauen auf Null gesetzt. Anstatt die Auferstehung in eine chronologische Erzählung einzubetten, lässt Kleist die Ereignisse des Karfreitags und die des Ostersonntags also *zeitlich* zusammenfallen und trennt sie allein *textlich* voneinander – nämlich durch eine 12 Verse umfassende Parenthese.

Mit den viel beschriebenen politischen Obertönen<sup>35</sup> kommen innerhalb der Parenthese die hypertrophen Sicherungsmaßnahmen des Grabes zur Darstellung. Allerdings wird deren gewaltsame Semantik in Partizip-Passiv-Konstruktionen eingefasst<sup>36</sup> und dadurch einmal mehr zeitlich eingefroren: »In eine Felskluft schmetternd eingehauen« (Vs. 4) – »Gewälzet, mit der Männer Kraft« (Vs. 5) – »Rings war des Landvoigts Siegel aufgedrückt« (Vs. 7; Hervorhebung A.P.).

Mit einer inhaltlichen Pointe versieht Kleist seinen partizipialen Einschluss der politischen Gewaltsemantik in eine bereits vergangene Zeit indes erst, als sein Gedicht mit Vers 14 endlich in einen manierlich narrativen Modus zu wechseln scheint. Jetzt dominiert die Perspektive der drei Auferstehungszeuginnen, was durch den

35 Als eindeutig politisch konnotiert lässt sich zunächst die – von der Evangelienüberlieferung nicht gedeckte – herrschaftliche Versiegelung des Grabes lesen (Vs. 7), die noch dazu dem »Landvoigt« zugeschrieben wird und damit auf Schillers ›Wilhelm Tell‹ anspielt, ferner der Als-ob-Vergleich mit den »[ge]fessel[ten] [...] Riesen« (Vs. 3), die Personalisierung des »Sandstein[s]« als »der Bestechung taub« (Vs. 6) und schließlich die vergleichende Rede vom eingeschlossenen »Gedanke[n]« (Vs. 8f.). Dies bildet dann auch den Fußpunkt für Müller-Salgets politische Allegorese des gesamten Textes (vgl. Müller-Salget, Auferstehung, Apokalypse, Widerstand, wie Anm. 5, S. 201–205).

36 Diese Partizipien sind, wie Hettche bemerkt hat, jeweils prominent an den Versanfängen und -enden platziert und somit kompositorisch eigens herausgehoben. Vgl. Hettche, Heinrich von Kleists Lyrik (wie Anm. 4), S. 53f.

Einsatz der erlebten Rede eigens herausgehoben wird: »Denn Er, versprochen hatt' er Ihnen, / Er werd' am dritten Tage auferstehn.« (Vs. 17f.). Doch anstatt die Marien und mit ihnen seine Leserschaft jetzt zu Zeuginnen der erdbebenbegleiteten Ankunft des Engels zu machen, überspringt Kleist die Ereignisschilderung des Matthäusevangeliums, wo es heißt:

Und siehe, es geschahe ein großes Erdbeben. Denn der Engel des HErrn kam vom Himmel herab, trat hinzu, und wälzte den Stein von der Thür, und setze sich darauf. Und seine Gestalt war wie der Blitz und sein Kleid weiß als der Schnee. Die Hüter aber erschrakten vor Furcht, und wurden als wären sie todt. (Mt 28,2f.)

Anstelle einer solchen Schilderung mobilisiert der Versdichter jetzt erneut seine Partizipialkonstruktionen und lässt die Marien – und mit ihnen die Leser – allein das *Ergebnis* des gottgesandten Einschlags sehen, der sich im zeitlichen Nirgendwo zwischen den Versen ereignet hat.

Die Hüter, die das Grab bewachen sollten,  
Gestürzt, das Angesicht in Staub,  
Wie Todte, um den Felsen *lagen* sie;

Der Stein war weit hinweggewälzt vom Eingang; (Vs. 21–24; Hervorhebung A. P.)

Umso wirkmächtiger nimmt sich dann die Wende ins Aktivische aus, die Kleist über die titelgebende Figur des Engels vollzieht und damit den Evangelientext deutlich übersteigt. Während das sich »noch regend[e] [...] Flügelpaar« (Vs. 25; Hervorhebung A.P.) die gerade erst erfolgte Landung des Himmelsbewohners anzeigt, streckt sein blitzhaftes Erscheinen (Vs. 26) jetzt nämlich die gläubigen Frauen selbst nieder, mit noch größerer Gewalt als zuvor die Grabwächter: Waren die Wächter »wie Todte« mit dem Gesicht »in Staub gestürzt« (Vs. 22f.), fallen die Frauen »wie Leichen, [...] getroffen« nieder und »fühl[en] sich« selbst »wie Staub« (Vs. 28f.). Und zwar geschieht dieser Angriff in Form eines gleißenden Lichts, in dem sich die Augenzeuginnen, an den Rand des Todes geworfen, nachgerade auflösen: »Und meinten, gleich im Glanze zu vergehn« (Vs. 30).

Radikaler hätte Kleists Kontrafaktur des Hartmann'schen Gemäldes nicht ausfallen können: Dasselbe Medium, das im Bild durch seine prismatische Brechung zum Träger einer allegorischen Deutung der Auferstehung avanciert war, verwandelt sich hier in ein Instrument radikal somatischer Überwältigung. Anstatt die Szene bedeutungsträchtig zu illuminieren, wirft das Kleist'sche Licht in blitzhafter Bündelung Alles nieder, was sich ihm nähert – und sei es »des ew'gen Glaubens voll« (Vs. 15). Der Einschlag des Primären, so lässt sich die Kleist'sche Darstellungslogik auf einen vorläufigen Begriff bringen, vermittelt sich nicht auf dem Wege sichtbarer und lesbarer *Zeichen*, sondern durch eine unmittelbare *Krafteinwirkung*, der die Subjektgrenzen nicht standhalten.

Nun besitzt diese nahezu letale Leuchtkraft im Gedicht eine klar benennbare Quelle: den titelgebenden Engel, der hier in merklicher Abweichung vom Evangelientext als »Cherub« apostrophiert wird (Vs. 31).<sup>37</sup> Damit setzt Kleist den publizis-

37 Matthäus erzählt vom »Engel des Herrn« (Mt 28,2) ohne weitere Charakterisierung.

tischen Fußpunkt einer figuralen Motivkette, die sich – wie ich andernorts ausführlich dargestellt habe<sup>38</sup> – durch sein gesamtes weiteres Werk hindurchziehen wird, in dem dieser besondere Engel auf verschiedenen Textebenen eine Schlüsselrolle einnimmt. Das lässt sich in ›Robert Guiskard‹ und dem ›Käthchen von Heilbronn‹ verfolgen, aus denen Kleist im vierten und fünften Heft des ›Phöbus‹ Fragmente abdrucken wird (4/5, S.4–16, S. 45–60), weiter über ›Germania an ihre Kinder‹, die Geburtstagsgedichte für Königin Luise und ›Prinz Friedrich von Homburg‹ bis zur berühmten Cherub-Passage im ›Marionettentheater‹: »Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.« (SW<sup>9</sup> II, 342)

Von der ikonographischen Tradition mit einem Flammenschwert ausgestattet, der Kleist'schen aller Blankwaffen, erfüllt der Cherub für Kleists Poetik zwei bedeutende Funktionen: Zum einen bewacht er mit der Paradiesespforte jene absolute Grenze zwischen dem Zustand natürlicher Grazie und dem Fall ins Bewusstsein, deren gewaltsamer Verschiebung so viele Texte Kleists ihre vernichtende Dynamik verdanken.<sup>39</sup> Zum anderen wird der Cherub als Fundament des göttlichen Throns aufgerufen,<sup>40</sup> das zugleich als Vehikel des HERRN fungiert, wenn der hinabfährt zur Erde, um den verzweifelt Betenden aus der Hand seiner Feinde zu retten.<sup>41</sup>

Wenn Kleist also den neutralen »Engel« im Matthäusevangelium durch einen »Cherub« ersetzt, ihn mit »noch regend[em] Flügelpaar« ›am Grabe des Herrn‹ auftreten und durch sein gleißendes Licht die Marien »wie Leichen« zu Boden stürzen lässt, dann transportiert diese Figur sowohl die Fundierung göttlicher Herrschaft als auch die wehrhafte Wächterschaft über den irreversiblen ›Fall‹ des Menschen aus dem paradiesischen Zustand des Vorbewusstseins und seiner natürlichen Grazie.

Mithilfe eben dieses Cherubs überblendet Kleist nun im Wortsinne das spektrale Farbenspiel der »Himmelsheitre« in der Hartmann'schen Grabhöhle und kassiert im selben Zuge jede Option für eine allegorische Deutung des Auferstehungsereignisses, dessen Unfasslichkeit stattdessen an den gläubigen Frauen ausgerechnet im Medium des alle Sinne sprengenden Lichts gewaltsam durchexerziert wird.

38 Vgl. Andrea Polaschegg, *Von der Vordertür des Paradieses. Kleists cherubinische Poetik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87 (2013), S. 465–501. Hier finden sich auch alle entsprechenden Textbelege, auf die ich im Folgenden verzichte.

39 Im Käthchen, wo der Cherub sogar einen eigenen Auftritt hat, ist diese Funktion besonders breit ausgespielt. Vgl. dazu Polaschegg, *Von der Vordertür des Paradieses* (wie Anm. 38), S. 484–487.

40 Diese Bildtradition schreibt sich von der göttlichen Bauanleitung zum cherubgestützten »Gnadenstuhl« auf der Bundeslade her, in der die Tafeln mit den zehn Geboten aufbewahrt werden (vgl. 2. Mose 25,16–22). Daher rührt dann auch die prominente biblische Periphrase Gottes als »der auf den Cherubim sitzt/thront« (vgl. 1. Sam 4,4; 2. Sam 6,2; 2. Kön 19,15; 1. Chr 19,6; Ps 80,2; Jes 37,16).

41 Besonders eindrucksvoll von Psalm 18 ins Bild gesetzt, wo es über Gottes Zorn heißt: »Rauch stieg auf von seiner Nase und verzehrend Feuer aus seinem Munde; / Er neigte den Himmel und fuhr herab, und Dunkel war unter seinen Füßen. / Und er fuhr auf dem Cherub und flog daher, er schwebte auf den Fittichen des Windes.« (Ps 18,9–11).

Was im Raum des Sichtbaren bleibt, ist allein das leere Grab und mit ihm eine Leerstelle, auf die Kleists Cherub – unter Abkehr von der himmeldeutenden Geste des Hartmann'schen Engels und stattdessen wieder ganz der Dramaturgie des Evangeliums folgend – ostentativ verweist, und zwar als einzig verbleibendes irdisches An-Zeichen der Auferstehung: »Ihr sucht Jesum, den Gekreuzigten – / Der aber ist nicht hier, er ist erstanden: / Kommt her, und schaut die öde Stätte an.« (Vs. 32–34)

Anders als im Evangelium lässt Kleist die Frauen tatsächlich ins Grab blicken und es »leer erschauen« (Vs. 36). Und eben damit wird die Absenz des zu Beginn des Gedichts so effektiv ins Grab gelegten Leichnams Jesu noch einmal eigens betont, dem Kleist – man überliest es leicht – eine ganz bestimmte medienästhetische Signatur eingeschrieben hatte: »[M]it sieben Todeswunden« (Vs. 1) ist der Corpus Christi nämlich in einer prominenten Tradition religiöser Andachtspraxis versehen, bei der in sukzessiver Vergegenwärtigung die verletzten Glieder Jesu einzeln vor Augen gestellt und angebetet bzw. besungen werden.<sup>42</sup> Vermittelt über zahlreiche poetisch-musikalische Bearbeitungen<sup>43</sup> – darunter so berühmte wie Paul Gerhardts Salve-Zyklus mit seinem siebten Teil ›O Haupt voll Blut und Wunden‹<sup>44</sup> –, war diese Andachtstradition mitsamt der Siebenzahl der Wunden auch im frühen 19. Jahrhundert so präsent, dass sie noch Friedrich Hebbel für seine Überwältigungsdramatik in Dienst nehmen konnte. Im dritten Akt der ›Genoveva‹ lässt er Golo mit den folgenden Worten zur Eroberung seiner Angebeteten schreiten:

GOLO. Nun bist du mein!

*(Er tritt ihr [Genoveva] nah, sie hält ihm das Cruzifix entgegen,  
er entreißt es ihr und schleudert es fort.)*

Und ob der Heiland selbst

Sich stellen wollte zwischen dich und mich:

Zu seinen sieben Wunden gäb ich ihm

Die achte – du erstarrst, das tu ich auch,

Und doch, ich täts, und wärs ein Stich zum Tod.<sup>45</sup>

42 In bester biblizistischer Frömmigkeitstradition merkt Müller-Salget in seinem Kommentar an, Kleists Rede von den »sieben Todeswunden« sei eine »vom Neuen Testament her nicht verifizierbare Angabe«, und spekuliert, Kleist habe sie entweder mit den »sieben Worten Jesu am Kreuz« verwechselt oder dadurch »die Tatsache des Gestorbenseins besonders eindringlich herausheben wollen« (DKV III, 970).

43 Dazu zählt auch Dietrich Buxtehudes siebenteilige Komposition ›Membra Jesu Nostric‹ (1680). Vgl. Michael Glasmeier, Körperteile. Zu Dieterich Buxtehudes ›Membra Jesu Nostric‹. In: Michael Zywiets (Hg.), Buxtehude jenseits der Orgel, Graz 2008, S. 43–58.

44 Vgl. dazu Marlies Lehnertz, Vom hochmittelalterlichen katholischen Hymnus zum barocken evangelischen Kirchenlied. Paul Gerhardts ›O Haupt voll Blut und Wunden‹ und seine lateinische Vorlage, das ›Salve caput cruentatum‹ Arnulfs von Löwen. In: Hansjakob Becker und Rainer Kaczynski (Hg.), Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium, Bd. I, St. Ottilien 1983, S. 755–773.

45 Friedrich Hebbel, Genoveva. Eine Tragödie in fünf Akten. In: Ders., Werke in zehn Teilen, hg. von Theodor Poppe, Zweiter Teil, Berlin u.a. o.J., S. 101–223, hier S. 144 (III/10).

Mit dem Corpus Christi und seinen »sieben Todeswunden« – dies illustriert Hebbels Bearbeitung besonders drastisch – lässt Kleist also zugleich auch ein Andachtsbild aus dem Grab verschwinden. Damit koppelt er seine poetische Inszenierung des Auferstehungsereignisses gleich zu Beginn des Gedichts ostentativ von der bildmedialen Repräsentation Jesu ab, wie sie die Passionsfrömmigkeit im Zeichen des *Ecce Homo* über Jahrhunderte bestimmt hatte.

An deren Stelle tritt bei Kleist das Medium des Wortes; und es ist ein Wort, das unter den Figuren im Gedicht bezeichnenderweise einzig der Cherub ergreift, während die Frauen in Hartmann'scher Manier »mit hoch erhobnen Händen, sprachlos« (Vs. 36) dastehen. Diese Cherubsrede wird schon auf kompositorischer Ebene als Ersatz für die Rede des toten Christus präsentiert, insofern ihre Einleitungswendung »Doch er, er sprach, der Cherub« (Vs. 31) die von den Frauen erinnerte Christusrede »Denn Er, versprochen hat er Ihnen« (Vs. 17) syntaktisch und prosodisch wiederholt.

Eben diese Ersetzung wird in den Schlussworten des Cherub nun tatsächlich performativ vollzogen und dabei auf höchst provokative Weise die medien- und wahrnehmungspoetische Dimension des Textes mit der religiösen kurzgeschlossen: Während die ersten beiden Verse (Vs. 38f.) noch treu der Engelsrede nach Matthäus folgen, wo es heißt »Und gehet eilend hin, und sagt es seinen Jüngern« (Mt 28,7), schneidet Kleist die sich hier eigentlich anschließenden Evangelienverse ab. Und damit streicht er die zentrale Verheißung des Grabesengels, der den Frauen ankündigt: »Und siehe, er wird vor euch hingehen in Galiläa, da werdet ihr ihn sehen« (ebd.). Ausgerechnet das Versprechen der *sichtbaren* Erscheinung Jesu als Evidenz seiner Auferstehung angesichts der Leerstelle des Grabes wird von Kleist gelöscht, und zwar zusammen mit der Erscheinung Jesu selbst, die Matthäus am Ende seines Evangeliums ja tatsächlich erzählt.<sup>46</sup>

Wie kategorial und kompromisslos diese Streichung der sichtbaren Erscheinung des Auferstandenen bei Kleist ausfällt, zeigt der vorletzte Vers, mit dem das Gedicht ein letztes Mal auf den Evangelientext zurückgreift und ihm eine in jeder Hinsicht überraschende Wendung gibt: Die Formulierung »daß sie es allen Erdenvölkern lehren« (Vs. 40) ist bei Matthäus nämlich gerade keine Engelsrede, sondern das Wort eben jenes Auferstandenen, den Kleist um keinen Preis erscheinen und in seiner Erscheinung sichtbare Evidenz gewinnen lassen will.

Noch dazu stammt das Kleist'sche Cherubswort aus dem sogenannten »Missionsbefehl« Jesu an seine Jünger,<sup>47</sup> mit dem das Matthäusevangelium schließt und dessen zentrale dogmatische Bedeutung sich darin manifestiert, dass er konstitutiver Bestandteil der protestantischen Tauffiturgie ist und entsprechend bereits in den zeitgenössischen Bibeln durch Sperrdruck hervorgehoben wurde:

46 »Aber die elf Jünger gingen nach Galiläa auf den Berg, dahin JEesus sie beschieden hatte. Und als sie ihn sahen, fielen sie vor ihm nieder« (Mt 28,16).

47 Diese Ersetzung der Christusrede durch die Engelsrede im Rekurs auf den Missionsbefehl hat auch Detering bemerkt (vgl. Heinrich Detering, Lyrik. In: KHb, S. 175–180, hier S. 178).

*Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden. Darum gehet hin, und lehret alle Völker, und taufet sie im Namen des Vaters, und des Sohnes, und des Heiligen Geistes; Und lehret sie halten Alles, was ich euch befohlen habe. Und siehe, Ich bin bey euch alle Tage, bis an der Welt Ende.* (Mt 28,18–20)

Es gibt in der Bibel wahrlich nicht viele Perikopen, mit deren Zitation sich derart effektiv ins Zentrum der Christologie und der Heilsgeschichte vorstoßen lässt wie mit diesem Wort des Auferstandenen, das Kleist in kalkulierter Provokation dem Cherub in den Mund legt, der es den Marien sagt, auf dass sie es den Jüngern sagen, damit diese es den »Erdenvölkern« sagen. Und als wäre das der Unterspülung christlicher Traditionsbestände und Frömmigkeitspraxen nicht genug, wandelt der Cherub das Christuswort auch noch an entscheidender Stelle ab: Statt zur Befolgung der *Befehle* des Herrn ruft er im letzten Vers des Gedichts zur *Imitatio Christi* im Modus des aktiven *Handelns* auf: »Und tun also, wie er getan«.

Man mag diese Apologie der Tat im Gegensatz zur Einhaltung der Gesetze – angeregt durch Müller-Salgets Allegorese des Gedichts – als politischen Aufruf lesen,<sup>48</sup> allerdings bliebe es gleichwohl ein Aufruf zur Nachfolge Jesu. Und wie deren politischer Zuschnitt konkret aussähe, darüber ließe und lässt sich trefflich streiten, wobei eine nationale Erhebung oder militärische Revolte als Varianten einer *Imitatio Christi* wohl kaum zur Auswahl stünden.

Doch nicht die Alternative ›Politik oder Religion‹ stellt Kleists Gedicht zur Verhandlung, ebenso wenig wie es die Alternativen ›Christentum oder Säkularisierung‹, ›Glauben oder Zweifeln‹ ventiliert.

Was Kleist hier angesichts des leeren Grabes in poetische Form gießt, ist eine medienpoetisch untersetzte Absage an die epistemologischen Tröstungen der Evidenz sichtbarer Erscheinungen und an die hermeneutischen Tröstungen allegorischer Darstellungen und Lesarten. Im Schwerefeld des zentralen heilsgeschichtlichen Ereignisses der Auferstehung Jesu lässt Kleist beide Tröstungsversuche vor den Augen seines Lesepublikums kollabieren und formuliert damit eine gewaltsame poetische Einrede gegen eine Ästhetik der tiefsinnigen Schau, für die Hartmanns Gemälde das Paradigma bildet – einschließlich einer (aus Kleists Perspektive) minderbemittelten Frömmigkeit, der dieses Gemälde Nahrung gibt.

Dagegen bietet das Gedicht auf seiner Handlungsebene tatsächlich den Einschlag des Primären auf, dessen Wirkungskräfte somatisch ebenso durchschlagend sind, wie sie dem visuell justierten Bewusstsein unfassbar bleiben. Und dies geschieht im einzigen dafür geeigneten Darstellungsmedium: im poetischen Text, der sichtbar ist, ohne etwas abzubilden, und dessen medienbedingte Transitorik die überraschenden Wendungen von Cherubslandung und Cherubsrede *als* Wendungen allererst erfahrbar macht.

Und in einer fulminanten Schlusspointe biegt Kleist das transitorische Prinzip des Textmediums dann noch einmal auf die Ebene der poetisch dargestellten Ereignisse um: Er lässt den wirkungsästhetisch so zentralen Cherub selbst aus der er-

<sup>48</sup> Das tut auch Detering, wenn er schlussfolgert: »Nicht mehr um die Auferstehung geht es hier, sondern um den Aufstand.« (Detering, Lyrik, wie Anm. 47, S. 178).

zählten Welt verschwinden und auch sein Gedicht mit dem Wort »schwand« enden (Vs. 41). Gestützt durch die eigenwillige Interpunktion im Schlussvers, die auf Abführungszeichen verzichtet und stattdessen einen mehrdeutigen Doppelpunkt vor die letzten beiden Wörter setzt, scheint der Cherub durch sein Schwinden am Ende des Gedichts tatsächlich an dem für Kleist entscheidenden Punkt in die tätige Nachfolge Jesu zu treten (»tun also wie er getan«) und sich den evidenzhungrigen Blicken ebenso zu entziehen wie der Auferstandene.

Nicht aufgehoben sind damit freilich die verheerenden Wirklichkeitseffekte, die das Auferstehungsereignis durch den Cherub im Medium des Kleist'schen Textes zeitigt. Schließlich zeugen das aufgesprengte Grab, die ohnmächtigen Wächter und die niedergestreckten Frauen ebenso unmissverständlich wie unzweifelhaft von einer gewaltigen Kraft, die sich hier entladen hat, während sich deren Ursache der sinnlichen Wahrnehmung entzieht und im Diesseits der erzählten Welt auch nicht verortet werden kann, also im strengen Sinne transzendenten Charakter besitzt. Der Einschlag des Primären, den Kleist in der (Ursache-und-)Wirkungsästhetik seines Gedichts durch kalkulierte Überschreitung des Evangeliums nachvollzieht und dabei zugleich erfahrbar macht, sperrt sich kategorial gegen jede Form bildmedialer Festschreibung und gelangt allein durch die Transitorik des poetischen Textes zur gewaltsamen Entfaltung.

Eben darauf stellt Adam Müller ab, wenn er in seinem oft zitierten und fast genauso häufig missverstandenen Brief an Friedrich Gentz vom 6. Februar 1808 nach Erscheinen des ersten Phöbus-Heftes anmerkt, in Kleist Gedicht »offenbar[e] sich überall das antike, die Gestaltung über die Allegorie weit erhebende Gemüt. Hartmanns Bild in seiner Farbenpracht, in seinen bestimmten Umrissen ist dennoch nur eine Hieroglyphe, gegen die Sinnlichkeit und Wirklichkeit der Kleistschen Erzählung gehalten.« (Ls 226)

## V. Nachtrag: Böttigers Bewältigung

Karl August Böttiger hat das ebenso wenig gefallen wie das agonale Arrangement von Gemälde und Gedicht im ersten ›Phöbus‹-Heft insgesamt. Und so entschied er sich kurzerhand, mit der im Folgejahr gegründeten ›Urania‹ das Kleist'sche Projekt fortzusetzen und es zugleich ostentativ zu überschreiben.

Das erste Heft seiner Zeitschrift eröffnet Böttiger mit ausführlichen Ekphrasisen von sechs Gemälden zeitgenössischer deutscher Künstler, begleitet von den entsprechenden Kupferstichen, und merkt eigens an, dass zwei davon bereits in »leichten [...] Umrissen der Zeitschrift Phöbus als Beilage zugegeben worden« waren,<sup>49</sup> namentlich Gerhard von Kügelgens ›Saul und David‹ im vierten Heft und eben Hartmanns ›Die drei Marien im [sic] Grabe‹ im ersten. Nun hatten die ›Phöbus‹-Herausgeber in der bereits anzitierten Anmerkung zu Kleists Gedicht ›Der Engel am Grabe des Herrn‹ das Hartmann-Gemälde indes nicht allein eigens gewürdigt, sondern auch »eine ausführliche Beschreibung desselben« versprochen, »die uns Gelegenheit

49 Böttiger, Scholien zu den Bildern (wie Anm. 28), S. XXII.



geben wird, die Natur der Malerei an dem großartigen Streben unseres Freundes zu entwickeln«. (1, S. 39) Doch auch die folgenden Hefte der Zeitschrift waren dem Publikum diese Ekphrasis schuldig geblieben und hatten somit eine prominente Leerstelle geschaffen, in die Böttiger mit seinem Projekt zielstrebig hineinstieß.

Dass er in seiner Bildbeschreibung den von Kleist so kategorial abgewiesenen allegorischen Charakter des Hartmann'schen Gemäldes besonders nachdrücklich akzentuiert, ist in den oben zitierten Auszügen bereits deutlich geworden. Doch Böttiger geht noch einen Schritt weiter und flankiert den Kupferstich der ›Drei Marien im Grabe‹ – und nur diesen – tatsächlich ebenfalls mit einem Gedicht.<sup>50</sup> Das Sonett des Dichters Hanns Karl Dippoldt fungiert sichtlich als programmatische Kontrafaktur von Kleists transitorischer Wirkungspoetik der Auferstehung, die sich vor dieser Kontrastfolie noch einmal in aller Schärfe abzeichnet – zusammen mit der literarischen Qualität des zu Unrecht verfeimten Gedichts aus Kleist'scher Feder:

*Die drei Marien am Grabe Jesu*

Gemälde von Hartmann

Voll Gram und Schmerze nahen sich die Frauen  
der Höhle, wo ihr lieber Herr begraben,  
mit Balsam, Spezerein, der Liebe Gaben,  
und Zähren, seinen Leichnam zu bethauen.

Doch welch' ein heilig Wunder, das sie schauen! –  
Der Stein, so ihn gedeckt, ist aufgehoben [sic],  
ein englisch Bild und Morgensonne laben  
das trübe Herz in Nacht und Todesgrauen.

Um die Betroffenen fließt des Friedens Bogen,  
im Sonnenstäubchen zittert Liebe nieder,  
das Herz erwärmt ein ewig lichter Morgen.

So hat der Künstler um des Lebens Sorgen  
den Farbenteppich heitrer Luft gezogen,  
und seine Kunst bringt Licht und Frieden wieder.<sup>51</sup>

Kleists agonale Medienpoetik samt ihrer Apologie einer göttlichen und zugleich poetischen Kraft, die sich in ihren Wirkungen erweist, anstatt visuell fasslich und in Sinn-Bildern bedeutend zu werden, hat sich durch Böttigers Aufgebot dieser kümmerlichen Verse freilich nicht aus dem Feld schlagen lassen. Und der leicht verzweifelte Zug, der dem Griff des Kunstkritikers nach Dippoldts Sonett anhaftet, mag anzeigen, dass Kleist mit seinem ›Engel am Grabe des Herrn‹ eine Antwort auf Hartmanns Gemälde literarisch ins Werk gesetzt hat, die an ästhetisch und religiös gleichermaßen Fundamentales rührt.

50 Böttiger verweist zu Beginn seiner Ekphrasis des Hartmann'schen Gemäldes explizit auf das weiter hinten im Heft abgedruckte Gedicht (Böttiger, Scholien zu den Bildern, wie Anm. 28, S. XXXXI).

51 Urania. Taschenbuch für das Jahr 1810, S. 376f.

Dass Kleist diese Fundamente indes neu formatiert, anstatt sie zu verabschieden, und dass er dies mit einer kategorialen Absage an die Tröstungsversprechen sichtbarer Evidenz und allegorischer Deutung verbindet – darin dürfte wiederum die eigentliche Provokation für die gegenwärtige Literaturwissenschaft liegen. Doch was wäre auf die ›Modernität‹ eines Autors schon zu geben, wenn seine Texte uns ruhig schlafen ließen?

Andrea Allerkamp

## FLUCHEN, SCHWÖREN, LÜGEN

Zur Gebrechlichkeit von Recht und Religion  
bei Kleist und Shakespeare

### I. Zum Verhältnis von Eid und Fluch

Der religiöse Charakter des Eides, die Geschichte seiner Säkularisierung, ist vermutlich in seiner politischen Bedeutung gar nicht hoch genug einzuschätzen. Das betont Paolo Prodi in seiner rechtshistorischen Studie ›Das Sakrament der Herrschaft‹ (1992) ausdrücklich. Der Blick auf die Schwelle vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit mache die historisch wandelbare Rolle des Eides in seiner dynamischen Beziehung zwischen Recht, Politik und Religion deutlich. Diese Geschichte beginne, so Prodi, mit der Ausbreitung des Christentums an den Mittelmeerküsten. Sowohl im öffentlichen wie im kirchlichen Bereich war der mittelalterliche Eid »die Basis jeder Autorität und normativen Gewalt, die metapolitische Wurzel des Rechts, der Verbindungspunkt der unsichtbaren Welt und der Menschenwelt, ein echtes Sakrament, das zu den Grundlagen des christlichen Lebens gehört wie Taufe, Eucharistie und Firmung«. <sup>1</sup> Als Mittel für Recht, Unterwerfung oder politische Allianz im Mittleren Orient ist der Eid in der griechischen Polis bereits Grundlage des politischen Lebens gewesen, danach kam er als Rechtsinstitution in Rom zu voller Blüte. <sup>2</sup>

Doch das institutionalisierte Wahrsprechen mittels Eid und Schwur birgt Tücken, was die gefährliche Nähe zum Fluch und zur Lüge zeigt. »Der Eid bringt selbst nichts zum Ausdruck«, schreibt Émile Benveniste in seiner Studie über den Wortschatz der indoeuropäischen Institutionen. Seine Funktion bestehe »nicht in der Affirmation, die er erzeugt, sondern in der *Beziehung*, die er zwischen dem ausgesprochenen Wort und der angerufenen Macht herstellt«. <sup>3</sup> Einer der beiden lateinischen Begriffe für den Eid, das Sakrament, <sup>4</sup> benennt das, was heiliggesprochen wird und spricht damit

- 1 Paolo Prodi, *Der Eid in der europäischen Verfassungsgeschichte*, München 1992, S. 12.
- 2 Vgl. Paolo Prodi, *Das Sakrament der Herrschaft. Der politische Eid in der Verfassungsgeschichte des Okzidents*, aus dem Italienischen von Judith Elze, Berlin 1997, S. 25.
- 3 Émile Benveniste, *L'expression du serment dans la Grèce ancienne*. In: *Revue de l'histoire des religions* 134 (1947), S. 81–94, hier S. 81f., zit. nach Giorgio Agamben, *Das Sakrament der Sprache. Eine Archäologie des Eides*, aus dem Italienischen von Stefanie Günthner, Berlin 2010, S. 10.
- 4 Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, hg. von Wolfgang Pfeifer, Berlin 1993, S. 1158: »*Sakrament* n. von Christus eingesetzte Handlung, bei der den Gläubigen nach ihrer Überzeugung durch ein sichtbares Zeichen göttliche Gnade zuteil wird, auch das sichtbare Zeichen, das ›Gnadenmittel‹ (Hostie, Wein, Öl) selbst, mhd. *Sacrament* (bes. ›Abendmahl, konsekrierte Hostie‹), entlehnt aus gleichbed. kirchenlat. *sacramentum*, älter und biblisch ›religiöses Geheimnis‹, lat. ›feierliche Verpflichtung (z.B. zum Kriegsdienst),

auch seine Kehrseite, die Verfluchung, an: »[D]er Terminus *sacramentum* (woraus frz. *serment*) [beinhaltet] die Vorstellung, etwas für *sacer* zu erklären. Man verband mit dem Schwur die Eigenschaft des ›Heiligen bzw. Verfluchten‹, das Schrecklichste, was den Menschen berühren kann.«<sup>5</sup> Die Heiligsprechung qua Eid muss als Hingabe (*devotio*) angesehen werden, das altgriechische Wort *hórkos* leitet sich aus *herkos* (Gehege, Barriere, Band) ab: »griechisch *hórkos* bedeutet [...], daß man sich selbst vorwegnehmend für den Fall, daß man sein Wort nicht hält, der Macht einer rächenden Gottheit weiht, überantwortet.«<sup>6</sup> Für Giorgio Agamben lässt sich die Funktion des Eides als Verbindung dreier Elemente zusammenfassen: »einer Bekräftigung, der Anrufung der Götter als Zeugen sowie eines auf den Meineid gerichteten Fluchs.«<sup>7</sup>

Archaische Theorien der Sprache besagen, dass dem Namen eine magische Kraft innewohnt, der über das Bezeichnete in geheimnisvoller Weise verfügt. Eid und Fluch sind sich daher in ihrem Machtgebaren über die bezeichneten Dinge ähnlich, als Sprechakte sind sie sogar eng miteinander verwandt. Die potentielle Selbstverurteilung bei Meineid zeigt, dass sich Schwur und Fluch gegenseitig bedingen. Viele Sprachen unterscheiden daher bei der Bezeichnung für den Vorgang gar nicht erst wie im Deutschen zwischen zwei Wörtern, siehe das englische *swear*, das französische *juror* oder das spanische *jurar*. In jedem Fall geht es um religiöse Wirkmächte, nach Cicero handelt es sich um »eine Zusicherung unter Berufung auf Gott«, eine »affirmatio religiosa«: »Was du aber als Zusicherung und gleichsam vor Gott als Zeugen versprochen hast, daran ist festzuhalten«, heißt es in Ciceros ›*De officiis*‹.<sup>8</sup> Mit der Sphäre des Sakralen ist nicht etwa »irgendein noch von Schamanen oder Priestern bevölkerter Raum irrationaler Geister- und Götterkulte« gemeint,<sup>9</sup> sondern ein dynamischer Zusammenhang von Recht, Religion und Sprache. Definiert der Eid »das Sein des Menschen als politisches Lebewesen«, so stellt seine in Schlagwörtern wie dem der Postfaktizität heute immer noch beschworene Krise den Menschen als Ganzen in Frage.<sup>10</sup>

Auch Kleist, der sich »Rechtsfragen in besonderer Weise zum Thema gemacht und sich an ihnen gerieben« hat,<sup>11</sup> befragt das Grundsätzliche. Ursprung, Gewalt

Eid, einer Bindung zu lat. *sacrare* ›einer Gottheit weihen, widmen, heilig, unsterblich machen‹ (vgl. lat. *sacer* ›heilig, geweiht‹).«

5 Émile Benveniste, *Indoeuropäische Institutionen. Wortschatz, Geschichte, Funktionen*, hg. von Stefan Zimmer, aus dem Französischen von Wolfram Bayer u.a., Frankfurt a.M. und New York 1993, S. 426, zit. nach Agamben, *Das Sakrament der Sprache* (wie Anm. 3), S. 40f.

6 Benveniste, *Indoeuropäische Institutionen* (wie Anm. 5), S. 487.

7 Agamben, *Das Sakrament der Sprache* (wie Anm. 3), S. 42.

8 Cicero, *De officiis*. Vom pflichtgemäßen Handeln. Lateinisch – Deutsch, aus dem Lateinischen und hg. von Heinz Gunermann, Stuttgart 2007, III, 29, 104.

9 Peter Friedrich und Manfred Schneider: Einleitung. ›Sprechkrafttheorien‹ oder Eid und Fluch zwischen Recht, Sprachwissenschaft, Literatur und Philosophie. In: Dies. (Hg.), *Eid und Fluch in Literatur- und Rechtsgeschichte*, Paderborn und München 2009, S. 7–22, hier S. 8.

10 Vgl. Prodi, *Das Sakrament der Herrschaft* (wie Anm. 2), S. 11.

11 Dietmar Willoweit, *Heinrich von Kleist und die Universität Frankfurt an der Oder*. Rück-

und Paradoxien des Rechts geraten immer wieder in den Fokus.<sup>12</sup> Am prominentesten zeigt das wohl ›Michael Kohlhaas‹, eine Erzählung, die als – wenn auch nur bedingte – Vorwegnahme für Walter Benjamins ›Zur Kritik der Gewalt‹ gelten kann.<sup>13</sup> Kohlhaas' Tragik liegt in der vergeblichen Einklagbarkeit eines Rechtssystems, in dem Benjamin zufolge die »rechtssetzende« und die »rechtserhaltende« Gewalt<sup>14</sup> ein und dieselbe ist: »Mit der einen Hand erstattet das Gesetz ihm vollen Ersatz, mit der anderen beraubt es ihn seines Lebens«. <sup>15</sup> Das bringt der Schluss der Erzählung über »eine[n] der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (BKA II/1, 63) zum Ausdruck. Kohlhaas wird durch ein Urteil gerichtet, das ihn in seine Forderungen nach Gerechtigkeit nur noch mehr hinein drängt – Pfandforderungen, Rechtsverweigerung, Amnestiebruch. Die Unverhältnismäßigkeit seines Falls macht den Bruch des Gesetzes, das Verbrechen, auf beiden Seiten sichtbar. Bei der Verurteilung zu Tod durch das Schwert empfängt Kohlhaas daher auch von einem Abgesandten Luthers das Abendmahl.<sup>16</sup>

»Rechtsfälle, Kriegsfälle, Grenzfälle«<sup>17</sup> – Fälle sind das Material, das Kleist bearbeitet, um die bodenlose, ja willkürliche Setzung des Rechts sichtbar zu machen. Es kommt zu keinem nachvollziehbaren Richterspruch und zu keinem definitiven Urteil, nur zu paradoxen Formulierungen und offengehaltenen Gottesurteilen. Es werden keine Präzedenzfälle geschaffen, Fragen, Figuren und Konflikte bleiben singulär und in ihrer Exemplarität gebrechlich. Wie verhält es sich in dieser rechtshistorischen Situation um 1800 mit Eid und Fluch, Versprechen und Lüge? Ist doch gerade die Französische Revolution mit ihren säkularisierten Schwur-Ritualen und

blick eines Rechtshistorikers. In: Kjb 1997, S. 57–71, hier S. 58.

12 Vgl. Christine Künzel, Recht und Justiz. In: KHb, S. 272–275, hier S. 273.

13 Vgl. Anselm Haverkamp, Kritik der Gewalt und die Möglichkeit von Gerechtigkeit. In: Ders. (Hg.), Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin, Frankfurt a.M. 1994, S. 7–50. Haverkamp attestiert Kleist und Kafka »alteuropäische[n] Kunstcharakter«, der auf die »Denunzierung barbarischer Restbestände einer immer wieder scheiternden Kulturarbeit beschränkt« (S. 21) bleibe. Derrida schöpfe dagegen aus dem (marxistisch-messianistischen) Potential Benjamins, die Krise zu reflektieren, »in der sich das europäische Modell der bürgerlichen liberalen und demokratischen Demokratie – folglich der davon untrennbare Rechtsbegriff – befindet.« (S. 30; Zitat aus Jacques Derrida, Gesetzeskraft. Der ›mystische Grund der Autorität‹, Frankfurt a.M. 1991, S. 66). Diese Gegenüberstellung ist erstaunlich, scheint sie doch selbst der Idee eines Fortschritts verfallen zu sein.

14 Walter Benjamin, Zur Kritik der Gewalt. In: Ders., Aufsätze, Essays, Vorträge 1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 189–203, hier S. 186f.

15 J. Hillis Miller, Die Festlegung des Gesetzes in der Literatur – am Beispiel Kleists. In: Nikolaus Müller-Schöll und Marianne Schuller (Hg.), Kleist lesen, Bielefeld 2003, S. 181–208, hier S. 192.

16 Vgl. BKA II/1, 283: »Ja, er hatte noch die Genugthuung, den Theologen Jacob Freising, als einen Abgesandten Doctor Luthers, mit einem eigenhändigen, ohne Zweifel sehr merkwürdigen Brief, der aber verloren gegangen ist, in sein Gefängniß treten zu sehen, und von diesem geistlichen Herrn in Gegenwart zweier brandenburgischen Dechanten, die ihm an die Hand gingen, die Wohlthat der heiligen Kommunion zu empfangen.«

17 Künzel, Recht und Justiz (wie Anm. 12), S. 274.

dem Versprechen, allen Völkern fundamentale Menschenrechte zu gewähren, ein Paradigma für das Scheitern einer eurozentrischen Politik, illustriert durch den Expansionsdrang der französischen Streitkräfte und sichtbar in religiös aufgeladenen Pathosformeln. Die junge Republik, beispielhaft dargestellt in Historienbildern wie dem ›Ballhausschwur‹ von Jacques Louis David, eiferte nicht umsonst in Pose und Lichtgebung der Bildsprache des Katholizismus nach.<sup>18</sup> Kleists »gestörtes Verhältnis von Sprache und Macht«, sein Misstrauen in die bindend-religiöse Kraft von Versprechen, Eiden und Schwüren, manifestiert sich in der Feststellung eines zweifach subjektiven Entfremdungsphänomens: »Der Entfremdung des Subjekts von der Sprache, derer es sich zwangsläufig bedienen muß« und der parallelen »Entfremdung des Individuums von den geschichtlichen Ereignissen der Gegenwart«.<sup>19</sup>

Um der Frage nach dem Eid in der Trias Recht, Religion, Sprache nachzugehen, erscheint es mir lohnenswert, zwei werkgeschichtliche Grenzsteine aufzusuchen: Am Anfang steht die Erstlingstragödie ›Die Familie Schroffenstein‹, am Schluss die letzte Erzählung ›Der Zweikampf‹. Shakespeares ›King Richard III.‹ bildet in dieser Überwölbung eine philologische Verbindung, eine Art intertextuellen Schlussstein. Es geht weniger darum, was Kleist von Shakespeare gekannt haben könnte oder wie der eine mit dem anderen verglichen werden müsste.<sup>20</sup> Kleist hat aus seiner Bewunderung für die große Meisterschaft von Shakespeare keinen Hehl gemacht, was jedoch tatsächlich gelesen wurde, ist schwerer nachzuvollziehen.<sup>21</sup> Auch wäre es vermessen, die Tragödientheorie seit ihren Anfängen wieder aufrollen zu wollen – was mit Hilfe der Eid-Thematik gewiss ein spannendes Großunternehmen wäre. Dient doch der Mythos, auch der des Eides, in Aristoteles' ›Poetik‹ grundsätzlich zur Kohäsion und Bindung der einzelnen Elemente. Der Mythos sichert den Ursprung der Tragödie, was nicht bedeutet, dass dies dem säkularen Logos widersprechen würde. Handlungsverlauf, Geschichte oder Fabel (*mythos*) stellen für Aristoteles sowohl das Ziel (*telos*) als auch den Ursprung (*arché*), also gewissermaßen die ›Seele der Tragödie‹, dar. Diese Vorstellung eines Ganzen erlaubt es kaum, ohne Schaden etwas herauszunehmen oder zu ergänzen; die wohl komponierte Tragödie erscheint tatsächlich »wie ein Lebewesen«<sup>22</sup> als Ganzes.

18 Vgl. Andrea Allerkamp, Schwur-Szenen. Jacques Louis David und ›Die Familie Schroffenstein‹. In: Hannah Lotte Lund (Hg.), Heillose Menschen? Bild-Text-Gedanken über Kleist und Religion, Hannover 2018, S. 13–23.

19 Anthony Stephens, Kleist. Sprache und Gewalt, Freiburg i. Br. 1999, S. 31.

20 Vgl. Internationale Jahrestagung der Heinrich-von Kleist-Gesellschaft 2016: Kleists Shakespeare. In: KJb 2017, S. 19–149; Die Beiträge beschäftigen sich weniger grundsätzlich mit Einflussgeschichte als mehr mit Strukturelementen, Figurenkonstellationen, Zitaten, Sprachmustern.

21 Kleist kannte Shakespeare aus den Übersetzungen Schlegels und Wielands. Vgl. Meta Corssen, Kleist und Shakespeare. Weimar 1930; Max Lüthi, Kleist und Shakespeare. In: Shakespeare Jahrbuch 95 (1959), S. 133–143; Bianca Theisen, Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus. In: KJb 1999, S. 87–108.

22 Aristoteles, Poetik, hg. von Arbogast Schmitt, Darmstadt 2008, Kap. 23; 1459a20, S. 33.

Benjamins Frage – »Ist es denn wirklich das Recht, das so, im Namen der Gerechtigkeit, gegen den Mythos aufgeboten werden könnte?«<sup>23</sup> – ist schon bei Kleist eine rhetorische. Tragisch beziehungsweise »zweideutig« oder »dämonisch« ist, dass die »reine göttliche Gewalt«, die in Benjamins ›Zur Kritik der Gewalt‹ auftritt, das Vergessen um die fatale Repräsentation der rechtssetzenden Gewalt, die der Eid als konditionale Selbstverfluchung bekräftigen will, überhaupt erst sichtbar macht.<sup>24</sup> Die Tragödie bietet sich an für Kritik an fragil bleibenden Rechtspraktiken. Denn im Theater zeigt sich sowohl die Vergeblichkeit und als auch die Unvermeidbarkeit der Repräsentation, der Verlust an Wirkmacht in der Rede, die sich selbst entlarvt. Mit der »Theatralisierung der Welt«<sup>25</sup> stürzt auch die Differenzierung von Schein und Sein in sich zusammen, schonungsloses Offenlegen von Macht ist die Folge.

Bei diesen Überlegungen liegt es auf der Hand, dass Shakespeares Schwur-Zeremonien zu komplex in die lebendige Struktur der einzelnen Stücke eingewebt sind, als dass sie hier im Einzelnen genügend gewürdigt werden könnten. Dennoch lässt die Fokussierung auf einige eidesbrüchige Figuren interessante ironische Brechungen in Kleists postrevolutionären Szenarien zu Tage treten. Vielleicht nehmen diese in Shakespeares Schwur-Theater ihren Ausgang. An der Schwelle zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit kommt es zu wechselseitigen Austauschprozessen von (religiösen) Glaubensbekenntnissen und (politischen) Eiden, bei denen sich äußerliche Verhaltensweisen und innerliche Einstellungen einander beeinflussen: »Der Eid schlägt eine Brücke von der Ebene des Gewissens zur Ebene der Politik und umgekehrt.«<sup>26</sup> Aus dieser rechtsgeschichtlichen Perspektivierung erscheint ›Richard III‹ als Matrix und Kontrastfolie in Kleists Sprachkritik. Eid und Fluch tauchen hier nicht nur punktuell auf. Sie kehren vielmehr kontinuierlich, von Anfang bis Ende und auch in verschiedenen Gattungen – wie Theater und Prosa – in Kleists Werk wieder. Fluchen, Schwören, Lügen – in Sprechakten des Ver-Sprechens reißen Grenzen zwischen Schein und Sein ein. In der dramatischen Spannung einer unverbindlichen Verbindlichkeit entlädt sich das *credo quia absurdum* im Leerlauf seiner uneinlösbaren Heilsversprechen. Das scheint schon die Lehre Shakespeares zu sein. Wie aber geht es bei Kleist ›weiter?‹ Was für eine *Querelle des Anciens et des Modernes* legen hier die Eid-Szenen bloß?

23 Walter Benjamin, Franz Kafka. In: Ders., Aufsätze, Essays, Vorträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 437.

24 Bettine Menke, Benjamin vor dem Gesetz: Die ›Kritik der Gewalt‹ in der Lektüre Derridas. In: Anselm Haverkamp (Hg.), Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin, Frankfurt a.M. 1994, S. 240: »Repräsentation‹ ist ein Vergessen oder Verdrängen: jede ›rechtserhaltende Gewalt‹ schränkt die ›rechtssetzende Gewalt‹, ›welche in ihr repräsentiert ist, durch die Unterdrückung der feindlichen Gegengewalt indirekt selbst ein‹ und versucht die ›revolutionären Kräfte‹ [›rechtssetzende Gewalt‹], denen sie ihr Dasein verdankt‹ und die in ihr repräsentiert sind, vergessen zu machen.« (Zit. nach Benjamin, Zur Kritik der Gewalt, wie Anm. 14, S. 190)

25 Jake Fraser, Zur Realität des Theaters. Blick und Wissen in ›Measure for Measure‹ und ›Der zerbrochne Krug‹. In: KJb 2017, S. 47–75.

26 Prodi, Der Eid in der europäischen Verfassungsgeschichte (wie Anm. 1), S. 20.

## II. Drei Tragödien, drei Racheschwüre: ›Die Familie Schroffenstein‹

Rousseaus Kritik an der Fixierung auf das Eigentum bestimmt vor allem Kleists frühe Stücke. ›Die Familie Schroffenstein‹ verhandelt die Frage nach der Verteilung des Besitzes in einer Atmosphäre tiefsten Misstrauens, Grund ist die Feindschaft zwischen zwei verfeindeten Häusern einer zerrissenen Familie. Ein alter Erbvertrag – sobald ein Familienzweig ausstirbt, erbt der überlebende Zweig – hat zu einer Art Krieg zwischen den nahen Verwandten geführt. Der Fall der Schroffensteiner zeigt, dass die Besitzverteilungsverhältnisse weniger vom »Wesen einer Bindung, welche Leben und Tod der Menschen vereint«,<sup>27</sup> als durch die Trennung gekennzeichnet sind, beispielsweise durch das Aussterben eines Geschlechts beziehungsweise einer Gattung. Gegen eine individualpsychologische Erklärung des Zwistes spricht gleich am Anfang die Rede des Kirchenvogts:

Ei, Herr, der Erbvertrag gehört zur Sache.  
Denn das ist just als sagtest Du, der Apfel  
Gehöre nicht zum Sündenfall. (BKA I/1, 19)

Der Sündenfall in der Bibel löst eine Serie von Flüchen aus, die Gott gegen die Schlange, Eva und Adam, den Acker ausstößt. Notwendigkeit der menschlichen Arbeit, Unterwerfung der Frau, Unausweichlichkeit des Todes – das sind die bekannten Folgen dieses biblischen Falls. Gottes Fluch rechtfertigt Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart einer Unheilsgeschichte, er liefert die Erklärungsmuster für nicht mehr paradiesische Zustände. Die Erinnerung des Kirchenvogts an den Sündenfall bringt somit die Komplexität der Tragödie auf den Punkt. ›Die Familie Schroffenstein‹ sei, so Günter Blamberger, »Gesellschaftstragödie, Erkenntnis- und Sprachtragödie sowie Familientragödie« in einem.<sup>28</sup> Kleists Auffassung des Tragischen, die sowohl Shakespeare als auch antike Vorgänger aktualisiert, wird hier konsequent auf drei Ebenen durchgeführt.

Gesellschaftlich greift ›Die Familie Schroffenstein‹ das triadische Geschichtsmodell von Rousseau auf, das drei Etappen eines rechtshistorischen Verfalls beschreibt: vom vorgesellschaftlichen Idealzustand mit harmonischer Familiengemeinschaft und Besitzlosigkeit über die Entwicklung zu Sesshaftigkeit, Landnahme und Eigentumsbildung bis zur vertragsrechtlichen Bindung. Diese dritte Etappe bildet den Ausgangspunkt. Rupert und Sylvester haben sich in einen ›widernatürlichen‹ Streit verstrickt, die Gier nach Eigentum schürt Verdacht und Irrtümer, der Erbvertrag lässt Blutsverwandte zu Todfeinden werden.

Es sind, folgt man Günter Blamberger, verschiedene Tragödien in einer. Sprach- und erkenntnistheoretisch steht das Problem von Wirklichkeit und Wahrheit zur Debatte. Zwei Möglichkeiten bieten sich an, mit Erkenntnis-Unsicherheiten fertig zu werden: Handlung oder Reflexion – verkörpert zum einen im rachsüchtigen Tatmenschen Rupert und zum anderen im nachdenklichen Indizienprüfer Jeronimus. Der Wechsel von Handlungs- und Verhörsszenen zeigt die Unvereinbarkeit dieser

27 Prodi, *Das Sakrament der Herrschaft* (wie Anm. 2), S. 11.

28 Günter Blamberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 175.



Alternative. Es geht um zwei gegensätzliche Wirklichkeitskonstruktionen. Die Gegenüberstellung von zwei Typen väterlicher Autorität zeigt zudem zwei Familienmodelle – ein altes und ein neues. Während Rupert als der herrschende Gewaltmensch einer feudalen *patria potestas* auftritt, agiert Sylvester als zärtlich-fürsorglicher Vater im familiären Schutzraum. Mit der Aufspaltung in zwei Vaterfiguren wird deutlich, dass es nicht mehr, wie im Bürgerlichen Trauerspiel, um den Standeskonflikt zwischen Adel und Bürgertum, sondern um zwei patriarchale Rechtsauffassungen geht: Dem archaischen Faustrecht im Hause Rossitz widersprechen die aufklärerischen Ideen im Hause Warwand.

Alle drei Ebenen (gesellschaftlich, erkenntnistheoretisch, familial) finden sich schon in der Exposition angedeutet, welche eine Auffassung des Tragischen *en miniature* enthält. Der Verdacht des Kindsmordes löst im Haus Rossitz eine Serie von Schwüren und Flüchen aus, und zwar vor dem Altar, in einer Abendmahlszene. Ein Racheschwur zieht eine Kette von weiteren nach sich, die Wiederholung verlängert und zitiert das Gesagte und weist somit auf das überdeterminierte Verhältnis der Sprecher zur Sprache – und auf das Gesetz der Familie: »Rache! Rache! Rache! schwören wir«, ruft der Chor der Jünglinge (BKA I/I, 9) in dieser theatralischen Abendmahlszene.

Luther sieht das Sakrament als göttlichen Gesellschaftsvertrag, dessen Gegenstand die Vergebung der Sünden und der Einlass in den Himmel ist. Es ist ein politischer Akt: Durch die Kommunion wird die Zugehörigkeit der Kommunikanten zur *civitas dei* aktualisiert.<sup>29</sup> Ob das Abendmahl gemeinschaftsstiftend oder verfluchend wirkt, hängt für Luther wie auch für die Katholiken entscheidend von der Glaubensfrage ab: »du musst das Sakrament auch begehren und fest glauben, dass du es erlangt hast. Hier kämpfen der Teufel und die Natur am meisten, damit der Glau-

29 Vgl. Martin Luther, Sermon von dem hochwürdigen Sakrament des heiligen wahren Leichnams Christi und von den Bruderschaften [1519]. In: Martin Luther, Wort und Sakrament, hg. von Dietrich Korsch und Johannes Schilling, Leipzig 2015, S. 29–67, hier S. 35: »Zum Vierten. Die Bedeutung oder die Wirkung dieses Sakraments ist Gemeinschaft aller Heiligen. Darum nennt man es auch mit seinem alltäglichen Namen Synaxis oder Communio, das ist Gemeinschaft. Und Communicare auf Lateinisch bedeutet, diese Gemeinschaft zu empfangen, was wir auf Deutsch ausdrücken mit: zum Sakrament gehen. Und das kommt daher, dass Christus mit allen Heiligen ein geistlicher Körper ist, wie die Bevölkerung einer Stadt eine Gemeinde und ein Körper ist und ein jeder Bürger ein Gliedmaß des anderen und der ganzen Stadt. [...] Zum Fünften. [...] Die Gliedmaße sind füreinander fürsorglich da. Wo eines leidet, da leiden die andern alle mit; wo es einem gut geht, da freuen sich die andern mit ihm. [...] Zum Achten. Wer nun verzagt ist, wen sein durch Sünde belastetes Gewissen schwächt oder wen der Tod erschreckt oder wer sonst eine Belastung seines Herzens hat – wenn er diese los sein will, so soll er nur fröhlich zum Sakrament des Altars gehen und sein Leid der Gemeinde übergeben und Hilfe bei der ganzen Menschenmenge, die den geistlichen Körper bildet, suchen.« Vgl. auch Björn Quiring, Shakespeares Fluch. Die Aporien ritueller Exklusion im Königsdrama der englischen Renaissance, Paderborn 2009, S. 36.

be nur ja nicht Bestand habe.«<sup>30</sup> Im protestantischen England wird die Frage des Abendmahls zur Bedingung von Zugehörigkeit zum *corpus politicum* des Staates.<sup>31</sup>

Die Transsubstantion der Eucharistie setzt Fleisch und Wort in ein wechselseitiges Verhältnis; sie ist daher ein wirkmächtiges Modell für die abendländische Literatur seit Dante.<sup>32</sup> Um 1800 liefert das Abendmahl als literarischer Stoff genügend Anlass, um neue theologische Fragen aufzuwerfen und undogmatische, innovative Formen religiöser Rede zu stiften. An der Epochenschwelle zeigen sich »die exzessiven und transgressiven Energien« eines christlichen Rituals, das oft im Zusammenhang mit »Opfermetaphorik dargestellt und gedeutet« wird.<sup>33</sup> In Kleists ›Familie Schroffenstein‹ führt die wechselseitige Beeinflussung von Religion und Politik zum genealogischen (Ab-)Bruch einer Familiengeschichte. Die Gebrochenheit und Verwundung einer entzweiten Familie wird sogleich in der szenischen Darstellung eines Abendmahls sichtbar, in dem das unentschiedene Verhältnis sowohl zwischen Wort und Fleisch als auch zwischen den Geschlechtern beziehungsweise Gattungen (sexuell, genealogisch, literarisch) untergründig mit verhandelt wird. Die Eingangsszene eröffnet auf diese Weise eine komische Tragödie, in der die Kongruenz von Zeichen und Bedeutungen grundsätzlich offengehalten oder anders auf dem Spiel steht. Diese Unentschiedenheit artikuliert sich in Sprechakten von wiederholt ausgestoßenen Schwüren, deren Wirksamkeit in der potentiellen Selbstverfluchung zu verpuffen droht.

Auf die Hostie als Figuration christlicher Wahrheit schwört Vater Rupert, Sohn Ottokar bestätigt sogleich: »Ich schwöre Rache, so wie Du«. Rupert möchte aber den Feind explizit beim Namen genannt wissen, was Ottokar auch tut: »Rache schwör' ich, / Sylvestern Schroffenstein!«. Doch der Vater drängt weiter:

30 Luther, Sermon von dem hochwürdigen Sakrament des heiligen wahren Leichnams Christi und von den Bruderschaften (wie Anm. 29), S. 49.

31 Vgl. Quiring, Shakespeares Fluch (wie Anm. 29), S. 37: »Die Frage des Abendmahls wird so zur staatlichen Angelegenheit, gerade in England, was vielleicht nicht nur an den forcierten Kompromissen mit den Katholiken liegt, sondern auch daran, daß in England der erste Reformationsschub vor allem lutheranisch, der zweite calvinistisch geprägt ist. Unter James I. wird von den Eingebürgerten sogar verlangt, als Bedingung ihrer Einbürgerung das anglikanische Abendmahl einzunehmen. Unter Charles II. wird ab 1661 die Teilnahme am anglikanischen Abendmahl zur Voraussetzung jeder Bekleidung eines öffentlichen Amtes. Der ›Test Act‹ von 1678 verfügt darüber hinaus, daß alle Anwärter auf ein Amt nicht nur den ›Oath of Supremacy‹ und ›Oath of Allegiance‹ abzulegen haben, sondern auch eine ›Declaration against Transsubstantiation‹ [...]. Dem Monarchen wird im elisabethanischen Weltbild ein zwischen Himmel und Erde vermittelnder Status zugesprochen. Dieser ist auch für das Problem des sakramentalen Sprechens relevant.«

32 Vgl. Gerhard Neumann, Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie. In: Walter Strolz (Hg.), Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte, Freiburg i.Br. 1986, S. 94–150.

33 Vgl. Silke Horstkotte, Abendmahl. In: Daniel Weidner (Hg.), Handbuch Literatur und Religion, Stuttgart 2016, S. 314–317, hier S. 314.

Nein irre nicht.  
Ein Fluch, wie unsrer, kömmt vor Gottes Ohr  
Und jedes Wort bewaffnet er mit Blitzen.  
Drum wäge sie gewissenhaft. – Sprich nicht  
Sylvester, sprich sein ganzes Haus, so hast  
Du's sichrer. (BKA I/1, 10f.)

Gottes Erhöhung ist bedingt durch das eigene Gewissen. Das Verhältnis von Fluch und Gesetz zeichnet eine paradoxe Zweipoligkeit aus: Die archaisch-magische Kraft wiederholender Worte wird durch den ritualisierten Fluch instituiert *und* vorausgesetzt. Die doppelte Dynamik von Schwur und Fluch lässt die Gebrechlichkeit der Rechtsordnung zum Vorschein kommen.<sup>34</sup> Ruperts Befehl, nicht nur Sylvester, sondern das ganze Haus Warwand in den Schwur mit einzuschließen, fügt der doppelten Bindung an Gott und das eigene Gewissen noch eine dritte Bindung an die väterliche Autorität hinzu. Der dreimalig wiederholte Akt der Weihe im Abendmahl der Familie Rossitz spielt sich zwischen Staat und Familie ab. Es ist eine Politik der Geschlechter: Die patriarchalen Zusammenhänge bestätigen eine klare Hierarchie. Nach den Männern Rupert und Ottokar ist es an der Mutter des Toten, die Reihe der Schwüre fortzusetzen.

Rupert.  
Eustache,  
Die Reihe ist an Dir.  
Eustache.  
Verschone mich,  
Ich bin ein Weib –  
Rupert.  
Und Mutter auch des Todten.  
Eustache.  
O Gott! Wie soll ein Weib sich rächen?  
Rupert.  
In  
Gedanken. Würge  
Sie betend. (Sie empfängt das Abendmahl.) (BKA I/1, 11f.)

Eustaches Zögern, den Fluch auszustoßen, ruft die staatliche Kontrolle und Unterdrückung mütterlicher Trauer auf. Das Tabu, keine öffentliche Trauer um die im Krieg gefallenen Söhne zeigen zu dürfen, zeige in der Polis, so Nicole Loraux, wie sehr die herrschenden Mächte der griechischen Polis den Klageweibern misstrauen.<sup>35</sup> Die Tragödie reagiert auf diese politische Furcht mit rächenden Kindsmörderinnen. Euripides' ›Medea‹, ein Stück, das von Aristoteles wegen seiner Missachtung der

<sup>34</sup> Quiring, Shakespeares Fluch (wie Anm. 29), S. 8, 25.

<sup>35</sup> Vgl. Nicole Loraux, Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. und New York 1992.

tragischen Gesetze gerügt und von Schiller wieder in den Stand der Klassik gesetzt wurde, beginnt mit der Erinnerung an den Eid, den Jason an die Königstochter von Kolchis bindet:

Und Medea, unglücklich, entehrt,  
schreit heraus die Eide, ruft die rechte Hand wieder,  
das stärkste Treuepfand, und die Götter nimmt sie zu Zeugen dafür,  
welche Dankbarkeit sie von Iason empfangen.<sup>36</sup>

Auf Medeas Geschlecht lastet ein Fluch, der sich schon vor der Ankunft der Barbarin in Korinth im Brudermord erfüllt hat. Nach Aufkündigung des Ehevertrags durch Iason ist der »Glaube an die [...] Eide dahin«,<sup>37</sup> Medea zieht ihre Schwurhand zurück und die Götter sind die einzigen Zeugen dieses Vorgangs. Auch die trauernde Mutter der Schroffensteiner schreibt sich in eine alte Geschlechterordnung ein, was Rupert zu bestätigen scheint, wenn er sagt: »Männer sind die Rächer – / Ihr seid die Klageweiber der Natur.« (BKA I/1, 12) Eustache soll ihren Zorn verinnerlichen: Sie soll bloß »[i]n / Gedanken [...] betend« ihren Schwur leisten dürfen. An diesen alten Ordnungen ändern auch die mündlichen Bekenntnisse der beiden Liebenden Otokar und Agnes nichts. Trotz oder gerade aufgrund des spontanen Gesprächs, das als Modell wahrhafter Kommunikation erscheinen sollte, muten die »improvisierten Sakramente und Wahrheitsproben ihrer Dialoge oft eher rituell«<sup>38</sup> an. Der Versuch, »aus dem Herrschaftsbereich der Sprache in die unmittelbare Kommunikation«<sup>39</sup> auszubrechen, fruchtet nicht.

### III. Heillose Sprache: ›Richard III‹

Shakespeare demonstriert in seinem Königsdrama die rhetorische Virtuosität eines monströsen Usurpators. Und er theatralisiert die Wucherung staatlicher Eide, die das individuelle moralische Gewissen in Anspruch nehmen. Dass sich der Eid in ›Richard III‹ »als fataler double bind und Maschinerie des Verhängnisses« auswirkt, hat Björn Quiring gezeigt. Deutlich wird die Verstrickung von Eid und Fluch vor allem in Szene II/1. Dort versucht der von Krankheit gezeichnete Despot Edward der Vierte, »durch ein kollektives Abendmahl mit anschließender obligatorischer Eidzeremonie die Intrigen an seinem Hof zu reglementieren.«<sup>40</sup> Eine Kette von Eidbrüchen hatte die Karriere der Yorkisten bis dato strukturiert. Im Schutz von scheinbar ewigen Ordnungssystemen dient der Eid zur Manipulation von eigenen Interessen.

36 Euripides, *Medea*. Griechisch – Deutsch, aus dem Griechischen übersetzt und hg. von Karl Heinz Eller, Stuttgart 2011, Vs. 20–23.

37 Euripides, *Medea* (wie Anm. 36), Vs. 45.

38 Stephens, *Sprache und Gewalt* (wie 19), S. 165.

39 Stephens, *Sprache und Gewalt* (wie Anm. 19), S. 167.

40 Quiring, *Shakespeares Fluch* (wie Anm. 29), S. 87.

Der fetischistische Umgang mit Zeremonien und ihrer religiösen Absicherung kommt gleich in Edwards Anfangsreplik zum Ausdruck. Er spricht von einem guten Tageswerk, einem geschlossenen Bund, von der Botschaft eines Erlösers und vom Frieden auf Erden. Die transzendente Aufladung des Eides kann jedoch die Aporien königlicher Macht nicht überspielen, er muss daher umso exzessiver eingefordert werden. Der Schwur steigert sich zur Liebesbeteuerung:

KING EDWARD

Rivers and Hastings, take each other's hand;  
Dissemble not your hatred, swear your love.<sup>41</sup>

Wife, love Lord Hastings, let him kiss your hand;  
And what you do, do it unfeignedly.  
[...]

Dorset, embrace him; Hastings, love lord marquess.<sup>42</sup>

Edwards Gebot an die Hofgesellschaft, sich gegenseitig Liebeschwüre zu leisten, ist doppelt konnotiert. Zum einen klingt die paternalistische Nächstenliebe der Abendmahldarstellung von Johannes 15,9 nach – hier zitiert nach Luthers Übersetzung von 1534: »Gleich wie mich mein Vater liebet / also liebe ich euch auch«.<sup>43</sup> Zum anderen erscheint der Liebesbegriff modernisiert, appellierend an passionierte Innerlichkeit, Innigkeit und freien Affekt. Das Gebot nicht zu verschleiern (»dissemble not«), nimmt die Gefahr der Verstellung in den Blick. Wenn der König auf der Theaterbühne anmahnt, nicht zu schauspielern – »And what you do, do it unfeignedly« –, so macht das die ganze Ironie der Situation deutlich. Die Verbindlichkeit des Eides soll zweifach greifen: Zum einen sorgt die Szene für Hierarchisierung, die Schwörenden ergeben sich dem Willen ihres Souveräns und führen das aus, was er ihnen gebietet; zum anderen handelt es sich um eine Übereinkunft zwischen Gleichgestellten, der Wille des Königs wird den Bündnispartnern unterstellt. Die Unterscheidung zwischen dem *vertikalen* Eid als einseitiger Verpflichtung eines Untergebenen gegen seinen Herrn und dem *horizontalen* Eid, der die Vertragsbindungen zwischen gleichen Partnern bestätigt, ist auch in der Rechtsgeschichte nicht klar markiert. In ›Richard III‹ zeigt die Doppelzüngigkeit der Szene den ›mystischen Grund der Autorität‹,<sup>44</sup> die sowohl Gesetz als auch Eid und Fluch begründet.

Übrig bleibt nichts als performativer Pomp – und das ohne jede Aussicht auf metaphysische Garantie. Die allzu offensichtliche Verleugnungsstruktur der Aggressionen innerhalb des Königshauses zeigt die Unmöglichkeit künftiger Versöhnung.

41 William Shakespeare, King Richard III, König Richard III. Englisch – Deutsch, hg. von Herbert Geisen, Stuttgart 2014, S. 96.

42 Shakespeare, King Richard III (wie Anm. 41), S. 98.

43 Biblia/das ist/die gantze Heilige Schrift deudsch, Faks.-Ausgabe der 1. vollst. Lutherbibel von 1534, Leipzig 1983.

44 Vgl. Jacques Derrida, Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«, aus dem Französischen von Alexander García Düttmann, Frankfurt a.M. 1991, S. 25. Mit dem »mystischen Grund« der Autorität, also des Ansehens und der Anerkennung der Gesetze«, ruft Derrida nicht Shakespeare sondern Montaigne auf.

Der Eid spricht eine fatale Sprache oder, um Kohlhaas zu zitieren, eine heillose Sprache.<sup>45</sup> Die elaborierte Hofgesellschaft beschwört ihr eigenes Unglück, indem sie sich selbst verflucht. Ihre Heillosigkeit resultiert aus weltlichem Elend und aus dem Abfall von der göttlichen Gnade: »God punish me / With hate in those where I expect most love!« schwört Buckingham der Königin Elisabeth.<sup>46</sup> Die emphatischen Bekundungen schwanken zwischen Diesseits und Jenseits, sind affektiert und überdreht. Auch King Edward sagt mehr, als er meint: »There wanteth now our brother Gloucester here / To make the blessed period of this peace.«<sup>47</sup>

Zweideutiger geht es kaum: Kann doch »period of this peace« die Vollendung und das Ende des Friedens bedeuten, »wanteth« sowohl das objektive Fehlen als auch das subjektive Wollen. Zwei widersprüchliche Aussagen, die sich dennoch komplementieren. Richards Fehlen beim Eid verhindert zwar den perfekten Friedensschluss, er tut aber sowieso alles, um »den gesegneten Schlusspunkt hinter den Frieden«<sup>48</sup> zu setzen, also den Krieg aufzunehmen. Auch der Schwur von Richard ist so exzessiv formuliert, dass er ihn trotz oder gerade aufgrund seiner Flüchtigkeit vor dem »fürstlichen Haufen« (»princely heap«) halten kann, gerade weil er ihn übertrumpft: »By any in this presence, I desire / To reconcile me to his friendly peace«, schwört er scheinheilig.<sup>49</sup> Richard konstruiert zwei mögliche Fälle, um seine Glaubwürdigkeit zu demonstrieren: Die anderen Adligen hielten ihn entweder aufgrund von falschen Spekulationen für einen Feind oder er habe unwissentlich oder im Zorn einen von ihnen gekränkt. Beides trifft nicht zu: Die Spekulationen sind zutreffend, seine anstößigen Taten basieren nicht auf Zorn, sondern auf Berechenbarkeit. Die »reconciliation to their friendly peace« schiebt den Frieden possessiv der Gegenseite zu, »their friendly peace« umfasst den Wunsch ihrer Vernichtung, höflich oder christlich ausgedrückt: Mögen sie doch in Frieden ruhen! Richard subvertiert den Ritus, gerade weil er sich innerhalb der vom Souverän gesetzten Grenzen bewegt. Er schwört, aber unter falschen Voraussetzungen. Die Zweideutigkeit seiner Rede schützt den Sprechenden vor Meineid und Selbstverfluchung, was freilich in der Traumscene V/3 wieder aufgehoben wird. Richard sieht sich am Ende schließlich doch von den Ermordeten heimgesucht.

Perjury, perjury, in the high'st degree:  
Murder, stern murder, in the direst degree;  
All several sins, all us'd in each degree,  
Throng to the bar, crying all, »Guilty! guilty!«,

45 Ein »entsakralisiertes, verflüssigtes, fatales Sprechen« machen Peter Friedrich und Manfred Schneider geltend: »Die Geschichte dieses *Sprechens mit Gott* führt in eine kaum überschaubare farbige Vielheit von Erscheinungsformen sozialer Sprachpraktiken [...]. Sie alle aber bilden historische Lehrstücke über *Sprechkraft*, die noch in der postmodernen, nachmetaphysischen Gesellschaft nichts von ihrer irritierenden Besonderheit verloren hat.« (Peter Friedrich und Manfred Schneider, Einleitung, wie Anm. 9, S. 9.)

46 Shakespeare, King Richard III (wie Anm. 41), S. 98.

47 Shakespeare, King Richard III (wie Anm. 41), S. 98.

48 Quiring, Shakespeares Fluch (wie Anm. 29), S. 90.

49 Shakespeare, King Richard III (wie Anm. 41), S. 100.

I shall despair. There is no creature loves me;  
And if I die, no soul will pity me.<sup>50</sup>

Hier zeigt sich kein Mitleid, kein Seelenheil, nur die Ironie der Geschichte. Das Ungeheuer Richard wächst in einem Sumpf von Herrschsucht, Mord und Eidbruch heran. Sein Machtstreben bringt das Verdrängte einer zerrütteten Hofgesellschaft zu Tage. Der königliche Gesellschaftsvertrag offenbart die Fatalität des christlichen Eides. Shakespeare historisiert das königliche Ritual an Bruchstellen zwischen Schein und Sein.<sup>51</sup> Die Versöhnung stützt sich auf nichts als die beschworene affektive Einheit eines kriminellen Königshauses. Die christliche Zeremonie des staatlichen Eides legt das reibungslose Funktionieren einer rhetorischen Macht-Maschine bloß. Wenn der straflose Meineid »ein Zeichen seiner über dem Gesetz stehenden Souveränität« ist,<sup>52</sup> so trägt das nur noch mehr zur uneingeschränkten Macht des politischen Herrschers bei. Das Königsdrama zeigt, dass die »Subjekte zu einem *credo quia absurdum*«<sup>53</sup> gezwungen sind.

#### IV. Eiterfraß und Tränen: ›Der Zweikampf‹

In seiner letzten Erzählung ›Der Zweikampf‹ fügt Kleist zwei Handlungsstränge zu einer Einheit zusammen, was nicht selten als unplausibel gerügt wurde. Sujet ist die zum Duell führende Ehrverletzung einer Adligen, das Duale zeichnet den gesamten Text aus.<sup>54</sup> Die Rahmenhandlung ist durch den Brudermord bestimmt, während die Binnenhandlung den als Gottesurteil eingesetzten Zweikampf fokussiert; die Erzählung endet schließlich mit der Aufklärung des Mordanschlags. Besitz- und Eigentumsverhältnisse beherrschen auch hier den tragischen Konflikt. Ähnlich wie in ›König Ödipus‹ fordert das Verbrechen eines Verwandtenmordes Aufklärung. Über Indizien, Alibis, Zeugenaussagen und Geständnisse setzt der analytische Prozess eine Zerreißprobe zwischen Teilwissen (Graf) und Glauben (Trota) in Gang.<sup>55</sup> Ähnlich wie in Shakespeares Königsdrama, wo Richard seinen Bruder Clarence ermorden lässt, vergeht sich Graf Rothbart an seinem Halbbruder, weil er ihn beerben will. Littegardes Brüder verstoßen ihre Schwester »unter Fluchen und Verwünschungen« (BKA II/6, 28), um sich nach dem »heillosen Vorfall« (BKA II/6, 26) des vom

50 Shakespeare, King Richard III (wie Anm. 41), S. 294f.

51 Quiring, Shakespeares Fluch (wie Anm. 29), S. 76f.

52 Quiring, Shakespeares Fluch (wie Anm. 29), S. 93.

53 Quiring, Shakespeares Fluch (wie Anm. 29), S. 94.

54 Vgl. Marianne Schuller, Pfeil und Asche. Zu Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹. In: KJb 1999, S. 194–203, hier S. 195.

55 Vgl. Roland Reuß, ›Mit gebrochenen Worten‹. Zu Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹. In: Brandenburger Kleist-Blätter 7 (1994), S. 3–41, hier S. 10f., wo es heißt: »Leitet den Grafen bei seinen Schritten ein (seinem Leib gleichsam inkorporiertes) Wissen, das er für irrevocierbar hält, so ist der ›von Anfang herein gewählte Standpunkt‹ Friedrichs von Trota der des diskursiv unvermittelten und auch nicht vermittelbaren Glaubens an die Aufrichtigkeit und Unschuld Littegardes.«

»Nervenschlag« getroffenen Vaters (BKA II / 6, 33) des schwesterlichen Erbes zu bemächtigen. Nicht nur die Figur des »freien und ausschweifenden« Grafen Rothbart (BKA II / 6, 13) oder, konkreter, sein Alibi verbindet die beiden Handlungen. Es zeigt sich ein bekanntes Grundmotiv: die Besitzgier.<sup>56</sup> Sie infiziert Körper und Sprache.<sup>57</sup>

Sogar der Pfeil, der den Bruder »aus dem Dunkel der Gebüsch« (BKA II / 6, 8) trifft, weist auf dieses Laster, das sich als »unglaubliche Dummheit«<sup>58</sup> des Täters entpuppt. Wird erst nichts gefunden, »das den Eigentümer hätte verrathen können« (BKA II / 6, 11), so führt die Spur später doch wieder zum Grafen Rothbart. Das Indiz wird aber vom beauftragten Kanzler »mehrere Wochen lang in seinem Geheimschrank zurück[gehalten]«, um schließlich bei der Anklage des Verdächtigen auf allgemeine Entrüstung zu stoßen. Rothbart besteht zwar auf »Gerechtigkeit der Regentin« und will sich »vor dem Landestribunal« (BKA II / 6, 18) stellen. Die Herzogin zieht sich aber aufgrund der »abscheulichen Gerüchte [ ]« zurück und übergibt die »Actenstücke« dem Kaiser, der sich, wie Kleist in gewohnter Ironie fast beiläufig erwähnt, »wegen Verhandlungen mit der Eidgenossenschaft grade damals in Basel aufhielt« (BKA II / 6, 19). Die Gerichtsrede des Angeklagten präsentiert das Alibi für die Mordnacht in Form eines intimen Glaubensbekenntnisses:

[U]nd wahrlich! hätte der Himmel nicht, aus heiterer Luft, dies sonderbare Verhängniß über mein Haupt zusammengeführt: so würde das Geheimniß, das in meiner Brust schläft, mit mir gestorben, zu Staub verwest, und erst auf den Posaunenruf des Engels, der die Gräber sprengt, vor Gott mit mir erstanden sein. (BKA II / 6, 21)

Ähnlich wie in »Richard III« steht die religiöse Überhöhung im krassen Gegensatz zum wahren Stellenwert des Geständnisses. Es wird versprochen, ein »Geheimniß« auf Grund eines »Verhängni[sses]« zu lüften, das unter anderen Umständen mit ins Grab gewandert wäre. Doch wie sich später erweisen wird, ist das Alibi, das der Graf unter Berufung auf den pompösen Posaunenruf anführt, völlig wertlos. Rothbart gesteht am Ende, die Tat in Auftrag gegeben zu haben. Selbstgerecht will er mit seinem Bekenntnis die Ohnmacht des Kaiserlichen Gerichtshofs vorführen: »Denn wißt, weil mich doch der Arm der weltlichen Gerechtigkeit nicht mehr ereilen wird, ich bin der Mörder meines Bruders« (BKA II / 6, 82). Ähnlich wie in »König Ödipus« richtet sich hier der Angeklagte selbst. Allerdings aus anderen Gründen: Er richtet sich gegen die Unzulänglichkeit eines Kaisergerichts, das die Indizien übersehen hat und nichts wissen wollte. Wenn der Graf auf die »heilige Hostie« (BKA II / 6, 62) schwört, so schlägt ihm blindes Vertrauen entgegen, denn, so die affirmative Beteuerung Helenas: »Ein Eidschwur in einer solchen Stunde gethan, enthält keine Lüge« (BKA II / 6, 63). Die Aussage stimmt ja auch zum Teil: Rothbart ist bis zum Geständnis der Kammerzofe selbst im Glauben, er habe mit einer Adligen die Nacht verbracht. Doch auch wenn sein Alibi stimmig wäre, so wäre das nur die halbe Wahrheit. Denn in Bezug auf den Brudermord lügt der Graf. Lauter Fragwürdiges begegnet also: Hätte ein aufmerksamer Richter die Auftragsstat nicht vermuten müs-

56 Vgl. Hee-Ju Kim, *Der Zweikampf*. In: KHb, S. 142–149, hier S. 145.

57 Vgl. Reuß, »Mit gebrochenen Worten« (wie Anm. 55), S. 16.

58 Reuß, »Mit gebrochenen Worten« (wie Anm. 55), S. 6.



sen? Und lag nicht die mörderische Absicht offen zu Tage? Bezeugen die emphatisch übertriebenen Anrufungen von Himmel und Gott nicht Unaufrichtigkeit, hätten sie darum nicht hellhörig machen sollen?

Nach dem Duell, in der die beiden Kontrahenten »wie zwei Sturmwinde einander begegnen, wie zwei Gewitterwolken, ihre Blitze einander zusendend, sich treffen« (BKA II/6, 47), erlebt der unterlegene Friedrich von Trota eine ebenso plötzliche wie unerklärliche Wendung. Sein Zustand verbessert sich, seine lebensgefährlichen Wunden heilen. In einem Anflug von Unwilligkeit bittet der Genesende seine Mutter, die Schwierigkeit, das Gottesurteil auszulegen, zu bedenken. Er stellt die entscheidende Frage der Erzählung: »Was kümmern mich diese willkürlichen Gesetze der Menschen?« (BKA II/6, 55) Erwidert wird dies mit dem Hinweis der Mutter<sup>59</sup> auf die »waltenden und herrschenden« Gesetze, welche »die Kraft göttlicher Satzungen« ausübten und den Sohn der »ganzen Strenge der peinlichen Gerichtsbarkeit« (BKA II/6, 55) überlieferten. Die unerwartete Gesundung Trotas wird jedoch durch die »Zerknirschung« (BKA II/6, 60) der Seele von Littegarde erneut aufgehalten, was die Mutter zu einem Fluch veranlasst, der keinerlei Zögern kennt. Die vielen Anspielungen auf Goethes ›Faust‹ – Littegardes empfindsame Körperhaltungen zitieren die Kerkerszene aus dem ersten Teil des ›Faust‹,<sup>60</sup> die Mutter Helena hat den Namen aus dem zweiten Teil des ›Faust‹ – tragen nicht unerheblich zur Situationskomik bei:

»O sei verflucht!« rief Frau Helena, da der Kämmerer wieder die Augen aufschlug: »verflucht zu ewiger Reue diesseits des Grabes, und jenseits desselben zu ewiger Verdammniß: nicht wegen der Schuld, die du jetzt eingestehst, sondern wegen der Unbarmherzigkeit und Unmenschlichkeit, sie eher nicht, als bis du meinen schuldlosen Sohn mit dir ins Verderben herabgerissen, einzugestehst!« (BKA II/6, 61f.)

Nicht die Schuld, sondern deren spätes Eingeständnis wirft Helena Littegarde vor. Ewige Reue und Verdammnis – aus dieser Sünde darf es kein Entkommen geben. Ähnlich wie das Abendmahl dient das Gottesurteil als kodifizierte Unschuldprobe. Doch die Unschuld ist seit dem Sündenfall verloren. Die Probe steht nun grundsätzlich als Frage nach der Gerichtsbarkeit auf dem Prüfstand; ›Der Zweikampf‹ thematisiert die zeitliche Bedingtheit der Wahrheit. Dies ist einer Auffassung vom Tragischen geschuldet, die nicht nur in antikisierenden Stücken wie ›Penthesilea‹ zum Ausdruck kommt, sondern überall am Werk ist, also auch in erzählerischen Texten weiter nachwirkt. Die tragische Einsicht in eine zeitlich bedingte Wahrheit wirft nichts Geringeres als die Frage nach dem Anfang der Welt und damit auch nach dem Anfang des Erzählens auf. Für diesen Anfang hält die abendländische Tradition zwei Versionen parat: In der einen setzt die ordnende Schöpfung dem Chaos ein Ende, in der anderen aber brodelte das Chaos »als das rein Zerstörerische

59 Vgl. zur Rolle der Mutter: Reuß, ›Mit gebrochenen Worten‹ (wie Anm. 55), S. 19: »Die Mutter fungiert hier gewissermaßen als Agentin des gesunden Menschenverstandes, der Kämmerer als ›thörichter Mensch‹, als unbeirrt und entschlossen glaubender Tor, der sich nicht um die ›willkürlichen Gesetze der Menschen‹ kümmern muß.«

60 Vgl. Reuß, ›Mit gebrochenen Worten‹ (wie Anm. 55), S. 23.

unter der dünnen Oberfläche einer jeglichen Ordnung«.<sup>61</sup> Die Unabgeschlossenheit der Zeit, die unter dem Zeichen einer Unentrinnbarkeit steht, wird plötzlich sichtbar: »Es gibt keine progressive Klärung der Tatbestände durch die Zeit, sondern vielmehr deren Gegenteil: die Verschleierung der eigentlichen Konflikte bis zur Katastrophe.«<sup>62</sup>

Die Verschachtelung von Kleists Sätzen findet bekanntlich in dieser letzten Erzählung zu ihrem Höhepunkt, allein der erste Satz ist legendär labyrinthisch. Die Anstrengung um die Wahrheitsfindung, die immer schon zu spät kommt, zeigt, dass die Macht des Rechts, ob positiv oder göttlich, seinen Nullpunkt erreicht hat. Der Appell an ein autoritatives Gottesurteil sollte »vor aller Welt« (BKA II/6, 40) demonstrieren, dass »durch den heiligen Ausspruch der Waffen [...] die Wahrheit unfehlbar ans Licht« (BKA II/6, 43) kommen würde. Doch stattdessen steht die Bindung durch den Eid im Kreuzfeuer der Kritik.

Nachdem Graf Rothbart wie durch ein Wunder plötzlich doch nach dem Duell, aus dem er als Sieger hervorgegangen war, an einer unbedeutenden Wunde erkrankt, der »Eiterfraß [...] auf eine krebsartige Weise« seine (Schwur-)Hand<sup>63</sup> bis auf den Knochen angegriffen hat und sogar eine Armamputation, welche »die ganze Kunst der Ärzte« unter Beweis stellt, nichts hilft, nimmt Rothbart kurz vor dem Sterben »noch einmal das heilige Sakrament auf die Wahrhaftigkeit seiner Aussage«. Dabei schwört er im Falle seiner Falschaussage auf die Verdammnis seiner Seele, was das Gericht ein weiteres Mal zu überzeugen scheint, weil, so die erneute Rechtfertigung, »der Kranke in der That von einer gewissen Frömmigkeit war, die einen falschen Eidschwur, in solchem Augenblick gethan, nicht zu gestatten schien« (BKA II/6, 71). Der Eid erscheint in seiner Negation, nämlich über die Hintertür eines stets noch ausstehenden Meineides.

Littegarde schließlich, charakterisiert als »die schönste, so auch, bis auf den Augenblick dieser schmähhlichen Anklage, die unbescholtenste und makelloseste Frau des Landes« (BKA II/6, 22), bringt Innerlichkeit und Authentizität zum Ausdruck. Ihr Körper spricht Bände: Er zittert und bebt (vgl. BKA II/6, 27), ist »bleich und entstellt, ein wahres Bild der Verzweiflung« (BKA II/6, 32), es fließen heftige »Tränen vor Dankbarkeit und Rührung« (BKA II/6, 35), »mit einer Blässe, die ihr über das Antlitz flog« (BKA II/6, 45), tritt sie als Maria Magdalena auf, die »ihr Haupt schmerzvoll auf ihre Kniee [stützte], und [...] heiße Thränen auf ihr Tuch nieder-

61 Antony Stephens, »Die Grenzen überschwärmen«. Zur Problematik der Zeit in Kleists »Penthesilea«. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, München 2005, Heft 5, S. 16.

62 Stephens, »Die Grenzen überschwärmen«. (wie Anm. 61), S. 17.

63 Vgl. Reuß, »Mit gebrochenen Worten« (wie Anm. 55), S. 16: »[D]ie Wendung vom »System der Hand« [ist] seltsam. Verständlich wird sie, nimmt man an, daß die Hand, die schon beim »Eidschwur« *pars pro toto* das wahrhaft als wahr behauptete Wissen im Körper repräsentiert, für ein Wissen steht, das vom Willen beherrscht und seine Richtung und »Systematik« vom Haben- und Begreifenwollen erhält – ohne doch, schlechte Unendlichkeit, durch die jenseits seiner liegende Wahrheit ein Ziel gesetzt zu bekommen.« Vgl. auch Jan-Dirk Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung »Der Zweikampf«. In: KJB 1998, S. 3–20, hier S. 8.

weinte« (BKA II/6, 63). Littegardes aufgeladene Körperzeichen sind Pathosformeln für Aufrichtigkeit. Im zentralen Moment der tragischen Erkenntnis, der Anagnorisis, die Kleist als ein für ihn typisches Befragungsritual inszeniert, erreicht diese Überhöhung zur Heiligen ihren Höhepunkt:

Lieber! flüsterte Littegarde, indem sie seine Hand an ihre Lippen drückte – »Bist du?« rief der Kämmerer: »bist du?« – Wie die Brust eines neugeborenen Kindes, wie das Gewissen eines aus der Beichte kommenden Menschen, wie die Leiche einer, in der Sakristei, unter der Einkleidung, verschiedenen Nonne! (BKA II/6, 65f.)

Anders als der schwörende Graf und die fluchende Mutter hat Littegarde es gar nicht nötig, sich durch den Eid zu binden. Ihr Name enthält schon das ganze Programm einer Verbindlichkeit, die sich womöglich anderen Gesetzmäßigkeiten verpflichtet weiß: Denn mit dem Namen Litte garde – *litter / letter / littera, garder* – ist das »Hüten, Schützen und Bewachen des Buchstabens und der Literatur«<sup>64</sup> angesprochen. Littegarde steht für die Allegorie der Literatur, deren Aufgabe es ist, bildlich zu reden, anders zu sagen – griechisch *allo agoreuein*. Sie bringt die Deutbarkeit der Sprache zum Ausdruck. Definiert sich der Eid – *hórkos* – als »verbaler Akt«, »dazu bestimmt, die Wahrheit eines Versprechens oder einer Aussage zu garantieren«,<sup>65</sup> so verhält es sich mit Littegardes Körperzeichen genau umgekehrt: Es geht um das Bewahren von Buchstabe und Allegorie und damit auch um das, was Roland Reuß als das eigentliche Zentrum der Erzählung ausgemacht hat. Reuß zufolge geht es darum, den Leser von seiner paradiesischen Vorstellung einer Literatur zu entlassen, die dazu da wäre, Wirklichkeit zu reproduzieren, anstatt sie zu erzeugen.<sup>66</sup> Der märchenhaft-unwahrscheinliche Schluss – der korrupte Graf wird gerichtet, Littegarde aber, schon auf dem Scheiterhaufen »mit halb offener Brust und entfesselten Haaren« (BKA II/6, 81), erfährt durch das kaiserliche Urteil als Erbin sowie als Gattin Wiedergutmachung – verklammert göttliche Vorsehung und menschliche Möglichkeit zu einer paradoxen Denkfigur:

Der Kaiser [...] ließ [...] in die Statuten des geheiligten göttlichen Zweikampfs, überall wo vorausgesetzt wird, daß die Schuld dadurch unmittelbar ans Tageslicht komme, die Worte einrücken: »wenn es Gottes Wille ist.« (BKA II/6, 84)

Das Gottesurteil bleibt bestehen, aber nur vor menschlicher Erfahrung, also nach dem Fall. Gläubig wird zwar noch an einem unverbindlichen »als ob« festgehalten – »überall wo vorausgesetzt wird«, aber in Form eines göttlichen Willens, der genauso willkürlich wie die menschlichen Gesetze erscheint: »[W]enn es Gottes Wille ist«. Das Verstörende am »Zweikampf« ist seine kasuistische Tendenz.<sup>67</sup> Die Als-ob-Handlung führt weder zu einer höchsten Bewährungsprobe noch zur Zerstörung des Glaubens, sondern zur Ironisierung der öffentlichen Institutionen – Kloster oder

64 Schuller, Pfeil und Asche (wie Anm. 54), S. 197.

65 Agamben, Das Sakrament der Sprache (wie Anm. 3), S. 27.

66 Vgl. Reuß, »Mit gebrochenen Worten« (wie Anm. 55), S. 8.

67 Reuß, »Mit gebrochenen Worten« (wie Anm. 55), S. 23: Die Personen sprechen nach dem Fall, sie »ändern ihre Bedeutung je nach Perspektive und textinterner Logik«.

Kaiser, Gesetz oder Statute.<sup>68</sup> Keine Instanz kann die Affirmation einer rechtsgültigen Wahrheit gewährleisten. Daran ändert auch das Beschwören des Eides nichts. Im Gegenteil. Die exzessive Schwur-Lust des Grafen, aber auch die überladene Religiosität der Literatur-Ikone Littegarde entblößen den Verblendungszusammenhang umso mehr. Die verbindlich-unverbindlichen Sprechakte Eid und Fluch stellen den ganzen Menschen in Frage.

In dieser – in der Literatur erst zum Tragen kommenden – Erkenntnis mag die tragische Dimension des paradoxen Schlusses im ›Zweikampf‹ liegen. Performativen Akten wie Eid und Schwur haftet »immer eine gewisse Asymmetrie und ein gewisser gewaltsamer Zug«<sup>69</sup> an. Die Geschichte der Säkularisierung des Eides bringt die radikale Verzeitlichung und damit die Paradoxien von vereidenden Sprechakten ans Licht. Das mag das Ausbleiben eines verlässlichen Richterspruchs erklären, wodurch die Tragödie auf sich selbst gestellt ist beziehungsweise ihre Gesetze in der Handlung des Dramas zum Thema gemacht sind. Schon in den ›Schroffensteinern‹ führt diese dramentheoretische Einsicht zu einem radikalen Vorstoß an die Grenzen eines Sprechens, das sich vor lauter Versprechungen kaum zu retten vermag. Nach 1789 stellt sich die politische Frage nach der Macht und nach der sprachlichen Repräsentation von Recht und Religion umso dringlicher. Kleist folgert daraus nicht etwa die Offenbarung einer heiliggesprochenen Revolution, sondern das Dunkel einer erleuchtet-aufgeklärten Sprache. Die sprechenden Figuren verstehen einander nicht mehr situativ und auch nicht mehr unbedingt. Sie versprechen sich auffallend viel, versprechen sich nicht selten dabei. Wie man Eid und Fluch in tragisch-komischen Brüchen ausgestaltet, konnte Kleist bei Shakespeare erfahren. ›Richard III.‹ endet mit der prophetischen Schlussrede Richmonds, dem Tod des Tyrannen und der Wiederherstellung der staatlichen Ordnung. Doch die politische Lösung für Gerechtigkeit und Frieden bleibt brüchig, wenn der Zuschauer das Drama nicht auf seine eigene Gegenwart beziehen kann: »Now civil wounds are stopp'd, peace lives again: That she may long live here, God say amen!«<sup>70</sup> Am Ende ist es auch hier bloß ein Akt des Versprechens, den die Dichter stiften.

68 Vgl. Wolfgang Wittkowsky, ›Die heilige Cäcilie‹ und ›Der Zweikampf‹. Kleists Legenden und die romantische Ironie. In: *Colloquia Germanica* 1 (1972), S. 17–58, hier S. 44: »Schon der Zwischensatz *Überall, wo es vorausgesetzt wird [...]* enthüllt ja das Als-Ob, das Willkürliche der Fiktion mit einer Offenheit, die vom Zynismus nur durch eine dünne Wand getrennt bleibt.«

69 Derrida, *Gesetzeskraft* (wie Anm. 44), S. 55.

70 Shakespeare, *King Richard III* (wie Anm. 41), S. 313.

## BIBLISCHE MUSTER UND IHRE SPIELRÄUME IN KLEISTS FAMILIEN- UND GESCHLECHTERORDNUNGEN

### I. Religion, Familie, Geschlecht: Kritische Verknüpfungen

Fragt man nach den Familien- und Geschlechterordnungen in Kleists Texten, rückt sogleich das um 1800 virulente Spannungsfeld der Religion in den Blick. Denn die politisch-kulturellen Umbrüche jener Zeit betreffen sowohl die Religion mit den zugehörigen Säkularisierungsprozessen als auch die Geschlechterhierarchie und ihre Begründungszusammenhänge; beide werden häufig zusammen verhandelt. Zudem speist sich das Konzept der bürgerlichen Familie, wie es sich mitsamt seiner polarisierten Ordnung der – als komplementäre ›Geschlechtscharaktere‹ konzipierten – Geschlechter seit 1800 etabliert, auch aus religiösen Werten und biblischen Quellen mit ihrer Normierungsmacht: »In den zahllosen Programmschriften der bürgerlichen Partnerschaftsehe tauchen alle Positionen der Heiligen Familie in leicht verhüllter Gestalt wieder auf.«<sup>1</sup> Kleists Figurenkonstellationen beziehen ihr Konfliktpotential aus diesen Umbrüchen, ja Machtkämpfen auch dann, wenn sie weder im Format bürgerlicher Familien noch als Angehörige des bürgerlichen Zeitalters dargestellt werden. Seine Dramen und Erzählungen nutzen die Religion als Kampfplatz der Geschlechter und arbeiten insbesondere deren zeitgenössische Widersprüche und Unabgegoltenheiten heraus. Darüber hinaus fungiert die Bibel als kulturelles Archiv, dessen die Texte sich auf verschiedenen Ebenen bedienen, um – durchaus fragile – Sinnzusammenhänge zu stiften oder zu torpedieren.

Das beginnt bei der Namensgebung der Figuren, die beispielsweise in ›Der zerbrochne Krug‹ als Adam und Eve direkt in eine biblische Genealogie gestellt werden. Damit zielt das Stück ins Zentrum des Zusammenspiels von Religion und Geschlechterordnung. Denn die Schöpfungsgeschichte »spielt sicherlich die bedeutendste Rolle für Fragen des Geschlechterverhältnisses, wird doch mit Adam und Eva und dem Sündenfall die Schaffung der Menschen in der Zweigeschlechtlichkeit thematisiert und die Geschlechterhierarchie grundgelegt.«<sup>2</sup> So sagt der Schreiber Licht zum Dorfrichter Adam: »Ihr stammt von einem lockern Ältervater, /Der so beim Anbeginn der Dinge fiel, /Und wegen seines Falls berühmt geworden; /Ihr seid doch nicht –?« (BKA I/3, Vs. 9–12) Dass der Einsatz des Sündenfall-Motivs in ›Der zerbrochne Krug‹, wie Dirk Grathoff betont hat, »stets in säkularisierter Form

- 1 Albrecht Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Ein Versuch, Frankfurt a.M. 2000, S. 186.
- 2 Daniel Kazmaier und Romana Weiershausen, *Geschlecht*. In: Daniel Weidner (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart 2016, S. 62–68, hier S. 64.

erfolgt«,<sup>3</sup> trägt einerseits zu Witz und Fallhöhe des Stücks erheblich bei, begreift also das biblische Motiv als prominentes Element des kulturellen Archivs. Es führt andererseits seine Kehrseite – die nicht säkularisierte Vorgeschichte – stets mit sich. Aufgeworfen ist damit zugleich die Frage nach den Umwegen und Verschiebungen, aber auch nach der Persistenz des religiösen Textes im engeren Sinne in einem solchen säkularen Stück. Das betrifft vor allem die Figur der Eve, auch das hat Dirk Grathoff betont:

Mit Rücksicht auf Eves Rolle kommt ein anderer Bedeutungsgehalt des Sündenfallmotivs ins Spiel, der auf den konkreten Bibeltext zurückgeht, und zwar auf einen gewissermaßen säkularisiert ausgekälteten Bibeltext. Hier geht es um das Essen vom Baum der Erkenntnis; mit den Worten der Schlange: »welches Tages ihr davon esset, so werden eure Augen aufgetan, und werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist.« (1. Mose 3,5) Für Eve ist der nächtliche Vorfall ein zweiter Sündenfall im Sinne eines Falls in den Stand der Erkenntnis. Sie hat in der Tat, allerdings nicht in sexueller Hinsicht, ihre Unschuld verloren, indem sie, durch Adams Lügen getäuscht, in einen anderen Stand der Erkenntnis geraten ist.<sup>4</sup>

Festzuhalten ist also sowohl für ›Der zerbrochne Krug‹ als auch für weitere Texte Kleists eine doppelte Perspektive auf die biblischen Muster: Er nutzt sie zum einen als ein kulturelles Archiv, mit dem durchaus lose umgegangen werden kann, und bedient sich zum anderen ihres prägnanten Wortlauts, der überraschende, auch doppelbödige Erkenntnisträchtigkeit aufweisen kann.

Verfolgt man vor dem Hintergrund dieser doppelten Perspektive die Verarbeitung von Schöpfungsgeschichte und Sündenfall in Kleists Werk weiter, so eröffnet sich die Szenerie des Paradieses in ›Das Erdbeben in Chili‹ – ein Paradies am falschen Ort, soll heißen: an falscher Stelle im Text, nämlich nicht am Ursprung, sondern an zweiter Stelle in einer dreigeteilten Handlungsabfolge platziert, als Kettenglied zwischen zwei Katastrophen. Die systematische Verkehrung einer sinnstiftenden Abfolge der drei Szenerien in der Erzählung ist oft herausgestellt worden, folgt sie doch mit ihrem Ablauf 1. Sündenfall – 2. Heilszustand – 3. Apokalypse gerade nicht dem heilsgeschichtlichen Sinn. Sie folgt aber auch keinem geschichtsphilosophischen Sinnmuster, stattdessen lautet die Abfolge 1. verfasste Gesellschaft – 2. Naturzustand – 3. Restitution der Gesellschaft; und schließlich geht es auch nicht um einen geschlechteremanzipatorisch aufsteigenden Weg, sondern um die erzählte Sequenz aus 1. väterlicher Autorität – 2. mütterlichem Prinzip – 3. patriarchaler Ordnung.

Die falsche Platzierung des Paradiesbildes eröffnet also keine Spielräume für die Figuren jenseits herrschender Muster, sondern treibt die Erkenntnis der gnadenlosen Ordnung der entsprechenden Muster hervor. Da ist kein Raum für Figuren, die etwa mit ihren Rollen oder Identitäten spielen könnten; auch eine spielerische Lockerung von Geschlechterordnungen oder Familienmustern findet nicht statt, im

3 Dirk Grathoff, Der Fall des Krugs. In: Ders., Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, 2. verbesserte Aufl., Wiesbaden 2000, S. 31–53, hier S. 32.

4 Grathoff, Der Fall des Krugs (wie Anm. 3), S. 34.

Gegenteil, radikale Übertritte geschlechtlich codierter – moralischer, juristischer, kultureller – Grenzziehungen rufen mörderische Antworten hervor: Das uneheliche Kindbett auf den Stufen der Kathedrale am Fronleichnamstag führt aufs Schafott.

Festzuhalten ist also auch hier eine augenöffnende mehrfache Perspektive: Durch das beharrliche Festhalten an biblischen Mustern – hier: an der Paradiesbildlichkeit, noch betont durch das offensive Platzieren am falschen Ort – führt die Erzählung einerseits deren nur vorübergehend wirksamen Verdeckungscharakter gegenüber der ausgewogenen Gewalt vor, das heißt ihre Schwäche. Zum anderen ist das Paradiesbild hier durch weitere alt- und neutestamentarische Szenen und Muster flankiert (wie etwa Marienanrede/-figuration, Madonna lactans, Granatapfelbaum, Flucht nach Ägypten usw.),<sup>5</sup> deren Geschlechter- und Familienordnungen eine fatale Überblendung zwischen 1. patriarchal-autoritärer Familie, 2. friedfertiger Menschheitsfamilie und 3. prekärer Heiliger Familie evozieren. Zum dritten bahnt sich in der Paradieszene eine neue genealogische Verknüpfung an, die durch das brutale Ende – das die Heilsgeschichte verkehrt<sup>6</sup> – sanktioniert wird: die Adoption des kleinen Waisen Philipp, Sohn eines Hauslehrers, durch Don Fernando, mithin ein Vorbote der paradiesischen Aufhebung der Standesgrenzen. Der kleine Philipp trägt Züge des Jesuskindes: seit seiner ›jungfräulichen‹ Sturzgeburt auf den Stufen der Kathedrale, spätestens seit der Säugeszene am Busen Josephes (= Marias). Doch diese Jesusfigur wird nicht geopfert, sondern überlebt, so dass er keine entsündigende Erlöserfunktion – weder für seine sündigen Eltern noch für den mörderischen Mob – übernehmen kann. Was er aber übernimmt, ist die Stiftung eines neuen Bundes, einer neuen Genealogie, indem er an die Stelle des getöteten Juan rückt, so wie Don Fernando und Donna Elvire seine Eltern ersetzen. Wenn die Paradiesszene mit ihren Familien- und Gendercodierungen also fatalerweise zwei religionsinduzierte Katastrophen – das Erdbeben mit seinem Stellenwert für die Theodizee-Debatte und das durch den Chorherrn provozierte Massaker in der Kirche – im Handlungsgang der Novelle verbindet, so stiftet sie gerade dadurch neben der erzählerischen auch eine genealogische Verknüpfung.

- 5 Vgl. zu den biblischen geschlechtercodierten Bildern und Topoi in der Erzählung die Übersicht bei Claudia Liebrand, Das Erdbeben in Chili. In: KHb, S. 114–120, vor allem S. 117f., mit Verweis auf Hans Jürgen Schrader, Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ›Erdbeben‹. In: KJb 1991, S. 34–52.
- 6 So kommentiert David Roberts die Szene in der Dominikanerkirche: »Dass Kleist gerade die Messe zur Szene des mörderischen Hasses macht, dient unmissverständlich dazu, den Gegensatz von Superstition und Religion aufs Schärfste herauszuarbeiten, denn hier wird im Namen des richtenden Gottes dem Sühnetod des Gottessohns Hohn gesprochen. Das Selbstopfer Christi im Zeichen einer neuen Stellvertretung, das den Sieg über den Tod, die Aufhebung der Erbschuld verkündet, stiftet einen neuen Anfang der Menschheitsgeschichte. Eben diese Botschaft des Neuen Testaments verfällt dem strafenden Gott des Alten Testaments. In der Zerreißung der heiligen Familie der Liebe wird der mystische Körper Christi zerrissen. Jeronimo wird von seinem Vater erschlagen.« (David Roberts, Kleists Kritik der Urteilskraft. Zum Erhabenen in ›Das Erdbeben in Chili‹. In: Tim Mehigan [Hg.], Heinrich von Kleist und die Aufklärung, Rochester 2000, S. 46–57, hier S. 55f.)

Diese Funktion ist insofern interessant, als die Frage der Verknüpfung – auf narrativer und auf handlungslogischer Ebene – in Kleists Texten nicht nur häufig als heikle, zerbrechliche oder aber als fatale, gewaltsame, in jedem Falle als folgenreiche, nie beiläufige Verknüpfung von statten geht, sondern oft auch über die Thematik von Familie, Genealogie und Geschlecht prozediert wird. Dies geschieht zunächst, indem die Figuren, um deren Zusammenhalt oder Konfrontation es geht, durch ihre Einbindung in Geschlechter- und Familienordnungen entscheidend bestimmt sind. Darüber hinaus hängen solche Figurenkonstellationen mit dem jeweiligen Erzähl- bzw. Darstellungsverfahren eng zusammen, was wiederum bedeutet, dass Familie, Geschlecht und Genealogie in Kleists Literatur nie als naturgegeben vorgeführt werden, sondern immer als kulturell codiert – was Religion einschließt. Kleists literarische Religions- und Kirchenkritik ist zugleich Kritik an patriarchalen Geschlechterordnungen und autoritären Familienstrukturen und *vice versa*.<sup>7</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Verknüpfungen und ihrer kritischen Funktionen sind nun die Möglichkeiten und Reichweiten jener Spielräume zu erörtern, die in Kleists Texten auf die Probe gestellt werden: in der Spannung aus Krise und Persistenz religiöser, kultureller, familialer Ordnungen, unter dem Druck der Frage nach Geschlechtsidentitäten und -zwängen. Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen zwei Texte: zum einen ›Die Familie Schroffenstein‹, ein Stück, das wiederum bei Adam und Eva ansetzt, um damit einen fatalen Anfang zu erzählen, dem es denn auch vollständig gerecht wird; zum anderen die Erzählung ›Der Findling‹ mit ihrer mehrfachen Konkurrenz von Familienmodellen und ihrer Adoptions- und Supplementlogik, die nicht zufällig in einem Kirchenstaat angesiedelt ist.

## II. ›Die Familie Schroffenstein‹: Religion und Gesetz

In Kleists Werk ist die Destruktivität familialer Traditionen unübersehbar und kann weder durch eine Berufung auf Religion noch durch Gesetze eingeholt werden.<sup>8</sup> Dies zeigt sich in seinem ersten Drama ›Die Familie Schroffenstein‹ (1803), das die Berufung auf Religion und Gesetz innerhalb eines strengen vertraglichen Rahmens auf die Probe stellt. Es endet mit dem Tod der beiden letzten Kinder, die von ihren eigenen Vätern zwar versehentlich, aber folgerichtig getötet werden. Diese Folge-

7 »Kleists Dichtung [...] ist eine Dichtung der experimentellen Offenheit, in ihr gibt es keine Sicherheit, weder die Sicherheit einer anerkannten Gesellschaftsordnung, noch die innere Heimat einer fraglos akzeptierten Religion; noch weniger die Sicherheit gültiger Traditionen, und schon gar nicht die Sicherheit einer ihrer selbst gewissen Subjektivität«. Und: »Doch setzt Kleist mit seiner kritischen Durchleuchtung von Familienstruktur, Gesellschaft, Staat, Kirche und Religion nicht einfach die alte Aufklärung fort. Im Bann der Romantik erhält sein Engagement eine neue Tiefendimension, es gerät aber auch in eine Verwerfungszone.« (Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, 3. Aufl., Darmstadt 2011, S. 16, 19)

8 Vgl. zum Folgenden, insbesondere zum Erbvertrag, Ulrike Vedder, Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts, München 2011, Kap. 4.



richtigkeit, mit der die Familie Schroffenstein in die Katastrophe geführt wird, attackiert ebenso die Institution der bürgerlichen Familie mit ihren autoritären Strukturen, wie sie sich zeitgenössisch zum Stück zu Beginn des 19. Jahrhunderts etabliert – auch wenn die Handlung des Dramas in einer ungenannt bleibenden Vorzeit angesiedelt ist.

J e r o n i m u s .

Nun, wenn's

Beliebt, so theil' mir, was du wissen magst,  
Fein ordentlich und nach der Reihe mit.

K i r c h e n v o g t .

Seht, Herr, das thu ich gern. Seit alten Zeiten  
Giebt's zwischen unsern beiden Grafenhäusern,  
Von Rossitz und von Warwand einen Erbvertrag,  
Kraft dessen nach dem gänzlichen Aussterben  
Des einen Stamms, der gänzliche Besitzthum  
Desselben an den andern fallen sollte.

J e r o n i m u s .

Zur Sache, Alter! das gehört zur Sache nicht.

K i r c h e n v o g t .

Ei, Herr, der Erbvertrag gehört zur Sache.  
Denn das ist just als sagtest du, der Apfel  
Gehöre nicht zum Sündenfall. (BKA I/1, 19)

Kleists Drama thematisiert die familiäre Ordnung im Zusammenhang von Religion und Gesetz. Doch werden gleich in der einleitenden Erzählung des Kirchenvogts Erbvertrag und Erbsünde – als Elemente des zivilrechtlichen und des religiösen Gesetzes – so aneinander gebunden,<sup>9</sup> dass von Beginn an das Gesetz in konkurrierenden Bezügen steht. Übrigens wird auch die Natur als Begründungsinstanz angezweifelt:

Doch nichts mehr von Natur.  
Ein hold ergötzend Märchen ist's der Kindheit,  
Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen,  
Erzählt. Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe,  
Religion, der Götter Furcht sind wie  
Die Thiere, welche reden. – Selbst das Band,  
Das heilige, der Blutsverwandtschaft riß,  
Und Vettern, Kinder eines Vaters, zielen,  
Mit Dolchen zielen sie auf ihre Brüste. (BKA I/1, 12)

»Natur« und »Blutsverwandtschaft« taugen nicht länger als »heilige« Instanzen familialer Ordnung, wenn »Kinder eines Vaters« einander nach dem Leben trachten – so formuliert es der Racheschwur, den der eine Stamm der Familie, Rossitz, gegen

9 Nicht zufällig ist der Kirchenvogt hier als Erzähler ähnlich doppelt gebunden: als weltlicher *advocatus ecclesiae*, der allerdings seiner Schutzfunktion – angesichts der eskalierenden Gewalt – nicht wird gerecht werden können.

den anderen, Warwand, ausstößt, weil Warwand angeblich den jüngsten Sohn von Rossitz ermordete. Allerdings resultiert die vehement formulierte Ablehnung der Natur aus deren Fehllektüre, stellen sich doch die vermeintlichen Evidenzen der Natur als todbringende Täuschungen heraus: falsch diagnostizierte Todesursachen, verwechselte Identitäten und Geschlechter der Kinder:

Beide Parteien unterstellen sich ja nicht nur wechselseitig, den je anderen Stamm ausrotten zu wollen, sondern auch, der andere Stamm unterstelle eben dies dem eigenen. Diese Reziprozität von unterstellten Unterstellungen führt zu einer immer unübersichtlicher werdenden Verkettung von Interpretationen, über die der ratlose Außenseiter Jeronimus nur noch seufzen kann: »Aus diesem Wirrwarr finde sich ein Pfaffe! Ich kann es nicht.« (V. 1212–1213) Ob ein Geistlicher, dem eine gewisse Professionalität in exegetischen Fragen durchaus eignen mag, tatsächlich ein kompetenterer Interpret der Vorfälle wäre, bleibt – wiewohl die Handlung in einem Gotteshaus einsetzt – offen.<sup>10</sup>

Es versagt aber auch der Erbvertrag als ein Ordnungsinstrument, das das Fortbestehen des Geschlechts durch rationale Erbschaftsregelungen absichern soll. Denn seine Bestimmungen beschwören die entgegengesetzten Folgen herauf. Zwar sind Verträge »Ausdruck juristischer Symmetrie«,<sup>11</sup> und so ist auch dieser Erbvertrag zwischen den beiden Häusern der Schroffensteins auf Gleichgewicht und Einheit der Familie angelegt. Doch indem er »ein Sukzedieren von Frauen ausschließt, konstituiert er die Familienordnung unmißverständlich als [hierarchische] Geschlechterordnung«,<sup>12</sup> schreibt er die hasserfüllte Spaltung zwischen beiden Stämmen fest und führt letztlich – mit Hilfe der symmetrischen versehentlichen Tötung beider Kinder durch ihre jeweiligen Väter – zum Untergang beider Stämme. Der zu Beginn des Stücks im Anschluss an die Totenmesse zelebrierte Racheschwur zeitigt seine tödliche Wirkung gegen das Haus Warwand, fällt aber auch auf das Haus Rossitz zurück: Der Fluch kehrt sich gegen seine Urheber.

Im Alten Testament wird der Fluch als Sanktion gegen solche Rechtsbrecher eingesetzt, die durch eine irdische Justiz nicht gefasst werden können. Dafür ist Gott als oberster Richter entscheidend, der Fluch wird als Gottesanrufung formuliert: Gott möge den Fluch ausführen und das erlittene Unrecht vergelten. Einerseits zeugt der Fluch also vom Glauben an die Providenz, doch andererseits soll er die Allmacht Gottes erzwingen; der Fluch stellt demnach eine blasphemische Herausforderung Gottes dar, dem allein das Monopol des Verfluchens zustehen sollte.<sup>13</sup> Nicht zufällig also erfolgt Kleists Dramenexposition durch eine hochaufgeladene Fluchszene, die das religiöse Dilemma, das im gewaltvollen Akt des Verfluchens steckt, exponiert

10 Anke Vogel, *UnOrdentliche Familien. Über einige Dramen Kleists*, Heilbronn 1996, S. 50.

11 Joachim Bohnert, Positivität des Rechts und Konflikt bei Kleist. In: *KJb* 1985, S. 39–55, hier S. 42.

12 Vogel, *UnOrdentliche Familien* (wie Anm. 10), S. 72.

13 Vgl. Heinrich R. Schmidt, Die Ächtung des Fluchens durch reformierte Sittengerichte. In: Peter Blickle (Hg.), *Der Fluch und der Eid. Die metaphysische Begründung gesellschaftlichen Zusammenlebens und politischer Ordnung in der ständischen Gesellschaft*, Berlin 1993, S. 65–120, hier S. 105.

und auf das Schroffenstein'sche Dilemma der Familien- und Geschlechterordnung hin ausdehnt: In der Kapelle nach der Totenmesse wird zu sakraler Musik am Altar auf die Hostie geschworen.

Der Fluch wird hier als Voraussetzung der Eucharistie eingesetzt: Erst wenn die Familienmitglieder *richtig* Rache schwören, dürfen sie das Sakrament empfangen. Erst wenn sie also den Tod des Hauses Warwand versprechen, erfahren sie das Heilsereignis des Abendmahls, das doch für die Auferstehung als Überwindung des Todes steht. Diese widersprüchliche Konstellation artikuliert die fatale Zwangslage der Familie Schroffenstein, die der weitere Stückverlauf in religiöser und gesetzlicher Hinsicht als Ausweglosigkeit exerziert und in ihrer sprachlichen Bedingtheit vorführt. Denn Sprechen und Sprache sind nicht nur Medium der Handlung, sondern auch deren Thema, wie sich in der Fluchszene zeigt. So ist die Wirkungsmacht des Fluchs an das Aussprechen des Maledictums gebunden, das, wie Kleist vorführt, sich keineswegs von selbst versteht:

R u p e r t .

Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie,  
Dem Haus' Sylvesters, Grafen Schroffenstein.  
(er empfängt das Abendmahl)

Die Reihe ist an Dir, mein Sohn.

O t t o k a r .

Mein Herz

Trägt wie mit Schwingen Deinen Fluch zu Gott,  
Ich schwöre Rache, so wie Du.

R u p e r t .

Den Namen,

Mein Sohn, den Namen nenne.

O t t o k a r .

Rache schwör' ich,

Sylvestern Schroffenstein!

R u p e r t .

Nein irre nicht.

Ein Fluch, wie unsrer, kömmt vor Gottes Ohr  
Und jedes Wort bewaffnet er mit Blitzen.  
Drum wäge sie gewissenhaft. – Sprich nicht  
Sylvester, sprich sein ganzes Haus, so hast  
Du's sichrer.

O t t o k a r .

Rache! schwör' ich, Rache!

Dem Mörderhaus' Sylvesters.

(Er empfängt das Abendmahl.)

R u p e r t .

Eustache,

Die Reihe ist an Dir.

E u s t a c h e .  
Verschone mich,  
Ich bin ein Weib –  
R u p e r t .  
Und Mutter auch des Todten.  
E u s t a c h e .  
O Gott! Wie soll ein Weib sich rächen?  
R u p e r t .  
In  
Gedanken. Würge  
Sie betend. (Sie empfängt das Abendmahl.) (BKA I/1, 10–12)

Dass Kleist zeigt, wie schwierig das Aussprechen ist, lenkt die Aufmerksamkeit zum einen auf die Wörtlichkeit und Zeichenhaftigkeit des Fluchs, zum anderen auf die erzählte Begebenheit, in die er gehört.<sup>14</sup> Dazu zählen hier die Zugehörigkeiten zu Familie und Geschlecht, was auf die Logik des Fluchs verweist, die eine der Zeugung, Vererbung und Genealogie ist (man denke beispielsweise an das Verfluchtwerden bis ins siebte Glied oder an die Pflicht zur Rache durch sämtliche Nachkommen).<sup>15</sup> Diese Dynamik des Fluchs zielt – anders als das Sühnmodell des Neuen Testaments und anders als die Ausgleichsökonomie der bürgerlichen Strafgesetzgebung – auf Überbietung, auf Nichtvergessen, auf das Auslöschen ganzer Geschlechter. Der Effektivität dieses alttestamentarischen Fluchs in Kleists Stück entspricht dessen Hermetik, die sich in der Symmetrie des Erbvertrags spiegelt und keinen Platz für ein Drittes lässt, das einen Ausweg bieten könnte.

Dies wird umso deutlicher, als mit Agnes und Ottokar eine neutestamentarisch gekennzeichnete Liebes- und Sühnekonstellation entwickelt wird, die es dann in der Höhlenszene am Dramenende aufwändig zu beseitigen gilt. Ottokar und Agnes sind die beiden letzten Nachkommen der Schroffensteins; ihre sämtlichen vier Geschwister, die das Drama erwähnt, sind bereits tot. Auch sie entgehen dem Tod nicht, obwohl sie alles dafür tun. Dass der »Lebensplan der Familie [...] in ein Todesprojekt« umschlägt, ist keine bloße Folge diverser Zufälle und Missverständnisse, sondern zeigt den Erbvertrag als »Sprache des Gesellschaftskörpers, der die künftigen Subjekte und Autoren seiner Geschichte in die Rolle von Exekutoren zwingt«<sup>16</sup> – oder in den offensiven Worten von Ottokars Vater, Rupert Graf von Schroffenstein: »Sie haben mich zu einem Mörder/Gebrandtmarkt boshaft, im Voraus. – Wohlan,/So sollen sie denn Recht gehabt auch haben.« (BKA I/1, 170)

14 In biblischen Texten »bedarf das Fluchwort im Gegensatz zum S[egen] einer Begründung oder Bedingung, die das Fehlverhalten markiert« (Christian Grethlein, *Segen und Fluch. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 7, 4. neu bearbeitete Aufl., Tübingen 2004, Sp. 1131–1138, hier Sp. 1132).

15 Vgl. Ulrike Vedder, *Der Fluch und seine andere Gesetzlichkeit*. In: Constanze Gestrich und Thomas Mohnike (Hg.), *Faszination des Illegitimen. Alterität in Konstruktionen von Genealogie, Herkunft und Ursprünglichkeit*, Würzburg 2007, S. 161–175.

16 Klaus Schuhmacher, *Paraphrasie. Über das gedichtete Recht*, Stuttgart 1992, S. 36.

Geradezu mutwillig werden sprachliche Äußerungen hier so verabsolutiert, dass die Handlungsspielräume schwinden – umso mehr, wenn die Äußerungen ihrerseits formelhaften Mustern gehorchen. Zugleich zeigt Kleists Stück, dass eine Vervielfachung von Sprach- und Verhaltensmustern Räume eröffnen kann – wenn diese auch labyrinthisch sind, wie Ottokar und Agnes vor allem in dem Höhlensystem am Ende konkret erfahren müssen. Dort gehen sie in der Öffnung der Familien- und Geschlechterordnungen so weit, dass sie ihre Identitäten und Verankerungen aufs Spiel setzen. Dies zeigt sich vor allem in der Szene des Kleidertausches, die sowohl als imaginäre intime Hochzeitsnacht wie auch als listige, alles durchschauende Täuschungsstrategie vorgeführt wird. Dass sie trotz Kleidertausch ebenso sterben, wie sie auch ohne diese Szene gestorben wären – dann durch des je anderen Vaters Hand –, macht im Stück dennoch einen Unterschied ums Ganze. Denn so sterben sie durch ihre eigenen Väter – und zwingen diese, ihre qua Fluch, Erbvertrag und Familienordnung konstituierte Zwangslage zu erkennen.

Zuvor ist es Agnes und Ottokar dennoch gelungen, ihre Utopie einer Versöhnung zu formulieren, indem eine Figur des Dritten eingeführt wird, die hier mit dem Namen Gottes verbunden wird – eines versöhnlichen Gottes, der mehr als eine Floskel, nämlich der Inbegriff von Hoffnung ist:

– O Gott, welch' eine Sonne geht mir auf!  
Wenn's möglich wäre, wenn die Väter sich  
So gern, so leicht, wie wir, verstehen wollten!  
– Ja könnte man sie nur zusammen führen!  
Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen  
Gedanken, käm' der andere hinzu,  
Gleich gäb's den dritten, der uns fehlt. (BKA I/1, 108)

Dieser dritte erlösende Gedanke wird jedoch auch weiterhin fehlen; das Erkenntnisvermögen der Nachkommen überträgt sich nicht auf ihre Eltern. Denn seit dem »Sündenfall« (BKA I/1, 19),<sup>17</sup> der doch das Verlangen nach Erkenntnis bedeutet, ist gerade die Erkenntnis den Protagonisten in Kleists Stück nicht mehr zugänglich: »Das Mißtrauen könnte seine Herrschaft nicht antreten, gäbe es eine sichere Erkenntnis. [...] Daß auf die Erkenntniskraft kein Verlaß ist, wäre nicht tragisch, könnte der Mensch sein Handeln nach etwas anderem ausrichten«<sup>18</sup> – beispielsweise nach dem Prinzip der Liebe, wie es Agnes und Ottokar unternehmen, im Geist des Neuen Testaments mit Jesu Ermahnung, »daß ihr euch untereinander liebet« (Joh 15,12). Die biblischen Elemente, die die Beziehung zwischen beiden prägen, stehen dem alttestamentarischen Racheschwur entgegen: Agnes wird auf den Namen Maria getauft; sie ruft den sterbenden Ottokar »Heiland!/Heiland der Welt!«; er antwortet, Jesu Satz der Erlösung, »Es ist vollbracht« (Joh 19,30), paraphrasierend: »Es ist – /Gelungen. – Flieh!« (BKA I/1, 194)

17 Mit Rousseau gesprochen, besteht der Sündenfall darin, aus dem Stand der Natur in den des (Erb-)Vertrags übergetreten zu sein.

18 Peter Szondi, Versuch über das Tragische. In: Ders., Schriften I, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a.M. 1978, S. 149–260, hier S. 251.

Doch nichts ist hier gelungen: Agnes kann nicht fliehen, sondern wird von ihrem Vater erstochen. Das Drama endet heillos im voneinander abgewandten Handschlag der verwaisten Väter, und zugleich endet es grotesk im »Versehen«, als »ein Spaß zum/Todtlachen!« (BKA I/1, 206f.) Die religiös so paradox codierten, besser: übercodierten Familien- und Geschlechterordnungen werden auf diese Weise zerlegt, ihrer biblischen Autorität und ihres göttlichen Wahrheitsanspruchs beraubt, zu keiner Erkenntnis und zu keinem Heil fähig:

Religiöse Symbolik ist in Kleists Dramaturgie als ein weites Feld zum einen hochgradig präsent, zum anderen eindeutig überdeterminiert und entzieht sich so einer denotierenden Interpretation. [...] Religion verbindet sich mit Gewalt, aber auch mit Mystik, und keine ordnende Autoren-Instanz entscheidet, welche der beiden über den konnotativen Bildraum der Figuren erzeugten Versionen die »letztlich gültige« Leseweise darstellt.<sup>19</sup>

Dieses religionskritische Verfahren nutzt zugleich den religiösen Bilderfundus als ein kulturelles und sprachliches Archiv und lotet mit Hilfe von dessen Überschüssigkeit die Grenzen und Aporien der Familien- und Geschlechterordnungen samt ihrer fatalen Handlungsmuster aus.

### III. ›Der Findling‹: Genealogische Störfälle und Familienmodelle im Kirchenstaat

In Kleists Erzählung ›Der Findling‹ (1811) unterliegen die Figuren und ihre Beziehungen einer Substitutionslogik: »Sie alle sind Stellvertreter von Toten, [...] zweite Besetzung.«<sup>20</sup> So adoptiert ein verwaister Vater namens Antonio Piachi einen Jungen, Nicolo, anstelle seines einzigen Sohnes, dessen Tod Nicolo durch Pestansteckung verursacht hat. Merkwürdig ›bereitwillig‹ nimmt Piachi ›den widerstandsfähigeren Ersatzsohn«<sup>21</sup> an, der nun Kleidung, Bett und Familienposition des leiblichen Sohnes sowie später Piachis Geschäfte und Besitztümer übernimmt. Doch solche Supplementierungen und Identifizierungen halten den Untergang des Geschlechts nicht auf, vielmehr beschleunigen sie ihn. Denn der Findling begehrt nicht nur seine Adoptivmutter Elvire und jagt seinen Adoptivvater Piachi nach dem Antritt des vorgezogenen Erbes aus dem Haus, sondern umgibt sich darüber hinaus – nach

19 Helmut Grugger, Dramaturgie des Subjekts bei Heinrich von Kleist: ›Die Familie Schrofenstein‹, ›Der zerbrochne Krug‹, ›Amphitryon‹, ›Penthesilea‹, ›Das Käthchen von Heilbronn‹, ›Prinz Friedrich von Homburg‹, Würzburg 2010, S. 59.

20 Jürgen Schröder, Kleists Novelle ›Der Findling‹. Ein Plädoyer für Nicolo. In: KJb 1985, S. 109–127, hier S. 114. Zur Funktion der Substitutionen in Kleists ›Findling‹ vgl. auch Sigrid Weigel, Der ›Findling‹ als »gefährliches Supplement«. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800. In: KJb 2001, S. 120–134.

21 Pamela Moucha, Verspätete Gegengabe. Gabenlogik und Katastrophenbewältigung in Kleists ›Erdbeben in Chili‹. In: KJb 2000, S. 61–88, hier S. 63.

dem unbetroffenen Tod seiner Frau und seines eigenen Kindes – mit Mätressen und bigotten Klosterbrüdern.

Als Adoptivsohn und Geschäftsnachfolger trägt Nicolo vermutlich den Namen Piachi, wird ihn allerdings nicht weitergeben, denn seine Frau stirbt mit dem gemeinsamen Kind. Nicolos mögliche zweite Frau Xaviera Tartini<sup>22</sup> (er willigt dem Bischof gegenüber ein, sie zu heiraten, weil der sie als seine Geliebte los werden will, und erhält dafür das Dekret gegen Piachi) hat eine Tochter, Klara, »von dem Cardinal«, wie es heißt (BKA II/5, 41). Doch so klar ist es nicht, wessen Kind Klara ist, denn Nicolo spricht von »demjenigen, der sich deinen Vater glaubt« (BKA II/5, 42), während Xaviera sich »einer ausgebreiteten Bekanntschaft unter den Edelleuten Italiens« (BKA II/5, 40) rühmen kann. Das Fortleben des Piachi-Geschlechts unterliegt also einer ganzen Kette unwahrscheinlicher Bedingungen: sollten Nicolo und Xaviera geheiratet haben, und sollte Nicolo den Namen Piachi tragen, und sollte er Klara adoptiert haben.

Angesichts solcher Fragilitäten – die in ähnlicher Weise auch die anderen Geschlechter in der Erzählung kennzeichnen<sup>23</sup> – stellt allerdings weder die »natürliche« noch die »künstliche« Verwandtschaft ein Zukunftsmodell für die Familie um 1800 dar, auch wenn religiöse Rituale und Gesetze diese Bindungen haltbar machen sollen. Die juristisch-vertraglich generierten und damit kirchenstaatlich sanktionierten Familienverhältnisse mit ihren Adoptiv-, Pflege- und Stiefkindern – die sämtlich sterben – sind ebenso wenig zukunftsträchtig wie die Idee der geistlichen Verwandtschaft, für die hier die Karmelitermönche und der Kirchenstaat insgesamt stehen. Auch diese enden nicht als Sieger der Geschichte, gesteht doch zum Schluss der Kirchenstaat das Versagen seiner Prinzipien und Praktiken ein, wenn er Piachi nachgeben muss und sein eigenes Gesetz (»nach welchem kein Verbrecher zum Tode geführt werden kann, bevor er die Absolution empfangen«; BKA II/5, 56) außer Kraft setzt.

Ein weiteres genealogisches Modell im Text ist das der göttlichen Familie. Als Piachi fragt, ob er Nicolo mitnehmen könne, antworten die Krankenhausvorsteher lächelnd, der Junge sei »Gottes Sohn« (BKA II/5, 22), und niemand würde ihn vermissen. Stehen Vor- und Nachsatz hier auch in einem durchaus ironischen Verhältnis zueinander, so gibt es doch ein Netz von Bezugnahmen auf die göttliche Genealogie. So wird Colino als »der Jüngling« bezeichnet, der »für sie [Elvire] litt und starb« (BKA II/5, 29); Piachi opfert zur Rettung Nicolos seinen eigenen Sohn; das Geschehen ist in Rom, der Hauptstadt der Christenheit, situiert, wo schließlich der Papst als Stellvertreter Gottes auf Erden gezwungen ist, einzugreifen und Piachi wunschgemäß in die Hölle zu schicken. Und auch die Durchbrechungen

22 Ingeborg Harms geht von vollzogener Eheschließung aus: »Als Witwe Nicolos, der sie im Tausch gegen das Dekret, das Piachi des Hauses verweist, zu seiner Frau gemacht hat, zieht sie [Xaviera] in den römischen Handlungssitz ein. Der Findling und die in der Liebe nomadisierende Hure treten in die Positionen Piachis und Elvires ein, die das Gesetz der grenzenlosen Zirkulation noch unvollständig beherrschten.« (Ingeborg Harms, Kleists »Findling« zwischen Krypta und Handelsgewölbe. In: Christine Lubkoll und Günter Oesterle [Hg.], *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 149–168, hier S. 162f.)

23 Vgl. dazu Vedder, *Das Testament als literarisches Dispositiv* (wie Anm. 8), Kap. 7.

der genealogischen Ordnung, wie sie die Heilige Familie kennzeichnen, spiegeln sich in Kleists Erzählung mit ihrem Dreieck Piachi/Elvire/Nicolo, beispielsweise die gottväterliche Stellvertretung durch Josef oder auch die göttliche Identität von Vater und Sohn, aus der wiederum die doppelte Position Marias als Braut und als Mutter Gottes resultiert.<sup>24</sup>

Die zahlreichen genealogischen Störfälle im Text machen also nicht nur Ersetzungen, Verschiebungen und Zirkulationen innerhalb der jeweiligen familialen Verhältnisse nötig, sondern erzeugen auch eine Vervielfachung von Verwandtschafts- bzw. Genealogiemodellen. In einem solchen Sinn erscheint Kleists Erzählung selbst als ein genealogischer Störfall, der das vermeintlich Natürliche der bürgerlichen Familie, die um 1800 »zur Stätte reiner Menschlichkeit verklärt wird«,<sup>25</sup> aushebelt und als gewaltträchtige Zurichtung einerseits, als widersprüchliche kulturelle Codierung andererseits kenntlich macht.

Verstärkt wird dies, indem da, wo in Kleists *Œuvre* Geburt und Adoption thematisiert werden, dies immer auch als Thematisierung seiner literarischen Verfahren und ästhetischen Darstellung zu lesen ist. Denn das Kleist'sche Erzählen, so Helmut J. Schneider,

erscheint in einer selbstreflexiven Rückwendung der Darstellung als ein kultureller Akt, der das Kontingent-Undarstellbare stets und notwendigerweise in überlieferte Muster und Bilder hineinholt und damit das, was »von Natur« ist, in die Kultur hinein »adoptiert«. Und das heißt umgekehrt: Wo das Adoptionsmotiv bei Kleist direkt oder zumindest indirekt auftaucht, da kann es sich auch um die Motivierung des poetischen Verfahrens [...] handeln.<sup>26</sup>

In Bezug auf die Wirksamkeit der biblischen Muster hat Laszlo Földényi für den »Findling« allerdings betont, dass die Rede von Göttlichkeit hier keine genealogische Frage sei:

Nicolo ist Gottes Sohn, und darin liegt keine Ironie. Er zerstört nicht das Leben der anderen, sondern öffnet »als Christus« ihre Augen. Und jene gehen daran zugrunde, daß sie all ihren bisherigen Verdrängungen ins Auge sehen müssen. Sie müssen Farbe bekennen. Das ist die Bestimmung der göttlichen Jünglinge: sie sind unansprechbar [...], man kann sich nicht mit ihnen unterhalten oder mit ihnen verhandeln [...]. Nicht ihre Herkunft macht sie göttlich, sondern jenes Entsetzen und jene Unverständlichkeit, die in ihrer Gegenwart über andere Herr wird.<sup>27</sup>

Die unansprechbaren göttlichen Jünglinge, deren Gegenwart durchaus entsetzlich ist, sind in diesem Sinne Engel.

24 Vgl. Koschorke, Die Heilige Familie und ihre Folgen (wie Anm. 1), S. 23.

25 Peter Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, hg. von Gert Mattenklott, Frankfurt a.M. 1973, S. 167.

26 Helmut J. Schneider, Lebensstatischen. Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist. In: *KJb* 2002, S. 21–41, hier S. 22.

27 László Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, aus dem Ungarischen von Akos Doma, München 1999, S. 170.



#### IV. Schluss

In ›Der Findling‹ erscheint Nicolo jedoch nicht als rettender Engel und Gottes Bote, wie er in Gestalt eines Cherub das Bühnengeschehen in ›Käthchen von Heilbronn‹ durchschreitet, sondern als eine Chiffre nicht verhandelbarer Unverständlichkeit – man denke an das nicht auflösbare schweigende Nüsseknacken in der Kutsche. Damit ist eine hermeneutische Anstrengung herausgefordert, die, wenn sie vereindeutigend verfährt, einer – religiösen, familialen, gesellschaftlichen, kulturellen – Musterbildung und -interpretation zuarbeitet, von deren Fatalität und Destruktivität Kleist gerade erzählt. Gegen solche Vereindeutung ist also festzuhalten, dass seine Texte nicht nur auf gängige Motive und Sprachregelungen der Bibel rekurrieren, wenn sie auf dem Kampfplatz der Religion – der so oft tödliche Szenen erzeugt – das Unlebbare der immer auch religiös geprägten patriarchalen Familienstrukturen vorführen. Vielmehr zeigt Kleists Werk, auch jenseits der Verwendung biblischer Bildlichkeit im Sinne zu entschlüsselnder Anspielungshorizonte, gerade anhand religiös und geschlechtlich codierter Konfliktlagen die Unmöglichkeit einer kohärenten autoritären Sinngebung.

So ist in ›Das Erdbeben in Chili‹ die Opferung des kleinen Juan zwar als Vollzug des Messopfers gestaltet, in dem der Gottesdienst sich vollendet. Dies wird allerdings als Verwechslung erzählt, ohne dass dann jedoch »das Wissen um den ›falschen‹ Opfervollzug zu der gemeinschaftlichen Wirkmächtigkeit dieses Vollzugs in ein Verhältnis«<sup>28</sup> gesetzt und damit ein Gesamtsinn hergestellt würde. Dies gilt auch für ›Die Familie Schroffenstein‹, deren Tragödie am Schluss in keine göttliche oder familiale Ordnung zu reintegrieren ist, sondern als ›Taschenspielertrick‹ gutgeheißen wird.

Folglich ist hier von Kleists literarischer Arbeit als kultureller Hermeneutik in jenem emphatisch-säkularen Sinne zu sprechen, den Dirk Baecker hervorgehoben hat:<sup>29</sup> nicht Sinnstiftung, sondern kritische Beobachtung der Sinnstiftung – nicht als letztbegründete religiöse Wahrheit oder unhintergehbare Geschlechternatur, sondern als analysierbares kulturelles Phänomen.

28 Claude Haas, Opfer. In: Daniel Weidner (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart 2016, S. 408–412, hier S. 411.

29 Baecker fasst die Reflexionsleistung der Kultur in der Formel ›Wie interessant‹ (vgl. Dirk Baecker, *Wozu Kultur?*, Berlin 2003, S. 46–50).



## BIBLISCHER SUBTEXT IN DEN NOVELLEN HEINRICH VON KLEISTS

Sucht man in Kleists Novellen nach Anspielungen auf biblische Texte, wird man schnell fündig. Die Bibelallusionen sind so zahlreich, dass man den Eindruck bekommen kann, fast jeder Vergleich, jede Metapher, jede Handlungssequenz wäre auf eine Bibelstelle bezogen. In der Sekundärliteratur sind bereits viele Beispiele für derartige Bezüge aufgespürt worden. Noch nicht völlig geklärt scheint mir, welche Funktion diese Bezugnahmen haben. Und überhaupt stellt sich die Frage, wieso in der Kleist-Forschung so oft darauf verwiesen wird, dass Gott in Kleists Texten keine zuverlässige Instanz mehr sei,<sup>1</sup> diese aber derart häufig mit Bibelallusionen arbeiten.

Meine These ist, dass es offenbar einen Zusammenhang zwischen der Art der Bibelanspruchnahme und der Rolle des Erzählers bei Kleist gibt. Meine erste Frage lautet daher: Was bedeuten die Bibelverweise für Kleists Erzählverfahren? Und eine zweite Frage schließt sich an: Sagen sie auch etwas über Kleists religiöse Einstellung?

Hans-Jürgen Schrader hat im Kleist-Jahrbuch 1991 eine Untersuchung zur Bedeutung der biblischen Bilder in ›Das Erdbeben in Chili‹ vorgelegt. Er sieht die Funktion der vielen Bibelanspielungen in einer moralischen Entlastung der beiden Hauptfiguren: Josephe, die wegen der Liebe zu ihrem Hauslehrer vom Vater ins Kloster gesteckt wird, und Jeronimo, der die Verbindung nicht abbricht und mit ihr nachts im Klostergarten ein Kind zeugt.<sup>2</sup>

Die ganze Stadt ist ob dieses Skandals in Aufruhr, Jeronimo kommt ins Gefängnis, und Josephe soll sofort nach der Geburt des Kindes enthauptet werden. Ein plötzliches Erdbeben sprengt den Hinrichtungszug auseinander, die Häuser mit den gaffenden Schaulustigen stürzen ein, und alle gesellschaftlichen Institutionen, die die beiden Liebenden verurteilt hatten, werden vernichtet. Von der allgemeinen Zerstörung werden gerade diese beiden verschont. Josephe kann ihr Kind aus dem brennenden Kloster befreien, und in einem Tal vor der Stadt findet sie den verzweifelten Jeronimo wieder, dessen Gefängniszelle durch das Erdbeben gesprengt wurde. »Mit welcher Seligkeit umarmten sie sich, die Unglücklichen, die ein Wunder des Himmels gerettet hatte!« (SW<sup>9</sup> II, 148)

1 Vgl. Norbert Oellers, Das Erdbeben in Chili. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Erzählungen, Stuttgart 1998, S. 85–111; Peter Ensberg, »Wo bleibt da Gott?« – Gerechtigkeit und ihre Vermittlung in Heinrich von Kleists Novelle ›Der Zweikampf‹. In: Ders. und Hans-Jochen Marquardt (Hg.), Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 183–200.

2 Vgl. Hans-Jürgen Schrader, Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Texte in Kleists ›Erdbeben‹. In: KJb 1991, S. 34–53.

Durch die Tatsache, dass die beiden Sünder in die Nähe der Heiligen Familie gerückt werden, wie es Hans-Jürgen Schrader formuliert, dass Josephe Züge Marias sowie der Sulamith im Hohelied<sup>3</sup> habe und das uneheliche Kind Jesuszüge und Jeronimo Züge Josephs und sogar Jesus' trage – dadurch stelle sich beim Leser eine freundliche Haltung gegenüber den von den staatlichen, kirchlichen und familiären Institutionen geächteten, verachteten und verurteilten Liebenden ein. Die Funktion der biblischen Bilder in ›Das Erdbeben in Chili‹ bestehe also darin, die Lesermeinung zu steuern und die Liebenden zu entlasten.<sup>4</sup>

Das scheint überzeugend, aber es ergeben sich Fragen: Wieso lenkt Kleist die Lesermeinung gerade mit Bibelallusionen? Und wieso ist z.B. im Falle Jeronimos auf derart viele, zum Teil gegensätzliche Gestalten der Bibel angespielt, auf Jesus, Abraham, Lot, sogar auf Paulus und Silas, wegen deren Befreiung aus dem Gefängnis durch ein Erdbeben in der Stadt Philippi auf einer Missionsreise (vgl. Apg 16,26). Wohin soll da gelenkt werden?

Als erstes kann man unterscheiden zwischen den Anspielungen, die direkt im Text stehen, also manifest und offensichtlich sind, und denen, auf die nur implizit verwiesen wird und die daher beim Leser eine genauere Bibelkenntnis voraussetzen. Wenn das Erdbeben in St. Jago mit Bildern und Metaphern geschildert wird, die der Erzählung vom Untergang Sodoms und Gomorras aus dem 1. Buch Mose sowie der Offenbarung des Johannes, der sogenannten Apokalypse, entnommen sind: Feuer, Schwefel, Dämpfe, Überschwemmungen,<sup>5</sup> dann weiß jeder Leser, hier wird auf Gottes Strafe für die sündigen Menschen verwiesen. Und in diesem Sinne erwähnt der Chorherr im Dom das Erdbeben auch. Er beschwört explizit Sodom und Gomorra und verweist in diesem Zusammenhang auf den Frevel, »der in dem Klostergarten der Karmeliterinnen verübt worden war«, nämlich die Liebesnacht und die Zeugung des unehelichen Kindes durch Jeronimo und Josephe, nennt »die Schonung, die er bei der Welt gefunden hatte, gottlos«, und übergibt »die Seelen der Täter [...] allen Fürsten der Hölle« (SW<sup>9</sup> II, 156).

Die Vorgeschichte der Bestrafung der Städte Sodom und Gomorra weist aber in eine andere Richtung. Abraham widerspricht Gott: »Willst du denn den gerechten mit dem gottlosen umbringen? [...] Das sey ferne von dir, der du aller welt richter

- 3 Kleists Metapher vom »prachtvollen Granatapfelbaum [...] voll duftender Früchte« (SW<sup>9</sup> II, 150) kehrt im Hohelied wieder: »Deine gewächse sind wie ein lustgarten von granatäpfeln mit edlen fruchten« (Hld 4, 13). Bibeltexte werden zitiert nach der Ausgabe: Biblia. Das ist: Die ganze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments. Nach der Verdeutschung D. Martin Luthers Samt dessen Vorreden über das Alte und Neue Testament [...], Bremen 1768. Die Groß- und Kleinschreibung in dieser Ausgabe ist ziemlich willkürlich. Die von Schrader benutzte ›Biblia‹ von 1772 mit einheitlicher moderner Großschreibung war mir leider nicht zugänglich.
- 4 Vgl. Schrader, Spuren Gottes (wie Anm. 2), insbesondere S. 39.
- 5 In Sodom und Gomorra regnet es Feuer und Schwefel vom Himmel (vgl. 1. Mose 19,24); in Offb 20,10 wird der Teufel in den Pfuhl aus Feuer und Schwefel geworfen und alle Ungläubigen, Frevler und Lügner landen ebenfalls in diesem Pfuhl (vgl. Offb 21,8). In einem See, der rötliche, also schweflige Dämpfe auskocht, versinkt das Elternhaus von Josephe (vgl. SW<sup>9</sup> II, 149).

bist; du wirst so nicht richten. Der Herr sprach: Finde ich fünfzig gerechte zu Sodom in der Stadt, so will ich um ihrer willen allen den Orten vergeben.« (1. Mose 18,23–26) Abraham versucht mit Gott zu feilschen: kann die Stadt nicht auch verschont werden, wenn nur fünfundvierzig, vierzig, dreißig, zwanzig und schließlich sagt er, wenn zehn gerechte Menschen in der Stadt leben? Gott verspricht ihm, die Stadt zu verschonen, wenn auch nur zehn gute Menschen darin zu finden seien. Da Sodom und Gomorra schließlich zerstört werden und alle Einwohner sterben, bis auf vier – Lot, seine Frau und zwei Töchter –, können es nicht einmal zehn gerechte Bewohner gewesen sein.

Einzelne Sünder wären nicht die Ursache für Gottes gewaltigen Zorn gewesen. Der explizite Bibelverweis, der Vergleich St. Jago mit Sodom und Gomorra täuscht also. Implizit heißt das: Wenn das Erdbeben die Strafe Gottes für die Verfehlungen der Menschen sein soll, wie der Chorherr suggeriert, dann müsste die ganze Stadt St. Jago voller Sünder sein, es gäbe weniger als zehn Gerechte.

Auch die weiteren Anspielungen auf Sodom in Kleists Text unterstreichen diese Täuschung und demontieren die Lesart des Kirchenvertreters: Es heißt z.B. nach Jeronimos Flucht aus dem vom Erdbeben zerstörten Ort: »als er endlich wieder erwachte, und sich, mit nach der Stadt gekehrtem Rücken, halb auf dem Erdboden erhob« (SW<sup>9</sup> II, 146); dieser Einschub, »mit nach der Stadt gekehrtem Rücken«, müsste hier nicht stehen, da er aber im Text steht, verweist er auf Lot, dem Gott untersagt hatte, sich bei seiner Rettung nach Sodom umzusehen. Es wird also eine Verbindung zwischen der Figur des vermeintlichen Sünders Jeronimo und der Figur hergestellt, die zu den vier Geretteten aus Sodom gehörte. Abraham wiederum dreht sich später nach den zerstörten Sodom und Gomorra um und sieht den Rauch über den Städten aufsteigen (1. Mose 19,28), so wie sich schließlich auch Jeronimo umdreht und auf die versunkene Stadt schaut. Bei den Assoziationen, die von Jeronimo zu verschiedenen Bibelfiguren führen, geht es nicht darum, aus Jeronimo einen Lot oder Abraham zu machen. Die Funktion dieser Anspielungen ist es, auf den originalen Bibeltext zu verweisen und die Auslegung des Chorherren, was Gottes Willen betrifft – und damit die Mehrheitsmeinung der Bevölkerung von St. Jago – zumindest in Frage zu stellen.

Zwischen den Metaphern aus Sodom und Gomorra steht ein Satz, der weder aus dem Sodom-Kapitel im 1. Buch Mose noch aus der Offenbarung des Johannes stammt und der eher stutzen lässt: »Man erzählte, wie die Stadt gleich nach der ersten Haupterschütterung von Weibern ganz voll gewesen, die vor den Augen aller Männer niedergekommen seien« (SW<sup>9</sup> II, 151). Das gilt in der Kleist-Forschung als ein Hinweis auf den Propheten Jesaja, dort heißt es: »Sie gebietet, ehe ihr wehe wird: sie ist genesen eines Knabens, ehe denn ihr Kindsnoth kommt.« (Jes 66,7) Bei Jesaja ist dies ein Verweis auf den kommenden Aufstieg Jerusalems, »denn kaum wird Zion kreißeln, schon wird sie ihre Söhne gebären«, übersetzen z.B. Buber und Rosenzweig.<sup>6</sup> In diesem Sinne wird die Stelle auch bisher in der Kleist-Forschung

6 Bücher der Kündigung, verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig, 8. Aufl., Stuttgart 1992, S. 209.

aufgefasst.<sup>7</sup> Das allerdings ergibt keinen Sinn, denn dieser prophetische und positiv gemeinte Bibel-Satz steht bei Kleist mitten unter der Aufzählung der Ungeheuerlichkeiten, die das Erdbeben verursachte.

Hans-Jürgen Schrader glaubt hingegen, es handele sich bei dieser Jesaja-Stelle nicht um die Ankündigung künftigen Heils für Jerusalem, sondern um die Strafe für Heuchler. Diese Deutung des Bibel-Satzes würde natürlich sehr gut zu Kleists Text passen, aber dem Wortlaut bei Jesaja entspricht sie definitiv nicht. Keine der Bibelübersetzungen, die ich eingesehen habe, lässt eine solche Deutung zu. Schrader verweist aber noch auf eine andere Jesaja-Stelle, in der von »unzeitige[r] Geburt« die Rede ist, und diesmal in einem abwertenden Sinn: Die Auserwählten Gottes »sollen nicht umsonst arbeiten, noch unzeitige geburt gebären: denn sie sind der same der gesegneten des Herrn und ihre nachkommen mit ihnen« (Jes 65,23). Ob man die »unzeitige [G]eburt« hier als Strafe für Heuchler interpretieren kann, wie Schrader meint, bleibt zumindest offen.<sup>8</sup>

In Kleists Text finden sich aber diverse Anspielungen, die eine Interpretation stützen könnten, die in die Richtung Heuchler weist. Der Erzähler berichtet: Weder die Fürbitte der Familie, noch der Äbtissin konnten Josephes Todesurteil verhindern.

Alles, was geschehen konnte, war, daß der Feuertod, zu dem sie verurteilt wurde, zur großen Entrüstung der Matronen und Jungfrauen von St. Jago, durch einen Machtanspruch des Vizekönigs, in eine Enthauptung verwandelt ward.

Man vermietete in den Straßen, durch welche der Hinrichtungszug gehen sollte, die Fenster, man trug die Dächer der Häuser ab, und die frommen Töchter der Stadt luden ihre Freundinnen ein, um dem Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde, an ihrer schwesterlichen Seite beizuwohnen. (SW<sup>9</sup> II, 145)

Allein diese beiden Sätze hätten ausgereicht, um dem Leser die Bigotterie und Heuchelei dieser frommen Töchter der Stadt St. Jago klarzumachen.

Im Text gibt es weitere Anspielungen, die von der Gestalt Jeronimos auf die Gestalt Jesu weisen. Das Steinigt-sie-steinigt-sie der aufgeheizten Menge im Dom – »die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit!« (SW<sup>9</sup> II, 157), wie es bei Kleist heißt –, erinnert an die Steinigungen, die Jesus über sich ergehen lassen musste: »Da hoben sie steine auf, daß sie sie auf ihn würfen« (Joh 8,59). Als die Menge im Dom Don Fernando für Jeronimo hält, ruft dieser: »Halt! Ihr Unmenschlichen! Wenn ihr den Jeronimo Rugera sucht: hier ist er! Befreit jenen Mann, welcher unschuldig ist!« (SW<sup>9</sup> II, 157) – ein implizites Zitat der Worte Jesu bei seiner Gefangennahme: »Wen sucht ihr? [...] Ich habs euch gesagt, dass ichs sey. Suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!« (Joh 18,4–8)

Alle öffentlichen Gebäude in St. Jago stürzen ein. Die Kirche der Dominikaner ist die einzige, die stehenbleibt. Aber diese Kirche hat einen Riss! Dieses Faktum verweist auf Jesu Sterbestunde: »Und der vorhang im tempel zerriß in zwei stücke von

7 Vgl. Schrader, Spuren Gottes (wie Anm. 2), S. 45, Anm. 27.

8 Vgl. Schrader, Spuren Gottes (wie Anm. 2), S. 45, Anm. 28. Schrader beruft sich für seine Interpretation auf »Absatzzusammenfassung in neueren Bibeln«, ohne weitere Angaben. Ich habe solche Erklärungen im Zusammenhang mit dieser Jesaja-Stelle nicht gefunden.

oben an, bis unten aus. Und die erde erbebet«, so heißt es bei Matthäus (Mt 27,51f.).<sup>9</sup> Der Tempel ist in der Bibel die Wirkungsstätte der Pharisäer und Schriftgelehrten – dem Chorherren vergleichbar –, denen Jesus immer wieder Heuchelei vorgeworfen hatte und die, laut der Evangelien, seinen Tod mitverschuldet haben.

Der Evangelist Matthäus berichtet von der großen Predigt, der sogenannten Bergpredigt, mit der Jesus sich an das Volk wendet: Fasten, Almosengeben und in der Öffentlichkeit beten, nur, um sich nach außen darzustellen und von anderen gepriesen zu werden – das sei ein Verhalten »wie die heuchler: die da gerne stehen und beten in den schulen, und an den ecken auf den Gassen, auf daß sie von den leuten gesehen werden« (Mt. 6,5). Später folgt die große Anti-Pharisäer-Predigt Jesu: »Auf Mosis stuhl sitzen die schriftgelehrten und Pharisäer. [...] Alle ihre werke aber thun sie, daß sie von den leuten gesehen werden [...] und habens gerne, daß sie begrüßet werden auf dem markt und von den menschen Rabbi genannt werden« (Mt 23,1–7). Jesus warnt nicht vor Sündern, sondern vor den frommen Heuchlern. Seine sieben Weckrufe richten sich an die Pharisäer und Schriftgelehrten, die anders handeln, als sie sagen, die auf die kleinliche Einhaltung von fast nebensächlichen Dingen achten, aber das Eigentliche missachten.

Die Schlimmste ihrer Sünden sei: Sie versperren den Menschen den Zugang zum Himmelreich. »Wehe euch schriftgelehrte und Pharisäer, ihr heuchler, die ihr das himmelreich zuschließet vor den menschen: Ihr kommet nicht hinein, und die hinein wollen, lasset ihr nicht hineingehen.« (Mt 23,13) Dazu Kleists Text: »Niemand schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel, wie heute aus dem Dominikanerdom zu St. Jago; und keine menschliche Brust gab wärmere Glut dazu her, als Jeronimos und Josephens!« (SW<sup>9</sup> II, 155) Hier bedarf es keines Erzähler- oder Interpreten-Kommentars.

Neben den apokalyptischen Bildern aus Sodom und Gomorra und der Offenbarung, die den manifesten Text durchziehen, verweisen die impliziten Anspielungen immer wieder auf die Evangelien und besonders auf das Matthäus-Evangelium. Das ganze Matthäus-Evangelium ist eine einzige Begründung des Doppelgebots der Gottes- und Nächstenliebe. All die Sätze, die wir auswendig kennen, stehen hier: Du sollst deinen Nächsten lieben wie Dich selbst; was ihr dem Geringsten meiner Brüder habt getan, das habt ihr mir getan; bittet für eure Feinde; liebet eure Feinde; an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, das heißt an ihren Taten, nicht daran, was sie sagen oder in der Öffentlichkeit tun. Vor allem aber: »Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet« (Mt 7,1). Direkt nach dem Text des Vaterunser steht der Kernsatz: »Denn so ihr den Menschen ihre fehle [sic] vergebet, so wird euch euer himmlischer Vater auch vergeben.« (Mt 6,14)

Nirgends wird explizit gesagt, dass ›Das Erdbeben in Chili‹ ein Text gegen fromme Heuchler ist, dass es um Vergebung und die Warnung vor Verurteilung anderer geht. Was der Erzähler erledigen könnte, die Einordnung und Bewertung der erzählten Ereignisse, vielleicht sogar die Vermittlung einer allgemeinen Sentenz (diese vermeintlichen Christen von St. Jago sind alle schlimme Heuchler) – diese Arbeit muss

9 Auch Mk 38,51 und Lk 23,44 berichten von diesem Vorhangriss, Lukas zusätzlich von großer Finsternis.

bei Kleist der Leser selbst übernehmen. Er wird dabei geleitet von expliziten oder impliziten Bibelallusionen, die den Text begleiten, kommentieren und korrigieren.

Die Marienattribute Josephes, die Verweise von der Figur Jeronimo auf Gestalten wie Lot, Abraham oder Jesus, haben nicht die Funktion, die Kleist'schen Figuren mit diesen messianischen Gestalten zu identifizieren, Josephe ist keine Maria, Jeronimo ist nicht wie Jesus. Diese Anspielungen lenken zwar auf die Person Jesu, vor allem aber auf die Lehre Jesu. Sie lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf biblische Texte, die bestimmte Urteile des manifesten Textes unterlaufen, hier besonders durch die impliziten Verweise auf das Matthäus-Evangelium mit der Bergpredigt und der Rede gegen die Pharisäer und Schriftgelehrten. Diese Verweise bilden einen latenten biblischen Subtext, der den offiziellen Meinungen von Familie, Gericht und Kirche widerspricht, über die der Erzähler berichtet.

Lassen wir vorerst ›Das Erdbeben in Chili‹ beiseite und sehen uns ›Die Verlobung in St. Domingo‹ an. Hier sucht ein Weißer auf der Flucht vor den schwarzen Aufständischen Schutz – ausgerechnet in einer schwarzen Familie: Gustav von der Ried, zwar Schweizer, aber in Napoleons Armee eingesetzt, um den Widerstand der Schwarzen auf St. Domingo (Haiti) zu brechen – ein Kampf, der sich gegen die weißen Kolonialherren und, wie man inzwischen richtig gesehen hat, gegen die befürchtete Wiedereinführung der Sklaverei richtete.

Um Toni, die Tochter des Hauses, auf seine Seite zu bringen, macht Gustav ihr zwei Identifikationsangebote: Er erzählt die Geschichte seiner treuen Verlobten Mariane, die sich während der Französischen Revolution für ihn opferte und an seiner Statt auf dem Schafott landete. Und er erzählt die Geschichte einer schwarzen Sklavin aus St. Domingo: Sie war von ihrem ehemaligen, brutalen Herrn verkauft worden; als dieser Sklavenhalter auf der Flucht vor den Aufständischen ist, lädt sie ihn in ihr Haus und wiegt ihn in Sicherheit; sie verbringt mit ihm »eine halbe Stunde unter Liebkosungen und Zärtlichkeiten in ihrem Bette«, um ihn mit ihrem Gelbfieber anzustecken, das er seinem Volk weitergeben und so die verhasste Sklavenhaltergesellschaft vernichten soll: »eine Pestkranke, die den Tod in der Brust trägt, hast du geküsst: geh und gib das gelbe Fieber allen denen, die dir gleichen!« (SW<sup>9</sup> II, 170). Für Gustav ist das ein niederträchtiger, abscheulicher Verrat, der mit nichts zu rechtfertigen sei: »Die Rache des Himmels, meinte er, [...] würde dadurch entwaffnet: die Engel selbst, dadurch empört, stellten sich auf Seiten derer, die Unrecht hätten, und nähmen, zur Aufrechthaltung menschlicher und göttlicher Ordnung, ihre Sache!« (SW<sup>9</sup> II, 171)

Diese Äußerung einer Figur ist des Öfteren als Nachweis für den rassistischen, kolonialen Diskurs dieser Novelle herangezogen worden, als Verharmlosung der Gewalt der Sklavenhaltergesellschaft; der Gewalt der Schwarzen werde jegliche politische Zielsetzung aberkannt.<sup>10</sup> Dem ist schwerlich zuzustimmen. Die Engel stellten sich auf Seiten derer, die Unrecht hätten, so sagt Gustav es in Kleists Text – in die-

<sup>10</sup> Vgl. z.B. den Aufsatz von Hyacinthe Ondo, Die Sprache des Anderen. Der koloniale Diskurs in Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Mont Cameroun. Afrikanische Zeitschrift für interkulturelle Studien zum deutschsprachigen Raum 12 (2016), S. 117–129. Ein älteres Beispiel: Gonther-Louis Fink, Das Motiv der Rebellion in Kleists



sem Fall also auf die Seite der weißen Sklavenhalter. Aber die Engel, die Gustav hier beschwört, folgen seinem Modell gerade nicht! Die Engel stellen sich in der Bibel auf die Seite derjenigen, die eine vergleichbare Tat wie die Sklavin begeht: Im apokryphen Text des Alten Testaments, dem Buch Judith, geht die Heldin geschmückt und gesalbt in das Zelt des feindlichen Feldherrn Holofernes und wiegt ihn in dem Glauben, eine Liebesnacht stehe bevor. Mit zwei Hieben seines Schwertes enthaupet sie ihn, zur Rettung Israels beziehungsweise der belagerten Stadt Bethulia (Jdt 1–13). Man kann die Geschichte der Sklavin bei Kleist nicht lesen, ohne an die Tat Judiths zu denken: In der bildenden Kunst Europas ist die Enthauptung des Holofernes durch Judith überaus präsent. Auch hier übernimmt die Bibelanspielung die Funktion eines Erzählerkommentars. In Kleists manifestem Text gibt es keinen Hinweis auf die Brisanz der Gustav'schen Äußerung, auf die Zwiespältigkeit seines Urteils, keinen Hinweis auf die Rechte der Aufständischen in diesem Guerillakrieg.

Toni, die Ziehtochter von Congo Hoango, dem Anführer im Kampf gegen die Weißen, hat zu wählen zwischen den kollektiv anerkannten Werten der Schwarzen, zu denen sie gehört, und dem nur Gustav und sie betreffenden Gefühlswert. Sie entscheidet sich für letzteren, für die Liebe zu Gustav, aber sie bezahlt mit dem Tod – denn Gustav, der sich fälschlicherweise von ihr verraten fühlt, erschießt sie.

Bei der Entscheidung der impliziten Frage, was kann höhere Legimitation beanspruchen, die Liebe oder der Freiheitskampf, ist die unterschiedliche Bewaffnung der Protagonisten sehr auffällig. Gustav kommt mit Pistolen und einem Degen ins Haus. Ganz zu Beginn des Aufstandes erschießt Congo Hoango seinen Herrn Vileneuve mit einer Büchse. Als Anführer im Bürgerkrieg aber betritt er das Haus mit einem Schwert (SW<sup>9</sup> II, 186). Da weder das Schwert Congo Hoangos noch der Degen Gustavs als Waffe eingesetzt werden, ist ihre Erwähnung umso signifikanter. Laut Grimm'schem Wörterbuch ist das Schwert das Zeichen der Würde und Freiheit des Ritters und hat eine höhere Bedeutung und größere Würde als der Degen.<sup>11</sup> Die Bibel spricht vom Schwert der Gerechtigkeit oder vom Engel mit feurigem Schwert – Sinnbilder für strafende Macht, Rache und Gerechtigkeit Gottes. Nimmt man hinzu, dass den Schwarzen in der Erzählung ›Feuer‹ zugeordnet ist (»die Feuer des Generals Dessalines«, des Kommandanten der aufständischen Truppen, SW<sup>9</sup> II, 180), so ergibt sich die Konnotation: Vertilgung der Gottlosen mit Feuer und Schwert. Ein Hinweis auf die göttliche Gerechtigkeit, die die Schwarzen für sich reklamieren, scheint auch die Erfüllung der Prophezeiung zu sein, die Babekan für den Verrat der Tochter an Familie und Rasse parat hat: »die Rache Gottes würde sie, noch ehe sie ihrer Schandtät froh geworden, ereilen« (SW<sup>9</sup> II, 191). Und diese Prophezeiung trifft wenige Minuten später schon ein.

In dieser Novelle Kleists entlastet kein biblischer Subtext die Liebenden, im Gegenteil: Die Allusionen auf das Buch Judith und die Reklamation Gottes auf beiden

Werk im Spannungsfeld der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege. In: KJb 1988/89, S. 64–89.

<sup>11</sup> Vgl. die Lemmata ›Schwert‹ und ›Degen‹ in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 15, Leipzig 1899, Sp. 2576–2586, hier Sp. 2582f. und Bd. 2, Leipzig 1860, Sp. 895–899, hier Sp. 896.

Seiten führen zu einer ambivalenten Situation, die die Eindeutigkeit des manifesten Textes untergräbt. Ein Leser, der die Bibelgeschichte des Buches Judith nicht kennt, wird also ganz falsche Schlüsse über die Rolle des kolonialen Diskurses in diesem Text ziehen. Denn das Interessante und Überraschende an Kleists Erzählweise ist, wie in dieser Novelle der koloniale Diskurs der weißen Protagonisten unterminiert wird! Bei dieser Unterwanderung des Textes spielen biblische Anspielungen eine Rolle, aber auch Widersprüche und Ungereimtheiten, die den Text durchziehen. Man sieht bei der Analyse geradezu fasziniert, dass und wie dem Text ein zweiter unterlegt ist, der die expliziten Aussagen des Erzählers oder der Figuren widerlegt – also eine Infragestellung dessen bewirkt, was der Erzähler berichtet und wie er es erzählt.

Als letztes Beispiel ›Michael Kohlhaas‹. Als erstes fällt die fast durchgängig biblische Diktion in dieser Novelle auf. Hendrik Lange hat bereits 1969 in einem Aufsatz über ›Säkularisierte Bibelreminiszenzen‹<sup>12</sup> viele Beispiele derartiger Zusammenhänge zwischen Kleists Text und dem Text des Alten und Neuen Testament vorgelegt. »tröste dich, dir soll Gerechtigkeit widerfahren« (SW<sup>9</sup> II, 20), so verspricht Michael Kohlhaas, der Pferdehändler, seinem auf der Tronkenburg misshandelten Knecht Herse. Herse sollte die beiden Rappen versorgen, die Kohlhaas unrechtmäßigerweise auf der Tronkenburg als Pfand zurücklassen musste. Der Grund: Burgherr, Junker Wenzel von Tronka, verlangte plötzlich einen Passierschein zum Überqueren der Grenze zwischen Brandenburg und Sachsen, den Kohlhaas – als Pferdehändler mit seinen Pferden auf dem Weg nach Dresden – nicht hatte. Die zurückgelassenen beiden Rappen werden bei der Feldarbeit zugrunde gerichtet, sie sind es, um derentwegen später der Staat wankt. Nach dem vergeblichen Versuch in Berlin oder Dresden sein Recht zu erhalten, stellt Kohlhaas eine kleine Streitmacht zusammen: »[F]olgt mir meine Brüder« (SW<sup>9</sup> II, 36) heißt es im Ton, mit dem sich Paulus in seinen Briefen an die Philipper wendet (Phil 3,17). Schon zuvor war er mit sieben Knechten in die Tronkenburg eingefallen und hatte sie völlig verwüstet – ohne jedoch des Burgherrn, des Junkers Wenzel von Tronka selbst, habhaft zu werden. »Der Engel des Gerichts fährt also vom Himmel herab« (SW<sup>9</sup> II, 32), so der Erzähler im manifesten Text.

Im latenten Subtext weist die Zahl sieben auf die sieben Engel aus der Offenbarung des Johannes; aber auch der Drache, gegen den diese Engel kämpfen, hat sieben Häupter (Offb 12,3). Die Bezeichnung ›Drache‹ für den Satan kommt nur in der Offenbarung des Johannes vor (Offb 12,7). Der Erzähler nennt Kohlhaas ausdrücklich so: Eine sächsische Streitmacht rückt aus, »um den Drachen, der das Land verwüstete, zu fangen« (SW<sup>9</sup> II, 37), heißt es. »Wer ist Engel, wer ist Teufel während des Gemetzels auf der Tronkenburg?«, fragte schon Henrik Lange.<sup>13</sup>

Die Zahl Sieben gilt im Alten wie im Neuen Testament als heilige Zahl. Im letzten Buch des Neuen Testaments, der Offenbarung, berichtet der Seher Johannes, dass ihm auf der Insel Patmos eine Gestalt mit sieben Leuchtern, sieben Sternen und

12 Hendrik Lange, Säkularisierte Bibelreminiszenzen in Kleists ›Michael Kohlhaas‹. In: *Kopenhagener germanistische Studien* 1 (1969), S. 213–226.

13 Lange, Säkularisierte Bibelreminiszenzen (wie Anm. 12), S. 216.

sieben Augen erschienen sei und zu ihm sprach, er solle alles, was er sehe und höre in ein Buch schreiben und an die sieben Gemeinden in den sieben Provinzen Asiens schicken. Er sieht ein Lamm mit sieben Hörnern und sieben Augen, das aus der Hand dessen, der auf dem Thron sitzt, ein Buch mit sieben Siegeln empfängt. Beim Öffnen des letzten, des siebten Siegels, erscheinen sieben Engel mit sieben Posaunen vor Gottes Thron (Offb 8,2; 15,1) und die Erde wird von Donner, Blitz und einem Beben heimgesucht (Offb 8,5).

In der Offenbarung sind in starken Bildern die kommenden Katastrophen der Endzeit, die der Verfasser angebrochen glaubt, aufgezeichnet; wenn aber der Zorn Gottes über die gottlosen Menschen verraucht sein wird, werde sich die Prophezeiung der Bibel erfüllen, und eine neue Welt werde anbrechen – das bezeugt der Verfasser, der sich Johannes nennt. Geschrieben wurde dieser Text am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr., als die göttliche Verehrung des römischen Kaisers Domitian (81–96 n. Chr.) durchgesetzt werden sollte. Den bedrängten Christen, die vor schweren Zeiten standen, sollte die tröstliche Prophezeiung einer neuen Welt das Ende der alten überstehen helfen.

Da Kohlhaas sein Ziel mit der Zerstörung der Tronkenburg nicht erreicht hat – der Junker konnte fliehen –, beginnt er einen Rachefeldzug gegen das Land Sachsen, er steckt dreimal Wittenberg in Brand und brandschatzt in Leipzig. Auf diesem Rachefeldzug erscheint Kohlhaas wie Gottes rechte Hand: Er nennt sich in einem Mandat »einen Statthalter Michaels, des Erzengels, der gekommen sei, an allen, die in dieser Streitsache des Junkers Partei ergreifen würden, mit Feuer und Schwert, die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen.« (SW<sup>9</sup> II, 41) Feuer und Schwert sind im Alten wie Neuen Testament die Insignien Gottes oder seiner Engel. Kohlhaas bezeichnet den Junker von Tronka als den »Feind aller Christen« und nennt sich einen »Reichs- und Weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn« (SW<sup>9</sup> II, 36). Ein »großes Cherubsschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert, ward ihm vorangetragen«, und inzwischen sind es nicht sieben, sondern zwölf Knechte, die ihm mit brennenden Fackeln folgen (SW<sup>9</sup> II, 43f.).

Nachdem der Erzengel Michael mit seinen Engeln gegen den Teufel mit sieben Köpfen und gegen dessen Engel gekämpft und gesiegt hat (»Und es ward gestürzt der große Drache, die alte Schlange, die da heißt: Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt.« Offb 12,9), wird in der Offenbarung die neue Welt geschildert: Ein Zeichen sind die zwölf Engel auf den zwölf Toren des neuen Jerusalem. Kohlhaas präsentiert sich also als der bereits siegreiche Michael, der »zur Einrichtung einer besseren Ordnung der Dinge« (SW<sup>9</sup> II, 41) gekämpft habe.

Diese Bibel-Diktion in Kohlhaas' Selbstdarstellung tritt zurück, nachdem sich Martin Luther eingeschaltet hat. Dessen Aufruf habe Kohlhaas, »in der ganzen Verderblichkeit«, in der er dastand, entwaffnet, heißt es (SW<sup>9</sup> II, 44). Aber gerade vor Luther, der zur Vergebung auffordert, präsentiert sich Kohlhaas in der Rolle Christi: »der Herr auch vergab allen seinen Feinden nicht«, antwortet er Luther (SW<sup>9</sup> II, 48).

Schließlich bekommt Kohlhaas Recht, nämlich seine wiederhergestellten Rappen zurück. Für den Bruch des Landfriedens aber wird er zum Tode verurteilt. Mit der Schlusszene auf dem Richtplatz folgt allerdings eine überraschende Wende: Kohlhaas, dessen Hauptfeind jetzt der Kurfürst von Sachsen ist, dessen Vernichtung

ihm über alles, sogar über das eigene Leben geht, verleiht sich das ein, was dem Kurfürsten über alles geht, nämlich einen Zettel mit der Prophezeiung einer Zigeunerin, die darauf des Kurfürsten Schicksal geschrieben hatte.

Die Schrift auf dem Zettel bezieht die enorme Macht, die sie auf den Kurfürsten ausübt, über den latenten Bezug auf das »Mene tekel u-parsin« aus dem Buch Daniel des Alten Testaments (Dan 5,25f.); diese Schrift verhiess König Belsazar das Ende seiner Herrschaft und die Teilung seines Reiches. Die Zigeunerin hatte den Zettel, versiegelt in einer Kapsel, einst dem Kohlhaas übergeben, er trägt die Kapsel jetzt um seinen Hals. Der Kurfürst von Sachsen erscheint verkleidet zur Hinrichtungszeremonie; als seine letzte Hoffnung gedenkt er, den Zettel der Leiche des Kohlhaas entwenden zu können. Kohlhaas aber öffnet vor seiner Hinrichtung die Kapsel mit der Prophezeiung, liest den Zettel, steckt ihn den Mund und verschlingt ihn – selbst verschlungen vom Blick des Kurfürsten, der gebannt dieser Aktion folgt und ohnmächtig, in Krämpfen niedersinkt.

Mit dieser Szene erscheint vor dem Leser der Prophet Hesekiel des Alten Testaments (Hes 3,1; 3,3) und vor allem Johannes der Offenbarung, dem der Engel ein Büchlein gibt und sagt: »Nimm hin und verschlings; und es wird dich im bauch krimmen, aber im deinem munde wird es süß seyn, wie Honig. [...] Du must abermal weissagen von völkern, und heiden, und sprachen, und vielen königen« (Offb 10,9; 10,11).

Das Buch, die Schrift ist das Gesetz Gottes. Kohlhaas, eben noch der verurteilte Gesetzesübertreter, präsentiert sich als der Auserwählte, der der Menschheit die Botschaft des Herrn bringt. Und dem sächsischen Kurfürsten gegenüber triumphiert er: Ich habe die Botschaft, nach der du verlangst, und ich verrate sie dir nicht; ich weiß etwas, was du nicht weißt! Das Pathos des Propheten neben der Winzigkeit und Häme des Rumpelstilzchens.

In dieser Novelle bedarf es keines Erzählerkommentars, um – neben der Korruption des feudalen Staatsapparates und der daraus resultierenden, nachvollziehbaren Gewaltbereitschaft des Kohlhaas – auf seine Selbstermächtigung und Selbstüberschätzung zu verweisen. Die biblischen Bilder, die das leisten, sind zudem ein Mittel, das auf die unsichere Identität des Kohlhaas verweist: rechtschaffender Kaufmann und Mörder, Wohltäter und Übeltäter, Mitleid heischendes Opfer und rächender Michael, weltlicher Kaiser und Jesus mit den zwölf Jüngern, Rumpelstilzchen und Prophet.

Kohlhaas' Identifikationen sind vielfältig, und es lassen sich immer neue finden: Die Zigeunerin mit dem Apfel ist die Verführende, aber Kohlhaas ist nicht nur der Verführte, wie er im Gespräch mit Luther angibt, er ist auch die Schlange, die ihres Feindes Ferse tödlich verwunden will; er erscheint als Engel des Gerichts, aber wütet wie ein Teufel – Größenwahn neben Demut, jedenfalls keine stabile Person.

Die biblische Metaphorik dient in dieser Novelle also nicht nur der Be- oder Entlastung eines Protagonisten, sondern sie steht im Dienste einer psychologischen Erkenntnis: der Unzulänglichkeit des Menschen bzw. der Erkenntnis, dass das menschliche Subjekt nichts Einheitliches, Konsistentes ist. Engel und Teufel können in einem Menschen nah beieinander liegen. Dafür stehen bei Kleist die zweideutigen Protagonisten wie Kohlhaas, Graf F. in »Die Marquise von O....« oder Gustav in

›Die Verlobung in St. Domingo‹ und auch Pedrillo in ›Das Erdbeben in Chili‹. Der Erzähler nennt Pedrillo einen Flickschuster. Aber der Schuster, der für die vornehme adlige Familie Asteron arbeitet, wird kaum ein Flickschuster gewesen sein. Joseph spricht ihn denn auch, sicher korrekt, mit Meister Pedrillo an. Am Ende ist aus dem Meister ein fanatischer Mörder geworden. Eine psychologisch bemerkenswerte Erkenntnis Kleists: Auch ein zivilisierter Einzelner kann in einer aufgeheizten Menge zum Monster werden. Waren nach dem Erdbeben die Überlebenden noch Muster an Hilfsbereitschaft und Güte, so werden die gleichen Leute in der Kirche zum unberechenbaren Mob. Sie folgen willenlos einem priesterlichen Einpeitscher und scheinen zu jedem Verbrechen bereit. Das alles ist uns über die biblische Metaphorik gesagt: über die Parallele zu Jesus, dem beim Einzug in Jerusalem noch zugejubelt wurde, und kurz darauf folgte das »Kreuzige ihn!« (Mk 15,13f.; Lk 23,21)

Über die besondere Rolle des Kleist'schen Erzählers ist viel geschrieben worden: Er sei kein ›normaler‹ auktorialer Erzähler, von dem der Leser Orientierung erwarten könne. Er urteile unter dem Eindruck der jeweiligen Situation, deshalb irre er sich, seine Urteile widersprüchen sich, er wechsele die Seiten.<sup>14</sup> Aber er kann auch ganz die alte Funktion übernehmen: Er führt ordnend und Überblick gebend in die Geschehnisse ein, er lenkt das Interesse, weckt Erwartungen, wir erliegen der auktorialen Suggestion, übernehmen vielleicht in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ den ›weißen‹ Blick, die rassistischen Urteile des Erzählers und der weißen Protagonisten. Doch all das ist nur die eine Seite. Denn obwohl Kleists Erzähler noch weitgehend die alten Mittel eines auktorialen Erzählers des 18. Jahrhunderts einsetzt (abgesehen von der relativ häufigen Verwendung der erlebten Rede), ist doch die Wirkung seines Verfahrens fast die eines modernen, oft die eines personalen Erzählers: An den entscheidenden Stellen wird auf Kommentare und Einmischungen in die erzählten Ereignisse verzichtet, wir bekommen keine Kenntnis der Innenwelt der Charaktere; wir hören z.B. nicht, was in Gustav bei seinem Mord an Toni vorgeht, was Graf F. bei der Vergewaltigung der Marquise denkt oder fühlt. Je weiter der Handlungsverlauf voranschreitet, desto mehr zieht sich der Erzähler in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ mit seinen Wertungen und Urteilen zurück. Zum Schluss präsentiert er fast nur noch Dialoge, oder er lässt uns mit kryptischen Sätzen zurück, wie in ›Das Erdbeben in Chili‹ und in ›Michael Kohlhaas‹ – ohne zu kommentieren.

Seiner Rolle als auktorialer Erzähler wird er so nicht mehr gerecht, er selbst scheint des Geschehens nicht mehr sicher zu sein. Aber daraus den Schluss zu ziehen, dass er dem Leser keine Bewertungshilfe mehr bieten könne, wäre verfehlt. Denn: Was der manifeste Text verschweigt, was der Erzähler nicht leistet, das wird indirekt auf der Ebene des Subtextes gesagt. Es ist durchaus interessant, den Darstellungsstrategien nachzuspüren, mittels derer in einem Kleist'schen Werk ein solcher Subtext angelegt ist; ein Hauptmittel dabei sind Anspielungen auf das Alte und Neue Testament. Die Schlussfolgerungen muss der Leser selber ziehen.

14 Vgl. Wolfgang Kayser, Kleist als Erzähler [1954]. In: Walter Müller-Seidel (Hg.), Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, Darmstadt 1967, S. 230–243; Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 92 (1973), S. 185–211.

Was könnte aus diesen Überlegungen über Kleists Religiosität gefolgert werden?

Die Zigeunerin hatte Kohlhaas gesagt, dieser Zettel werde ihm dereinst das Leben retten, und wäre er bereit gewesen, diesen Zettel dem Kurfürsten auszuliefern, so hätte er sein Leben vielleicht tatsächlich retten können. Aber er zieht es vor, seine Rache am Kurfürsten bis zum Ende auszukosten. Nun treffen die Prophezeiungen bei Kleist meistens zu: Babekan in ›Die Verlobung in St. Domingo‹, die Alraune in ›Die Hermannsschlacht‹. Trifft diese Prophezeiung auch in diesem Fall zu? Tritt der enthauptete Kohlhaas etwa ins ewige Leben ein? Kein Erzählerkommentar klärt uns auf. Hendrik Lange führt aus:

»Wer sein Leben lieb hat, der wird es verlieren; und wer sein Leben auf dieser Welt hasset, der wird es erhalten zum ewigen Leben«. Diese Worte fallen Joh. 12, 25 im Zusammenhang mit dem Einzug Jesu in Jerusalem und gehören zum Evangelium des Palmsonntags. Die Hinrichtung des Rosshändlers erfolgt – [...] am Montag nach Palmarum.<sup>15</sup>

Langes Fazit: Kleist künstlerische Idee sei es gewesen, »das Vorhandensein des Göttlichen in der irdischen Wirklichkeit undurchschaubar bleiben zu lassen«. <sup>16</sup> Die säkularisierten Bibelreminiszenzen trügen auf einer ersten Ebene zur

»Darstellung einer Welt bei, die – auch den Agierenden – unbegreiflich und verwirrend ist. Auf der zweiten Ebene halten sie die beinahe unsichtbare Spur des Göttlichen fest, das sich in der irdischen Wirklichkeit und im Menschen nur geheimnisvoll und vieldeutig manifestiert.«<sup>17</sup>

Das ist bereits 1969 formuliert worden und gilt meines Erachtens bis heute.

Die Prämisse einer solchen Deutung aber wäre: Der Dichter geht davon aus, dass Gott in das Handeln der Menschen eingreift. Das ist die entscheidende Frage: Schreibt Kleist unter dieser Voraussetzung? Oder sind die unbegreiflichen Geschehnisse, die Zweideutigkeiten und Willkürlichkeiten in seinen Texten, ein Beleg für die Zertrümmerung jedes konsistenten Sinns, und das hieße: ein Beleg für die Abwesenheit einer ordnenden Hand (Gottes) bzw. für die Unmöglichkeit einer obersten einheits- und sinnstiftenden Instanz? <sup>18</sup> Nehmen Kleists Texte die postmoderne Wirklichkeitserfahrung, die Überzeugung vom Konstruktcharakter der Realität vorweg?

Wenn in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ der zerschmetterte Schädel Gustavs »an den Wänden umher« hängt (SW<sup>9</sup> II, 194), wenn Don Fernando in ›Das Erdbeben in Chili‹ seinen kleinen Juan vor sich liegen sieht, »mit aus dem Hirne hervorquellenden Mark« (SW<sup>9</sup> II, 158), wenn Piachi in ›Der Findling‹ das Gehirn seines Adoptivsohns »an der Wand eindrückt« (SW<sup>9</sup> II, 214), so erinnern diese Beschreibungen

15 Lange, Säkularisierte Bibelreminiszenzen (wie Anm. 12), S. 218.

16 Lange, Säkularisierte Bibelreminiszenzen (wie Anm. 12), S. 218.

17 Lange, Säkularisierte Bibelreminiszenzen (wie Anm. 12), S. 224.

18 Vgl. z.B. Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, München 1985, S. 149–173, insbesondere S. 171–173.

einer Zermalmung des Körpers zu Unorganischem tatsächlich an das Schwelgen im Undifferenzierten, wie wir es aus der postmodernen Literatur kennen.<sup>19</sup> Im Unterschied dazu, sind diese Vorgänge bei Kleist eingebettet in einen symbolischen Rahmen. Auf die Zertrümmerung des Kinderschädels heißt es sofort: Don Fernando »hob, voll namenlosen Schmerzes, seine Augen gen Himmel« (SW<sup>9</sup> II, 158). Meister Pedrillo, der erst Josephe mit der Keule niederschlägt und dann den kleinen Juan an einem Kirchenpfeiler zerschmettert, wird als Fürst der satanischen Rotte bezeichnet. Die Assoziationen, die via »satanische Rotte« an das 4. Buch Mose geweckt werden, weisen diesen Mordtaten einen bestimmten Stellenwert zu. Die Rotte Korah ist die, die sich gegen Moses erhob.<sup>20</sup> Don Fernando kämpft gegen den Satan wie der Engel der Gerechtigkeit in der Offenbarung des Johannes. Don Fernando hatte sich in der Kirche vom Marineoffizier dessen Degen ausgebeten; als er diesen Degen vor der Kirche gegen den Mob einsetzt, ist aus dem Degen in der Hand dieses »göttlichen Helden« ein Schwert geworden, mit dem er sieben Bluthunde zu Boden »wetterstrahlte« (die sieben Köpfe des Drachen!): »[I]n der Linken hielt er die Kinder, in der Rechten das Schwert« (SW<sup>9</sup> II, 158) – das Schwert als Sinnbild für Gottes strafende Hand. Mit der unterschiedlichen Bedeutung von Degen und Schwert arbeitet Kleist also nicht nur in »Die Verlobung in St. Domingo«.

Wenn meine Überlegungen zutreffen, lässt sich auch erklären, wieso Jeronimo am Ende des »Erdbebens« durch Don Fernando verdrängt wird: An die Stelle Jeronimos, dessen Jesus-Attribute auf die versöhnliche Botschaft des Neuen Testaments, auf Liebe und Vergebung verweisen, tritt Don Fernando, die Erzengel-Michael-Figur mit dem Schwert. Das zeigt, wo Kleists Interesse liegt: Am Ende der Novelle setzt er die Prioritäten klar auf die gewalttätige Seite des Eingriffs Gottes in das menschliche Handeln, auf das rächende, destruktive Potential seiner Macht. »Vergebt« – Ja! Aber: »Liebet Eure Feinde« – diese Botschaft des Matthäus-Evangeliums akzeptiert Kleist offensichtlich nicht.

Der Kleist'sche Text verweist ständig auf einen anderen höchst sinngetränkten Text, der als latenter biblischer Subtext den Eindruck der Kontingenz und Sinnlosigkeit des Geschehens zurechtrückt. Die Ereignisse spielen sich in einer symbolischen Ordnung ab, deren Garantie durch eine außer ihr stehende Instanz zwar *erschüttert*, aber *nicht grundsätzlich in Frage gestellt* ist. Man könnte die These wagen: Gerade weil Wahrheit keine feststehende Größe und Gott keine zuverlässige Instanz mehr ist, wird mit Bibelallusionen gearbeitet. Der biblische Subtext ist ein Mittel, das die fehlende Garantie des Gesetzes *ersetzt*, er *erinnert* wenigstens an die ordnende Hand Gottes und die versprochene göttliche Gerechtigkeit.

19 Vgl. Helga Gallas, Kleists Welt im Vergleich zur Dominanz des *Imaginären* in der Romantik und zur Inflation des *Realen* in der Postmoderne. In: Ortrud Gutjahr (Hg.), Heinrich von Kleist, Würzburg 2008, S. 279–295.

20 Vgl. 4. Mose 16,17; 16,26. Zum Verb »rotten« vgl. Jes 54,15; Ps 22,17; 119,61.





## PARADIES UND SÜNDEFALL

### Topoi der Sprachreflexion bei Kleist

Kleists Werk ist reich an Anspielungen auf die biblische Paradieserzählung. Diese finden sich gleich in seinem 1803 zuerst publizierten Drama ›Die Familie Schroffenstein‹ in großer Zahl. Metaphern aus dem Bildbereich der Paradieserzählung begegnen in den Reden vieler Figuren des Trauerspiels. So wird der Erbvertrag, der eine solch unheilvolle Rolle in dem für das Stück zentralen Familienzweist zwischen den beiden Häusern der Familie Schroffenstein, dem Haus Rossitz und dem Haus Warwand, spielt, von dem als Berichterstatter fungierenden Kirchenvogt mit dem »Apfel« des Sündenfalls verglichen und auf mythische »alte[] Zeiten« (BKA I/1, 19) zurückgeführt. Außer dem Apfel bzw. der vergifteten Frucht<sup>1</sup> ist die Schlange Teil der Sündenfallmetaphorik, die sich durch das ganze Stück zieht. Um ein vermeintlich listiges, verlogenes Verhalten zu brandmarken, bezeichnen ganz unterschiedliche Figuren ihre Gegenspieler als »Schlangen«.<sup>2</sup> Dieser Metaphorik steht die Bildlichkeit des wiederersehten Paradieses gegenüber: Als Sylvester, Oberhaupt der Familie Schroffenstein aus dem Hause Warwand, aus einer Ohnmacht erwacht, während derer sein Volk, ohne sein Wissen, den Herold aus Rossitz gesteint hat, fühlt er sich so wunderbar »wie bei dem Eintritt in / Ein andres Leben« (BKA I/1, 66).<sup>3</sup> Doch statt im Paradies findet sich Sylvester in einer blutigen Realität wieder, in der ihm sein »Vetter[]« (BKA I/1, 50, 130) Rupert die Fehde angekündigt hat, weil er meint, dass Sylvester seinen jüngsten Sohn Peter umbringen lassen habe, um an das Rossitz'sche Erbe zu kommen. Dass das wiedergefundene Paradies bloß eine Illusion ist, muss noch brutaler Agnes, die Tochter Sylvesters, erfahren, die eine Liebe mit Ottokar, dem ältesten Sohn Ruperts, aus dem verfeindeten Haus Rossitz verbindet, wodurch zeitweilig die Möglichkeit einer romantischen Lösung des Konflikts auf-

- 1 Vgl. auch BKA I/1, 43, besonders 83, wo Gertrude Agnes warnt, dass Ottokar sie »mit / Dem Apfel, den er Dir vom Baume pflückt / Vergiften« könne. In derselben Szene führt Gertrude, als weiteres Beispiel für die aus Rossitz drohende Gefahr, vermeintlich vergiftete Früchte an, die man von den Verwandten als Aufmerksamkeit geschickt bekommen habe, als Sylvester erkrankt war. Wie sich aber herausstellt, haben Sylvester nicht die Ananas aus Rossitz, sondern die von Gertrude selbst eingelegten Pflirsiche Erbrechen bereitet.
- 2 So beschreibt Rupert das verfeindete Haus Warwand als Nest von »Schlangen« (BKA I/1, 13), bezeichnet Sylvester und die Kammerzofe als »Schlange[n]« (BKA I/1, 118, 144) und verhöhnt am Ende gar noch den ermordeten Ottokar, den er für Agnes hält, als »Gezücht der Otter« (BKA I/1, 192), nachdem sein Vasall Santing über die Leiche abfällig als »Schlange« (BKA I/1, 191) gesprochen hat. Außerdem bezeichnet Johann Ottokar als »Schlange« (BKA I/1, 65) und Jeronimus Rupert (BKA I/1, 84).
- 3 Gertrude, seine Frau, nimmt diese Vorstellung auf und malt sie in paradiesischer Metaphorik aus: »Und an seiner Pforte / Stehn Deine Engel, wir, die Diener liebreich / Dich zu empfangen« (BKA I/1, 66).

scheint. Um Agnes vor seinem rachebegierigen Vater zu schützen, inszeniert Ottokar in einer Höhle im Gebirge einen Kleidertausch als »heiter[es] Spiel« (BKA I/1, 184),<sup>4</sup> indem er eine vorweggenommene Hochzeitsnacht poetisch evoziert. Als er Agnes entkleidet, nennt er sich einen »Gehülfe[n] der Natur« (BKA I/1, 188), der diese unverschleiert wiederherstelle. Die Wiederherstellung unverschleierter paradiesischer Natur schreibt Ottokar dem »Schöne[n]« zu, das er selbst wiederum als »Schleier« bezeichnet.<sup>5</sup> Das Unverschleierte erscheint nur als Effekt der Verschleierung und bereitet wider Willen einer monströsen Tat den Weg: Die Väter ermorden am Ende ihre eigenen Kinder, die sie, verkleidet, für die Kinder des jeweils anderen halten. Anders als im späteren Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ (1810) gibt es am Ende keine Aussicht auf eine Rückkehr ins Paradies: »Es geht nicht [...]. S'ist inwendig / Verriegelt. Komm. Wir müssen vorwärts.« (BKA I/1, 199f.), wie es am Schluss aus dem Mund einer Nebenfigur heißt.

In einem Weg weisenden und noch heute viel zitierten Aufsatz über ›Die Familie Schroffenstein‹ hat Hinrich Seeba den Sündenfall in Kleists Drama mit einem »Sündenfall der Sprache«<sup>6</sup> identifiziert: Der Sündenfall aus dem Paradies stelle sich bei Kleist als »Sündenfall der Sprache« dar, die den Menschen zum Bewusstsein seiner selbst und damit um seine Identität bringe. Seeba verbindet auf diese Weise die Sprachproblematik mit einer Identitätskrise, die er als zentral für das Stück erkennt. Dieses baue auf der Konzeption einer verlorenen und tragisch wiedergewonnenen Identität auf. Nur die »Phantasiesprache des Dichters« vermöchte die Zwietracht und den »falschen Schein der Lüge« im »schönen Schein der Poesie« aufzulösen.<sup>7</sup> Diese paradoxe Wiederherstellung »natürlicher Identität«<sup>8</sup> auf höherer Ebene mit den Mitteln der Kunst rückt Kleists poetisches Unternehmen unversehens an die Seite Schillers. Von dessen ästhetischer Theorie unterscheide sich Kleists Trauerspiel freilich, so Seeba, durch die pessimistische Wendung am Schluss.

Es ist nun in Frage zu stellen, ob sich Kleists Drama wirklich um eine verlorene und ästhetisch wiedergefundene Identität dreht. Denn genau besehen liegt die Spaltung der Familie Schroffenstein in unterschiedliche Häuser ja dem Sündenfall des Vertrags bereits voraus;<sup>9</sup> der Sündenfall ist also nicht mit der Spaltung der Familie in

4 Der Ausdruck bezieht sich in der Szene zwar auf Ottokars Mienenspiel, lässt sich aber auch auf das von Ottokar inszenierte Spiel im Spiel beziehen.

5 »Ein Gehülfe der Natur / Stell' ich sie wieder her. Denn wozu noch / Das Unergründliche geheimnißvoll / Verschleiern? Alles Schöne, liebe Agnes, / Braucht keinen andern Schleier, als den eignen, / Denn der ist freilich selbst die Schönheit« (BKA I/1, 188).

6 Hinrich C. Seeba, Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachkepsis in Kleists ›Familie Schroffenstein‹. In: Walter Müller-Seidel (Hg.), Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978, Darmstadt 1981, S. 104–150, hier S. 148.

7 Seeba, Der Sündenfall des Verdachts (wie Anm. 6), S. 96.

8 Seeba, Der Sündenfall des Verdachts (wie Anm. 6), S. 150.

9 Auch Louis Gerrekens weist darauf hin, dass die Spaltung der Familie in verschiedene Stämme bereits vorliegt, als der Erbvertrag geschlossen wird. Er zieht daraus den Schluss, dass der Erbvertrag nicht den Grund, sondern »das konkrete Zeichen des menschlichen Falls« darstelle. Vgl. Louis Gerrekens, Die Familie Schroffenstein. In: KHB, S. 27–33, hier S. 29. Gerrekens nimmt dies allerdings nicht zum Anlass zu fragen, ob nicht die Vorstellung einer verlorenen Identität womöglich von Kleists Stück selbst zurückgewiesen wird,

unterschiedliche Häuser identisch. Von hier aus kann man die weitere Frage stellen, ob Kleist wirklich nur den Paradoxien des ästhetischen Anscheins wiederhergestellter Ganzheit eine skeptische Wendung gibt oder ob er nicht vielmehr deren verborgenes Gewaltpotential aufzeigt. Die Paradoxie bestünde dann darin, dass gerade die Fixierung auf das Schema einer ursprünglichen Einheit oder Identität, die durch einen Sündenfall angeblich zerbrochen worden und wiederherzustellen ist, zur Begünstigung statt zur Auflösung von Gewalt beiträgt.

Um diesen Fragen weiter nachzugehen, möchte ich im Folgenden Seebas Rede vom »Sündenfall der Sprache« aufgreifen und sie dabei ernster nehmen, als er es selbst tut. Statt die Sprachproblematik von einer Identitätskrise her zu denken, werde ich sie mit der Auslegung der biblischen Paradieserzählung in Verbindung bringen. Denn die in dieser enthaltenen Sprachepisoden bilden einen wichtigen Bezugspunkt für das europäische Sprachdenken seit der Antike, das sich nicht nur in theologischen und philosophischen Diskursen, sondern auch, besonders im 18. Jahrhundert, in sprachtheoretischen, poetologischen und ästhetischen Abhandlungen niedergeschlagen hat. In der Sprachreflexion hat sich der Sündenfall über die Jahrhunderte zu einem Topos entwickelt, der den Verlust einer sprachlichen Einheit von Signifikant, Signifikat und Referent beschreibt, die noch in einer adamitischen Sprache vorgelegen haben soll; durch den Sündenfall ist an deren Stelle, der Auslegungstradition nach, eine Sprache getreten, die von der menschlichen Kommunikation und ihren Täuschungsmöglichkeiten beherrscht wird. Kleist arbeitet in seinen Werken auf unterschiedliche Weise mit diesem Topos, wobei sich eines immer wieder zeigt: Es gibt bei ihm kein Entkommen aus den Unwägbarkeiten der menschlichen Kommunikation, die mit dem Sündenfall entstanden ist. Mehr noch: Auch die Rede über Paradies und Sündenfall erscheint als Teil von Figurenkommunikation und bleibt als solche von deren Eigenheiten geprägt.

Um diese Zusammenhänge zu verdeutlichen, werde ich in einem ersten Abschnitt des Aufsatzes Schlaglichter auf die Tradition der sprachtheoretischen Auslegung der Paradieserzählung werfen und dabei besonders Herders monumentale Genesisinterpretation ›Älteste Urkunde des Menschengeschlechts‹ (1774/76) berücksichtigen, in der sich verschiedene Diskurse überkreuzen (Sprachphilosophie, Biblexegese, Ästhetik, Theologie, Anthropologie). Vor diesem Hintergrund soll im Anschluss die Sprachproblematik in ›Die Familie Schroffenstein‹ erörtert werden. Dabei möchte ich einen kleinen Umweg über das Drama nehmen, mit dessen Arbeit Kleist vielleicht schon parallel zur ›Familie Schroffenstein‹ begonnen hat und das ebenfalls einen ›Sündenfall der Sprache«<sup>10</sup> inszeniert: ›Der zerbrochne Krug‹. Sprache im

insofern die Narration nicht hinter die Spaltung zurückreicht.

<sup>10</sup> Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen 2003, S. 165. Anders als im Fall der ›Familie Schroffenstein‹ ist die sprachtheoretische Auslegungstradition der biblischen Erzählung von Paradies und Sündenfall hinsichtlich des ›Zerbrochnen Krugs‹ bereits angesprochen worden. Vgl. auch Monika Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. ›Der zerbrochne Krug‹ im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text*. In: *KJb* 2002, S. 42–67, besonders S. 46–48. Dabei ist jedoch das ›Geschwätz‹ als Ursache und Folge des Sündenfalls noch nicht eigens thematisiert worden.

Zeichen des Sündenfalls wird hier mit einem Terminus beschrieben, den genauso Herder in diesem Zusammenhang benutzt: »Geschwätz«. <sup>11</sup> Auch in ›Die Familie Schroffenstein‹ spielt das Geschwätz als Gerüchterede eine große Rolle; <sup>12</sup> das Besondere ist hier, dass der Sündenfall selbst Teil des Geschwätzes ist: Es ist der redselige Kirchenvogt, der den Erbvertrag mit dem Sündenfall in Beziehung setzt. Der Sündenfall bildet geradezu die Matrix für die das Stück beherrschende Gerüchekommunikation, insofern die Protagonisten die Taten und Worte der anderen, von denen sie ein unvollständiges Bild haben, nach dem Betrugsmuster des Sündenfalls interpretieren und meinen, diesem entsprechende Absichten bei ihnen erkennen zu können. Der Erbvertrag begünstigt solcherart die Tendenz, Kommunikation auf absichtsvoll listige Handlung nach dem Modell des Sündenfalls zu reduzieren und produziert gerade dadurch Gerüchte. Der Sündenfall als Teil des Geschwätzes, dessen Grund er ist – hier liegt eine für Kleist typisch paradoxe Struktur vor. Der Interpretationsrahmen, die Erzählung von Paradies und Sündenfall, wird selbst Teil der Geschichte, Außen und Innen gehen wie bei einem Möbiusband ineinander über. Einmal mehr wird deutlich, dass sich keine Metasprache in Kleists Texten festmachen lässt, die die in ihnen virulenten Mehrdeutigkeiten und Unsicherheiten auffangen könnte. <sup>13</sup> Auch die mit Bibelreferenzen angereicherte Sprache kann nicht den Anspruch einer Metasprache erheben, sondern erscheint als Teil von Figurenreden, und dies charakteristischerweise nicht nur in Kleists Dramatik. Vielmehr begegnet die Erzählung von Paradies und Sündenfall auch in dem Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ als Bestandteil einer Konversation, in der die Dialogpartner füreinander bis zum Schluss undurchdringlich bleiben. Statt einen Ausweg aus den Tücken der Kommunikation zu zeigen, ist die Paradieserzählung möglicherweise nichts anderes als eine rhetorische Finte in diesem wohl bekanntesten Text Kleists, der den Sündenfall verhandelt; er soll abschließend betrachtet werden.

- 11 Johann Gottfried Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts. In: Ders., Schriften zum Alten Testament, hg. von Rudolf Smend, Frankfurt a.M. 1993, S. 179–660, hier S. 576.
- 12 Die Kommunikationsphänomene, die Gerücht und Geschwätz als Termini beschreiben, sind zwar nicht deckungsgleich, überschneiden sich jedoch, insofern man das Gerücht als eine Form des Geschwätzes verstehen kann. Adelung gibt als Bedeutung von ›Geschwätz‹ an: »jede unnütze, unbedeutende oder ungegründete Rede«, (Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Bd. 3, Wien 1811, S. 617f., zitiert nach der Online-Ausgabe der Bayerischen Staatsbibliothek München: [http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009132\\_2\\_1\\_1666](http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009132_2_1_1666), konsultiert am 26.6.2018). Gerüchte werden in der Kommunikationstheorie als ungeprüfte Weitergabe unsicherer Informationen begriffen. Als solche stellen sie eine Form der »ungegründete[n] Rede« des Geschwätzes dar. Vgl. Kay Kirchmann, Das Gerücht und die Medien. Medientheoretische Annäherungen an einen Sondertypus der informellen Kommunikation. In: Manfred Bruhn und Werner Wunderlich (Hg.), Medium Gerücht. Studien zu Theorie und Praxis einer kollektiven Kommunikationsform, Bern, Stuttgart und Wien 2004, S. 67–83, hier S. 74.
- 13 Vgl. Bernhard Greiner, »Die Möglichkeit einer dramatischen Motivierung denken können«. Kleists Paradoxe und Versuche ihrer Motivierung, mit einem Exkurs zur ›Familie Schroffenstein‹. In: Ortrud Gutjahr (Hg.), Heinrich von Kleist, Würzburg 2008, S. 39–66, hier S. 57.

I.

Die in Genesis 2 beschriebene Namengebung der Tiere durch Adam ist immer wieder als Modell für eine »vollkommene Sprache« herangezogen worden.<sup>14</sup> In einer bis auf Philo von Alexandrien zurückreichenden Deutungstradition ist die *lingua adamica* als eine nicht-arbiträre Form der Sprache aufgefasst worden.<sup>15</sup> Diese Vorstellung spielt in der Vormoderne sowohl in der jüdischen als auch in der christlichen Mystik eine bedeutende Rolle. So hängt Jacob Böhme der Idee einer Natursprache an, in der jedes Ding sich selbst offenbare.<sup>16</sup> Adam habe die Natursprache noch verstanden, als er im Paradies war, wie Böhme in seinem Spätwerk ›Mysterium Magnum‹ (1623) ausführt. Er habe die Eigenschaften aller Kreaturen gewusst und ihnen Namen gegeben, die ihrer Essenz entsprachen.<sup>17</sup> Als Adam fiel, ging ihm die Kenntnis der Natursprache jedoch verloren.<sup>18</sup>

Hat man in vormodernen Zeiten die *lingua adamica* mit einer mystischen Wesenssprache verbunden, so wurde sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Modell einer ästhetisch-poetischen, sinnlichen Sprache. Eine solche haben Johann Georg Hamann und Johann Gottfried Herder aus Genesis 2 abgeleitet. Grundlegend für Hamann ist die Logoshaftigkeit der Schöpfung. Er versteht die geschaffenen Lebewesen genauso wie die menschliche Sprache als Konkretisierungsstufen des einen göttlichen Logos. Dem Menschen sei die logoshafte Sinnerschlossenheit nur in Bildern der Sinne und der Leidenschaften erkennbar, weswegen Hamann die Poesie zur »Muttersprache des menschlichen Geschlechts«<sup>19</sup> erklärt und dem Dichter die Aufgabe zuspricht, die »disiecti membra poetae [...] ins Geschick«<sup>20</sup> zu bringen. Auch Herder thematisiert die adamitische Sprache in seiner Genesisinterpretation ›Älteste Urkunde des Menschengeschlechts‹. Durch sinnliche Wahrnehmung und Gefühl angeleitet, habe Adam den Tieren ihre Namen gegeben, indem er sie mit

14 Umberto Eco, Die Suche nach der vollkommenen Sprache, 2. Aufl., München 1994. Vgl. zu den folgenden Ausführungen bezüglich der sprachtheoretischen Auslegungen der Paradiesgeschichte auch Elke Dubbels, Paradies. In: Daniel Weidner (Hg.), Handbuch Literatur und Religion, Stuttgart 2016, S. 413–418.

15 Vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann, Geschichte der christlichen Kabbala, Bd. 1 (15. und 16. Jahrhundert), Stuttgart und Bad Cannstatt 2012, S. 24.

16 Vgl. Jacob Böhme, De signatura rerum, oder Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen. In: Ders., Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden, hg. von Will-Erich Peuckert, Bd. 6, Stuttgart 1957, S. 1–244, hier S. 7. »Ein jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbarung.«

17 Vgl. Jacob Böhme, Mysterium Magnum, oder Erklärung über Das Erste Buch Mosis. In: Ders., Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden, hg. von Will-Erich Peuckert, Bd. 7, Stuttgart 1958, S. 130.

18 Vgl. Böhme, Mysterium Magnum (wie Anm. 17), S. 334; vgl. zu Böhmies Sprachauffassung auch Günther Bonheim, Zeichendeutung und Natursprache. Ein Versuch über Jacob Böhme, Würzburg 1992.

19 Johann Georg Hamann, Aesthetica in nuce, hg. von Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 1998, S. 81.

20 Hamann, Aesthetica in nuce (wie Anm. 19), S. 81.

dem »freiwilligen Wort ihres Mundes«,<sup>21</sup> also ihren Lauten, bezeichnet habe. Nach der Vorstellung Herders imitiert Adam im Akt der Namengebung nicht einfach die Tierlaute, sondern formt sie zu Erinnerungszeichen des Gefühls, einer »All-Liebe in der Schöpfung«, um, die in ihm die »Sehnsucht nach [...] Seinesgleichen«<sup>22</sup> geweckt habe. Herder erkennt in der adamitischen Sprache dergestalt nicht nur ein kognitives, sondern auch ein expressives Moment. Für ihn entwickelt sich aus diesem expressiven Moment auch die Dichtung im Paradies, denn aus Liebe sei Adam zum ersten Dichter geworden,<sup>23</sup> der einen »Lobgesang der Liebe«<sup>24</sup> gehalten habe, als ihm Eva zugeführt wurde.

Insofern bei Adams Tierbenennung ein menschlicher Adressat der Sprache fehlt, stellt diese noch keinen Akt der Kommunikation dar. Um diese geht es erst in der zweiten Sprachepisode der Paradieserzählung, dem Dialog zwischen der Schlange und Eva, der zum Sündenfall führt. Hier liegt eine der Quellen, aus denen sich das Ressentiment gegen die kommunikative und rhetorische Dimension der Sprache in der europäischen Tradition schöpft.<sup>25</sup> Herder sieht mit der Schlange die Sprache der »Konversation«<sup>26</sup> anheben. Diese legt das Wort Gottes, also das Gebot, nicht vom Baum der Erkenntnis zu essen, aus und stellt es in Frage, wie Herder mit Verweis auf Genesis 3,1, die ersten Worte der Schlange, argumentiert: »Ja, sollte Gott gesagt haben: ihr sollt nicht essen von allen Bäumen im Garten?« (1. Mose 3,1) Der Name »Baum der Erkenntnis« sei von Gott gegeben und »als Kindesname des zu prüfenden Gehorsams«<sup>27</sup> eindeutig verständlich gewesen. Er sei im Sinne eines *genitivus obiectivus* zu verstehen: Baum *für* die Erkenntnis, ob der Mensch sich an Gottes Gebot halte oder nicht. Die Schlange habe dem Namen eine Nebenbedeutung im Sinne des *genitivus subiectivus* angeheftet: der Baum, der Erkenntnis gibt. Damit habe die Schlange als erstes eine »neue Welt, Augensalbe zur Gotteswissenschaft, eine Enzyklopädie des Guten und Bösen versprochen, die gerade Gottes Gebote aufhübe.«<sup>28</sup> Die Schlange verführt bei Herder zur Spekulation, zum Zweifel und zum »Geschwätz«.<sup>29</sup> Die Sprache der Konversation verselbständigt sich gegenüber der sinnlichen Wahrnehmung, der die adamitische Sprache verpflichtet bleibt. Sie wird selbstreflexiv, indem sie sich auf vorgängige Sprechakte bezieht, und autopoietisch, indem sie eine neue Welt entwirft.

Die Erkenntnis des Guten und des Bösen, die die Schlange Eva verspricht, nennt noch Walter Benjamin »Geschwätz«.<sup>30</sup> Denn diese vermeintliche Erkenntnis sei

21 Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts (wie Anm. 11), S. 528.

22 Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts (wie Anm. 11), S. 529.

23 Vgl. Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts (wie Anm. 11), S. 534.

24 Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts (wie Anm. 11), S. 546.

25 Vgl. Jürgen Trabant, *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, München 2003, S. 21.

26 Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts (wie Anm. 11), S. 570.

27 Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts (wie Anm. 11), S. 572.

28 Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts (wie Anm. 11), S. 571.

29 Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts (wie Anm. 11), S. 576.

30 Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: *Ders., Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser,

»nichtig«,<sup>31</sup> da sie die Positivität der Schöpfung ignoriere, von der Gott am letzten Schöpfungstage eindeutig befunden habe, dass sie gut sei. Mit der versprochenen Erkenntnis des Guten und des Bösen verlasse der Mensch die Namensprache, die Benjamin als Übersetzung der Sprache der Dinge in die Sprache des Menschen fasst. Mit dem Sündenfall entsteht für Benjamin eine abstrakte Urteilssprache, die sich von dem Anschauen der Dinge abkehrt und Sprache als bloßes »Mittel«<sup>32</sup> der Kommunikation verwendet. »Zur Verknechtung der Sprache im Geschwätz tritt die Verknechtung der Dinge in der Narretei fast als deren unausbleibliche Folge.«<sup>33</sup> Dies könnte nun auch eine Beschreibung der Verhältnisse in Huisum sein, dem Schauplatz von Kleists ›Der zerbrochne Krug‹. Die Zeichen verwirren sich und die Dinge verwickeln sich – diese Folgen, die Benjamin dem Sündenfall zuschreibt, zeigen sich auch in Kleists Stück, das vielfach den Sündenfall alludiert, der bereits mit den Namen der beiden Hauptfiguren, Adam und Eve, prominent im Raum steht.

## II.

»Wenn ihr doch eure Reden lassen wolltet. / Geschwätz, gehauen nicht und nicht gestochen.«<sup>34</sup> (BKA I/3, Vs. 1119) Dies wirft Gerichtsrat Walter dem Dorfrichter Adam vor, der mit seinen Reden zu verbergen sucht, was sich in der vorangegangenen Nacht in dem Zimmer der Eve zugetragen hat, als ein Krug zu Bruch ging, mit dem auch die Ehre der Jungfer Eve auf dem Spiel steht. Um dieses Kruges und des guten Rufes ihrer Tochter willen zieht Frau Marthe vor Gericht in Huisum, wo nun kein anderer den Vorsitz hat als Dorfrichter Adam, der in der Nacht zuvor Eve einen Besuch abgestattet und bedrängt hat und nun alles daransetzt, dass dies

Bd. II/1, Frankfurt a.M. 1991, S. 140–157, hier S. 154.

31 Benjamin, Über die Sprache überhaupt (wie Anm. 30), S. 152.

32 Benjamin, Über die Sprache überhaupt (wie Anm. 30), S. 153f.

33 Benjamin, Über die Sprache überhaupt (wie Anm. 30), S. 154.

34 Die markante Redewendung »Geschwätz, gehauen nicht und nicht gestochen« ist von Gernot Müller eingehend untersucht worden. Die Formel, so Müller, sei im 18. Jahrhundert als Ausdruck für eine kraftlose Art des Argumentierens verwendet worden, die »weder (mit dem Säbel) gehauen, noch (mit dem Florett) gestochen wirkt«. Vgl. Gernot Müller, »Die Gelegenheit beim Schopf ergreifen«. – »Geschwätz, gehauen nicht und nicht gestochen«. Zur Verankerung zweier Phraseologismen im Werk Heinrich von Kleists. In: »Europhras 90«. Akten der internationalen Tagung zur germanistischen Phraseologieforschung Aske, Schweden, 12. – 15. Juni 1990, Uppsala 1991, S. 139–153, hier S. 141. Müllers Ansicht nach liegt bei Kleist eine Remetaphorisierung dieser Redewendung vor, insofern sich der Bildspenderbereich vom Fechten zur Bildkunst verschiebe, wodurch die idiomatische Redewendung gewissermaßen metaphorisch neu aktualisiert werde. Mit Blick auf Kleists ›Amphitryon‹, wo die Redewendung »weder gehauen noch gestochen« ebenfalls auftaucht (allerdings ohne Verbindung mit ›Geschwätz‹), lässt sich diese Argumentation durchaus nachvollziehen, weniger aber mit Bezug auf den ›Zerbrochne Krug‹. Interessant bleibt gleichwohl, wie Müller diese Redewendung mit anderen metasprachlichen Äußerungen Kleists in Zusammenhang bringt, in denen der Sprache die vermeintlich unmittelbare Wirkungsweise von Bildern abgesprochen wird (vgl. ebd. S. 144).

nicht ans Tageslicht kommt. Der Vorwurf der Geschwätzigkeit wird von diversen Figuren im Drama erhoben und auf verschiedene Charaktere bezogen: Frau Marthe nennt Veit, den Vater von Eves Verlobten Ruprecht, einen »Klugschwätzer« (BKA I/3, Vs. 417), das gleiche Schimpfwort benutzt auch Adam gegenüber Ruprecht (BKA I/3, Vs. 917), als dieser erklärt, einen fremden Mann bei Eve gesehen zu haben. »[U]nberufne Schwätzerin« (BKA I/3, Vs. 960) herrscht Adam Eve an, als sie vor Gericht einen Einwurf macht. »[G]eschwätzt« (BKA I/3, Vs. 1342) habe Ruprecht, so Frau Marthe, als er behauptete, ins Zimmer der Eve eingedrungen und sie mit ihrem Liebhaber überrascht zu haben. »Geschwätz, wahnsinniges, verdammenswürdiges« (BKA I/3, Vs. 1720) ruft Gerichtsrat Walter schließlich aus, als Frau Brigitte den Teufel als Täter ins Spiel bringt, indem sie von einer Spur berichtet, die vom Haus der Frau Marthe wegführe und von zwei ungleichen Füßen herrühre: rechts ein »ordentlicher Menschenfuß« (BKA I/3, Vs. 1717), links ein »ungeheurer klotz'ger Pferdefuß« (BKA I/3, Vs. 1719).

Termini aus der Wortfamilie des ›Geschwätzes‹ sind dergestalt über das gesamte Stück verstreut. Den semantischen Gegenpol zum ›Geschwätz‹ bildet die ›Sache‹, ein Substantiv, das mit starker Häufung und in unterschiedlichen phraseologischen Verbindungen im ›Zerbrochnen Krug‹ begegnet. Einige Beispiele: Immer wieder wird gemahnt, »[z]ur Sache« (BKA I/3, Vs. 705, 996, 1321, 1500) zu kommen oder aber »bei seiner Sache« (BKA I/3, Vs. 881) zu bleiben; das, was »zur Sache nicht gehört« (BKA I/3, Vs. 676), soll nicht unnötig ausgeführt werden; »die Sache«, so heißt es, werde gleich ermittelt sein (BKA I/3, Vs. 610); etwas wird »zur Sache« gemeldet (BKA I/3, Vs. 1376); »die Sache« wird für noch nicht entworfen, wenn nicht gar für unentwirrbar erklärt (BKA I/3, Vs. 1077, 1506f.); es soll »[d]er Sache« auf den Grund gegangen werden (BKA I/3, Vs. 1251).

Einer Rede, die zum ›Geschwätz‹ erklärt wird, wird vorgeworfen, dass ihr der Bezug zur Sache fehlt. Nicht »[p]lappern, was zur Sache nicht gehört« (BKA I/3, Vs. 1102), fordert Adam von Eve. In ›Der zerbrochne Krug‹ ist das Verhältnis zwischen den Worten und den Sachen verworren, so verworren, dass auch das, was als »Geschwätz« verworfen wird, in Wirklichkeit einen Sachbezug haben kann, wie es Adam an zuletzt zitierter Stelle von der Rede Eves fürchten muss. Kleist exponiert in seinem Drama die Trennung von Ding, Sache und Wort,<sup>35</sup> die sich als Folge eines ›Falls‹ zu erkennen gibt. Dabei spielt der Fall des Kruges überdeutlich auf den Sündenfall an, mit dem die Korrespondenz der Worte und der Dinge, wie sie die Tradition mit der adamitischen Sprache verbindet, verloren gegangen ist. Frau Marthe hält an diesem Ideal der paradisischen Sprache fest;<sup>36</sup> sie evoziert in ihrer Ekphrasis

35 Mit Cornelia Vismann muss man in Kleists Stück noch einmal zwischen dem ›Ding‹, dem Krug, und der ›Sache‹, nämlich der Streitsache, unterscheiden, zu der das Ding vor Gericht verwandelt werden muss, damit über es gerichtlich überhaupt verhandelt werden kann. Vgl. Cornelia Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, Frankfurt a.M. 2011, S. 48f. Diese rechtstheoretische Nuancierung stimmt mit der sprachtheoretischen Differenzierung zwischen dem Signifikat und dem Referenten eines Signifikanten zusammen.

36 Vgl. Helmut J. Schneider, *Der zerbrochne Krug*. In: KHb, S. 33–41, hier S. 37. Auch Monika Schmitz-Emans konstatiert, dass Zeichen und Bezeichnetes in Frau Marthes Rede als



des Bildes auf dem Krug eine Einheit von Signifikant, Signifikat und Referent, indem sie das Bild, das auf dem Krug zu sehen war, auf eine Weise beschreibt, in der das Bild mit Abgebildeten zusammenzufallen scheint. Dies wird freilich erst durch das Loch an der betreffenden Stelle möglich, das es erlaubt, sowohl von dem Bild als auch von dem Abgebildeten in der Vergangenheitsform zu sprechen, wodurch der Eindruck ihrer Identität entsteht.<sup>37</sup> In Kleists Stück wird aber weder der Krug (die Frage der Entschädigung für Frau Marthe bleibt ungeklärt) noch die adamitische Sprache restituiert. An deren Stelle herrscht, wie Roland Reuß es formuliert hat, ein Sprachgebrauch, »der sich erst aus einem Verhältnis zu anderen, ihren Intentionen, Aufrichtigkeits- und Täuschungsabsichten mit Semantik füllt.«<sup>38</sup> Ein Sprachgebrauch also, der durch die Mechanismen der Kommunikation gekennzeichnet ist, die mit dem Sündenfall in die Welt gekommen ist. »Wahrheit« (BKA I/3, Variant, Vs. 468) ist in Kleists Stück nicht jenseits der Kommunikation zu erlangen und bleibt damit auch am Schluss des Stückes noch mit der Möglichkeit der Täuschung behaftet. Was wir am Ende haben, ist ein Wahrheitsversprechen des Gerichtsrats Walter, dessen Gültigkeit sich nicht zweifelsfrei verbürgen lässt und sich prinzipiell erst im Nachhinein erweisen kann.

Das ›Geschwätz‹ des Richters Adam ist darauf angelegt, den wirklichen Sachverhalt zu verbergen und verrät ihn dabei doch immer schon, woraus sich ein Gutteil der Komik seiner Reden speist. Adam versucht, die Sprache als Mittel zu seinen Zwecken und zugleich als Tarnung seiner wahren Absichten zu verwenden. Doch die Sprache lässt sich nicht von seinen Intentionen beherrschen. Als betrogener Betrüger ist er eine komische Figur in einem Stück, in dem das Potential für eine Tragödie – die Tragödie der Eve – steckt,<sup>39</sup> die sich im Wahrheitsspiel, in das Gerichtsrat Walter Eve verwickelt, in den Schein einer Komödie auflöst.<sup>40</sup> Lässt sich ›Der zerbrochne Krug‹ als Komödie des Geschwätzes lesen, führt dieses in ›Die Familie Schroffenstein‹ zur Tragödie. Anders als in ›Der zerbrochne Krug‹ wird in ›Die Familie Schroffenstein‹ der Sündenfall nicht nur als geschichtsphilosophischer Grund für alles menschliche Geschwätz perspektiviert, sondern ist integraler Teil davon. Als Jeronimus von Schroffenstein in Rossitz ankommt, erfährt er, dass man die Schroffensteine aus Warwand für den Tod des kleinen Peter verantwortlich macht. Um herauszufinden, ob es wahr ist, »was die Leute reden«, nämlich dass der Onkel seinen Neffen erschlagen habe, wendet er sich an den Kirchenvogt. Doch dieser verfügt, anders als Jeronimus erhofft hatte, über kein höheres Wissen, sondern gibt auch nur Gerüchte über die vermeintlich schlechten Absichten des Hauses Warwand wieder.<sup>41</sup> Der Kirchenvogt

Einheit behandelt werden und deutet dies als ›Klage‹ über den Verlust ihrer paradiesischen Einheit (vgl. Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder*, wie Anm. 10, S.59).

37 Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen und Basel 2000, S. 89f.

38 Vgl. Roland Reuß, »... uns, was wahr ist, zu verbergen.« Notizen zur Sprache von Kleists »Lustspiel« ›Der zerbrochne Krug‹. In: *Brandenburger Kleist-Blätter* 8 (1995), S. 3–18, hier S. 10.

39 Vgl. Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 37), S. 93.

40 Vgl. zur Problematik des Scheins im Variant: Joachim Harst, *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*, München 2012, S. 190f.

41 Vgl. zur Gerüchtekommunikation in ›Die Familie Schroffenstein‹ auch Torsten Hahn,

führt unterschiedliche Indizien an, die bezeugen sollen, dass man in Warwand schon immer darauf aus gewesen ist, an das Erbe aus Rossitz zu gelangen. Dabei kann er keinen anderen Gewährsmann für die Wahrheit des Geredes angeben als das »man« des »spricht man« (BKA I/1, 20). Um Jeronimus zu erklären, was in Rossitz vorgefallen ist, holt der Kirchenvogt sehr weit aus, indem er seinen Bericht in den »alten Zeiten« anfangen lässt, in denen der Erbvertrag geschlossen wurde:

Seit alten Zeiten

Giebt's zwischen unsern beiden Grafenhäusern,  
Von Rossitz und von Warwand einen Erbvertrag,  
Kraft dessen nach dem gänzlichen Aussterben  
Des einen Stamms, der gänzliche Besitzthum  
Desselben an den andern fallen sollte. (BKA I/1, 19)

Jeronimus meint, einen Schwätzer vor sich zu haben, und bittet ihn, »zur Sache«, dem vermeintlichen Mord an dem kleinen Peter, zu kommen, worauf der Kirchenvogt repliziert, dass der Erbvertrag zur Sache gehöre. »Denn das ist just als sagtest Du, der Apfel / Gehöre nicht zum Sündenfall.« (BKA I/1, 19) Der Vergleich des Kirchenvogts zielt darauf, den Sachbezug seiner Rede zu illustrieren. Gehört der Apfel aber notwendig zum Sündenfall? In der Bibel ist nur von den »Früchten« (1. Mose 3,3) des Baumes der Erkenntnis die Rede. Erst mit der christlichen Kunst des späteren Mittelalters hat sich der Apfel als Bestandteil des Sündenfalls fest etabliert.<sup>42</sup> Statt den Sachbezug seiner Rede zu untermauern, stellt der Vergleich heraus, dass der Kirchenvogt es in seinem Bericht so genau nicht mit den Dingen nimmt – nicht einmal beim Sündenfall.<sup>43</sup> Dass es sich bei der Frucht des Baumes der Erkenntnis um einen Apfel gehandelt haben soll, ist nicht mehr als ein Gerücht, wie so vieles andere, was der Kirchenvogt gegenüber Jeronimus von sich gibt. Der Erbvertrag als Sündenfall funktioniert in der Rede des Kirchenvogts wie eine Ursprungs-

Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008, S. 284–310. Auch Hahn stellt Fragen der Kommunikation ins Zentrum seiner Untersuchung von Kleists Stück, setzt aber einen anderen Schwerpunkt, insofern er das Gerücht als »Medienmodell[ ]« (S. 289) begreift und nicht auf die sprachtheoretische Auslegungstradition des Sündenfalls eingeht.

42 Vgl. Hendrik Willem van Os, Apfel. In: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Ort 1968, Sp. 123f. Im orientalischen Raum war die Darstellung des Baumes der Erkenntnis als Feigenbaum, gelegentlich auch als Weinstock verbreitet. In der mitteleuropäischen Kultur wurde der Baum der Erkenntnis vereinzelt schon im frühen Mittelalter als Apfelbaum gedeutet – literarisch lässt sich Apfelbaumtradition zum ersten Mal bei Cyprian aus Gallien nachweisen –, doch erst seit dem späteren Mittelalter gilt sie als geläufig. Vgl. auch Johanna Flemming, Baum, Bäume. In: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Ort 1968., Sp. 258–267, besonders Sp. 264f.

43 Es ist bezeichnend, dass Kleist hier eine Figur wählt, die zwar mit der Kirche verbunden ist, aber keine klerikale Person, sondern einen Laien vorstellt. Denn Kirchenvögte waren mit der Verwaltung des Kirchengutes und der Vertretung von geistlichen Herren in weltlichen Dingen betraut.

legende, die immer neue Gerüchte über die vermeintlich schlechten Absichten der anderen, die nur auf das Erbe aus sind, produziert.<sup>44</sup>

In ›Die Familie Schroffenstein‹ führt die Tendenz, die sprachliche Mehrdeutigkeit auf eine bestimmte Bedeutung zu reduzieren, in die Katastrophe. Mit dem Sündenfall ist die Relation zwischen den Zeichen, den Bedeutungen und den Referenten unsicher geworden. In der Kommunikation wird Sprache zu einer Frage des Verstehens einer Mitteilung, deren Bedeutung sich erst aus der Zuschreibung des Adressaten ergibt, da die Intentionen des Mitteilenden im Grunde als opak gelten müssen.<sup>45</sup> Dies zeigt sich besonders deutlich im Fall des vermeintlichen Auftragsmörders aus Warwand, von dessen angeblichem Geständnis der Kirchenvogt schließlich berichtet. Von dem, was er auf der Folter sagt, ist aber nur ein Wort zu verstehen, nämlich der Name »Sylvester« (BKA I/1, 23). Ein Name allein ist noch keine Mitteilung. Zu dieser wird der Name erst in der Anschlusskommunikation. Diese wertet ihn als Geständnis, im Auftrag Sylvesters den kleinen Peter ermordet zu haben. Spiegelbildlich wiederholt sich der Vorgang auf der anderen Seite, die den unehelichen Sohn Ruperts Johann des Mordversuchs an Agnes verdächtigt und hierfür auch keinen anderen Anhaltspunkt hat, als dass Johann im Delirium (!) einen Namen genannt hat (BKA I/1, 125).

Der sprachtheoretischen Auslegungstradition entsprechend, hat der Sündenfall zur Folge, dass die Zeichen nicht mehr transparent auf ihre Bedeutung sind, sondern ihre Bedeutung im Rahmen von Kommunikationsprozessen erhalten, in denen die Intention des oder der Sprechenden verborgen oder mehrdeutig ist, so dass Sinnzuschreibungen immer fehlgehen können. Mit dem Sündenfall ist Kommunikation in all ihren Zwei- und Mehrdeutigkeiten entstanden – diesen Zweideutigkeiten ist nicht mit einer gewaltsamen Vereindeutigung zu entgehen, die vorliegt, wenn alle Kommunikation genauso wie alles Tun der anderen nunmehr auf das Handlungsmuster der Schlange, die List, zurückgeführt wird. Gerade hierdurch werden Gerüchte produziert, wie die Rede des Kirchenvogts zeigt. Pointiert formuliert: Durch den Sündenfall ist die Sprache ein fundamental mehrdeutiges Medium geworden, nicht aber alle Sprecher notwendig zu Schlangen. Genau dies unterstellen aber die Figuren in ›Die Familie Schroffenstein‹, wenn sie Kommunikation auf das Handlungsmuster des Sündenfalls reduzieren und »Schlangen« als deren böswillige Urheber annehmen. Die Einstellung der Figuren, immer schon von schlechten Absichten bei den anderen auszugehen, steht im auffälligen Kontrast zu der Dynamik der Kommunikation, die Kleist in ›Die Familie Schroffenstein‹ modelliert. Ein charakteristisches Merkmal der Kommunikationsstruktur in dem Stück ist die durch

44 In der Gerüchtforschung werden Legenden als zu festen Formen geronnene Gerüchte verstanden. Vgl. Gordon W. Allport und Leo Postmann, *The Psychology of Rumor*, New York 1947, S. 162f. Diese können immer neue Gerüchte hervorbringen, wenn sie aktualisiert werden. Vgl. auch Torsten Hahn, der vom Erbvertrag als »Mythos« spricht. (Hahn, *Das schwarze Unternehmen*, wie Anm. 41, S. 290)

45 Vgl. zur Trias Information, Verstehen, Mitteilung als Glieder eines dreistelligen Selektionsprozesses, der als grundlegend für Kommunikation anzunehmen ist: Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1996, besonders S. 194–196.

Boten bzw. Dritte vermittelte Rede. In dieser ist die Botschaft immer schon von der Intention der Redenden losgelöst.<sup>46</sup> Nicht diese beherrschen die Kommunikation, sondern entscheidend sind Prozesse der Vermittlung, des interpretierenden Verstehens und der Anschlusskommunikation, die Botschaften nie einfach nur neutral übertragen, decodieren und weitergeben, sondern immer schon nach eigenen Gesetzen bearbeiten und weiterverarbeiten. Diese Dimension des Dritten, der Vermittlung, verkennen die Figuren aber. Sie schränken Kommunikation auf absichtsvolle Handlung ein, der sie ein bestimmtes Schema zugrunde legen, nämlich das Schema des Sündenfalls: Die anderen sind die Schlangen, die einen um das Paradies (das Erbe) bringen wollen. Diese Reduktion der Kommunikation auf das Handlungsschema des Sündenfalls führt zu der Spirale der Gewalt, der sich die Figuren nicht entziehen können.

So erfährt Rupert durch Gerüchte, die Wanderer ihm zutragen, dass man den aus Rossitz abgeschickten Herold und seinen Stiefsohn Johann in Warwand erschlagen habe. Auf die Nachfrage Ruperts, ob Sylvester selbst dabei gewesen sei, als der Herold umgebracht wurde, entgegnet der Wanderer, dass Sylvester so getan habe, als habe er es nicht gewusst. Erst später habe er die Täter gescholten, »es glaubt' ihm aber keiner. / Denn's dauerte nicht lang', so nennt er seine / Getreuen Unterthanen sie.« (BKA I/1, 118) Statt die Gerüchte über Sylvester als vermittelte Rede zu hinterfragen, schenkt Rupert ihnen unmittelbar Glauben und unterstellt im Einklang mit den Gerüchten, dass hinter allem, was Sylvesters sagt und tut, eine listige Absicht stecke: »O listig ist die Schlange« (BKA I/1, 118). Deswegen geht er auch nicht auf Sylvesters Initiative zur Verständigung ein und lässt den Konflikt eskalieren.

Mit der kommunikationstheoretischen Problematik steht der Erbvertrag in enger Verbindung. Konkret zitiert Kleist mit dem Erbvertrag eine zu seiner Zeit nicht mehr gebräuchliche Form des Erbrechts: die »Erbverbrüderung«, die die Erbmodalitäten nicht nur für die unmittelbaren Nachkommen, sondern auch für spätere Generationen, also für die Zukunft festlegt.<sup>47</sup> Genau besehen dient der Erbvertrag in »Die Familie Schroffenstein« nun aber nicht nur dazu, das Erbe in der Familie zu halten und davor zu bewahren, in fremde Hände zu gelangen, sondern er dient ebenso dem Ausschluss eines Dritten. Denn die Familie Schroffenstein besteht ja nicht nur aus den Häusern Warwand und Rossitz, sondern es gibt noch ein drittes Haus, das Haus Wyk, aus dem die Figur des Jeronimus stammt. Dieser Ausschluss des Dritten hat starke sprach- und kommunikationstheoretische Implikationen. So bildet das Prinzip des ausgeschlossenen Dritten die Grundlage für die gewaltsame Desambiguierung der Sprache, die um der binären Logik der Feindschaft willen Eindeutigkeit herstellen möchte, wo Mehrdeutigkeit vorliegt. Die Dimension des Dritten ist aber auch die Sphäre der Vermittlung und ihrer Medien, die die Figuren verkennen, wenn sie Kommunikation auf Handlung und intentionale Sprecher verkürzen. Der Ausschluss eines Dritten trifft folgerichtig Jeronimus, der das Prinzip

46 Vgl. Roland Reuß, »(Stillschweigen.)« Aufzeichnungen zur Stellung der Rede in Kleists »Die Familie Schroffenstein«. In: Brandenburger Kleist-Blätter 15 (2003), S. 3–15, hier S. 7.

47 Vgl. Ulrike Vedder, Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts, München 2011, S. 182–187.

des *tertium datur* verkörpert und zu Tode kommt, als er sich als Bote zwischen den Familien betätigt.

Noch ein weiterer Aspekt ist hinsichtlich des Erbvertrags von Bedeutung: Er hat, wie eingangs bereits betont, *nicht* die Aufspaltung der Einheit der Familie in zwei Teile verursacht, sondern diese liegt bereits vor, als er geschlossen wird. Die Teilung der Familie in unterschiedliche Häuser wird von Anfang an vorausgesetzt, dahinter reicht die Narration nicht zurück. Über einen *Ursprung* der Teilung der Familie in zwei Häuser erfahren wir nichts. Dies hat die Forschungsliteratur nicht davon abgehalten, (umstrittene) Spekulationen zu einem Ursprung der Spaltung anzustellen. Louis Gerrekens nimmt einen Inzest an und begründet diese These mit den unklaren Familienverhältnissen sowie damit, dass Sylvester und Rupert in I/1 einmal als »Vettern, Kinder eines Vaters« (BKA I/1, 12), bezeichnet werden.<sup>48</sup> Statt einen solchen Bruch vor dem ›Sündenfall‹ des Erbvertrags zu konstruieren, um eine ursprüngliche Einheit und Identität der Familie festmachen zu können, scheint es mir sinnvoller zu sein, den Befund ernst zu nehmen, dass der Text hierzu keine belastbaren Anhaltspunkte hergibt und die genauen Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Familien unklar bleiben.<sup>49</sup> Das Drama bietet keinen Bericht über eine ursprüngliche Einheit und macht auf diese Weise deutlich, dass solche Konstruktionen Fiktionen sind. Eine Spaltung gibt es schon von Anfang an. Damit wird aber den mächtigen triadischen Geschichtsspekulationen, die im 18. Jahrhundert im Schwange waren und eine ursprüngliche präreflexive Einheit annahmen, ein erstes Paradies, das auf dem Wege der Kunst auf höherer Ebene, als »Paradies der Erkenntnis und Freiheit«,<sup>50</sup> wie es bei Schiller heißt, wiedererreicht werden soll, buchstäblich der Grund entzogen. Kleist gibt solchen Spekulationen in ›Die Familie Schroffenstein‹ nicht nur eine skeptische Wendung, wie Hinrich Seeba meint, sondern unterminiert ihr Fundament. In Kleists Drama sind die Menschen immer schon aus dem Paradies einer imaginären Einheit gefallen, noch bevor es zu dem ›Sündenfall‹ des Erbvertrags kommt.

Dies bestätigt sich auch, wenn man die rechtstheoretischen Erwägungen berücksichtigt, zu denen die biblische Paradieserzählung seit dem Mittelalter bis weit ins

48 Vgl. Louis Gerrekens, Nun bist Du ein verschloßner Brief. Wörtlichkeit und Bildlichkeit in Heinrich von Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ und ›Familie Schroffenstein‹, Frankfurt a.M. 1988, S. 146. Gerrekens hat diese Hypothese auch später wiederholt. Vgl. ders., Die Familie Schroffenstein (wie Anm. 9), S. 29.

49 Rupert und Sylvester bezeichnen sich im Stück als »Vetter[n]« (BKA I/1, 50, 130). Dieser Ausdruck war aber zu Kleists Zeit nicht ausschließlich für die Kinder von Geschwistern reserviert, sondern ließ sich auf alle männlichen Verwandten beziehen. Vgl. Anke Vogel, *Unordentliche Familien*. Über einige Dramen Kleists, Heilbronn 1996, S. 43. Ferner werden Rupert und Sylvester als Onkel von Agnes respektive Ottokar vorgestellt. Dies muss nicht darauf hindeuten, dass Rupert und Sylvester Geschwister sind. Onkel sind sie für die Kinder des anderen bereits durch das Verhältnis ihrer Ehefrauen zueinander, die im Personenverzeichnis als »Stiefschwester[n]« bezeichnet werden. Wie genau Rupert und Sylvester nun miteinander verwandt sind, lässt sich nicht eindeutig auflösen.

50 Friedrich Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft am Leitfaden der mosaichen Urkunde [1790]. In: Ders., Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 6, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M. 2000, S. 432–450, hier S. 433.

18. Jahrhundert Anlass gegeben hat. Eigentum und Eigentumsrecht sind immer wieder als *Folge* des Sündenfalls beschrieben worden, so in der Kanonistik (Huguccio oder Laurentius Hispanus) und in der Scholastik (Wilhelm von Auxerre) bis hin zur Frühaufklärung (Christian Thomasius).<sup>51</sup> Das Eigentumsrecht setzt also eine bereits gefallene Menschheit voraus. Dies ist nicht viel anders in dem für Kleists Drama wohl wichtigsten Referenztext, Rousseaus zweitem Diskurs, der ›Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit zwischen den Menschen‹ (1755), wenn dieser auch nicht mehr theologisch mit Bezug auf die Bibel, sondern anthropologisch argumentiert. Bei Rousseau ist die Einführung des Eigentumsrechts zwar letztlich Grund für alle Verwerfungen im Gesellschaftszustand; dieser entscheidende Moment in Rousseaus Entwurf einer Menschheitsgeschichte setzt aber schon voraus, dass die Menschen sich bereits weit von einem ursprünglichen Naturzustand entfernt haben. Erst als sie mit dem Ackerbau und der Aufteilung von Land beginnen, kommen erste Vorstellungen von Besitz und Eigentum auf. Bei Rousseau ist es die Sorge um die Zukunft, die zum Eigentumsrecht führt: »[D]a die Menschen darüber hinaus ihre Blicke in die Zukunft zu richten begannen und sie alle sahen, daß sie einige Güter zu verlieren hatten, gab es keinen, der die Ahndung des Unrechts, das er einem anderen hätte zufügen können, nicht für sich selbst zu fürchten gehabt hätte.«<sup>52</sup> Aus Misstrauen gegenüber den anderen werden Gesetze notwendig, die, so Rousseaus Dialektik des Gesetzes, genau die gleichen Übel, die sie bekämpfen sollen, hervorbringen. So sollen die Eigentumsrechte dazu dienen, der Furcht und dem Misstrauen Abhilfe zu schaffen, befördern diese aber zugleich.<sup>53</sup> Eine solche ambivalente Funktion erfüllt auch der Erbvertrag in ›Die Familie Schroffenstein‹; die Nähe zu Rousseaus zweitem Diskurs sticht hier in die Augen.<sup>54</sup>

Wenn der Erbvertrag als Ausschluss eines Dritten die Gewalt in ›Die Familie Schroffenstein‹ verursacht, insofern er, kommunikationstheoretisch betrachtet, markiert, dass die Figuren die Sphäre der Vermittlung und der Eigendynamik der Kommunikation verkennen und eindeutige Absichten unterstellen, wo diese verborgen sind oder mehrdeutig bleiben, so ist festzustellen, dass auch in Ottokars Kommunikationsideal paradiesischer Transparenz der Seele kein Raum mehr für ein

51 Vgl. Andreas Thier, Heilsgeschichte und naturrechtliche Ordnung: Naturrecht vor und nach dem Sündenfall. In: Matthias Armgardt und Tilman Repgen (Hg.), Naturrecht in Antike und früher Neuzeit, Tübingen 2014, S. 151–172.

52 Jean-Jacques Rousseau, Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen, aus dem Französischen und hg. von Philipp Rippel, Stuttgart 1998, S. 86.

53 Vgl. Rousseau, Abhandlung über den Ursprung (wie Anm. 52), S. 105.

54 Eine Ähnlichkeit zwischen Kleists Stück und den Gedanken Rousseaus ist schon öfter beobachtet worden. Bereits Hinrich Seeba verweist auf Rousseau, stellt allerdings nicht einen Bezug zu dem zweiten Diskurs und der Eigentums- und Rechtsproblematik her, sondern bringt mit Blick auf eine triadische Geschichtsmetaphysik den ›Contrat social‹ ins Spiel. (Vgl. Seeba, Sündenfall des Verdachts, wie Anm. 6, S. 121) Eine gedankliche Nähe zu Rousseaus zweitem Diskurs erkennt Günter Blamberger, ohne allerdings auf die Dialektik des Gesetzes einzugehen. (Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 175f.) Vgl. ferner Klaus Schuhmacher, Paragraphie. Über das gedichtete Recht, Stuttgart 1992, S. 36.

Drittes, für die Vermittlung und deren Zwei- und Mehrdeutigkeiten ist.<sup>55</sup> Ottokar fordert von Agnes, Misstrauen gegen absolutes Vertrauen auszutauschen und ihm keinen ihrer »heimlichsten Gedanken« (BKA I/1, 104) zu verbergen. Wie ein »offen« liegendes, »schönes Buch« (BKA I/1, 95) und nicht wie ein »verschlossener Brief« (BKA I/1, 95) soll Agnes' Seele für ihn lesbar sein. Diese idealisierte unmittelbare Sprache der Seele nennt Ottokar auch »Göttersprache« (BKA I/1, 95). Es ist das Ideal einer vollkommen transparenten Sprache, in der die Bedeutung unverschleiert hervortritt.<sup>56</sup>

Die einzige, die sich auf die Zweideutigkeit der Kommunikation einlässt und damit paradoxerweise einen Moment der Verständigung ermöglicht, ist Agnes. In einem Moment, da ihr Vertrauen in Ottokar erschüttert ist, lässt sie sich von ihm Wasser zur Stärkung bringen, von dem sie nicht weiß, ob es eine Arznei oder Gift ist: »Er bringe mir Wasser, bringe / Mir Gift, gleich viel, ich trink' es aus, er soll / Das Ungeheuerste an mir vollenden.« (BKA I/1, 97) Agnes geht das Risiko der Kommunikation ein, in der sich die Absicht des anderen nicht eindeutig erkennen lässt und man noch nicht von vornherein weiß, was am Ende herauskommt. Durch ihre Bereitschaft, die Ambiguität anzunehmen,<sup>57</sup> wird es den beiden im Anschluss auch erst möglich, die Ambiguität der vermeintlichen Geständnisse zu erkennen und das Verdachtssystem in Frage zu stellen.

Ottokar möchte nun seine Kommunikation mit Agnes von Misstrauen auf absolutes Vertrauen umstellen, was allerdings schon dadurch fragwürdig wird, dass er dieses Vertrauen von Agnes fordert, ohne es ihr selbst zu schenken, insofern er sie nicht in den Grund für den Kleidertausch einweiht. Sein Kommunikationskonzept lässt sich mit Sibylle Krämer als ein »erotisches« verstehen: Dieses zielt darauf, den Abstand zwischen den Beteiligten zu überwinden und ihre wechselseitige Unzugänglichkeit in einem Identischen aufzuheben.<sup>58</sup> Hier bleibt aber kein Platz mehr für ein Mittleres, kein Zwischenraum für Medien. Der Kleidertausch symbolisiert eine solche Vereinigung, die für beide tödlich endet. Es ist schon verschiedentlich bemerkt worden, dass Ottokar auch andere Handlungsmöglichkeiten als den Kleidertausch gehabt hätte und sich manipulativ gegenüber Agnes verhält.<sup>59</sup> Ottokar will seinem Vater ein Lehrstück über die im Kleidertausch demonstrierte Identität des Verschiedenen bereiten, das sich nicht nur als zu schwach gegenüber der Gewalt der Wirklichkeit erweist, sondern selbst manipulative Gewalt gegenüber Agnes im-

55 Wohl wünscht sich Ottokar in seinem Dialog mit Agnes einen »dritten« Gedanken (BKA I/1, 108), der zwischen den geschlossenen Denksystemen der Väter vermitteln könnte. Statt auf eine Kommunikation, die den Gedanken der Vermittlung ernst nimmt, zielt Ottokar aber auch hier auf eine unmittelbare Verständigung, die die Sphäre der Sprache überspringt, wie der nachfolgende Satz belegt: »– Und schuldlos, wie sie sind, müßt' ohne Rede / Sogleich ein Aug' das andere verstehn.« (ebd.)

56 Vgl. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 37), S. 66.

57 Vgl. Reuß, »(Stillschweigen.)« (wie Anm. 46), S. 13.

58 Vgl. Sibylle Krämer, Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008, S. 16f.

59 Vgl. Gerrekens, Die Familie Schroffenstein (wie Anm. 9), S. 31; Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 37), S. 71.

pliziert. Kleist unterminiert in ›Die Familie Schroffenstein‹ nicht nur die Vorstellung einer ursprünglichen mit sich selbst identischen Einheit und Ganzheit, insofern es bereits von Anfang an eine Spaltung in der Familie gibt. Vielmehr wird in seinem Drama auch deutlich, dass gerade die Orientierung an einer wiederherzustellenden paradiesischen, mit sich selbst identischen Einheit die Gewalt nicht aufzulösen vermag, sondern sie vielmehr noch begünstigt.

### III.

Auch im Marionettenaufsatz greift Kleist die Triade ursprüngliche Einheit – Entzweiung – Wiedervereinigung in der Kunst als konventionelles Muster idealistischer Ästhetik und Geschichtsphilosophie auf, um deren Paradoxien und latente Gewalt-samkeit auszustellen. Dabei spielt er bekanntlich auch hier mit den Topoi der Paradieserzählung. Das Streitgespräch, das der anonyme Ich-Erzähler mit Herrn C., dem ersten Tänzer der Oper in der Stadt M... über die Anmut des Marionettentanzes führt, mündet in zwei Binnenerzählungen. Die erste soll den Bruch zwischen Körper und Seele beim Menschen illustrieren, der dafür verantwortlich gemacht wird, dass es der menschlichen Bewegung gegenüber derjenigen der Marionetten an Anmut mangle. Die Erzählung handelt dann aber nicht, wie angekündigt, davon, dass ein junger Mann seine natürliche Grazie durch das »Bewußtsein« verliert, das mit dem Sündenfall assoziiert wird, dem »dritte[n] Capitel vom ersten Buch Moses« (BKA II/7, 325). Verantwortlich für den Verlust der Anmut ist nicht der Blick, den der Jüngling in den Spiegel tut, sondern eine Bemerkung des Ich-Erzählers, mithin ein Moment der unaufrichtigen Kommunikation.<sup>60</sup> Denn aus pädagogischen Gründen verbirgt der Ich-Erzähler sein wahres Urteil über die auch ihm anmutig erscheinende Bewegung des Jünglings und lacht ihn aus. Der Ich-Erzähler hatte Anstoß an den ersten »Spuren der Eitelkeit« (BKA II/7, 326) genommen, die der Jüngling zeigte. Eitelkeit setzt aber ein Bewusstsein der eigenen Reize voraus. Das Bewusstsein führt also als solches noch nicht unbedingt zum Verlust der Grazie, wie es die Erzählung eigentlich hatte dartun wollen. Die zweite Binnenerzählung steht im geschichtsphilosophischen Entwurf des Essays als Antithese zur Jünglingsgeschichte und weckt die Erwartung zu zeigen, wie die Grazie nach dem Sündenfall des Bewusstseins wiedergewonnen werden könnte.<sup>61</sup> Die Geschichte handelt von einem dressierten Bären, der als Meister der Fechtkunst dargestellt wird:

Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) gieng er gar nicht einmal ein: Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht. (BKA II/7, 330)

60 Dies hat bereits Gerhard Kurz beobachtet. Vgl. Gerhard Kurz, »Gott befohlen«. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹. In: KJb 1981/82, S. 265–277, hier S. 269f.

61 Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 37), S. 208.



Bezogen auf die Argumentation von C. lässt sich der Bär als der »paradoxe« Punkt« verstehen, »an dem die beiden Enden der ›ringförmigen Welt«, der mangels Bewusstsein anmutige Körper und der qua höchsten Bewusstseins unfehlbare Blick, zusammenfielen.«<sup>62</sup> Allerdings fällt auf, dass in dieser zweiten Binnenerzählung von Anmut gar nicht mehr die Rede ist.<sup>63</sup> Die Aufmerksamkeit wird stattdessen auf den Aspekt des Lesens und der Kommunikation verschoben: Der Bär ist »schlagfertig« (BKA II/7, 330), er lässt sich, anders als der Jüngling, nicht von der unaufrichtigen Rede hereinlegen, sondern durchschaut die Absichten des anderen. Er erfüllt Ottokar von Schroffensteins Kommunikationsideal, in der Seele des anderen wie in einem offenen Buch zu lesen. Mit dieser Geschichte vermag C. schließlich den Ich-Erzähler zu gewinnen, der sie glaubt; als Leser weiß man allerdings nicht, ob man der Geschichte glauben kann oder sie nicht für eine »Finte[]« halten soll, mit der der Ich-Erzähler schließlich seinen Meister gefunden hat und in der Kommunikation mit Herrn C. besiegt worden ist.

Die Aussicht auf ein unendliches Bewusstsein, das die Kommunikation beherrscht, weil es unmittelbar die Absichten des anderen erkennt, erweist sich als Teil einer »Rhetorik [...] der Persuasion«,<sup>64</sup> zu der auch die Reminiszenzen und Variationen der Paradieserzählung zu zählen sind. Die Kommunikation und ihre Fallstricke werden im Marionettenaufsatz wie in der Tradition theologischer und ästhetischer Sprachreflexion mit dem Sündenfall verbunden, wie die Geschichte vom Jüngling, der seine natürliche Grazie aufgrund einer unaufrichtigen Bemerkung des Ich-Erzählers verliert, zeigt. Das Gegenbild zum Jüngling: Der Bär, der die Absichten durchschaut, wird mit einem paradiesischen unendlichen Bewusstsein assoziiert, dem die Zeichen auf ihr Bezeichnetes transparent sind.<sup>65</sup> Die Erzählung über den Bären wird aber von einem Erzähler, in diesem Fall der Tänzer C., präsentiert, dessen Absicht und Hintergedanken sich gerade nicht zweifelsfrei ergründen lassen, weder für den Ich-Erzähler noch für den Leser. Damit erweist sie sich aber als Teil dessen, was sie hinter sich zu lassen verspricht: einer Kommunikation, in der die Absichten des anderen nicht eindeutig zu erkennen sind.

C. verweist gerade in dem Moment des Streitgesprächs auf die Notwendigkeit einer genauen Kenntnis des »dritte[n] Capitel[s] vom ersten Buch Moses« (BKA II/7, 325), als der Ich-Erzähler signalisiert, von seinen theoretischen Ausführun-

62 Hansjörg Bay, *Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists ›Über das Marionettentheater‹*. In: Sandra Heinen und Harald Nehr (Hg.), *Krisen des Verstehens um 1800*, Würzburg 2004, S. 169–190, hier S. 179f.

63 Vgl. zur Kluft zwischen These und Beispielerzählungen auch Ulrich Johannes Beil, ›Keno-sis‹ der idealistischen Ästhetik. In: *KJb* 2006, S. 75–99, besonders S. 98f.

64 Paul de Man, *Ästhetische Formalisierung. Kleists ›Über das Marionettentheater‹*. In: Ders., *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233, hier S. 211.

65 Vgl. Bay, *Mißgriffe* (wie Anm. 62), S. 180: »Die Fähigkeit des Bären, einer wahrnehmbaren Erscheinung ein verborgenes, sie regierendes Inneres zuzuordnen, ist demnach nicht nur auf die Intention hinter der Handlung, die Absicht hinter den Ausfällen des Gegners zu beziehen, sondern auch auf das Gemeinte hinter dem Gesagten und die Bedeutung hinter dem Buchstaben.«

gen und paradoxen Behauptungen über die dem Menschen überlegene Anmut der Marionetten nicht überzeugt zu sein. Diese Bemerkung bildet das Initial für das Erzählen der beiden Binnengeschichten, die wiederum in die Erwägungen am Schluss des Aufsatzes über ein zweites Essen vom Baum der Erkenntnis, »um in den Stand der Unschuld zurückzufallen« (BKA II/7, 331), münden. Die biblische Paradieserzählung bewegt sich hier auf der gleichen Ebene wie die beiden anderen Erzählungen: eine Fiktion, die an der Stelle bemüht wird, an der rationale und empirische Erklärungen an ihre Grenzen stoßen.<sup>66</sup> Sollen wir am Ende diesen Geschichten glauben oder werden wir nicht nur mit dem Versprechen auf ein wiederhergestelltes Paradies getäuscht wie Agnes in ›Die Familie Schroffenstein?‹ Kleists Aufsatz entlässt uns mit dieser offenen Frage und macht damit zugleich deutlich, dass wir in der Kommunikation immer schon mit postlapsarischen Bedingungen zu tun haben, denen wir nicht entkommen können. Mit dem Sündenfall werden die sprachlichen Zeichen in ihrer Bedeutung unsicher und die Absichten der Sprechenden opak. So weit geht Kleist mit der sprachtheoretischen Auslegungstradition der Paradieserzählung mit. Zugleich macht er aber deutlich, dass das Ideal paradiesischer Transparenz der Seelen und der Zeichen keinen Ausweg aus den Unwägbarkeiten der menschlichen Kommunikation bietet, sondern, insofern es im Rahmen von Kommunikation formuliert wird, deren Bedingungen unterworfen bleibt und damit eventuell selbst Zwecken der Täuschung dienen kann. Angemessen scheint bei Kleist weder absolutes Misstrauen noch unbedingtes Vertrauen in die Worte der anderen zu sein, sondern ein Kommunikationsverhalten, wie es Agnes in dem Moment zeigt, als sie nicht weiß, ob Ottokar ihr Wasser oder Gift reicht. Sie lässt sich in diesem Augenblick bewusst und mit wachen Augen auf das Risiko der Kommunikation ein, deren fundamentale Mehrdeutigkeit sie annimmt – und genau dies ist es letztlich, wozu man auch als Leser, Leserin, von Kleists Texten angehalten wird.

66 Die Frage, welcher Gattung die Paradieserzählung angehört, wurde im 18. Jahrhundert kontrovers diskutiert. Keineswegs war es mehr ausgemacht, dass es sich bei dem biblischen Bericht um Historie handelt. Herder hält wohl noch an der Vorstellung fest, dass die Paradieserzählung »einfache, wirklichste Geschichte« darstelle. (Vgl. Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts, wie Anm. II, S. 656) Andere sahen in ihr nurmehr ein »symbolisches Lehrgedicht« oder eine moralische Fabel. Vgl. Martin Metzger, Die Paradieserzählung. Die Geschichte ihrer Auslegung von J. Clericus bis W.M.L. de Wette, Bonn 1959, S. 39–47. In seiner Schrift ›Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte‹ (1786) behandelt Kant den Genesis-Bericht schließlich als Fiktion. Er tut diese aber nicht ab, sondern argumentiert, dass solche Fiktionen bei Themen, die sich weder empirisch noch rational beweisen lassen, notwendig seien (vgl. Immanuel Kant, Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte. In: Ders., Werke in sechs Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 6, 2. Aufl., Darmstadt 1968, S. 85–102). Kleist geht noch einen Schritt über Kant hinaus, insofern er es offenlässt, ob man C.s Verweis auf das »dritte Capitel des ersten Buch Moses« für eine notwendige Fiktion oder nur für eine »Finte[ ]« im Rahmen eines rhetorischen Täuschungsmanövers halten soll.

## KLEISTS SAKRALISIERUNG DER SPRACHE

Im Anfang war das Wort.

Sprache und Religion sind unauflösbar miteinander verknüpft. Zum einen teilt sich Religiosität nur über Sprache, über mündliche und schriftliche Texte mit.<sup>1</sup> Die Sprache der Religion bildet nach dem systemlinguistischen Modell eine funktionale Varietät, die sich von anderen Fachsprachen mittels innersprachlicher und außersprachlicher Merkmale (Laut, Schrift, Lexik, Syntax, Text; Raum, Zeit, soziale Gruppe, Tätigkeitsbereich) abgrenzt.<sup>2</sup> Ihre Aufgabe ist es, eine Wirklichkeit zu konstituieren, die als von etwas Transzendenten bewirkte erfahren wird; diese Funktionalisierung der Sprache geschieht in den kommunikativen Mustern der Verkündigung und Verehrung, die im rituellen Vollzug das Transzendente vergegenwärtigen.<sup>3</sup> Religiöse Sprache organisiert sich auf drei Ebenen: erstens als Wort Gottes an die Menschen (in Jesus Christus), zweitens als Wort der Menschen über Gott (Predigt, Exegese) und drittens als Wort der Menschen an Gott (Gebet).<sup>4</sup>

Zum anderen entwickelte sich die deutsche Sprache bis Ende des 18. Jahrhunderts in steter Verbindung zum religiösen Sprachgebrauch;<sup>5</sup> insbesondere die Bereiche Lexikologie und Syntax belegen diesen Kontakt. Erste schriftliche Zeugnisse deutscher Sprache entstanden als Übersetzungen und Glossen lateinischer Kirchen-

- 1 Vgl. Konrad Meisig, Einführung, In: Manfred L. G. Dietrich u.a. (Hg.), *Religiosität und Sprache. I: Alltagssprache und sakrale Sprache*, Münster 2006, S. 1–5, hier S. 1.
- 2 Vgl. Thorsten Roelcke, *Fachsprachen*, Berlin 2005, S. 19f.
- 3 Vgl. Alexander Lasch, *Texte im Handlungsbereich der Religion*. In: Stephan Habscheid (Hg.), *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation*, Berlin 2011, S. 536–555, insbesondere S. 540f.; vgl. auch Alexander Lasch und Wolf-Andreas Liebert, *Sprache und Religion*. In: Ekkehard Felder (Hg.), *Handbuch Sprache und Wissen*, Berlin 2015, S. 475–493.
- 4 Vgl. Christiane Tietz, *Sprache, fundamentaltheologisch*. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Hans Dieter Betz u.a., Bd. 7, 4., völlig neu bearbeitete Aufl., Tübingen 2004, Sp. 1612–1615; Hugo Moser, *Sprache und Religion. Zur muttersprachlichen Erschließung des religiösen Bereichs*, Düsseldorf 1964, S. 7.
- 5 Vgl. zur deutschen Sprachgeschichte u.a. Werner Besch und Norbert Richard Wolf, *Geschichte der deutschen Sprache. Längsschnitte – Zeitstufen – linguistische Studien*. Berlin 2009; Werner Besch, *Die Entstehung und Ausformung der neuhochdeutschen Schriftsprache/Standardsprache*. In: Ders., Anne Betten, Oskar Reichmann und Stefan Sonderegger (Hg.), *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, Teilbd. 3, Berlin 2003, S. 2252–2296; Thomas Gloning, *Religionen in der Sprach- und Kommunikationsgeschichte des Deutschen*. In: Alexander Lasch und Wolf-Andreas Liebert (Hg.), *Handbuch Sprache und Religion*, Berlin 2017, S. 37–69; Stefan Sonderegger, *Sprachgeschichtliche Aspekte der europäischen Christianisierung*. In: Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann und ders. (Hg.), *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, Teilbd. 2, Berlin 2000, S. 1030–1061.

texte und stellten Wortbildungsmuster; lexikalische Neuschöpfungen der Scholastiker, Mystiker und Pietisten gingen in die Alltagssprache über; die Wirkmächtigkeit der Lutherschen Bibelübersetzung legte das Fundament einer erstmalig überregional verständlichen deutschen Schriftsprache, die sich im Zuge der überkonfessionell agierenden Aufklärungsbewegung am Ende des 18. Jahrhunderts als Standard durchsetzte.

›Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deusch;‹<sup>6</sup> und die Heilige Schrift zeugt vom geoffenbarten Wort Gottes – in allerdings unzulänglicher menschlicher Sprache und daher stets auslegungsbedürftig. Das protestantische *sola-scriptura*-Prinzip erhob Deutsch (und andere Volkssprachen) in den Rang einer Verkündigungssprache, den zuvor nur die Überlieferungssprachen Hebräisch, Griechisch und Lateinisch besetzt hatten. Nicht ›heilige‹ Sprachen weihen die Inhalte, die Inhalte erhöhen die Sprache, die sie ausdrücken: Die sprachliche Form des Wort Gottes erhält sakralen Charakter. Verstärkt wird dieser durch den ›natürlichen Alterungsprozess‹ der Sprache, der Wörter und Wortkonnotationen aus der Alltagssprache ausscheidet. Ein prominentes Beispiel: »Maria aber behielt alle diese wort/vnd beweget sie in jrem hertzen.« (Lk 2,19) Nach bloßen orthographischen und grammatischen (bewegte als neue Präteritumsform) Angleichungen blieb diese Stelle der Weihnachtsgeschichte bis zur Bibelrevision 1975 unverändert; diese brachte dafür »und bedachte sie in ihrem Herzen«, um die im Frühneuhochdeutschen noch gebräuchliche Bedeutung des regelmäßigen Verbes ›bewegen‹ = ›eingehend überlegen‹, ›erwägen‹ wiederherzustellen, was allerdings auf so mächtige Kritik stieß, dass die Passage in der Version 1984 in der gewohnten Form erschien: statt philologischer Wiederherstellung der unmetaphorischen Erzählung Luthers eine durch zeitlichen Abstand zum Bild sakralen Charakters gewordene Form.<sup>7</sup>

Ein Phänomen dieser Beziehung zwischen religiöser und Alltagssprache ist die sprachliche Säkularisation:<sup>8</sup> das Herauslösen einzelner Wörter, Wortverbindungen

6 Ich werde nachfolgend die Ausgabe letzter Hand (1545) zitieren.

7 Vgl. Birgit Stolt, »Laßt uns fröhlich springen!« Gefühlswelt und Gefühlsnavigierung in Luthers Reformationsarbeit, Berlin 2012, insbesondere S. 175–193. Vgl. auch Birgit Stolt, Revisionen und Rückrevisionen des Luther-NT aus rhetorisch-stilistischer Sicht. In: Barbara Sandig (Hg.), Stilistisch-rhetorische Diskursanalyse, Tübingen 1988, S. 13–40. Die Formulierung »in ihrem Herzen bewegen bzw. erwägen« war im frühneuhochdeutschen Sprachverständnis Luthers auch deshalb kein Sprachbild, weil Herz noch keinen strikten Gegensatz zum Verstand bildete, es ist der Ort, an dem emotionale und intellektuelle Strebungen des Menschen im Glauben zusammentreffen, vgl. Notger Slenzca, Herz. In: Volker Leppin und Gury Schneider-Ludorff, Das Luther-Lexikon, Regensburg 2014, S. 293f.

8 Geprägt wurde der Begriff der sprachlichen Säkularisation durch Albrecht Schöne, der ihn in Analogie zum politisch-juristischen Begriff (Überführung kirchlichen Eigentums in weltlichen Besitz) benutzt: »Jene geformten Steine aber, die aus dem Sakralbau der religiösen Sprache gebrochen und in das dichterische Kunstwerk eingefügt werden, sind kein neutrales Material, sie bringen, auch wenn sie nicht obenhin sichtbar sind, mehr als sich selber aus dem alten in den neuen Bau. Auf diesem ›mehr‹ beruht die Bedeutung des Säkularisationsprozesses für die Auslegung des dichterischen Werkes.« (Albrecht Schöne, Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne, Göttingen 1968, S. 33)

aus ihrem religiösen Umfeld und ihre Verwendung in profanen Texten. Dabei unterscheiden sich Wörter in ihrem Ausmaß an ›Sakralität‹; Wörter wie ›Gott‹, ›taufen‹ können in nichtreligiösen Texten nur übertragen gebraucht werden, Wörter wie ›Liebe‹, ›rein‹, ›glauben‹ besitzen neben religiösen Konnotationen auch profane, und wieder andere Wörter haben nur in bestimmten religiösen Texten eine ihnen nicht eigene religiöse Bedeutung erhalten. Nach ihrer Hin-Über-Setzung vom religiösen in einen profanen Text bewahren die Wörter einen Teil ihrer religiösen Prägung, dieser unterlegt sich dem bezeichneten weltlichen Gegenstand und erhöht ihn.<sup>9</sup> Denn jede Säkularisierung zieht eine Sakralisierung nach sich – und umgekehrt. Dergestalt vermögen auch einzelne Wörter die Textlektüre zu beeinflussen.

Genau diese Wechselbeziehung zwischen sprachlicher Säkularisation und Sakralisation möchte ich in ausgewählten Werken Heinrich von Kleists beobachten, wofür die Lutherbibel als sakraler Bezugstext dienen soll. Es geht mir um Kleists Arbeit mit dem Sprachmaterial, um seine rhetorischen Strategien der Säkularisierung und Sakralisierung.

## I.

Eine erste Variante der sprachlichen Säkularisation/Sakralisation Kleists besteht in der Übernahme eines aus der Alltagssprache verschwundenen Wortes, das jedoch im sakralen Text konserviert wurde: Reisige. Mittelhochdeutsch *reisære* (aus dem Althochdeutschen *reisa*, *risan* > Kriegsfahrt, zum Kriege aufbrechen) bedeutete das Wort zunächst allgemein Bewaffneter, dann verengt berittener Bewaffneter und galt schon im 16. Jahrhundert als veraltet. Luther benutzte es, auch in der Verbindung »reisiges zeug« (Reiterei), vornehmlich im Alten Testament, vielleicht um die Historizität des Alten Testaments gegenüber der Gegenwartigkeit des Neuen Testaments – dort brachte er zumeist Reiter und sein eigens ›erfundenes‹ Kompositum Kriegsknecht – zu betonen. Bis 1912 bewahrte die Bibel alle Belegstellen des Wortes, erst mit der Revision 1964/1975 verschwand Reisige endgültig.<sup>10</sup>

Vnd zogen auch mit jm hin auff wagen vnd Reisigen /vnd war ein fast grosses Heer. (1. Mose 50,9) Vnd Salomo hatte vierzig tausent Wagenpferde/vnd zwelfftausent Reysigen. (1. Kön 4,26) Vnd die zal des reysigen Zeuges war viel tausent mal tausent/Vnd ich höret jre zal. (Offb. 9,16)

9 Vgl. Manfred Kaempfert, Lexikologie der religiösen Sprache. In: Helmut Fischer (Hg.), Sprachwissen für Theologen, Hamburg 1974, S. 62–82, hier S. 78; August Langen, Zum Problem der sprachlichen Säkularisation in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Manfred Kaempfert (Hg.), Probleme der religiösen Sprache, Darmstadt 1983, S. 94–118, hier S. 96.

10 Vgl. Regina Frettlöh, Die Revisionen der Lutherbibel in wortgeschichtlicher Sicht, Göttingen 1986, S. 331.

Kleist gebrauchte das Wort Reisiqe in allen Werken, deren Handlungszeit und -raum im deutschen Mittelalter liegen, und zwar durchgängig in der allgemeinen Bedeutung Bewaffneter.

Rupert.

Dich fand ich aber bei der Leiche nicht.

Ich fand zwei Reisiqe aus Warwand. (Die Familie Schroffenstein, BKA I/1, 206)

Käthchen.

Der Graf liegt draußen vor der Burg, und wer

Ein Pferd besteigen will, und um sich schauen,

Der kann den ganzen weiten Wald ringsum

Erfüllt von seinen Reisiqen erblicken! (Das Käthchen von Heilbronn, BKA I/6, 116)

und da ein Haufen von hundert und achtzig Reisiqen, den man gegen ihn ausschickte, zersprengt in die Stadt kam (Michael Kohlhaas, BKA II/1, 141f.)

mit einem zahlreichen Gefolge von Reisiqen und Knappen (Der Zweikampf, BKA II/6, 36)

Kleists säkulare Verwendung des Wortes erweist sich als einfaches Stilmittel, Handlungszeiten zu kennzeichnen. In Anlehnung an Daniel Weidners Überlegungen ›Zur Rhetorik der Säkularisierung‹ lässt sich diese Wortübernahme als Substitutionsmetapher verstehen, die das eigentlich Religiöse bzw. kontextuell religiös Markierte ohne Sinnverlust im uneigentlichen Profane ersetzt.<sup>11</sup> Ein direkter sakralisierender Effekt im Text tritt nicht auf, doch erscheinen Kleists historische Geschichten dadurch, dass die Heilige Schrift als bloßes ›altes‹ Buch, als Buch aus vergangenen Zeiten verwertet wird, auf einer Ebene mit den biblischen Erzählungen.

Ein zweites Beispiel sprachlicher Säkularisation/Sakralisation bietet Kleists Gebrauch des Wortes Odem. Odem war die ostmitteldeutsche Form von Atem, die Luther ausnahmslos in seiner Bibelübersetzung benutzte (und die auch allen Revisionen standhielt). Da sich im Ausgleichsprozess die oberdeutsche Form Atem in der überregionalen Standardsprache durchsetzte, erhielt Odem sakralen Charakter, der bei einer säkularen Übernahme – auch auf Grund der Konnotationen ›Hauch‹, ›Geist‹ von Atem bzw. Odem – stark ausstrahlt und einen (be)schwörenden Klang annehmen kann.

es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Oden [sic] in den Hallen und Bänken (Die heilige Cäcilie, BKA II/5, 82)

11 Vgl. Daniel Weidner, Zur Rhetorik der Säkularisierung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 78 (2004), S. 95–132, hier S. 129f. Anhand Max Webers Schriften ›Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus‹ und ›Wissenschaft als Beruf‹ definiert Weidner die Textfiguren Metapher, Zitat und Übersetzung als Verfahren der Säkularisierung und gleichzeitig als Modell für den Prozess der Säkularisierung; daran möchte ich anschließen, indem ich diese drei Figuren, die Weidner in Texten über Säkularisierung herausarbeitet, auf sprachliche Phänomene literarischer Texte übertrage und untereinander kombiniere.

u. den Engeln einst, am jüngsten Tage, der Odem vergehen wird (Katechismus der Deutschen, BKA II/9, 142)

K u n i g u n d e (bewegt).  
Verehrungswürdige und gnäd'ge Gräfin,  
Die Tage, die mir zugemessen, denk ich  
In Preis und Dank, in immer glühender  
Erinnerung dess, was jüngst für mich geschehn,  
In unauslöschlicher Verehrung eurer,  
Und eures Hauses, bis auf den letzten Odem,  
Der meine Brust bewegt, wenn's mir vergönnt ist,  
In Thurneck bei den Meinen hinzubringen. (Das Käthchen von Heilbronn,  
BKA I/6, 90)

In diesen Passagen funktionalisiert Kleist die Säkularisation/Sakralisation des Wortes zur unterstützenden sprachlichen Ausmalung der Narration und Figurenrede. In anderen Passagen erscheint sie als eher irritierendes überhöhendes Einsprengsel, so wenn Ventidius über sein Jagderlebnis und Hohenzollern über Homburgs Sturz berichten: »Und, Sieg! rief, wem ein Odem ward« (Die Herrmannsschlacht, Vs. 84) und »Es ist den Odem keiner Sorge werth«<sup>12</sup> (Prinz Friedrich von Homburg, Vs. 383). In der Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ stellt sich die Verwendung von Odem komplexer dar, bringt doch der zweimalige Einsatz eine metaphorische Spannung<sup>13</sup> zwischen Wort und dem jeweiligen Kontext hervor.

der Mann, der seinen Huth ehrerbietig in der Hand hielt, hatte nicht sobald, mit dem schüchternen Vorgefühl des Schreckens, den er verursachen würde, erwidert: daß er Michael Kohlhaas, der Roßhändler sey; als Luther schon: weiche fern hinweg! ausrief, und indem er, vom Pult erstehend, nach einer Klingel ilt, hinzusetzte: dein Odem ist Pest und deine Nähe Verderben!

Der Jagdjunker [...] hatte, da er den Odem der Pferde nicht sparte, das Glück, den Kohlhaas auf einem Gränzdorf zu treffen (BKA II/1, 149f., 248)

Im ersten Satz fügt sich Odem in seinen Kontext: Die fast heilige Figur<sup>14</sup> Luther spricht ihr eigenes Wort, dessen sakralisierende Wirkung sich durch den Verweis auf Jesu Beantwortung der Frage »Haben wir nicht in deinem Namen viel Thaten gethan?« mit dem Ausruf »Weichet alle von mir jr Vbeltheter« (Mt 7,22f.) verstärkt. In Analogie zu Jesu verwahrt sich Luther also zunächst gegen den als »Statthalter Michaels, des Erzengels« zeichnenden Kohlhaas (BKA II/1, 140) – ein kohärenter

12 Ist das sakralisierende Wort schon in einem Militärreport befremdlich (und dort könnte es zumindest auf heilige Offiziersbande deuten), wie hätte es bei einer Beschimpfung gewirkt: »– Doch nicht so vielen Athem bist du werth, /Als nur dies einz'ge Wort mir kostet; Schurke!« (Die Familie Schroffenstein, BKA I/1, 53).

13 Vgl. den auf Interaktionstheorien beruhenden Begriff bei Weidner, Rhetorik der Säkularisierung (wie Anm. 11), S. 106f.

14 Konterkariert wird die Sakralisierung Luthers im weiteren Verlauf des Gesprächs allerdings durch Beschreibungen eines Luthers »mit einem verdrießlichen Gesicht« oder »mit einem mißvergnügten Blick« (BKA II/1, 152, 158).

Kotext für das säkularisierte und damit sakralisierende Odem. Die Übertragung dieses solcherart markierten Wortes in eine neue Textumgebung schafft eine unüberhörbare Spannung zwischen Luthers Bibelwort im Mund der Figur Luther, die den in seiner Selbsterhöhung blasphemischen Kohlhaas abwehrt, und im Mund des Erzählers, der die Ausführung eines Befehls des Kurfürsten von Sachsen zum Erhalt einer Weissagung beschreibt. Die beiden Wort-Satz-Beziehungen relativieren sich gegenseitig, ohne sich in einer gemeinsamen dritten Bedeutung aufzulösen;<sup>15</sup> ihre Konnotationen oszillieren in diesem metaphorischen Spannungsfeld beständig zwischen sakral und profan.

Eine dritte Textfigur der Säkularisierung/Sakralisierung findet sich in Kleists Drama ›Die Familie Schroffenstein‹: das Zitat.

S a n t i n g .  
Bist Du denn verrückt?  
Das Mädchen ist Sylvesters Tochter.  
R u p e r t .  
So,  
Sylvester's. – Ja, Sylvesters, der mir Petern  
Ermordet hat. –  
S a n t i n g .  
Den Herold und Johann.  
R u p e r t .  
Johann, ganz Recht, und der mich so infam  
Belogen hat, daß ich es werden mußte.  
(Er zieht das Schwert aus dem Busen Ottokar'.)  
Rechtmäßig war's, –  
Gezücht der Otter!  
(Er stößt den Körper mit dem Fuße.) (BKA I/1, 192)

Rupert, Sohnesmörder aus Versehen, zitiert die Bibel, um seine Handlung, dessen Grund ihm entfallen war (»Warum that ich's, Santing? Kann es/Doch gar nicht finden im Gedächtniß. –« BKA I/1, 191), zu rechtfertigen, heißt es doch: »Als er nu viel Phariseer vnd Saduceer sahe zu seiner Tauffe komen/sprach er zu jnen/Jr Otter gezichte/Wer hat denn euch geweiset/das jr dem künftigen Zorn entrinnen werdet?« (Mt 3,7) Hier handelt es sich nicht um metaphorische Wort-Wort- oder Wort-Satz-Beziehungen, sondern um das Einbrechen eines sprachlichen Fremdkörpers, der als Fremdkörper im Text kenntlich bleibt. Die Markierung als Zitat geschieht zum einen über den deutlich stockenden Textfluss, verursacht durch den im Manuskript (BKA I/1, 507) noch nicht vorhandenen zweifachen Versbruch, und zum anderen über den präzisen Wortgebrauch, der nicht im Kotext aufgehoben wird. Stringent in den Textzusammenhang hätte das geläufigere Schlangenbrut ge-

15 Aufgelöst kann der doppelte Gebrauch des Wortes Odem auch nicht im Hinweis auf die generelle Verwendung in der Bibel (»Wer weis/ob der odem der Menschen auffwärts fare/vnd der odem des Vihes vnterwärts vnter die Erden fahre?« Pred 3,21), da der Erzähler in Bezug auf Herse und Lisbeth das neutrale Wort Atem benutzt (vgl. BKA II/1, 95, 114).



passt,<sup>16</sup> da die Bezeichnung Schlange insgesamt sieben Mal auftaucht und gerade Rupert mit diesem Wort seine Feinde aus Warwand belegt: »Nur eine Jagd wird's werden, wie nach Schlangen« – »O listig ist die Schlange« (BKA I/1, 13, 118). »Gezücht der Otter« dagegen sticht hervor und eröffnet als säkularisiertes/sakralisierendes Zitat einen Raum der Assimilation und Dissimilation, in dem sich Rupert in die Position des Vollstreckers zukünftigen Zorn Gottes setzen kann. Allerdings hebt er auf diese Weise nur seine Fallhöhe.

## II.

Als eine Kombination der rhetorischen Figuren Zitat und Übersetzung lässt sich ein säkularisierendes/sakralisierendes Phänomen in der Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ betrachten: Kleists Erzähler übernimmt die biblische Erzählformel »es begab sich« und parallelisiert sie mit seiner eigenen »es traf sich«.

In der Teilbedeutung ›sich ereignen‹, ›sich zutragen‹ kommt die Wortverbindung »es begab sich« rund 90 Mal in der Bibel vor, die bekannteste lautet: »Es begab sich aber zu der zeit/das ein Gebot von dem Keiser Augusto ausgieng/Das alle Welt geschetzt würde.« (Lk 2,1). Sie fungiert als makrosyntaktisches Signal, das ein heilsgeschichtlich relevantes Geschehen einleitet und auf das Folgende, das Numinose einstimmt;<sup>17</sup> damit bezeichnet sie – als sequentielles Ordnungsmuster – eine zeitliche Richtung.<sup>18</sup> In Kleists Erzählung (und seinem gesamten Werk) erscheint die sakrale Formel nur ein einziges Mal; als Zitat kenntlich wird sie mittels enger räumlich-zeitlicher Rahmung durch zwei mit »es traf sich« beginnenden Sätze, die ihre Fremdheit ausstellen.

Es traf sich daß der Kurfürst von Sachsen auf die Einladung des Landdrosts [...] zu einem großen Hirschenjagen [...] nach Dahme gereist war; dergestalt, daß [...] die ganze Gesellschaft [...] an der Tafel saß, als der Roßhändler langsam mit seiner Reuterbedeckung die Straße von Dresden daher gezogen kam.

Nun begab es sich, daß gegen Abend [...] der Landdrost den Gedanken auf die Bahn brachte, sich noch einmal [...] auf den Anstand zu stellen; welchen Vorschlag die ganze Gesellschaft mit Freuden ergriff, und Paarweise [...] in die nahe Forst eilte: dergestalt, daß der Kurfürst und die Dame Heloise [...] von einem Boten [...] durch

16 Otter war die mitteldeutsche Form von Natter, die Luther in der Bibelübersetzung benutzte, sich aber in der Standardsprache nicht durchsetzte; die Wortverbindung Ottergezücht wurde erst in der letzten Bibelrevision 1964/1975 durch Nattern- und Schlangengebüt ersetzt, vgl. Frettlöh, Revisionen der Lutherbibel (wie Anm. 10), S. 322.

17 Vgl. Stolt, Revisionen und Rückrevisionen (wie Anm. 7), S. 26; Birgit Stolt, Sakralsprache – zu Luthers Zeiten und heute. In: Wissenschaftliche Konferenz ›Kommunikation und Sprache in ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum Neuhochochdeutschen‹ vom 26.–27. September 1980 in Oulu (Finnland), Berlin 1981, S. 113–133, hier S. 124f.

18 Vgl. Alexander Honold, Beispielgebend. Die Bibel und ihre Erzählformen. In: Steffen Martus und Andrea Polaschegg (Hg.), Das Buch der Bücher – gelesen: Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten, Bern 2006, S. 395–415, hier S. 397f.

den Hof geführt wurden, in welchem Kohlhaas mit den brandenburgischen Reitern befindlich war.

Es traf sich daß Kohlhaas eben mit dem Rücken gegen die Wand auf einem Bund Stroh saß [...], als die Herrschaften, um ihn zu besuchen, in die Meierei traten [...]. (BKA II/1, 233f., 237, 238f.)

Doch Kleists Erzähler zitiert die sakrale Formel nicht nur; indem er sie mit der profanen Formel analog setzt, übersetzt er die eine in die andere. Dieser Übersetzungsprozess zweier inhaltsleerer Formeln besteht zunächst darin, dass der biblischen im profanen Text die Funktion der profanen Formel übertragen wird, die bekanntlich in der Einführung zufälliger Ereignisse liegt.<sup>19</sup> Eine Gegenüberstellung verdeutlicht den Transfer.

2. Sam 11,2	BKA II/1, 237	BKA II/1, 233f.
Vnd	Nun	
es begab sich	begab es sich	Es traf sich
das Daudid vmb den abend	daß gegen Abend	daß
	da die Herrschaften vom Wein und dem Genuß eines üppigen Nachtisches zerstreut, den ganzen Vorfall wieder vergessen hatten,	
auffstund von seinem Lager	der Landdrost den Gedanken auf die Bahn brachte, sich noch einmal, eines Rudels Hirsche wegen, der sich hatte blicken lassen, auf den Anstand zu stellen	der Kurfürst von Sachsen auf die Einladung des Landdrosts, Grafen Aloysius von Kallheim, der damals an der Gränze von Sachsen beträchtliche Besitzungen hatte, in Gesellschaft des Kämmerers, Herrn Kunz, und mit seiner Gemahlin, der Dame Heloise, Tochter des Landdrosts und Schwester des Präsidenten, andrer glänzenden Herren und Damen, Jagdjunker und Hofherren, die dabei waren, nicht zu erwähnen, zu einem großen Hirschjagen, das man, um ihn zu erheitern, angestellt hatte, nach Dahme gereist war

19 Vgl. Hans Peter Herrmann, Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists. In: Walter Müller-Seidel (Hg.), Heinrich von Kleist, Darmstadt 1967, S. 367–411, hier S. 372; Peter Schnyder, Zufall. In: KHB, S. 379–383, hier S. 379. Die Formel »es traf sich« kommt 26 Mal in Kleists Werk vor, davon 12 Mal in »Michael Kohlhaas«.

2. Sam 11,2	BKA II/1, 237	BKA II/1, 233f.
/	;	
vnd gieng auff dem dach des Königes hause	welchen Vorschlag die ganze Gesellschaft mit Freuden ergriff und Paarweise nachdem sie sich mit Büchsen versorgt über Gräben und Hecken in die nahe Forst eilte	
/	:	;
vnd	dergestalt,	dergestalt,
sahе vom dach ein weib sich wasschen /	daß der Kurfürst und die Dame Heloise, die sich, um dem Schauspiel beizuwohnen, an seinen Arm hing, von einem Boten, den man ihnen zugeordnet hatte, unmittelbar, zu ihrem Erstaunen, durch den Hof des Hauses geführt wurden,	daß unter dem Dach bewimpelter Zelte, die quer über die Straße auf einem Hügel erbaut waren, die ganze Gesellschaft vom Staub der Jagd noch bedeckt unter dem Schall einer heitern vom Stamm einer Eiche herschallenden Musik, von Pagen bedient und Edelknaben, an der Tafel saß,
vnd das weib war seer schöner gestalt.	in welchem Kohlhaas mit den brandenburgischen Reitern befindlich war.	als der Roßhändler langsam mit seiner Reuterbedeckung die Straße von Dresden daher gezogen kam.

Das sakrale »es begab sich« leitet eine Abfolge von Geschehnissen ein, die zur Blutschuld Davids und Geburt Salomos führen; das säkularisierte »es begab sich« dagegen bringt wie das profane »es traf sich« zwei Ereignisse zusammen, wobei das eine zufällig auf das andere stößt. Das biblische Erzählen stellt Telos durch parataktische Reihung her, das profane erzeugt Zufälligkeit durch die hypotaktische Simulation von Gleichzeitigkeit.

Der Funktionstransfer gliedert die sakrale Formel des Ausgangstextes »nahtlos« und beinahe unsichtbar in den Zieltext ein. Doch die Kombination der rhetorischen Figuren Übersetzung und Zitat – »es begab sich« bleibt ja erhalten – bedingt in »Michael Kohlhaas« das gleichzeitige Aufscheinen einer zweiten Übersetzungsmöglichkeit, nämlich den »wahren Charakter des Originals« zu bewahren, so »dass die Uebersetzung eine gewisse Farbe der Fremdheit an sich trägt.«<sup>20</sup> Beide Sätze, sowohl der pro-

<sup>20</sup> Wilhelm von Humboldt, Einleitung zu »Agamemnon« [1816]. In: Hans-Joachim Störig (Hg.), Das Problem des Übersetzens, 2. Aufl., Stuttgart 1973, S. 71–97, hier S. 83. Vgl.

fan als auch der säkularisiert eingeleitete, berichten über eine zufällige Begegnung des Kurfürsten von Sachsen mit Kohlhaas, aber erst die auf »es begab sich« folgende zeitigt das Resultat eines persönlichen Zusammentreffens, obwohl der zweite Zufall eine reine Wiederholung des ersten und die Funktion der säkularisierten Formel in die der profanen übersetzt worden ist. Doch offensichtlich wird das Telos, das in der zitierenden, Fremdheit zulassenden Übersetzung immer noch palimpsestartig durchschimmert, benötigt,<sup>21</sup> um die Erzählung weiterzutreiben und zwar – die Funktion im Ausgangstext aufrufend – in Richtung Transzendenz. Die Gleichzeitigkeit beider Übersetzungsarten (Funktionstransfer und Aufnahme der Fremdheit) produziert ein Ineinander von Kontingenz und Providenz, das der Narration gerade in dem Augenblick eine vorbestimmte Gerichtetheit unterlegt, in dem die chronikalischen Züge der Geschichte hinter die zufälligen ›[u]nwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ einer Zigeunerin und ihrer Weissagungen zurückzufallen scheinen. Die der säkularisierten/sakralisierenden Formel folgenden profanen Formeln zeigen sich vom Telos infiziert und gelten allein Geschehnissen um die die Weissagung einschließende Kapsel und die wahr sagende Zigeunerin. Dazu gehört auch die Enthüllung der ›originalen‹ Zigeunerin in der zur Nachbildung bestellten.

und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen: der Kämmerer hatte den ungeheuersten Mißgriff begangen, und in dem alten Trödelweib, das er in den Straßen von Berlin aufgriff, um die Zigeunerinn nachzuahmen, die geheimnißvolle Zigeunerinn selbst getroffen, die er nachgeahmt wissen wollte. (BKA II/I, 274)

Im Verweis auf die ›eigenhändige‹ Gemachtheit der Geschichte gelingt es dem Erzähler, den unwahrscheinlichen aber wahren Zufall sowohl in den chronologischen als auch in den chronikalischen Gang einzuordnen. Die dergestalt als inszeniert herausgestellte Transzendenz der Geschichte um die Zigeunerin stört die Ordnung der Erzählung gerade nicht, sondern weist im Gegenteil den Erzähler – unterstützt durch die teleologisch infizierte Formel – als Ursprung der erzählten Welt und damit als Schöpfergott aus.<sup>22</sup> Hier öffnet sich eine vierte Ebene der religiösen Sprache: das Wort der Menschen als Gott.

auch Annette Kopetzki, Übersetzung. In: Jan-Dirk Müller (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin und New York 2003, S. 720–724.

21 Angesichts der weiteren Erzählhandlung könnte an dieser Stelle neben dem Telos der Heilserzählung auch der archaische Glauben an die magische Kraft einer formelhaften Sprache durchschimmern. Vgl. dazu Gustav Mensching, *Sprache und Religion*. In: Manfred Kaempfert (Hg.), *Probleme der religiösen Sprache*, Darmstadt 1983, S. 9–34, hier S. 27.

22 Vgl. Sascha Michel, *Ordnungen der Kontingenz. Figurationen der Unterbrechung in Erzähldiskursen um 1800 (Wieland – Jean Paul – Brentano)*, Tübingen 2006, S. 28.

III.

Nach dem Blick auf lexikalisch-syntaktische Textfiguren der Säkularisierung soll die Perspektive auf das kommunikative Muster der Verkündigung erweitert werden. Wichtigste Formen der Verkündigung sind Prophetie und Predigt; während der Prophet auf der vertikalen Kommunikationsachse im Namen einer transzendenten Autorität spricht, legt der Prediger auf der horizontalen Kommunikationsachse diese göttliche Botschaft als alltagsrelevant aus.<sup>23</sup> Die Übertragung religiöser Kommunikationsformen in literarische Kontexte lässt sich ebenfalls als Figur der Übersetzung lesen, und in dem mit seinem Anfangswort betitelten Text Kleists ›Zeitgenossen‹ gehen die beiden hin-über-gesetzten Formen Prophetie und Predigt eine spannungsreiche Verbindung ein.

»Zeitgenossen! Glückliche oder unglückliche Zeitgenossen – wie soll ich euch nennen? Daß ihr nicht aufmerken wollet, oder nicht aufmerken könnet. Wunderbare und sorgenlose Blindheit, mit welcher ihr nichts vernehmt! O wenn in euren Füßen Weissagung wäre, wie schnell würden sie zur Flucht sein! Denn unter ihnen gährt die Flamme, die bald in Vulcanen herausdonnern, und unter ihrer Asche und ihren Lavaströmen Alles begraben wird. Wunderbare Blindheit, die nicht gewahrt, daß Ungeheures und Unerhörtes nahe ist, daß Dinge <sup>reifen</sup>, von welchen noch der Urenkel mit Grausen sprechen wird, wie von atridischen Tischen und Pariser und Nanter Bluthochzeiten? Welche Verwandlungen nahen[.]! Ja, in welchen seid ihr mitten inne und merkt sie nicht, und meinet, es geschehe etwas Alltägliches in dem alltäglichen Nichts, worin ihr befangen seid!« G. d. Z. S. 13.

Diese Worte, <sup>Prophezeiung, an welcher</sup> ~~F so hört' ich jüngsthin, flößen eine Art von unächem und schädlichem Entsetzen ein. F in der That, nichts auszusetzen ist, als daß sie den Umfang der Wahrhaftigkeit nicht erreicht, indem die Sprache dazu überhaupt kein Mittel ist, halten einige gleichwohl für übertrieben.~~ Mehr als einmal habe ich diese Worte als übertrieben tadeln hören. F

Sie ~~meinen, daß sie~~ <sup>flößen, sagt man,</sup> ein gewisses falsches Entsetzen einflöße, das die Gemüther statt sie <sup>aufmerksam</sup> zu ~~machen,~~ <sup>erregen</sup> vielmehr abspanne und erschlafe. Man sieht um sich; <sup>heißt es,</sup> ob wirklich die Erde sich schon, unter den Fußritten der Menschen, eröffne; und wenn man die Thürme und die Giebel der Häuser noch stehen sieht, so holt man, <sup>wie wenn</sup> <sup>als ob</sup> man aus einem schweren Traum erwachte, wieder Athem. Das Wahrhaftige, was darin liegt, ~~verwirft~~ <sup>verwerfe</sup> man mit dem Unwahrhaftigen, und ~~ist~~ <sup>sei</sup> geneigt, die ganze ~~Prophezeiung~~ <sup>Weissagung</sup>, die das Buch enthält, für eine Vision zu halten.

Du, <sup>O du der du so sprichst,</sup> du ~~erscheinst~~ <sup>kömst</sup> mir, <sup>vor</sup> wie etwa ein Grieche, aus dem Zeitalter des Sulla; <sup>vor</sup> oder, aus ~~dem~~ <sup>jennem</sup> Zeitalter des Titus, ein Israelit.

Was! Dieser <sup>mächtige</sup> Staat der Juden soll untergehen? Jerusalem, diese Stadt Gottes, von seinen leibhaftigen Cherubimen beschützt, sie sollte, <sup>mit all ihr Zinn u</sup> ~~Thürme~~ Mauern zu Asche versinken? Eulen und ~~Raben~~ <sup>Adler</sup> sollten in den Trümmern dieses salomonischen Tempeln wohnen? Der Tod sollte die ganze Bevölkerung hinwegraffen, Weiber

23 Vgl. Lasch, Texte im Handlungsbereich der Religion (wie Anm. 3), S. 541–544.

und Kinder in Fesseln hinweggeführt werden, und die Nachkommenschaft, in alle Länder der Welt zerstreut, durch Jahrtausende und wieder Jahrtausende, <sup>auf ewig elend,</sup>  
<sup>verworfen</sup> wie dieser Ananias prophezeit, das ~~elende~~ Leben der Sklaven führen?  
Was! (BKA II/9, 54–58; Geminatio aufgelöst)

Die erste Passage ist ein als Zitat markierter Auszug aus Ernst Moritz Arndts Werk ›Geist der Zeit‹;<sup>24</sup> Kleists Abschrift weist zwar die damalig neue Orthographie (i für y, Großschreibung nach Satzzeichen) auf,<sup>25</sup> bewahrt aber die altertümlichen Konjugationsformen (wollet, könnet, meinest), die Arndts Sprachstil kennzeichnen. Dieser rekurrierte auf das sogenannte Lutherdeutsch, die in Luthers Schriften und Bibelübersetzung konservierte frühneuhochdeutsche sakrale und sakral gewordene Sprachform, mit deren Hilfe sich Arndt als »propheta Germaniae« inszenierte.<sup>26</sup> Explizit als Prophet, als jemand, der am übernatürlichen, göttlichen Zukunftswissen teilhat, bezeichnet sich ›[d]er Schreiber‹ (so die Kapitelüberschrift) Arndts wenige Zeilen vor dem Zitat: »Ich sehe dein Unglück und das Unglück deiner Kinder, und müßte ein heilloses Bösewicht seyn, wenn ich nicht mit einem Worte der Strafe und Warnung drein rief. So hört mich denn!«<sup>27</sup>

Auch Kleists Text markiert sein Arndt-Zitat als Prophezeiung, zum einen wörtlich (»Weissagung«), zum anderen und vor allem in der auslegenden Behandlung. Diese benötigt drei Anläufe; hieß der erste Satz zunächst: »Diese Worte, so hört' ich jüngsthin, flößen eine Art von unächtem und schädlichem Entsetzen ein«, dann: »Diese Prophezeiung, an welcher in der That, nichts auszusetzen ist, als daß sie den Umfang der Wahrhaftigkeit nicht erreicht, indem die Sprache dazu überhaupt kein Mittel ist«, so lautet er endgültig: »Mehr als einmal habe ich diese Worte als übertrieben tadeln hören«. Die Korrekturbewegung zielt augenscheinlich auf einen fließenden, einfachen Einstieg ohne Wucht und spitzfindige Einschränkung, der der Textsorte Predigt korrespondiert. Hatte Arndts Prophet mit dem ihm durch die Nähe zu Gott verliehenen persönlichen Charisma in die Zukunft gesehen, so bereitet Kleists Prediger, legitimiert durch sein Amtcharisma, im einleitenden Absatz seine deutende Vermittlung zwischen der Botschaft Gottes bzw. des Propheten und den unwissenden Menschen vor,<sup>28</sup> hier den ungläubigen Arndtlesern. Doch

24 Vgl. Ernst Moritz Arndt, *Geist der Zeit*, Altona 1806, S. 13f. Diesem Band folgten 1809, 1813 und 1818 drei weitere Bände.

25 Ansonsten weicht Kleist vom Original durch seine typische Großschreibung des Numeral »Alles« und das verstärkende Kompositum »Bluthochzeiten« ab, das auf eine stehende Wendung für die Bartholomäusnacht (24. August 1572) und /oder die »mariages republicains« genannten Hinrichtungen nach dem royalistischen Aufstand 1793, bei denen ein Mann und eine Frau zusammengebunden in die Loire geworfen wurden, weist.

26 Vgl. Christian Senkel, *Patriotismus und Protestantismus. Konfessionelle Semantik im nationalen Diskurs zwischen 1749 und 1813*, Tübingen 2015, S. 137–154.

27 Arndt, *Geist der Zeit* (wie Anm. 24), S. 13.

28 Vgl. zu Charisma, Predigt, Prophetie Alexander Lasch und Wolf-Andreas Liebert, *Sprache und Religion* (wie Anm. 3), S. 481–484; Helmut Ebert, *Sprachspiel der Verkündigung*. In: Alexander Lasch und Wolf-Andreas Liebert (Hg.), *Handbuch Sprache und Religion*, Berlin 2017, S. 312–338.

Kleists Prediger stellt die von einer Predigt zu erwartende Verbindung zwischen der Weissagung und dem Alltag seiner Zuhörer nicht her, sondern fällt nach dem Einleitungsabsatz selbst in einen prophetischen Ton; und statt den Vergleich der geweisagten ungeheuren Zukunft mit den vom Propheten genannten Ereignissen der griechischen Mythologie und französischen Geschichte erläuternd auszulegen, nimmt er seine einleitende Beschreibung einer Gegenwart des Unglaubens als Ausgangspunkt,<sup>29</sup> um mittels eines eigenen historischen Beispiels eine mindestens ebenso ungeheure Zukunft auszumalen. Als einziger, dem die Gnade zuteil wurde, Arndts Worte wirklich hören zu können, profiliert sich Kleists Prediger als Prophet des Propheten. Durch das Einschalten dieser Zwischenfigur verlängert der Text die vertikale Achse der religiösen Kommunikation (Gott – Prophet – Prediger) ins Unendliche und verschiebt damit zugleich den Zeitpunkt seiner Auslegung.

Im Gegensatz zu der Gemengelage aus Predigt und Weissagung in Kleists Text ›Zeitgenossen‹ ist sein Gedicht ›Das letzte Lied‹ eine Prophetie ersten Grades; die Sprecherinstanz spricht im Namen einer ungenannten transzendenten Autorität die Zukunft, indem sie sie vorwegnimmt, sie – nach der Beschreibung der Gegenwart in der ersten Strophe – simulierend konstruiert:<sup>30</sup> »Der alten Staaten graues Prachtgerüste/Sinkt donnernd ein [...] Und ein Geschlecht, von düsterm Haar umflogen,/Tritt aus der Nacht« (BKA III, 183, Vs. 10f., 17f.). In den nächsten zwei Strophen verengt sich die Zukunftsvision auf ein direkt angesprochenes Du, das Lied: »Dich trifft der Todespfeil; die Parzen winken/Und stumm in's Grab mußt du darnieder sinken« (BKA III, 184, Vs. 31f.), bevor in der letzten Strophe erneut die Gegenwart und zwar speziell die Gegenwart des Sängers dargestellt wird: »Er singt die Lust, für's Vaterland zu streiten,/Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr [...] Schließt er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden,/Und legt die Leier weinend aus den Händen« (BKA III, 184, Vs. 42f., 47f.). Das Gedicht verläuft also von der allgemeinen Gegenwart zur allgemeinen Zukunft und von seiner eigenen besonderen Zukunft zur besonderen Gegenwart seines Sängers. Diese konzentrische Bewegung mündet in Selbstreflexion, sie führt das zweifache Paradoxon,<sup>31</sup> das jeder Prophetie inhärent ist, offen aus: Um gehört zu werden, muss der Prophet rhetorisch ›schön‹ (anschaulich, ergreifend, mitreißend) sprechen, aber möchte er nicht als Poet, sondern als Prophet, als jemand, der wahres also göttliches Wissen bringt, gehört werden. Doch als Prophet bestätigt werden, kann er allerdings nur, wenn er eben als Poet und nicht als Prophet gehört wird, weil dann seine Prophetie nicht

29 Diese Textbewegung erhellt vielleicht die Modusänderung im letzten Satz des Einleitungsabsatzes, war doch der Prediger Sprecher des Indikativsatzes, während der (etwas holprige) Konjunktivsatz eine reine Paraphrase bleibt.

30 Vgl. zur Modellierung der Zukunft durch Simulation Daniel Weidner und Stefan Willer, Fürsprechen und Vorwissen. Zum Zusammenhang von Prophetie und Prognostik. In: Dies. (Hg.), Prophetie und Prognostik. Verfügungen über Zukunft in Wissenschaften, Religionen und Künsten, Berlin 2013, S. 9–23, hier vor allem S. 14–16.

31 Vgl. Weidner und Willer, Fürsprechen und Vorwissen (wie Anm. 30), S. 10; Daniel Weidner, Parodie und Prophetie. ›Literarische Säkularisierung‹ in Heines biblischer Schreibweise 1844. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 18 (2008), S. 546–557, hier S. 555.

als solche gesehen wird, keine Handlungen auslöst und daher eintrifft – das ist das (vorhergesagte) Schicksal biblischer Propheten:

Vnd sie werden zu dir komen/in die Versammlung/vnd fur dir sitzen/als mein volck/vnd werden deine wort hören/Aber nichts darnach thun/sondern werden dich anpfeiffen/vnd gleich wol fort leben/nach jrem Geitz/Vnd sihe/du must ir Liedlin sein/das sie gerne singen vnd spielen werden/Also werden sie deine wort hören/vnd nichts darnach thun/Wenn es aber kompt/was komen sol/Sihe/so werden sie erfahren/das ein Prophet vnter jnen gewest sey. (Hes 33, 31–33)

Der Sänger des letzten Liedes gibt seinen göttlichen Auftrag auf, er ist kein Prophet mehr. Oder er war nie Prophet. Aber wird er, ohne Prophet zu sein, Poet sein können? Dass diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden kann, ist das Ergebnis der säkularisierenden/sakralisierenden Über-Setzung des Verkündigungskonzeptes vom religiösen in den literarischen Bereich.

Kleist arbeitete in seinen Texten mit Elementen der religiösen Sprache. Deren Säkularisierung/Sakralisierung vollzieht sich mittels rhetorischer Figuren; die solcherart metaphorisierten, zitierten, übersetzten Wörter, Wortverbindungen und Kommunikationsmuster erfüllen in den Texten unterschiedliche Funktionen, die von bloßen Zeitmarkierungen über schwebende Uneigentlichkeit, rechtfertigende Positionsbestimmungen und Unterstützung der Narration bis zur Nachahmung prophetischen Sprechens reichen. Gezeigt haben Kleists Beispiele jedoch vor allem, dass rhetorische Säkularisierung, obwohl und gerade weil der Begriff eine Trennung zwischen religiöser und literarischer bzw. Alltagssprache voraussetzt, flüssige Grenzen produziert: zwischen sakralen, säkularisierten und profanen Worten, zwischen prophetischem und poetischem Sprechen. Auf dieser flüssigen Grenze müssen die Demarkationslinien innerhalb seiner Texte stets neu gezeichnet werden.



## GLAUBE UND ABERGLAUBE

### Heinrich von Kleists Hexen und Teufel

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren wissenschaftliche Darstellungen des 18. Jahrhunderts weitgehend von der Annahme einer sich verstärkenden Säkularisierungsdynamik geprägt, der zufolge sich, wie Ulrich Beck es ausdrückte, religiöse Glaubensinhalte »im Sichtschaten schonender Gleichgültigkeit und im Lichte wissenschaftlicher Kritik [auf]lös[t]en [...] wie Gletscher bei der Klimaerwärmung«.<sup>1</sup> In den letzten Jahren jedoch, insbesondere nach den Terroranschlägen des 11. September 2001 und der Erfahrung von religiös motiviertem Terrorismus, rückte die Rolle des Glaubens im öffentlichen Leben wieder verstärkt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Damit ging oft eine historische Umwertung einher, die sich unter anderem auch mit dem der Aufklärung innewohnenden religiösen und abergläubischen Gedankengut beschäftigte.

Die Aufklärung, in der die Vorherrschaft der Theologie durch das Primat der Vernunft ersetzt wurde und sich die Gesellschaft vom Joch der Orthodoxie und des Aberglaubens zu befreien strebte, war trotz allem auch von religiösen Bedeutungssystemen, Gebräuchen und Institutionen geprägt. So schreibt Goethe in »Dichtung und Wahrheit«: »[E]s versteht sich von selbst, daß wir Kinder, neben den übrigen Lehrstunden, auch eines fortwährenden und fortschreitenden Religionsunterrichts genossen«.<sup>2</sup> Atheismus war die Ausnahme, nicht die Norm und zahlreiche religiöse Erneuerungsbewegungen entfalteten sich zu voller Blüte. In der Tat zeichnet sich Säkularisierung nicht nur durch die Abwesenheit von Religion, sondern auch durch die Pluralität religiöser Bedeutungssysteme aus, und diese Pluralität umfasst durchaus auch volkstümliche Glaubensinhalte, die sich mit dem Begriff Aberglauben zu treffend beschreiben lassen. In der Tat ist es oft nicht möglich, Religion und Aberglaube klar zu trennen. Im Duden wird Aberglaube als »irrig angesehener Glaube an die Wirksamkeit übernatürlicher Kräfte in bestimmten Menschen und Dingen« definiert, während Religion als »gläubig verehrende Anerkennung einer alles Sein bestimmenden göttlichen Macht« bezeichnet wird.<sup>3</sup> Der zentrale Hinweis hier ist »irrig«: Was jeweils als »irrig« gilt, wird durch kulturelle und ideologische Kontexte mitbestimmt. So bekämpften zum Beispiel Protestanten in der Frühen Neuzeit sowohl Hexenglauben als auch Papsttum als zwei Formen des Aberglaubens.<sup>4</sup>

1 Ulrich Beck, *Der eigene Gott: Friedensfähigkeit und Gewaltpotential der Religionen*, Frankfurt a.M. 2008, S. 197.

2 Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 16, hg. von Peter Sprengel, München 1985, S. 47.

3 <https://www.duden.de/rechtschreibung/Aberglaube> und <https://www.duden.de/rechtschreibung/Religion#Bedeutung2>.

4 Vgl. Rita Voltmer, *The Witch Trials*. In: Owen Davies (Hg.), *The Oxford Illustrated His-*

Ich werde im Folgenden einen kurzen Überblick über die Dialektik von Aufklärung und Aberglauben skizzieren, um mich dann der Analyse einer speziellen Form des Aberglaubens, nämlich des Hexen- und Teufelsglaubens in Kleists Werk zu widmen. Dabei wird sich zeigen, dass die Motive der Hexerei und des Teufels in Kleists Werk zunehmend verinnerlicht werden: Hexen und Teufel erscheinen hierbei nicht mehr als dämonische Mächte, die in der Wirklichkeit verankert sind, sondern als intrapsychische Kräfte, die sich im menschlichen Verhalten manifestieren. Zudem stellt Kleist eine enge Verbindung zwischen Hexerei und Dichtkunst her, indem er der Sprache selbst realitätsgenerierende Kraft und damit eine quasi-magische Macht zuschreibt.

## I. Aufklärung und Aberglaube

Genauso wie sich religiöse Bestrebungen im Zuge der Aufklärung behaupteten, trotzten auch abergläubige Bräuche und Vorstellungen der Macht der Vernunft. Gerade wegen dieses Beharrens war jede Art von Aberglaube und Vorurteil ein zentrales Feindbild der Aufklärung, dem sie sich an zwei Fronten entgegenstellte: Die Diskreditierung von Volksbräuchen und volkstümlichem Gedankengut ging einher mit der Abwehr papistischen Unwesens durch protestantische Aufklärer. Hier handelte es sich im Sinne des Kant'schen Mandats zum einen darum, die Menschen zum selbständigen Gebrauch ihrer Vernunft und Kritikfähigkeit anzuregen; zum anderen galt Aberglaube als potentielle Motivation für sittenwidriges Verhalten und damit als ethisches Problem. So war der Philosoph und Jurist Christian Thomasius, der noch heute für seine beherzte Kritik des Hexenglaubens bekannt ist, der Meinung, dass Aberglauben dann gedeiht, wenn »der Mensch [...] seinen Verstand gar nicht gebrauchen, oder doch nicht klüglich nachdenken will, sondern sich vielmehr auf das Vorurtheil menschlicher Autorität verlässet, und alles blindlings glaubet, was Andere, die er für infallible hält, ihm vorsagen«. <sup>5</sup> Obwohl eine derartige Rhetorik den Sieg über althergebrachte Überzeugungen oft als bereits errungen darstellte, sollte man die Hartnäckigkeit althergebrachter und der Vernunft widerstrebenden Überzeugungen nicht unterschätzen. Interessanterweise war Thomasius selbst nicht nur von der Wirklichkeit von Gespenstern überzeugt, auch wenn er viele Berichte von Gespenstererscheinungen für lügenhaft hielt, sondern glaubte auch fest an die Existenz des Teufels, selbst wenn er ihm körperliche Eigenschaften und damit die Möglichkeit, mit Hexen Geschlechtsverkehr zu vollziehen, absprach. <sup>6</sup>

tory of Witchcraft and Magic, Oxford 2017, S. 97–133, hier 127.

5 Christian Thomasius, Einleitung zur Sittenlehre, reprogr. Nachdr. der Ausg. Halle 1692, Hildesheim 1968, S. 145.

6 Vgl. Wolfgang Wippermann, Rassenwahn und Teufelsglaube, Berlin 2005, S. 8; Alexander Nicoladoni und Christian Thomasius, Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung, Berlin 1888, S. 87. Siehe auch Walter Stephens, Demon Lovers: Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief, Chicago 2002, der einen Überblick über sich wandelnde Teufelsvorstellungen mit besonderer Berücksichtigung der Körperlichkeit des Teufels bietet.

Diese Dialektik von Kritik und Beharren zeigt sich auch in den vielen Bucherscheinerungen der Zeit, die die mannigfaltigen Erscheinungsformen des Aberglaubens einer vernunftbasierten Kritik unterzogen. In der Tat lässt die Häufigkeit solcher Publikationen vermuten, dass das Projekt der Aufklärung keineswegs als gesichert angesehen wurde. Michael Alberti zum Beispiel, der einen Lehrstuhl an der medizinischen Fakultät in Halle innehatte, betreute eine Dissertation mit dem Titel, ›De remediis morborum superstitiosis‹, die sich gegen abergläubige Praktiken wandte und dabei ein weites Spektrum abdeckte, das unappetitliche Sonderlichkeiten, aber auch horrende Grausamkeiten einschloss, einschließlich der Praxis, Geisteskranken und Epileptikern ihr eigenes Blut zu trinken zu geben sowie der Unsitte, Bibelseiten zu verbrennen und die so entstandene Asche als Heilmittel einzusetzen.<sup>7</sup>

Im Jahre 1737, demselben Jahr, in dem diese Dissertation erstellt wurde, erschien ein weiteres Buch, das sich der Diskreditierung abergläubischer Bräuche widmete. Der Mediziner und Autor D. Johann Jacob Bräuner befasste sich unter anderem mit ›Entlarvte[m] Teuffliche[n] Aberglaube[n] von Wechselbälgen, Wehr-Wölfen, Fliegenden Drachen, Galgen-Männlein, Diebs-Daumen, Hexen-Tantz, Holung auf dem Bock, Irrwischen, Spiritu Familiari, Festmachung, Wütenden Heer, Lösel-Nächten, Alpdrücken, Nessel-Knüpfen, Hexen-Buhlschaft mit dem Teufel, Crystallen Schauern, Wahrsagungen und andern dergleichen‹.<sup>8</sup> Wie auch ähnliche Werke dieser Art zeugt diese ›Entlarvung‹ aber nicht nur von einem vernunftgeleiteten Aufklärungsbemühen, sondern auch von dem ungebrochenen Fortbestehen zahlreicher Formen solchen Irrglaubens. Ebenso schwankt Johann Georg Friedrich Jacobi ›Das Buch vom Aberglauben, Mißbrauch und falschem Wahn: ein nöthiger Beitrag zum Unterricht- Noth- und Hülfsbüchlein‹ (1790) zwischen Kritik und Faszination. Jacobi hält den Aberglauben sowohl auf individueller als auch auf gesellschaftlicher Ebene für schädlich: Abergläubige Bräuche »entehren die Vernunft, wirken größere Unwissenheit und thun der Lasterhaftigkeit oft den gewünschten Vorschub [...] der Aberglaube [...] verbreitet Unglück und Elend: er verschließt den Menschen zu ewiger Unthätigkeit, und zündet, seiner falschen Meynung nach, Gott zu Ehren Scheiterhaufen an«.<sup>9</sup> Die Ursache des Aberglaubens sieht Jacobi in »ungegründete[n] und verkehrte[n] Meynungen«, deren man sich entledigen könne, indem »der wahre Grund von den Dingen gezeigt, das Thörichte und Lächerliche in den abergläubischen Handlungen dargestellt« wird.<sup>10</sup> Im Folgenden erweist sich Jacobi jedoch als durchaus begabter Erzähler von Gespenstergeschichten, und allzu oft verblasst die rationale Durchleuchtung eines unheimlichen Geschehens vor dessen begeisterter Wiedergabe.

7 Vgl. Martin Pott, *Aufklärung und Aberglaube: die deutsche Frühaufklärung im Spiegel ihrer Aberglaubenskritik*, Tübingen 1992, S. 361.

8 Zit. nach Hermann Bausinger, *Aufklärung und Aberglaube*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur und Geistesgeschichte* 37 (1963) 3, S. 345–362, hier S. 346.

9 Johann Georg Friedrich Jacobi, *Das Buch vom Aberglauben, Mißbrauch, und falschem Wahn: ein nöthiger Beitrag zum Unterricht- Noth- und Hülfsbüchlein*, Heldenberg 1790, S. 11f.

10 Jacobi, *Das Buch vom Aberglauben* (wie Anm. 9), S. 11.

Die Faszination an Spuk- und Hexengeschichten hat sicher auch mit dem grossen Unterhaltungswert alles Unheimlichen und Magischen zu tun. So war Arthur Schopenhauer der Ansicht, dass der Grund aller Religion und allen Aberglaubens in der Langeweile liege: »Daraus ist es entstanden, daß der menschliche Geist, noch nicht zufrieden mit den Sorgen, Bekümmernissen und Beschäftigungen, die ihm die wirkliche Welt auflegt, sich in der Gestalt von tausend verschiedenen Superstitionen noch eine imaginäre Welt schafft.« Der »gar nicht zu verachtende[] Gewinn aller Superstitionen« liege in der »phantastische[n] Unterhaltung mit einer erträumten Geisterwelt«. <sup>11</sup> Schopenhauer war nicht der erste, der Aberglaube und Imagination als eng verbunden betrachtete. Der bereits erwähnte Jacobi verwies nicht nur auf den Zusammenhang zwischen Aberglaube und Einbildungskraft, sondern auch auf den gesellschaftlichen Nutzen der Fantasie, die uns über die Jetztzeit hinaushebt und Zukunftsprojektionen möglich macht: »Ohne die Einbildungskraft aber würden wir immer nur das gegenwärtige denken«. <sup>12</sup>

Auch Goethe steht in dieser intellektuellen Tradition, die von einer Verknüpfung von Aberglauben und Imagination ausgeht. In »Maximen und Reflexionen«, formuliert Goethe die Überzeugung: »Der Aberglaube ist die Poesie des Lebens, deswegen schadet's dem Dichter nicht abergläubisch zu sein«. <sup>13</sup> Jacob Grimm führt diese These einen Schritt weiter, wenn er die Dichtung nicht nur mit der Fantasie und dem Aberglauben im Bunde sieht, sondern vorschlägt, dass sie in ihren Anfängen eng mit Zauberei verbunden war: »[D]ie alte Dichtkunst war ein heiliges, zu den Göttern unmittelbar in bezug stehendes, mit weissagung und zauber zusammen hängendes«. <sup>14</sup> Grimms These steht im Kontext seines Interesses an nordischer Mythologie, in der der Göttervater Odin die Gabe der Weissagung, der Dichtung und der Zauberei besitzt. <sup>15</sup>

11 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 1, hg. von Eduard Grisebach, Leipzig 1892, § 58. Schopenhauer spricht hier nicht nur vom Aberglauben, sondern stellt auch eine Verbindung zur Religion her, im selben Absatz fährt er fort: »Dämonen, Götter und Heilige schafft sich der Mensch nach seinem eigenen Bilde.«

12 Jacobi, *Das Buch vom Aberglauben* (wie Anm. 6), S. 21.

13 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*. In: Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 17, hg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann und Johannes John, München 2006, S. 747. Goethe hielt den Aberglauben für eine anthropologische Grundkonstante: »Der Aberglaube gehört zum Wesen des Menschen und flüchtet sich, wenn man ihn ganz und gar zu verdrängen denkt in die wunderlichsten Ecken und Winkel, von wo er auf einmal, wenn er einigermaßen sicher zu sein glaubt, wieder hervortritt« (ebd. S. 812).

14 Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Bd. 2, Göttingen 1844, S. 852.

15 Vgl. Neil Gaiman, *Norse Mythology*, New York 2017, S. 45–47, 149–151.

## II. Kleists Glaube und Aberglaube

Für die Annahme, dass Aberglaube, Imagination und Dichtung ein innig verwobenes Gefüge bilden, lassen sich auch in Kleists Werk Belege finden, obwohl Kleist besonders in jungen Jahren in vieler Hinsicht ein Anhänger der vernunftgetriebenen Religionskritik seiner Zeit war. So schreibt er im Mai 1799 in bester Aufklärungstradition an Ulrike von Kleist, »*Etwas* muß dem Menschen heilig sein. Uns beide, denen es die Zeremonien der Religion und die Vorschriften des konventionellen Wohlstandes nicht sind, müssen um so mehr die Gesetze der Vernunft heilig sein« (SW<sup>9</sup> II, 491). Eine ähnliche Würdigung der Vernunft kommt auch in einem Brief vermutlich an Christian Ernst Martini im März 1799 zum Ausdruck, in dem Kleist die »goldne Abhängigkeit von der Herrschaft der Vernunft« (SW<sup>9</sup> II, 484) preist. Während Kleist hier die Vernunft heiligspricht, erblickt er dagegen in Jesus nicht vorrangig eine religiöse Erlöserfigur, sondern einen »Held[en] der Tugend« (SW<sup>9</sup> II, 495). Auch Kleists Wertschätzung religiöser Toleranz muss im Zusammenhang mit einer Prägung durch aufklärerisches Gedankengut gesehen werden. Als Kleist ein Spital besichtigt, hält er es für »bemerkenwürdig und lobenswert, daß die religiöse Toleranz, die nirgends in diesem ganzen Hochstift anzutreffen ist, grade hier in diesem Spital, wo sie so nötig war, Platz gefunden hat, und daß jeder Unglückliche seine Zuflucht findet in dieser katholischen Anstalt, wäre es auch ein Protestant oder ein Jude« (SW<sup>9</sup> II, 560).

Trotz dieser Affinität zur Aufklärung, besonders in jungen Jahren, finden sich auch zahlreiche Äusserungen Kleists, die nicht von einer kritischen Distanz zur Religion geprägt sind. So schreibt er noch im letzten Brief an Marie von Kleist vom 21. November 1811, also seinem Todestag, dass er angefangen habe zu beten: »Morgens und abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt habe, und bete zu Gott; ich kann ihm mein Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat, jetzo danken, weil er es mir durch den herrlichsten und wollüstigsten aller Tode vergütigt« (SW<sup>9</sup> II, 887). Interessanterweise enthalten Kleists Briefe einige Stellen, die nahelegen, dass Kleist die sinnlichen und persönlichen Aspekte des Glaubens an Gott durchaus zu würdigen wusste. So schreibt er bereits 1801 anlässlich des Besuchs einer katholischen Messe an Wilhelmine von Zenge:

Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. [...] Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden –. (SW<sup>9</sup> II, 651)<sup>16</sup>

Dieses Zitat, das die Kraft einer die Sinne direkt ansprechenden religiösen Kunst hervorhebt, verweist darauf, dass Kleist überzeugt war, innigste Rührung mit Selbst-

<sup>16</sup> Vgl. auch SW<sup>9</sup> II, 650: »Die Kirchenmusik in der katholischen Kirche, das alles waren Gegenstände bei deren Genuss man den Verstand nicht braucht, die nur allein auf Sinn und Herz wirken«.

vergessenheit, also dem Verzicht auf Autonomie, erkaufen zu müssen.<sup>17</sup> Es zeigt aber auch, dass Kleist sich des engen Zusammenhangs zwischen Fantasie, Dichtung und Verzauberung durchaus bewusst war und sich durch seine Liebe zur Kunst veranlasst sah, der Vernunft nicht zu viel Macht abzutreten, wie ein Brief an Adolphine von Werdeck aus dem Jahre 1801 belegt: »Kunstwerke sind Produkte der Phantasie, und der ganze Gang unsrer heutigen Kultur geht dahin, das Gebiet des Verstandes immer mehr und mehr zu erweitern, das heißt, das Gebiet der Einbildungskraft immer mehr und mehr zu verengen.« (SW<sup>9</sup> II, 703) In diesem Sinne kann eine Erziehung, die den Aberglauben bekämpft, schnell in eine Ermutigung zur Fantasielosigkeit umschlagen.

Im Folgenden möchte ich mich vor allem mit der Darstellung einer speziellen Form des Aberglaubens in Kleists Werken beschäftigen, nämlich dem Teufels- und Hexenglauben, der bis ans Ende des 18. Jahrhunderts noch Todesopfer forderte. Zwar wurde das Delikt der Hexerei im Laufe des 18. Jahrhunderts weitgehend entkriminalisiert – so schuf zum Beispiel das Preußische Landrecht 1721 die Todesstrafe für Hexerei ab –, dennoch erfolgten in einigen Gebieten noch Hinrichtungen. Die letzte Exekution einer Hexe fand in der Schweiz im Jahre 1782 statt, während 1775 in Kempten, 1749 in Würzburg und 1751 in Württemberg noch Hexen enthauptet wurden. Es besteht kein Zweifel, dass die Hexenverfolgungen im Laufe des 18. Jahrhunderts stark zurückgingen, aber es ist anzumerken, dass dieser Prozess von zahlreichen Ungleichzeitigkeiten geprägt war. Der wachsende Unwille, gegen Hexen juristisch vorzugehen und insbesondere auch ein Abwenden von der Folter, zeugen nicht vom völligen Verschwinden des Hexenglaubens. Vielmehr wurden staatlich und kirchlich gesteuerte Hinrichtungen durch vereinzelte Fälle von Lynchjustiz ersetzt, die sich noch bis ins 20. Jahrhundert finden.<sup>18</sup>

In der Frühen Neuzeit beinhaltete der Hexenglaube nicht nur einen Pakt mit dem Teufel, der sexuell vollzogen werde, sondern auch Schadenszauber, den Flug durch die Luft und die Teilnahme am Hexensabbat.<sup>19</sup> Es ließen sich viele Belege anführen, dass sich in der Bevölkerung Aspekte dieses Hexenglaubens hartnäckig bis ins 18. Jahrhundert behaupteten. Während ein Restbestand an Hexenglauben noch im Alltag des aufgeklärten Zeitalters feststellbar ist, wird die Hexe in theoretischen und künstlerischen Bereichen der Zeit zum frei verfügbaren Signifikat. Insbesondere in den Gefilden der deutschen Literatur konnte die Figur der Hexe, die nun ihres Bedrohungspotentials beraubt war, wiederverwertet und auf ihren psychologischen Gehalt hin befragt werden. Hexerei wurde nun nicht mehr als Realität wahrgenommen, sondern für eine Illusion gehalten, die sich im Kopf des Träu-

17 Eine detaillierte Analyse dieses Zusammenhangs findet sich in meinem Aufsatz, *Revelation in the Public Sphere: Violence and Religion in Heinrich von Kleist's ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)‹*. In: Seminar 50 (2014), S. 295–313, besonders S. 297–299.

18 Vgl. Marijke Gijswijt-Hofstra, *Witchcraft after the Witchtrials*. In: Bengt Ankaloo (Hg.), *The Athlone history of witchcraft and magic in Europe*, vol. 5, hg. von dies., Brian P. Levack und Roy Porter, London 1999, S. 95–190, hier S. 97.

19 Vgl. Pott, *Aufklärung und Aberglaube* (wie Anm. 7), S. 196.

menden entfaltet.<sup>20</sup> Während Intellektuelle wie Christian Thomasius der Meinung waren, dass Geständnisse von Hexen als Resultat von Folter und Wahnvorstellungen zu betrachten sind, und während aufgeklärte Herrscher und Herrscherinnen wie Kaiserin Maria Theresia davon ausgingen, dass sich Hexen nur da finden, wo man auch Unwissenheit findet,<sup>21</sup> entdeckten die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts den Unterhaltungswert und die künstlerische und psychologische Ausdrucksstärke des Hexenmotivs. So zeigt sich zum Beispiel eine Faszination an der Figur der Hexe bereits in Skizzen des jungen Goethe aus den Jahren 1776 und 1777. Dieses Interesse führte später zur Darstellung der »Hexenküche« und der »Walpurgisnacht« im ersten Teil von ›Faust‹.<sup>22</sup> Literarische Hexen wie die in Goethes ›Faust‹ haben jedoch wenig gemein mit der Teufelsbündnerin der Frühen Neuzeit. Vielmehr findet sich die Hexe in der Literatur der Zeit in internalisierter, psychologisierter und bisweilen auch sexualisierter Form wieder.<sup>23</sup>

Auch in Kleists Werken finden sich Hexenfiguren. Die Vorliebe für dieses Motiv ist durchaus überraschend, da sich Kleist in seinen Briefen zwar, wie bereits erwähnt, wiederholt mit Religion beschäftigte, sich aber kaum mit abergläubigen Bräuchen und Gedankengut auseinandersetzte. In einem Brief vom 15. August 1801 an Wilhelmine von Zenge distanzierte sich Kleist sogar deutlich und in bester Aufklärungs-tradition von allen Formen des Aberglaubens, dessen Ursprung er, wie auch Jacobi und Thomasius, in Unwissenheit verankert sah:

Wenn die Unwissenheit unsre Einfalt, unsre Unschuld und alle Genüsse der friedlichen Natur sichert, so öffnet sie dagegen allen Greueln des Aberglaubens die Tore – Wenn dagegen die Wissenschaften uns in das Labyrinth des Luxus führen, so schützen sie uns vor allen Greueln des Aberglaubens. (SW<sup>9</sup> II, 682).

Kleist stellt sich hier mit klaren Worten auf die Seite des Wissens und der Aufklärung und identifiziert Aberglauben mit Gräueln. In einem etwas früheren Brief an Wilhelmine von Zenge vom 11. und 12. September 1800, in dem Kleist seinen Aufenthalt in Würzburg und den Brauch wundertätiger Marienbilder beschreibt, bringt er dieselbe Haltung ironisch zum Ausdruck:

Aber alle diese Kirchen sind von früh morgens bis spät abends besucht. Das Läuten dauert unaufhörlich fort. Es ist als ob die Glocken sich selbst zu Grabe läuteten, denn wer weiß, ob die Franzosen sie nicht bald einschmelzen. [...] Denn es gilt die Rettung der Stadt, und da die Franzosen für ihren Untergang beten, so kommt es darauf an, wer am meisten betet. *Ich*, mein liebes Kind, habe Ablass auf 200 Tage. In einem

20 Vgl. Charles Zika, *The Witch and Magician in European Art*. In: Owen Davies (Hg.), *The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic*, Oxford 2017, S. 134–166, hier S. 164.

21 Vgl. Bengt Ankarloo und Stuart Clark, *Introduction*. In: Bengt Ankarloo (Hg.), *The Athlone history of witchcraft and magic in Europe*, vol. 5, hg. von Marijke Gijswijt-Hofstra, Brian P. Levack und Roy Porter, London 1999, S. 72.

22 Vgl. Petra Maisak, *Johann Wolfgang von Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart 2001, S. 75–77.

23 Vgl. Roy Porter, *Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic, and Liberal Thought*. In: Bengt Ankarloo (Hg.), *The Athlone history of witchcraft and magic in Europe*, vol. 5, hg. von Marijke Gijswijt-Hofstra, Brian P. Levack und dems., London 1999, S. 191–282, hier S. 247.

Kloster [...] lag vor einem wundertätigen Marienbilde ein gedrucktes Gebet, mit der Ankündigung, daß wer es mit Andacht läse, diesen Ablass haben sollte. Gelesen habe ich es; doch da es nicht mit der gehörigen Andacht geschah, so werde ich mich doch wohl vor Sünden hüten, und nach wie vor tun müssen, was recht ist. [...]

Wenn die wundertätigen Marienbilder einigermaßen ihre Schuldigkeit tun, so muß in kurzem kein Franzose mehr leben. Wirksam sind sie, das merkt man an den wächsernen Kindern, Beinen, Armen, Fingern etc. etc. die um das Bild gehängt sind; die Zeichen der Wünsche, welche die heilige Mutter Gottes erfüllt hat. – In kurzem wird hier eine Prozession sein, zur Niederschlagung der Feinde, und, wie es heißt, »zur Ausrottung aller Ketzer«. Also auch zu Deiner und meiner Ausrottung – (SW<sup>9</sup> II, 555f.)

Kleists Ironie und der Hinweis auf das ›Wettbeten‹ und die völkervernichtende Wirkung der Wunderbilder verweisen nicht nur auf den bisweilen fließenden Übergang zwischen Religion und Aberglaube, sondern legen nahe, dass er selbst der heilspendenden Wirkung derartiger Bildchen keinen Glauben schenkt. Der einzige andere Hinweis auf Aberglauben in Kleists Briefen führt die Gleichsetzung mit Unwissenheit weiter aus, indem Kleist hier den Gespensterglauben in der ungebildeten Unterschicht verortet. So berichtet er in einem Brief an die Schwester Ulrike vom November 1802: »Wieland hat sich nicht entschließen können, das Haus, in dem es spukt, zu beziehen. Wirklich, im Ernste, wegen seiner Bedienung, die er sonst hätte abschaffen müssen.« (SW<sup>9</sup> II, 727). Auch diese Assoziation von Aberglaube und Unterschicht findet sich nicht nur bei Kleist, sondern charakterisiert das Schrifttum der Zeit. So ist Jacob Grimm der Ansicht, dass »der aberglaube [...] gewissermassen eine religion für den ganzen niederen hausbedarf« bildet.<sup>24</sup>

Während der Aberglaube in Kleists Briefen kaum zum Thema wird, da er dem Autor offensichtlich keines Gedankens wert ist, bedient sich Kleist in seinen Dramen und Erzählungen ausgiebig im Bildrepertoire des Gespenster-, Hexen- und Wunderglaubens. Hier allerdings stellt sich eine Dynamik ein, die die Literaturwissenschaftlerin Terry Castle in ihrem Buch ›The Female Thermometer: 18th-Century Culture and the Invention of the Uncanny‹ ausführlich beschrieben hat. Castle geht davon aus, dass im Zuge der aufklärerischen Umwertung von übernatürlichen Erscheinungen wie Gespenstern und Hexen zu mentalen Projektionen und Prozessen, das Unheimliche von der Außen- in die Innenwelt verlagert wurde, so dass im 18. Jahrhundert das menschliche Bewusstsein selbst gespensterhaft wurde:

That this supernaturalization of the mind should occur precisely when the traditional supernatural realm was elsewhere being explained away should not surprise us. According to the Freudian principle, what the mind rejects in one form may return to haunt it in another.<sup>25</sup>

24 Grimm, *Deutsche Mythologie* (wie Anm. 14), S. 1060.

25 Terry Castle, *The Female Thermometer: 18th-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York 1995, S. 135.



Während Geister rational erklärt werden, erscheinen sowohl das menschliche Gegenüber als auch das eigene Bewusstsein geisterhaft und unheimlich.<sup>26</sup> Dieser Vorgang, in dem das Geister-, Hexen- und Zauberwesen, das aus der materiellen Welt vertrieben wurde, in der menschlichen Psyche eine neue Heimat findet, zeichnet sich deutlich in Kleists Werken ab.

### III. Kleists Hexen und Teufel

Das Kleist'sche Drama, das sich am deutlichsten und ausführlichsten mit dem Hexenglauben beschäftigt, ist ›Die Familie Schroffenstein‹. Am Anfang der Handlung steht mit einem Kindsmord ein Verbrechen, dessen Hexen oft bezichtigt wurden, da Kinderleichen besondere magische Kräfte zugeschrieben wurden. In Jacob Grimms ›Deutscher Mythologie‹, einem Kompendium deutscher Mythologie und deutschen Aberglaubens, heißt es, dass Hexen »auf kirchhöfen [...] die leichen junger kinder aus[graben] und [...] ihnen finger ab[schneiden], von dem fett dieser kinder sollen sie ihre salbe bereiten«. <sup>27</sup> Ähnlich informiert in Kleists Stück Barnabe, die von anderen Figuren als Hexe bezeichnet wird, Ottokar, dass ein Kinderfinger »nach dem Tod mehr Gutes noch [tut], Als eines Auferwachsnen ganze Hand / In seinem Leben« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2192f.). Der traditionellen Zuschreibung zuwiderlaufend hat die Hexe in ›Die Familie Schroffenstein‹ jedoch den Knaben nicht selbst getötet. Vielmehr stießen die zwei Hexenfiguren des Dramas – die alte Ursula, die als Totengräberwitwe vorgestellt wird, und ihre Tochter Barnabe, ein Duo, das im ersten Entwurf noch als eine Figur konzipiert wurde – im Wald auf die Leiche eines ertrunkenen Kindes und schnitten ihm einen Finger ab, der dann als Zutat in einem magischen Gebräu fungiert, dessen Rezept auch ungelegte Hechteier, Blumenstaub und Wolfkrautskeime auflistet.

Obwohl sich in ›Die Familie Schroffenstein‹, die Kleist selbst als »elende Schar-teke« bezeichnete (SW<sup>9</sup> II, 731),<sup>28</sup> durchaus eine Faszination an Motiven der Schauerromantik abzeichnet, ging es Kleist doch vor allem darum, magisches Gedankengut einer psychologischen Umwertung zu unterziehen. Die Kräfte, die in der Frühen Neuzeit als bedrohliche Wesen konzipiert wurden, die eigenständig und von außen auf den Menschen einwirken, werden nun im menschlichen Innenleben verankert und letztendlich als der menschlichen Psyche entstammende Antriebe entlarvt. Wenn daher Ruperts Spiegelbild eine Teufelsfratze zeigt (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2229), handelt es sich nicht um eine übernatürliche Erscheinung, sondern um die Verbildlichung rachsüchtiger und verbrecherischer Handlungsantriebe. Den Eindruck einer Verinnerlichung des Dämonischen verstärkt Kleist, indem er das Stück mit einem Assoziationsgewebe durchzieht, das durch verstreute Anrufungen von Hölle (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1766), Teufel (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1890) und Schwarzkünstlern (SW<sup>9</sup> I, Vs. 108)

26 Vgl. Castle, *The Female Thermometer* (wie Anm. 25), S. 125.

27 Grimm, *Deutsche Mythologie* (wie Anm. 14), S. 1027.

28 Vgl. auch Hinrich C. Seeba, *Der Sündenfall des Verdachts: Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists ›Familie Schroffenstein‹*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte* 44 (1970), S. 64–100.

dem Leser diese Verankerung bedrohlicher Mächte im menschlichen Bewusstsein unablässig vor Augen hält. In den letzten Zeilen des Dramas geht Kleist sogar soweit, die ganze Handlung, und damit implizit das Schauspiel selbst, als teuflische Machenschaft der alten Ursula vorzustellen: »Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche, / Ich bin zufrieden mit dem Kunststück« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2726). Durch diesen Taschenspielertrick stellt Kleist interessanterweise die Hexerei in enge Verbindung zu künstlerischem Schaffen und begründet damit eine gedankliche Verknüpfung, die auch sein Spätwerk noch prägt. Während die Figur der Hexe in der Frühen Neuzeit mit den Heerschaaren der Hölle verbunden ist, wird ihre dämonische Kraft bei Kleist nicht nur psychologisch neu besetzt, sondern auch in den Rahmen der Kleist'schen Sprachauffassung eingebunden, die der Sprache und damit der Dichtung magische Qualitäten zuschreibt. Dabei verortet Kleist die geheimnisvolle, zauberische Eigenart von Worten in ihrer realitätsgenerierenden Kraft, die sich in ›Die Familie Schroffenstein‹ nicht zuletzt in der Macht von Gerüchten zeigt, die ihre eigene Wirklichkeit erzeugen.

Obwohl Kleist in ›Die Familie Schroffenstein‹ dem Hexenglauben psychologische Tiefe verleiht, bedient er sich in seinem dramatischen Erstling doch auch freizügig in der reich bestückten Asservatenkammer des Dämonenglaubens, um so das Stück mit sensationsmächtigen Effekten, einschließlich des bereits erwähnten magischen Kinderfingers, der Teufelsfratze und ausdrucksstarker Anrufungen der Hölle, anzureichern. In ›Der zerbrochne Krug‹ (1808) hingegen geht es nicht mehr darum, aufmerksamkeitsheischende Motive publikumswirksam einzusetzen. In Kleists meisterhafter Komödie wird die Bildkraft des Teufelsglaubens völlig verinnerlicht und mit Adams hypertropher Triebhaftigkeit verwoben. Die Technik, den Text mit einem Assoziationsgeflecht, einem »untergründigen Bedeutungsnetz« dämonischer Herkunft zu unterlegen,<sup>29</sup> wird hier perfektioniert. In ›Der zerbrochne Krug‹ finden sich zahlreiche Dialoge und Ausrufungen, die den Zuschauern den Herren der Hölle ins Bewusstsein rufen. Der Text strotzt geradezu von Flüchen wie »Den Teufel auch« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 38, Vs. 178), »ins Teufels Namen« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 91), »der Teufel soll mich holen« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 189), »Scher dich zum Satan« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 239), »Der Teufel hols« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 277), »Wo Teufel auch« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 396), »was Teufel« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 499), »Den hat der Teufel ganz und gar geholt« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 668), »Zum Teufel« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 708), »Der Satan« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1139), »Der Teufel ist mir gut« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1347), »der Teufel soll den Hals ihm brechen« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1392), »Der Satan warf sie mir voll Sand« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1553), »Wie Teufel aber« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1487) und »Blitz-Hinketeufel!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1901).<sup>30</sup>

29 Frank Schlossbauer, Das Lustspiel als Lust-Spiel: eine Analyse des Komischen in Heinrich von Kleists ›Der zerbrochne Krug‹. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (1992), S. 526–549, hier S. 533.

30 Auch in ›Amphitryon‹ findet sich eine ähnliche Anhäufung von Teufelsanrufungen, die sich in die der griechischen Mythologie entlehnte Handlung nur widerstrebend einfügen: »wie zum Teufel mach ich das« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 38); »Wer, Teufel, hat den Kerl mir dort geboren?« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 136); »zum Teufel« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 178); »Fahr in die Höl!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 276); »Hat den Kerl der Teufel« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 357); »Teufelskerl« und »diese Höllennacht« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 393f.); »Wenn mich der Teufel plagte« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 552); »dies Teufels-Ich«

Während sich in ›Die Familie Schroffenstein‹ Ruperts Identifizierung mit dem Teufel auf den Anblick einer Teufelsfratze beschränkt, wird Richter Adam in körperlicher Erscheinung und geistiger Verfassung zum Doppelgänger Satans aufgebaut. Von Anfang an wird sein gesetzter Fuß mit dem Pferdefuß des Teufels assoziiert. Ebenso weist das Ziegenbockornament an seinem Ofen auf den Teufel hin, da man sich den Gottseibeius traditionell oft in Bocksgestalt vorstellte.<sup>31</sup> Später wird diese Assoziationskette in voller Breite entwickelt, als Frau Brigitte die Flucht des lüsternen und sich immer tiefer in seinem Lügengestrück verwickelnden Richters mit folgenden Worten beschreibt:<sup>32</sup>

FRAU BRIGITTE

Da ich vom Vorwerk nun zurückekehre,  
Zur Zeit der Mitternacht etwa, und just,  
Im Lindengang, bei Marthens Garten bin,  
Huscht euch ein Kerl bei mir vorbei, kahlköpfig,  
Mit einem Pferdefuß, und hinter ihm  
Erstinkts wie Dampf von Pech und Haar und Schwefel.  
Ich sprech ein Gottseibeius aus, und drehe  
Entsetzensvoll mich um, und sehe, mein Seel,  
Die Glatz, Ihr Herren, im Verschwinden noch,  
Wie faules Holz, den Lindengang durchleuchten. [...]

RUPRECHT

Der Teufel, meint Sie, wärs –? (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1682–1693)

Offensichtlich ist Kleists diabolische Bildlichkeit auch hier stark ironisch geprägt,<sup>33</sup> was sich unter anderem daran zeigt, dass der schuldbeladene Adam nicht davor zurückschreckt, sich des Teufels als Ersatzsünder zu bedienen:

ADAM

Mein Seel, Ihr Herrn, die Sache scheint mir ernsthaft.  
Man hat viel beißend abgefaßte Schriften,

(SW<sup>9</sup> I, Vs. 743); »Ich will des Teufels sein« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 750); »Wir haben einen Teufelswein getrunken« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1048). Ein kurzes Aufflackern alten Aberglaubens zeigt sich auch in ›Die Marquise von O....‹: Die Marquise bespritzt ihre Familie mit Weihwasser, offensichtlich, um den bösen Einfluss des Grafen abzuwenden, der sowohl als »Engel« als auch als »Teufel« bezeichnet wird (vgl. SW<sup>9</sup> II, 141, 143).

31 Vgl. Grimm, *Deutsche Mythologie* (wie Anm. 14), S. 1024.

32 Calhoon verweist auf das Zusammenspiel von Aufklärung und Mythos: »Licht's role is one of demystification [...]. His collaboration with Brigitte, the myth-maker, demonstrates how the Enlightenment incorporated myth rather than abolish it.« (Kenneth S. Calhoon, *Sacrifice and the Semiotics of Power in ›Der zerbrochne Krug‹*. In: *Comparative Literature* 41, S. 230–251, hier S. 235)

33 Dirk Grathoff weist darauf hin, dass Kleists »Umgang mit dem Mythos [...]« durchweg von ironischer Distanz gekennzeichnet bleibt. (Vgl. Dirk Grathoff, *Goethe und Kleist: die Geschichte eines Mißverständnisses*. In: Richard Fisher [Hg.], *Ethik und Ästhetik: Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wolfgang Wittkowski, Frankfurt a.M. 1995, S. 313–327, hier S. 322).

Die, daß ein Gott sei, nicht gestehen wollen;  
Jedoch den Teufel hat, soviel ich weiß,  
Kein Atheist noch bündig wegbewiesen. [...]  
Ich trage darauf an,  
Bevor wir ein Konklusum fassen,  
Im Haag bei der Synode anzufagen,  
Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen,  
Daß Belzebub den Krug zerbrochen hat. (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1742–1752).

Wenn Adam seine unverflorene Behauptung, dass es sich bei dem Übeltäter um den Fürsten der Hölle selbst handelt, mit dem Hinweis verteidigt, dass wir »hierzuland nur unvollkommen [wissen], / Was in der Hölle Mod ist, Frau Brigitte!« (SW<sup>9</sup> I, 1833f.) und wenn der in seiner Tumbheit durchaus scharfsinnige Ruprecht ausruft: »Wird doch der Teufel nicht / In dem Gerichtshof wohnen?« (SW<sup>9</sup> I, Vs.1784), so ist längst klar, dass dämonische Mächte in ›Der zerbrochne Krug‹ vollständig psychologisiert sind. Sündhafte Handlungen sind nicht die Folge einer Einwirkung übernatürlicher Mächte, sondern ganz im Gegenteil das Resultat ausgesprochen menschlicher Triebe und Begierden. Selbst als Ausrede hat der Teufel hier ausgedient. Das Gewaltpotential jedoch, das sich in den Hexenverfolgungen ein Ventil schuf, ist auch in ›Der zerbrochne Krug‹ noch in voller Stärke wirksam. Während der Teufel zum Bild reduziert wird, ist Frau Marthes Ruf nach einem Scheiterhaufen keineswegs symbolisch zu verstehen: »Und auf den Scheiterhaufen das Gesindel, / Wenns unsre Ehre weiß zu brennen gilt« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 495f.).

Zu guter Letzt lässt sich festhalten, dass auch in Kleists Komödie die Teufelsfigur mit einer beachtlichen Imaginationskraft begabt ist. Obwohl das Stück Adams Machenschaften nicht explizit mit Kunst in Verbindung bringt, so zeugen seine Lügengespinste doch von einer Fabulierlust, die der Kunst nahekommt. Während Ruprecht, Frau Brigitte, Eve and Frau Martha sich auf dem Boden der Tatsachen bewegen, schwingt sich Richter Adam zu imaginativen Höhenflügen auf. Wie sich das Drama ›Die Familie Schroffenstein‹ als »Kunststück« der Hexe erweist (SW<sup>9</sup> I, 152, Vs. 2726), so ließe sich auch Adam als der Urheber und eigentliche Autor der Kleist'schen Komödie verstehen.

Während ›Die Familie Schroffenstein‹ Figuren, die als Hexen wahrgenommen werden, darstellt und ›Der zerbrochne Krug‹ Richter Adam mit dem Leibhaftigen selbst in Verbindung bringt, beginnt ›Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe‹, Kleists größter Bühnenerfolg im 19. Jahrhundert, mit einem Vorwurf der Zauberei, der allerdings an einen Mann gerichtet ist. Im ›Käthchen von Heilbronn‹, einem Stück, das am 17. März 1810 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde und das das ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ als »unterhaltend für alle, die mit der Vernunft fertig geworden sind« bezeichnet (LS 372), beschuldigt Käthchens Vater Theobald den Grafen Wetter vom Strahl »schändlicher Zauberei, aller Künste der schwarzen Nacht und der Verbrüderung mit dem Satan« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 33f.). Obwohl Theobald Wetter vom Strahl mit Weihwasser besprengt (vgl. SW<sup>9</sup> I, Vs. 305) und ihn den »leibhaftigen Satan« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 318) nennt, wird im Laufe des Schauspiels klar, dass wir es nicht mit einem männlichen Zauberer, sondern mit einer traditionellen weiblichen Hexe zu tun haben, noch dazu einer Hexe, die sich, wie Hans Mayer he-

rausgestellt hat, »im Feudalstaat gut auskennt«. <sup>34</sup> Kunigunde ist eine »rasende Megäre« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 766), die in ihrer grenzenlosen Herrschaft Männer zu Zwietracht und Krieg anstiftet und alle, die sie anbeten, wie Hunde behandelt. Kunigundes unwiderstehliche Anziehungskraft wird mit ihrer brutalen Erniedrigung bestraft, so dass die Frau, deren »kleines verwünschtes Gesicht [...] der letzte Grund aller dieser Kriege« ist (SW<sup>9</sup> I, Vs. 790f.), sich geknebelt findet, »wie ein Kalb, das man zur Schlachtbank bringen will« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 979). Am Ende des Stücks schwört die von Wetter vom Strahl als Braut verschmähte Kunigunde Rache für die ihr zugefügte Schande und wird, bezeichnenderweise im letzten Wort des Schauspiels, als »Giftmischerin« beschimpft (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2683).

Die grausame Bestrafung projizierter weiblicher Verführungskraft spielte eine grosse Rolle im Hexenmythos der Frühen Neuzeit. <sup>35</sup> Liebeszauber war eine Spezialität der Hexen, ebenso wie Giftmischerie, deren sich Kunigunde ebenfalls schuldig macht (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2260–2283). In der Tat ist die Giftmischerin eine Figur, die innig mit dem Hexenmythos verbunden ist: Historische Studien belegen deutlich, dass die rückläufigen Zahlen bei Hexenverbrennungen mit einer klarer Zunahme von Todesurteilen für Giftmischerinnen korrelieren. So hat zum Beispiel Brian Levack gezeigt, dass im Laufe der 1670er Jahre in Württemberg die Zahl der Hexenprozesse von 46 auf 16 schrumpfte, wohingegen die Prozesse, die sich mit Giftmischerie beschäftigten, von 6 auf 15 anstiegen. <sup>36</sup>

Während in »Die Familie Schroffenstein« Ruperts Teufelsnatur in seiner Teufelsfratze unmittelbar zum Ausdruck kommt, arbeitet »Das Käthchen von Heilbronn« durchgehend mit einer Doppelung, in der der Realität der bewussten Gedanken und Sprachäußerungen eine zweite Realität unbewusster Gefühle unterlegt ist, die zu den bewussten Äußerungen in Widerspruch steht. <sup>37</sup> Diese unbewussten Regungen zeigen sich in dem Doppeltraum Käthchens und Wetter vom Strahls, aber auch darin, dass das Stück die sadistische Grausamkeit Wetter vom Strahls mit einem erotischen Subtext und Käthchens »hündische Dienstfertigkeit« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1866) mit traumwandlerischer Selbstsicherheit paart. Interessant ist hierbei, dass das Hexen- und Teufelsmotiv in diesem Stück nicht ausschließlich mit niederen seelischen Kräften wie Gewalt und Lüsternheit assoziiert wird, sondern mit der Liebe selbst. Hexen und Teufel symbolisieren damit nicht mehr nur das Bedeutungsfeld verbrecherischer Triebe, sondern infizieren die Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft.

34 Zit. nach Chris Cullens und Dorothea von Mücke, *Love in Kleist's »Penthesilea« and »Käthchen von Heilbronn«*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte* 63 (1989), S. 461–493, hier S. 484.

35 Vgl. Sabine Doering, *Himmelstochter, Höllenbraut: Bilder des Weiblichen bei Schiller und Kleist*. In: Günter Emig (Hg.), *Käthchen und seine Schwestern: Frauenfiguren im Drama um 1800, Heilbronn 2000*, S. 105–120, hier S. 206.

36 Vgl. Brian Levack, *The Decline and End of Witchcraft Prosecutions*. In: Bengt Ankarloo (Hg.), *The Athlone history of witchcraft and magic in Europe*, vol. 5, hg. von Marijke Gijswijt-Hofstra, dems. und Roy Porter, London 1999, S. 1–93, hier S. 80.

37 James McGlathery erinnert daran, dass Kleists Stücke sich oft mit der Spannung von bewussten und unbewussten Antrieben auseinandersetzen (vgl. James M. McGlathery, *Desire's Sway: The Plays and Stories of Heinrich von Kleist*, Detroit 1983, S. 31).

Indem Kleist Kätchens demonstrativ grenzenlose Unterwürfigkeit nicht nur mit ihrer eigenen Gehorsamsverweigerung paart, sondern auch mit Kunigundes schrankenloser Herrschsucht kontrastiert, schafft er zwei Zerrbilder, die die Unlebbarkeit weiblicher Rollenmuster in dem patriarchalen System dieses Stücks veranschaulichen. Es ließe sich durchaus mit Cullens und von Mücke argumentieren, dass die Künstlichkeit dieses Ritterspiels, seine grotesken Übertreibungen und melodramatischen Zuspitzungen deutlich zeigen, wie schwer es dem Stück fällt, die Darstellung bedingungsloser Liebe mit der Verherrlichung männlicher Autorität zu vereinen.<sup>38</sup> Diese Spannung von Liebe und Herrschaft zeigt sich unter anderem auch in den zwei sich widerstreitenden Ebenen des Schauspiels: Den bewussten Begegnungen Kätchens mit Wetter vom Strahl, die durch Desinteresse und sogar Gewalt geprägt sind, steht ein übernatürliches Bedeutungsgefüge entgegen, das durch Doppeltraum, Bleigießen (SW<sup>9</sup> II, Vs. 2089f.) und das geheimnisvolle Mal, »das dem Kindlein rötlich auf dem Nacken verzeichnet war« (SW<sup>9</sup> II, Vs. 1231) die Zusammengehörigkeit dieses Paares als schicksalhaft und unabwendbar kennzeichnet.

Während Kätchen sowohl engelsgleich als auch hündisch ist,<sup>39</sup> ist Kunigunde, ein mosaikartiges Kunstprodukt und illusionäres Blendwerk,<sup>40</sup> sowohl eine Reproduktion herkömmlicher Hexenmythen als auch ihre parodistische Dekonstruktion.<sup>41</sup> Während das Stück also einerseits durch das Umlenken des Hexereivorwurfs von einer männlichen auf eine weibliche Figur die traditionelle Geschlechterhierarchie wiederherstellt, führt es zugleich das Hexenmotiv durch extreme Zuspitzung *ad absurdum*. Zudem wird die Dämonisierung Kunigundes dadurch unterminiert, dass auch hier Intrigenkunst und Zauberei mit künstlerischem Schaffen und schönem Schein assoziiert sind. So verweist Marion Linhardt darauf, dass Kunigunde ein Charakter ist, der »sich in Szene [setzt], [sie] ist Agierende in Rollenspielen, die Kostüme und Masken, Gestik und Mimik erfordern und auf je konkrete Zuschauer abzielen« und die außerdem »ein Zielpublikum und eine konkrete Wirkungsabsicht« hat.<sup>42</sup> Wie die Hexenfiguren in ›Die Familie Schroffenstein‹ und wie Richter Adam ist auch Kunigunde eine ›kunstschaffende‹ Figur.

38 Vgl. Cullens und von Mücke, Love in Kleist's ›Penthesilea‹ and ›Kätchen von Heilbronn‹ (wie Anm. 34), S. 492.

39 Vgl. Hans-Dieter Zimmermann, Der Sinn im Wahn: Der Wahnsinn. Das große historische Ritterschauspiel ›Das Kätchen von Heilbronn‹. In: Paul Michael Lützeler und David Pan (Hg.), Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien, Würzburg 2001, S. 203–213, hier S. 205.

40 Vgl. Gert Ueding, Zweideutige Bilderwelt: ›Das Kätchen von Heilbronn‹. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1997, S. 172–187, hier S. 180.

41 Kunigundes mosaikartige Natur findet in den römischen Damen der ›Herrmannsschlacht‹ ein Echo. Auch die Reize dieser Damen sind zusammengesetzt aus Körperteilen, die die Römer der Eroberung zahlreicher Länder verdanken. Zudem sind auch die Römerinnen mit Hexen assoziiert: Sie haben schwarze Haare, »Schwarz und fett, wie Hexen« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1008). Einen weitaus direkteren Bezug zum Hexenglauben sieht man in ›Der Zweikampf‹, wo Littegarde der Scheiterhaufen droht (vgl. SW<sup>9</sup> II, 244).

42 Vgl. Marion Linhardt, Ziererei und Wahrheit, oder: Das Bühnenspiel der Kunigunde von Thurneck und das erzählte ›Kätchen von Heilbronn‹. In: Gunhild Oberzaucher-Schüller,

Ich möchte meine Analyse mit einem kurzen Verweis auf eine weitere Hexenfigur in Kleists Werk abschließen, nämlich der Zigeunerin in ›Michael Kohlhaas‹. Obwohl hier explizit von einer Zigeunerin gesprochen wird, die man natürlich von einer Hexe unterscheiden sollte, gibt es doch weitreichende Ähnlichkeiten. So weist Pott darauf hin, dass die Zigeuner im 18. Jahrhundert kollektiv als Teufeldiener angesehen wurden.<sup>43</sup> Kleists Zigeunerin wird zudem mit den Attributen einer typischen Hexe versehen. Sie ist ein »altes auf Krücken wandelndes Trödelweib« (SW<sup>9</sup> II, 95), eine »römische Sybille« (SW<sup>9</sup> II, 91) mit einem »welken Munde« (SW<sup>9</sup> II, 92), »dürren knöchernen Händen« (SW<sup>9</sup> II, 83) und einem Blick »kalt und leblos, wie aus marmornen Augen« (SW<sup>9</sup> II, 92). Zudem legt der Text eine geheimnisvolle Verbindung zu Kohlhaas' verstorbener Frau nahe. Die Zigeunerin weist nicht nur eine »sonderbare Ähnlichkeit« zur verschiedenen Elisabeth auf, sie hat auch an derselben Stelle am Hals ein Mal vorzuweisen, und Elisabeths Hund schmiegt sich so vertraulich an sie, als ob sie seine wiederauferstandene Herrin wäre (vgl. SW<sup>9</sup> II, 96f.). Dennoch weigert sich der Text in charakteristischer Weise eine übernatürliche Einwirkung zu bestätigen und insistiert, dass man »die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müsse[ ]« (SW<sup>9</sup> II, 96).<sup>44</sup>

Auch wenn sich der Text weigert, die übernatürliche Herkunft der Zigeunerin zu bestätigen, so gesteht er ihr doch die Gabe des Wahrsagens zu. Bezeichnenderweise entfaltet ihre Weissagung aber erst dann ihre volle Kraft, als die Betroffenen versuchen, ihre Prophezeiungen als Lügen zu entlarven. Erst durch den Versuch, den Aberglauben auszurotten, kann dieser seine volle Macht entfalten. Dabei klärt der Text nicht, ob wir es tatsächlich mit übernatürlichen Erscheinungen zu tun haben oder ob es sich nicht doch um rational erklärable Phänomene handelt. Diese Weigerung, eine klare Stellung zu beziehen, lässt sich als ein Versuch lesen, sich der Dialektik von Aufklärung und Aberglauben zu verweigern, derzufolge die Tyrannei der Vernunft Gespenster gebiert; zugleich aber ist diese bewusste Ambiguität auch Ausdruck eines Paradigmenwechsels. Kleists Kunstauffassung geht davon aus, dass es in der Dichtung wie im Leben nicht auf das ankommt, »was dem Sinn dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt« (SW<sup>9</sup> II, 783). Die Tatsache, dass weder der sächsische Kurfürst noch der Leser erfahren, was denn nun auf dem verhängnisvollen Zettel steht, der das Schicksal des sächsischen Hauses besiegelt, ist bezeichnend. Indem uns der Text die magische Formel vorenthält, verlegt er auch hier die destruktive Macht der Hexerei ins Innere. Und wo Imagination und Dichtung selbst Zauberkraft entfaltet, wird wirkliche Magie überflüssig.

Daniel Brandenburg und Monika Woitas (Hg.), *Prima ka danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, Würzburg 2004, S. 207–231, hier S. 216f.

43 Vgl. Pott, *Aufklärung und Aberglaube* (wie Anm. 4), S. 142.

44 Jochen Schmidt spricht davon, dass sich der Leser bei Kleist »in eine Hermeneutik des Verdachts einüben« müsse (vgl. Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist, Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003, S. 270).





# ABHANDLUNGEN UND MISZELLEN



Günter Dunz-Wolff

## KLEISTS HANDSCHRIFT UND IHRE ENTWICKLUNG

### Handschriftanalyse als Datierungsmethodik

Der Mühe der Hs.-Beschreibung im strengen Wortsinne hat sich bisher in keinem Falle jemand unterzogen, obwohl seit der ersten kritischen Ausgabe bald ein Jahrhundert vergangen ist[.]<sup>1</sup>

*Hans Joachim Kreutzer, 1970*

Die Forschung über Kleists Handschrift<sup>2</sup> ist auch fast 50 Jahre nach Kreutzers Aussage von 1970 überschaubar geblieben,<sup>3</sup> eine systematische Beschreibung der Handschrift und von deren Entwicklung fehlt nach wie vor. Dies ist umso erstaunlicher, da eine methodisch genaue Handschriftanalyse, wie sie im Folgenden entwickelt wird, nicht nur Aussagen über die Echtheit, sondern auch über die genauere Datierung von Kleist-Autographen ermöglicht.<sup>4</sup>

Die folgende Untersuchung soll Grundlagen schaffen, um Kleists Handschrift und ihre Entwicklung besser beschreiben und analysieren zu können. Hierfür wird eine Methodik vorgestellt (Teil 1), die angelehnt an Instrumente (gerichtlicher) Schriftgutachten verschiedene (computergestützte) Verfahren nutzt, um Änderungen in Kleists Handschrift sichtbar zu machen.<sup>5</sup> Diese innovative Methodik, mit der

- 1 Hans Joachim Kreutzer, Kleists Dramenhandschriften. Probleme ihrer Datierung. In: Kolloquium über Probleme der Kommentierung im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M. 12.–14. Oktober, Bonn-Bad Godesberg 1971, S. 75–91, hier S. 78.
- 2 Die Begriffe ›Handschrift‹ (Singularform) und ›Handschriftanalyse‹ beziehen sich in unserem Kontext immer auf die Graphie von Kleists Handschrift. Die Singularform Handschrift wird also nicht synonym für Manuskript oder Autograph benutzt.
- 3 Zu nennen sind hier im Wesentlichen nur zwei Beiträge im Kleist-Jahrbuch: Hans Joachim Kreutzer, Über die Geschehnisse der Kleist-Handschriften und über Kleists Handschrift. In: KJb 1981/1982, S. 66–85. Kreutzers Schwerpunkt liegt allerdings auf der detaillierten Beschreibung des Verbleibs der nach dem Krieg verschollenen Brief-Autographe. Die eigentliche Untersuchung von Kleists Handschrift bleibt dagegen summarisch. Der schriftpsychologische Beitrag der damaligen Vorsitzenden der Deutschen Graphologischen Vereinigung, Roswitha Klaiber, ist eher von zweifelhaftem wissenschaftlichem Rang: Roswitha Klaiber, Schriftpsychologische Beobachtungen an Kleists Handschriften. In: KJb 1983, S. 180–192.
- 4 Viele Kleist-Autographe sind undatiert überliefert: die beiden großen Dramenhandschriften, diverse Briefe und Billets sowie fast die gesamte überlieferte Kurzprosa und Lyrik.
- 5 Computergestützte Verfahren kamen zum Einsatz bei der Auswertung tausender Messergebnisse, bei der lithographischen Aufarbeitung von hochauflösenden Scans handschriftlicher Vorlagen, bei der eigentlichen Messung der Schriftlage und für Visualisierungszwecke bei der Entwicklung und Gestaltung diverser Diagramme und Übersichten.

eine individuelle Handschrift vielschichtig in ihrer zeitlichen Entwicklung analysiert und dargestellt werden kann, ist im Kontext der Editionsphilologie ein neuer Ansatz. Wie sich zeigen wird, lassen sich auf diesem Wege Datierungen verschiedener Kleist-Autographe präziser als bislang beantworten bzw. korrigieren.

Der Fokus der Untersuchung liegt auf der Entwicklung von Kleists Handschrift. In Teil II wird zunächst die Entwicklung der Schriftlage (Schriftneigung) untersucht. Eine anschließende Periodisierung der Entwicklung von Kleists Handschrift unterscheidet drei Hauptperioden und zeigt die jeweiligen typischen Buchstabenformen in einer alphabetischen Übersicht. Neben dieser übergreifenden Periodisierung ermöglichen einzelne zeitspezifische Formveränderungen genauere Datierungen. Diese Formen werden anschließend tabellarisch aufgeführt.

Abschließend werden in Teil III auf Basis des gewonnenen Instrumentariums einige Datierungsfälle, die in der Kleist-Philologie kontrovers behandelt oder noch offen sind, neu diskutiert. Hierzu gehören: die Frage nach dem Entstehungszeitraum von Kleists Widmung für Adolphine von Werdeck; die Fragen, wann die beiden großen Dramen-Autographe (›Krug‹, ›Ghonorez‹) von Kleist beendet wurden und wie es sich mit der Datierung der Korrekturschichten verhält; die Fragen, wann Kleists Goethe-Adaption ›Unter allen Zweigen ist Ruh‹ entstand und wann er seine späten undatierten Billets an Rahel Levin und Sophie Sander tatsächlich geschrieben hat. All diese Datierungsfragen werden bislang in den einzelnen Kleist-Editionen unterschiedlich beantwortet, und dies hat seinen Grund nicht zuletzt darin, dass die vorhandenen Datierungsmethoden nur ungenügende oder gar keine Anhaltspunkte für eine genauere Datierung finden können.

## I. Zur Methodik systematischer Handschriftanalyse

Es gibt verschiedene (wissenschaftliche) Disziplinen, die sich mit der Graphie von Handschriften beschäftigen. Die Paläographie<sup>6</sup> und die Archivkunde<sup>7</sup> beschäftigen sich als historische Hilfswissenschaften mit der Geschichte alter Schriftsysteme. Ihre Untersuchungen zu Kurrentschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts beschreiben deren geschichtliche Entwicklung wie auch regionale Unterschiedlichkeiten (Schreibmeister-Schulen). Paläographie und Archivkunde haben aber kein eigenes Instrumentarium für die detaillierte Analyse von Individualschriften entwickelt. Die linguistische Graphetik<sup>8</sup> steht als wissenschaftliche Disziplin noch in den Anfängen

6 Vgl. beispielsweise Hans Foerster und Thomas Frenz, *Abriss der lateinischen Paläographie*, 3. überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart 2004; Karin Schneider, *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung*, Tübingen 1999.

7 An Darstellungen und Handschrift-Sammlungen seien erwähnt: Karl Glad, *Deutsche Schriftfibel. Anleitung zur Lektüre der Kurrentschrift des 17.–20. Jahrhunderts*, Graz 1976; Friedrich Beck und Lorenz Friedrich Beck, *Die Lateinische Schrift. Schriftzeugnisse aus dem deutschen Sprachgebiet vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln und Weimar 2007; Hellmut Gutzwiller, *Die Entwicklung der Schrift in der Neuzeit*. In: *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 38 (1992), S. 381–488.

8 Der Gegenstand der Graphetik ist erstmals definiert worden bei: Hans Peter Althaus,

und hat außer Ansätzen, in denen Druckschriften mit Kriterien der Satz-Typographie analysiert werden,<sup>9</sup> bislang keine eigene Methodik für eine Handschriftenanalyse entwickelt. Dagegen ist in der Graphologie<sup>10</sup> ein ausgeprägtes Instrumentarium für die Analyse von individuellen Handschriften geschaffen worden. Dieses ist von der verwandten Disziplin Schriftpsychologie<sup>11</sup> wesentlich übernommen worden. Beiden Disziplinen ist der Fokus auf die charakterologische, persönlichkeitsorientierte Deutung individueller Handschrift gemeinsam. Die (gerichtliche) Schriftverglei- chung<sup>12</sup> baut ebenso auf Schriftmerkmal-Kriterien der Graphologie auf, hat aber darüber hinaus auch eigene Systematiken für die Handschriftenanalyse im Rahmen standardisierter Schriftgutachten entwickelt. Der Fokus der gerichtlichen Schrift- vergleichung liegt auf Handschriftenanalyse-Methoden zur »Ermittlung ihrer Echtheit oder Unechtheit sowie zur Identifizierung des Schrifturhebers im Dienste der Recht- sprechung«.<sup>13</sup>

Die folgende Untersuchung übernimmt einzelne Methoden der Schriftverglei- chung, da diese auch für die Beschreibung der Entwicklung einer historischen Indi- vidual-Handschrift wie im Falle Kleists operationalisierbar sind. Zu berücksichtigen ist hierbei allerdings, dass die Schriftverglei- chung, ebenso wie die Schriftpsychologie und die Graphologie, die individuellen Ausprägungen einer Handschrift immer auch als spezifische Abweichungen von einer vorgegebenen Schulschrift definieren. Zu Kleists Zeit lässt sich dagegen von standardisierten Schulschriften – im Vergleich z. B. zur Sütterlinschrift von 1911 oder gar der Lateinischen Ausgangsschrift von 1953 – noch nicht sprechen. Die Kurrent wurde vielmehr auf Basis unterschiedlicher Schreibmeister-Vorlagen und -Schulen gelehrt und geübt und hatte um 1800 schon eine mehr als 200-jährige Vorgeschichte. Historisch bedingt und regional unter- schiedlich waren für einzelne Buchstaben ganz verschiedene Formen entstanden und auch gebräuchlich.<sup>14</sup> Das ›Current-Alphabet‹ des Leipziger Schreibmeisters Jo-

Graphetik. In: Hans Peter Althaus, Helmut Henne und Herbert Ernst Wiegand (Hg.), Lexikon der germanistischen Linguistik, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Tübingen 1980, S. 138–142.

- 9 Erste Versuche der Integration typographischer Begrifflichkeit z. B. bei Jürgen Spitzmüller, Typografische Variation und (Inter-)Medialität. Zur kommunikativen Relevanz skriptu- raler Sichtbarkeit. In: Arnulf Deppermann, Angelika Linke (Hg.), Sprache intermedial: Stimme und Schrift, Bild und Ton, Berlin und New York 2009, S. 97–126. Und: Dimitrios Meletis, Psycholinguistische Aspekte der Graphetik. Die Relevanz der Form und Materia- lität von Schrift, Graz 2014.
- 10 Vgl. Heinrich Pfanne, Lehrbuch der Graphologie. Psychodiagnostik auf Grund graphi- scher Komplexe, Berlin 1961.
- 11 Vgl. beispielsweise Angelika Seibt, Schriftpsychologie. Theorien, Forschungsergebnisse, wissenschaftstheoretische Grundlagen, München und Wien 1994.
- 12 Vgl. Lothar Michel, Gerichtliche Schriftverglei- chung. Eine Einführung in Grundlagen, Methoden und Praxis, Berlin, New York 1982. Angelika Seibt hat Michels Systematik und Begrifflichkeit teilweise modifiziert. Vgl. Angelika Seibt, Sprache der Handschrift. Einführung in die Schriftpsychologie, Kindle Direct Publishing, E-Book 2017.
- 13 Vgl. Michel, Gerichtliche Schriftverglei- chung (wie Anm. 12), S. 1.
- 14 Zusätzlich muss berücksichtigt werden, dass Fremdwörter, Eigennamen und fremdsprach- liche Zitate nach Konvention in lateinischer Schrift geschrieben wurden, entsprechend bei

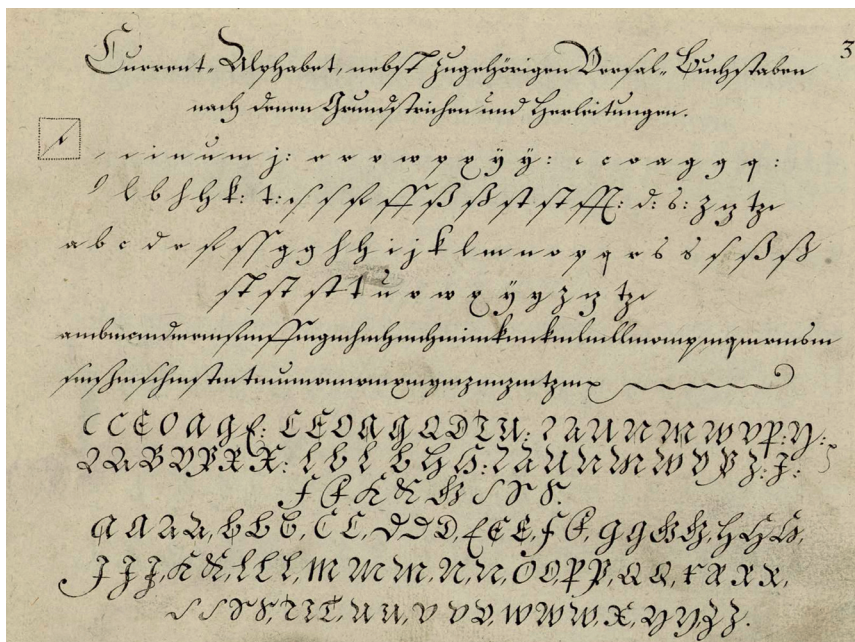


Abb. 1: Ausschnitt aus Johann Stäps Kurrent-Alphabet. In: H. B. K. und J. G. V. Selbstlehrende Canzleymäßige Schreibe-Kunst. Herausgegeben durch Joh. Stäpsen, Leipzig 1748, Tafel 3

hann Stäps zeigt z. B. bei einzelnen Majuskeln eine große Vielfalt an gebräuchlichen Formen (vgl. Abb. 1, v. a. letzte drei Zeilen).<sup>15</sup> Entsprechend variantenreich wurde geschrieben und Kleist hat, wie alle zeitgenössischen Schreiber, von den sich hieraus ergebenden Möglichkeiten einigen Gebrauch gemacht<sup>16</sup> und bei einigen Formen, insbesondere bei den Majuskeln A, B, D, G und K, die referenzierte Grundform teilweise mehrfach in seinem Leben geändert. Bei der Analyse von Kleists individueller Handschrift sind diese besonderen Umstände zu berücksichtigen. Die individuellen Züge seiner Buchstaben-Formgebung zeigen sich dabei erst in seiner spezifischen Adaption der jeweiligen Grundformen.

Ein Ziel dieser Untersuchung ist deshalb die Definition spezifischer Schriftmerkmale, mithilfe derer sich Kleists Handschriften beschreiben und möglichst genau datieren lassen. Das hierfür notwendige methodische und begriffliche Instrumentarium soll im Folgenden kurz erläutert werden. An den Anfang wird ein kurzes Glossar gestellt, das die wichtigsten Begriffe, die heute in der Handschriftenanalyse

Schreibern eine sogenannte Zweischriftigkeit (lateinische und deutsche Schrift) vorausgesetzt wurde. Vgl. Friedrich Beck, Die ›Deutsche Schrift‹ – Medium in fünf Jahrhunderten deutscher Geschichte. In: Archiv für Diplomatik 37 (1991), S. 453–479, hier S. 454f.

<sup>15</sup> Die zeittypische Zweischriftigkeit führte in der Kurrent zu Mischformen zwischen Kurrent und Lateinschrift, die bei Kleist bei den Majuskeln D und S zu finden sind.

<sup>16</sup> Wir wissen leider nicht, wann und unter welchen Umständen Kleist das Schreiben erlernt hat. Ebenso wenig ist bekannt, welche Schreibmeister-Vorlage bei seinem Schrifterwerb eine Rolle spielte.

Kleists Handschrift und ihre Entwicklung

A. ZEILENGLIEDERUNG					
O M U					
Ober- (O), Mittel- (M) und Unterband (U) in Jugendschrift		Ober- (O), Mittel- (M) und Unterband (U) 1799–1803/5		Ober- (O), Mittel- (M) und Unterband (U) ab 1806	
B. SCHLEIFEN, SCHLINGEN					
					
Schleife Oberband l	Schleife Mittelband w	Schleife Unterband z	Basisschlinge L	Verknüpfungsschlinge t	Eingang, Ausgang («bey»)
C. STRICHE					
					
Abstrich (Grundstrich) T	Aufstrich langes s, hier in Ligatur st	Querstrich (nach unten gewölbt) F	Abstrich, Querstrich und Fähnchen F	Anstrich, teilw. als Deckstrich Ü	Deckstrich in Unterlänge langes s
D. BOGEN- UND RUNDFORMEN					
					
Bogen links gewölbt E	Bogen rechts gewölbt D	Ovale Rundform G	Ovale Rundformen («09»)		
E. LINIEN- UND BOGENZÜGIGKEIT					
					
Winkelzug j	Deckzug (Spitzkehre) U	Bogenzug unten gewölbt	Bogenzug oben gewölbt M		
F. STRICHSPANNUNG, -SICHERHEIT, -STÖRUNG					
					
gute, elastische Strichspannung		schwache Strichspannung		gestörter Strich	
				amorpher Strich	
G. FORMMODIFIKATIONEN					
					
Reduktion sch	Amplifikation Unterband th	Amplifikation Oberband sch	Fadenbildung («verworfen»)	Abbr. «d.»	Ligatur st
H. SCHRIFTLAGE («SCHRIFT-SCHIEFE»)					
					
»liegende« Kurrent		»laufende« bis »stehende« Kurrent			

Abb. 2: Wichtige Begriffe graphisch-formanalytischer Handschriftbeschreibung (Biblioteka Jagiellońska, Kraków)

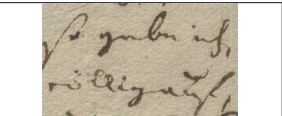


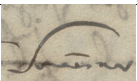
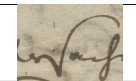
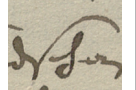
A. ZUSTAND DES SCHREIBGERÄTES: FEDER (GÄNSEKIEL)					
					
Beide Beispiele aus dem 4-seitigen Brief an Ulrike von Kleist vom 12.1.1802, links Briefanfang, rechts Briefende. Es ist evident, dass der Zustand der Feder unmittelbar Einfluß auf Formgebung und -differenzierung hat.					
B. BINDUNGSFORMEN					
					
Fadenbildung		Winkelbindung h		Winkelbindung	
C. SCHREIBEILE					
					
Einerseits fehlende Verbindungen, andererseits nicht intendierte Verbindungen.		Ungewollte Wortverbindungen.		»Anblick«: Verbindungen unterbrochen durch zu schwachen Druck.	
D. BUCHSTABEN-KONTEXTE			E. FEDER UND TINTENFLUSS		
					Trotz hohen Federdrucks stockender Tintenfluss: Schattenlinien und Helligkeit.
Unterschiedlicher Formaufbau des f durch Stellung im Wort.					
F. FORMVEREINFACHUNGEN					
					
h	sch	E	H	doch	Heinrich
G. FORMERWEITERUNGEN (AMPLIFIKATIONEN)					
					
linksläufiges h		linksläufige g		rechtsläufig S	rechtsläufig s
H. FORMVARIATIONEN AM BEISPIEL SCH					
					
					

Abb. 3: Form und Bewegungsfluss, Bindungsformen, Formmodifikationen (Biblioteka Jagiellońska, Kraków)



benutzt werden, vorstellt. Diese Begrifflichkeit ist für das Verständnis aller weiteren Ausführungen Voraussetzung. Zusätzlich werden in den Abbildungen 2 und 3 viele dieser Begriffe anhand von Beispielen aus Kleists Handschriften erläutert.

*Glossar gebräuchlicher Fachbegriffe für die Handschriftanalyse*<sup>17</sup>

Das methodisch-begriffliche Instrumentarium zur Analyse der Graphie einer Handschrift lässt sich in folgende Hauptkategorien gliedern:<sup>18</sup> Strich(-beschaffenheit), Druckgebung, Bewegungsfluss, Bewegungsrichtung, Formgebung, Schriftausdehnung und Flächengliederung. Innerhalb dieser Kategorien werden u. a. folgende Schriftmerkmale untersucht:

*Strichspannung* (Strichbeschaffenheit) (Abb. 2, F). Einer der meist gebrauchten, aber auch umstrittensten, da unschärfsten Begriffe. Der Begriff ist am ehesten über Beispiele (Abb. 2, F) nachzuvollziehen und wird meist attribuiert mit ›gering‹, ›locker‹, ›gut‹, ›stark‹, ›versteift‹. Er eignet sich für die Beschreibung einzelner Texte, Absätze oder gar nur Zeilen. Für die Beschreibung der Entwicklung einer individuellen Handschrift taugt er in der Regel nicht, da Autographe vom gleichen Schreiber in ganz unterschiedlicher Strichspannung geschrieben sein können (so auch bei Kleist).

*Strichstörung / -sicherheit* (Strichbeschaffenheit) (Abb. 2, F). Hier sind Merkmale gemeint wie Deformation, Verwackelung, Tremor, Ataxie, Korrektur, Nachzeichnung, Übermalung, Verdickung, Verschmierung. Der Gegenbegriff ist Strichsicherheit. Eine ausgeprägte Schriftstörung findet sich bei Kleist nur in dem Brief an Wilhelm von Pannwitz vom August 1802, der starke Tremore (Abb. 2, F), wahrscheinlich durch eine schwerere Erkrankung ausgelöst, zeigt.

*Druckgebung* (Druckstärke, Druckwechsel) (Abb. 3, C). In der Kurrent sollte schulmäßig ein regelmäßiger Wechsel von leichtem und starkem Strich (Grundstrich) erfolgen. Bedingt durch vorhandenes Schreibwerkzeug (Gänsekiel), das sich schnell abnutzte, ist dies im Alltagsschreiben nur in Ansätzen umsetzbar gewesen. Bei Kleist findet sich z. B. häufig eine deutliche Betonung der Grundstriche bei Minuskeln mit Unterlängen, insbesondere am Ende eines Wortes.

17 Vgl. zusätzlich zum Glossar die Abbildung 2, in der zentrale Begriffe durch Beispiele aus Kleists Handschriften illustriert werden.

18 Die Darstellung nutzt für die graphische Handschriftbeschreibung Systematiken, wie sie von Lothar Michel und abgewandelt von Angelika Seibt entwickelt wurden. Michel geht von zehn »graphischen Grundkomponenten« (vgl. Lothar Michel, Gerichtliche Schriftvergleichung, wie Anm. 12, S. 244ff.) aus: Strichbeschaffenheit, Druckgebung, Bewegungsfluss, Bewegungsführung und Formgebung, Bewegungsrichtung, vertikale Ausdehnung, horizontale Ausdehnung, vertikale und horizontale Flächengliederung, sonstige Merkmale. Seibts abgewandelte Systematik unterscheidet zwischen den Bereichen Strichbeschaffenheit, Druckgebung, Bewegungsfluss, Formgebung, Bewegungsrichtung, Ausdehnung, Flächengliederung, sonstige Merkmale und Eindruckscharaktere (Schriftpsychologie). In unserem Zusammenhang bildet letztere Systematik in modifizierter Form die begriffliche Grundlage, da sie in den Bereichen Formgebung, Bewegungsrichtung, Ausdehnung und Gliederung besser differenziert und für die Analyse der zeitlichen Entwicklung einer Handschrift besser operationalisierbar ist.

*Schreibgeschwindigkeit, Federgeschwindigkeit* (Bewegungsfluss) (Abb. 3, B, C). Eine langsame Geschwindigkeit führt in der Regel zu genau gesetzten Oberzeichen, manchmal zu Unverbundenheit und eher einem engen Schriftbild, eine schnelle Schreibgeschwindigkeit zu ungenauen nach rechts verlagerten Oberzeichen, zu Fadenbindung, Verbundenheit, bevorzugt zu ausgeprägterer Rechtsschräglage, zu einer weiten Schrift ebenso wie zu Vereinfachungen und Formvernachlässigungen. Die Schreibgeschwindigkeit ist bei einer Formanalyse mit zu berücksichtigen, vor allem wenn es um die Entwicklung der Schrift geht. So ist bei Kleist der Winkelzug nach einem h nicht Ausdruck einer bestimmten Schreibentwicklung, sondern findet sich bis zu seinem Tod immer in Autographen, die erkennbar schnell bis hastig geschrieben wurden.

*Verbundenheitsgrad* (Bewegungsfluss) (Abb. 3, B, C). Die Kurrent zeichnet sich durch einen hohen Verbundenheitsgrad aus. Zur Unverbundenheit gehören Druckbuchstaben und teilweise zweizügig (mit Absetzen der Feder) geschriebene Lettern, wie bei Kleist das D mit Diagonalstrich und anfänglich das f und das lange s.

*Vereinfachung vs. Bereicherung, Erweiterung* (Formgebung) (Abb. 3, B, F, G). Diese Merkmale werden im Verhältnis zur Schreibvorlage beurteilt. Bei Kleist handelt es sich in der Regel um Erweiterungen der Unter- (g, h, p, langes s, z) und Oberlängen (S, V, W) oder um Vereinfachungen, wie der Reduktion der Majuskel E auf einen langen diagonalen Grundstrich mit kleinem Querstrich und vieles mehr.

*Flächigkeit* (Formgebung) (Abb. 2, D, E). Diese betrifft die Größe von Schleifen, Rund- und Bogenelementen (die viel oder wenig Fläche umschließen). Eine bogenzügige Schrift wie Kleists frühe und späte<sup>19</sup> Schrift ist immer auch eine flächige Schrift, Kleists Schrift in der mittleren Schriftperiode mangelt es dagegen an jeder Flächigkeit.

*Linien- vs. Bogenzügigkeit* (Formgebung) (Abb. 3, B, C, D, E). Entweder Dominanz von geraden oder von runden Strichen. Linienzügig sind gerade Striche und Richtungswechsel über einen Winkel oder Deckzug, bogenzügig sind runde Striche. Linien- vs. Bogenzügigkeit markiert einen Hauptunterschied zwischen Kleists verschiedenen Schriftperioden.

*Bindungsformen* (Formgebung) (Abb. 3, B). Diese werden bestimmt nach der Art des Richtungswechsels in der Mittelzone: Winkel, Bogen, Faden, Arkade, Girlande, sowohl mit Durchschleifungen als auch mit Deckzügen (Auf- und Abstrich kommen zur Deckung).

*Winkel- vs. Fadenbindung* (Formgebung) (Abb. 3, B). Winkelbindung häufig zusammen mit Linienzügigkeit. Beim Faden dominieren Vereinfachungen, im Extrem bleibt nur ein waagerechter Strich stehen.

*Girlanden- oder Arkadenbindung* (Formgebung) (Abb. 3, B). Handschrift kann geprägt sein durch dominierende Girlanden- oder Arkadenbindung. Bei Girlandenbindung finden sich nach unten gewölbte Bögen (wie bei u), bei Arkadenbindung nach oben gewölbte Bögen (wie bei m). Girlandenbindung ist bei Kleist neben Faden- und Winkelbindung (und generell bei Kurrentschreibern) dominant. Die schulmäßige Bindungsform in der deutschen Kurrent ist eigentlich die Winkelbin-

19 Zur Periodisierung von Kleists Handschrift vgl. Kapitel II.

dung, in der Praxis findet sich dagegen häufig ein gemischtes Auftreten von Bindungsformen.

*Schriftlage* (Bewegungsrichtung) (Abb. 2, H; Abb. 8 und 9). Die Schriftlage in der Kurrentschrift lässt sich am sichersten bei Buchstaben mit ausgeprägten Grundstrichen bestimmen. Sie wird aufgrund der Neigungswinkel beurteilt, welche der Grundstrich mit der Zeilengrundlinie bildet. Die Grundstriche einer Handschrift können rechtsschräg oder linksschräg sein. Bei Kleist sind sie unterschiedlich rechtsschräg. Die Entwicklung der Schriftlage ist für die Analyse von Kleists Handschrift wesentlich.

*Rechtsläufigkeit* (Bewegungsrichtung) (Abb. 3, G). Gegenüber der (Schul-)Vorlage individuelle Buchstabenerweiterungen nach rechts.

*Linksläufigkeit* (Bewegungsrichtung) (Abb. 3, G). Gegenüber der (Schul-)Vorlage individuelle Erweiterungen nach links.

*Zeilenführung* (Bewegungsrichtung). Stark schwankend oder gerade, fallende oder steigende Zeilenführung gemessen am Papierrand.

*Schriftausdehnung* (Abb. 2, A). Eine Handschrift kann überdurchschnittlich groß oder klein sein. Bei Größenproportionen wird das Verhältnis von Ober-, Mittel- und Unterzone beurteilt.

*Mittelzone Länge* (Schriftausdehnung) (Abb. 2, A). In der Kurrent in der Regel immer klein, da Ober-, Mittel- und Unterzone im Verhältnis 2:1:2 stehen sollen.

*Mittelzone Weite* (Schriftausdehnung) (Abb. 2, A). Enge oder weite Buchstabenausdehnung (häufig beurteilt bei m, n, u).

*Längenunterschiedlichkeit* (Schriftausdehnung) (Abb. 2, A). Bezeichnet das Verhältnis von Langlängen (in der Kurrent z. B. E, H, f) zu Kurzlängen (z. B. m, n, o). In der deutschen Kurrent ist die Längenunterschiedlichkeit generell groß.

*Flächengliederung*. Die Flächengliederung wird durch Ränder, Absätze, Zeilen- und Wortabstände bestimmt.

*Zeilenüberschneidungen, -verhäkelungen* (Flächengliederung) (Abb. 2, A). Insbesondere in Kleists Jugendschrift (Massow-Brief) kommt es zu Überschneidungen von Unterlängen und Oberlängen der Folgezeile. Hier spricht man auch von ›Zeilenverhäkelungen‹.

Für unsere Untersuchungen sind die vier Hauptkategorien Formgebung, Bewegungsrichtung, Schriftausdehnung sowie Flächengliederung mit ihrem (oben ausgeführten) analytischen Instrumentarium von besonderer Bedeutung, da sie für die Entwicklung von Kleists Schrift spezifische Merkmale beschreibbar machen und damit die Grundlage für eine Datierung von Autographen schaffen können. Für die Analyse einzelner Autographe wird zusätzlich auf das Instrumentarium in den Kategorien Strichbeschaffenheit, Druckgebung und Bewegungsfluss zurückgegriffen, da sie Aufschluss geben können über die jeweils spezifische Schreibsituation, z. B. ob ein Text eher schnell oder langsam geschrieben wurde, in einem Zuge oder mit Unterbrechungen etc.

## II. Untersuchungen zu Kleists Handschrift

In die folgende Untersuchung sind alle heute überlieferten Kleist-Autographe eingegangen.<sup>20</sup> Diese verteilen sich auf 191 Briefe,<sup>21</sup> 29 Handschriften im Bereich Lyrik und Albumeintrag/Widmung, sieben weitere Autographe mit überwiegend politischem Inhalt und die zwei großen Dramen-Autographe, ›Die Familie Ghonorez‹ und ›Der zerbrochne Krug‹.

Allerdings verteilen sich diese Handschriften zeitlich sehr unterschiedlich über Kleists Lebensspanne. Für die ersten 22 Jahre bis zum Herbst 1799 sind lediglich vier Autographe überliefert, dagegen ist der folgende Abschnitt von Ende 1799 bis zum 20.5.1802 (Abschiedsbrief an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge) mit 60 teilweise sehr langen Brief-Handschriften der Zeitraum mit der dichtesten Überlieferung.<sup>22</sup> Danach folgt ein Zeitraum von viereinhalb Jahren mit insgesamt nur 22 Handschriften.<sup>23</sup> Von Oktober 1806 bis zu Kleists Tod finden sich dann wieder für fast jeden Monat Kleist-Autographe, Briefe, Lyrik und sonstige Schriften.<sup>24</sup> Diese ungleiche Verteilung der überlieferten Autographe muss bei dem Versuch einer Periodisierung von Kleists Handschriftentwicklung immer mitbedacht werden.

### *Die Entwicklung der Schriftlage*

Die Schriftlage (Schriftneigung), um 1800 auch ›Schriftschiefe‹ genannt, ist ein wesentliches, häufig über längere Zeiträume stabiles Merkmal einer individuellen Handschrift. Zur Schriftlage von Kleists Handschrift ist bislang in der Kleist-For-

20 Hier sind vorhandene Fotografien und Faksimiles verloren gegangener Autographe mit eingerechnet. Für die Bereitstellung vieler Autographe gilt mein herzlicher Dank: Direktor Krzysztof Frankowicz von der Biblioteka Jagiellońska für die Abdruckgenehmigung zahlreicher Fragmente aus Kleists Briefen und Frau Dr. Monika Jaglarz und Frau Joanna Baster für die wertvolle Unterstützung meiner Arbeit, Frau Anne-Beate Riecke von der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, die mir großzügig Einblick in die beiden großen Dramenhandschriften ›Krug‹ und ›Ghonorez‹ gewährt hat und für die Abdruckgenehmigung einzelner Fragmente, Frau Dr. Hannah Lotte Lund und Frau Manuela Kalk vom Kleist-Museum Frankfurt (Oder) für die Abdruckgenehmigung von Kleists Autograph ›Unter allen Zweigen‹.

21 Sieben Briefe von den 191 Brief-Autographen sind nur fragmentarisch oder lediglich mit der Unterschrift überliefert.

22 Im Wesentlichen sind dies die Briefwechsel mit Ulrike von Kleist und Wilhelmine von Zenge. Hinzu kommen ab Frühjahr 1802 das ›Thierrez-Szenar und mindestens große Teile des ›Ghonorez-Manuskripts‹.

23 Zwischen dem 20.5.1802 und November 1802 ist nur ein Brief-Autograph (im August 1802 an Wilhelm von Pannwitz) überliefert. Von März 1803 bis Juni 1804 finden sich nur 3 Brief-Autographe (20.7.1803, 5.10.1803, 26.10.1803, jeweils an Ulrike von Kleist). Zwischen August 1804 und Juli 1805 sind es insgesamt zwei Brief-Autographe (Dezember 1804 an Ulrike von Kleist, 7.1.1805 an Ernst von Pfuell) und zwischen Juli 1805 und Oktober 1806 nur der Brief an Hans von Auerswald vom 10.7.1806. In den Sommer 1806 fällt auch das Autograph ›Der zerbrochne Krug‹.

24 Kleinere Lücken mit mehr als einem Monat in Folge sind nur für den März und April 1808, August bis November 1809, sowie Juni und Juli 1810 festzustellen.

sung nur pauschal festgestellt worden, dass seine späte Schrift im Vergleich zur ›früheren‹ aufrechter bis senkrecht gestellt sei.<sup>25</sup> Im Folgenden soll diese sehr pauschale Aussage stärker differenziert werden.

Grundlage sind mehr als 4.500 Messungen der Schriftlage, die an unterschiedlichen Kleist-Autographen durchgeführt wurden.<sup>26</sup>

Alle Messungen der Schriftneigung wurden in sehr starker Vergrößerung durchgeführt, Abb. 4 zeigt alle Majuskeln und Minuskeln, die für die Messung der Schriftlage herangezogen wurden.<sup>27</sup> Vorlage bildeten hochaufgelöste Scans. Mit der eingesetzten Software QuickLens lassen sich verschiedene metrische Messungen am Bildschirm durchführen, für unsere Zwecke z. B. Winkel- und Längenvermessungen. Um die Schriftlage zu bestimmen, wurde hier jeweils der Winkel zwischen Grundstrich und Zeilengrundlinie<sup>28</sup> gemessen. Für die Messung eignen sich insbesondere Buchstaben, deren Grundstrich möglichst lang über zwei oder drei Zonen der Zeilenfläche verläuft, also Buchstaben mit Ober- oder Unterlängen und sogenannte Langlängen, also Buchstaben mit Ober- *und* Unterlänge (z. B. f). Ausgewählt wurden unter diesen Kriterien die Majuskeln D, E, F, G, L, P, S und U sowie die Minuskeln f, h und h am Wortende stehend, l,<sup>29</sup> langes s, t und t in finaler Stellung. Ideale Messbedingungen ergeben sich immer dort, wo der Grundstrich annähernd gerade gezogen worden ist, diese Bedingungen finden sich allerdings nicht immer.<sup>30</sup>

Angegeben wird die Schriftlage in Winkelgraden, je höher der Winkelgrad desto steiler fällt die Schrift aus, bei 90 Grad steht sie entsprechend senkrecht. Bei Winkelgraden unter 90 Grad (dies ist Regelfall bei alphabetischen Schriften) wird von Rechtsneigung, bei Winkelgraden von über 90 Grad von Linksneigung gesprochen. Schon ein erster Blick auf Abb. 4 mit den fünfzehn ausgewählten Buchstaben aus Kleists Brief an Ulrike von Kleist vom 12. Januar 1802 lässt eine relativ stabile Rechtsneigung von ca. 40 Grad erkennen.

25 So stellt Kreutzer für die Handschrift des ›Krug-Autograph fest, es zeige sich hier »eine aufrechte, ausgesprochen raumgreifende Schrift mit runderen Zügen« (Hans Joachim Kreutzer, Über die Geschicke der Kleist-Handschriften, wie Anm. 3, S. 67).

26 Zugrunde gelegt sind mehr als 50 Kleist-Autographe. Die Messtoleranz liegt bei ca. 1 Grad (durchschnittliche Abweichung bei wiederholter Messung). Diese Toleranz ergibt sich allein schon daraus, dass Grundstriche mit (leichten) Bogenkrümmungen immer einen gewissen Spielraum für Messungen des Neigungswinkels eröffnen.

27 Gezeigt werden die jeweils gemessenen Grundstriche. An Technik kamen zum Einsatz als Hardware ein Apple iMac (Bildschirm Retina 4K, 21,5 Zoll) und als Messprogramm die QuickLens-Software.

28 Unter ›Grundstrich‹ wird der häufig dominante Strich Richtung Zeilengrundlinie verstanden. Die Zeilengrundlinie bildet die Basislinie für Minuskeln und Majuskeln. In der gerichtlichen Schriftvergleichung oder Graphologie werden dagegen die An- und Abstriche häufig als Grundlage für die Messung der Schriftlage gewählt. Für die Kurrent mit ihrem sehr kleinen Mittelband eignet sich eher der hier gewählte Ansatz.

29 Bei offener Oberschleife des l wird immer die gedachte optische Achse der Schleife gemessen.

30 Bei (leicht) gekrümmten Grundstrichen (z. B. Diagonale im D) wird eine gedachte Tangente gemessen, bei Grundstrichen, die in Bogenform übergehen (z. B. beim G, f, h final und langes s), wird der dominante gerade Anteil gemessen (vgl. Abb. 3).

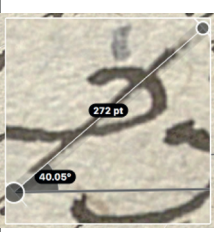
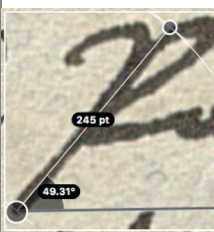
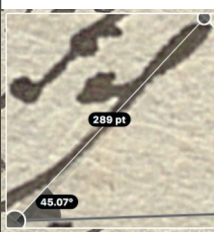
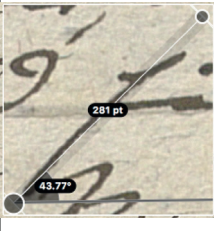
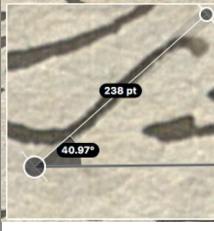
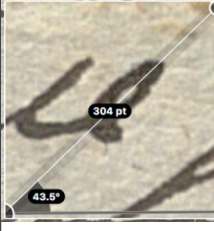


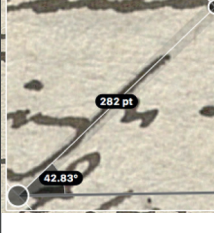
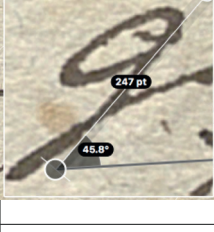

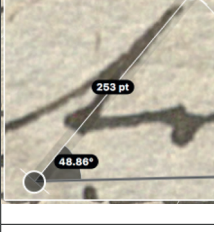
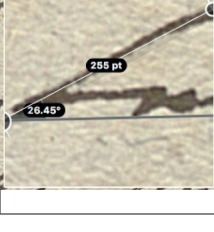

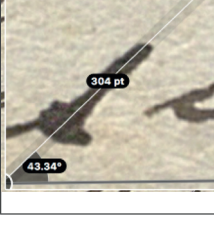
D		P		h (fin)	
E		S		l	
F		U		lan- ges s	
G		f		t	
L		h		t (fin)	

Abb. 4: Messungen zur Schriftlage: Gezeigt werden die ausgewählten Buchstaben und der jeweils gemessene Grundstrich. Die Beispiele stammen aus Kleists Brief an seine Schwester Ulrike von Kleist vom 12.1.1802 (Biblioteka Jagiellońska, Kraków)

## Kleists Handschrift und ihre Entwicklung

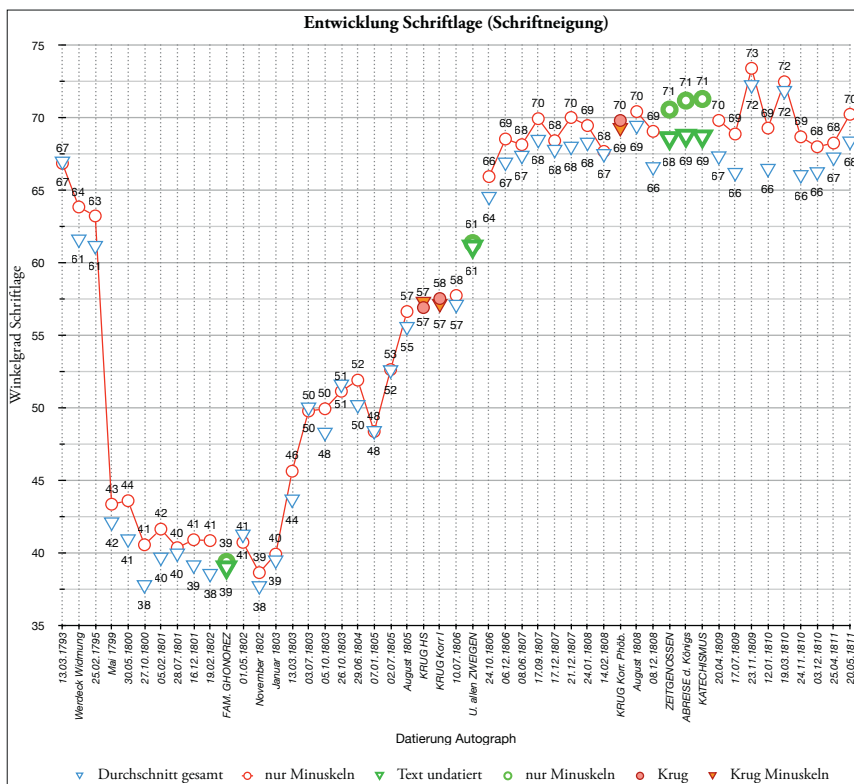


Abb. 5: Änderungen der Schriftlage in Kleists Handschrift 1793–1811

								Durchschnitt gesamt	Mittelwert Abweichung	Nur Minuskeln
<b>D</b>	39	36	36	46	32	30	35	36		4
<b>E</b>	43	38	41	42	45	43	39	42		2
<b>F</b>	35	33	34	36	37	33	35	35		1
<b>G</b>	47	51	36	42	37	45	35	42		5
<b>L</b>	33	40	30	25	30	21	32	30		4
<b>P</b>	40	46	36	38	38	40	41	40		2
<b>S</b>	37	37	38	45	32	34	37	37		2
<b>U</b>	47	40	44	47	49	49	49	46		3
<b>f</b>	32	32	37	32	38	42	38	36		36
<b>h</b>	38	42	37	39	42	42	30	39		39
<b>h fin</b>	42	55	48	38	33	33	34	40		40
<b>ll</b>	35	33	33	42	32	33	30	34		34
<b>s init</b>	37	35	35	38	42	44	40	39		39
<b>t</b>	46	45	39	45	50	42	39	44		44
<b>t fin</b>	42	42	49	51	42	46	37	44		44

Abb. 6: Beispiel Messergebnisse ›Ghonoréz

Für die Bestimmung der durchschnittlichen Schriftlage eines gesamten Dokuments wurde jeweils der Mittelwert aller Messungen gebildet.<sup>31</sup> Bei einem Vergleich dieser Mittelwerte überrascht, in welchem hohem Maß verschiedene Autographe, die zu ähnlicher Zeit verfasst wurden, in ihrer Schriftlage übereinstimmen.<sup>32</sup> Dieser Befund lässt vermuten, dass die Schriftlage eines Autographs ein für die Bestimmung der Datierung relevantes Kriterium darstellt.

In Abbildung 5 wird diese Annahme bestätigt. Auf der x-Achse sind die Datierungen der untersuchten Autographe eingetragen, auf der y-Achse die Durchschnittswerte der Schriftneigung.<sup>33</sup> An Durchschnittswerten sind für jedes Autograph jeweils zwei Werte eingetragen: der Gesamtwert für die Summe aller gemessenen Majuskeln und Minuskeln (als Dreieck dargestellt) und der Teilwert für die Minuskeln (Kreisdarstellung). Beide Werte führen zu ähnlichen Kurvenverläufen.<sup>34</sup> Die Minuskeln gesondert auszuweisen, ist dadurch begründet, dass kurze Texte (wie z. B. das Autograph ›Unter allen Zweigen ist Ruh‹) für eine statistische Bewertung der Schriftlage nicht genügend Majuskeln, wohl aber hinreichend viele messbare Minuskeln aufweisen, sodass eine Datierungshilfe auch kurzer Texte ermöglicht wird. Wie die einzelnen Werte der Messung eines einzelnen Dokuments ausfallen können, zeigt Abbildung 6. In die Berechnung des eingetragenen Durchschnittswertes gehen jeweils ca. 100 Einzelmessungen ein.<sup>35</sup>

Der sich aus den Mittelwerten ergebende Graph zeigt, dass die Schriftneigung in bestimmten längeren Zeiträumen annähernd gleich ist und die (mehrfachen) Änderungen der Schriftlage in Kleists Handschrift nicht sprunghaft, sondern stetig verlaufen sind. Der bislang in der Kleist-Forschung pauschal formulierte Befund, Kleists Handschrift habe sich erst in der späten Schreibperiode nach 1806 aufgerichtet, kann jetzt differenzierter formuliert werden. In der Entwicklung der Schriftlage lassen sich deutlich vier Phasen voneinander unterscheiden: Die erste erstreckt sich bis 1799, die zweite bis Anfang 1803, die dritte bis Herbst 1806 und die vierte Phase

31 Mit der statistischen Mittelwertfunktion wurde zunächst der Mittelwert für die einzelnen Buchstaben, danach der Gesamt-Mittelwert aller Messungen eines Dokuments gerechnet.

32 Dies ist umso überraschender, da in jeder Handschrift gleiche Buchstaben nie exakt gleich und mit durchaus unterschiedlicher Neigung des Grundstrichs geschrieben werden. Und doch ergibt sich mit zunehmender Zahl der Messungen ein stabiler Mittelwert.

33 Für die Optimierung der Darstellung ist auf der y-Achse die Skala auf Werte zwischen 35 bis 75 Grad Schriftlage begrenzt, da alle ermittelten Durchschnittswerte in diesen Bereich fallen.

34 Die Differenz beider Durchschnittswerte beträgt im Mittel 1 bis maximal 3 Grad, wobei im Regelfall der Grundstrich der Minuskeln steiler ausfällt.

35 In der gezeigten Tabelle werden Messungen aus dem Anfang des ›Ghonoréz‹-Manuskripts gezeigt. Pro Buchstabe wurden sieben Messungen des Grundstrichs durchgeführt. Wie zu sehen, können die Neigungen des Grundstrichs zum Teil erheblich voneinander abweichen (im hier betrachteten Fall beträgt die Mittelwert-Abweichung bei dem am Wortende geschriebenen h sogar 7 Grad). Über alle Werte beträgt die Abweichung vom Mittelwert jedoch nur 3 Grad, d. h. der Grundstrich variiert im Mittel zwischen 36 und 42 Grad Neigung. Im Gesamtmittel aller Messungen ergibt sich ein Wert von 38,9 Grad (39,3 Grad bei den Minuskeln). Letztere Werte sind im Diagramm eingetragen, wobei für das ›Ghonoréz‹-Manuskript aus unterschiedlichen Lagen weitere Messungen durchgeführt wurden.



setzt ca. Dezember 1806 ein. Die Phase 2 fällt weitgehend zusammen mit dem, was in der bisherigen Forschung als ›frühe‹ Handschrift, die Phase 4 mit dem, was als ›späte‹ Handschrift bezeichnet wurde. Die Schriftneigung ist in diesen beiden Phasen sehr stabil, Phase 2 zeigt mittlere Neigungswerte um 40 Grad, Phase 4 zeigt Werte um 69 Grad (mit mittleren Abweichungen von 2 Grad).

Es zeigt sich aber auch, dass die Änderung der Schriftlage zu einer mehr ›stehenden‹ Variante nicht mit der bisherigen Unterscheidung von ›früher‹ und ›später‹ Schrift zusammenfällt. Zum einen ist schon Kleists Schüler- und Jugendschrift (1793) ähnlich aufrecht stehend wie seine ›späte‹ Schrift. Zum anderen setzt die steilere Schriftlage nicht erst mit Kleists ›Spätschrift‹, deren Beginn häufig mit dem Brief an Ulrike von Kleist vom 24. Oktober 1806 gleichgesetzt wird, ein, sondern nimmt schon ab Anfang 1803 kontinuierlich zu.

Das Diagramm zur Schriftlage zeigt deutlich, dass die Analyse der Schriftlage für die Datierung von Kleist-Autographen von Relevanz ist. So ordnen sich alle untersuchten, nicht-datierten Autographe ›passend‹ in das Zeit-Diagramm (Abb. 5) ein. Das ›Ghonoréz‹-Autograph zeigt mit ca. 39 Grad die erwartete Schriftneigung für 1802, die nicht-datierten politischen Texte ›Zeitgenossen‹, ›Abreise des Königs‹ und ›Katechismus der Deutschen‹ zeigen mit ca. 70 Grad eine entsprechende Schriftlage für 1809. Allerdings gilt auch, dass in Phasen mit hoher Konstanz der Schriftlage eine genauere Datierung *allein* über die Schriftlage nicht möglich ist. Anders verhält es sich für die Phase zwischen 1803 und 1806 mit ihrer kontinuierlichen Veränderung der Schriftlage (um insgesamt ca. 30 Winkelgrade).<sup>36</sup> Hier bietet die zunehmend steilere Schriftlage Ansatzpunkte für eine genauere Datierung bestimmter Autographe, insbesondere beim überlieferten ›Krug‹-Manuskript und der Goethe-Paraphrase ›Unter allen Zweigen ist Ruh‹ (siehe unten).

### *Periodisierung der Schriftentwicklung*

Abbildung 7 enthält zehn unterschiedliche Schriftbeispiele von Kleist, die sich über den gesamten Überlieferungszeitraum (ca. 1790–1811) erstrecken. Schon auf den ersten Blick zeigen sich deutliche Unterschiede. Diese werden im Folgenden beschrieben.<sup>37</sup>

*Ausschnitt A* von 1793 zeigt einen Ausschnitt aus dem ersten überlieferten Brief des 15-jährigen Kleist an seine Tante Auguste von Massow vom 13.3.1793. Die Schrift ist noch stark an zeitgenössischen Schreibvorlagen orientiert. Typische Kennzeichen sind: eine starke bis versteifte Strichspannung, ein hoher Verbundenheitsgrad zwischen den Buchstaben, die Majuskeln weisen deutliche Erweiterungen auf, speziell die Majuskeln A, G und W, sind meist zusätzlich mit einem unteren Querstrich

36 Von allen gemessenen Autographen in dieser Zeitspanne liegt nur Kleists berühmter Brief vom 7. Januar 1805 an Ernst von Pful mit 48 Grad Schriftlage um vier Punkte unterhalb des für Kleist zeittypischen Neigungswinkels und bildet damit auch den signifikantesten Ausreißer aller überhaupt gemessenen Autographe.

37 Im Wesentlichen werden Aspekte der Formgebung, der Bewegungsrichtung, der Schriftausdehnung und der Flächengliederung untersucht, da sich in diesen Bereichen Kleists Handschrift verändert hat.

1793			
	A. Brief an Auguste von Massow vom 13.3.1793		
1795			
	B. Brief an Ulrike von Kleist vom 25.2.1795		
1799			
	C. Brief an Ulrike von Kleist aus dem Mai 1799		
1802 1803			
	D. Brief an Wilh. v. Pannwitz Aug. 1802	E. Brief an Ulrike von Kleist, Januar 1803	F. Brief an Ulrike von Kleist 3.7.1803
1805			
	G. Brief an Ernst von Pfuel vom 7.1.1805	H. Brief an Ernst von Pfuel vom 2.7.1805	
1806			
	I. Ausschnitt aus der Handschrift »Der zerbrochne Krug«	J. Brief an Ulrike von Kleist v. 24.10.1806	
1809			
	K. Brief an Ulrike von Kleist vom 8.4.1809		

Abb. 7: Schriftbeispiele aus unterschiedlichen Perioden  
 (A, B, C, D, E, F, J, K Biblioteka Jagiellońska, Kraków; G, H Fotos Kleist-Museum;  
 I Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

versehen. Die Schrift ist insgesamt flächig, es dominiert eine Bogenzügigkeit, die Schriftlage ist rechtsschräg mit gleichzeitig linksläufigen Erweiterungen in den Unterlängen von g, h, p, z. Bei der Ausdehnung der Schrift fällt die relative Größe der Mittelzone auf, damit verbunden ist eine für die Kurrent relativ geringe Längenunterschiedlichkeit festzustellen. Die Schriftweite im Mittelband ist eher gering. Die vertikale Flächengliederung zeigt eine starke Überkreuzung der Unterlängen mit dem Oberband der Folgezeile (Zeilen sind verhäkelt). Da leider nur ein Autograph aus dieser Zeit überliefert ist, bleibt es problematisch, von einer Schriftperiode zu sprechen, aber so ähnlich wie in diesem Brief von 1793 hat man sich wohl die Schrift des Schülers und Jugendlichen Kleist vorzustellen.

*Ausschnitt B* von 1795 zeigt eine Schrift, die deutlich von 1793 abweicht. Die Majuskeln D, G weisen schon auf ihre späteren Formen. Die rechtsschräge Schriftlage hat zugenommen, die Schrift ist nicht mehr so flächig, das Mittelband ist deutlich kleiner, sodass die üblichen Längenverhältnisse der Kurrent zur Geltung kommen. Der Zeilenabstand ist deutlich größer, Überkreuzungen kaum noch zu finden. Kleist hat hier zum ersten Mal ein eigenständiges, individuelles Schriftbild entwickelt, das eine Brücke zwischen seiner Schüler- und Jugendschrift und seiner Schrift ab spätestens 1799 bildet.

*Ausschnitt C* von 1799 zeigt die Schrift, die uns am häufigsten überliefert ist und in den Grundzügen bis 1805 dominant bleibt. Hauptkennzeichen sind ein sehr mageres Schriftbild mit dominanter Linienzügigkeit, starke Formvereinfachungen (das lange s oder h werden häufig nur noch als Diagonalstrich ausgeführt, Vereinfachung der Majuskeln A, D, und E) mit begleitender schwerer Lesbarkeit. Die Schriftlage ist jetzt stark rechtsschräg bis liegend, dazu wird passend die Bindungsform dominiert durch Fadenbindung mit entsprechenden Formvereinfachungen im Mittelband. Parallel dazu läuft die Schrift jetzt weiter, auch eine Folge der in der Regel hohen Federgeschwindigkeit. Die linksläufigen Erweiterungen in den Unterlängen von g, h, p und z sind jetzt noch prägnanter im Schriftbild. Die vertikale Flächengestaltung zeigt eine Zeilengliederung mit geringen, aber klaren Zeilenabständen, Überkreuzungen finden sich kaum noch. Zwischen 1799 und 1802 finden sich in Kleists Schrift nur wenig Modifikationen, auch das ›Ghonorez‹-Manuskript zeigt ungebrochen dieses Schriftbild. Von der Überlieferungssituation her haben wir es hier mit der ersten ausgeprägten Schriftperiode zu tun.

*Die Ausschnitte D, E, F, G, H* zeigen Proben aus den Jahren 1802–05. Schon das Diagramm zur Schriftlage (Abb. 5) hatte gezeigt, dass sich Kleists Handschrift in der Zeit ab Januar 1803 bis zum Herbst 1806 in einem kontinuierlichen Transformationsprozess von einer stark rechtsschrägen Lage zu einer normal rechtsschrägen bis steilen Schriftlage verändert. Am Schluss dieses Prozesses sehen wir aber nicht nur eine normal rechtsschräge bis steile Handschrift, sondern das gesamte Schriftbild hat sich geändert. Am Anfang dieser Phase stehen zwei Briefe aus Weimar (vom 9. Dezember 1802 und Januar 1803, vgl. Ausschnitt E) an seine Schwester Ulrike, die ein deutlich abweichendes Schriftbild aufweisen.<sup>38</sup> Der Anfang dieser Transformations-

<sup>38</sup> Schon Kreuzer hat auf das »stark abweichende[] Schriftbild« dieser Briefe aufmerksam gemacht, allerdings noch den Brief aus Oßmannstedt hinzugerechnet und von einem

phase ließe sich aber auch mit dem ersten Brief nach der Trennung von Wilhelmine von Zenge vom August 1802 an Wilhelm von Pannwitz setzen. Er ist von allen Briefen das deutlichste Zeugnis einer offensichtlich schwereren Erkrankung Kleists (vgl. Ausschnitt D). Die Strichspannung ist nicht nur stark versteift, sondern wir haben es mit einer ausgeprägten Strichstörung mit zugehörigen Deformationen und Verzitterungen (Tremore) zu tun. Diese Strichstörungen treten in den zwei Briefen um den Jahreswechsel 1802/03 nicht mehr auf. Aber auch diese Briefe sind mit erkennbar geringer Federgeschwindigkeit geschrieben, weisen ein ausgeprägtes Mittelband auf, die üblichen linksläufigen Erweiterungen fehlen, stattdessen zeigen die Minuskeln g, h, p und z für diese Zeit untypische ausgeprägte Unterschleifen. Die dann folgenden Briefe, spätestens ab dem 13. März 1803,<sup>39</sup> zeigen dann wieder das gewohnte Schriftbild Kleists von vor Mai 1802, allerdings mit jetzt abnehmender Schrägstellung (vgl. Ausschnitt F).<sup>40</sup> Ausschnitt H vom 2. Juli 1805 zeigt eine prägnante Modifikation der linksläufigen Unterlängen-Erweiterungen bei den Minuskeln g, h, p, z, die jetzt deutlich bogenförmig gezogen sind.<sup>41</sup> Diese Unterlängengestaltung wird Kleist zunächst in den Anfängen seiner späten Handschrift fortsetzen. Insgesamt haben wir es zwischen 1803 und 1806 mit einer sehr instabilen Schriftphase zu tun. Es finden sich immer wieder Autographe mit dem Schriftbild der Jahre 1799–1802, aber auch solche mit deutlichen, aber teils ganz unterschiedlichen Abweichungen. Gemeinsames Merkmal dieser Phase ist dagegen die kontinuierlich steigende Aufrechtstellung der Schrift.

*Ausschnitt I* mit dem ›Krug‹-Manuskript (entsprechend Auerswald-Brief vom 10. Juli 1806) zeigt Kleists späte Schrift *in statu nascendi*, aber noch mit manchen Eigenheiten. Kennzeichnend sind (vgl. Ausschnitt I): eine klare Flächengliederung mit deutlichem Zeilenabstand; Ober-, Mittel- und Unterband stehen weitgehend in den Kurrent-Proportionen 2:1:2 mit dominierenden Erweiterungen in Ober- und Unterlängen. Die Schriftlage hat eine Schrägung von jetzt ca. 57 Grad (ein halbes Jahr später, Ende 1806 wird sie schon bei ca. 68 Grad liegen). Bedingt durch die zunehmende Bogenzüchtigkeit (vermehrtes Aufkommen von Unterschleifen bei g, z und häufig auch beim h), gewinnt die Schrift wieder mehr Flächigkeit, die Fadenbindung weicht wieder einer Girlandenbindung. Typisch für diese frühe Form der Spätschrift ist das *gleichzeitige* Vorkommen von linksläufigen Erweiterungen im Unterband (h, g) und (jetzt erstmalig) rechtsläufigen Erweiterungen im Oberband

Schrift-Duktus gesprochen, der von einer ernsten Krisis zeuge. Der vorhergehende Brief an Wilhelm von Pannwitz von August 1802 bleibt allerdings unerwähnt (vgl. Kreutzer, Über die Geschicke der Kleist-Handschriften, (wie Anm. 3), hier S. 77f.).

39 Aus Sicht des Verfassers zeigt auch der Brief aus Oßmannstedt vom Januar 1803 überwiegend Züge des gewohnten Schriftbildes. Vgl. dagegen Kreutzer, Über die Geschicke der Kleist-Handschriften (wie Anm. 3), S. 77.

40 Einen gewissen Ausreißer in dieser Entwicklung bildet Kleists Brief an Ernst von Pful vom 7. Januar 1805 mit wieder etwas stärkerer Schriftneigung (ca. 3 Grad). Vgl. Abb. 7, Ausschnitt G.

41 Das gleiche Erscheinungsbild findet sich in den weiteren erhaltenen Autographen. Vgl. Briefe vom 20. Juli 1805 an Marie von Kleist und einen weiteren an Pful vom August 1805. Letzterer zeigt dann auch schon die großzügige Zeilengliederung der späten Schrift.

(insbesondere beim S und langem s). Diese Applikationen im Oberband werden das stiltypische Element von Kleists später Schrift sein.

*Ausschnitt J.* Die in der Kleist-Forschung häufig zu lesende Feststellung, dass Kleists Brief an seine Schwester Ulrike von Kleist vom 24.10.1806 der Beginn der späten Handschrift sei, muss insofern korrigiert werden, als sich – wie gezeigt – wesentliche Elemente der Spätschrift schon früher herausbilden. Neu in diesem Brief ist das weitgehende Verschwinden von Erweiterungen im Unterband. Der Ausschnitt zeigt aber auch, dass Kleist diesen Brief in hoher Schreibeile geschrieben haben muss (wie übrigens häufig an seine Schwester). Im Mittelband finden sich gehäuft Fadenbindungen (z. B. »meinem«), das h wird nicht mit Unterschleife sondern im schnellen Winkelzug zum Folge-Buchstaben geführt oder am Wortende senkrecht nach unten gezogen, die Bögen über dem u verbinden sich manchmal mit dem nachstehenden Wort (»daß du an meinem Bette«). Folgen dieser hohen Federgeschwindigkeit sind ein relativ mageres Schriftbild und ein hoher Anteil an Linienzügigkeit, Eigenschaften, die eher konträr zum späten Schriftbild stehen und hier nur der Schreibeile geschuldet sind.

*Ausschnitt K* zeigt die Spätschrift mit weniger Eile und mit allen typischen Merkmalen geschrieben aus einem Brief an Ulrike von Kleist vom 8. April 1809. Zu den schon erwähnten Merkmalen treten jetzt hinzu: fast senkrechte Grundstriche bei D, G, H, T, U und bei am Wortende stehenden h und t, die Unterlängen werden fast ohne Ausnahme als Schleifen ausgeführt, unabhängig von der Stellung im Wort und auch am Wortende (»noch«, »gleich«). Dazu ausgeprägte Erweiterungen im Oberband bei S und langem s sowie ein insgesamt dominantes Oberband mit stark rechtsläufigen Erweiterungen (häufig auch beim u-Bogen).

### *Drei Schriftperioden*

Ausgehend von den bisherigen Ergebnissen lässt sich die Entwicklung von Kleists Handschrift in drei Perioden gliedern.<sup>42</sup>

Die *frühe* Schriftperiode (Schüler- und Jugendschrift) vor 1799,<sup>43</sup> aus der uns nur vier Autographe überliefert sind,<sup>44</sup> die jeweils, teils deutliche, Veränderungen im Schriftbild zeigen. Trotz der spärlichen Überlieferung macht es Sinn, die Phase vor 1799 zu einer eigenen Periode zusammenzufassen, da sie sich in ihren Schriftmerkmalen deutlich von der Folgeperiode unterscheidet.

Die *mittlere* Schriftperiode umfasst den Zeitraum von ca. 1799 bis 1805 / 06. In diese Periode fällt der gesamte Briefwechsel mit Kleists Verlobter Wilhelmine von Zenge sowie das ›Ghonoréz‹-Autograph. Ab August 1802 zeigen sich im Schrift-

42 Kreuzer spricht von insgesamt vier »Stufe[n] der Fortentwicklung von Kleists Schrift« (Kreuzer, Über die Geschicke der Kleist-Handschriften, wie Anm. 3, S. 76). Kreuzer fasst die drei Briefe um den Jahreswechsel 1803 zu einer eigenen Stufe zusammen. Aus unten dargestellten Gründen werden diese Briefe hier der mittleren Schriftperiode zugerechnet. Statt ›Stufen der Fortentwicklung‹ wird hier neutraler von Entwicklungsperioden der Handschrift gesprochen.

43 Der tatsächliche Beginn dieser Schriftperiode ist wegen fehlender Überlieferung nicht bestimmbar.

44 1. Widmungszeile an Wilhelmine, 2. Brief an Auguste von Massow vom 13.3.1793, 3. Widmung für Adolphine von Werdeck und 4. Brief an Ulrike von Kleist vom 25.2.1795.



bild allerdings teilweise gravierende Abweichungen. Diese Phase von 1803 bis 1805 zu einer eigenen Periode zu erklären macht meines Erachtens deshalb wenig Sinn, da Kleists Handschrift bis 1805 immer wieder auch das für die Jahre 1799 bis 1802 typische Schriftbild zeigt.<sup>45</sup> Die mittlere Schriftperiode zeichnet eine erste stabile Hälfte bis Sommer 1802 und eine zweite mit teilweise deutlichen Zeichen von Krankheit bzw. Krise und ansonsten transformatorischen Änderungen in Richtung später Schriftperiode aus.

Die *späte* Schriftperiode beginnt spätestens im Sommer 1806 und endet mit Kleists Tod 1811. Leider haben wir für die eigentliche Übergangsphase vom Sommer 1805 bis Sommer 1806 keine überlieferten Autographe und können deshalb die Entstehung der späten Schrift nicht detaillierter nachvollziehen.

#### *Kleist-Alphabete der drei Schriftperioden*

Ausgehend von der oben skizzierten Periodisierung von Kleists Handschrift enthalten die Abbildungen 10 und 11 in alphabetischer Reihenfolge die Majuskeln und Minuskeln aus den Jahren 1793 (frühe Schriftperiode), 1802 (mittlere Schriftperiode) und 1811 (späte Schriftperiode). Zusätzlich zu den bisherigen Erläuterungen der Merkmale von Kleists Schriftentwicklung sei zu den Alphabeten noch Folgendes bemerkt.

Bei den Majuskeln A, B, D, E, G, K, L und Z lassen sich deutliche Änderungen nach 1793 feststellen, wobei sich die Grundformen von A, D und K völlig verändern. In der Regel sind es Vereinfachungen der (gebrochenen) Formen von 1793. Das D mit dem nach rechts gewölbten Bogen und dem kreuzenden diagonalen Grundstrich ist zwar kein Alleinstellungsmerkmal Kleists, findet sich in der Kurrent von Zeitgenossen aber eher selten. Üblicherweise wurde das D in Kleists Form von 1793 geschrieben. Kleists S ist angelehnt an die S-Form der lateinischen Schrift. Beim B zeigt sich ein doppelter Wechsel. Ab Winter 1810 kehrt Kleist wieder zu der (von Schreibmeistern vorgegebenen) alten B-Grundform zurück. Auch das K erlebt einen doppelten Wechsel, zunächst zur vereinfachten Form von 1799, dann ab spätestens Mai 1802 in die Grundform, die Kleist bis zum Ende beibehält.

Die Schriftlage der Majuskeln von 1793 ist ähnlich wie die der Majuskeln von 1811 (beide ca. 68/69 Grad), die Schriftlage der Majuskeln von 1802 dagegen ist liegend (ca. 40 Grad). Entsprechende Schriftlagen gelten für die Minuskeln (Abb. 11).

Die Änderungen der Minuskeln, verglichen mit denen der Majuskeln, sind weit weniger auffallend und betreffen wesentlich die Buchstabenweite und die Form der Unterlängen. Die Minuskeln der mittleren Schreibperiode zeichnen sich durch eine deutlich größere Weite gegenüber denen von 1793 oder 1811 aus. Diese Weite des Mittelbandes ist auch Folge der stark rechtsschrägen Schriftlage. Die Minuskeln b und k der mittleren Schriftperiode lassen sich von ihren jeweiligen Majuskeln B und K nur schwer unterscheiden (in der Regel schreibt Kleist sie etwas größer).

45 Selbst die überlieferten Autographe an Marie von Kleist und Ernst von Pful im Sommer 1805 zeigen überwiegend noch das Schriftbild der mittleren Periode, die Schriftlage ist allerdings aufrechter und die linksläufigen Unterlängen jetzt prägnant nach oben gezogen.

	13.3.1793 Massow	12.1.1802 Ul. v. Kleist	20.5.1811 Prinz Wilhelm		13.3.1793 Massow	12.1.1802 Ul. v. Kleist	20.5.1811 Prinz Wilhelm
A				Q		 <small>1802 „Ghonorez“</small>	
B				R			
C				S			
D				Sch			
E				Sp		 <small>1.5.1802 UvK</small>	
F				St			
G				T			
H				U			
I				V			
J				W			
K				X			
L				Y			
M				Z			
N				Ä			
O		 <small>21.7.1801 WvZ</small>		Ö		 <small>21.7.1801 WvZ</small>	
P				Ü			

Abb. 10: Reproduktion Majuskeln aus den Briefen an Auguste von Massow (13.3.1793); Ulrike von Kleist (12.1.1802, ergänzt aus Brief vom 21.7.1801 an Wilhelmine von Zenge); Prinz Wilhelm (20.5.1811)



Kleists Handschrift und ihre Entwicklung

	13.3.1793 Massow	12.1.1802 Ul. v. Kleist	20.5.1811 Prinz Wilhelm		13.3.1793 Massow	12.1.1802 Ul. v. Kleist	20.5.1811 Prinz Wilhelm
a				q		 1802 -Ghonorez-	
b				r			
c				s lang			
ch				s rund			
d				ß			
de				sch			
e				sp			
f				ss			
ff				st			
g				t			
h				u			
i				v			
j				w			
k				x		 1802 -Ghonorez-	
l				y/ÿ			
m mm				z			
n				ä			
o				ö			
p				ü			
pf							
pp							

Abb. 11: Reproduktion Minuskeln. Abb. 10 und 11 (Biblioteka Jagiellońska, Kraków und Hessisches Staatsarchiv Darmstadt: Prinz Wilhelm)



























Datum	Modifikationen		Kommentar
25.2.1795 Ulrike v. Kleist	D	 	Erstmals nach rechts gewölbter Bogen mit kreuzendem Grundstrich. Unverbunden zu Folgebuchstaben.
25.2.1795 Ulrike v. Kleist	E	 	Änderung in großen linksgewölbten Bogen mit Vorschwungschleife im Ober- und Querstrich im Mittelband. Entspricht der späten Grundform.
25.2.1795 Ulrike v. Kleist	G	 	Im Mittel- und Oberband jetzt statt gebrochener Form ein offene Oval. Entspricht der späten Grundform.
25.2.1795 Ulrike v. Kleist	S	 	Vorschwungschleife im Oberband ist ganz verschwunden. Zunehmend ohne oberes und unteres »Fähnchen«.
25.2.1795 Ulrike v. Kleist	Z	 	Die Vorschwungschleife im Oberband ist ersetzt durch großen offenen rechtsgewölbten Bogen.
25.2.1795 Ulrike v. Kleist	Sonstige Änderungen		Kaum noch Überschneidung der Zeilen. Prägnante linksläufige Erweiterungen in den Unterlängen insbesondere bei h, ch und sch in Wortendstellung.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	Generelle Formänderungen (mittlere Schriftperiode)		Erstes Zeugnis von Kleists mittlerer Schriftperiode: starke rechtsläufige Schriftlage, starke Dominanz von Linien- und Winkelzügigkeit, stark reduzierte Schweifbildung in Unterlängen.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	A	 	Auch das A verliert seine gebrochene Form und wird ersetzt durch ein offenes Oval. Deutliche Schriftneigung.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	B	 	Beim B entfällt die Vorschwungschleife, stattdessen nur noch schwacher Anstrich, zunehmend als Deckstrich. Die Basisschlinge entfällt vollständig.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	E	 	Der über die Langlänge links gewölbte Bogen mit Vorschwungschleife wird ersetzt durch einen stark geneigten, geraden Grundstrich.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	G	 	Starke Neigung. Relativ kleines liegendes Oval im Ober- und Mittelband. Unterlänge als Deckzug für Anbindung des Folgebuchstaben.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	H	 	Wegfall Vorschwungschleife, offener linksgewölbter Bogen, die Unterlänge ohne offene Schleife, stattdessen Winkel- oder Deckzug. Starke Neigung.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	K	 	Im Oberband nur noch offener links gewölbter Bogen, in der Unterlänge Wegfall der Schleife zugunsten Winkel- oder Deckzug.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	L	 	Vorschwungschleife überwiegend nur als Deckzug, sehr flacher Grundstrich, Basisschlinge entfällt zunehmend.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	Sch	 	Entfall offener Anschlußschleife im Unterband zugunsten Winkel- und Deckzug.

Abb. 12: Chronologie signifikanter Form-Modifikationen in Kleists Handschrift

*Kleists Handschrift und ihre Entwicklung*

<i>Datum</i>	<i>Modifikationen</i>		<i>Kommentar</i>
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	St	 	St weiterhin als Ligatur, stark geneigt mit zunehmend winkلزügigem Anschluß nach t.
(Mai 1799) Ulrike v. Kleist	g, h, j, p, z	 	Am Wortanfang entfallen die offenen Schleifen in den Unterlängen (teilweise noch rudimentär) zugunsten Winkel- oder Deckzug.
1.5.1802 Ulrike v. Kleist	K	 	Erstmalig ›neues‹ K, das dann auch Teil von Kleists Sigle wird. Dominant ist jetzt der aus einer Schlinge kommende rechtsgewölbte Bogen im Mittelband.
1.5.1802 Ulrike v. Kleist	L	 	Erste Wiedereinführungen einer Schlinge im Übergang zwischen Grund- und Ausstrich.
Frühj. 1803 Friedrich Lose	St	 	Kleist löst die St-Ligatur auf, bis 1811 wird St nur noch als getrennte Buchstaben geschrieben.
8.7.1803 Ulrike v. Kleist	A	 	Deutlich abgesetzter Grundstrich nach Ovalform.
Ab1803	E	 	Langsam wieder rundere Form mit abschließender Bogenerweiterung in der Unterlänge.
Sommer 1806			Rechtsläufige Erweiterungen in der Oberlänge bei gleichzeitig dominanten linksläufigen Erweiterungen in den Unterlängen.
10.7.1806 H. v. Auerswald	E	 	Kein Buchstabe wird von Kleist größer geschrieben über alle drei Zonen. Ab jetzt wieder als ausgeprägter linksgewölbter Rundbogen.
10.7.1806 H. v. Auerswald	G	 	Zunehmend senkrecht stehend mit oberem großen Oval und über Schlinge angeschlossenen Grundstrich und Schleife mit Anschluss im Unterband.
10.7.1806 H. v. Auerswald	H	 	Zunehmend geschlossenes Oval im Ober- und großer Schleifenbildung im Unterband. Beide Bogenformen stehen zunehmend senkrecht übereinander.
10.7.1806 H. v. Auerswald	L	 	Deutliche Vorschwungschleife und Grundlinienschlinge.
1807/08	D	 	D häufig in einem Federzug geschrieben mit Anschluss des Folgebuchstabens.
2.12.1810 Christian Freih. von Ompteda	B	 	In Rückgriff auf frühe Periode Wiedereinführung der allgemein gebrauchten Grundform des B, ab jetzt klare Differenz zwischen Majuskel B und Minuskel b.

Abb. 12 (Forts.): Chronologie signifikanter Form-Modifikationen in Kleists Handschrift (Biblioteka Jagiellońska, Kraków)

Die Unterlänge des h (aber auch bei g, j, p, y, z) schreibt Kleist zwischen 1799 und 1809 sehr variantenreich, teilweise in der gleichen Zeile wechselnd. Es finden sich linksläufige Erweiterungen in unterschiedlicher Länge, teilweise im Bogen wieder nach oben gezogen, neben Unterlängen, die einfach als gerader Grundstrich nach unten gezogen sind oder als Winkelstrich, um den folgenden Buchstaben anzubinden. Weiter schreibt Kleist die Unterlängen des h auch als schulmäßig gezogene Schleife, in der Regel verbunden mit dem Folgebuchstaben. Diese letzte Form findet sich in der frühen und späten Periode dominant (ab 1809 fast ausschließlich).

*Änderung von Buchstaben(grund)formen als Indikatoren für eine genauere zeitliche Zuordnung von Autographen*

Kleist hat im Laufe seines Schreibens die Formgebung einzelner Buchstaben nachhaltig geändert. Diese sind in Abbildung 12 chronologisch aufgeführt und werden jeweils in ihrer vorherigen und dann aktuellen Form gezeigt und erläutert. Diese Änderung der Formgebung ist neben der jeweils spezifischen Schriftlage und der Periodisierung seiner Schriftentwicklung eine weitere Möglichkeit, nicht-datierte Autographe zeitlich genauer bestimmen zu können.

### III. Diskussion verschiedener Datierungsfragen

Für die Datierung von (undatierten, handschriftlichen) Quellen sind unterschiedliche Methoden gebräuchlich, die in der Kleist-Forschung auch zum Einsatz gekommen sind. Hierzu zählen Datierungsverfahren auf Basis biographischer und anderer datierbarer referentieller Angaben, die im Text selbst vorhanden sind, Verfahren auf Basis interpretatorischer und textlinguistischer Analysen, die den jeweiligen Text in bestimmte datierbare Kontexte stellen, und Verfahren, in denen mithilfe physikalischer Untersuchungen und Wasserzeichenanalysen die Papiermühle, das Alter und die Distribution des Papiers bestimmt werden. Die Analyse der Handschrift und ihrer Entwicklung hat für die Datierung von Kleist-Autographen bislang aufgrund fehlender methodischer Differenzierung nur eine untergeordnete Aufgabe gespielt.<sup>46</sup> Deshalb sollen hier abschließend mit den bislang referierten Erkenntnissen einige Datierungen von Kleist-Autographen neu diskutiert werden.

#### *1. Widmung für Adolphine von Werdeck*

Zu den überlieferten frühesten Autographen gehört Kleists Widmung für Adolphine von Werdeck (Abb. 13):<sup>47</sup>

Wo die Nebel des Trübsinns grauen /  
flieht die Theilnahme und das Mitgefühl. /  
Der Kummer steht einsam und ver-/mieden von allen Glücklichen wie ein gefallener

46 Siehe hierzu auch Kreuzer, Kleists Dramenhandschriften (wie Anm. 1), S. 76f.

47 Es handelt sich um eine Widmung auf dem vorderen fliegenden Blatt eines Exemplars von ›Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele, in drey Gesprächen von Moses Mendelssohn.‹ 4., verm. u. verb. Aufl., Berlin und Stettin, Friedrich Nicolai 1776. Adressatin der Widmung dürfte Adolphine von Werdeck gewesen sein. Vgl. BKA III, 229; DKV III, 957f.

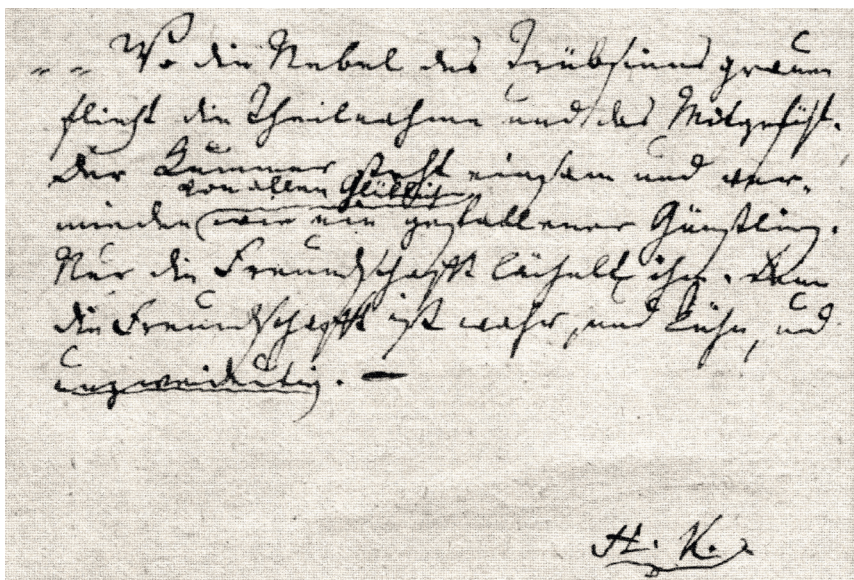


Abb. 13: Widmung für Adolphine von Werdeck. Reproduziert nach Erstdruck: Werner Deetjen, Eine Widmung Heinrichs von Kleist. In: Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 10 (1918), Sp. 94f.

Günstling. / Nur die Freundschaft lächelt ihm. Denn / die Freundschaft ist wahr, / und kühn, und / unzweideutig. —

In den Kleist-Editionen ist dieser Widmungstext entweder gar nicht genauer datiert (Sembdner, DKV) oder im Falle der BKA auf den Zeitraum »zwischen Sommer 1795 und April 1799«. <sup>48</sup>

Die folgende Handschriftanalyse soll den Zeitraum genauer bestimmen. Wir wissen bereits (vgl. die Diskussion von Abb. 7, Ausschnitt A, B), dass sich Kleists Handschrift zwischen 1793 und 1795 signifikant geändert hat. Abb. 14 zeigt einen Vergleich bestimmter Buchstaben von 1793 und 1795 mit entsprechenden Buchstaben aus dem Autograph der Widmung. Insgesamt liegt das Formenrepertoire der Widmung dichter an dem des Briefes von 1795. Dies gilt für die Majuskeln D, G, W und die Minuskeln f und langes s. Einzig das N (mit der geschlossenen Ovalform in der Oberlänge) findet sich so nur 1793 (aber dort auch nur vereinzelt, ansonsten mit offenem Vorschwungbogen wie auch 1795). Bei den Minuskeln f und langes s fällt

<sup>48</sup> Vgl. BKA III, 229. Dieser Zeitraum ergibt sich aus der Überlieferungssituation, den lediglich zwei überlieferten Autographen vom 25.2.1795 und Mai/Juni 1799, beide adressiert an Ulrike von Kleist. Die BKA argumentiert zusätzlich mit dem Zitat-Verweis aus dem Brief Kleists an Adolphine von Werdeck vom 28./29.7.1801: »Erkennen Sie [...] noch die Schrift eines Jünglings, die seit sechs Jahren nicht mehr vor Ihren Augen erschien?« Daraus ergebe sich rechnerisch das Jahr 1795. Allerdings bleibt fraglich, ob Kleist hier überhaupt auf die Widmung anspielt, viel wahrscheinlicher wäre ein nicht überlieferter Brief aus dem Jahr 1795.

	D	F	G	M	N	W	f	s-lang
1793								
Werdeck								
1795								

Abb. 14: Ausgewählte Buchstaben für Formanalyse aus: Brief vom 13.3.1793 (Auguste von Massow), Widmung für Adophine von Werdeck und Brief vom 25.2.1795 (Ulrike von Kleist) (Biblioteka Jagiellońska, Kraków)

auf, dass sie sowohl in der Widmung als auch im Brief an Ulrike von 1795 zweistufig geschrieben sind, die jeweilige Unterlänge ist noch mit dem vorherigen Buchstaben verbunden und erst nach Absetzen der Feder in Ober- und Mittelband zu einem f bzw. s ergänzt. (Für das f wird Kleist noch länger an dieser Zweistufigkeit der Formbildung festhalten.)

Von besonderem Interesse ist die Graphie des D. Im Brief von 1793 schreibt Kleist das D noch ausschließlich in der gebräuchlichen Standardform, die nur schwer von der Minuskel d zu unterscheiden ist. Im Widmungstext ist diese Form durch einen diagonalen Grundstrich ergänzt. Allerdings bleibt die Grundform immer noch verbunden mit dem nachfolgenden Buchstaben (siehe ›Der‹ und ›Denn‹ im Widmungstext Abb. 13). 1795 ist die Formgebung des D dann weiter modifiziert: Die Schlinge, die dem rechts-gewölbten Bogen folgt, geht nach einem Deckzug in den diagonalen Grundstrich über (Abb. 14). Die Majuskel D wird jetzt – im Gegensatz zum Widmungstext – von Kleist in einem Zug geschrieben ohne Absetzen der Feder. Allerdings bleibt jetzt das D unverbunden mit dem Folgebuchstaben. Diese neue Form des D sowie deren Unverbundenheit wird in den folgenden Jahren konstant bleiben.

Als Ergebnis haben wir mit der aus dem Jahr 1793 übernommenen Form des N und der Zwischenform des D zwei klare Indikatoren, dass Kleist die Widmung *nach* 1793, aber *vor* 1795 geschrieben haben muss. Dieser Befund wird zusätzlich unterstützt durch das Bild der vertikalen Zeilen-Gliederung. Diese sind nicht mehr so eng ›verhäkelt‹ wie noch im Brief an Auguste von Massow, aber auch noch nicht so klar getrennt wie im Brief an seine Schwester Ulrike von 1795.

Als letztes Argument für die These, dass die Widmung vor dem Brief vom 25.2.1795 geschrieben wurde, sei die Schriftlage angeführt. Die gemessenen Werte der Schriftlage liegen eindeutig zwischen denen der Briefe von 1793 und 1795.<sup>49</sup>

49 Siehe Abb. 5. In der Widmung finden sich zu wenige Majuskeln, als dass hier ein repräsentativer Wert gebildet werden könnte. Dafür finden sich genügend Minuskeln zur Berechnung des Durchschnittswerts. Die Schriftlage der Minuskeln beträgt 63,8 Grad verglichen mit 63,2 Grad für den Brief von 1795. Das Ergebnis wird noch eindeutiger, wenn der Wert für das final stehende h für den Vergleich herausgerechnet wird, da sich dieses im

Nimmt man hinzu, dass der Brief von 1795 im Gegensatz zur Widmung ausgeprägte linksläufige Erweiterungen in den Unterlängen aufweist (insbesondere bei g und h, vgl. Abb. 7, B), dann lässt sich aufgrund der Vielzahl an Differenzen vermuten, dass zwischen der Widmung und dem Brief vom Februar 1795 ein deutlicher zeitlicher Abstand bestehen muss. Die Widmung sollte deshalb nicht später als 1794 geschrieben worden sein.

## 2. ›Ghonorez‹-Autograph

Von Kleists Dramen sind uns nur ein ›Krug‹- und ein ›Ghonorez‹-Autograph überliefert.<sup>50</sup> Über die näheren Umstände der Entstehung des überlieferten ›Ghonorez‹-Manuskripts wissen wir leider nichts. Allerdings hat schon Paul Hoffmann darauf hingewiesen, dass Teile des Autographs auf dem gleichen Papier geschrieben wurden wie Kleists Briefe an seine Schwester vom 12. Januar 1802 und 1. Mai 1802. Dieser Befund der Papieridentität ist noch einmal bestätigt worden durch umfangreiche Papier- und Wasserzeichenanalysen im Rahmen der BKA-Edition: »Das wichtigste Ergebnis der Wasserzeichenanalyse ist, daß Kleist ausschließlich Berner Papier verwendet hat, es mithin auszuschließen ist, daß das vorliegende Manuskript bereits in Paris begonnen wurde.« (BKA I/1, 551).<sup>51</sup> Reuß und Staengle setzen für den gesamten Entstehungsprozess vom ›Thierrez‹-Szenar bis zum Erstdruck »einen Zeitraum von einem dreiviertel Jahr [...] zwischen Februar und spätestens Oktober/November 1802« an (BKA I/1, 542), wobei »die Handschrift recht früh in der Entwicklung des Stücks anzusiedeln [sei]« (BKA I/1, 552).<sup>52</sup>

Wenn auch im strengen Sinne Papier- und Wasserzeichenanalysen nur Ergebnisse über den Produktionszeitpunkt des Papiers, nicht aber über den Zeitraum, wann dieses beschrieben wurde, liefern können, so werden die bisherigen Vermutungen über den Zeitraum der Niederschrift des ›Ghonorez‹-Manuskripts durch eine Handschrift-Analyse bestätigt. Zunächst entspricht die gemessene Schriftlage mit durch-

Widmungstext nicht findet. Dann beträgt der Vergleichswert von 1795 nur 62,4 Grad.

<sup>50</sup> Beide Autographe finden sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Die Handschrift ›Die Familie Ghonorez‹ findet sich unter der Sigle ›Ms. germ. qu. 822‹, die Handschrift ›Der zerbrochne Krug‹ unter der Sigle ›Nachlass Tieck 29‹. Eine ausführliche handschriftliche Untersuchung beider Autographe wird im Rahmen von kleist-digital.de vorgelegt werden. Hier geht es ausschließlich um Fragen der Datierung beider Manuskripte.

<sup>51</sup> Paul Hoffmann vermutet den Beginn des Entstehungsprozesses des ›Thierrez/Ghonorez‹-Projekts, allerdings nicht des überlieferten Autographs, in Paris. Vgl. Heinrich von Kleist, Die Familie Ghonorez. Mit einer Nachbildung der Handschrift, hg. von Paul Hoffmann, Berlin 1927, S. 129.

<sup>52</sup> Für eine ähnliche Datierung plädieren auch Kreutzer und Kanzog. Vgl. Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Hamburg 1968, S. 140. Und Klaus Kanzog, Beschreibung der Handschrift. In: Heinrich von Kleist, Die Familie Ghonorez / Die Familie Schroppenstein. Eine textkritische Ausgabe, bearb. von Christine Edel, Tübingen 1994, S. 132: »So läßt sich nur mit großer Wahrscheinlichkeit sagen, daß die Niederschrift des in der Handschrift überlieferten Textes (nebst Korrekturen) in der Zeit vom Januar bis Juli 1802 erfolgt sein dürfte.«

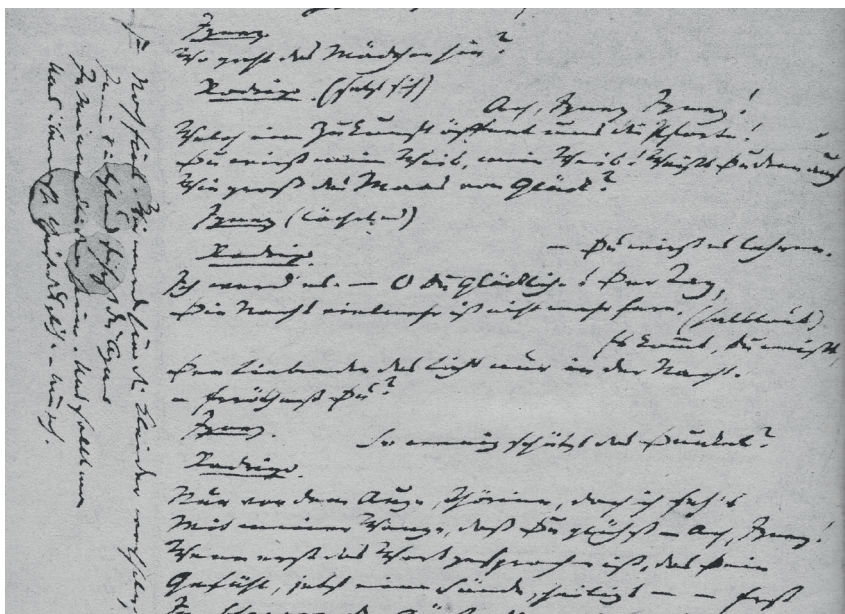


Abb. 15: ›Ghonorez‹-Ausschnitt (Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

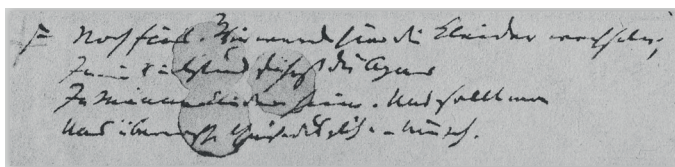


Abb. 16: ›Ghonorez‹-Ausschnitt (Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

schnittlich ca. 39 Grad derjenigen der Briefe vom Frühjahr 1802. Auch alle Merkmale, die das Schriftbild von Kleists mittlerer Schriftperiode kennzeichnen, stimmen überein. Mit der Handschriftenanalyse lässt sich allerdings der Abschluss des vorliegenden Autographs genauer bestimmen als es bislang möglich war. Hierbei kommt uns die Tatsache zu Hilfe, dass Kleist die Grundform der Majuskel K im Mai 1802 geändert hat. Nun findet sich im gesamten ›Ghonorez‹-Manuskript keine einzige K-Majuskel, die in der neuen Form geschrieben wäre, d. h., es lässt sich davon ausgehen, dass das Autograph sowohl in der Grundschrift als auch den Änderungs- und Korrekturschichten schon vor dem 1. Mai 1802 in der vorliegenden Form abgeschlossen worden sein muss. Von diesem Befund gibt es nur eine einzige Ausnahme. Im V. Akt notiert Kleist am Rand eine Verskorrektur: »Noch Eins. Wir werden hier die Kleider wechseln; In einer Viertelstund führst du Agnes In Männerkleidern heim.« (BKA I/1, 496) (Abb. 15 und 16) Da Kleist im Manuskript mehrfach Anweisungen an den Abschreiber (Kopisten) hinterlassen hat, wissen wir, dass die Überarbeitung in Richtung ›Die Familie Schroffenstein‹ schon auf Basis des vorliegenden Autographen begonnen wurde. Die oben zitierte Verskorrektur ist ein Zeugnis hiervon, da Kleist in der Versüberarbeitung den Namen ›Ignes‹ schon durch ›Agnes‹ ersetzt hat. Aber die



Textstelle ist auch insofern bemerkenswert, da Kleist einzig hier im Wort ›Kleider‹ die neue K-Grundform benutzt (Abb. 16). Daher können wir annehmen, dass Kleist das gesamte ›Ghonoroz‹-Autograph nebst Korrekturen wohl zwischen Mitte März und spätestens Ende April 1802 fertiggestellt, eine allerletzte Korrekturschicht aber noch im April oder Mai 1802 eingearbeitet haben muss.<sup>53</sup>

### 3. ›Krug‹-Autograph

Kleists ›Krug‹-Manuskript ist in der Kleist-Philologie mehrfach ausführlich beschrieben worden.<sup>54</sup> Dabei hat die Kleist-Forschung sich hauptsächlich mit der Stemma-Diskussion, der Lagenproblematik, der Bestimmung von zusammenhängenden Korrekturschichten und mit der Analyse von Papier und Wasserzeichen beschäftigt. Eine detaillierte Handschriftanalyse des ›Krug‹-Autograph liegt bislang nicht vor.

In der ›Krug‹-Handschrift sehen wir das erste Erscheinen der späten Handschrift Kleists, allerdings mit einigen Eigenheiten. Bei der Analyse der Strichbeschaffenheit fällt auf, dass Kleist die Grundschrift (ohne Korrekturschichten) des gesamten Manuskripts in hoher Gleichmäßigkeit mit guter Strichspannung und sicherem Strich geschrieben hat. Dieser Befund ist ein klares Indiz, dass es sich in der Grundschrift um eine Abschrift einer vorhandenen Vorlage handeln muss.<sup>55</sup> Die Druckgebung wechselt für die Kurrent typisch, die Grundstriche sind durch deutlichen Federdruck entsprechend betont (verdickt), insbesondere beim h (auch in ch und sch). Auch hier zeigt sich eine hohe Gleichmäßigkeit. Vom Bewegungsfluss ist das Manuskript zügig, aber nicht eilig geschrieben (kaum Fadenbildung, auch keine übermäßigen Vereinfachungen in der Formgebung) mit hoher Verbundenheit der einzelnen Buchstaben. Neu im Schriftbild und in deutlichem Gegensatz zur mittleren Schriftperiode ist die stark bogenzügige Bewegungsführung, die die prägnante Linienzügigkeit der mittleren Periode ablöst. Damit verbunden ist die größere Flächigkeit der Schrift durch zunehmende Schleifenbildung in den Unter- und Oberlängen (bei g, G, h, H). Auffallend und für das ›Krug‹-Autograph typisch ist die Gleichzeitigkeit von ausgeprägt rechtsläufigen Ergänzungen im Oberband (insbesondere langes s, S) und ebenso ausgeprägten linksläufigen Ergänzungen in den Unterlängen von g, h

53 Der Brief vom 18.3.1802 ist der letzte überlieferte Brief, in dem Kleist durchgängig die ›alte‹ K-Form benutzt. Leider haben wir zwischen dem 18. März und 1. Mai 1802 keine weiteren überlieferten Textzeugen, um den Wechsel auf die neue K-Grundform noch genauer bestimmen zu können. Deshalb ist nicht auszuschließen, dass Kleist auch vor dem 1. Mai 1802 schon die neue K-Grundform benutzt hat.

54 Zuerst Paul Hoffmann in Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene* [sic!] *Krug*. Eine Nachbildung der Handschrift, hg. von Paul Hoffmann, Weimar 1941, S. 3–55; Hans Joachim Kreuzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist* (wie Anm. 52), S. 157–162; Klaus Kanzog, *Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists*. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition, München 1970; Hans Joachim Kreuzer, *Überlieferung und Edition*. Textkritische und editorische Probleme, dargestellt am Beispiel einer historisch-kritischen Kleist-Ausgabe. In: *Beihefte zum Euphorion* 7 (1976); BKA I/3, 432–447; Hans Zeller, *Zur Neuedition des ›Zerbrochnen Krugs‹* in der Brandenburger Ausgabe. In: *KJb* 1996, S. 234–251.

55 Mehr als 40% aller Seiten weisen keine oder nur marginale Änderungen auf.

und z. Die Bewegungsrichtung ist insgesamt rechtsläufig, aber deutlich weniger dominant im Vergleich zu Kleists mittlerer Handschriftperiode. Die Schriftlage zeigt im Mittel einen Neigungswinkel von 57 Grad bei insgesamt waagerechter Zeilenführung. In der vertikalen Flächengliederung fällt jetzt ein klarer Abstand zwischen den Zeilengrundlinien auf, die Unterlängen verhäkeln sich kaum noch mit den Oberlängen der Folgezeile. Die Seiten weisen im Mittel 33 Zeilen auf, auch hierin zeigt sich eine sehr hohe Homogenität in der Grundschrift.

Mit diesen Merkmalen zeigt das ›Krug‹-Autograph viele typische Eigenschaften, die wir auch im Brief an Hans von Auerswald vom 10. Juli 1806 finden, selbst die Schriftlage ist mit 57 Grad identisch, das Formenrepertoire gleich. Auch wenn wir aus dieser Zeit nur diesen Brief als einziges datiertes Autograph besitzen, sprechen alle Indikatoren dafür, dass das ›Krug‹-Manuskript spätestens zur Zeit des Auerswald-Briefs im Sommer 1806 geschrieben wurde. Diese Aussage gilt uneingeschränkt für die Grundschrift des vorliegenden Autographs.

Befassen wir uns abschließend mit den verschiedenen Korrekturschichten und deren Datierung. Unumstritten ist in der Kleist-Philologie, dass die Korrekturen für das ›Phöbus‹-Fragment zeitnah im März bzw. April 1808 durchgeführt wurden (vgl. u. a. BKA I/3, 444).<sup>56</sup> Dies wird durch eine Schriftanalyse bestätigt, im Gegensatz zur Schriftlage der Grundschrift (57 Grad) weisen alle Korrekturen, die sich in der ›Phöbus‹-Fassung finden, eine Schriftlage von 69 bis 70 Grad auf, was für den Korrekturzeitraum Frühjahr 1808 einen durchschnittlichen Wert in Kleists Handschrift darstellt. Auch alle anderen Schriftmerkmale dieser Korrekturschicht entsprechen denen von Briefen aus dem Frühjahr 1808. Insbesondere sind die linksläufigen Ergänzungen in den Unterlängen von g, h und z verschwunden, die ein typisches Merkmal der Grundschrift des Krug-Autographs sind. Allen sonstigen Korrekturen, die Kleist nicht im Rahmen der ›Phöbus‹-Überarbeitung durchgeführt hat, ist gemeinsam, dass sie die gleiche Schriftlage und auch das gleiche Schrift- und Formbild aufweisen wie die Grundschrift. Dies legt die Vermutung nahe, dass diese Korrekturen in jedem Fall noch im Jahr 1806 erfolgten, wahrscheinlich sehr zeitnah im Rahmen der Niederschrift der Grundschrift.<sup>57</sup>

Am Schluss noch zum Problem des letzten Verses der ›Phöbus‹-Fassung (Abb. 18a). Dieser Vers 845 – »Thut eure Schuldigkeit, sag ich, zum Henker!«<sup>58</sup> – wird, was seine Datierung angeht, in der Kleist-Philologie kontrovers diskutiert. Während Kanzog (aber auch Peter Goldammer) den Vers den ›Phöbus‹-Korrekturen zurechnen<sup>59</sup> und damit vor dem Dilemma stehen, dass dieser Vers dann der einzige wäre, der von allen ›Phöbus‹-Korrekturen Eingang in den späteren Erstdruck gefunden hätte,

<sup>56</sup> Vgl. unter anderem BKA I/3, 444.

<sup>57</sup> Zur Frage der Gruppierung dieser Korrekturen zu einzelnen Überarbeitungsphasen siehe eine spätere Veröffentlichung auf kleist-digital.de.

<sup>58</sup> Dieser Vers steht sowohl im Erstdruck wie in der ›Phöbus‹-Fassung. Im ›Krug‹-Autograph ist ›sag‹ allerdings apostrophiert: ›sag'‹.

<sup>59</sup> Kanzogs Argumentation fußt wesentlich auf der Feststellung einer ›Tintenidentität‹ dieses Verses und sonstigen ›Phöbus‹-Korrekturen, ein eher schwaches Argument, da unterschiedliche Helligkeitstöne bedingt durch schlechte Papierqualität und Alterungsprozess ganz andere Gründe haben können.



kennzeichnet die BKA ihn als »späteren Nachtrag« und nicht der ›Phöbus‹-Schicht zugehörig.<sup>60</sup> Bei der Analyse der Graphie dieses Verses ergibt sich folgender Befund: die Schriftlage entspricht der der ›Phöbus‹-Schicht, es fehlt jede linksläufige Ergänzung in den Unterlängen, die mindestens bei den Minuskeln g in ›sag'‹ und h in ›ich‹ zu erwarten gewesen wäre. Auch die winkelige Verbindung von h nach u in ›Schuldigkeit‹ entspricht eher der ›Phöbus‹-Schicht. Kurz, es gibt in der Graphie des Verses keinen einzigen Anhaltspunkt dafür, dass Kleist diese Verskorrektur nicht im ›Phöbus‹-Kontext erstellt hätte. Rechnen wir den Vers der ›Phöbus‹-Schicht hinzu, dann bleibt allerdings das Problem bestehen, dass diese Verskorrektur sich als einzige sowohl im ›Phöbus‹ wie im Erstdruck findet.

4. Kleists Verse ›Unter allen Zweigen ist Ruh‹

Unter allen Zweigen ist Ruh,  
In allen Wipfeln hörest du  
Keinen Laut.  
Die Vögelein schlafen im Walde,  
Warte nur, balde  
Schläfest du auch.

Dieses 2001 erstmals veröffentlichte Poem<sup>61</sup> stellt die Kleist-Philologie sowohl in Hinsicht des offenkundigen Goethe-Bezugs (›Ein Gleiches‹) als auch der genaueren Datierung vor einige Probleme.<sup>62</sup> Die bisherigen Vermutungen zur Datierung variieren zwischen Angaben wie »relativ späte Handschrift«,<sup>63</sup> »1808/09 als Entstehungszeit«,<sup>64</sup> »frühestens 1807/08«<sup>65</sup> oder »1808/09?; aufgrund des Schriftbildes frühestens Mitte 1806«. <sup>66</sup>

Unstrittig in der Forschung ist, dass das Autograph Kleists späte Schrift zeigt. Dieses Ergebnis wird auch durch die hier vorgestellte Methodik bestätigt. Die Handschrift weist viele typische Züge der späten Schriftperiode Kleists auf: die Formgebung, hier insbesondere die Graphien des D, K, S und des langen s; die betonte Rechtsläufigkeit insbesondere bei W (›Wipfeln‹, ›Walde‹, ›Warte‹), S und langem s (›schlafen‹, ›Schläfest‹); die damit verbundene Betonung der Oberzone im Schriftbild und die klare Zeilengliederung. Dies alles sind Merkmale, die generell

60 Vgl. BKA I/3, 321.

61 J. A. Stargardt (Berlin), Katalog der Auktion 13./14. Nov. 2001, Nr. 242.

62 Vgl. Heinrich von Kleist, ›Unter allen Zweigen ist Ruh ...‹. Ein neu aufgefundenes Autograph, hg. von Lothar Jordan, Frankfurt (Oder) 2003, darin: Jochen Golz, Heinrich von Kleist – Gegner oder Verehrer Goethes?, S. 11–15, und Günter Blamberger, Still-Leben. Anmerkungen zu Kleists Umschrift von Goethes ›Über allen Gipfeln ist Ruh'‹, S. 17–20.

63 Hans-Jochen Marquardt in der ›Märkische Oderzeitung‹ vom 8./9. Dez. 2001. Diese Datierung wird auch von Blamberger übernommen.

64 Jordan, Ein neu aufgefundenes Autograph Heinrich von Kleists (wie Anm. 62), S. 7.

65 »Dem paläographischen Befund zufolge dürfte Kleists Niederschrift frühestens 1807/08, also zu einem Zeitpunkt erfolgt sein, da er zu Goethe bereits in einer spannungsvollen Beziehung stand.« (Golz, Heinrich von Kleist, wie Anm. 62, S. 14)

66 Vgl. BKA III, 71.

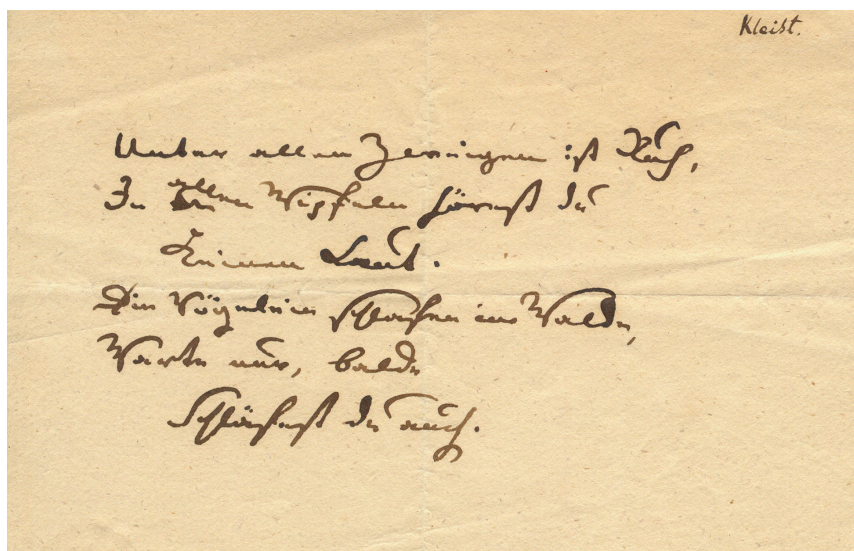


Abb. 19: Kleist-Autograph »Unter allen Zweigen ist Ruh«, Sommer 1806 (Kleist-Museum)

für Kleists späte Handschrift gelten. Die Tatsache, dass bei den Unterlängen (bis auf jene vom h in »Ruh«) eine ausgeprägte Linksläufigkeit im Unterband fehlt, lässt darauf schließen, dass dieses Autograph erst nach Kleists Brief an Hans von Auerswald vom 10. Juli 1806 geschrieben worden sein kann. Damit wäre auch ein frühester Entstehungszeitpunkt definiert. Bei der Festlegung des spätesten Entstehungszeitpunkts gibt die ausgeprägte Rechtsläufigkeit (W, s) Anhaltspunkte. In dieser sehr ausgeprägten Form und in ihrer Häufung finden sich solche Applikationen im Oberband nur bis etwa 1808/09.

Beziehen wir nun die Schriftlage in die Untersuchung ein.<sup>67</sup> Schon auf den ersten Blick fällt die relativ deutliche Rechtslage auf. Die Messung der Minuskeln ergibt einen entsprechenden Durchschnittswert von 61,3 Grad.<sup>68</sup> Wenn wir diesen gemessenen Grad für die Schriftlage in unser entsprechendes Diagramm (Abb. 5) eintragen, ergibt sich ein möglicher Entstehungszeitraum von Juli bis Oktober 1806.

Und es gibt weitere Indikatoren, die für diesen engeren Zeitraum sprechen. Da ist zunächst die Formgebung des L in »Laut«. Ab 1805 schreibt Kleist die Majuskel L nur noch mit einer Vorlaufschleife (mindestens einem Anstrich) im Oberband. In der hier gefundenen Form lässt es sich in den überlieferten Autographen nur noch ein zweites Mal nachweisen, im Untertitel des »Zerbrochne[n] Krugs«, »ein <L>-ustspiel«, ein Autograph, das wie oben gezeigt im Sommer 1806 abgeschlossen war.

Weitere Indikatoren für diesen Entstehungszeitraum ergeben sich in einem Vergleich mit Kleists Brief an seine Schwester vom 24. Oktober 1806.<sup>69</sup> Auch dort finden

67 Wir haben es mit einem kurzen Text zu tun, der allerdings bezogen auf die vorhandenen Minuskeln genügend Material bietet, die Schriftlage zu messen.

68 Dieser Wert wird unterstützt durch gemessene 60,9 Grad bei den vorhandenen Majuskeln.

69 Trotz der folgenden Parallelen zum besprochenen Poem gibt es auch signifikante Unter-

sich die ausgeprägte Rechtsläufigkeit im Oberband beim langen s, S, F, W und V, es finden sich die gleichen Ausformungen des sch und Sch mit ausladender Applikation im Oberband und winkeligem Anschluss im h.<sup>70</sup> Auch das h zeigt dort in den Unterlängen häufig die linksläufige Erweiterung wie im Autograph in »Ru<h>«. (Diese lässt sich im übrigen bis 1809 noch häufig bei Wortendstellung des h beobachten.) Auch die Ausschwungschleife in »auc<h>« wird von Kleist schon in »Hochwohlgebo<h>ren« (BKA IV 2, 409) im Brief an Auerswald vom 10. Juli 1806 benutzt.

Fasst man alle Indikatoren zusammen, so lässt sich als Ergebnis festhalten, dass Kleists Autograph ›Unter allen Zweigen ist Ruh‹ wahrscheinlich im Zeitraum zwischen dem 10. Juli und dem 24. Oktober 1806 geschrieben worden ist. Zu diesem Zeitpunkt war Kleists Verhältnis zu Goethe noch unbelastet und von der üblichen Goethe-Verehrung gekennzeichnet. Insofern erscheinen Interpretationen, die im Text keine »Agonalität zu Goethe«<sup>71</sup> erkennen können, auch plausibler als solche, die Kleists Zeilen als »Gegengedicht«<sup>72</sup> zu Goethes ›Ein Gleiches‹ sehen.

### 5. *Billets an Rahel Levin und Sophie Sander*

Auch die Datierungen von drei Billets Kleists, zwei an Rahel Levin (Abb. 21, 22) und eines an Sophie Sander (Abb. 20), sind in der Kleist-Forschung umstritten. In der folgenden Tabelle sind die Datierungen verschiedener Kleist-Editionen angegeben.

	<i>Sander</i>	<i>Rahel »Liebe«</i>	<i>Rahel »Obschon«</i>
ES / MP <sup>73</sup>	Frühjahr 1810	16. Mai? 1810	24. Okt. 1811
SW <sup>9</sup> 74	Okt. 1811	16. Okt. 1811	24. Okt. 1811
DKV <sup>75</sup>	Frühjahr 1810	16. Mai 1810	24. Okt. 1811
BKA <sup>76</sup>	Frühjahr 1810	16. Mai 1810	24. Okt. 1811

Die Billets sind deshalb schwer zu datieren, da sie nur sehr wenige bis keine biographische oder andere referentielle Anknüpfungspunkte bieten. Hinzu kommt, dass

schiede, zuallererst die steilere Schriftlage des Briefes.

70 »Schlachtfelde« (BKA IV/2, 427), »Schreibe«, »beschreiben« (BKA IV/2, 431).

71 Blamberger, Still-Leben (wie Anm. 62), S. 17. Auch J. Golz sieht den Text eher im Kontext einer Goethe-Verehrung. Vgl. Golz, Heinrich von Kleist (wie Anm. 62), S. 15.

72 Roland Reuß, Ein anderes gleiches. Zu Goethes ›Ein gleiches‹, seinem tatsächlichen Erstdruck und Kleists Gegengedicht. In: Brandenburger Kleist-Blätter 17 (2005), S. 31–71.

73 Heinrich von Kleist, Heinrich von Kleists Werke, im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hg. von Erich Schmidt, Bd. 5, Leipzig und Wien 1904/05, S. 481f, 490.

74 Die Datierungen Sembdners fallen etwas aus dem Rahmen. Er verweist auf ihren inneren Zusammenhang und datiert alle Billets analog zum Vermerk Varnhagens auf dem 2. Levin-Billet: »Berlin, 1811. Den 24. Oktober«. Sembdner schränkt aber ein: »Es ist nicht unmöglich, daß Varnhagen in dem Bestreben, einen freundschaftlichen Verkehr Kleists mit Rahel kurz vor dessen Tode zu dokumentieren, das Billet zu Unrecht in diese späte Zeit setzte. Dann würde allerdings manches dafür sprechen, daß die zusammengehörenden Billets [...] in den Mai 1810 gehören.« (SW<sup>9</sup> II, 1015)

75 DKV IV, 966, 972f, 1070.

76 BKA IV/3, 375, 401, 709.

Mein liebste Freundin,  
Nun wird es nimmerl Ihr Sander  
Sagts auf die beiden Sander und sage  
ob Sie uns nicht werden, wenn es  
nicht Abend nicht wäre. Es wird  
morgen fortsetzen, und Frau Sander  
wird sie ganz unermüdlich zu  
sich, da Sie selbst die Antwort zu  
gelesen werden, auf diese abgefallene  
hat, und wenn Sie, wie, liebste, auf  
Freundin, wie ewig Sie selbst diese  
und wie böse sind, so nimmerl  
Sie an die Hand, die wir beide mit  
einander abgefallen hat

F. Schlegel

Abb. 20: Brief an Sophie Sander, frühestens Dezember 1810. Reproduziert nach Erstdruck: Friedrich Vogt und Max Koch, Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Bd. 2, 5. Aufl., Neubearb. u. erw. von Willi Koch, Leipzig 1934, S. 288f.

zwei Autographe (Sander-Billet und Rahel-Billet »Liebe«) verlustig gegangen sind und uns nur als Faksimile-Drucke (ohne Rückseite) zur Verfügung stehen.

Einigkeit besteht in der Datierung des Rahel-Billetts »Obschon«, das von allen Editionen einem Vermerk Varnhagens folgend auf den 24. Oktober 1811 datiert wird, auch wenn in den Editionen von Sembdner, DKV und BKA durchaus Zweifel an dieser Datierung angemeldet werden<sup>77</sup> und eine Datierung nahe der des anderen Rahel-Billetts (auf den 16. Mai 1810 datiert, Ausnahme Sembdner) nicht ausgeschlossen wird.

Das Sander-Billet wird mit Ausnahme Sembdners auf das Frühjahr 1810 datiert unter Verweis auf Kleists Bekanntschaft mit dem Verlegerehepaar Sander unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Berlin.<sup>78</sup> Dirk Sangmeister schließt sich dieser Datierung

<sup>77</sup> Diese machen sich an Kleists abschließender Bemerkung zum »Steffen« fest. Es handelt sich hierbei um ein Buch von Henrik Steffen, das Rahel Levin im April 1810 einem Brief an Varnhagen vom 30.4.1810 zufolge »sehr eingenommen« (DKV IV, 1071) gelesen hat.

<sup>78</sup> Ausführlich hierzu: Dirk Sangmeister, Heinrich von Kleists verhandelter Verleger. Der angeblich verrückte Johann Daniel Sander und der Salon seiner schönen Frau Sophie. In: Monika Estermann u. a. (Hg.), Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung, Festschrift für Reinhard Wittmann, Wiesbaden 2005, S. 321–354.

in seiner Studie über Kleists Beziehung zum Ehepaar Sander grundsätzlich an und bringt eine mögliche Datierung des Sander-Billets auf »April/ Mai 1810« ins Spiel.<sup>79</sup>

Über eine Handschriftenanalyse lassen sich zusätzliche Gesichtspunkte, aber auch Korrekturen für die Datierung der Billets gewinnen. Alle Billets zeigen die Merkmale von Kleists später Schriftperiode. Da die Rechtsläufigkeit im Oberband sich weitgehend auf die Formen vom langen s und S konzentriert, eine Linksläufigkeit auch bei den h-Formen nicht mehr vorhanden und die Unterlängen ansonsten verschleift<sup>80</sup> sind, spricht das Schriftbild für einen Zeitpunkt nach 1809. Dieser Befund deckt sich soweit mit den bisherigen Datierungen der Billets auf die Jahre 1810 bzw. 1811. Für eine genauere Datierung kommt uns Kleists Änderung der B-Grundform Ende 1810 zu Hilfe. Unter Berücksichtigung dieses Indikators ergibt sich für zwei Billets eine modifizierte Datierung.

Kleists schreibt im Billet an Sophie Sander: »Ich werde morgen herankommen, und Ihnen sagen, welch' ein ganz unvermeidliches Geschäft, dem Sie selbst dies Beiwort zugestehen werden, mich davon abgehalten hat«. Das B in »Beiwort« hat die Form, wie sie erst ab dem Ompteda-Brief vom 2.12.1810 nachzuweisen ist. Selbst wenn das Sander-Billet das erste Zeugnis dieses späten B wäre, käme eine Datierung vor dem ersten Brief an Christian von Ompteda vom 24. November 1810 kaum in Frage, da bis zu diesem Brief nirgends die neue B-Grundform zu finden ist. Ein weiterer Indikator für eine Datierung des Billets auf Ende 1810 ist die spezifische Unterstreichung in der Signatur »HvKleist«, die wir erst ab September 1810 in Kleists Briefen finden.<sup>81</sup> Das Billet an Sophie Sander kann also nicht im Frühjahr, sondern erst im Herbst/Winter 1810 von Kleist verfasst worden sein.

Die umgekehrte Situation finden wir in Kleists Billet an Rahel Levin, dass in den Editionen einheitlich auf den 24. Oktober 1811 datiert wird: »Aber wie traurig sind Sie, in Ihrem Brief. [...] [D]as Beste ist nicht werth, daß man es bedauere!«. Die Majuskel B hat sowohl in »Brief« als auch in »Beste« die Form, die Kleist nur bis zum Herbst/Winter 1810 benutzt hat. Eine Datierung auf den 24. Oktober 1811 lässt sich somit ziemlich sicher ausschließen, zumal das B gleich zweimal in der früheren Grundform geschrieben ist. Da wir mit der »Steffen«-Bemerkung ein klares Indiz für eine Datierung auf das Frühjahr 1810 haben, darf man als Schreibdatum den 24. April 1810 vermuten.<sup>82</sup> Auch hier spricht zusätzlich die Form der Signierung mit

79 »Der Umgang Kleists mit der Sander scheint wenigstens bis zum Frühjahr 1811 gedauert zu haben. [...] Tatsächlich gibt es kaum Anhaltspunkte, die eine präzise und verlässliche Datierung erlauben würden, aber eine mutmaßliche Ansetzung auf Frühjahr/Sommer 1810 scheint plausibler zu sein.« (Sangmeister, Heinrich von Kleists verhinderter Verleger, wie Anm. 78, S. 350) Würde man einen Zusammenhang zwischen dem von Kleist erwähnten ›Gesangbuch‹ und dem bei Sophie Sander bis zum 5. Juni 1810 wohnenden Prediger Franz Theremin herstellen »wäre also eine ungefähre Ansetzung auf April/Mai 1810 vorzunehmen« (Sangmeister, Heinrich von Kleists verhinderter Verleger, wie Anm. 78, S. 351).

80 Oder bei eiligem Schreiben als Winkelzug bei Formen des h.

81 Im Brief an Georg Andreas Reimer vom 8. September 1810.

82 Vgl. Müller-Salget (DKV IV, 1070), der dieses Datum als Alternativ-Datierung vermerkt hat. Der 24. Mai 1810 würde seiner Auffassung nach ausscheiden, da Rahel Levin sich bereits am 23. Mai 1810 mit Kleist getroffen habe (siehe LS Nr. 358a).



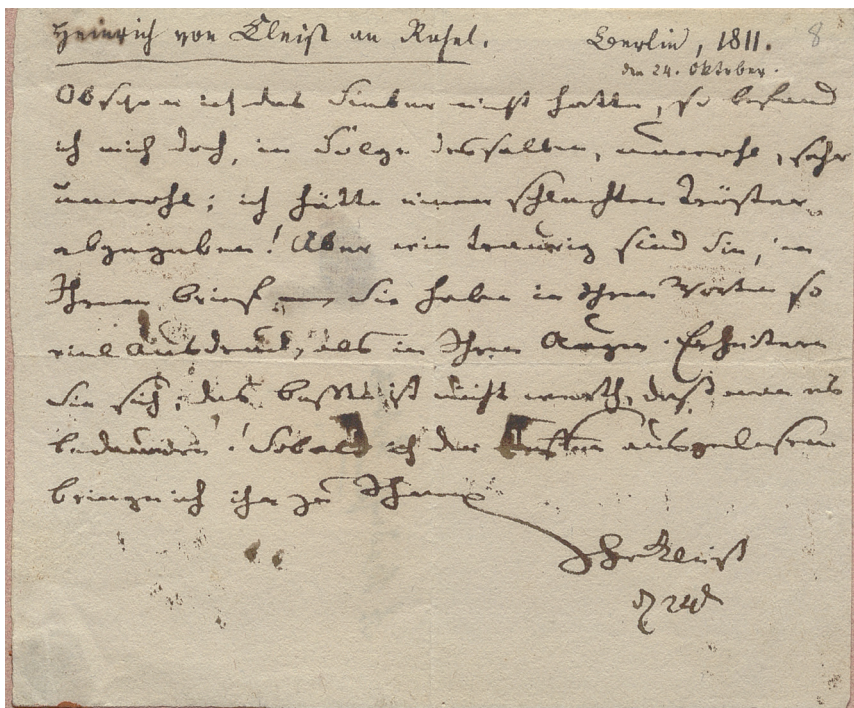


Abb. 21: Brief an Rahel Levin von 1810, wahrscheinlich vom 24.04.2010 (Bibliothek Jagiellońska, Kraków)

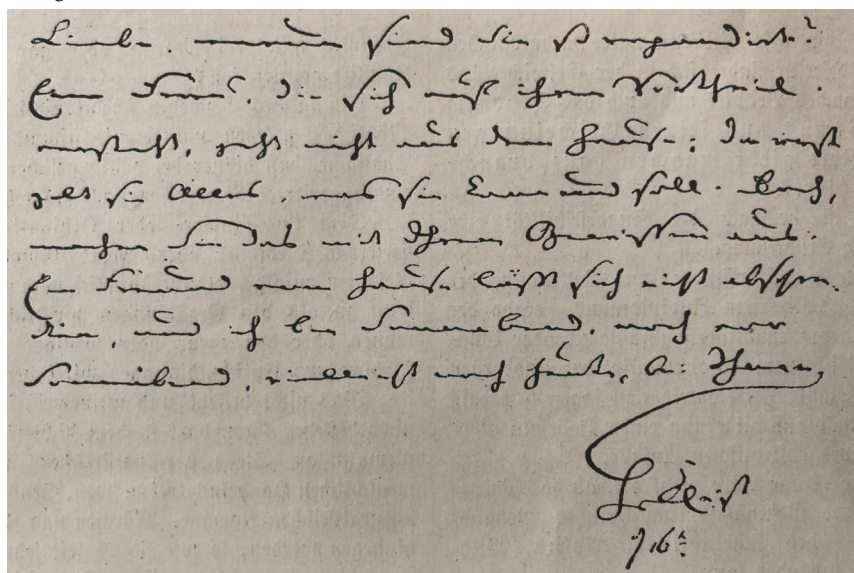


Abb. 22: Brief an Rahel Levin vom 16. Mai 1810. Reproduziert nach Erstdruck: Karl Emil Franzos, Ein Billet Heinrich von Kleists. In: Karl Emil Franzos (Hg.), Deutsche Dichtung 9, 15 (15. 2.1892), S. 254

dem langgezogenen Bogen vom Textende zur Oberschleife des H für eine zeitliche Nähe zum Billet an Rahel Levin vom 16. Mai 1810.<sup>83</sup>

Als Ergebnis halten wir fest, dass Kleists Billet an Rahel Levin »Obschon ich das Fieber nicht hatte« wahrscheinlich am 24. April 1810, also vor dem zweiten Billet an Rahel, das Billet an Sophie Sander dagegen erst nach dem 24. November 1810 geschrieben worden ist.

#### IV. Fazit

Als Fazit der hier vorgelegten Untersuchungen zu Kleists Handschrift ergeben sich verschiedene systematische Ergebnisse. Für die Schriftentwicklung können spezifische Merkmale bestimmt werden, mit Hilfe derer sich Kleists Handschrift in eine frühe (bis ca. 1799), mittlere (1799 bis 1805) und eine späte (1806 bis 1811) Schriftperiode gliedern lassen. Dabei sind die Übergänge zwischen den Perioden fließend und die Perioden in sich nicht homogen. Einzelne Formänderungen, wie z. B. bei den Majuskeln B, K und der Ligatur St, haben sich asynchron zu den Zäsuren der drei Schriftperioden vollzogen und bilden ihrerseits zusätzliche zeitliche Zäsuren für die Entwicklung der Handschrift.

Die Schriftlage ändert sich von einer zunächst rechtsläufig bis steilen Form hin zu einer stark rechtsläufig bis liegenden und wieder zurück zu einer steilen Form. Auch diese Änderungen haben sich nicht sprunghaft sondern kontinuierlich verteilt über einen längeren Zeitraum vollzogen. Diese Kontinuität, ebenso wie die Stabilität über bestimmte Zeitabschnitte, geben weitere Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung bestimmter Kleist-Autographe.

Es ist evident geworden, dass die vorgestellte Methodik zur Klärung von Datierungsfragen eingesetzt werden kann. Dies gilt vor allem für Autographe, die für andere Datierungsmethoden zu wenige oder keine Anhaltspunkte bieten. So konnten für einige offene oder kontroverse Datierungen Vorschläge für eine genauere oder neue Datierung gemacht werden.

Ihre Grenzen findet diese Methodik natürlich dort, wo über bestimmte Zeiträume keine verifizierbaren, nachhaltigen Änderungen festgestellt werden können. Dies gilt auf Basis der hier vorgestellten Untersuchungen noch für längere Zeitabschnitte wie z. B. den von 1799 bis 1802, wo noch wenig Anhaltspunkte existieren, um genauere Datierungen durchführen zu können. Insofern wären die hier vorgelegten Untersuchungen weiter auszudifferenzieren<sup>84</sup> und zu vervollständigen<sup>85</sup> mit dem möglichen Ergebnis, zusätzliche Indikatoren für Datierungen zu erhalten.

83 Diese Anbindung und Gestaltung der Signatur ist allerdings auch 1811 nachweisbar. Da das andere Billet aber eindeutig auf 1810 fällt, ist die Ähnlichkeit der Signaturen von Relevanz.

84 Neben weiteren Formgebungsaspekten könnten auch Aspekte spezifischer Verbundenheitsformen zwischen einzelnen Buchstabenpaaren einbezogen werden, da auch diese sich in bestimmten Phasen nachhaltig ändern können.

85 Zu den vorhandenen mehr als 4.500 Messungen zur Schriftlage könnten Messungen an weiteren (bzw. allen) Autographen vorgenommen werden.

## ›DIE MARQUISE VON O....‹ UND DIE UNBEFLECKTE EMPFÄNGNIS

### Ein hartnäckiges Missverständnis

Seit dem ersten Erscheinen der Erzählung ›Die Marquise von O....‹ in Kleists und Adam Müllers Journal ›Phöbus‹ (Februar 1808) hält sich die Fama, dort werde auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens angespielt.<sup>1</sup> Diese Fehlmeinung gründet auf gleich zwei Missverständnissen, sowohl hinsichtlich des Gegenstandes der Empfängnis als auch bezüglich der Unbeflecktheit.

Die in der Kirche lange umstrittene, im Jahr 1854 von Pius IX. aber zum Dogma erhobene Lehre von der *immaculata conceptio* der Gottesmutter besagt, dass Maria, anders als alle anderen Menschen, schon im Augenblick ihrer Zeugung im Leib ihrer Mutter Anna frei, ›unbefleckt‹ von der Urschuld der Erbsünde, also nicht erlösungsbedürftig, sondern heilig gewesen sei.<sup>2</sup> Das Fest Mariä Empfängnis wird am 8. Dezember, das Fest ihrer Geburt, rechnerisch korrekt, am 8. September (des jeweiligen Folgejahres) gefeiert.

Der Bezug zu Jesus ist also nur ein indirekter: Offenbar ist es jenen Kirchenlehrern, deren Meinung sich durchgesetzt hat, als unzumutbar erschienen, dass der Heiland neun Monate lang im Leib einer mit der Erbsünde behafteten Frau herangewachsen sein solle.<sup>3</sup>

Die ›tatsächliche‹ Bedeutung der Unbefleckten Empfängnis ist also für ›Die Marquise von O....‹ ohne jeden Belang.

Wie und wann es zu der irrigen Übertragung des Begriffs auf die Zeugung Christi gekommen ist, weiß ich nicht; ich habe aber eine Vermutung. Laut Johann Christoph Adelungs Wörterbuch war zur Zeit Kleists die Bezeichnung »Selbstbe-

1 Vgl. den Brief Thomas Seebecks an Hegel vom 13. März 1808: »Was sagen Sie denn zu dem Glück unsrer Neukatholiker [sic]? zur neuen Maria unbefleckter Empfängnis?« (LS 257a). Beispiele neueren Datums: Barbara Vinken und Anselm Haverkamp, Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists ›Marquise von O....‹. In: Gerhard Neumann (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 127–147, hier 130, 136, 137, 142, Anm. 27; Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 368. – Bezüglich des ›Amphitryon‹ hatte Adam Müller schon 1807 ebenso irrig behauptet, das Stück handle »von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau« (Brief an Gentz vom 25. Mai 1807; LS 173).

2 Vgl. Karl Suso Frank, Unbefleckte Empfängnis Marias. In: Walter Kasper u.a. (Hg.), Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10, 3., völlig neu bearbeitete Aufl., Freiburg i.Br. u.a. 2001, Sp. 376–382; Wolfgang Bienert, Unbefleckte Empfängnis Mariä. In: Hans Dieter Betz u.a. (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 8, 4., völlig neu bearbeitete Aufl., Tübingen 2005, Sp. 721.

3 Ein Kompromissvorschlag (Befreiung von der Erbsünde erst bei der Zeugung Jesu) wurde verworfen.

fleckung« im Sinne von ›Onanie‹, ›Masturbation‹ durchaus geläufig.<sup>4</sup> Da erscheint der männliche Same als etwas Schmutziges, Unreines, Befleckendes. Das findet eine frühe Bestätigung in den Reinheitsgeboten des ›Leviticus‹:

Wenn einem Mann im Schlaf der Samen entgeht, der soll sein ganzes Fleisch mit Wasser baden, und unrein sein bis auf den Abend.

Und alles Kleid, und alles Fell, das mit solchem Samen befleckt ist, soll er waschen mit Wasser, und unrein sein bis auf den Abend.<sup>5</sup>

Von daher scheint es möglich, dass die theologische Unbeflecktheit Mariens (Freiheit von der Erbsünde) biologisch-realistisch missverstanden und mit der Zeugung Jesu (ohne Mitwirkung von menschlichem Samen) gleichgesetzt worden ist. Hierzu beigetragen haben kann auch die in vielen Marien- und Weihnachtliedern zu beobachtende Fokussierung auf die Reinheit Mariens (»und blieb doch reine Magd«).

Wie auch immer: Auch von der falsch verstandenen Unbeflecktheit Mariens her ergibt sich keine Parallele zur Marquise von O....: Sie wird während einer Ohnmacht vergewaltigt, aber die Zeugung des Kindes folgt den Naturgesetzen.

Bleibt die ›unwissentliche Empfängnis‹, nach deren Möglichkeit die Marquise die Hebamme befragt. Im ›Phöbus‹ lautete deren Antwort: »daß dies, soviel ihr bekannt sei, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen wäre.« (DKV III, 663) Für den Buchdruck hat Kleist das geändert, und zwar durchaus mit einem Hinweis auf Maria: »daß dies, außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen wäre.« (DKV III, 165)

Dessen kann man (kann ich) freilich auch nicht recht froh werden, denn Maria hat ja keineswegs unwissentlich empfangen. Zumindest dem Lukas-Evangelium zufolge hat der (Erz-)Engel Gabriel ihr erklärt, dass und wie sie schwanger würde, und sie hat dem zugestimmt: »Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast.«<sup>6</sup>

Wenig glücklich ist auch der ebenfalls erst in die Buchversion eingerückte Satz, dass der Marquise der Ursprung ihres Kindes »eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen«, zumal er in Widerspruch steht zu ihrem als »sehr richtig« bezeichneten Schluss, dass der Erzeuger »ohne alle Rettung, zum Auswurf seiner Gattung gehören müsse« (DKV III, 168).

Über Sinn und Wert dieser beiden Versuche, das Unschuldgefühl der Marquise religiös zu überhöhen, mag man geteilter Meinung sein,<sup>7</sup> aber dass die ›Unbefleckte Empfängnis‹ endlich aus Interpretationen der ›Marquise von O....‹ verschwinden sollte, hoffe ich klargemacht zu haben.

4 Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, mit D. W. Soltau's Beyträgen, revidirt und berichtigt von Franz Xaver Schönberger, Wien 1811, Bd. 4, Sp. 49.

5 3. Mose 15,16f.; vgl. ebd. 22,4f. und 5. Mose 23,10f. Die Bibelzitate folgen (in heutiger Orthographie) einer Luther-Bibel aus Kleists Geburtsjahr.

6 Lk 1,38. Mariä Verkündigung: 25. März; Christi Geburt: 25. Dezember.

7 Jochen Schmidt sieht hier Ironie am Werk (vgl. Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 204f.).

KLEISTS ›MICHAEL KOHLHAAS‹  
POLYPERSPEKTIVISCH

Studientag des Kleist-Museums  
17. November 2017

Konzeption und Leitung:  
Barbara Gribnitz



## EINLEITUNG

Schon seit 2011 lädt das Kleist-Museum ein Mal jährlich junge Wissenschaftler\_innen ein, eigene Forschungen zu Heinrich von Kleist vorzustellen und zu diskutieren. Nach einer thematisch fokussierten öffentlichen Ausschreibung werden die Teilnehmer\_innen durch eine Jury ausgewählt und ausgezeichnete Beiträge im Kleist-Jahrbuch veröffentlicht.

Im vergangenen Jahr widmete sich der Studientag des Kleist-Museums der bekanntesten Erzählung Heinrich von Kleists: ›Michael Kohlhaas‹. Die anhaltende Wirkungsmacht dieser Geschichte um einen der »rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen«, dessen »Rechtgefühl [...] ihn zum Räuber und Mörder machte« (BKA II/1, 63f.), liegt wohl in der zeitlosen Gegenüberstellung von Recht und Gerechtigkeit, Mittel und Zweck. Die fiktive Figur Michael Kohlhaas wurde zur Metapher für jemanden, der seiner gerechten Sache eigenmächtig und gewaltsam Recht verschaffen will, seine Geschichte zum ›Kohlhaas-Prinzip‹ (Yael Ronen). Über die Universalität und damit Aktualität des Themas hinaus bietet Kleists Erzählung zahlreiche Ansatzpunkte für fachübergreifende Untersuchungen; ihre Vielschichtigkeit sowie Leerstellen und Paradoxien fordern immer wieder neue Interpretationen heraus.

Ziel des Studientages war es, unterschiedlichste Perspektiven auf diesen einen Text zusammenzubringen und in gemeinsamen Diskussionen produktiv zu machen. Narratologische, motivgeschichtliche, politologische, sozialpsychologische, wissenschaftsgeschichtliche, didaktische und translatorische Fragen an Kleists Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ führten die diesjährigen Teilnehmer\_innen zusammen.<sup>1</sup> Hier ein kleiner Einblick.

Gleich drei Sichtweisen auf ›Michael Kohlhaas‹ vereinigte Sebastian Brass (Harvard University) in seinem Vortrag: eine Analyse der Erzähltechnik, eine Lektüre im Kontext des zeitgenössischen Rechtsdiskurses sowie die Beziehung zum Prätext ›Der Verbrecher aus Infamie‹ von Friedrich Schiller. Im Vergleich mit dem als Diskurskontrollleur agierenden Erzähler Schillers und unter Rückgriff auf narratologische Kategorien wie insbesondere die Ansteckung des Erzählers (nach Leo Spitzer und Wolf Schmid) zeigte Brass, wie Kleists Erzählung aufmerksame Leser\_innen in eine so tiefe Unsicherheit zu stürzen vermag, dass letztlich nicht nur die Fragen nach Rechtsordnung und Raum, nach Zuverlässigkeit der Geschichtserzählung, sondern auch diejenige nach der (Un-)Zurechnungsfähigkeit des Kohlhaas unentscheidbar bleiben. Selbst die in dieser Hinsicht zentrale Ambivalenz der Erzählung (rechtschaffen *und* entsetzlich) sei dem sich durch Techniken wie die Ansteckung der Erzähler- durch Figurenrede immer wieder selbst unterlaufenden Text nicht

1 Die Zusammenfassung erfolgt unter Benutzung der von den Teilnehmer\_innen erstellten Résumés und eigenen Mitschriften.

übergeordnet. Auch sie nehme Schaden in einer Erzählung, die der Brüchigkeit des Rechtssystems mit eigener Fragilität begegnet.

Viviane Meierdreeß (Freie Universität Berlin) beschäftigte sich mit der Figur der Zigeunerin. Sie deutete sie als Doppelgängerin Lisbeths, die jedoch deren letzten Wunsch – »[sie] nahm ihm, als ob ihr daraus nichts vorzulesen wäre, die Bibel aus der Hand, blätterte und blätterte, und schien etwas darin zu suchen; und zeigte dem Kohlhaas, der an ihrem Bette saß, mit dem Zeigefinger, den Vers: ›Vergieb deinen Feinden; thue wohl auch denen, die dich hassen.‹ – Sie drückte ihm dabei mit einem überaus seelenvollen Blick die Hand, und starb.« (BKA II/1, 114f.) – in gewisser Weise aufhebt, indem sie Kohlhaas die Möglichkeit zur Rache eröffnet. Die Zigeunerin fungiere aber auch als Pendant zu Luther, dessen Eingreifen ebenso wie das Auftauchen dieser phantastischen Figur den Lauf der Geschichte zu ändern vermag. Zudem könne die Kohlhaas' Rache ermöglichende Zigeunerin angesichts Luthers Aussage, der Kurfürst sei nur Gott verantwortlich, und angesichts dessen Wortbruchs gegenüber Kohlhaas, auch als Abgesandte göttlicher Gerechtigkeit gelten.

Moritz Rudolph (Universität Leipzig) fokussierte in seiner politologischen Lesart die Rolle des Volkes, des Dritten im nur vermeintlichen Zweierverhältnis zwischen Kohlhaas und Staat. Zwar seien die Dritten häufig bloße Zuschauer, doch agierten sie auch an zentralen Stellen, indem sie Kohlhaas zum Mythos erheben, ihn in der Bewegung Nagelschmidts instrumentalisieren oder Staatsrepräsentanten (Kämmerer von Tronka) demütigen. Gleichzeitig setzten Kohlhaas und Staat die Dritten als Machtfaktor ein, doch seien diese als diffuse, von Affekten zusammengehaltene Menge letztendlich nicht kontrollierbar. Diese Erkenntnis wiederum werfe Fragen nach Kleists eigener politischer Haltung sowie nach der steigenden Bedeutsamkeit von Affekten in gegenwärtigen politischen Diskussionen auf.

Fabian Finkendey und Merten Kröncke (Universität Göttingen) stellten ein Projekt vor, das den Forschungsbezug in aktuellen ›Michael Kohlhaas‹-Interpretationen untersucht. Im Zentrum standen dabei die beiden Fragen, wie häufig sich Interpret\_innen auf andere Kleist- bzw. ›Michael Kohlhaas‹-Studien beziehen und ob sie diese argumentativ kommentieren; untersucht wurden 3453 Verweise aus 71 ›Michael Kohlhaas‹-Interpretationen aus dem Zeitraum zwischen 1996 und 2015: 42 % aller Verweise beziehen sich auf Kleist- bzw. ›Michael Kohlhaas‹-Studien, 21 % dieser Verweise sind argumentativ und davon wiederum 88 % negativ. Beide betonten ausdrücklich, dass das Projekt einen deskriptiven Ansatz verfolge, dessen Ziel die Bereitstellung von Daten über die literaturwissenschaftliche Interpretationspraxis sei. Wie diese Daten zu bewerten sind, gehe über dieses Projekt hinaus, werde aber gegebenenfalls Gegenstand von Anschlussprojekten.

Eugen Wenzel (Berlin) präsentierte eine Unterrichtseinheit für den gymnasialen Philosophieunterricht, in der Kleists Erzählung im Rahmen der Auseinandersetzung mit Kontraktualismus und Widerstandsrecht erfolgreich eingesetzt werden kann. Der größte Lerneffekt entstehe, wenn ›Michael Kohlhaas‹ einmal am Beginn der Einheit, also ohne Theoriekenntnisse, und ein zweites Mal am Ende der Einheit gelesen werde.

Michael Ackerl (Universität Graz) blickte aus sozialpsychologischer Perspektive auf Kleists Erzählung und zeigte, dass die Tiefenstruktur der Handlung mit empirischen Befunden neuerer Studien korreliert, und Johannes Contag (Victoria Uni-



## *Einleitung*

versity of Wellington) behandelte ›Michael Kohlhaas‹ aus translatorischer Sicht als Ausgangstext englischsprachiger Übertragungen; im Vergleich und an Hand einiger Satzbeispiele erläuterte er seine eigene übersetzungstheoretische Herangehensweise.<sup>2</sup>

Die Vorträge wurden intensiv diskutiert; dabei erwies sich nicht nur die konzeptionelle Überlegung, dieses Jahr nur einen kleistschen Text in den Mittelpunkt des Studientages zu stellen, als Vorteil, sondern auch, dass Studierende der Freien Universität im Rahmen des von Anne Fleig geleiteten Seminars zu Kleists Erzählungen teilnahmen, als großer Gewinn. Das Fazit sowohl der Vorträge als auch der Diskussionen lautete: Über Kleists Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ ist noch längst nicht alles gesagt.

2 Vgl. Ackerls und Contags Beiträge in diesem Band.



## KLEISTS MODELL DER ESKALATION

Eine sozialpsychologische Lektüre des ›Michael Kohlhaas‹

### I. Kleist als Sozialpsychologe?

Individualpsychologische Spekulationen im Alltag wie in der Literaturwissenschaft tendieren dazu, bei der Ursachenforschung menschlichen Handelns vorrangig die Persönlichkeit der handelnden Person heranzuziehen, unterschätzen dabei jedoch meist den situationalen Kontext, in der diese sich befindet. Die Entdeckung dieses »fundamentale[n] Attributionsfehlers« zählt zu den großen Errungenschaften der Sozialpsychologie, da sie uns aufzeigt, dass es meist nicht (wie von uns angenommen) die dispositionalen Persönlichkeitsaspekte des Individuums sind, die zu einem bestimmten Verhalten führen, sondern dass es vorrangig die Umstände der jeweiligen Situation sind, die Menschen in ihrem Tun determinieren.<sup>1</sup> Eindrucksvoll konnte dies etwa in den Milgram-Experimenten belegt werden, in denen zufällig ausgewählte Versuchsteilnehmer innerhalb kurzer Zeit bereit waren, nur aufgrund der Anweisung einer Autoritätsperson einem anderen Menschen (vermeintlich) tödliche Stromschläge zu verabreichen.<sup>2</sup> Im Stanford-Prison-Experiment wurden psychologisch völlig unauffällige Studierende zu sadistischen Kerkermeistern gegenüber ihren Kommiliton\_innen, weshalb das Experiment bereits nach wenigen Tagen abgebrochen werden musste.<sup>3</sup> Warum sollte es daher nicht auch möglich sein, dass sich durch den entsprechenden situationalen Kontext ein wohlhabender, sittenstrenger und gläubiger Pferdehändler aus Kohlhaasenbrück nach und nach zum »entsetzlichen Wüterich« (DKV III, 68) und gefürchteten »Würgengel« (DKV III, 87) wandelt?<sup>4</sup> Dieser Beitrag ist der Frage gewidmet, wie das Eskalationsmuster der Überkompensation von erlittenem Schaden zur Wiederherstellung des eigenen Selbstkonzepts die Psycho-Logik hinter den (auf den ersten Blick nicht immer nachvollziehbaren) Handlungen der Figuren in ›Michael Kohlhaas‹ erhellen kann.

In meiner Forschung zu Kleists Prosa konnte ich nachweisen, dass sich Kleist nicht nur als herausragender Erzähler, sondern auch als scharfsinniger Psychologe mit ausgeprägtem Gespür für die Dynamik von Konflikteskalationen auszeichnet, der vor allem in seinen Erzählungen Befunde der modernen Konflikt- und Aggres-

1 Vgl. Richard J. Gerrig, *Psychologie*, Hallbergmoos 2016, S. 646f.

2 Vgl. Stanley Milgram, Behavioral study of obedience. In: *Journal of Abnormal and Social Psychology* 67 (1963), S. 371–378.

3 Vgl. Philip G. Zimbardo, Revisiting the Stanford Prison Experiment. A Lesson in the Power of Situation. In: *Chronicle of Higher Education* 53 (2007), S. B6f.

4 Auch wenn diese Einleitung womöglich anderes vermuten lässt, so soll dieser Beitrag den schon über die Maßen strapazierten Topos ›Michael Kohlhaas als Terrorist‹ hier nicht mehr als unbedingt nötig bemühen.

sionsforschung literarisch vorwegnimmt.<sup>5</sup> Als besonders eindrucksvolles Lehrstück einer kausal-psychologisch motivierten Konflikteskalation kann dabei sein ›Michael Kohlhaas‹ gelten.

Wer sich einem historischen Text mit der Intention nähert, ihn anhand eines deutlich später entstandenen Theoriegebäudes aus der Psychologie zu deuten, sollte sich einiger Fallgruben bewusst sein, zu deren gefährlichsten mit Sicherheit ein unkritischer Psychologismus zählt. Poetische Nachahmungen von personalem Welt-erleben in literarischen Werken können nicht als empirisch-psychologische Befunde gehandelt werden. Daher sollten auch literarische Figuren niemals mit realen Personen verwechselt oder als direkte Widerspiegelungen der Autorenpsyche betrachtet werden. Wie Gisbert Ter-Nedden in seiner philologischen Psychologismuskritik fordert, sollte davon Abstand genommen werden, psychologische Großtheorien undifferenziert für Verständnisprobleme in der Literaturwissenschaft heranzuziehen. Anstelle der ausschließlich individualpsychologischen Frage nach psychologischer Kausalität im Tun und Lassen der Figuren sollte die Frage nach der Faszinationskraft wiederholt wiederkehrender ästhetischer Muster stehen.<sup>6</sup>

Um der Gefahr eines plumpen Individualpsychologismus auf Figurenebene möglichst zu entgehen, soll hier zunächst ein solches werkübergreifendes ästhetisches Muster der Eskalation in Kleists Erzählen narratologisch skizziert werden, bevor wir nach möglichen Gründen für die besagte Faszinationskraft auf der sozialpsychologischen Ebene fragen. Das Handlungsschema der Konflikteskalation wird in diesem zweiten Schritt mit Friedrich Glasls ›Phasenmodell der Eskalation‹ näher untersucht, wobei anhand konkreter Textbeispiele aus ›Michael Kohlhaas‹ die Modellierungs- und Verständnisleistung dieses Zugangs veranschaulicht werden soll, insbesondere wenn es um mehrdeutige oder schwer nachvollziehbare Stellen des Textes geht.

## II. Kleists werkübergreifendes Handlungsschema der Eskalation

Um die Eskalation der Handlung in ›Michael Kohlhaas‹ entsprechend fassen und segmentieren zu können, soll zunächst ein Blick auf das narrative Muster, dem Kleists Erzählungen folgen, geworfen werden. Strukturalistisch-semiotische Modelle nehmen hinter der oberflächlich erfassbaren Handlung das Vorhandensein eines sogenannten Handlungsschemas an, d.h. eines typischen, mehreren narrativen

5 Vgl. Michael Ackerl, Kleists Poetik der Eskalation. Eine narratologische und sozialpsychologische Analyse seiner Erzählungen, Diplomarbeit, Graz 2017. Für die Anregung zur Beschäftigung mit dieser Thematik sowie die Betreuung der Arbeit über den Studienabschluss hinaus gebührt PD Dr. Robert Vellusig meine tiefste Dankbarkeit.

6 Vgl. Gisbert Ter-Nedden, Charakterprobleme. Philologische Psychologismus-Kritik der Jahrhundertwende – eine wissenschaftsgeschichtliche Erinnerung in systematischer Absicht. In: Peter Wiesinger (Hg.), Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, Bern u. a. 2003, S. 235–243.

Texten (oder ganzen Gattungen) gemeinsamen Handlungsverlaufs.<sup>7</sup> Als Modell zur Erfassung wiederkehrender Erzählelemente bietet sich Vladimir Propps morphologischer Ansatz<sup>8</sup> an, da Propp – ähnlich wie Glasl in seinem weiter unten vorgestellten Eskalationsmodell – keine individualpsychologischen Deutungen der beteiligten Figuren bzw. Personen vornimmt, sondern einzig an dem zugrunde liegenden Handlungsmuster interessiert ist. In seiner ›Morphologie des Märchens‹ untersucht er über hundert russische Zaubermärchen und stößt dabei trotz wechselnder Namen und Figuren stets auf dieselbe narrative (Teil-)Struktur der jeweiligen Plots. Als kleinste, invariante Elemente dieser Handlungsstruktur identifiziert er sogenannte Funktionen, die stets in derselben Reihenfolge auftreten. Beispiele für derartige Funktionen sind etwa: »Ein Familienmitglied verlässt das Haus« oder »Dem Helden wird ein Verbot erteilt.«<sup>9</sup> Dass ein solches Modell nicht nur auf Formen der *oral poetry* beschränkt werden, sondern auch auf andere Formen von Erzählliteratur angewendet werden kann, zeigt allein die Tatsache, dass wiederkehrende Handlungsmuster durchaus keine Seltenheit in Novellen und Journalprosa zu Kleists Zeit waren. Vielmehr zählten sie zu den gattungskonstitutiven Merkmalen dieser Dichtungen.<sup>10</sup> Insgesamt können in den acht Erzählungen Kleists vierzehn wiederkehrende Funktionen identifiziert werden,<sup>11</sup> wobei fünf davon in allen Texten zu finden sind: Schädigung bzw. Kränkung, Suche nach Unterstützung, Konfrontation, Ruhepunkt und Geistesbankerotz sowie Vergeltung bzw. Überkompensation. Sie bilden die Tiefenstruktur bzw. den Kern des Kleist'schen Konfliktmusters und sollen in der Folge nun in Hinblick auf ›Kohlhaas‹ genauer beleuchtet werden.

Schädigung bzw. Kränkung: Den Ausgangspunkt für eskalierende Konflikte und die häufig ausufernden Gewaltexzesse in Kleists Erzählen bildet stets ein Unrecht, eine Schädigung oder Kränkung einer Figur bzw. einer Gruppe von Figuren. In ›Michael Kohlhaas‹ sind es vor allem drei zentrale Kränkungen, die den Eskalationsprozess vorantreiben und den Pferdehändler zu einem der »entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (DKV III, 13) werden lassen. Auf den ersten Blick könnte man meinen, die erste Schädigung müsse zweifelsohne in der widerrechtlichen Einbehaltung der zwei Rappen bei Kohlhaasens erstem Aufenthalt auf der Tronkenburg zu suchen sein. Doch auch wenn ihm der neu eingeführte Zoll am Schlagbaum ein Murren entlockt und ihm die Zurücklassung der Pferde als eine »unverschämte Forderung« erscheint, so lächelt er in Dresden noch »über den Witz des dünnen Junkers« und das Märchen um den »Paßschein« und reist »ohne irgend weiter ein bitteres Gefühl, als das der allgemeinen Not der Welt« (DKV III, 21) zurück auf die Tronkenburg. Dort

7 Vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München 1999, S. 135–137.

8 Vgl. Martinez und Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 7), S. 137–140.

9 Vgl. Vladimir Propp, Morphologie des Märchens, Frankfurt a. M. 1975, S. 27f., 31–36.

10 Vgl. Rolf Füllmann, Einführung in die Novelle, Darmstadt 2010, S. 37.

11 Es sind dies: Schädigung bzw. Kränkung, Suche nach Unterstützung, Ruhepunkt, Geistesbankerotz, Vergeltung bzw. Überkompensation, (scheiternde) Intrige, Seitenwechsel, Peripetie, Eingriff einer ominösen Gerechtigkeitsinstanz, Wohltat, Konfrontation, Missverständnis, Gemeinsam in den Abgrund, Glückliches Ende (?). Vgl. Ackerl, Kleists Poetik der Eskalation (wie Anm. 5), S. 125–128.

angekommen, vermögen es nicht einmal der schlechte Zustand der Rappen (»das wahre Bild des Elends im Tierreiche!«) oder die Information, dass sein treuer Knecht Herse »zerprügelt und weggejagt« (DKV III, 23) worden sei, ihn zu Gegenmaßnahmen zu reizen. Erst die groben Reden des Schlossvogts und der Spott der heimkehrenden Jagdgesellschaft des Junkers konstituieren die erste wirkliche Kränkung und lassen sein »Rechtgefühl, das einer Goldwaage glich« (DKV III, 25) nun endgültig ausschlagen. Er kündigt dem Junker juristische Folgen an, lässt die Pferde jedoch, »ohne sich um sie zu bekümmern« (DKV III, 27), zurück. Die Kränkung seiner Person wiegt offenbar deutlich schwerer auf der Kohlhaas'schen Rechtswaage als die Wertminderung der Rappen. Wie der Erzähler später konstatiert, hätte er den »gleichen Schmerz empfunden, wenn es ein Paar Hunde gegolten hätte« (DKV III, 47).

Die zweite zentrale Schädigung, die den Rosskamm »sodann das Geschäft der Rache« (DKV III, 61) übernehmen lässt und den Gewaltexzess auf der Tronkenburg in Gang setzt, ist neben der Verletzung seines Eigentumsrechtes vor allem der Tod seiner Frau Lisbeth. Vergeblich hatte sie versucht, beim Landesherrn in Berlin für seine Sache zu intervenieren und war durch »rohen Eifer einer Wache« (DKV III, 59) tödlich verletzt worden. Intensiviert wird sein Schmerz über den Verlust noch durch das zeitliche Zusammenfallen von Lisbeths Begräbnis mit dem Eintreffen der landesherrlichen Resolution, die Kohlhaas den weiteren Rechtsweg in seiner Sache bei Gefängnisstrafe untersagt.<sup>12</sup>

Die dritte Kränkung widerfährt schließlich nicht dem Pferdehändler, sondern der Gegenseite, der Tronka-Familie, insbesondere dem Kämmerer Kunz und dem Freiherrn von Wenk. Wie noch im Detail gezeigt werden soll, kommt es im Zuge der Verhandlungen mit dem Abdecker von Döbbeln zum Gesichtsverlust der beiden Adelligen, der für den Konflikt mit dem Pferdehändler noch sehr nachteilige Folgen haben wird. Kunzens Kooperationsbereitschaft erlischt nach der Blamage vor der aufgeheizten Volksmenge und seiner Verwundung endgültig. Der vom Grafen Wrede vor Kohlhaas demütigend zurechtgewiesene Freiherr von Wenk wird in seiner späteren Funktion als Polizeichef von Dresden erheblich dazu beitragen, dass der Rosskamm sich zur verhängnisvollen brieflichen Antwort an Nagelschmidt hinreißt lässt.

Bemerkenswerterweise werden zentrale Wendepunkte oder zur Eskalation beitragendes Verhalten von Figuren, die Glasl als »Stromschnellen« (s. Abschnitt III) im Eskalationsprozess bezeichnet, dabei häufig durch die Änderung der Gesichtsfarbe der handelnden Figuren auf der Ereignissebene<sup>13</sup> markiert. Dem Junker Wenzel steigt bei der ersten und einzigen (!) direkten Auseinandersetzung mit Kohlhaas anlässlich dessen Forderung nach Dickfütterung seiner Rappen eine »flüchtige Blässe in's Gesicht« (DKV III, 27). Während Herse's erregtem Bericht von den erlittenen Misshandlungen auf der Tronkenburg zeigt sich »eine Röte fleckig« (DKV III, 31) in seinem Gesicht und als er geendigt hat, ist Kohlhaas »bleich im Gesicht« (DKV III, 37). »Eine dunkle Röte« (DKV III, 76) zeigt sich später auf dem Gesicht des Rosskamms,

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch DKV III, 742.

<sup>13</sup> Unter »Ereignis« wird hier die kleinstmögliche, elementare Einheit des Erzählens verstanden, vgl. Martinez und Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 7), S. 108f.

als er Luthers Plakat liest. In der Abdecker-Szene spricht der Kämmerer mit dem renitenten Schinder nicht anders als mit »bleichen, bebenden Lippen« (DKV III, 93), und sein Knecht wird »ein wenig rot im Gesicht« (DKV III, 96), als er die unehrlichen Pferde wegführen soll. Freiherr von Wenk, ohnehin schon peinlich berührt, wie seine umständlichen Ausführungen vor dem Grafen Wrede, man möge Kohlhaas zu einer »Okular-Inspektion« (DKV III, 94) abholen lassen, bezeugen, tritt nach des Grafen Abfuhr »über das ganze Gesicht rot« (DKV III, 95) ans Fenster. Auch dieses Ans-Fenster-Treten – bei Kleist eine leitmotivisch-wiederkehrende Geste von Verlegenheit und Irritation (vgl. DKV III, 753) – kündigt häufig eine Intensivierung des Konflikts bzw. ein Dilemma an.<sup>14</sup>

Suche nach Unterstützung: Eine Schädigung oder Kränkung von Kleists Figuren führt jedoch nicht sofort zur Eskalation des Konflikts. Oft suchen die ungerecht Behandelten erst gemäßigte und kooperative Lösungswege oder Verbündete im Kampf für ihre Sache. So geht Kohlhaas zu Beginn seines Rechtsstreits durchaus noch rational vor. Sachlich befragt er seinen Knecht Herse nach den Vorfällen auf der Tronkenburg und bezieht in diesem Verhör sogar immer wieder die Gegenposition: »Am Ende wars nicht so schlimm, Herse, im Schweinekoben« (DKV III, 33). Er sucht und bekommt die Bestätigung durch Lisbeth, die ihn »aus voller Seele« darin bestärkt, »Unordnungen, gleich diesen, Einhalt zu tun« (DKV III, 39). Die Dienstwege einhaltend gibt er seine »Beschwerde« in Dresden auf, in der er die »gesetzmäßige Bestrafung« des Junkers und die »Wiederherstellung der Pferde in den vorigen Stand« einklagt, und versucht, mit einer Bittschrift an den Kurfürsten von Brandenburg durchzudringen (DKV III, 39). Als er jedoch beide Anklagen aufgrund von Interventionen durch Verwandte des Junkers Wenzel »gänzlich niedergeschlagen« (DKV III, 41) sieht und dabei auch noch seine Frau verliert, ergreift er drastischere Mittel.

Konfrontation: Häufig finden sich am Wendepunkt zwischen rationalen Maßnahmen und deutlich eskalierenden Schritten der Figuren Dialoge, die genau das erfüllen, was Kleist in seinem essayistisch-szenischen Text ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (vermutlich 1805/06) darlegt: Das Gespräch fungiert dann als Kampf, als Trägermedium agonaler Energie, das die Polaritäten auf beiden Seiten verstärkt und den Exzess vorantreibt. Wie dort am Beispiel des Gesprächs des Grafen Mirabeau mit dem Zeremonienmeister des Königs dargelegt, findet im Streitgespräch zwischen Redner und Zuhörer so etwas wie eine elektrostatische Entladung statt. Der Angreifende bzw. Sprecher ist nach diesem verbal vorangetriebenen Eskalationsakt »entladen« bzw. wieder »neutral«, der Angegriffene dagegen befindet sich danach in einer dem Sprecher entgegengesetzten Polarität, wenn nicht gar in einem »völligen Geistesbankrott« (DKV III, 537). Dieselbe Metapher treffen wir auch in Kleists Text ›Allerneuester Erziehungsplan‹ (1810) an, wenn er dort das »Gesetz des Widerspruchs« (DKV III, 546) und seine »gegensätzliche Schule« (DKV III, 550) begründet. Eine solche Polarisierung einer Figur findet in ›Michael Kohlhaas‹ beispielsweise durch den gehetzten, atemlosen Bericht Herse vom erlittenen Unrecht auf der Tronkenburg statt. Zu Beginn der Dialogsitua-

<sup>14</sup> Vgl. Ackerl, Kleists Poetik der Eskalation (wie Anm. 5), S. 87.

tion noch gelassen, wird Kohlhaas mit Fortdauer des Gesprächs innerlich immer mehr von der streitbaren Energie seines Knechts mitgerissen, sodass er am Ende nur noch »bleich im Gesicht« und »mit erzwungener Schelmerei« antworten kann (DKV III, 37). Nach diesem Gespräch ist der Rosskamm schließlich entschlossen, gegen den Junker vorzugehen.

Ruhepunkt und Geistesbankerott: Wie Herminio von Schmidt nachweist, baut Kleist nicht nur einzelne Szenen nach dem oben beschriebenen elektrostatischen Prinzip, sondern mitunter ganze Erzählungen.<sup>15</sup> Der Ausgleich zweier extremer Pole in einem harmonischen Zustand, wie dies etwa die aristotelische Tugendlehre oder die *máze* in der mittelalterlichen Literatur fordern, ist bei Kleist kein künstlerischer Selbstzweck, sondern lediglich »eine kurze Pause im Geschehen«.<sup>16</sup> Die Wiederherstellung der Harmonie findet sich bei ihm daher nicht, wie in vielen anderen Erzählwerken, am Schluss der Geschichte, sondern oft innerhalb der Dichtung als vorübergehender Ruhepunkt vor dem Umschlag der Polarität. Und noch ein weiterer poetologischer Grundsatz lässt sich aus dieser Analogie herleiten: So wie es in der natürlichen Elektrizität (z. B. bei der Entladung von Wolken im Gewitter) immer nur zu einer Spannungsminderung der Pole kommt, niemals aber zu einem völlig neutralen Zustand, so muss auch eine auf diesem Phänomen gegründete Poetik fast zwangsläufig ungelöste Tragik produzieren. Daher sind Ruhepunkte in Kleists Erzählungen oft trügerisch und kurzlebig, auch wenn sie häufig als paradiesisch-entrückte Szenen ausgestaltet sind, wie etwa die idyllische Wiedervereinigung der Liebenden im Mittelteil des »Erdbebens in Chili«. Darüber hinaus werden Kleists Figuren oft – wie der Zeremonienmeister in der »Allmählichen Verfertigung der Gedanken« – in einem Zustand des totalen »Geistesbankerott[s]« präsentiert, in dem sie fatale Fehlentscheidungen treffen, die das weitere Eskalationsgeschehen stark beschleunigen.<sup>17</sup> Dieses dramaturgische Handlungsmuster von Sündenfall – Paradies – Katastrophe stellt gewissermaßen eine Verkehrung des triadischen Geschichtsmodells dar, wie es um 1800 von Zeitgenossen Kleists vertreten wurde, demgemäß die Menschheit in ihrer Entwicklung die drei Stadien Paradies bzw. Goldenes Zeitalter – Sündenfall – Wiedererlangung des Paradieses durchläuft.<sup>18</sup>

In »Michael Kohlhaas« finden sich zwei Retardierungen im Eskalationsgeschehen im Sinne des oben beschriebenen Ruhepunkts: Zum einen dient eine beinahe schon arkadisch-träumerisch geschilderte Hirschjagd in der Wildnis bei Dahme als Ruhepunkt, bei welcher der Kurfürst von Sachsen »mit halboffener Brust« (DKV III, 116) und Tannenzweigen am Hut, auf den Gefangenentransport von Kohlhaas trifft. Hier erfährt er Kohlhaasens Version der Geschichte um den prophetischen Zettel der Zigeunerin, der angeblich Details über den Untergang des Geschlechts des Kurfürsten enthält. Der »Geistesbankerott« des Landesherrn, der auch körperlich klar markiert

15 Zum Folgenden vgl. Herminio von Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern und Stuttgart 1978, S. 117–118.

16 Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 15), S. 117.

17 Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 15), S. 118.

18 Vgl. Magdalena Boettcher, Eine andere Ordnung der Dinge. Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800, Würzburg 1998, S. 132–140.



wird – er fällt ab diesem Zeitpunkt von einer Ohnmacht in die andere – besteht vor allem darin, dass er Kohlhaas sein immenses Interesse an dem Zettel durch seinen Anfall offenbart. Dabei wäre, so der Kämmerer, »nichts auf der Welt notwendiger« gewesen, als dem verurteilten Pferdehändler diesen Umstand zu verschweigen, da nun wohl kein Preis der Welt das Schriftstück »aus den Händen dieses grimmigen, in seiner Rachsucht unersättlichen Kerls zu erkaufen« vermag (DKV III, 121).

Als zweiter Ruhepunkt fungiert die Ritterhaft von Kohlhaas in Berlin kurz vor seiner Hinrichtung. Durch die zahlreichen Sonderrechte, die er dort genießt sowie die Gesellschaft seiner Kinder und Freunde »glich nichts der Ruhe und Zufriedenheit seiner letzten Tage« (DKV III, 138). Sein »Geistesbankrott« zeigt sich, als er den Zettel, den ihm die ominöse Zigeunerin explizit zum Zweck anvertraut hat, ihm »dereinst das Leben [zu] retten« (DKV III, 119), nicht gegen seine Freiheit eintauscht, einzig um dem Kurfürsten von Sachsen damit zu schaden: »[N]icht um die Welt, Mütterchen, nicht um die Welt!« (DKV III, 135), entgegnet er der erneut erscheinenden Zigeunerin.

Vergeltung bzw. Überkompensation: Racheszenarien für erlittenes Unrecht sind in der Literatur durchaus kein Kuriosum. Das im wörtlichen Sinn Ex-zessive, das erlaubte Maß Überschreitende an Kleists literarisch realisierter Vergeltung und damit das Kernstück seiner Eskalationspoetik ist jedoch das häufig disproportionale Verhältnis zwischen dem ursprünglich erlittenen Unrecht und der darauf folgenden Kompensationshandlung. Oft trifft die Vergeltung dabei nicht einmal die (äußerlich) tatsächlich Schuldigen, wie etwa den Marchese in ›Das Bettelweib von Locarno‹ für seine »unwillig[e]« (DKV III, 261) Aufforderung an die Bettlerin, sich hinter den Ofen zu begeben.

Nach Lisbeths vergeblicher Intervention am brandenburgischen Hof und ihrem Tod befindet sich Kohlhaas in einer Art Hobbes'schem Naturzustand, einem »Krieg aller gegen alle«. <sup>19</sup> Gemeinsam mit seinen Knechten veranstaltet er auf der Tronkenburg einen beispiellosen Gewaltexzess: die Burg wird niedergebrannt und ausgeplündert, die Schlosskapelle entweiht, Schlossvogt und Verwalter werden, »mit Weib und Kindern« (DKV III, 64) getötet. Bezeichnend ist hier auch, dass sich die Gewalt (abgesehen vom Schlossvogt und Verwalter) gegen größtenteils Unschuldige richtet, da der Junker Wenzel noch rechtzeitig flüchten kann und die wirklichen Rechtsbeuger allesamt an den beiden Kurfürsten-Höfen zu finden sind. So schleudert Kohlhaas etwa den bisher überhaupt nicht in Erscheinung getretenen Hans von Tronka ohne jedes Wort »in den Winkel des Saals [...] daß er sein Hirn an den Steinen versprützte« (DKV III, 63). Die Rappen, der Ausgangspunkt des ganzen Rechtsstreits, spielen kaum noch eine Rolle. Vielmehr kehrt Kohlhaas dem Knecht, der ihm die Pferde übergeben will, »mehreremal den Rücken« (DKV III, 63) zu und setzt auf dessen Frage, was mit ihnen zu tun sei, zu einem Tritt an, der, »wenn er ihn getan hätte, sein Tod gewesen wäre« (DKV III, 65). Als exzessiv müssen auch Kohlhaasens Brandstiftungen (die dreimalige Einäscherung von Wittenberg und die Mordbrennerei in Leipzig) angesehen werden. Nachdem er Leipzig in Brand ge-

19 Thomas Hobbes, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. von Iring Fetscher, Frankfurt a.M. 1984, S. 95.

steckt hat, nennt er sich in einem seiner zahlreichen Mandate »einen Statthalter Michaels, des Erzengels«, der gekommen sei, alle Verbündeten des Junkers mit »Feuer und Schwert« (DKV III, 73) zu strafen.

Auch die Gegenseite agiert nicht zaghaft, wenn sie den Pferdehändler schließlich nach Aufhebung seiner Amnestie in Dresden zu einem besonders brutalen Tod verurteilt: so soll er »mit glühenden Zangen von Schinderknechten gekniffen, gevierteilt, und sein Körper, zwischen Rad und Galgen, verbrannt« (DKV III, 113) werden. Die Vergeltung von Kohlhaasens Untaten bedarf also gleich fünf Hinrichtungsarten. Vor allem im Vergleich zum historischen Hans Kohlhaase, der für seine Taten *nur* gerädert wurde (vgl. DKV III, 709), kann man Kleists Tendenz erkennen, seine Figuren zur Überkompensation anzustiften.

Wir haben es offenbar mit einem Plotmuster zu tun, das der Maxime einer Art Anti-Bergpredigt verpflichtet scheint. Zuvor schon hatte Kohlhaas den Hinweis seiner sterbenden Frau auf das neutestamentarische Gebot der Feindesliebe innerlich mit einem grimmigen »so möge Gott mir niemals vergeben, wie ich dem Junker vergebe!« (DKV III, 59) quittiert. Auf der Ereignisebene begegnen wir in Kleists Erzählen auffallend oft dem Motiv des zerschmetterten oder durchschossenen Kopfes mit hervorquellenden Hirnmassen. Diese Form der finalen Konfliktlösung findet sich beinahe deckungsgleich in ›Das Erdbeben in Chili‹ (DKV III, 221), ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (DKV III, 259), ›Der Findling‹ (DKV III, 281) sowie im Zusammentreffen Kohlhaasens mit Hans von Tronka (DKV III, 63) oder der finalen Enthauptung Kohlhaasens (DKV III, 141).

Die von Propp in mündlich tradierten Erzählungen identifizierten Funktionen folgen stets in derselben Reihenfolge aufeinander. Das Vorhandensein dieser Muster stellt mehr oder weniger die Bedingung ihrer Tradierung dar. Da Schriftsteller medial nicht an diese Möglichkeitsbedingung der Überlieferung gebunden sind, können sie frei über Reihenfolge und Häufigkeit der zum Einsatz kommenden Plotmuster verfügen. Dies tut auch Kleist in seiner Novelle, wenn er die Abfolge von Funktionen innerhalb seines Masterplots der Konflikteskalation variiert und beispielsweise an eine Überkompensation abermals eine Suche nach Unterstützung anschließt (etwa das Anwerben von Söldnern durch Kohlhaas nach dem Überfall auf die Tronkenburg). Aufgrund dieser Nicht-Linearität im Eskalationsgeschehen kann die Analyse der Tiefenstrukturelemente in ›Michael Kohlhaas‹ auch nicht durch das Schema des fünftaktigen Regeldramas ersetzt werden, da dieses Modell die vielen Wendungen und Brüche nur unbefriedigend abbilden kann.

### III. Das Phasenmodell der Eskalation

Um die destruktive, oft schon pathologische Dynamik in Kleists Erzählwerk zu analysieren, bietet sich vor allem das Phasenmodell des Organisationsberaters und Konfliktforschers Friedrich Glasl an.<sup>20</sup> Glasls Modell zeichnet sich deswegen gegenüber anderen sozialpsychologischen Konfliktmodellen im Transfer auf Kleists Novellen aus, weil es nicht nach individuellen Gründen der konfliktbeteiligten Personen fragt, sondern versucht, die innere Logik und Dynamik des Konfliktprozesses zu verstehen. Das Ergebnis seiner Forschung ist damit in gewisser Weise selbst ein Plotmuster menschlichen Konfliktverhaltens, mit dem sich literarische Konflikt-Mimesis systematisch in Hinblick auf ihre Glaubwürdigkeit untersuchen lässt. Seinen Untersuchungen gemäß, entwickeln Konflikte oft eine derartige Eigendynamik, dass die involvierten Personen wie in einem starken Strom mitgerissen werden. Jeder Versuch einer aktiven Konfliktlösung der daran beteiligten Akteure gleicht daher dem Schwimmen gegen diesen Strom, der mit jeder neuen Phase weiter anschwillt. Auch Kohlhaas wird in seiner destruktivsten Phase mit einem wilden, über die Ufer tretenden Fluss verglichen, wenn Luther nämlich das »Geschäft« übernimmt, Kohlhaas »in den Damm der menschlichen Ordnung zurückzudrücken« (DKV III, 74).<sup>21</sup> Der Eskalationsprozess wird bei Glasl als Abwärtsbewegung gekennzeichnet. Jeder Eintritt in eine neue Phase bedeutet eine weitere Einschränkung des Verhaltens und der Handlungsalternativen für die Konfliktparteien. Es ist ein fortschreitendes Abgleiten auf immer niedrigere Regressionsniveaus, die dann Denkgewohnheiten, Stimmungen, Motive und Selbstkonzepte hervorbringen, die im Grunde keineswegs der tatsächlichen Reife der Beteiligten entsprechen.<sup>22</sup> Im Folgenden sollen nun die neun Phasen des Modells kurz vorgestellt und deren Kongruenz mit dem in »Michael Kohlhaas« realisierten Handlungsschema veranschaulicht werden.<sup>23</sup>

Eskalationsstufe I dieses Modells (Verhärtung) unterscheidet sich auf den ersten Blick kaum von Diskussionen oder Meinungsverschiedenheiten in gut funktionierenden Gruppen, Ehen oder Freundschaften. Standpunkte werden jedoch zunehmend beharrlicher vertreten und die Wahrnehmung für Unterschiede zwischen den Parteien schärft sich. Um einzelne Meinungsführer bilden sich spontane Adhäsionsgruppen, die mit deren Ansichten sympathisieren oder diese ablehnen. Generell herrschen auf dieser Stufe jedoch noch rationale Mittel (z. B. geordnete verbale Auseinandersetzungen) und der Glaube an die grundsätzliche Vereinbarkeit beider Positionen vor. In dieser Phase befindet sich der Konflikt zu Beginn von Kohlhaasens erstmaligem Erscheinen auf der Tronkenburg. Zwar bestehen starre Standpunkte bezüglich des fingierten Passes, die zur Bildung von Adhäsionsgruppen führen (Schlossvogt, Ritter, Junker Wenzel auf der einen sowie Kohlhaas auf der

20 Vgl. Friedrich Glasl, *Konflikt-Management. Ein Handbuch für Führungskräfte, Beraterinnen und Berater*, 11., aktualisierte Aufl., Stuttgart und Bern 2013.

21 Vgl. auch DKV III, 748.

22 Vgl. Peter Robert Hofstätter (Hg.), *Das Fischer-Lexikon. Psychologie*, Frankfurt a.M. 1957, S. 215.

23 Vgl. Glasl, *Konflikt-Management* (wie Anm. 20), S. 236–302.

anderen Seite), doch bedient man sich noch verbaler Verhandlungsstrategien. Kohlhaas agiert hier sogar noch in seiner Händlerrolle und versucht, den Anwesenden seine Pferde zu verkaufen.

In Phase II (Debatte und Polemik) vollziehen Parteien in der Regel einen Wechsel von kooperativen zu kompetitiven Einstellungen. Zusammengehörigkeitsgefühl und Selbstwert innerhalb der eigenen Gruppe nehmen deutlich zu, nicht selten bis zur Arroganz, wodurch die Verteidigung der eigenen Position häufig zur Prestigesache wird. Konfrontationen werden nun eher gesucht als gemieden, wobei es vor allem gilt, Widersprüche in der Argumentation der Gegenseite aufzudecken. Der Ton wird zurechtweisender, belehrender und direkter. Gegen Ende des ersten Besuchs des Pferdehändlers auf der Tronkenburg, wenn der Schlossvogt den eigentlich schon in den Hintergrund gerückten Pass wieder zur Sprache bringt, wird dieser für die Partei des Junkers zur Prestigesache: Kohlhaas höre doch, »daß er ohne einen Paßschein nicht reisen dürfe«. Auch der Junker, verlegen zwar, doch mit seiner Adhäsionsgruppe konform gehend, schlägt mit seinem »ja, Kohlhaas, den Paß mußt du lösen« (DKV III, 19) in diese Kerbe.

Waren in Phase II noch Gespräche das zentrale Medium des Konflikts, so verlagert sich der Fokus in Phase III (Taten statt Worte) nun auf die nonverbale Ebene. Verhandlungen werden abgebrochen und stattdessen einseitige Aktionen durchgeführt, die zumindest das Gefühl von Fortschritt geben sollen. Bestimmend für diese Phase ist neben diesen einseitigen Aktionen auch ein erhöhter Konformitätsdruck innerhalb der Gruppe, das Gefühl, »in einem Boot zu sitzen«. Lisbeth mag diesen Konformitätsdruck innerhalb der eigenen Gruppe spüren, wenn sie ihrem Gatten den Plan zum Verkauf des Hofes und seinen bewaffneten Widerstand nicht ausreden vermag: Sie »wagte nicht: ja! ja! ja! zu sagen« (DKV III, 55), als ihr Mann ihr die Option der Unterlassung seines Feldzugs zumindest rhetorisch anbietet. Für Kohlhaas stellt die Veräußerung seines Hofes jedoch ein probates Mittel dar, um seine Ohnmacht gegenüber einer rechtsbeugenden Obrigkeit in einseitigem Aktionismus aufzulösen, was die Eskalation des Konflikts jedoch unweigerlich vorantreibt.

In den Phasen I–III ist bei den Parteien noch die grundsätzliche Bereitschaft vorhanden, zum beiderseitigen Vorteil zu agieren. Ab Stufe IV (Sorge um Image und Koalition) schlägt diese Einstellung dann in eine exklusive Ausrichtung auf den eigenen Sieg bei gleichzeitiger Niederlage des Gegners um. Die Parteien denken nun vorwiegend in Dualitäten: dafür/dagegen, Lüge/Wahrheit, Freund/Feind. Zwischenstufen oder Nuancierungen der Positionen werden nicht mehr wahrgenommen und Standpunkte so zu Antithesen, selbst wenn objektiv noch die Gemeinsamkeiten überwiegen. Durch Stimulus-Generalisierung werden Eigenschaften einzelner Mitglieder der Gegenpartei auf alle Individuen dieser Gruppe ausgeweitet. Die Hauptsorge gilt auf dieser Stufe der eigenen Reputation, daher kommt es hier nicht selten zur Selbstglorifizierung innerhalb der Parteien und einem intensiven Werben um Bündnispartner bei noch neutralen Personen. Die eigentlichen Sachfragen des Konflikts treten hier bereits hinter die Probleme mit dem Akteur zurück. In Kleists Erzählungen fällt Phase IV oft mit der Funktion »Suche nach Unterstützung« zusammen, wie auch in »Michael Kohlhaas«, etwa wenn der Rosskamm den Zuspruch seiner Frau sucht und sie sein Vorhaben zunächst noch als »Werk Gottes«

(DKV III, 39) glorifiziert. Die »innerliche Zufriedenheit« darüber, »seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen« (DKV III, 47), als er nach Zurückweisung seiner beiden Klagen erfährt, dass die Rappen weiterhin auf der Tronkenburg für die Feldarbeit missbraucht werden, veranschaulichen klar die Tendenz auf Stufe IV, singulär erlebte Verhaltensweisen des Gegners in eine umfassende Gesamtlogik einer gegnerischen Feindseligkeit einzuordnen (Stimulus-Generalisierung). Zum Werben um Koalitionspartner kommt es in der Handlung mehrmals, etwa wenn Kohlhaas über den Amtsweg zu seinem Recht gelangen will oder »Gesindel« (DKV III, 68) für seine Vergeltungsschläge in Wittenberg anwirbt.

Besondere Bedeutung für das Eskalationsgeschehen in Kleists Erzählungen und namentlich in ›Michael Kohlhaas‹ kommt Glasls Phase V zu (Gesichtsverlust). Unter ›Gesicht‹ wird in der Konflikttheorie der soziale Wert verstanden, den eine Person in Form von Respekt für sich beansprucht und der dieser Person als eine Art soziales Darlehen von ihrer Umgebung gewährt wird. Der Verlust des Gesichts fühlt sich für Betroffene nicht selten wie die Vernichtung der eigenen Identität an, besonders, da rückwirkend alles, was andere zuvor an dieser Person wahrgenommen haben, plötzlich als Schein entlarvt wird. Es verwundert daher wenig, dass diese Phase bei Kleist auf der Ebene des Handlungsschemas meist mit der Funktion ›Schädigung‹ bzw. ›Kränkung‹ zusammenfällt.<sup>24</sup> Kontrahenten nehmen auf dieser Eskalationsstufe nur noch absolute Dualitäten wahr: Himmel/Hölle, Engel/Teufel. Die Eigenwahrnehmung als sogenannte Lichtpersönlichkeit, als Streiter für das Gute, spiegelt sich in der Wahrnehmung des Gegners, der nur noch als Projektionsfläche für alles Negative dient. In Leipzig erklärt sich Kohlhaas kurzerhand zum »Statthalter Michaels, des Erzengels«, der vom Himmel herabgekommen sei, um den Junker und »die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen« (DKV III, 73). Dazu will auch seine größtenwahnsinnige Selbstinszenierung als Racheengel auf Burg Lützen gut passen. Um das Gesicht des Gegners in der Öffentlichkeit zu demontieren, bedienen sich die Streitparteien sogenannter Degradierungszeremonien, einer Art »rituelle[r] Zerstörung einer Person«, die der im Mittelalter vollzogenen Ächtung (d.h. das Abprechen jeglicher Rechtsfähigkeit) ähnelt.<sup>25</sup> Eine derartige Degradierungszeremonie vollzieht etwa Kunz an seinem Knecht, als dieser sich weigert, die unehrlichen Rappen in der Abdecker-Szene zu berühren. Um dem eigenen Gesichtsverlust vor der hämischen Menge entgegenzuwirken, prügelt der Kämmerer auf den Unfolgsamen ein, reißt ihm den Hut mit den Hauszeichen vom Kopf, tritt mit Füßen darauf herum und jagt den Knecht schließlich mit dem Schwert aus seinen Diensten. Eine solche öffentliche Zerstörung des Gesichts wird auch an Kohlhaas vollzogen. Nachdem er durch eine Intrige zum Verfassen eines für ihn belastenden Briefs an seinen vormaligen Komplizen Nagelschmidt verleitet wurde, wird der Rosshändler festgenommen und sein Brief »an alle[n] Ecken der Stadt angeschlagen« (DKV III, 113). Durch solche Degradierungszeremonien soll einer möglichst breiten Öffentlichkeit

24 Vgl. dazu die graphische Parallelisierung von Funktionen aus Kleists Handlungsschema und Glasls Eskalationsphasen bei Ackerl, *Kleists Poetik der Eskalation* (wie Anm. 5), S. 93–108.

25 Vgl. Glasl, *Konflikt-Management* (wie Anm. 20), S. 275.

das wahre, böse Gesicht des Widersachers offenbart werden, was durch die Verbreitung von Kohlhaasens verhängnisvollem Brief auch erreicht wird.

Aufgrund der starken Vorwärtsdynamik des Konflikts ist ab Phase V der Weg zurück aus eigener Kraft für die Betroffenen nicht mehr möglich. Um die Eskalation auf diesem Punkt noch aufhalten zu können, bedarf es Interventionen durch Außenstehende, etwa in Form von Mediationsverfahren, Schiedssprüchen oder Machteingriffen.<sup>26</sup> Eine solche Intervention stellt etwa die Vermittlung von Luther dar, der den »gottverdammte[n] und entsetzliche[n] Mensch[en]« (DKV III, 79), wie der Reformator den Rosskamm nennt, durch seine Ermahnungen wieder auf Stufe II zurückführt. Wie abträglich das Fehlen einer Mediatorfigur der Konfliktlösung sein kann, zeigt sich anhand der Geschehnisse nach der Abdecker-Szene in Dresden. Kohlhaas, gegen den sich nach dem öffentlichen Tumult um den Rückkauf der Rappen die allgemeine Stimmung in der Bevölkerung richtet, ist im Grunde zur »Vergebung alles Geschehenen« (DKV III, 99) bereit und wartet nur auf den geringsten Hinweis des Einlenkens von Seiten des Junkers. Auch die Tronka-Familie ist zur Versöhnung geneigt und sogar bereit, ihre Schuld durch finanzielle Abgeltung der Pferde zu begleichen. Nun zieht sich jedoch ein Mittelsmann im Konflikt zwischen Junker und Kohlhaas, Großkanzler Wrede, aus dem Geschehen zurück. Wrede fordert den Kämmerer Kunz auf, von da an direkt mit dem Rosshändler, den er als »sehr billigen und bescheidenen Mann« erlebt habe, zu verhandeln. Der durch den Gesichtsverlust zuvor so tief in seinem Stolz verletzte Kunz ist über diese Anweisung »schwer erbittert« (DKV III, 99) und leistet ihr verständlicherweise nicht Folge. Mit dem Wegfall dieser in Phase V so dringend nötigen Vermittler-Figur und der Unfähigkeit der Parteien, den Konflikt in der direkten Konfrontation kooperativ zu lösen, muss die Eskalation trotz der guten Vorzeichen erneut voranschreiten. In Zusammenhang mit Phase V sei zudem erwähnt, wie häufig Kleist den Gesichtsverlust auf der Konfliktebene wortwörtlich mit dem Wechsel der Gesichtsfarbe auf der Ereignisebene verbindet. So antwortet etwa der zuvor gedemütigte Freiherr von Wenk Kohlhaas auf dessen Frage, ob seine Amnestie durch das Ausreiseverbot für den Pferdehändler aus Dresden hinfällig und er somit ein Gefangener sei »plötzlich glutrot« mit »ja! ja! ja!« (DKV III, 109). Das inflationäre Erbleichen und Erröten seiner Charaktere, egal ob bei Wenzel, Freiherrn von Wenk, Kunz oder Kunzens Knecht, fungiert damit als Markierungselement für zentrale Gesichtsverluste.

In Phase VI (Drohstrategien und Erpressung) kommt es schließlich zu einer deutlichen Zunahme von Gewaltdenken und Gewalthandeln auf beiden Seiten. Entscheidungen werden immer häufiger unter Zeitdruck und Stress getroffen und die soziale Arena des Konflikts dehnt sich zunehmend aus, was die Situation immer unkontrollierbarer werden lässt. Die soziale Ausweitung wird in »Michael Kohlhaas« spätestens dann deutlich, wenn ab den Ereignissen in Wittenberg bereits mehrere tausend Menschen zweier Länder in den Konflikt um die Dickfütterung der beiden Rappen verwickelt sind. Die Parteien auf dieser Stufe nehmen sich in erster Linie als Reagierende wahr, die nur auf den Druck und die Drohungen der Gegenpartei antworten. Dabei wollen beide Seiten eindeutige Ja- oder Nein-Antworten, die Zeit

26 Vgl. Glasl, *Konflikt-Management* (wie Anm. 20), S. 401.

für Zwischenlösungen ist nun endgültig vorbei. Oft setzt die drohende Partei die Forderungen bewusst unerfüllbar hoch an, um dadurch nicht als Angreifer erscheinen zu müssen. Kommt die Gegenseite den Forderungen dann erwartungsgemäß nicht nach, ist der eigene Angriff dadurch legitimiert und bekommt den Anschein einer Strafexpedition. Nach Lisbeths Beerdigung verfasst Kohlhaas einen »Rechts-schluß«, der den Junker in Person [!] dazu »verdammte«, die Rappen in Kohlhaasens Stall wieder dickzufüttern (DKV III, 61). Da binnen dreier Tage keine Antwort vom Junker kommt, macht sich Kohlhaas mit seinen Knechten auf, Wenzel gewaltsam zu seiner Dickfütterungspflicht herbeizuschaffen. Der folgende grausame Gewaltexzess auf der Tronkenburg scheint für Kohlhaas damit legitimiert.

Ab Phase VII in Glasls Eskalationsmodell (Begrenzte Vernichtungsschläge) nehmen sich die verfeindeten Parteien nur noch als Hindernis wahr. Der Konflikt befindet sich von nun an in einer *lose-lose*-Konfiguration, in der die Lösung der Gegensätze bei Fortbestand des Gegners für beide Seiten nicht mehr vorstellbar ist. Das Zerstören feindlicher Güter dient dabei in erster Linie als Ersatzbefriedigung für die gescheiterte Machtausübung auf die Gegenseite, wobei jeder Verlust des Feindes als Gewinn für die eigene Seite verbucht wird. Beide Seiten fühlen sich zutiefst in ihrer Existenz bedroht, wobei sie aufgrund der enormen bisherigen persönlichen, finanziellen und emotionalen Konfliktkosten an dieser Stelle selbst größte Opfer (z. B. immense Prozesskosten) nicht mehr scheuen.<sup>27</sup> Diese »pervertierte Selbstaufopferung«<sup>28</sup> um bereits entstandener Kosten willen findet sich in »Michael Kohlhaas« an mehreren Stellen. Am offensichtlichsten tritt sie jedoch im Gespräch des Pferdehändlers mit dem intervenierenden Luther zu Tage. Auf die Frage des Kirchenmannes, warum Kohlhaas die Rappen »um [s]eines Erlösers willen« denn nicht mit sich geführt und dem Junker vergeben habe, tritt dieser ans Fenster (schon an sich kein gutes Zeichen!) und entgegnet, dass ihn vor allem der bisher entstandene Schaden – der Verlust, die Kränkungen und insbesondere der Tod seiner Frau – daran hindere: »Doch, weil sie [die Rappen] mir einmal so teuer zu stehen gekommen sind, so habe es denn, meine ich, seinen Lauf« (DKV III, 80). Generell äußert sich die ausgeprägte »Vorwärts-um-jeden-Preis-Dynamik«<sup>29</sup> dieser Phase, wie auch in anderen Erzählungen Kleists, nicht selten in der Phrase »Koste es, was es wolle«. So will etwa der Kurfürst von Brandenburg dem Pferdehändler Gerechtigkeit verschaffen, »es koste was es wolle« (DKV III, 114), während der sächsische Kurfürst dem Rosshändler die Kapsel mit dem geheimnisvollen Schriftstück später, »um welchen Preis es immer sei« (DKV III, 121), abnehmen will.

Bewegen sich in vorangegangenen Eskalationsphasen die ergriffenen Maßnahmen noch im Rahmen von gesellschaftlichen Normen und Regeln, so werden diese von den Parteien in Phase VII nun entweder ignoriert oder gar angegriffen. Die Kontrahenten legen hier also ein »Quasi-Kriegsrecht-Denken«<sup>30</sup> an den Tag. Deutlich wird

27 Vgl. Johann J. Hagen und Cristina Lenz, *Wirtschaftsmediation. Theorie, Verfahren, Technik, Praxis*, Wien 2008, S. 48.

28 Glasl, *Konflikt-Management* (wie Anm. 20), S. 297.

29 Glasl, *Konflikt-Management* (wie Anm. 20), S. 290.

30 Glasl, *Konflikt-Management* (wie Anm. 20), S. 299.

dieses Muster etwa anhand der Kohlhaas'schen Mandate, die der Pferdehändler auf seinem Rachezug verfasst: Im ersten Mandat erklärt er Wenzel den »gerechten Krieg« und droht jedem seiner Unterstützer mit »Strafe Leibes und des Lebens« sowie mit »unvermeidlicher Einäscherung« seiner Besitztümer (DKV III, 65). Im zweiten wird der Junker bereits zum »allgemeinen Feind aller Christen« ernannt, und in einem kurz darauf erscheinenden weiteren Mandat nennt sich Kohlhaas einen »Reich- und Weltfreien, Gott allein unterworfen Herrn« (DKV III, 68). Kohlhaas stellt sich damit außerhalb jeglicher sozialer Norm, was selbst der Erzähler als »Schwärmerei krankhafter und mißgeschaffener Art« missbilligt (DKV III, 68). In seinem letzten Mandat dehnt der nun großenwahnsinnige Pferdehändler das ihm eingeräumte Kriebsrecht noch weiter aus, wenn er als strafender »Statthalter Michaels« verkündet, eine »besere Ordnung der Dinge« für die gesamte Welt etablieren zu wollen (DKV III, 73).

Auf der VIII. und damit vorletzten Stufe (Totale Zerstörung) versuchen die Gegner nun direkt, die Macht- und Existenzgrundlage des Gegners ein für alle Mal zu vernichten. Das Ziel ist die Auflösung der anderen Partei, ohne jede Chance auf Erholung von diesem Schlag. Diese »nekrophile Lust«<sup>31</sup> an der Zerstörung aller Spuren von Vitalität des Gegners verrät sich in dieser Phase vor allem in der Sprache: Immer öfter ist jetzt vom totalen »Ausradieren« oder von der »Endlösung« die Rede. Allerdings soll in dieser vorletzten Phase das eigene Überleben noch gesichert werden, selbst wenn erheblicher Schaden für den angreifenden Akteur zu erwarten ist. Einen derartigen Angriff auf die Macht- und Existenzgrundlage Wenzels stellt der bereits erwähnte Überfall auf die Tronkenburg durch Kohlhaas und seine Knechte dar. Der Wunsch nach totaler Auslöschung findet sowohl auf der Sachgüter-Ebene, insbesondere im Plündern und Niederbrennen der Burg, als auch im überkompensatorischen Morden zum Teil Unschuldiger ihren Ausdruck. Hatte Herse nach seiner Vertreibung von der Burg zuvor aufgrund von Kinderstimmen noch davon Abstand genommen, »das Raubnest« des Junkers mittels »Schweifefaden« in Brand zu stecken (DKV III, 31), so kennt seine »nekrophile Begeisterung« bei diesem Überfall keine Grenzen. »[U]nter dem Jubel Hersens« werden neben den Leichen des Schlossvogts und Verwalters auch die der Frauen und Kinder aus dem Fenster geworfen (DKV III, 64). Diese Erregung über das eigene Vernichtungspotential dem Feind gegenüber empfindet auch Kohlhaas, der »über die Macht jauchzte, die ihm gegeben war, seines Feindes Ferse [...] tödlich zu verwunden« (DKV III, 135), als ihm die ominöse Zigeunerin in seinen letzten Stunden die schicksalsträchtige Bedeutung des Zettels in der Kapsel um seinen Hals eröffnet.

In der IX. und letzten Phase der Eskalation (Gemeinsam in den Abgrund) ist aufgrund der Totalisierung der eingesetzten Gewalt kein Schritt zurück mehr möglich. Die Kosten einer Umkehr – sowohl materieller als auch immaterieller Art – erscheinen den Parteien um ein Vielfaches höher als die der totalen Selbst- und Fremdvernichtung. Da sie merken, dass sie auf den Abgrund zusteuern, schlagen sie besinnungslos um sich, und ihre einzige Genugtuung besteht in der Gewissheit, im eigenen Untergang auch den Feind mit sich ins Verderben reißen zu können.

31 Erich Fromm, *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, 22. Aufl., Hamburg 2008, S. 373.



So gestattet der »wechselseitige Selbstmord«<sup>32</sup> den Parteien, sogar noch im eigenen Untergehen über den Gegner zu triumphieren. »[D]u kannst mich auf das Schafott bringen, ich aber kann dir weh tun, und ich will's« (DKV III, 123), lässt Kohlhaas dem Kurfürsten von Sachsen ausrichten, nachdem er in Dahme den Wert des Zettels um seinen Hals erkannt hat. Kohlhaas verzichtet bewusst darauf, sein Leben mit diesem neu gewonnenen Machtmittel gegen den Kurfürsten zu erkaufen, nur um diesem den (mit seinen begrenzten Rachemöglichkeiten) größtmöglichen Schaden zuzufügen. Diese Genugtuung lässt sich der Rosshändler nicht nehmen und verschluckt den Zettel ostentativ vor den Augen seines Feindes, bevor er hingerichtet wird. Als Ausdruck des »wechselseitigen Selbstmords« bricht der Kurfürst bei diesem Anblick »ohnmächtig, in Krämpfen« (DKV III, 141) zusammen. Der Triumph durch die eigene Vernichtung stellt den Inbegriff von Phase IX dar und ähnelt damit in diesem Aspekt der über den Tod hinausreichenden Genugtuung Piachis selbst gewählter Höllenfahrt in »Der Findling« (vgl. DKV III, 282f.).

Die Psycho-Logik des »Gemeinsam in den Abgrund« ist im Prinzip dieselbe, die auch Amokläufen innewohnt: Vergleichende Studien zu Amokläufen zeigen, dass das Hauptmotiv dabei meist den Versuch der Täter darstellt, Gefühle der Demütigung oder Scham in Gefühle von triumphalem Stolz umzuwandeln. Die Vernichtung des Gegners und damit auch die Rehabilitation des eigenen Selbstkonzepts unter Aufopferung des eigenen Lebens erlauben es dem Amokläufer paradoxerweise, subjektiv siegreich aus der finalen Konflikteskalation hervorzugehen.<sup>33</sup> Kohlhaas gelingt diese Rehabilitation, auch wenn davon nur die Nachfolgenerationen profitieren. So werden am Ende der Erzählung immerhin seine beiden Söhne in den Ritterstand erhoben. Wie Brittnacher feststellt, erfüllt die Figur des Kohlhaas alle (internalen und externalen) Kriterien für einen Amokläufer. Allerdings räumt er ein, dass der Hass des Pferdehändlers im Gegensatz zu realen Amokläufern bis zuletzt intentional, d.h. auf ein bestimmtes Ziel gerichtet ist, und sich nicht besinnungslos gegen alles und jeden in seinem Weg wendet.<sup>34</sup>

#### IV. Fazit

Kleists »Michael Kohlhaas« stellt an vielen Stellen eine Art psychologisch-kausal begründete Absage an den erst viel später von der Sozialpsychologie entdeckten fundamentalen Attributionsfehler im zwischenmenschlichen Konfliktgeschehen dar. Durch die Sensibilität für die Macht der situationalen Konfliktkomponenten wird dem Leser vor Augen geführt, wann Kohlhaas »entsetzlich« und wann er »recht-schaffen« ist. Auf diese größtenteils kausale Motivierung (mit Ausnahme von einigen

32 Glasl, *Konflikt-Management* (wie Anm. 20), S. 302.

33 Vgl. Elliot Aronson, Timothy D. Wilson und Robin M. Akert, *Sozialpsychologie*, 6. Aufl., München 2008, S. 382, 413f.

34 Vgl. Hans Richard Brittnacher, *Das Rechtgefühl einer Goldwaage oder: Kohlhaas läuft Amok*. In: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), *Risiko – Experiment – Selbstentwurf: Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, S. 131-149, hier S. 143-145.

finalen Eingriffen wie den Auftritten der hellsichtigen Zigeunerin oder einigen wohl platzierten Zufällen) im Agieren der Konfliktparteien wird an einer Stelle sogar explizit von Prinz Christiern verwiesen, wenn er den Kurfürsten von Sachsen vor der »Reihe von Freveltaten, die unabsehbar [...] sich forterzeug[en]« warnt und anmerkt, das man dem Kohlhaas »das Schwert«, das er führe, »selbst in die Hand gegeben« habe (DKV III, 84f.).

Anhand der Parallelisierung, die zwischen Kleists Handlungsschema der Eskalation und Glasls Modell erkennbar ist, und den Übereinstimmungen zwischen Prämissen der Erzählung und Befunden aus der modernen Konfliktforschung liegt der Schluss nahe, dass die Faszinationskraft dieses Erzählmusters in ›Michael Kohlhaas‹ vor allem in seiner Annäherung an eine psychologische Realität menschlicher Konfliktlösung begründet liegen könnte. Mit seiner Novelle über den gut situierten Pferdehändler, der sich aufgrund eines im Prinzip nichtigen Anlasses von einer unaufhaltsamen Eskalationsdynamik mitreißen und am schließlich völlig konsumieren lässt, führt uns Kleist in erster Linie eines vor Augen: Hinter all den ethischen und vernunftorientierten Idealen einer zivilisierten Welt lauern am Ende unleugbare destruktive Energien, die nur eines entsprechenden situationalen Kontextes bedürfen, um ihr verheerendes Potenzial zu entfesseln.

# HERAUSFORDERUNGEN UND DIVERGENZEN IN DEN ENGLISCHEN ÜBERSETZUNGEN VON KLEISTS ERZÄHLUNGEN

Fallbeispiel: ›Michael Kohlhaas‹<sup>1</sup>

## I.

Kleists Erzählungen dem Original entsprechend ins Englische zu übersetzen – geht das überhaupt? Können die vielen Schachtelsätze des Dichters einem englischsprachigen Lesepublikum in ihrer ganzen Komplexität zugemutet werden, oder sollte man sie besser, angesichts des anhaltenden Bedürfnisses nach syntaktischer Prägnanz im Englischen,<sup>2</sup> in kleineren Portionen verabreichen?

Mit prinzipiellen Fragen dieser Art – auf die selten eine Antwort gegeben werden kann, die die gesamte Leser- und Wissenschaft zufriedenstellt – setzen sich die literarischen Übersetzer\_innen der Welt seit ehedem auseinander. Schon Cicero hatte zwei grundlegend gegensätzliche Übersetzungsprinzipien identifiziert, die den Ausgangstext entweder wortgetreu oder sinngemäß wiedergeben; er selbst wollte seine griechischen Vorbilder nicht wie ein Dolmetscher übersetzen,

sondern wie ein Orator, der die gleichen Ideen und Formen bzw. Gedanken-›Figuren‹ beibehält, aber sie in einer Sprache wiedergibt, die dem heutigen Gebrauch entspricht. Es war deshalb nicht notwendig, dass [er] die Reden Wort für Wort übersetzte, sondern den generellen Stil und die Kraft der Sprache beibehielt.<sup>3</sup>

Ähnlich auf das Zielpublikum gerichtet war die sogenannte französische Tradition des 17. Jahrhunderts; so wurden die Übersetzungen Nicolas D’Ablancourts als »*belles infidèles*« (untreue Schönheiten) bezeichnet, die ihre Ausgangstexte »domestizierten«, bzw. sie sehr freizügig an die Zielkultur und deren Sprache anpassten.<sup>4</sup>

- 1 Vorbemerkung: Der Verfasser ist nicht nur Germanist, sondern unternimmt momentan selber eine für den akademischen Gebrauch kommentierte englische Neuübersetzung der Erzählungen Kleists. Seine Überlegungen zu den bestehenden Kleist-Übersetzungen resultieren aus der diese Arbeit begleitenden Recherche und bieten somit auch einen Einblick in die Werkstatt des Übersetzers.
- 2 Laut einem der Kleist-Übersetzer besteht dieses Bedürfnis auf literarischer Ebene spätestens seit den Werken Ernest Hemingways, vgl. Peter Wortsman, All Fall Down: The House of Cards of Heinrich von Kleist (an afterword). In: Selected Prose of Heinrich von Kleist, translated by Peter Wortsman, New York 2010, S. 275–283, hier S. 282.
- 3 Zitiert nach Lawrence Venuti, The Translation Studies Reader, New York 2012, S. 13. Übersetzung J.C.
- 4 Vgl. Venuti, Translation Studies Reader (wie Anm. 3), S. 17. Venuti hat auch das Begriffspaar der ›domestication‹ und ›foreignisation‹ in der Übersetzungsforschung etabliert (vgl. S. 16).

Eine den Meistern der Antike mehr Respekt zollende Gegenreaktion folgte schnell – die sogenannte deutsche Tradition des frühen 19. Jahrhunderts, deren wichtigste Vertreter die Kleist'schen Zeitgenossen Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schleiermacher waren.<sup>5</sup> Auch Goethe schlägt 1819 eine Vorgehensweise vor, die alle vorgehenden »Epochen« des Übersetzens übertreffen sollte, bei der man »die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle.«<sup>6</sup> Schleiermachers Abhandlung »Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens«, bis heute ein Schlüsseltext der Übersetzungsforschung<sup>7</sup> und Vorreiter der modernen Rezeptionsästhetik, proklamiert schon 1813 mit Blick auf den Leser:

[D]er Übersetzer muß also sich zum Ziel stellen, seinem Leser ein solches Bild und einen solchen Genuß zu verschaffen, wie das Lesen des Werkes in der Ursprache dem so gebildeten Manne gewährt, den wir im besseren Sinne des Worts den Liebhaber und Kenner zu nennen pflegen, dem die fremde Sprache geläufig ist, aber doch immer fremde bleibt, [...] der aber doch auch da wo er am ungestörtesten sich der Schönheiten eines Werkes erfreut, sich immer der Verschiedenheit der Sprache von seiner Muttersprache bewußt bleibt.<sup>8</sup>

Um eine derartige Rezeption zu ermöglichen, propagiert Schleiermacher einen vorzüglich umständlichen Übersetzungstil:

Eine unerläßliche Erforderniß dieser Methode des Übersetzens ist eine Haltung der Sprache, die nicht nur nicht alltäglich ist, sondern die auch ahnen läßt, daß sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Ähnlichkeit hinübergebogen sei; und man muß gestehen, dieses mit Kunst und Maß zu thun – ohne eigenen Nachteil und ohne Nachteil der Sprache – ist vielleicht die größte Schwierigkeit, die [ein] Übersetzer zu überwinden hat.<sup>9</sup>

Schleiermachers übersetzerischer Ansatz entspringt nicht nur dem ideengeschichtlichen Umfeld Kleists,<sup>10</sup> sondern ist zudem überaus geeignet für eine originalgetreue Übersetzung dieses Dichters. Die heute an Kleists Erzählungen interessierte englischsprachige Leserschaft – zumindest diejenige, die sich der Verfasser im akademischen Bereich vorstellt – erwartet nicht etwa zeitgenössischen literarischen Schliff in

5 Vgl. Andreas Huyssen, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Zürich 1969, S. 52.

6 Johann Wolfgang von Goethe, *West-östlicher Divan*, Stuttgart 1819, S. 529.

7 So z. B. in Venuti, *Translation Studies Reader* (wie Anm. 3), S. 43–63, oder auch in André Lefevere, *Translating Literature: The German Tradition*, Amsterdam 1977, S. 66–91.

8 Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzers*. In: Hans Joachim Störig (Hg.), *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart 1963, S. 38–69, hier S. 51.

9 Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (wie Anm. 8), S. 55.

10 Was sich diese Untersuchung *nicht* zum Thema macht, ist Kleists eigener Standpunkt zum Übersetzungsdiskurs. Zum einen gibt es hierzu nur sehr wenige Belege, zum anderen müssen sich Kleists eigene, möglicherweise sehr zeitbezogene Meinungen in diesem Umfeld nicht zwingendermaßen auf die heutige übersetzerische Würdigung seines Werks auswirken.

ihrer Zielsprache à la D'Ablancourt, sondern ein klares Bekenntnis zur Quelle. Die Vermittlung des literarischen Charakters der Kleist'schen Prosa sollte zwar möglichst nicht die grammatischen und stilistischen Grundregeln der Zielsprache verletzen, doch basiert diese Charakter auch, ganz zentral, auf Kleists individueller Sprachästhetik. Insofern ist die eingangs gestellte Frage, ob die typische Kleist'sche Satzverschachtelung der intendierten Zielleserschaft zugemutet werden kann und soll, mit einem klaren Ja zu beantworten.

## II.

Nun sind die Erzählungen Kleists seit ihrer Erscheinung schon etliche Male ins Englische übersetzt worden,<sup>11</sup> weshalb die hier angestrebte Quellen- und Stiltreue nicht nur als Zielsetzung, sondern auch als Maßstab gelten kann. Für die Untersuchung multipler Übersetzungen desselben Quelltextes hat sich in der Übersetzungsforschung die erstmals 1990 von Antoine Berman formulierte Hypothese der Neuübersetzung etabliert, die – inspiriert vom schon angesprochenen Übersetzungsideal Goethes – besagt, dass frühe Übersetzungen oft ungenauer und spätere qualitativ hochwertiger und näher am Ausgangstext orientiert sind.<sup>12</sup> Als erster Anhaltspunkt kann diese Hypothese durchaus nützlich sein, doch erweist sie sich bei der genaueren Quellenanalyse oft als zu vereinfachend. So folgen auch die hier untersuchten Kleist-Übersetzungen – eine Auswahl der ältesten, jüngsten und meistveröffentlichten Übersetzungen von ›Michael Kohlhaas‹ – keiner klaren Progression dieser Art. Die erste erhaltene Übersetzung der Erzählung von John Oxenford<sup>13</sup> ist inhaltlich oft ungenau, doch findet sie im viktorianischen Englisch einige Ähnlichkeiten zu Kleists Syntax. Frances H. Kings ›Michael Kohlhaas‹<sup>14</sup> orientiert sich dagegen 70 Jahre später sehr eng am Ausgangstext und folgt in Grenzfällen eher den Worten als dem Sinn Kleists, weshalb manche der eigenwilligeren Redewendungen im Englischen ihre Bedeutung verlieren. Martin Greenbergs wichtige Übersetzung der gesammelten Erzählungen,<sup>15</sup> an das amerikanische Nachkriegspublikum gerichtet und von einem vielbeachteten Vorwort von Thomas Mann begleitet, hält sich einer-

11 Ein kompletter Überblick über die englischen Übersetzungen von Kleists Erzählungen von 1844 bis 1997, 48 an der Zahl und sowohl in Großbritannien als auch den USA veröffentlicht, ist zu finden bei Christiane Eydt-Beebe, Heinrich von Kleists Werk in englischen Übersetzungen. In: Heilbronner Kleist-Blätter 15 (2003), S. 33–55.

12 Vgl. Antoine Berman, La retraduction comme espace de la traduction. In: Palimpsestes. Revue de traduction 4 (1990), S. 1–7.

13 Vgl. Heinrich von Kleist, ›Michael Kohlhaas‹; ›St. Cecilia; or: The Power of Music‹, translated by John Oxenford. In: Tales from the German, Comprising Specimens from the Most Celebrated Authors, translated by John Oxenford and C.A. Feiling, London 1844, S. 165–230, 298–305.

14 Vgl. Heinrich von Kleist ›Michael Kohlhaas‹, translated by Frances H. King. In: The German Classics of the 19th and 20th Centuries, vol. 4, New York 1914, S. 308–415.

15 Vgl. Heinrich von Kleist, The Marquise of O–, translated by Martin Greenberg, New York 1960.

seits wortwörtlich an King,<sup>16</sup> verschönert bzw. domestiziert aber auch oft Kleists Texte. Luke und Reeves, die ebenfalls die gesammelten Erzählungen übersetzen,<sup>17</sup> orientieren sich teilweise an Greenberg,<sup>18</sup> aber ansonsten wenig an ihren Vorgängern und wollen Ende der 1970er ein neues, breites internationales Publikum für Kleist erschließen; obwohl auch sie sich den Herausforderungen von Kleists Satzstil stellen, bleiben sie letztendlich sehr strikt beim eigenen syntaktischen Usus. Dagegen will David Constantine<sup>19</sup> 15 Jahre später ein würdiges Pendant zu Kleists elaboraten Satzkonstruktionen kreieren und ist dabei inhaltlich sowie stilistisch sehr akribisch (und hat insofern eine der bis jetzt wertvollsten, wenn auch mit sehr wenigen Kommentaren versehenen Übersetzungen der Erzählungen geliefert). Peter Wortsman,<sup>20</sup> als einer der jüngsten Vertreter der Kleist-Übersetzung, konzentriert sich wiederum in den von ihm ausgewählten Erzählungen oft mehr auf seine eigene als auf Kleists Fabulierkunst, und kann daher in Bezug auf seine Vorgänger tendenziell als *bel infidèle* betrachtet werden.

Es sei bemerkt, dass sich diese kurzen Einschätzungen nicht als Werturteile verstehen. Jede der Übersetzungen existiert in einem eigenen historischen und kulturellen Kontext und sollte außerhalb dessen nicht mit Kategorien wie »gut« oder »schlecht« behaftet werden. Schließt man eine solche Beurteilung aus, kann eine kritische Textnähe jedoch durchaus nützlich sein – nicht nur im konstruktiven Sinn, also als Vergleichsmöglichkeit für weitere übersetzerische Unternehmungen wie die des Verfassers,<sup>21</sup> sondern auch für die Forschung. Gerade in der Betrachtung der übersetzerischen Schwachstellen können sich auch für den Ausgangstext interessante Einsichten ergeben. Das ist vor allem dann der Fall, wenn die literarischen Sprach-

16 Greenberg legt dies selbst in seinem Vorwort dar: »I was helped by F. H. King's spirited if inaccurate translation of *Michael Kohlhaas*« (Martin Greenberg, Introduction. In: Kleist, *The Marquise of O –*, wie Anm. 15, S. 27–38, hier S. 38).

17 Vgl. Heinrich von Kleist, *The Marquise of O – and Other Stories*, translated by Nigel Reeves and David Luke, Harmondsworth 1978.

18 Vgl. dazu in ihrem Vorwort: »Martin Greenberg's version [...] was marred by too many errors of comprehension and taste, which we have tried to avoid, while remaining in good measure indebted to its frequent felicities.« (Nigel Reeves and David Luke, Introduction. In: Kleist, *The Marquise of O – and Other Stories*, Harmondsworth 1978, S. 7–51, hier S. 23)

19 Vgl. Heinrich von Kleist, *Selected writings*, translated by David Constantine, London 1997.

20 Vgl. Kleist, *Selected Prose* (wie Anm. 2).

21 Es sei an dieser Stelle auch auf die Textverantwortlichkeit des Neuübersetzens hingewiesen; eine wissenschaftlich fundierte Neuübersetzung sollte die vorhergehenden Übersetzungen keinesfalls ignorieren, sondern auf diese eingehen. Viele belletristische Übersetzer wollen sich jedoch nicht von ihren Vorgängern »anstecken« lassen oder sich gar des Plagiats schuldig machen. Letzteres kann im akademischen Bereich durch angemessene Quellenverweise vermieden werden und die Gefahr der Beeinflussung dadurch, dass zumindest der erste Übersetzungsdurchlauf ohne vorherige Lektüre der Vorgängerwerke unternommen wird. Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Gregory J. Racz, *No Anxiety of Influence: Ethics in Poetry Retranslation After Analogical Form*. In: *Translation Review* 85 (2013), S. 42–58.

bilder des Dichters keine direkte Entsprechung in der Zielsprache finden und es insofern keine eindeutige Übersetzung geben kann; hier ist ein Vergleich der verschiedenen Fassungen in der Zielsprache auch in Bezug auf das Textverständnis in der Ausgangssprache aufschlussreich. Mit der wachsenden historischen Distanz zu Kleist – sowohl der Leserschaften in der Ziel- als auch in der Ausgangssprache – werden deren jeweilige Erklärungsbedürfnisse zudem einander immer ähnlicher. Was genau waren überhaupt in ›Michael Kohlhaas‹ ein ›Junker‹ (DKV III, 13), ein ›Erkenntnis‹ (DKV III, 75), ein ›Meierhof‹ (DKV III, 13)?

### III.

Für eine fundierte Betrachtung der Divergenzen und Schwachstellen in den gegebenen Übersetzungen steht ein entsprechendes wissenschaftliches Instrumentarium bereit. Zu den Meilensteinen der Übersetzungsforschung des 20. Jahrhunderts, die im Hinblick auf die Übersetzung von Kleists Erzählungen ins Englische interessant sind, gehören Roman Jakobsons strukturalistisches Konzept der übersetzerischen Äquivalenz,<sup>22</sup> George Steiners Überlegungen zur Hermeneutik im Kontext des Übersetzens,<sup>23</sup> Hans Vermeers Theorie vom ›Skopos‹ des übersetzerischen Schaffens<sup>24</sup> und Antoine Berman vom Poststrukturalismus beeinflusste Typologie der übersetzerischen Deformation.<sup>25</sup> Auf letzteres soll hier etwas näher eingegangen werden. Laut Berman, der in Anlehnung an die deutsche Tradition ein möglichst originalgetreues Übersetzen befürwortet, deformieren Übersetzer oft bewusst oder unbewusst den Ausgangstext. So rationalisieren bzw. vereinheitlichen sie zum Beispiel die Interpunktion, Syntax und Satzteilreihenfolge eines Texts, um ihn kohärenter zu machen; dies ist weder im Sinne des Dichters noch bewahrt es die linguistische Komplexität und Tiefe des Texts. Gerne verdeutlichen Übersetzer auch bestimmte Aspekte, Wörter oder Satzteile, die sie für erklärungsbedürftig halten; Zweideutiges, Unverständliches und Verstecktes wird dadurch expliziert und an die Oberfläche gebracht. Das Verdeutlichen bedingt oft eine weitere Deformation, die Verlängerung oder Ausschmückung des Textes; dies kann seine Prägnanz und auch den Lesefluss beeinträchtigen. Letztlich können Übersetzer oft der Versuchung nicht widerstehen, den Text zu veredeln: So verbessern sie vermeintlich unvollkommene Gedankengänge und unbefriedigend ausgeführte Stilmittel, wodurch der Text eleganter werden kann als zuvor.<sup>26</sup>

22 Vgl. Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*. In: Thomas Sebeok (Hg.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960, S. 350–377.

23 Vgl. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, New York 1975.

24 Vgl. Hans Vermeer, *Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie*. In: *Lebende Sprachen* 23 (1978), S. 99–102.

25 Vgl. Antoine Berman, *La Traduction comme épeuvre de l'étranger*. In: *Texte* 4 (1985), S. 67–81.

26 Berman beschreibt auch weitere Deformationstypen: qualitative und quantitative Verarmung sowie die Zerstörung der Rhythmen, der linguistischen Muster, der umgangssprachlichen Verflechtungen, der Redewendungen, und mehr (vgl. Berman, *La Traduc-*

George Steiner, der nicht so analytisch wie Berman vorgeht, sondern eher im erkenntnisphilosophischen Bereich arbeitet, beobachtet ähnliche Probleme im Übersetzungsprozess. Er fasst diese zusammen als »*betrayal by augment*« (Verrat durch Erweiterung).<sup>27</sup> Steiner behauptet, dass Übersetzer dadurch, dass sie den Ausgangstext zwangsweise zum eigenen Verständnis decodieren, ihm eine neue Bedeutungsebene hinzufügen – also den Text nicht nur wiedergeben, sondern ihn gleichzeitig auch interpretieren. Es sei deshalb unerlässlich, so Steiner, dass Übersetzer mit einer fundierten Hermeneutik agieren.

#### IV.

Bei einem historischen Dichter wie Kleist sollte eine jede Hermeneutik idealerweise auf einem soliden Textverständnis aufbauen; die Bedeutung des Quelltextes ist so genau wie möglich zu entschlüsseln. Nun können die bestehenden Kleist-Übersetzungen schwerlich darauf überprüft werden, ob die Übersetzer alle fraglichen Wörter und Wendungen in den relevanten Referenzwerken nachgeschlagen haben, wie etwa Johann Christoph Adelung's »Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart«<sup>28</sup> oder Jacob und Wilhelm Grimms »Deutsches Wörterbuch«.<sup>29</sup> Doch können diese Werke durchaus als Instanzen zu Rate gezogen werden, um die Textnähe der bestehenden Übersetzungen zu untersuchen. In diesem Zusammenhang gibt es eine weitere Art der Deformation, auf die Berman zwar nicht eingeht, die aber durchaus auch erhellend sein kann: das lexikale oder grammatikalische Missverständnis. So wird zum Beispiel in »Michael Kohlhaas«<sup>30</sup> der »Witz des dürren Junkers« (DKV III, 21) von mehreren der untersuchten Übersetzer nicht als »Gewitztheit«, also »wit«, sondern als Humoräußerung gedeutet, als »joke«.<sup>31</sup> Im gegebenen Kontext interessanter sind jedoch Missverständnisse im Umgang mit veralteter Sprache, die auch heutigen deutschsprachigen Lesern unterlaufen könnten, so wie im folgenden Beispiel: »Unter diesen Umständen übernahm der Doctor Martin Luther das Geschäft, den Kohlhaas, durch die Kraft *beschwichtigender* Worte [...] in den Damm der menschlichen Ordnung zurückzudrücken.« (DKV III, 74) »Beschwichtigend« ist hier auffällig, soll Luthers Brief doch nicht beruhigen, sondern eine Reaktion provozieren; die Übersetzer sind sich dementsprechend uneinig in ihrer Deutung. Zum

tion, wie Anm. 25). Wenngleich diese Deformationstypen ebenfalls sehr interessant sind, würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen, auch auf sie detailliert einzugehen.

27 Georg Steiner, *The Hermeneutic Motion*. In: Venuti, *The Translation Studies Reader* (wie Anm. 3), S. 156–161, hier S. 158.

28 Vgl. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, 4 Bde., 2. vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793–1801.

29 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 32 Bde., Leipzig 1854–1971.

30 Alle weiteren Beispiele entstammen ebenfalls dieser Erzählung; alle Hervorhebungen J.C.

31 Kleist, *Michael Kohlhaas* (wie Anm. 14), S. 313; Kleist, *The Marquise of O* – (wie Anm. 15), S. 91; Kleist, *Selected writings* (wie Anm. 19), S. 212.



einen wird der Satzsinn korrigiert, z. B. »by the force of words«<sup>32</sup> oder »relying on the power of persuasive words«,<sup>33</sup> zum anderen wird vermeintlich originalgetreu wiedergegeben, also »with the power of soothing words«.<sup>34</sup> Schlägt man ›beschwichtigen‹ bei Adelung nach, so gibt es dort keinen Eintrag – das Wort war damals noch zu neu. Gebräuchlich war zu Kleists Zeit noch »schwichten«, was laut dem ›Deutschen Wörterbuch‹ nicht nur »beruhigen, still machen«, sondern auch »zum Aufhören bringen, zum Schweigen bringen« bedeutete;<sup>35</sup> so schreibt Kleist anderenorts ebenfalls davon, wie das aufgebrachte Volk »beschwichtigt« wird (DKV III, 70, 72). Die neuere, positivere Bedeutung von ›beschwichtigen‹ im Sinn von ›beruhigen‹ war erst teilweise etabliert, und auch Goethe benutzte das Verb in beiden Bedeutungen.<sup>36</sup> Ein besseres Äquivalent auf Englisch wäre ›through the power of his humbling words‹, wobei ›humbling‹ bedeutet, einen Menschen demütig zu machen.

Ähnlich verhält es sich mit »der *widerwärtigsten* Erwartung, die seine Brust jemals bewegt hatte« (DKV III, 47); die Übersetzer deuten das Adjektiv durchweg im heute normativen Sinn von ›ekelhaft‹ und wollen diesem in puncto Expressivität nicht nachstehen – was zu Übersetzungen wie »sickening«,<sup>37</sup> »revolting«,<sup>38</sup> »unpleasant«<sup>39</sup> oder »repugnant«<sup>40</sup> führt. Adelung definiert »widerwärtig« jedoch folgendermaßen: »Einer Richtung oder Bewegung entgegengesetzt. [...] Geneigt, anderen zu widersprechen [...]. Der Neigung, der Empfindung entgegengesetzt, im hohen Grade unangenehm, widrig.«<sup>41</sup> Passendere englische Äquivalente wären daher etwa ›contrary‹ oder ›conflicting‹.

Auch grammatikalische Missverständnisse können aufschlussreich sein. Im Fall von »der Burgvogt, indem er sich *noch* eine Weste über seinen weitläufigen Leib zuknüpfte, kam, und fragte nach dem Paßschein« (DKV III, 15) haben drei der sechs Übersetzer das so verstanden, dass der Vogt sich noch eine zweite Weste über die erste anzieht. Das weist möglicherweise auf ein unreflektiertes Voneinander-Abschreiben hin, rezeptionsgeschichtlich interessant ist aber auch, dass sie es Kleist offensichtlich zutrauen, den Burgvogt mehrere Westen übereinander tragen zu lassen und ihn somit noch stärker zur Karikatur stilisieren. In der Tat kann es vorkommen – vor allem

32 Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 13), S. 188.

33 Kleist, The Marquise of O – and Other Stories (wie Anm. 17), S. 89.

34 Kleist, Selected writings (wie Anm. 19), S. 234.

35 Grimm, Deutsches Wörterbuch (wie Anm. 29), Bd. 15, Sp. 2611.

36 Vgl. Goethe-Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Stuttgart 1978, Bd. 2, Sp. 481: »b) jdn. zufriedenstellen, (vorläufig) zur Ruhe bringen; jds. Erwartungen (fürs erste od teilweise) erfüllen; öfter mit dem Beiklang der Herablassung; auch m. Bez. auf polit Unruhen [...] c) Konflikte beilegen, Störungen beseitigen«.

37 Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 13), S. 176.

38 Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 14), S. 326.

39 Kleist, The Marquise of O – (wie Anm. 15), S. 103.

40 Kleist, The Marquise of O – and Other Stories (wie Anm. 17), S. 78.

41 Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch (wie Anm. 28), Bd. 4, Sp. 1526.

bei Übersetzungen mit stärkeren kulturellen Unterschieden – dass die vermeintliche ›Exotik‹ des Quelltextes übermäßig betont wird.<sup>42</sup>

Weniger auffällig als Missverständnisse, doch ebenso auf der Verständnisebene angesiedelt, sind Versäumnisse, also Stellen, an denen die Übersetzer den Sinn eines Wortes oder einer Wendung nicht erkannt haben. Das ist besonders bei intertextuellen Bezügen der Fall, bei Anspielungen, Witzen, Redewendungen und dergleichen. Hier gibt es eine doppelte Problematik: Zum einen muss der Bezug erkannt werden, zum anderen muss ein Äquivalent gefunden werden. Wenn der Vorgänger des Junkers auf der Tronkenburg den »Handel und Wandel« fördert, so ist das eine etablierte, wenn auch nicht sonderlich prägnante deutsche Redewendung,<sup>43</sup> die keinem der Übersetzer aufgefallen ist; dabei gibt es im Englischen ein gutes, da ähnlich unscheinbares Äquivalent: ›doings and dealings‹. Gar nicht unscheinbar ist dagegen der zensierte ›Hans Arsch‹, als welchen der Junker beleidigenderweise Kohlhaas bezeichnet (DKV III, 27); allein schon durch die Zensur (›H... A...‹) ist ein intertextueller Bezug klar markiert. Hans Arsch kommt nämlich auch in Goethes ›Faust‹ vor,<sup>44</sup> und Hans Ars bzw. Hans von Rippach geht auf einen ins Lächerliche gezogenen Vermieter aus der damaligen Leipziger Studentenszene zurück. Ein »Hans Arsch« ist ein »krautjunkerlicher Tölpel, [...] ein vornehmthuender Großhans«,<sup>45</sup> ein »roher, tölpischer Mensch«. <sup>46</sup> Eine mögliche Entsprechung im Englischen wäre z. B. ein ›pompous dunce‹, wobei »[D]unce« ebenfalls auf eine historische Persönlichkeit verweist – den verpöht-konservativen schottischen Philosophen John Duns Scotus.<sup>47</sup> Die Übersetzer haben hier durchweg nicht versucht, ein intertextuelles Äquivalent zu finden, sondern beschränken sich auf grobe Umschreibungen wie »d\_\_\_\_\_d scoundrel«, <sup>48</sup> »son of a bitch«<sup>49</sup> oder den etwas passenderen »clown«. <sup>50</sup>

42 Vgl. z. B. Kjetil Myskja, Foreignisation and Resistance: Lawrence Venuti and his Critics. In: *Nordic Journal of English Studies* 12 (2013), S. 1–23.

43 »Der Handel. [...] 1. Eine jede thätige äußere Veränderung, Nahrung und zeitliches Vermögen zu erwerben; ohne Plural. In dieser weitern Bedeutung scheint es als ein Collectivum in dem Ausdruck Handel und Wandel vorzukommen, worunter man ein jedes Gewerbe zu verstehen pfl eget.« (Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch, wie Anm. 28, Bd. 2, Sp. 946).

44 »Ihr seid wohl spät von Rippach aufgebrochen? / Habt ihr mit Herren Hans noch erst zu Nacht gespeist?« (Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 7,1, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a.M. 1994, S. 93, Vs. 2189f.)

45 Ernst Julius Saupe, *Goethes Faust*, Leipzig 1856, S. 164.

46 Heinrich Düntzer, *Goethes Faust. Erster und zweiter Theil. Zum erstenmal vollständig erläutert*, Leipzig 1857, S. 267.

47 Vgl. *Oxford English Dictionary Online* »Dunce [...] 3. A disciple or adherent of Duns Scotus, a Duns man, a Scotist; a hair-splitting reasoner; a cavilling sophist [...] 4. One whose study of books has left him dull and stupid, or imparted no liberal education; a dull pedant.« (<http://www.oed.com/view/Entry/58445>, letzter Zugriff: 31.7.2018).

48 Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 14), S. 315. Immerhin imitiert King hier – als Einziger – die Zensur.

49 Kleist, *The Marquise of O* – (wie Anm. 15), S. 94.

50 Kleist, *Selected writings* (wie Anm. 19), S. 214.

Ein Gegenstück zu Missverständnis und Versäumnis bildet das Verdeutlichen, das auftritt, wenn die Übersetzer nicht zu wenig, sondern zu viel Verständnis demonstrieren. Kleists ausschweifende Satzketten mit ihren überlangen pronomischen Bezugsbögen wären homolog ins Englische übertragen oft schwer zu navigieren,<sup>51</sup> weshalb Verdeutlichungsversuche durchaus verständlich sind; übersehen wird dabei jedoch, dass diese Satzkonstruktionen auch im Deutschen Verwirrung stiften können und dass ihnen deswegen entsprochen werden sollte. Im Beispielsatz »doch als der Roßkamm sich erklärt hatte, fanden die Ritter ihn zu theuer, und der Junker sagte, daß *er* nach der Tafelrunde reiten und sich den König Arthur aufsuchen müsse, wenn *er* die Pferde so anschlage« (DKV III, 17) ist es nicht klar, wer genau die mythische Figur aufsuchen sollte: der Junker, um sich Geld oder Gold zu erbitten, oder Kohlhaas, um einen genügend reichen Käufer zu finden – beide Lesarten sind bedingt sinnvoll. Die Mehrzahl der Übersetzer verdeutlicht hier, dass es Kohlhaas sei, der den König aufsuchen müsse. In einem weiteren Beispiel – »in diesem Augenblick trat der Schloßvoigt aus dem Haufen vor, und sagte, *er höre*, daß er ohne einen Paßschein nicht reisen dürfe« (DKV III, 19) – ist nicht klar, ob sich der Vogt generell auf das angebliche landesherrliche Privilegium bezieht oder ob er konkret den Befehl des Junkers wiedergibt, Kohlhaas einen Paßschein abzuverlangen. Die nächstliegende englische Konstruktion, »he said that he had heard that«, würde sehr klar die erste dieser zwei Lesarten beschreiben – was zumindest dreien der Übersetzer nicht gefällt, die sich daher auf die zweite Lesart festlegen und mit »he said that he had been told that« formulieren, also »es sei ihm gesagt worden, dass«. <sup>52</sup> Eine indirekter formulierte und damit adäquatere Lösung wäre z. B. »he said that he was under the impression that«.

Der oben schon genannte Nebensatz von der »widerwärtigsten Erwartung, die seine Brust jemals *bewegt* hatte« dient weiterhin als Beispiel für die deformierende Veredelung, der die Übersetzer oft erliegen. Wie das deutsche »bewegen« hat auch das englische »to move« die übertragene Bedeutung der Ergriffenheit, doch keiner der Übersetzer will sich mit diesem simplen Äquivalent zufriedengeben; stattdessen umschreiben sie es z. B. mit »stirred« (»gerührt«),<sup>53</sup> »agitated« (»aufgerüttelt«)<sup>54</sup> oder »troubled« (»beunruhigt«)<sup>55</sup> und begehen dabei das von Steiner identifizierte *betrayal*

51 Im Gegensatz z. B. zum Ungarischen, so der ungarische Kleist-Übersetzer András Forgách: »Ich strebe eine Homologie bis zu den Satzzeichen an.« (András Forgách, Übersetzen ins Klassische. In: KJb 2003, S. 248–252, hier S. 249)

52 »At this moment the castellan stepped forward from the rest, and said that he had told him he could not travel without a passport« (Kleist, Michael Kohlhaas, wie Anm. 13, S. 167), wobei Oxenford hier zur zusätzlichen Verdeutlichung vom Passiv ins Aktiv wechselt: »and said he had been told that he was not allowed to travel without a permit«, (Kleist, The Marquise of O – and Other Stories, wie Anm. 17, S. 70); »said to Kohlhaas that without a pass, as he had been told, he would not be allowed to travel« (Kleist, Selected writings, wie Anm. 19, S. 211).

53 Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 13), S. 176; Kleist, The Marquise of O – (wie Anm. 15), S. 103.

54 Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 14), S. 326.

55 Kleist, Selected writings (wie Anm. 19), S. 221.

by *augment*. Wieder ist die Intention verständlich, besitzt Kleists Sprache doch eine intensive Expressivität, der entsprochen werden will; allerdings entstammt diese Expressivität oft mehr der atemlosen Syntax als einem vermeintlichen Wortreichtum.<sup>56</sup>

V.

Wenn auch die beschriebenen Deformationstypen bezeichnend für die Vorgehensweisen der einzelnen Übersetzer sind, so besteht das größere literarische Interesse jedoch darin, wie sie mit den poetischen ›Kleinoden‹ Kleists umgehen, mit seinen ihm ganz eigenen Satz- und Sinnschöpfungen; hier ist die primäre Autorschaft eines jeden Übersetzers selbst gefordert. Es sei deshalb in der folgenden Tabelle auf drei Schlüsselstellen in ›Michael Kohlhaas‹ ausführlicher eingegangen.

*Anmerkungen zu Beispiel 1:*

Oxenford entscheidet sich für ›Aufsteigen‹, was sehr prosaisch ist, dafür legt er seine literarische Ausschmückung in den letzten Nebensatz.<sup>57</sup> Oxenfords Nachfolger King erfasst die Heftigkeit, nicht aber die Richtung der sinnbildlichen Bewegung, und auch er nutzt den letzten Nebensatz zur Ausschmückung.<sup>58</sup> Greenberg schließt dagegen von ›zucken‹ auf ein naheliegendes Sinnbild und begibt sich so ins Interpretatorische; im letzten Nebensatz kopiert er King.<sup>59</sup> Luke und Reeves übersetzen sehr frei und substituieren nicht nur eine andere Bewegung, sondern auch eine andere Gefühlsbasis.<sup>60</sup> Wie Greenberg übersetzt Constantine die Bewegung nicht direkt, sondern interpretiert sie, und verleiht ihr zudem durch seine archaische Wortwahl poetisches Flair.<sup>61</sup> Wortsman erfindet zum vermeintlichen Satzsinn seinen eigenen Inhalt; interessanterweise ist er jedoch der Einzige, der ›Brust‹ unverfälscht wiedergibt (wenngleich diese im übertragenen Sinn als »bosom« eine poetischere Entsprechung hat).<sup>62</sup> Der Verfasser schließlich hat eine ähnliche interpretatorische Eingebung wie Greenberg und ist sich ansonsten der Bemühungen seiner Vorgänger bewusst – bzw. versucht er, deren ihm auffällige Schwachstellen zu umgehen.

56 Vgl. z. B. Forgách: ›Die Monotonie Kleists ist jedoch nicht nur die Monotonie der Satzzeichen. Auch bestimmte Wörter, Attribute oder Eigennamen werden fast manisch wiederholt: Man könnte fast von einer absichtlichen Stillosigkeit sprechen. Das Bindewort ›dass‹ wird zum Beispiel viel zu oft benutzt, aber auch hier wäre es fatal, die Wiederholungen zu eliminieren.« (Forgách, Übersetzen ins Klassische, wie Anm. 51, S. 250). Auch Emil Staiger beschreibt Kleists Wahl seiner Prädikate in ›Das Bettelweib von Locarno‹ als »ziemlich blaß und belanglos« (Emil Staiger, Heinrich von Kleist: Das Bettelweib von Locarno; zum Problem des dramatischen Stils. In: Ders., Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert, Zürich 1943, S. 138).

57 Vgl. Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 13), S. 176.

58 Vgl. Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 14), S. 326.

59 Vgl. Kleist, The Marquise of O – (wie Anm. 15), S. 104.

60 Vgl. Kleist, The Marquise of O – and Other Stories (wie Anm. 17), S. 78.

61 Vgl. Kleist, Selected writings (wie Anm. 19), S. 221.

62 Vgl. Kleist, Selected Prose (wie Anm. 2), S. 76.

*Anmerkungen zu Beispiel 2:*

Oxenford umgeht die logische Problematik effektiv, indem er das Verb ändert und zudem die Attribution des Gefühls ›korrigiert‹, um einen Kontrast zwischen Verstand und Gefühl zu schaffen.<sup>63</sup> King vermeidet zwar den Zusammenprall der Intuitionen, bewahrt aber die Zweideutigkeit, indem er seinen Text mit einem passiven ›to be prepared‹ gestaltet.<sup>64</sup> Greenberg orientiert sich anfangs wieder wortwörtlich an King, versucht danach aber den Inhalt zu verdeutlichen und steigert somit die Sinnwidrigkeit noch.<sup>65</sup> Luke und Reeves schaffen nicht nur syntaktisch, sondern auch inhaltlich einen ganz neuen Satz.<sup>66</sup> Constantine verwechselt »einzig« mit ›erster‹, aber verdeutlicht ansonsten sehr stringent, indem er wie Oxenford das »Gefühl« nicht der »Seele«, sondern Kohlhaas selbst zuschreibt.<sup>67</sup> Wordsman umschreibt wie zuvor wieder sehr frei.<sup>68</sup> Der Verfasser selber wollte hier zuerst den Satzsinn verdeutlichen – um den verehrten Kleist der englischen Leserschaft möglichst verständlich zu machen –, aber beschloss letztlich, die Satzlogik des Dichters ihrer Eigenwilligkeit getreu beizubehalten.

*Anmerkungen zu Beispiel 3:*

Oxenford veredelt und verdeutlicht, indem er die »ganze Verderblichkeit« neu definiert.<sup>69</sup> Auch King will diesen Aspekt verdeutlichen und ergreift dabei, im Gegensatz zu Kleist, durch die Erzählperspektive klar Partei gegen Kohlhaas – ein Fall von *betrayal by augment*.<sup>70</sup> Greenberg folgt wieder King und begeht so denselben Verrat, will aber auch dem ›Dastehen‹ aus dem Quelltext entsprechen – wobei sein Ergebnis im Englischen noch abstruser ist als das deutsche Original.<sup>71</sup> Luke und Reeves umschreiben das Sinnbild kurz und griffig, aber ohne weiter die Phantasie des Lesers anzuregen.<sup>72</sup> Dagegen begibt sich Constantine, ganz im Sinn des von Steiner propagierten hermeneutischen Bewusstseins, ins Interpretatorische und abstrahiert das sinnbildliche ›Dastehen‹ zu einer verständlicheren ›Situiertheit‹.<sup>73</sup> Wordsman übersetzt wiederum freier, hat aber die gleiche Einsicht wie Constantine (oder übernimmt diese von ihm).<sup>74</sup> Auch der Verfasser hält Constantines ›Situiertheit‹ für die griffigste Lösung und übernimmt diese daher.

63 Vgl. Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 13), S. 176.

64 Vgl. Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 14), S. 326.

65 Vgl. Kleist, *The Marquise of O* – (wie Anm. 15), S. 104.

66 Vgl. Kleist, *The Marquise of O – and Other Stories* (wie Anm. 17), S. 78.

67 Vgl. Kleist, *Selected writings* (wie Anm. 19), S. 221.

68 Vgl. Kleist, *Selected Prose* (wie Anm. 2), S. 76.

69 Vgl. Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 13), S. 190.

70 Vgl. Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 14), S. 348.

71 Vgl. Kleist, *The Marquise of O* – (wie Anm. 15), S. 124.

72 Vgl. Kleist, *The Marquise of O – and Other Stories* (wie Anm. 17), S. 90.

73 Vgl. Kleist, *Selected writings* (wie Anm. 19), S. 236.

74 Vgl. Kleist, *Selected Prose* (wie Anm. 2), S. 86.

Kleist	Kommentar	John Oxenford (1844)	Frances King (1914)
<p>»mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, <i>zuckte die innerliche Zufriedenheit empor</i>, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen.« (DKV III, 47)</p>	<p>Für ›zucken‹ gibt es im Englischen ›to twitch‹, doch meint dies eher ein unwillkürliches Aufzucken, z. B. eines Fingers; eine poetische Umschreibung des sinnbildlichen ›Emporzuckens‹ ist daher vonnöten.</p>	<p>»in the midst of his pain [...] <i>there arose a feeling of inner contentment</i> as he found there was at least something like order in his own heart.«</p>	<p>»through the midst of the pain [...] <i>shot the inward satisfaction</i> of knowing that from henceforth he would be at peace with himself.«</p>
	<p>Rückübersetzung des Verfassers</p>	<p>»Mitten in seinem Schmerz [...] <i>stieg ein Gefühl der inneren Zufriedenheit empor</i>, als er spürte, dass es in seinem eigenen Herzen wenigstens so etwas wie Ordnung gab.«</p>	<p>»Durch die Mitte des Schmerzes [...] <i>schoss die innere Zufriedenheit</i> zu wissen, dass er von nun an mit sich selbst im Reinen war.«</p>
<p>»der einzige Fall, in welchem seine von der Welt wohlherzogene Seele, <i>auf nichts das ihrem Gefühl völlig entsprach gefasst war</i>.« (DKV III, 47)</p>	<p>Es gibt hier ein logisches Problem: kann man überhaupt auf ›nichts‹ gefasst sein? Oder ist dies eine poetische Raffung von »der einzige Fall, in dem seine [...] Seele auf etwas gefasst war, das ihrem Gefühl nicht völlig entsprach«? Auf jeden Fall werden hier zwei Formulierungen der Intuition (das Gefasstsein und das dem Gefühl Entsprechende) einander gegenüberstellt.</p>	<p>»the only case in which his mind, otherwise well-trained by the world, <i>could find nothing that exactly corresponded with his feelings</i>.«</p>	<p>»the only situation which he felt that his soul, well disciplined though it had been by the world, <i>was not prepared to meet</i>.«</p>
	<p>Rückübersetzung des Verfassers</p>	<p>»der einzige Fall, in dem sein ansonsten von der Welt wohlgeschulter Verstand <i>nichts finden konnte, das genau seinem Gefühl entsprach</i>.«</p>	<p>»der einzige Fall, auf den seine von der Welt gut gedrillte Seele <i>nicht gefasst war</i>.« Oder: »[...] der einzige Fall, den seine [...] Seele <i>nicht antreffen wollte / anzutreffen vermochte</i>.«</p>

Martin Greenberg (1960)	Luke & Reeves (1978)	David Constantine (1997)	Peter Wortsman (2010)	Johannes Contag (2018)
»through the pain [...] <i>flashed a thrill of inward satisfaction</i> at knowing that henceforth he would be at peace with himself.«	»in the midst of his grief [...] <i>an inward sense of contentment now flooded over him</i> as he found harmony within his own heart.«	»in the midst of the pain [...] <i>he felt a sudden access of inner satisfaction</i> that at least his own heart was in order now.«	»gripped by pain [...] <i>a determination welled up in his breast</i> to right this wrong.«	»right through the agony of seeing the world in such hideous disorder, <i>a sense of satisfaction flashed up within him</i> to see his own bosom finally in order again.«
»Durch den Schmerz [...] <i>blitzte ein Schauer der inneren Zufriedenheit</i> zu wissen, dass er von nun an mit sich selbst im Reinen war.«	»Mitten in seinem Kummer [...] <i>überflutete ihn jetzt ein inneres Gefühl der Zufriedenheit</i> , als er Ausgewogenheit in seinem eigenen Herzen verspürte.«	»Mitten in seinem Schmerz [...] <i>verspürte er einen plötzlichen Anflug innerer Zufriedenheit</i> , dass jetzt wenigstens sein eigenes Herz wieder in Ordnung war.«	»Vom Schmerz ergriffen [...] <i>stieg ein Entschluss in seiner Brust auf</i> , diesen Missstand zu beheben.«	»Mitten durch den Schmerz [...] <i>blitzte ein Gefühl der Zufriedenheit in ihm empor</i> , endlich seine eigene Brust wieder in Ordnung zu sehen.«
»the only instance in which his soul, well-disciplined though it was by the world, <i>was utterly unprepared for something it fully expected to happen</i> .«	»Well schooled in the world's ways though he was, <i>this would have been the one eventuality to which his feelings could have found no fitting response</i> .«	»the first time ever that his soul, well educated by the world, <i>had prepared itself to bear something that did not in accordance with his feelings</i> .«	»the only time in his life in which his world-tempered soul <i>prepared for an outcome of which he did not wholeheartedly approve</i> .«	»the only time that his soul, ever so cultivated by the world, <i>had been prepared for nothing that fully corresponded to its sentiment</i> .«
»der einzige Fall, in dem seine [...] Seele <i>überhaupt nicht gefasst war auf etwas, deren Eintreten sie völlig erwartete</i> .«	»Obwohl er die Weisen der Welt gut erlernt hatte, wäre dies der eine Fall gewesen, <i>auf den sein Gefühl keine adäquate Reaktion gefunden hätte</i> .«	»der erste Fall überhaupt, in dem seine von der Welt wohlherzogene Seele <i>sich darauf vorbereitet hatte, etwas auszuhalten, das seinem Gefühl nicht entsprach</i> .«	»das einzige Mal in seinem Leben, in dem seine welt-geprägte Seele <i>auf ein Ergebnis gefasst war, dem er nicht ganzen Herzens zustimmen konnte</i> .«	»der einzige Fall, in dem seine von der Welt so wohlherzogene Seele <i>auf nichts gefasst war, das ihrem Gefühl völlig entsprach</i> .«

Kleist	Kommentar	John Oxenford (1844)	Frances King (1914)
»Mehr als dieser wenigen Worte bedurfte es nicht, um ihn, <i>in der ganzen Verderblichkeit, in der er dastand,</i> plötzlich zu entwaffnen.« (DKV III, 77)	Es zeigt sich hier die Kunst Kleists, dem Leser eine prägnante Botschaft zu vermitteln, die bei näherer Betrachtung jedoch nur schwer fassbar ist. Steht Kohlhaas wie ein begossener Pudel vor Luthers Plakat? Oder steht er verdorben im Leben?	»More than these few words was not wanted to disarm him at once <i>among all his purposes of distinction.</i> «	»It had needed but these few words of that godly man to disarm him suddenly <i>in the midst of all the dire destruction that he was plotting.</i> «
	Rückübersetzung des Verfassers	»Mehr als dieser wenigen Worte bedurfte es nicht, um ihn auf einmal zu entwaffnen, <i>inmitten all seiner ihn auszeichnenden Bestimmungen.</i> «	»Es hatte nur dieser wenigen Worte des gottesfürchtigen Mannes bedurft um ihn plötzlich zu entwaffnen, <i>inmitten der ganzen schrecklichen Zerstörung, die er sich vorgenommen hatte.</i> «

## VII.

Es hat sich gezeigt, dass Missverständnis, Versäumnis, Verdeutlichung und Ausschmückung die größten Divergenzen zwischen den hier untersuchten Übersetzungen und Quelltexten, wie auch zwischen den Übersetzungen untereinander verursachen; im letzteren Fall zeigen diese Deformationen auch, dass die individuellen Lesarten der Übersetzer zu jeweils eigenen Interpretationen führen. Das einzige, eingangs angeführte Original, dem eine Übersetzung demnach treu sein kann, ist das originale Textverständnis der übersetzenden Person. Wenngleich dieses Textverständnis eine subjektive Instanz darstellt, so kann eine gewisse Texttreue doch erreicht werden, wenn sich die Übersetzung möglichst nah und genau an den sinnstiftenden Ebenen des Textes orientiert. Zu den schon beschriebenen Herausforderungen der Lexik gesellen sich insofern die Herausforderungen der formellen Ebene des Textes, seiner Syntax. Wie gehen nun die Übersetzer mit Kleists charakteristischen Schachtelsätzen um? Erfreulicherweise sind sich die hier untersuchten Übersetzer durchweg der Wichtigkeit des Kleist'schen Satzbaus bewusst.<sup>75</sup> Wie schon angesprochen, ist

75 Dies zeigt sich auch in den diversen Vorworten. So schreibt Greenberg, Kleist habe einen »style hard as steel yet impetuous, totally matter-of-fact yet contorted, twisted, surcharged with matter; a style full of involutions, periodic and complex, running to constructions like ›in such a manner, that‹, which make for a syntax that is at once closely reasoned and



Martin Greenberg (1960)	Luke & Reeves (1978)	David Constantine (1997)	Peter Wortsman (2010)	Johannes Contag (2018)
»It needed no more than these few words to disarm him instantly, <i>amid all the death and destruction in which he stood.</i> «	»Those few words had sufficed to disarm him in an instant, <i>so low had he sunk.</i> «	» <i>In the utter reprehensibility of his situation,</i> Luther's few words were enough to disarm him on the spot.«	»It did not take more than these few words for him to suddenly feel utterly disarmed by <i>the direness of his situation.</i> «	»It took no more than these few words to rob him, suddenly and <i>in the entirety of his rotten situation,</i> of all his defences.«
»Mehr als dieser wenigen Worte bedurfte es nicht, um ihn augenblicklich zu entwaffnen, <i>inmitten all des Todes und der Zerstörung, in der er stand.</i> «	»Diese wenigen Worte hatten ausgereicht, ihn augenblicklich zu entwaffnen, <i>so tief war er gesunken.</i> «	» <i>In der gänzlichen Verwerflichkeit seiner Situation</i> waren Luthers wenige Worte ausreichend, um ihn auf der Stelle zu entwaffnen.«	»Es brauchte nicht mehr als diese wenigen Worte, um ihm plötzlich das Gefühl zu geben, dass er <i>von der Entsetzlichkeit seiner Situation</i> vollkommen entwaffnet sei.«	»Es bedurfte nicht mehr als dieser wenigen Worte um ihn, plötzlich und <i>in der Gesamtheit seiner verderblichen Situation,</i> seines ganzen Widerstands zu berauben.«

breathless in its intensity.« Er grenzt sich aber auch von Kleists historischer Syntax ab: »I have tried to put Kleist into a more or less natural modern English; I have not tried to imitate any [historic] quality of his German.« (Kleist, *The Marquise of O* –, wie Anm. 15, S. 14, 38) Auch Luke und Reeves definieren klar ihre Grenzen: »The qualities of [Kleist's prose] which have made it the subject of much intensive stylistic scrutiny are of course the very qualities to which a translator cannot hope to do justice. He must merely seek to achieve a compromise that will suggest something of the simultaneous complexity and elegance of the original, while respecting the limits to which English syntax can reasonably be pushed.« (Kleist, *The Marquise of O* – and Other Stories, wie Anm. 17, S. 31) Constantine ist es dagegen wichtiger, Kleists individuellem Stil gerecht zu werden: »Translating Kleist, his sentences have to be conveyed in some shape and form capable of producing in English effects at least analogous to those produced by the German. Thus – to make an obvious point – though you might get across the lexical meaning of one of his long and complicated sentences by translating it into several shorter and simpler, doing so you would reduce and travesty the total sense, which consists not only (and often not mainly) in lexical meaning but in the long and complicated workings of the sentence itself. [...] So my aim in this translation was not to arrive at unexceptionable English; but at an English haunted and affected by the strangeness of the original. All good writing defamiliarizes our world, makes us feel strange in it. Bearing that in mind, the translator's responsibility is clear – and impossibly difficult.« (Kleist, *Selected writings*, wie Anm. 19, S. xxvi) Auch Wortsman zeigt sich inspiriert: »The sentences – which this translator decided, wherever possible, to leave largely intact – are complex syntactical puzzles, claustrophobic labyrinths of pronominally linked subordinate clauses joined by semicolons that confound any prospect of

eine exakte Homologie der Satzglieder und -zeichen im Englischen nicht sinnvoll,<sup>76</sup> doch stellen sich alle der Übersetzer der Herausforderung, sprachästhetisch vertretbare Äquivalente dazu zu finden; abschließend sollen einige repräsentative Beispiele gegeben werden.

Der viktorianische Satzbau Oxenfords war wie der des zeitnahen Kleists sehr elaboriert; insofern sind die Schachtelsätze seiner Übersetzung von 1844 noch relativ ungekünstelt und erinnern z. B. an Laurence Sterne, Walter Scott oder auch Edgar Allen Poe:<sup>77</sup>

Kohlhaas, who saw the castellan and the bailiff whisper together, as they cast most significant glances on the blacks, left nothing undone, actuated as he was by some dark foreboding, to make them take the horses.<sup>78</sup>

Kings syntaktische Entsprechungen erscheinen dagegen überlegter und quellorientierter:

Kohlhaas, amazed at such a shameless demand, told the Squire, who was holding the skirts of his doublet about him for warmth, that what he wanted to do was to sell the blacks; but as a gust of wind just then blew a torrent of rain and hail through the gate, the Squire, in order to put an end to the matter, called out, »If he won't give up the horses, throw him back again over the toll-bar;« and with that he went off.<sup>79</sup>

Obwohl Greenberg angibt, »natural modern English« zu schreiben,<sup>80</sup> wagt auch er sich ansatzweise in die Kleist'sche Satzverschachtelung (in »Michael Kohlhaas« übernimmt er in solchen Fällen generell den Satzbau Kings, weshalb das folgende Beispiel dem »Erdbeben in Chili« entstammt):

foreseeable closure. [...] Surrendering, you stagger through the telling like a sleepwalker, gasping, unable to catch your breath or find your footing, trapped by the syntax, until finally Kleist lets you drop with a merciful period and an inkling of the human condition.« (Kleist, Selected Prose, wie Anm. 2, S. 129)

76 Für eine derart direkte, aber sinnentleerte Übertragung empfiehlt sich die maschinelle Übersetzung.

77 Mit Anbruch der Moderne änderte sich die englische Satzkomplexität jedoch grundlegend. Vgl. Manfred Görlach, *English in Nineteenth-Century England: an Introduction*, Cambridge 1999, S. 159: »Nineteenth-century prose, even in newspapers and novels and at the 'penny magazine' level, affected an elaboration of vocabulary and sentence structure that today sounds absurdly pompous.«

78 Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 13), S. 167; im Original: »Kohlhaas, der den Schloßvoigt und den Verwalter, indem sie sprechende Blicke auf die Rappen warfen, mit einander flüstern sah, ließ es, aus einer dunkeln Vorahnung, an nichts fehlen, die Pferde an sie los zu werden.« (DKV III, 17, 19)

79 Kleist, Michael Kohlhaas (wie Anm. 14), S. 313; im Original: »Kohlhaas, über eine so unverschämte Forderung betreten, sagte dem Junker, der sich die Wamsschöße frierend vor den Leib hielt, daß er die Rappen ja verkaufen wolle; doch dieser, da in demselben Augenblick ein Windstoß eine ganze Last von Regen und Hagel durch's Thor jagte, rief, um der Sache ein Ende zu machen: wenn er die Pferde nicht loslassen will, so schmeißt ihn wieder über den Schlagbaum zurück; und ging ab.« (DKV III, 21)

80 Kleist, *The Marquise of O –* (wie Anm. 15), S. 38.

But when there was no sign of him, and the press of people grew, she journeyed on, then turned back and waited again; and finally, shedding many tears, she crept into a dusky pine-shaded valley to pray for his soul, which she believed had taken leave of this world; and found him there, her love, in this valley, and such bliss as made it seem like Eden.<sup>81</sup>

Luke und Reeves wollen den Kompromiss zwischen Kleists literarischem Charakter und englischer Sprachgepflogenheit, weshalb sie in Extremfällen die Sätze ganz aufteilen, ansonsten aber zumindest die Interpunktion angleichen bzw. für sie unwesentliche Satzzeichen streichen:

When he asked what had happened the warden immediately spoke up, and while the dogs, sighting the stranger, uttered bloodcurdling howls from one side and the knights shouted at them to be quiet from the other, he gave the Junker a most maliciously distorted account of how the horse-dealer was making all this stir just because his blacks had been used a little.<sup>82</sup>

Constantine passt sein Englisch möglichst genau an Kleist an und übernimmt z. B. dessen Angewohnheit, das Subjekt rigide vor allen Attributen und Interjektionen am Satzanfang zu platzieren; dies ist im Englischen stilistisch noch auffälliger als im Deutschen, was Constantines Zielsetzung entspricht, dass seine Sprache – wie Schleiermachers »zu einer fremden Ähnlichkeit hinübergebogen« – »affected by the strangeness of the original« sein sollte.<sup>83</sup>

The mayor, noting whilst in conversation with the doctor that Kohlhaas let fall a tear on to the letter he had received and opened, approached him in a warm and friendly way and asked what misfortune he had suffered; and when the horsedealer, without replying, handed him the letter, this estimable man, knowing of the abominable justice done him at Tronkenburg, as a result of which Herse, perhaps for the rest of his life, lay sick, clapped him on the shoulder and said not to lose his heart, he would help him get satisfaction.<sup>84</sup>

81 Kleist, *The Marquise of O* – (wie Anm. 15), S. 256f.; im Original: »Sie ging, weil niemand kam, und das Gewühl der Menschen anwuchs, weiter, und kehrte sich wieder um, und harrete wieder; und schlich, viel Tränen vergießend, in ein dunkles, von Pinien beschattetes Tal, um seiner Seele, die sie entflohen glaubte, nachzubeten; und fand ihn hier, diesen Geliebten, im Tale, und Seligkeit, als ob es das Tal von Eden gewesen wäre.« (DKV III, 200)

82 Kleist, *The Marquise of O – and Other Stories* (wie Anm. 17), S. 72; im Original: »Der Schloßvoigt, als er fragte, was vorgefallen sey, nahm sogleich das Wort, und während die Hunde, beim Anblick des Fremden, von der einen Seite, ein Mordgeheul gegen ihn anstimmten, und die Ritter ihnen, von der andern, zu schweigen geboten, zeigte er ihm, unter der gehässigsten Entstellung der Sache, an, was dieser Roßkamm, weil seine Rappen ein wenig gebraucht worden wären, für eine Rebellion verführe.« (DKV III, 25)

83 Schleiermacher, Über die verschiedenen Methoden des Übersetzers (wie. Anm. 8), S. 55, und Kleist, *Selected writings* (wie Anm. 19), S. xxvi.

84 Kleist, *Selected writings* (wie Anm. 19), S. 219; im Original: »Der Stadthauptmann, der, während er mit dem Arzte sprach, bemerkte, daß Kohlhaas eine Thräne auf den Brief, den er bekommen und eröffnet hatte, fallen ließ, näherte sich ihm, auf eine freundliche und

Wortsmann tendiert ähnlich wie Luke und Reeves dazu, die Interpunktion dem Englischen anzugleichen, lässt seine Satzschöpfungen aber generell von der Kleist'schen Periodik tragen:

But finely calibrated as it was, his innate sense of justice still wavered; he was not absolutely certain in his heart of hearts, the only court of law that counted for him, of the culpability of his adversary; and swallowing the insults, silently weighing the circumstances, and walking over to his horses to brush their manes, he asked in a quiet voice: »What did the stable hand do to be booted off the castle grounds?«<sup>85</sup>

Der Verfasser, letztendlich, hat es sich zum Ziel gesetzt, dem Satzrhythmus Kleists im Wesen so akkurat wie möglich zu entsprechen,<sup>86</sup> ohne dabei den syntaktischen

herzliche Weise, und fragte ihn, was für ein Unfall ihn betroffen; und da der Roßhändler ihm, ohne ihm zu antworten, den Brief überreichte: so klopfte dieser würdige Mann, dem die abscheuliche Ungerechtigkeit, die man auf der Tronkenburg an ihm verübt hatte, und an deren Folgen Herse eben, vielleicht auf die Lebenszeit, krank danieder lag, bekannt war, auf die Schulter, und sagte ihm: er solle nicht muthlos seyn; er werde ihm zu seiner Genugthuung verhelfen!« (DKV III, 43) Stilistisch auffällig sind Constantines Archaismen, wie etwa »whilst«, »let fall a tear« statt »let a tear fall«, »estimable man«, »done him« statt »done to him« oder »lay sick«.

85 Kleist, *Selected Prose* (wie Anm. 2), S. 71; im Original: »Doch sein Rechtgefühl, das einer Goldwaage glich, wankte noch; er war, vor der Schranke seiner eigenen Brust, noch nicht gewiß, ob eine Schuld seinen Gegner drücke; und während er, die Schimpfreden niederschluckend, zu den Pferden trat, und ihnen, in stiller Erwägung der Umstände, die Mähnen zurecht legte, fragte er mit gesenkter Stimme: um welchen Versehens halber der Knecht denn aus der Burg entfernt worden sey?« (DKV III, 25)

86 Sein hermeneutisches Fundament dazu bezieht er aus der Kleist-Forschung, die sich vor allem Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem Wesen der Kleist'schen Syntax auseinandergesetzt hat, so z. B. in den Untersuchungen von Karl Otto Conrady (*Die Erzählweise Heinrichs von Kleist: Untersuchungen und Interpretationen*, Diss. Münster 1953), Max Kommerell (*Geist und Buchstabe der Dichtung: Goethe, Kleist, Hölderlin*, Frankfurt a.M. 1940), Friedrich Beißner (*Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus*. In: *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag*, Tübingen 1948, S. 427–444), Irene Kahlen (*Der Sprachrhythmus im Prosawerk Heinrich von Kleists*, Diss. Tübingen 1953), Karl Ludwig Schneider (*Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils*. In: *Libris et Litteris. Festschrift für Hermann Thiemann zum 60. Geburtstag*, Hamburg 1959, S. 258–271), Hans-Heinz Holz (*Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*, Frankfurt a.M. 1962), Helmut Sembdner (*Kleist's Interpunktion*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 4 [1962], S. 100–117), Wolfgang Kayser (*Kleist als Erzähler*. In: *German Life and Letters* 8 [1954/55], S. 19–29) und Emil Staiger (*Heinrich von Kleist: Das Bettelweib von Locarno; zum Problem des dramatischen Stils*. In: *Ders., Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert*, Zürich 1943, S. 135–162), später auch Wassili Loukopoulos (*Heinrich von Kleist: Der Zweikampf: eine Strukturanalyse der Syntax unter dem Aspekt des Subjektgebrauchs*, Stuttgart 1978), Hans Kiefner (*Species facti. Geschichtserzählung bei Kleist und in Relationen bei preußischen Kollegialbehörden um 1800*. In: *KJb* 1988/89, S. 13–39), Peter Niebaum (*Die lateinische Syntax in Heinrich von Kleists Novellenprosa*. In: *Euphorion* 96 [2002], S. 75–91) und zuletzt Dirk Oschmann

Rahmen der Zielsprache zu sprengen – woraus sich Konstruktionen wie die folgende ergeben:

Once, he rode abroad with a string of young horses, well-fed all and shiny, deliberating, at the prospect of their sale at the fairs, to what use he might put his profits; some, as is the way of a good merchant, he would invest for further gain, but some he would enjoy presently: when he reached the Elbe and there found, by a stately castle on Saxon ground, a toll-gate that he had not encountered on this road before.<sup>87</sup>

Wie die diversen lexikalischen und syntaktischen Ansätze der Übersetzer zeigen, kann eine jede Übersetzung Kleists nicht mehr als ein Annäherungsversuch sein. Es erweist sich so eine rezeptive Gemeinsamkeit zwischen Lesenden und Übersetzenden: beide wollen den Dichter so genau wie möglich verstehen, müssen aber einsehen, dass es am Ende kein eindeutiges Verständnis geben kann. Wenngleich die intensive Verschachtelung der Sätze mit ihren vielen Konjunktionen eine starke logische Kohärenz suggeriert, so ist doch auch, ganz typisch für Kleist, ihr exakter Sinn weniger fassbar. Den Leser\_innen der ins Englische übersetzten Kleist-Erzählungen sei daher geraten, die Übersetzenden nicht nur als Vermittelnde der Textoberfläche zu betrachten, sondern auch als Verbündete, mit denen sie gemeinsam Kleists Erzählkunst begegnen können.

(Gewalt und Gattung – Poesien der Syntax bei Kleist und Thomas Bernhard. In: Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider [Hg.], Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen, Freiburg i.Br. 2014, S. 143–161).

87 Im Original: »Er ritt einst, mit einer Koppel junger Pferde, wohlgenährt alle und glänzend, ins Ausland, und überschlug eben, wie er den Gewinnst, den er auf den Märkten damit zu machen hoffte, anlegen wollte: theils, nach Art guter Wirthe, auf neuen Gewinnst, theils aber auch auf den Genuß der Gegenwart: als er an die Elbe kam, und bei einer stattlichen Ritterburg, auf sächsischem Gebiete, einen Schlagbaum traf, den er sonst auf diesem Wege nicht gefunden hatte.« (DKV III, 13)



# ÜBERSETZUNGEN





## INTRODUCTION AND ENGLISH TRANSLATION

Heinrich von Kleist's 'Essay: How to find the certain Path to Happiness, and – even amid Life's greatest Tribulations – enjoy the Journey undeterred!'

Heinrich von Kleist's (1777–1811) 'Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen!' (Spring 1799 or end of 1800)<sup>1</sup> is as important for understanding Kleist's development as a thinker as are his later and better-known essays. Of these essays, 'Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen' ('On the Gradual Production of Thoughts Whilst Speaking,' 1805/1806) and 'Über das Marionettentheater' ('On the Marionette Theater,' 1810) – both of which pointedly deconstruct the Enlightenment thought Kleist sets out to pursue with missionary zeal in the Happiness essay – have received much more critical attention. The Happiness essay, in which Kleist attempts to persuade his military comrade, Rühle von Lilienstern (1780–1847), of the importance of virtue for individual happiness, is described by Günter Blamberger as Kleist's farewell to both childhood and his military career, and as a "manifesto for a new start" in life.<sup>2</sup> At the writing of the Happiness essay, Kleist appears either entirely convinced by his understanding of Enlightenment pursuit-of-happiness discourses, or the essay represents a final attempt to stave off the collapse of his belief in secure knowledge, which occurred in late 1800 or early 1801, according to his letter to Wilhelmine von Zenge of 22 March 1801. Whichever the case may be, in his untenable conflation of Christianity and secularist eudemonism, Kleist had erected a philosophical house of cards that was not destined to stand for long.

Given its significance for Kleist's development as an individual and as a writer, the date of the essay's writing is of some importance. Kleist's letter supposedly written to his tutor Christian Ernst Martini on 18/19 March 1799 contains many of the paragraphs of the essay, to a great extent in its final form, though the letter is only one third as long as the essay and presents the paragraphs in a different order, while the essay does not include the first two pages of the letter.<sup>3</sup> According to Helmut

- 1 Bernhard Luther argued that the essay was probably actually finished toward the end of 1800, and points out that Kleist wrote to Lilienstern on 3 July 1801 to ask whether he had received "die große Schrift." (Bernhard Luther, *Die Abfassungszeit von Kleists 'Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden.'* In: *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* 18,1 [1938], pp. 53–61, here pp. 53, 58–60)
- 2 "[D]as Gründungsmanifest für den Neustart." (Günter Blamberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a. M. 2011, p. 44).
- 3 Curiously, Kleist reluctantly agrees that Aristotle's "middle road" ("Mittelpfad") is the best path, an idea he rejects flatly in the letter to Martini as a destructive hindrance to pursuing

Sembdner, the essay was completed shortly before the letter to Martini was written (cf. SW<sup>9</sup> II, 921); according to Hans-Joachim Kreuzer, the essay is a revision of the letter;<sup>4</sup> according to Bernhard Luther, the essay may have been written as late as early 1801; according to the Münchner Ausgabe, the chronology remains unclear.<sup>5</sup> Though Luther draws attention to Kleist's preoccupation with the pitfalls of misunderstanding as the root of unhappiness, which indeed superficially corroborates his thesis that the essay coincided with Kleist's work on 'Die Familie Schroffenstein' ('The Schroffenstein Family,' 1802/1803),<sup>6</sup> the letter is otherwise much more in keeping with the "Lebensplan" ("life plan") letter to Ulrike von Kleist of May 1799 (cf. SW<sup>9</sup> II, 489); indeed, Kleist also mentions his life plan in the 18/19 March 1799 letter to Martini (cf. SW<sup>9</sup> II, 473), indicating that Kleist's foray into eudemonism was likely brief.

By late January 1801, however, it becomes evident that Kleist's own unhappiness is the most plausible inspiration for the Happiness essay, and that the essay constitutes a projection onto his friend, Rühle von Lillienstern, of pessimistic feelings that are his own. In the letter of 31 January 1801 to Wilhelmine von Zenge, Kleist bemoans his own misanthropic inclinations and his "sad clarity" ("traurige Klarheit"; SW<sup>9</sup> II, 621) as to the true motivations of human behavior, contrasting himself with his friend, Ludwig von Brockes, whose character demonstrates an uncomplicated "love of humankind" ("Menschenliebe"; SW<sup>9</sup> II, 619). In the letter of 5 February 1801 to Ulrike von Kleist, Kleist cites the lamentable limits of language, his loneliness, and the "sad truth" of his own misanthropy ("traurige Wahrheit"; SW<sup>9</sup> II, 628). In the letter of 22 March 1801 to Wilhelmine von Zenge, Kleist explains the devastating impact Kant's explication of subjectivity has had on him (cf. SW<sup>9</sup> II, 634). After these letters, which establish Kleist's infamous crisis character, there is hardly a trace left to be found of the religious hope and eudemonist discourses that inform the essay, a fact that, Luther concedes, weakens his case for placing the essay in late 1800 or early 1801.<sup>7</sup>

Kleist's essay bears important similarities to Petrarch's 'Ascent of Mont Ventoux' (c. 1350) in its apotheosis character, its focus on happiness through virtue, and its frequent references to angles of vision and the relative advantages and disadvantages of mountain perspectives. The essay features dozens of allusions to eudemonist passages in works by Homer, Lucretius (cf. SW<sup>9</sup> II, 924),<sup>8</sup> Karl Wilhelm Ramler (cf. SW<sup>9</sup> II, 922), Christoph Martin Wieland ('Sympathien,' 1756; 'Agathon,' 1766f.),<sup>9</sup> Franz von

one's true passions, SW<sup>9</sup> II, 477. See Blamberger, Heinrich von Kleist (as annotation 2), p. 44.

4 Hans-Joachim Kreuzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist*, Berlin 1968, p. 203.

5 Cf. MA III, 525.

6 Cf. Luther, *Abfassungszeit* (as annotation 1), p. 54.

7 Cf. Luther, *Abfassungszeit* (as annotation 1), p. 60.

8 Wieland published three translations of Lucretius (most significant here is that of Karl von Knebel) in the 'Teutscher Merkur' in 1792, 1793, and 1794. In 1795, Johann Heinrich Friedrich Meineke published a two-volume translation entitled 'Von der Natur. Ein Lehrgedicht in Sechs Büchern.' See Paul Hoffmann, *Einige Anmerkungen zu Heinrich von Kleists 'Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden.'* In: *Festgabe der Gesellschaft für deutsche Literatur für Max Herrmann*, Langensalza 1935, pp. 19–25, here pp. 22–24.

9 See Luther's compelling discussion of the parallels between Kleist's letter to Wilhelmine von Zenge of 10 October 1800, and the present essay, and lines from Wieland's 'Sympa-

Kleist ('Sappho,' 1793),<sup>10</sup> Johann Joachim Spaulding ('Die Bestimmung des Menschen,' 1748/1794),<sup>11</sup> Johann Wolfgang von Goethe ('Wilhelm Meisters Lehrjahre I,' 1795),<sup>12</sup> and foremost Friedrich Schiller.<sup>13</sup> Indeed, central to understanding Kleist's declarations of hopelessness of 1800–1801 are the largely Schillerian eudemonist positions that inform the Happiness essay, which can be found in similar form in the works of the modern predecessors of both Schiller and Kleist – Shaftesbury, Frances Hutcheson, Adam Ferguson,<sup>14</sup> Jean-Jacques Rousseau, and Thomas Jefferson.<sup>15</sup>

Luther points out, without going into great detail, that Kleist's Happiness essay is foremost informed by Schillerian 'happiness-through-virtue' discourses,<sup>16</sup> and it would be difficult to address the problems this essay presents without first considering Kleist's early and essential disagreement with Schiller on the incompatibility of religious beliefs with the quest for earthly happiness. Schiller's very first essays in 1779 and 1780 declare happiness to be the end of all human pursuit. His position

thien' (Luther, *Abfassungszeit*, as annotation 1, 54f.). See also Hoffmann, *Einige Anmerkungen* (as annotation 8), p. 20.

10 In Franz von Kleist's 'Sappho,' practicing virtue results in a happiness described as „der Sonne gleich, die nie so göttlichschön / den Horizont mit Flammenröte malt, / als wenn des Donners Nächte sie umlagern.“ See Luther, *Abfassungszeit* (as annotation 1), pp. 58f. See also Hoffmann's detailed discussion of parallels between the Happiness essay and 'Sappho' (Hoffmann, *Einige Anmerkungen*, as annotation 8, pp. 20–22); and Wolfgang Thorwart, *Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien*, Würzburg 2004, p. 55.

11 Cf. Luther, *Abfassungszeit* (as annotation 1), p. 61.

12 Among other similarities to Goethe's 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' are the opening lines of the essay, which cite Goethe almost verbatim: „Es haben die Großen dieser Welt sich der Erde bemächtigt; sie leben in Herrlichkeit und Überfluß.“ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Idem, *Hamburger Ausgabe*, vol. 7, ed. by Erich Trunz, 10th edition, München 1981, p. 39. See Hoffmann, *Einige Anmerkungen* (as annotation 8), pp. 19f.; see also SW<sup>9</sup> II, 921–923; and Thorwart, *Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien* (as annotation 10), p. 43.

13 See Jeffrey L. High, *Schiller, Freude, Kleist und Rache / On the German Freedom Ode*. In: Dieter Sevin and Christoph Zeller (eds.), *Heinrich von Kleist – Style and Concept: Explorations in Literary Dissonance*, Berlin 2013, pp. 123–145; Helmut Koopmann, *Kleist und Schiller*. In: *Heilbronner Kleist-Blätter* 19 (2007), pp. 50–70; Klaus Kanzog and Eva Kanzog, *Kleist's Brief an Christian Ernst Martini: Das Textkritische Problem der Formulierungsübertragung*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 15 (1971), pp. 231–250.

14 Jeffrey L. High, *From Edinburgh to Williamsburg to Ludwigsburg: The Influence of the Scottish Enlightenment on Thomas Jefferson and Friedrich Schiller*. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 72 (2005), pp. 281–313, here pp. 290–293.

15 See Jeffrey L. High, *Schillers Unabhängigkeitserklärungen: Die niederländische 'Plakkaat van Verlatinge,' der „amerikanische Krieg“ und die unzeitgemäße Rhetorik des Marquis Posa*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 54 (2010), pp. 80–108.

16 Schiller's essays, including Briefe 'Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen' (Letters 'On the Aesthetic Education of the Individual in a Series of Letters,' 1795), appeared in the compilation 'Schillers Kleinere Prosaische Schriften' ('Schiller's Shorter Prose Works') of 1801, a book Kleist appears to have had in his possession for some time, as he alludes to the texts printed there repeatedly, and nowhere more obviously than in 'Allerneuerster Erziehungsplan' ('Very Latest Educational Plan,' 1810).

remains basically unchanged in the 'Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen' ('On the Aesthetic Education of the Individual,' 1795), in which happiness is identified in the first substantial sentence as the goal of aesthetic education,<sup>17</sup> and in 'Über den Gebrauch des Chors' ('On the Use of the Chorus,' 1803), in which the happiness of humankind through the happiness of the individual appears as the "highest" and "most serious" of all ends.<sup>18</sup>

As Helmut Koopmann has established, by 1800, not only the Happiness essay, but also Kleist's letters and poems clearly demonstrate a certain Schillerian orthodoxy.<sup>19</sup> In this relatively short essay, Kleist manages to cite or to allude to Schiller's 'Eine großmütige Handlung' ('A Magnanimous Act,' 1782),<sup>20</sup> 'Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet' ('The Stage Considered as a Moral Institution,' 1784),<sup>21</sup> 'An die Freude' ('Ode to Joy,' 1785),<sup>22</sup> 'Der Verbrecher aus verlorener Ehre' ('The Criminal of Lost Honor,' 1786),<sup>23</sup> 'Resignation' (1786),<sup>24</sup> 'Don Karlos' (1787; cf. SW<sup>9</sup> II, 306, 923), 'Kolumbus' (1796; cf. SW<sup>9</sup> II, 309f., 924), 'Der Ring des Polykrates' ('The Ring of Polycrates,' 1797/1798; cf. SW<sup>9</sup> II, 309f., 924), and 'Die Bürgschaft' ('The Promise,'

17 Friedrich Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 20, ed. by Benno von Wiese, Weimar 1962, p. 309.

18 „Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken.“ (Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 10, ed. by Seigfried Seidel, Weimar 1980, p. 8)

19 „Kleist hat Schiller intensiver studiert, viel intensiver als Goethe; Schiller hat er sich anverwandelt in Zustimmung und Widerspruch, und vor allem: diese Spur hat sich tief in sein Werk eingedrückt.“ (Koopman, Kleist und Schiller, as annotation 13, p. 52.)

20 The concept of transplanted flora, as introduced by Kleist here, is a Schillerian trope featured in 'Eine großmütige Handlung, aus der neuesten Geschichte' ('A Magnanimous Act from most recent History,' 1782; Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 16, ed. by Hans Heinrich Borchardt, Weimar 1954, p. 4). The parallel usage in 'Don Karlos' cited by Hoffmann was not published until 1805, that is, after Kleist wrote the Happiness essay. See Hoffman, *Einige Anmerkungen* (as annotation 8), p. 20, and Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 7,1, ed. by Paul Böckmann and Gerhard Kluge, Weimar 1974, p. 474.

21 'The Stage as Moral Institution,' 1784 (cf. SW<sup>9</sup> II, 307, 923). Koopmann provides a detailed discussion of Schiller's 'Schaubühne' essay and Kleist's 'Glück' essay (Koopmann, Kleist und Schiller, as annotation 19, p. 64; also Luther, *Abfassungszeit*, as annotation 1, p. 55).

22 Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, vol. 1, ed. by Julius Petersen and Friedrich Beißner, Weimar 1943, pp. 169–172.

23 The comparison of „ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt“ (1799; SW<sup>9</sup> II, 308), and „Erscheinungen der physischen und moralischen Welt“ in 'Allmähliche Verfertigung der Gedanken' (1805/1806; SW<sup>9</sup> II, 321), and in 'Allerneuester Erziehungsplan' (1810; cf. SW<sup>9</sup> II, 330) is nearly lifted from Schiller's 'Der Verbrecher aus verlorener Ehre' (1786): „[W]arum schenkt man einer moralischen Erscheinung weniger Aufmerksamkeit als einer physischen?“ (Schiller, *Schillers Werke*, vol. 16, as annotation 20, p. 9). See High, *Schiller, Freude, Kleist und Rache* (as annotation 13), p. 124.

24 Kleist reproduces Schiller's polarity of "entbehren" and "genießen" ('deprivation' vs 'pleasure'; SW<sup>9</sup> II, 308) and "Hoffnung" and "Genuss" ("hope" vs "pleasure"; SW<sup>9</sup> II, 309), with which Schiller contrasts happiness in the here and now with the false hope of reward in the afterlife. See Jeffrey L. High, "Judex!" Blasphemy, and Posthumous Conversion: Schiller and (No) Religion. In: *Goethe Yearbook 19* (2012), pp. 141–161, here pp. 149f.

1799; cf. SW<sup>9</sup> II, 309, 924). Though Kleist's dramatic reliance on Schiller as a source of authority indicates his belief that they are to some extent philosophical allies, it is important to be clear that Schiller's understanding of eudemonism and reconciliation philosophy (reason and feeling) is not only free of the religious interference that informs Kleist's essay, indeed, Schiller's philosophy is in fact demonstrably hostile toward the concepts of a personal God and an afterlife, two load-bearing yet very shaky pillars of Kleist's early thought. Most strikingly here, where the secularist Schiller in 1779 went to great lengths to propose Socrates as a *mortal* role model for constancy, love of humankind, and happiness amid the most tragic circumstances,<sup>25</sup> not quite twenty years later, Kleist simultaneously praises Socrates and reinserts his *de facto* foil, the *immortal* Christ, into the theory (cf. SW<sup>9</sup> II, 306, 314). In implying that the "Güte und Weisheit Gottes" ("goodness and wisdom of God"; SWII<sup>9</sup>, 302) is absolute and knowable, Kleist takes irrational refuge in an heteronomous house divided against itself, as articulated in his declaration to Wilhelmine von Zenge of 22 March 1801 that he once – but no longer – believed that he would be rewarded in an afterlife (cf. SW<sup>9</sup> II, 633f.).

Kleist's essay thus provides important insights into his early, fatally flawed conflation of Christianity and eudemonism, which sheds bright light on the source of the disappointment that inspired his so-called and oft-cited 'Kant Crisis' letters of 1801.<sup>26</sup> The incompatibility of belief in an afterlife (as a reward for virtue) and virtuous earthly happiness (which cannot be heteronomous by definition) is unwittingly cast in stark relief in Novalis' (1772–1801) discussion of Schiller's blasphemous poem, 'Die Götter Griechenlands' ('The Gods of Ancient Greece,' 1788). According to Novalis, in response to the poem – beyond Friedrich Stolberg's published accusation of blasphemy<sup>27</sup> – Schiller was widely denounced as an atheist, which his writings indicate he was.<sup>28</sup> During the same period, Novalis composed both a defense of Schiller's poem – 'Apologie von Friedrich Schiller' – and a fragment on morality and atheism that appears to be a complementary piece: 'Kann ein Atheist auch moralisch tugendhaft aus Grundsätzen seyn?'<sup>29</sup> In his fragment, Novalis recognizes at least two sub-categories of atheists, evidently common enough to be readily distinguished: "Ich spreche nicht von Atheisten aus Mode sondern [von] wirklich überzeugten."<sup>30</sup>

25 Cf. Schiller, *Schillers Werke*, vol. 20 (as annotation 17), pp. 3f.

26 Kleist's clear expression of confusion and his conflation of virtue and happiness is a confusion Kant had already addressed and dismissed in 'Grundlegung zur Metaphysik der Sitten' (1785) and in 'Kritik der praktischen Vernunft' (1788). See Hoffmann, *Einige Anmerkungen* (as annotation 8), p. 25.

27 Jeffrey L. High, *Friedrich Schiller, Secular Virtue, and 'The Gods of Ancient Greece.'* In: Christopher Nadon (ed.), *Secularism and the Enlightenment*, Lanham, MD, 2013, pp. 315–324, here pp. 317–320.

28 Novalis cites the source of uproar as a reaction to perceived atheism: „Man hat fast überall über das vortreffliche Gedicht des Herrn Raths Schiller 'Die Götter Griechenlands' Weh u[nd] Ach geschrien, ihn für einen Atheisten und ich weiß nicht für alles erklärt und voll heiligen Eifers ihn geradezu der Hölle übergeben.“ (Novalis, *Apologie von Friedrich Schiller*. In: *Idem, Schriften*, vol. 2, ed. by Richard Samuel, Darmstadt 1965, pp. 24f., here p. 24)

29 'Can an Atheist also be morally virtuous out of Principle?' Both essays are undated.

30 "I do not mean those trendy atheists, but those who are genuinely convinced".

He proceeds to reduce atheism to two concepts, which he delivers in Schillerian terms: the means, “virtue” – “[e]r fühlt die Wonne der seligen geräuschlosen Tugend”<sup>31</sup> – and the end, “joy” – “[e]in Atheist braucht nicht trübe zu seyn, sondern freudig, weil Freude ihm Gottheit ist und sie alles auf den gegenwärtigen Augenblick einschränken.”<sup>32</sup> With that, Novalis delivers a precise and concise explanation of the logical division between the benefits of religious belief (peace of mind in the belief in the afterlife as sole compensation for joyless obedience and self-denial) and non-belief (the freedom and urgency to enjoy life here and now), which are cast as an either/or proposition in Schiller’s poem ‘Resignation.’<sup>33</sup> Kleist’s implied attempt to simultaneously satisfy heavenly and earthly duties in the realm of virtue both renders his concept of virtue heteronomous (and thus invalid) and places an irrational constraint on the autonomous earthly pursuit of virtuous happiness based on reason; the result is a less than earthquake-resistant construct.

The present translation is based on the most readily available edition of the text, that which appears in the Hanser Edition edited by Helmut Sembdner (SW<sup>9</sup> II, 301–315). I have tried, where possible, to maintain Kleist’s use of semicolons between complicated main clauses, use of em-dashes, and inventively hypotactic sentence structures. The use of ‘Mensch’ in the parallel texts by Schiller and Kleist, as in Schiller’s *Briefe ‘Über die ästhetische Erziehung des Menschen,’* necessarily refers to a gender-free concept of the individual. In order to avoid the conflation of the concept with those in then contemporary texts addressing ‘man,’ ‘men,’ or ‘the human race,’ or those stemming from traditions that default to masculine pronouns, the present translation uses „individual“ where ‘human being’ or ‘man’ would be inaccurate or misleading.<sup>34</sup> Likewise, I have translated the German ‘Seele’ freely, with consistency in regard to the contexts in which it appears as either ‘mind,’ ‘spirit,’ ‘being,’ or ‘soul,’ since the term frequently has neither religious implication nor colloquial correspondence in English. On the other hand, for the sake of consistency, I have translated ‘Bild’ as ‘picture’ throughout. Similar challenges in contextual usage and avoidance of redundancy were posed by Kleist’s frequent uses of ‘Geist’ (‘intellect,’ ‘spirit,’ ‘mind’), as well as ‘Menschenhass’ (‘hatred of humankind,’ ‘misanthropy’) and ‘Menschenliebe’ (‘love of humankind,’ ‘philanthropy’).

31 „He feels the joy of blissful, silent virtue.“

32 “An atheist must not be gloomy, but rather joyful, because for him Joy is the deity, and because atheists limit all considerations to the present moment.” Novalis, *Kann ein Atheist auch moralisch tugendhaft aus Grundsätzen seyn?* In: *Idem, Schriften* (as annotation 28), pp. 18–20, here p. 20.

33 In the process, Novalis also articulates the logic of metaphor in Schiller’s secularist ode, ‘An die Freude’ – which Kleist cites frequently – in which all metaphysical references are metaphors for the common goal of all existence – earthly happiness, that is, freedom from coercion, both external and internal.

34 I owe a debt of gratitude to Carrie Collenberg-Gonzalez (Portland State University), Kenneth Ensslin, Glen Gray, Natalie Martz, Tegan White-Nesbitt, and Courtney Yamagiwa (California State University, Long Beach), Sophia Clark and Curtis Maughan (Vanderbilt University), Rebecca Stewart (Harvard University), Matthew D. Straus (University of Washington), and Friederike von Schwerin-High (Pomona College).

Heinrich von Kleist  
Translated by Jeffrey L. High

ESSAY: HOW TO FIND THE CERTAIN PATH  
TO HAPPINESS, AND – EVEN AMID LIFE’S  
GREATEST TRIBULATIONS – ENJOY THE  
JOURNEY UNDETERRED! (1799 / 1800)  
For Rühle [von Lilienstern]

We see the privileged of this earth in possession of the material goods of this world. They live in glory and excess; the treasures of art and nature appear to gather around them and for them, and this is why they are called the favorites of fortune and happiness. Yet displeasure darkens their eyes, pain renders their faces pale, and grief is expressed in all their features.

On the other hand, we see a poor day laborer who earns his daily bread by the sweat of his brow; scarcity and poverty surround him; his entire life appears to be eternal worry, work, and want. Yet contentment shines from his eyes, a smile of joy graces his face, and cheerfulness and blissful oblivion surround his entire appearance.

You see, my friend, what people call happiness and misfortune is *not always* accurate; for, despite all the advantages of external good fortune, we see tears in the eyes of the former, and despite all the misfortune, a smile on the face of the latter.

If material foundations provide only a very uncertain measure of happiness, then where are its foundations certain and immutable? My friend, I believe the answer is: in the only place where happiness is enjoyed or sorely missed, *deep within*.

Somewhere in creation the foundation *must* lie: the totality of *all* things *must* contain the causes and the components of happiness, my friend, for the deity would never defraud the longing for happiness, which it planted, unquenchable, in our souls; the same deity would not betray the hope through which it points us unmistakably toward our possible happiness. For, to be happy – this is indeed the first of all of our desires, which speaks loudly and animatedly from every artery and nerve of our being, which guides us through the entire course of our lives, which already lay vague in the first childish thoughts of our minds, and which we will ultimately take to the grave as old men. And where, my friend, can this wish find fulfillment, where can happiness find a more certain foundation, than there, where the instruments of its enjoyment lie, in our senses, toward which all creation is oriented, where the world in all its immeasurable delights repeats itself in miniature.

There, too, happiness is our property alone, not dependent on any external relationships; no tyrant can rob us of it, no villain can destroy it, we carry it with us to all corners of the earth.

If happiness appears to depend entirely on external circumstances, if it appears to be a matter of chance, my friend, and if you could provide a thousand such examples that defy the goodness and wisdom of God, it still cannot be true. All human beings

are equally dear to the heart of the deity, yet by far only the smallest minority are among those favored by fate; ergo, for the great majority, the pleasures of happiness would be lost, forever unattainable. No, my friend, God cannot be so unjust, there must be a happiness that exists independently from external circumstances, to which all human beings have the same claim, and thus it must be possible for all to achieve to the same extent.

Let us then not assume that happiness is dependent on external circumstances, where it would remain forever as precarious as the pillar that supports it; let us, as encouragement and reward, connect it with virtue, where it appears in a more beautiful form and on more solid ground. This notion will appear to you to be true in individual cases and under certain circumstances; my friend, *it is true in all cases*, and I am happy in advance that I will persuade you that this is so.

When I present you with happiness as the reward of virtue, the former appears to be the end and the other merely the means. In presenting the case as such, I feel that virtue here does not appear in its highest and most sublime calling, though I remain at a loss as to how to explain how this relationship of means and end could be presented otherwise. It is possible that the capacity to love and practice virtue for its own sake is a characteristic of only a very few beautiful souls. But my heart tells me that the expectation of and the hope for human happiness, and the prospect of virtuous joys – if, admittedly, no longer entirely pure joys – are nonetheless neither punishable nor criminal. If self-interest is the motivation, then it is the most noble self-interest imaginable, for it is the self-interest of virtue itself.

And then, my friend, these two deities serve and support each other in such a complementary manner – happiness as encouragement for virtue, virtue as the path to happiness – that a person may be allowed to think the two side by side and intermingled. Nothing can possibly inspire virtue better than the prospect of pending happiness, and no more beautiful nor more noble path to happiness is conceivable, than the way of virtue.

Nonetheless, my friend, virtue is not only the most beautiful and most noble path – lest we forget what we set out to prove – virtue is the only path. All the more reason not to hesitate to recognize virtue for what it is, the guide to all human beings on the path toward happiness. Yes, my friend, *only virtue alone brings happiness*. That which fools call happiness is not happiness at all, it only numbs them to the longing for true happiness, it actually only teaches them how to forget their unhappiness. Follow the wealthy and the respected individual into his little chamber, when he hangs the medal and sash on his bedpost and catches sight of himself as a human being. Follow him into loneliness; this is the touchstone of happiness. There you will see tears roll down pale cheeks, there you will hear sighs rise up from a deeply moved breast. No, no, my friend, virtue, and only virtue alone is the mother of happiness, and *the best individual is the happiest individual*.

You hear me say so much about virtue, and in such a lively manner, and yet I know that you associate with this concept only a vague understanding; my dear, I feel the same as you, even if I speak so much of it. It appears to me like a lofty, sublime, unnamable phenomenon, for which I seek in vain a word to express it in language, and in vain a form through which to express it with a picture. And yet I



pursue this concept with the innermost ardency, as though it stood before my mind clear and articulate. All I know about it is that it encompasses the incomplete vision I am currently capable of perceiving; but I sense still more, something still higher, something more sublime, and this is actually precisely what I am unable to express and give form to.

I am consoled by the memory of how much murkier, how much more confused than now, my mind's concept of virtue was in earlier times; and how, slowly but surely, since I began to think and to work on educating myself, how much my picture of virtue has gained in form and literacy; I therefore hope and believe that, as it becomes more and more clear in my mind, so, too, this picture will present itself to me in an increasingly articulate form; and the more it gains in truth, the more it will strengthen my powers and inspire my will.

If I propose to describe to you in few characteristics the inarticulate representation that hovers before me as the ideal of virtue in the picture of a sage, I would only be able to list characteristics that I have on occasion found here and there among certain individuals and whose appearance especially moved me, for example, noble-mindedness, love of humankind, constancy, modesty, contentment, etc.; however, dear friend, that would never become a portrait; it would remain a riddle to you as it is to me, always lacking the indispensable password for its resolution. Still, I am confident that these few characteristics are enough for me already now to claim that when, at the highest possible development of our intellectual powers, we also solidly establish these characteristics listed above in our innermost beings; I maintain that with the development of our judgement, with the increase of our acumen through experiences and studies of all kinds; with time; the principals of nobility, of justice, of love of humankind, of constancy, of modesty, of tolerance, of moderation, of contentment, etc., unshakably and irrevocably woven into our hearts; under these circumstances, I maintain that we will never be unhappy.

What I call happiness is only those full and exalted pleasures that lie – to portray it for you in one characteristic – in the gratifying observation of the moral beauty of our own beings. These pleasures – the satisfaction with ourselves, the recognition of good acts, the feeling of maintaining dignity through fortitude, through all moments of our lives, possibly pitted against a thousand challenges and temptations – are capable of establishing a certain, heartfelt, and indestructible happiness, amid any external circumstances, even in the obviously saddest situations.

I know, you hold this way of thinking for an artificial, if happy, means to philosophize away the gloomy clouds of fate, and to dream up sunshine in the middle of rain and thunder. That is certainly doubly unfortunate that you have such a low opinion of this divine power of the mind; first, because you lose so unendingly in so doing, and second, because it is difficult, indeed impossible, to force you to think better of it. But, for the sake of your happiness, I wish and I hope that time and your heart will bestow this feeling upon you, just as true and profound as when it uplifted me at the moment I wrote it.

The highest, most practical, effect that you attribute to this way of thinking – or, much better (since this is what it actually is), way of feeling – is that it could possibly serve to safeguard individuals bearing the burden of oppressive fates from despair;

and you believe that if reason and the heart could actually enable an individual to feel happy, even amid disadvantageous external circumstances, that an individual would nonetheless have to be happier amid advantageous external circumstances.

In response, my friend, there is nothing I can argue, because it would be a pointlessly misunderstood debate. The happiness, about which I spoke, is not dependent on any external circumstances, it accompanies the individual who possesses it with the same force in all of life's conditions, and the opportunity to develop happiness from pleasures can be found in dungeons just as it is found on thrones.

Yes, my friend, even in chains and in irons, banished into the night of the darkest dungeon – do you not believe and feel that even here there are also exalted delightful feelings for the virtuous sage? Oh, in virtue there lies a secret divine power that uplifts the individual over fate; in her tears higher joys ripen, even in her sorrow lies a new happiness. Virtue is like the sun, which never paints the horizon so divinely beautiful with such a flaming red as when it is first obscured by stormy nights.

Oh, my friend, I seek and search about, looking for words and pictures to convince you of this glorious and delightful truth. Let us contemplate the picture of an innocent person in shackles – or better yet, look back into the past two thousand years, to that one best and most noble of all human beings, who suffered death on the cross for humankind, to Christ. He slept among his murderers, he reached out his hands to be bound of his own free will, the precious hands, whose business was only to do good; yes, he felt free, more than the inhuman monsters who bound him, his soul was so full of consolation that he was able to console his friends, he forgave his enemies as he died, he smiled lovingly at his executioners, he faced a fearful, terrible death serene and joyful – oh, how brightly innocence moves above sinking worlds. In his breast, an entire heaven of emotions must have found room, for “to suffer injustice flatters great souls.”

Now, I am overwrought, my friend, and what I could still say would appear pale and powerless in contrast with this picture. Therefore, my dear friend, I hope to have reason to believe that I have convinced you that virtue makes the virtuous individual happy even in misfortune; and if I should say anything else about this subject, then let us once again illuminate with the torch of truth the concept of external happiness, whose attractions seem to hold such lively sway over your senses.

To judge based on the picture of true inner happiness, the sight of which has just now so vividly delighted us: do wealth, possessions, honors, and all the fragile gifts of chance really deserve the name of *happiness*? After all, our German language is not so bereft of nuance; on the contrary, I can easily find a few words which express very accurately and fittingly what effect these goods bring about, namely pleasure and comfort. Fortuna's favorites are admittedly richer than her stepchildren due to these very welcome pleasures; albeit their most splendid features lie in novelty and variety, and therefore the poor and the disenfranchised are not entirely excluded from their enjoyment.

Yes, I am even inclined to believe that it is possible in this regard for the poor and the disenfranchised to have an advantage over the wealthy and the respected individual, for the latter's sense of enjoyment can easily be numbed or perhaps ceases altogether amid the all too frequent variety of diversion, to be displaced by empti-

ness and gaps; while the former, who makes due with moderate pleasures, and who only seldom more ardently tastes the allure of novelty, thus never tires of diversion, such as it is, because even in this there lies a certain uniformity.

Nonetheless, be it so: the privileged of this earth have the advantage over the lowly to indulge and feast; all the world's goods may present themselves to their pleasure-hungry senses, and they before all others may enjoy them; however, my friend, we should not simply hand them the exclusive prerogative of being happy; if they have earned their share of sorrow, they will not be able to balance the scales with gold alone. All humankind is governed by a great unrelenting law, to which the prince, just like the beggar, is subject. Reward follows virtue; punishment follows vice. No gold can bribe an indignant conscience, and if the vicious prince buys off every look cast and every expression and remark, if he invokes all the arts of frivolity, as Medea invoked all the fragrances of Arabia to expel the repulsive stench of murder from her hands – and were he to summon up Mahomet's paradise in order to divert or to numb himself – in vain! His conscience still causes him torment and terror, just as it does the lowest of his subjects.

We want to protect ourselves against this greatest of evils, my friend, and, in so doing, we simultaneously protect ourselves from all the rest; and if we cannot escape, in the sensuality of our youth, the wish for external pleasures alongside pleasures of the foremost and highest inner happiness, let us at least be so modest and content in these wishes, as befits pupils on the path toward wisdom.

And now, my friend, I will give you a lesson, the truth of which my intellect is convinced, even if, admittedly, my heart incessantly dissents. This lesson is: of the paths that lie between the greatest external happiness and misfortune, always travel straight on the middle road, and never aim in our desires for the dizzying heights. As much as I now still hate middle roads of all kinds, because an inborn powerful internal drive leads me astray, I sense nonetheless that time and experience will someday convince me that in the end middle roads are the best. A particularly important reason for us to foremost desire moderate external happiness is that such happiness actually occurs most frequently in the world, and therefore we need not fear so much that we will be disillusioned.

That the view from great extraordinary heights promises so little happiness is something I have felt deep inside while standing atop the *Blocksberg Mountain*. Do not laugh, my friend; there is a law that governs the moral and the physical world equally. The temperature at the elevation of the throne is so inclement, so uncomfortable, and so ill-suited to the human constitution as the summit of the *Blocksberg*, and the view from the one inspires as little happiness as the view from the other, because in both cases the viewpoint is too lofty, and the beauty and charm that surround them both are too far below.

In contrast, I recall with much greater pleasure the view from the intermediate and less lofty elevation of the *Regenstein Mountain*, where no cloudy veil concealed the landscape, and the beautiful carpet of the whole, like the infinite variety of its parts, lay in clear detail before my eyes. The air was moderate, not warm and not cold, just what is required to breathe freely and easily. I am going to write down for

you the pictorial concept of happiness and sorrow provided by *Homer*, although I have already told you about it.

In the front court of Mount Olympus, he explains, there stood two large vessels, one filled with pleasure, the other with deprivation. According to *Homer*, the individual to whom the gods mete out equal portions from both vessels is the happiest; the one to whom they mete out unequal portions is unhappy, but the most unhappy of all is the one who receives from only one of the vessels.

Thus, *depriving oneself and enjoying*, that would be the rule of external happiness; and the path, equally distant from wealth and poverty, from abundance and want, from luster and darkness, is the happy middle road we wish to travel.

Now, admittedly, we are still wavering about on random paths, but, my friend, this can be forgiven in us as young men. The inner fermenting of interrelated and synergistic forces, which overrun us at our age, allows no peace in thought and action. We do not yet know the words of the incantation; time alone conducts them in and of itself, in order to calm and pacify the remarkably disharmonious forms that agitate deep inside and drive us to distraction. And all the young men, whom we see alongside and around us, naturally share this fate with us. All their moves and motions appear to be nothing but the effect of an imperceptible but powerful jolt, which irresistibly drags them along. They appear to me like comets that roam the universe in random ovals until they finally find a law of motion and an orbit.

Until then, my friend, let us rely on patience and hope, and only strive to preserve at least that in our spirits which is already now good and beautiful. To be specific, and for more reasons than those listed above, it will be good for us, and especially for you, if we make hope our goddess, because it seems at the moment as though pleasure intends to evade us.

For one of two goddesses always smiles on a person, dear friend – pleasure smiles on the happy, hope smiles on the sad. It also seems as if the sum of fortunate and unfortunate coincidences remains all in all the same for every human being; upon hearing this observation, who is not reminded of the tyrant of Syracuse, *Polycrates*, whom fortune guided in all his endeavors, who was never cheated by a wish or a hope, to whom chance even returned the ring he had cast into the sea as a voluntary sacrifice to misfortune. Hence he had drunk from the cup of his happiness until nearly empty; but, with a single stroke, fate restored equilibrium and let him die on the gallows. – Often, in a few years of youth, a young man squanders his entire life's allowance of good fortune, and then lives in want in old age; and as your years of youth, even more than my own, have passed devoid of joy, regardless of the fact that you possess a deeply felt longing for joy, the hope of happier times nonetheless provides you with nourishment and strength; for, already now I dare predict with some, indeed with great certainty, a happy and joyful future. Just think, my friend, of our beautiful and glorious plans, our journeys. How much pleasure they promise us – even the richest pleasure amid the most inauspicious coincidences – at the very least, through memory *after* the journeys are concluded. Still more, look beyond their completion, and *look at yourself*, the man enriched through knowledge, educated in heart and spirit through experience and activity. For education must be the

purpose of our journey, and we must achieve it, or the plan is as nonsensical as the implementation is inept.

Then, my friend, the earth will be our fatherland, and all human beings will be our countrymen. We will be able to face the world and go anywhere we please, and always be happy. Yes, we shall find our happiness partly in contributing to the happiness of others, and we will educate others, as we ourselves have hitherto been educated.

How many pleasures are alone provided by the true and correct appreciation of things. How often is the misfortune of a given individual merely the result of the impossible effects he ascribed to things, or the result of false conclusions he derived from conditions, how often he dashed his own expectations through self-deception. We will stray from the truth less often, my friend, we will penetrate the secrets of the physical as well as the moral world, in time of course, where the eternal veil guards over them, and what we expect from nature through the acumen of our minds, she will certainly deliver. Indeed, in a sense it is even possible to guide fate oneself, and if the great and all-powerful wheel of fate should drag us along, we need never lose the feeling of our self, need never lose consciousness of our own worth. Even on this path, the sage, as one poet put it, *can suck honey from every flower*. The sage knows the great cycle of things, and therefore rejoices in destruction as in good fortune, because he knows that in destruction lies again the seed of new and more beautiful creations.

And now, my friend, a few words about a malady, which, to my discomfort, I believe I detect as a seed in your mind. Without well-founded cause, perhaps even inexplicably to you, perhaps without particularly negative experiences, indeed perhaps without the acquaintance of even a single thoroughly evil human being, it seems as though you hate and shun people.

My dear, at your age, this is particularly dangerous, because your age makes the connection with people and their support still so very necessary. I do not believe, my friend, that this sentiment is a basic characteristic of your personality, because it would destroy the hope of your complete education, to which your other talents entitle you, and because this would unfailingly disfigure your character. Therefore, I am more apt to, and would rather, believe that this is one of those strange sensations – as in particular your comments appear to indicate – which should not properly belong to any human soul, and especially not to yours; and which you, out of some spirit of singularity and protest, seduced by an unmistakable drive toward distinction, have transplanted through artifice and effort into your own mind.

Transplants, my friend, are already not good in the general sense, because they always disrupt the beauty of the individual and the order of the whole. To plant southern fruits in the northern countries – that may still work, the infertile stretch of land may justify the unhappy inhabitants in their intervention in the order of things; but to transplant the sickly and sapless, crippled products of the north into the lushest southern soil – dear friend, the question fairly raises itself – *to what end?* Here, only a possible practical benefit can justify it.

But whatever I think and ponder, my friend, not a single practical benefit comes to my mind, whereas hosts of evils do.

I know it, and you have informed me often enough, you feel within a lively drive for activity, you wish someday to be very active and on a grand scale. This is beautiful, my friend, and worthy of your intellect; also, you will find your sphere of influence, and time will determine the relative concepts of *great* and *small*.

But at this point I am struck by an enormous contradiction, which I cannot resolve in your favor, other than by eliminating misanthropy from your being. For if you want to work and to create, if you want to sacrifice your existence for the existence of others, and if you wish in so doing to multiply your existence by thousands, dear friend, if you only gather for others, if you want to sacrifice energies, time, and life only for others, for whom can you possibly make this precious sacrifice, other than for whomsoever is dearest to your heart and most near to you?

Yes, my friend, actions require sacrifice, sacrifice requires love, and so actions must be founded on true and innermost love of humankind; ergo, love of humankind must be self-serving, and only want to create for the sake of itself.

I should like to conclude here, my friend; if you were really so unfortunate as to harbor misanthropy in your heart, envisioning this ugly and disgusting sentiment becomes so repugnant to me, that even any advice I could give you toward overcoming it disgusts me to the core of my being. Misanthropy! To hate the entire human race! Oh God! Is it possible that one human heart has room enough for so much hatred!

And is there nothing more left to love about the human race? And are there no longer virtues among them, no justice, no charity, no modesty in happiness; no greatness and constancy in misfortune? Are there then no more honest fathers, no tender mothers, no pious daughters? Are you not moved by the sight of a patient sufferer, an anonymous benefactor? Not by the sight of a beautiful, suffering innocent? Not by the sight of innocence triumphant? Oh, and if only a single virtuous individual were to be found anywhere on the entire earth, this single one would counterbalance an entire hell full of villains; for the sake of this one individual – surely one cannot hate *all humankind*. No, dear friend, in our common way of life, only the superficial aspect of things is visible, only powerful and intense impressions enthrall our gaze, while the more subtle impressions escape our view in the turmoil of events. How many a father lives in deprivation and still looks after the welfare of his children; how many a daughter prays and works for her poor and sick parents; how many sacrifices are made and carried out in secret; how many a benevolent hand at work goes unseen. But that which is good and that which is noble make only feint impressions, and yet the human being loves the bold, and derives pleasure from admiration and delight, while greatness and immensity are precisely where human beings are lacking. And if it is only the great and the immense, whose impressions you long for the most, then, my friend, these pleasures, too, can be provided, and there are plenty in the scheme of things. I therefore recommend to you once more history, not as a study, but as a reading. Perhaps the great flood of novels, which, according to your own testimony, (forgive me this ignoble expression) once drowned your imagination, but perhaps this all too frequent reading material is at fault for

the feeling of misanthropy, which contrasts so uncongenially and alien with your other feelings. A good, careless heart soars so readily into these fictional worlds, the sight of such consummate ideals delights it, and once a glance escapes beyond the book, the sorceress vanishes, meager reality surrounds it, and instead of its ideals, the face of mundane routine grins back at it. We then busy ourselves with plans for the realization of these dreams; often, the less we contribute through doings and dealings, the more ardently we engage; then we find other human beings too boorish for our purpose, and so the first perception of indifference and contempt toward them develops.

But how different it is with history, my friend! History is the faithful representation of what has taken place among human beings at all times. No one has added anything, no one has deleted anything; there are no fantastic ideals, no poetry, nothing but true, prosaic history. And yet, my friend, in its pages there are beautiful, glorious character portrayals of great, sublime individuals, people like Socrates and Christ, whose entire life stories concerned virtue; deeds such as those of Leonidas, of Regulus, and all the countless Greeks and Romans, who all achieved and surpassed everything the imagination can possibly invent. And here, my friend, we can truly see to what heights the human being can climb, how close we can tread to the divine! These stories may, and should, fill you with admiration and delight; but, my friend, they should also fill you with love for the human race, whose pride they were, fill you with love for the great species, to which they belonged, and whose stature they so greatly elevated and ennobled through their appearance.

Perhaps, at this moment, you look about the peoples of the earth, and seek and find that they are lacking a Socrates, Christ, Leonidas, Regulus, etc. Do not be mistaken, my friend! All these men were great, uncommon men, but that *we* know this, that they have become so famous, they have chance alone to thank for this, which made their circumstances so happy that the beauty of their beings rose forth like a sun.

Without *Melitus* and without *Herod*, *Socrates* and *Christ* might have remained unknown to us, and yet they would have been no less great and sublime. If, then, at present, no such being so worthy of admiration stands out – – my friend, I only hope that you may not think that human beings have fallen from their heights; on the contrary, there appears to be a law that governs humankind, that in general, humanity always remains the same at all times, however often the peoples may change in shape and form.

For all these reasons, my dear friend, if you really harbor it in your breast, chase away the ugly, unhappy, and, as I have convinced you, indeed baseless hatred of human beings. Love and benevolence need only take its place. Oh, it is so dreary and sad to hate and fear, and it is so sweet and so joyful to love and to trust. Yes, truly, my friend, without love of humankind, no happiness is possible, and a creature as loveless as a misanthrope is not worthy of any true happiness.

And then, one more thing, my dear: is the education that we strive for with all of our might possible without love of humankind? All virtues, of course, relate only to human beings, and are only virtues inasmuch as they are beneficial to them. Magnanimity, modesty, benevolence, all of these virtues raise the question – toward whom?

And for whose benefit? And to what end? And the answer always presents itself: for human beings, and for their benefit.

The journey that we have planned will be particularly beneficial to you, in that it will show you human beings from a very amicable perspective. I expect and hope thousands of beneficial influences from our journey, but for you especially the one I just mentioned. The nature of our journey will provide us with a happy relationship toward people. They are not only happy to provide what one demands of them out loud, but they are even more happy to provide what one silently hoped of them.

Already on our brief hiking trip in the Harz Mountains, we frequently had this happy experience. How often – when we entered a house, tired and exhausted from the journey, and asked the first person we saw for a drink of water – how often did the honest people give us instead beer or milk and refuse to accept pay. Or they voluntarily abandoned work and shop in order to lead us, lost as we were, long distances to the right paths. Such silent requests are often perceived, and are fulfilled without as much as a sound nor any pretense, and paid for with a handshake, because the social virtues are precisely those required by everyone in need of help. But, of course, one may not and also should not demand great sacrifices.



Heinrich von Kleist  
ROBERT GUISKARD,  
Duke of the Normans

English Translation by Rüdiger Görner<sup>1</sup>

[Version of the Fragment from ›Phöbus. A Journal for the Arts‹  
1st fragment April / May 1808

ROBERT GUISKARD, Duke of the Normans  
ROBERT, his son  
ABÄLARD, his nephew } (Prince of the Normans)  
CÄCILIA, Duchess of the Normans, Guiskard's wife  
HELENA, widowed Empress of Greece, Guiskard's daughter and Abälard's fiancé  
AN OLD MAN  
A DELEGATION } of Normans  
THE PEOPLE }

*Scenery: Cypresses before a hill on which Guiskard's tent is positioned in the camp of the Normans outside Constantinopol. A few fires are burning on the space in the front nourished from time to time with incense and other aromatic herbs. The fleet.*

FIRST SCENE

*A delegation of Normans enters in festive combative gear,  
accompanied by people of all ages and sexes.*

PEOPLE *moving restlessly:*

You noble Elders, we come with you to Guiskard's tent  
With warmest wishes and blessings!  
A cherub of divine power is guiding you  
When you will shatter the rock  
That enraged by anguish an entire wave of soldiers  
Foamingly engulfs in vain! Send a thunderbolt

1 Die Übersetzung folgt SW<sup>9</sup> II, 153–173.

Upon it that a path may open for us  
Out of the anguish of this camp filled with horror!  
If he does not wrench us from the pestilence  
Gruesomely sent to us by hell,  
This land will rise from the sea  
As a grave mound for the corpse of an entire people!  
It strides out with wide steps of horror  
Through the terrified crowd  
And aspirates from its swollen lips  
Poisonous fumes in their faces!  
To where ever its foot turns  
Horse and rider disintegrate into ashes,  
Takes friend away from friend, bride from groom,  
And frightens the mother away from her own child!  
Thrown onto the back of a hill  
One hears their lament from distant wasteland  
Where terrifying prey birds flap their wings  
Swooshing down onto the helpless  
Like clouds that darken the day!  
Should he not move he, too, the fearlessly resisting  
Guiskard, will finally be struck by this monster  
And he would conquer nothing but an imposing tombstone  
At the imperial city!  
And instead of our children's blessing  
Their future curse will sit on it in its deformity,  
And howling curses will go down on the corrupter  
Of their fathers, and the corpse will burrow  
His silver bones from the earth with horny hoofs!

## SECOND SCENE

*An Old Man enters. The Previous Ones.*

A WARRIO Come here, Armin, I beg you.

ANOTHE This howls  
Whipped by the storm of anguish and foams and sprays  
Like the open sea.

THIRD ONE Make order here!  
As they will billow Guiskard's tent.

THE OLD MAN *to the people:*  
Away from here with what is useless! What's the point  
In having women and children here? The delegation,  
The twelve armed men is all what's needed, nothing else.

A NORMAN *from the people:*  
Let us –

WOMAN Let us wail –

THE OLD MAN Away from here, I say.

Do you really want to raise the head of rebellion  
against him as you seem to be in the mood for it?  
Shall I talk to Guiskard or will you?

THE NORMAN You should be our voice, noble old man,

You alone and no one else. But should he  
Not listen, this uncompromising one, then  
Use the wailing of this people like an ore mouthpiece  
And thunder through it what his duty is into his ears –!  
We've suffered what a people can bear.

THE FIRST WARRIOR Look! Listen!

THE SECOND Guiskard's tent opens up –

THE THIRD Look at that – the Empress of Greece!

THE FIRST Well, this coincidence, dear friends, I call fortunate! –

A good moment for delivering our plea.

THE OLD MAN Be silent!

Nobody should dare to utter a sound! You hear it,  
I will lend my voice to pleading and not, and I  
Repeat it once again, to rebellion.

### THIRD SCENE

*Helena enters. The Previous Ones.*

HELENA Dear children, people of the best father, streaming

Down from all hills with soughing sound,  
What is it that drives you with many a tongue  
To the cypresses of this tent, when in the East  
The new day has hardly announced itself?  
Have you forgotten the sombre rule of war,  
Demanding silence in the night, and are the mores  
Of war unknown to you that a female  
Needs to teach you, how to approach the precinct  
Where bold planning occurs for battle?  
Is this, oh higher might, the very love,  
That always meets your lips when you  
With clanking weapons and loudly calling his name  
Start up my old splendid father from the arm  
Of his slumber that only just had rocked him to sleep  
For one of the morning hours?  
Him of whom you know that he spent three  
Close nights on the open field of pestilence,  
Fighting against this raging perdition  
That barges in and onto us from all sides! –

Trust! Urgent matters of whatever kind  
Have brought you here and I must hear them;  
As men of your kind also give something  
To think about when they act.

THE OLD MAN    Sublime daughter of Guiskard, do pardon us!

If these delegates accompanied by the people  
Approached this tent a trifle too loudly  
Then my sentiment will punish this: but do consider  
That we did not assume Guiskard being asleep.  
The sun, just look, stands already in its peak,  
And since the Normans can think Guiskard rose  
Hours before they did, you know.  
Hardship, no longer bearable, leads us  
To this forecourt willing to clutch  
His knees wailing for our rescue.  
But if as you say sleep holds him  
In her arms, him, whose endless striving  
Exhausted him and threw him on his bed  
Then we will stay here in awe without a noise  
Until he greets the light, and in the meantime  
Pray for his serenity.

HELENA    Would you not like to return later, friends?

A people assembled in so many heads all around  
Resembles the sea even if at rest  
And ever sougths the beat of waves.  
Position yourselves the way you are in festive  
Gear near the banners of your camp:  
As soon as father's first eyelash twitches  
I will send my own son to tell you.

THE OLD MAN    Let, oh let us stay, Dearest! If no other

Hidden reason determines you to send us away:  
Do not worry for your father's rest.  
Look, the ray of your meek face  
Has calmed us down: we now are like a sea  
Whose boisterous flock of winds has fled it;  
The pennants are hanging down from the masts,  
And the dragrope guides the ship:  
The sea will be more audible than we.  
Allow us to remain here on this place  
Until Guiskard wakes from his sleep.

HELENA    Well then, so be it, you friends. And if I'm not mistaken  
I hear his steps already in the tent.

*Gone.*

FOURTH SCENE

*The Previous Ones without Helena.*

THE OLD MAN Strange!

THE FIRST WARRIOR Now she can hear his footstep in the tent,  
Even though just now he was fast asleep.

THE SECOND ONE It looked as if she wanted to be rid of us.

THE THIRD ONE Heavens, yes; that's what I say, too. She pussyfooted  
Round this wish wagging with words:

I thought of the saying "To beat about the bush."

THE OLD MAN – Whilst before it seemed she wished us approaching.

FIFTH SCENE

*A Norman enters. The Previous Ones.*

THE NORMAN *waving to the Old Man:*

Armin!

THE OLD MAN Be greeted in the name of God, Franz! What's up?

THE NORMAN *also to the First Warrior:* Marin!

THE FIRST WARRIOR What news do you bring?

THE NORMAN – Greetings from home.

A wanderer from Calabria arrived.

THE OLD MAN Really! From Naples?

THE FIRST WARRIOR – Why do you look around so perturbed?

THE NORMAN *takes both men by their hands:*

Perturbed? Are you mad? I am merry.

THE OLD MAN Man! Your lip is pale. What's wrong with you? Speak!

THE NORMAN *after he has looked around once more:*

Listen. But don't react to what you will hear

Not with facial expressions and even less with words.

THE OLD MAN Man, you are terrible. What happened?

THE NORMAN *addresses the people, who watched him, with a loud voice:*

Well, what ever. The Duke is coming, friends?

ONE *of the group:*

Yes, we hope so.

ANOTHER The Emperess wants to call him.

THE NORMAN *mysteriously in presenting both men:*

Whilst I was keeping guard around midnight

At the entrance to Guiskard's tent,

I heard a pitiful groaning inside

As if a diseased lion would exhale

His soul. Soon after, an anxious heft

Commotion sets in; the Duchess herself woke up

A Servant who quickly lightened the candles

And rushed outside. Upon his calling  
The entire clan comes rushing towards it:  
The Empress in her nightgown, the two  
Imperial Princes at her hand; the Duke's nephew,  
Quickly wrapped up in a coat;  
The son in a mere shirt – and finally  
The servant with a hooded something, that  
Called himself on my prompting a knight.  
If you put me in women's clothing  
I would have looked just the same.  
For everything, coat, boots, helmet  
Was hanging from this chap like from a long nail.  
Anguished by forebodings I seize him  
At his sleeve, turn his face into the moonlight  
And recognize but – whom?  
The Duke's private physician, Jeronimus.

THE OLD MAN The private physician, what!

THE FIRST WARRIOR Oh Gods!

THE OLD MAN And now

You believe him to be unwell, even ill perhaps –?

THE FIRST WARRIOR Ill? Infected –?

THE OLD MAN *puts his hand on the Warrior's mouth:*  
Just you fall silent!

THE NORMAN *after a frightful pause:*

I did not say so. I leave it up to you to consider.

*Robert and Abälard allow themselves  
to be seen at the entrance to the tent talking to each other.*

THE FIRST WARRIOR The tent opens up! The two Princes are coming!

## SIXTH SCENE

*Robert and Abälard enter. The Previous Ones.*

ROBERT *moving forward towards the edge of the hill:*

Who ever leads this group  
As spokesperson step forward.

THE OLD MAN – It's me.

ROBERT It's you! – Your mind is younger than your head,

And all your wisdom is in the hair!  
Your age, you centenarian, stands before you,  
Otherwise you would not get out of  
Your Prince's sight without punishment.  
For you have behaved like a youngster  
And do not seem to be the brave friend of the house  
Any more who once guarded Guiskard's cradle

If you lend yourself to be the leader of this gang  
That meanders through this camp  
With whipped out weapons of rebellion  
Demanding with loudly roaring curses,  
Fit to wake him up from his grave,  
that the commander should come out of his tent.  
Is it true? What am I thinking? What do I decide? – Speak?

THE OLD MAN It is true that we were calling for the commander;  
But your sister could not have told you  
That we did so thunderbolt-like and with curses;  
For as long as I can think, she has been  
Well-meaning and truthful against you!  
Would you not know in my age how to honour  
The commander but I certainly had known  
In yours what a warrior is like.  
Go to your father and listen  
If you want to know how I am being spoken to;  
And I if ever I forgot whilst talking  
What's your due, I would enquire  
Blushingly about this with my grandsons;  
As they have learnt this from me  
When they were in their nappies.  
We have begged for Guiskard's appearance  
With humility as it is the Normans' custom;  
And it would not have been the first time  
That he had conceded our wish in his grace,  
But trust us when he declined it like you do.

ROBERT I hear you, you grey fool, confirming  
What your speech is to refute.  
For the audacity of a lad would not show itself  
More boldly that it does through your untamed  
Spirit. You still have to learn after all  
What it means to obey and you will hear shortly  
That I can teach you how to do just that.  
Following my rebuke you should have  
Lead this group away from this place without  
Questioning; this was the only response that  
Would have befitted you. And when I order you  
To leave right now, you will do so in your  
Own interest, and immediately, quietly with no delay!

ABÄLARD You are more generous with bursts of anger  
And commands than your father ever taught you.  
And I am not alienated by the fact that the group  
Takes your heated words of humiliation  
Without emotion in their stride; for I compare

Them with the noises of the day that no one hears  
as one can hear it all the time.  
I even find that nothing happened worth  
Reprimanding until this moment!  
That the old man's speech was bold  
And even full of pride befitted him quite well;  
For two generations have honoured him and  
In the space before his grave  
No third one should insult him.  
If my cheeky people were the ones you disapprove of  
I would not wish them to be any other than cheeky.  
For his freedom is the Norman's wife  
And to me the very couple is holy  
That procreates glory in the battle's bed.  
Guiskard knows this well and he likes it  
If the warrior fondles with the mane.  
But the smooth back of his son's neck  
Is shaking off what ever comes close to him.  
Don't you think you might miss out on the Normans'  
crown if you present yourself so stubbornly?  
Listen, you have to earn it through love;  
The law does not hand it to you but love can!  
Nothing of Guiskard reminds one in you;  
At least his name you will not inherit.  
For in the very moment when it matters  
You slap those in the face who  
Could have lifted you onto the peak of glory.  
But you may have gathered that the army  
Of the Normans is not yet without a friend.  
And if it is not you, well, then I like it to be.  
It is easy to hear the pleading not the granting,  
The hearing of it. And if your commander's word  
Dispels the group, mine wants that they stay. – You have heard it,  
You men! I want to justify it before Guiskard.

ROBERT *with expression, half quiet:*

I now recognize and thank you  
As my evil spirit! – But your game is  
Not yet won regardless of how cleverly you played it.  
– If you want to see an example just how safe mine is  
No matter how the cards lie?

ABÄLARD What do you want?

ROBERT Just watch it. You will soon understand.

*He turns to the people:*

You, sons of Guiskard, dispelled by my word  
But captured by the other's flattering,



I call upon you to be my judges!  
You should decide between me and him  
And infringe a decree of two.  
And I will add nothing to it:  
I am the ruler's son through divine grace am I,  
The Prince, raised by coincidence:  
The unheard of I would like to test  
Whether his word has fallen weightier  
In the scales of your souls than mine!

ABÄLARD The ruler's son? – That is me just as you are!  
My father sat on the throne just before yours!  
He did so with his glory, even with more right:  
And even closer am I related to the people,  
Me, Otto's son, crowned by hereditary claim,  
When you – merely the son of my custodian,  
Were appointed merely to administer my realm! –  
And now the way you want it is fine with me.  
Decide, you men, between me and him.  
It is up to you to stay as granted by my word  
And if you wish speak as if I were Otto himself.

THE OLD MAN You show that you are worthy of your father  
And your uncle, our supreme monarch, would truly rejoice,  
Even in the hour of his death if he had a son like you.  
Looking at you miraculously rejuvenates me;  
For similar like you, a friend of the people, in posture,  
Speech and manner, once Guiskard  
Stood before us when Otto has passed away,  
The people's idol, quite magnificent!  
May now the blessings rain down upon you  
That hovers around the virtues as clouds  
And raise the plant of your good fortune!  
Allow the grace of your uncle to beam on you  
Like the sun today: What the foundation can achieve,  
On which it rests, will happen, Sir, do not doubt that!  
But there is no need for this plant to support  
Its growth with the manure of an unfortunate lineage;  
The field should stay pure if possible.  
In many a contest you have won  
But in this one, Sir, you remain behind him.  
And because your commander's word merely permits  
His demands, and therefore you will concede  
That we have to obey the more urgent sounding one.  
*To Robert, coldly:*  
Should you command us to go, we will not resist.  
You are Guiskard's son, that is sufficient!

Tell us if we may return, tell us when,  
And I will lead the group back to you.

ROBERT *covering up his embarrassment:*

Come back tomorrow. – Or today, dear friends.  
Perhaps at midday, time permitting. – –  
– Yes, indeed. That's possible. Serious business keeps  
Guiskard busy for one hour.  
Should he wish to talk to you thereafter,  
Well, then I will come myself and call you.

ABÄLARD You treat the army as if it was a woman,  
A pregnant one even that nobody should be allowed to frighten!  
Why are you concealing the truth? Are you afraid  
of childbirth? – –

*Towards the people:*

Guiskard is feeling sick.

THE OLD MAN *alarmed:*

Good Lord in Heaven and on Earth,  
Has he caught the plague?

ABÄLARD Not quite. I don't think so. –  
Even though his physician expressed concern: yes.

ROBERT If only a thunderbolt out of the blue  
Would paralyse your tongue, you traitor, you!

*Leave for the tent.*

## SEVENTH SCENE

*The Previous Ones without Robert.*

A VOICE *from the people:*

Hosts of Heaven that you are winged,  
Help us!

ANOTHER The people are lost!

A THIRD Irredeemably lost without Guiskard!

A FOURTH Lost, irredeemably!

A FIFTH Beyond help,

Here in Greece engulfed by the sea! –

THE OLD MAN *to Abälard with hands raised:*

No, tell me! Is it true? – – Your messenger of doom!  
Was he really infected by this epidemic? –

ABÄLARD *descending from the hill:*

I told you it is not yet certain.  
As there is no other indication  
Than a rapid death he denies it,  
You know him, even when dying he would be in denial.

To the physician, however, to mother and daughter,  
Even to the son it seems doubtlessly so as you can see –  
THE OLD MAN Does he feel listless, Sir? That would be a sign.  
THE FIRST WARRIOR Does he feel heat from within?  
THE SECOND And thirst?  
THE OLD MAN First confirm whether his strength is weakening.  
ABÄLARD – Just now when he was lying on the rug  
I came to him and asked: How do you feel, Guiskard?  
He replied: ‘Well, then, bearable! –  
Even though I would like to call upon giants  
In order to move this small hand.’  
Then he said: ‘You are waving to Mount Etna, don’t bother!’  
But it was only that the Duchess fanned his chest  
From a distance with a heron’s feather.  
And when the Empress brought him a cup  
With tearful eyes and asked him  
Whether he wanted to drink? He responded:  
‘The Dardanelles, dear child!’ and drank.  
THE OLD MAN It is terrible!  
ABÄLARD But this does not prevent him  
From looking across through his open tent,  
Like a bent tiger, to the gleaming imperial crenel.  
One also sees him holding a map in his hand  
Ponder over grave decisions,  
As if he had entered life only now.  
Nessus and Loxias, the princes of Greece,  
Had, as you know, considered a long time ago  
To secretly hand over the keys to him –  
The very point, though, he had refused to date  
With dignified stubbornness.  
Yet, today he sent a messenger to them  
With a document agreeing this very point.  
In short, if this night meets him alive  
This raging one as you will see will give  
The order to attack with all might.  
He already asks the son, whether this prospect  
Excited him and what he made of such enterprise?  
THE OLD MAN Oh if only he would!  
THE FIRST WARRIOR If only we could follow him!  
THE SECOND WARRIOR Oh might he lead us for a long time to come,  
this dear hero,  
To battle and victory and death!  
ABÄLARD I say the same!  
But rather will Guiskard put his boots  
Before the gates of Byzantium, rather will his glove

Knock at its brazen gates and rather will the proud crenel  
Bow before his pale shirt  
Than this son will be able to wrestle  
The crown from the rebel Alexius there should Guiskard fail!

EIGHTH SCENE

*Robert back from the tent. The Previous Ones.*

ROBERT Normans, listen. Guiskard has finished his business  
And will appear in a minute!

ABÄLARD *startled:*

Will appear? That's impossible!

ROBERT I now will uncover  
The Monstrosity for you with your heart of a pretender.  
*Left for the tent.*

NINTH SCENE

*The Previous Ones without Robert.*

THE OLD MAN Oh Abälard! What have you done?

ABÄLARD *suddenly pale:*

I told you the truth, and this my head  
I will pawn to revenge if I had deceived you!  
When I left the tent Guiskard was lying there  
Stretched out seemingly without control over any of his limbs.  
But his mind is capable of overcoming himself  
And fate; but this is nothing new to you!

THE BOY *climbed half up the hill:*

Look, look here! They are opening the tent!

THE OLD MAN Oh dear boy, can you see him?

Tell us, can you see him?

THE BOY Yes, father, I can see him!

I see him free standing in the midst of the tent!  
He puts around his high chest his armour!  
And around his broad shoulders the golden chain of grace!  
And with strength he pushes onto his broadly arched head  
The mightily swaying high panache!  
But now, oh look here! – There he is himself!

TENTH SCENE

*Enter Guiskard. The Duchess, Helena, Robert,  
Followers behind him. The Previous Ones.*

THE PEOPLE *jubilant:*

Triumph! It's him! It is Guiskard! Long live Guiskard!  
*Several caps are thrown up in the air.*

THE OLD MAN *still during the jubilation:*

Oh Guiskard! We greet you, o Prince!  
As if you had descended from the heights of heaven!  
For we believed you to be with the stars already --!

GUISKARD *raising his hand:*

Where is the Prince, my nephew?  
*All silent.*

Step behind me.

*The Prince, who had joined the people, moves up the hill and positions  
himself behind Guiskard whilst he follows him with a steadfast gaze.*

Stay here and be silent. -- You understand me?  
I will have a private word with you afterwards.

*He turns towards the Old Man:*

You, Armin, you are the main speaker in this group?

THE OLD MAN I am, my general!

GUISKARD *to the delegation:*

Look, when I heard this in my tent,

Dear fellows, I was truly upset!  
For I don't see the worst of men before me  
And you don't come forward with meaningless matters;  
And I don't want to hear it from a third party  
That was so important to you to bring to my attention. --  
Be quick, old fellow, tell me more about it!  
Is it new hardship? Is it a wish?  
With what can I help? Or comfort you? Tell me!

THE OLD MAN It is a wish that brought us here, your Grace. --

But you can gather that the impetuosity  
With which we have asked for you does not  
Belong to me thus your clemency would put us to shame.  
Do believe this if you can.  
The jubilation when you stepped out of your tent just now  
Originates in something quite different:  
Not only in the desire to see you.  
But in the anxious craze that we would never see  
You again, you whom we idolize!  
In nothing less than the raving rumour  
I confide in you herewith that  
You, Guiskard, have been exposed to pestilential miasma --!

GUISKARD *laughing*: Breezed at by pestilential miasma! Are you all crazy?

As if I looked like someone suffering from pestilence?

Me who stands before full of life?

Who commands each of his limbs?

Whose pure voice coming from a free chest

Is resounding around you like the ringing of bells?

An infected man would not do that, would he?

Do you really want me, in the bloom of life,

Drag me to the rotting ones on the field?

Forget it! I resist it – You will not get me

From the camp to the grave:

I will halt in Istanbul but not before!

THE OLD MAN Oh you beloved Prince! Your cheerful word

Gives back to us a life we had relinquished!

If only no grave existed to cover you up!

You then would be immortal,

Immortal like your actions!

GUISKARD – Strange coincidence has it that just on this very day

I don't feel as vigorous as usual:

I would not call it 'under the weather'

Not to speak of fallen ill with pestilence! After all,

What is more than being ill at ease after all

The agony of the last days over my army.

THE OLD MAN You are saying –?

GUISKARD *interrupting him*:

I am saying that it is not worth the bother!

You know yourself that no hair ever

Pained this old head!

My body so far coped with any illness.

And even if it were pestilence I assure you

It would fall ill itself when gnawing at these bones!

THE OLD MAN If only you would leave the sick people

In our care from today on!

There is not one amongst them, dear Guiskard

Who would not rather be helpless and wretched,

Exposed to any kind of hardship even dying

Than accepting help from you,

Who is for ever irreplaceable,

For he would fear that he had to pass on to you

As a reward the most gruesome of deaths.

GUISKARD I have told you ever so often, dear people,

But since when does my word not count anymore?

It is not recklessness when I don't avoid

Touching the sick people; nor is it by chance

When my doing goes unpunished. There is something

Special about this – in short, and finally:  
Save your fear because of me! –

Straight to the matter now!

What is it that you bring me? Tell me! Short and sweet  
As some business will call me back into the tent.

THE OLD MAN *after a short pause:*

You know it, dear Sir! And you feel it just like us –  
Alas, on whom else weighs this hardship heavier  
Than on you? In this decisive moment when already – –  
*Guiskard looks around, the Old Man pauses.*

THE DUCHESS *quietly:*

Do you –?

ROBERT Do you desire –?

ABÄLARD Is something wrong?

THE DUCHESS Good heavens!

ABÄLARD What is it?

ROBERT What wrong?

THE DUCHESS Guiskard! Say something!

THE EMPRESS *drags a large army drum towards her and pushes it behind him.*

GUISKARD *in a low voice whilst lowering himself on to it gently:*

My dear child! –

What is then matter, the, Armin?

Bring forward your cause, allow it to flow

Freely; I don't like timid words!

THE OLD MAN *lowers his eyes with a thoughtful expression.*

A VOICE *from the people:*

Well, why is he hesitating now?

ANOTHER Old Man, speak.

THE OLD MAN *composed:*

You know it, o Sir – who would know it better than you?  
And on whom does the hand of destiny rest so heavily?  
On your flight-like ascendancy as if your chest was kindled  
In the bed of the bride you, the groom, opened already  
Your arms to her to celebrate the wedding with  
The goddess of victory when the gruesome plague  
stepped in your way –!  
Even though you are, as you say, unaffected by it;  
But your people, the very marrow of your loins,  
Are poisoned, unable to do anything.  
And daily like fir trees in the storm the heads  
Of your faithfuls sink into the dust.  
He resists it, once again, with unspeakable  
Effort but in vain!  
The bones bitten by poison break and back again  
Into his grave he sinks.

And in a state of terrifying disturbance of his mind  
One sees him gruesomely baring his teeth  
Against God and the people, friend and brother,  
Father, mother, children, raging even  
Against his bride who approaches him.

THE DUCHESS *sinking at her daughter's breast:*

Heavens!

HELENA My much beloved mother!

GUISKARD *looking slowly around him:*

What is the matter with her?

HELENA *reluctantly:*

It appears –

GUISKARD Take her into the tent!

HELENA *leads the Duchess away:*

THE OLD MAN And since you love the short words:

Lead us out of this vale of tears!

You saviour from misery who has helped

So many before, do not deny your entire army

The one and only potion that would heal it.

Deny us no longer Italy's air of heaven,

Lead us back, only back to the land of our home!



# REZENSIONEN



Ingo Uhlig, Traum und Poiesis. Produktive Schlafzustände 1641–1810, Göttingen: Wallstein 2015 (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplemata Bd. 20), 360 S. – *Besprochen von Martin Schneider*

Mit seiner Habilitationsschrift ›Traum und Poiesis‹ schlägt der Literaturwissenschaftler Ingo Uhlig ein neues Kapitel in der Kulturgeschichte des Unbewussten auf. Zielten bisherige Überblicksdarstellungen, von Henri F. Ellenbergers ›Die Entdeckung des Unbewußten‹ bis hin zu Peter-André Alts ›Der Schlaf der Vernunft‹, auf die Funktion von Schlaf und Traum für die Herausbildung moderner Subjektivität und Psychologie, geht es Uhlig um das erkenntnistheoretische Potential, das dem Unbewussten in neuzeitlicher Philosophie, Anthropologie und Literatur zugesprochen wurde. Seine konzise und souverän ausgeführte Studie zeigt, dass vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, von Descartes bis Kleist, Phänomene wie Schlaf, Traum und Somnambulismus allmählich zu einer Naturalisierung ästhetischer Produktivkraft führten. Das Unbewusste wurde zu einem »höheren Nichtwissen[ ]« (25) innerhalb der Ordnungen des Wissens und der sich formierenden Genieästhetik.

Der Arbeit liegt die Intention zugrunde, das von Freud und der Psychoanalyse geprägte Erkenntnisinteresse am Unbewussten und die damit verbundene Terminologie zu überwinden. Gleich zu Beginn hält der Autor fest, das Unbewusste solle nicht mehr »im Rahmen einer psychologischen Auffassung« als »Rätsel des Trieblebens« verstanden werden, sondern als »spontane Tätigkeit und Belebung der Materie« (21). Eine zentrale Rolle für dieses Unternehmen spielt der Körper, der als Medium der damit verbundenen »Naturalisierung des poetischen Prozesses« (22) fungiert. Die Beobachtung von schlafenden Körpern, Traumzuständen und Somnambulen ermöglicht in der Neuzeit die Beschreibung ungekannter Produktivkräfte. Der Weg dorthin führt in Uhligs Darstellung von der Philosophie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zur Genieästhetik um 1800. Aus diesem Grund ist das Buch zweigeteilt: Als erstes werden »Die Nicht-bewussten Ideen« in den Werken Descartes', Spinozas und Leibniz' dargestellt (35–125), bevor »Die Genieträume« und ihr »Höheres Nichtwissen« in den Fokus rücken (129–335).

Auch wenn der erste, der Philosophie gewidmete Teil kürzer ausfällt als der zweite, ist er zum Verständnis der literaturwissenschaftlichen Analysen des zweiten Teils unerlässlich. Eine der vielen Innovationen dieses Buches ist es, Verbindungslinien zwischen den kanonischen Werken der neuzeitlichen Philosophie und der Literatur um 1800 aufzuzeigen. Anhand der ›Meditationes‹ von Descartes macht Uhlig deutlich, dass das Problem der Ununterscheidbarkeit von Wachen und Träumen und die dadurch ermöglichte Parallelisierung von »rein geistige[r] Aktivität« und »Traumerzählung« (51) dem Wissen von der Welt einen prekären epistemologischen Status verleiht. Eben dies will Descartes überwinden und lässt die Körper deshalb in einer befremdlichen »traumartigen Existenz« (57), in einem Schlafzustand, der nur durch die Beschreibung als mechanischer Apparat wieder in das System des Wissens eingliedert werden kann. Demgegenüber sieht Spinoza die Möglichkeit, den Schlaf als eine Art natürliches Denken des Körpers zu beschreiben. Die schlafende Materie ist kein toter Mechanismus. Damit lässt Uhligs Studie erstmals erkennen, dass die Geschichte des *produktiven* Unbewussten in der neuzeitlichen Philosophie bei Spinoza

einsetzt. Er ist es, der Affekte beschreibt, die »dem Wissen als Nicht-Gewusstes« (72) immanent und zugleich vorgeordnet sind. Die Natur und damit auch Körper, Schlaf und Traum verfügen nun über eine eigene »autonome Erfindungskunst« (74) respektive über »komplexe[ ] und unbekannte[ ] Interaktionsformen« (81); sie funktionieren nicht einfach nur kausal-mechanisch oder final-teleologisch. Damit ist der Grundstein der Genieästhetik des späten 18. Jahrhunderts gelegt, schließlich erscheint bei Spinoza der Naturprozess als »Modell gelingender Kunstproduktion« (94). Eine Weiterentwicklung dieser Idee findet Uhlig bei Leibniz und dessen Konzept der niederen Perzeptionen. Sie haben Anteil an jener »natürlichen Kunstfertigkeit« (100), anders als in den Schriften Spinozas kommt nun aber eine teleologische Struktur hinzu. Auch werden die unterschiedlichen Schlaf- und Wachzustände von Leibniz in eine graduierbare, hierarchisierte Struktur eingeordnet, wobei die niederen Perzeptionen über exklusive Erkenntnispotentiale verfügen. Denn die Unendlichkeit der Möglichkeiten kann »nur unbewusst« und nicht im Modus der Reflexion wahrgenommen werden (107) – romantische Konzeptionen des unbewussten, transsubjektiven Gedächtnisses dürften hier ihren philosophischen Grund haben. Gleiches gilt für Leibniz' Theorie plötzlicher, augenblicklicher Erkenntnis, die Reflexion und Apperzeption als immer schon nachträglich erscheinen lässt (vgl. 114).

Während Leibniz nicht davon ausgeht, dass komplexe kulturelle Produkte wie Kunst und Literatur auf niedrigere Perzeptionen zurückzuführen sind, beruht die Genieästhetik auf genau dieser Annahme. Ein epistemologischer Sprung, mit dem folgerichtig der zweite und ausführlichere Teil der Studie beginnt. Zunächst führt Uhlig am Beispiel der um 1750 sich ausbildenden Anthropologie aus, wie ausgehend von Leibniz' Philosophie »eine für die gesamte Aufklärungszeit grundlegende und häufig auf Schlafzustände verweisende Systematik kognitiver Niveaus« erarbeitet wird (130). Die Monadenlehre findet Eingang in die Psychologie (vgl. 142), vor allem aber – und hier liegt das Augenmerk der Arbeit – in die Ästhetik (vgl. 144). Als empirisches Beweisstück dient in den Schriften Johann August Unzers und Johann Georg Sulzers der Somnambulismus bzw. das Wachträumen, das die unbewussten Produktivkräfte des Körpers beobachtbar macht. Von hier aus ist der Weg zur ästhetischen und literarischen Ausformulierung des Geniegedankens nicht mehr weit. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit geraten selbstvergessene, entrückte und doch *wache* Träumer, die eine potentierte künstlerische Produktionskraft entfalten. Als erstes Beispiel hierfür dient das Werk Jean Pauls, in dem Uhlig nicht nur zahlreiche, bislang unbemerkt gebliebene Bezüge zur Leibniz'schen Philosophie aufdeckt, sondern auch Parallelen zu den Schriften von Pauls Zeitgenossen Herder. Im Zentrum steht die Interpretation des ›Hesperus‹, in dem der »klare Traum« zum »bevorzugten Seelenzustand« wird (223). Anschließend widmet sich die Studie den theoretischen und literarischen Schriften Novalis', in denen Uhlig das »Konzept einer nichtfinalen und unwillkürlichen Aktivität« ausfindig macht (231). Der Traum wird zur Produktionsstätte jener poetischen Vermischungen, die für die romantische Ästhetik von zentraler Bedeutung sind (vgl. 244).

Die ausführlichste und detaillierteste literarische Interpretation der Studie gilt jedoch Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ (vgl. 268–334). Dies ist naheliegend, handelt es sich bei dem Protagonisten doch um einen der berühmtesten Nachtwand-

ler der deutschen Literatur. Uhlig gelingt es dank einer geduldigen, gründlichen und textnahen Analyse, die dem Drama zugrunde liegenden Kommunikationsstrukturen und ihre Verbindung mit dem Somnambulismus des Prinzen herauszuarbeiten und dabei auch Parallelen zu Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und ›Demetrius‹ zu ziehen – eine wichtige Ergänzung zu den Darstellungen von Jürgen Barkhoff und Katharine Weder, die sich dem Phänomen des Unbewussten in Kleists Werk über seine Rezeption des Magnetismus genähert haben.<sup>1</sup> Uhlig wählt einen anderen Zugang: Wenn Homburg in seine Wachträume gerät, muss jeder Versuch der Etablierung einer intersubjektiven Verständigung mit seinen Mitmenschen scheitern. Gerade darin liegt die gattungs- und dramenästhetischen Pointe des Werkes: Sein Nichtwissen um geregelte soziale Kommunikation rückt den Prinzen in die Nähe typischer Komödienfiguren, zugleich erscheint es jedoch als geniales, höheres Nichtwissen und durchbricht somit das traditionelle Schema von Peripetie und Anagnorisis. Es geht in diesem Drama also nicht mehr um »eine progressive Verallgemeinerung des Wissens«, sondern um eine »progressive Verallgemeinerung des Traums« (297). Obwohl Homburg lernen muss, sich angesichts seiner drohenden Hinrichtung in soziale Kommunikationsstrukturen einzuordnen, führt das daraus entstehende Verständigungspotential wiederum in einen Traumzustand. Dieser ist nun aber intersubjektiv fundiert. In der Schlusszene ist es nicht Homburg allein, sondern die politische Gemeinschaft, die in einen produktiven Wachtraum gerät.

So überzeugend Uhligs Thesen insgesamt sind, seien doch einige Kritikpunkte benannt. Der wichtigste Einwand ist methodischer Natur. Denn eigentlich liegt der Studie keine Zwei-, sondern eine Dreiteilung zugrunde: Auf eine Epoche der Philosophie, die vom 17. bis zum 18. Jahrhundert reicht, führt sie zur Entstehung der Anthropologie um 1750 und schließlich zur Geniezeit um 1800. So entsteht der Eindruck, dass für die neuzeitliche Konzeptualisierung des Unbewussten allein die Philosophie kanonischer Denker ausschlaggebend war. Diesem Ungleichgewicht hätte der Autor durch den Einbezug literarischer Traumtexte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts entgegenwirken können. Darüber hinaus bleiben einzelne Leerstellen: Wenig überzeugend gerät das Kapitel zu Jean Paul, da Uhlig sich hier nur ungenügend mit der komplexen ästhetischen Form des ›Hesperus‹ auseinandersetzt. Nach einer ausführlichen Untersuchung Kants und Schellings, die zur Theorie des Genies und des Unbewussten Wesentliches beigetragen haben, sucht man vergeblich. Gleiches gilt für die bisherige Forschungsliteratur, die Uhlig nur sporadisch diskutiert und es dadurch verpasst, die Innovationskraft seiner eigenen Thesen deutlicher herauszustellen. So wäre etwa in Bezug auf die Kommunikationsstrukturen des ›Prinz Friedrich von Homburg‹ von Interesse, wie sich Uhlig zu den zahlreichen Arbeiten über die sprachliche Form von Kleists Dramen positioniert. Zu fragen ist auch, wie die oft betonte Lenkungsfunktion des Kurfürsten zu bewerten ist, die Uhligs These von der genialen und autonomen Produktivkraft des Prinzen in einem anderen Licht erscheinen lässt.

1 Vgl. Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart und Weimar 1995; Katharine Weder, *Kleists magnetische Poesie: Experimente des Mesmerismus*, Göttingen 2008.

Trotz dieser Einwände liegt mit dieser Studie ein Referenzwerk der literatur- und kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Geschichte des Unbewussten vor. Sie ist in einer klaren, unpräntiösen Sprache verfasst, die das Verständnis komplexer Gedankenfiguren ermöglicht, und zeichnet sich durch die souveräne Kenntnis der behandelten Werke aus. Dies dürfte ihre Rezeption in unterschiedlichen Disziplinen erleichtern: Ob man sich in Zukunft aus philosophischer, wissenshistorischer oder literaturwissenschaftlicher Perspektive der neuzeitlichen Konzeption des Unbewussten nähert: An Ingo Uhligs Studie wird man nicht vorbeikommen.

Klaus Müller-Salget, *Kleist und die Folgen*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, 151 S. – *Besprochen von Anett Lütteken*

Angesichts der mittlerweile ins Unendliche mäandernden Studien zu kleinen, kleinsten und aller kleinsten Details in Leben und Werk Heinrich von Kleists ist jeder Versuch, den heute erreichten Interpretations- und Forschungsstand auf hohem gedanklichen Niveau kompakt und allgemeinverständlich zusammenzufassen, begrüßenswert und verdienstvoll. Auf ansprechende Weise gelingt genau dies Klaus Müller-Salget in seinem von Fußnoten-Ballast und Germanisten-Jargon befreiten Bändchen ›Kleist und die Folgen‹. Nicht von ungefähr konnte gerade ihm dies gelingen, möchte und sollte man sogleich hinzufügen: Denn wie derzeit kaum jemand sonst kennt der Autor *seinen* Kleist, die faszinierende Strahlkraft seiner Werke ebenso wie dessen spezifische und stets erläuterungsbedürftig gebliebene Sprödigkeit in vielerlei Belangen.

Auch wenn man etwas skeptisch gestimmt sein mag, ob man Kleist selbst und seine »Folgen«, eine inzwischen immerhin über zwei Jahrhunderte währende Resonanzgeschichte also, auf schlanken 150 Seiten überhaupt ausgewogen ausloten kann, belehrt einen die Lektüre durchaus eines Besseren. Geboten wird nämlich nicht mehr und nicht weniger als ein im besten Sinne niederschwelliger Einstieg in zwar bestens bekannte, dennoch aber zweifelsohne weltanschaulich und wissenschaftsgeschichtlich verminte Materie. Damit werden nun keineswegs allein Abiturienten und Studienanfänger angesprochen, denen es vor allem um einen pragmatischen Zugang zu prüfungsrelevanten Themen zu tun sein mag. Diese Zielgruppe wird sich mit hoher Wahrscheinlichkeit über die eng mit der Biographie verzahnten Werkinterpretationen auf den ersten fünfzig Seiten freuen und dazu über das zwar auf die absoluten *basics* eingedampfte, nichtsdestotrotz aber nützliche Literaturverzeichnis. Doch auch der Kleist-erfahrene Leser wird bei den durch vielfältige Bezugnahmen auf andere Werke dieses Autors in überzeugender Weise angereicherten Inhaltsangaben immer wieder neue Erkenntnisse gewinnen können. Insbesondere die vom Verfasser bedachtsam ausgewählten Motivvergleiche ermöglichen wertvolle Einblicke in Kleists Gedankenwelt und darüber hinaus in die gattungsübergreifenden Konstruktionsprinzipien seiner Werke. Dass es Kleist stets auf die Erkundung von anthropologischen Konstanten und Meta-Themen wie ›Vertrauen‹, ›Identität‹, ›verbotene bzw. unmögliche Liebe‹ oder ›Täuschung‹ ankam, wird derart gebührend

gewürdigt und im ersten Abschnitt des Bändchens auf der Basis intimer Vertrautheit mit der Materie anschaulich und plausibel dokumentiert.

Etwas schwieriger verhält es sich dann mit der Abschätzung der »Folgen«. Der beziehungsreiche und damit eben auch suggestive Buchtitel lässt ahnen, dass der Verfasser seinen Gegenstand bzw. dessen postume Wirkungsmächtigkeit in erster Linie im großen Zusammenhang der literarischen Moderne verortet wissen möchte. Das zwar reizvolle, dennoch aber problematische, weil hochgradig wahrnehmungslenkende Projektionspotential dieser Perspektive führt in manchen Passagen der Argumentation zu gewissen Kurzsichtigkeiten. Trotz allem erkennbaren und lobenswerten Bemühen um eine ausgewogene Darstellung urteilt der Verfasser gerade deshalb keineswegs *sine ira et studio*: Kleists Patriotismus wird dementsprechend anhand der Überschrift »Patriotischer Furor« (30) von vornherein und unter (auch platzbedingter) weitgehender Ausblendung des historischen Kontexts negativ konnotiert. »Die Herrmannsschlacht« wird quasi automatisch zum »Agitationsstück« (30), zum »Sonderfall« (31) also innerhalb des Œuvres und damit zu einer Betriebsstörung in der Dichter-Werkstatt, aus der ein verminderter Kunstwert dieses Kunstwerks abgeleitet wird. Kleists gewalttätige Sprache wie seine brutalen Szenarien, die Interpretationen der Novellen immer wieder neu zu kühnen Gedankenkonstruktionen gereizt haben, erzeugten bei der Lektüre der politischen Gedichte »auch heute noch Unbehagen« (34), bekennt der Verfasser. Damit wird dieses Werksegment, im Gegensatz zu der in diesem Band ansonsten mit Gewinn kultivierten Zusammenschau von Themen oder Motiven, tendenziell separiert und marginalisiert. Das mag für die Ode »Germania an ihre Kinder« gerade noch so nachvollziehbar sein, bei der »Herrmannsschlacht« ist es das eher nicht. Einzelne Aspekte der Wirkungsgeschichte des »vaterländischen« Schauspiels »Prinz Friedrich von Homburg« werden demgemäß mit wenig Gespür für relevante historische Rahmenbedingungen beschrieben; so etwa, wenn gerade das jahrzehntelang rezeptionsverhindernde Moment, das in der »Todesfurcht-Szene« gelegene Skandalon des militärischen Ungehorsams nämlich, als übersensible Wahrnehmung von Militärangehörigen und Hochadel (69–71) angesprochen, nicht aber als gesellschaftlich zu einem bestimmten Zeitpunkt durchaus konsensfähige Reaktion auf eine Dramenhandlung ernstgenommen wird.

Nicht zuletzt korrespondieren auch manche der Werturteile überdeutlich mit dem vom Paradigma »Moderne« und seinen weltanschaulichen Prämissen geprägten Interpretationsansatz: Selbstverständlich steht es dem Verfasser frei, das Leipziger Völkerschlachtdenkmal für »protzig« (68) zu halten und es als ein bauliches Relikt einer zu Recht versunkenen Welt(-sicht) aufzufassen. Sachdienlicher wäre es an dieser Stelle aber gewesen verständlich zu machen, warum ein Werk Kleists und warum gerade dieses just zu diesem Zeitpunkt und im Kontext der öffentlichen Festkultur des 19. Jahrhunderts als besonders geeignet zur Manifestation von staatlichen Repräsentationsbedürfnissen erschien. Solche Rekonstruktionen von Ursachen bleibt der Verfasser häufiger schuldig. Auch wird man bezweifeln dürfen, dass es hilfreich ist, vom »insgesamt total überhitzten« (48) Kleist-Porträt Stefan Zweigs zu sprechen. Oder von Adolf Bartels als »Berufs-Antisemit« (87): Selbst wenn man gerade in diesem Fall zu genau dieser Einschätzung gelangen kann, wird der eigentliche Diskurszusammenhang derart doch über Gebühr verkürzt, weil so mehr als nur im-

plizit ›gute‹, mithin dem Kleist-Gedenken nützliche (›Autoren und Verleger[ ]‹, 86) und ›schlechte‹, weil einem fortschrittlichen Umgang gegenüber verschlossene und weltanschaulich vermeintlich verbohrt Kleist-Anhänger (Bartels und der ›Familienvorband derer von Kleist‹, 87) gegeneinander ins Feld geführt werden, obwohl sie sich doch gleichzeitig für den Dichter engagierten. Und der ›Vereinnahmung Kleists für den Nationalsozialismus, wie Georg Mінде-Pouet [...] sie betrieben hat, klar [zu] widersprechen‹ (73), ist aus heutiger Sicht wohlfeil, weil sowieso selbstverständlich. Auf der anderen Seite fehlen wertende Stellungnahmen, wo man ihrer bedürfte, so etwa im ›Kleist im fremdsprachigen Ausland‹ (116–136) gewidmeten Teil, der, mangels Raum für Kontextualisierungen, über weite Strecken als zwar ausgesprochen informative, dennoch aber tendenziell beliebige Aneinanderreihung von Fakten gelten kann. Die zitierende Bezugnahme auf Sembdners Quellenbände spiegelt deren, inzwischen wohl mindestens punktuell zu relativierendes, Konzept der überbewertenden Abbildung von Meinungen heute noch prominenter Zeitzeugen, wo doch mittlerweile die im großen Stil betriebene Digitalisierung von Zeitschriften und Drucken des 19. Jahrhunderts weitere, durchaus bedenkenswerte und für Sembdner seinerzeit unzugängliche Dokumente hinzugekommen sind.

Der vergleichsweise umfangreiche Teil, der dem *global player* Kleist, dem in viele Sprachen übersetzten und dabei meist als Exponent der Moderne verstandenen und zuvor vermeintlich zu Unrecht vernachlässigten Autor also, gewidmet wird, verdeutlicht die Problematik der Disposition: Die ›Folgen‹ Kleists auf neunzig Seiten abschätzen zu wollen, kann man, wie eingangs erwähnt, als ambitioniertes Vorhaben ohne weiteres goutieren. Die hohe Kunst der Kleist-Folgen-Abschätzung läge dann aber darin, wirkungsgeschichtlich relevante Aspekte ausgewogen und proportional angemessen abzubilden. Das gelingt dem Verfasser durchaus: In seinem Kleist-Handbuch *en miniature* kann sich der Leser auf alle wesentlichen Themen einstimmen, wobei er jeweils grundsollide informiert wird. Bei der Gewichtung der ›Folgen‹ wird man dagegen geteilter Meinung sein können: So werden die (dankenswerterweise von Doris Fouquet-Plümacher so akribisch erforschten) Kleist-Ausgaben in gebührender Ausführlichkeit hervorgehoben und auch die zugehörigen philologischen Aktivitäten der akademischen Germanistik. Ähnliches gilt für die im Kapitel zur Genese des ›Mythos Kleist‹ (74–86) ausführlich geschilderte kreative Rezeption von Goethe bis Zuckmayer. Bereits die Überschrift ›Kleists Werke in anderen Medien‹ (99) kann man dagegen als wertende Formulierung verstehen, die der Literatur einen besonderen Rang gegenüber anderen Künsten konzidiert. Auch hier wirkt die Auswahl aus der gewaltigen Fülle vorhandener Zeugnisse mitunter etwas beliebig. Und bedauerlicherweise fehlen Kontextualisierungen bzw. Hinweise auf die evidenten wechselseitigen Beziehungen zwischen den verschiedenen Künsten, die zum besseren Verständnis der Genese von Werken wie Hugo Wolfs ›Penthesilea‹ hätten beitragen können.

Hinsichtlich der faktischen Relevanz für die Wirkungsgeschichte kommt die (im Übrigen von der Forschung generell gern etwas marginalisierte) Theaterrezeption im 19. Jahrhundert zu kurz. Ein zentraler Aspekt der Popularität des ›Käthchen von Heilbronn‹ wird hierbei übergangen, der Sachverhalt nämlich, dass dieses Stück das Kleist-Gedenken auf der Bühne über längere, ansonsten recht rezeptionsarme Zeiträume gleichsam konserviert hat (in welcher entstellten Text-Fassung auch immer).



Ob den vielfach ja bewusst verzerrenden, die Anliegen des Autors geradezu verhöhnenden Versuchen, Kleists Schauspiele »auf der zeitgenössischen Bühne« (136–142) zu zeigen, so viel Raum gewährt werden musste, könnte man sich schließlich fragen. Denn manche der genannten Inszenierungen wären buchstäblich wohl kaum der Rede wert. Andererseits lässt sich in diesem Kapitel am Beispiel Kleists studieren, was passiert, wenn sich Theater-Regisseure als Originalgenies gebärden und sich zwecks Selbstinszenierung an den Werken eines Autors vergeifen, der sich nicht mehr dagegen wehren kann: Die perverse Lust an der Dekonstruktion des Klassikers Kleist hat durchaus substantiell zum Niedergang des Sprechtheaters beigetragen und dazu zum weitgehenden Verlust seiner gesellschaftlichen Relevanz. Der Vorschlag des Verfassers, Kleists Dramen angesichts des weitgehenden Versagens der mit ihnen befassten Theaterpraktiker »eine Art Erholungspause [zu] gönnen« (142), wäre jedenfalls nicht die schlechteste Lösung, um (vielleicht im Kleist-Jahr 2027?) neue künstlerische Zugänge gewinnen zu können.

Lediglich gestreift werden die im Vergleich zur künstlerischen Rezeption weniger subtil instrumentalisierenden Kleist-Zugänge. Gleichwohl waren diese aber zu bestimmten Zeiten für die Kanonisierung des Autors als Klassiker durchaus relevant: Erinnert sei hier nur an historische Kanonformationen wie das Konstrukt der »Dichter der Befreiungskriege«, zu dem mit einiger Selbstverständlichkeit neben Arndt, Körner und Schenckendorff eben auch Kleist gerechnet wurde. Oder an die, gleichfalls in eine wirkungsgeschichtliche »Sackgasse« mündenden Überlegungen zu einer dezidiert »preußischen« Literaturgeschichte. Die Meinung jedenfalls, dass »es um Kleists Preußentum ziemlich problematisch« (72) stand, entbindet recht eigentlich nicht von der Kenntnisnahme der preußischen Wirklichkeit, in die Kleist hineingeboren wurde, und rechtfertigt nicht die Engführung, dass dieses »Preußentum teilweise in der »völkischen Gemeinschaft« (72) aufging.

Unabhängig von solchen punktuellen Einwänden kann Klaus Müller-Salgets schlankes Kleist-Kompendium entschieden zur Lektüre empfohlen werden. Dies nicht zuletzt, weil er Kleists so sehnlich erhofften »Nachruhm« als epochenübergreifenden »Reigen seliger Geister« überaus plastisch zu schildern vermag und hierbei die offenbar insbesondere von Schriftstellern immer wieder neu empfundene Geistesverwandtschaft akzentuiert. Wie hatte noch Karl Kraus dieses Phänomen beschrieben? »Darum mag ein schöpferischer Kopf auch das aus eigenem sagen, was ein anderer vor ihm gesagt hat, und der andere ahmt Gedanken nach, die einem schöpferischen Kopf erst später einfallen werden.« Es ist das große Verdienst von Klaus Müller-Salget deutlich gemacht zu machen, dass Kleist nach wie vor »Gesprächspartner« solcher »Totengespräche«, definitiv aber kein »Untoter«<sup>1</sup> ist, und, natürlich, dass es sich immer noch lohnt, sich auf das sperrige »Faszinosum Kleist« (79) einzulassen.

1 Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider, Einleitung. In: Dies. (Hg.), Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen, Freiburg i. Br. 2014, S. 9–31, hier S. 9.

Clemens Pornschlegel, *Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen II. Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne*. Kleist, Schlegel, Eichendorff, Hugo Ball, Wien und Berlin: Turia+Kant 2017, 293 S. – *Besprochen von Jakob Christoph Heller*

Will man Clemens Pornschlegels Fortsetzung seiner mit ›Hyperchristen‹ begonnenen Analysen<sup>1</sup> zum religiösen Engagement in der Moderne vom zugrundeliegenden Movens aus betrachten, so sollte man mit dem das Buch schließenden Zitat Jacques Lacans aus ›Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten‹ beginnen:

Wenn man, so wenig es auch sei, an der Verbindung rührt, die der Mensch mit dem Signifikanten unterhält – etwa die Umwandlung der exegetischen Verfahrensweise –, ändert man den Lauf seiner Geschichte, modifiziert man die Vertäuerung seines Seins. (291)

Eine solche bis heute wirkmächtige, die Konzeption von Philosophie und Philologie, von Literatur und Gesellschaft bestimmende Veränderung sei, so Pornschlegel, die Reformation und das mit ihr installierte andere Verhältnis von Signifikant und Signifikat, Geist und Buchstabe, Mensch und Welt gewesen. Die Folge, gegen die Pornschlegel in seiner Studie mit Vehemenz anschreibt, war eine Verabsolutierung der ästhetischen Betrachtungsweise von Kunst, also die Umcodierung der Kunstrezeption in Privatgenuss einerseits, rationale Analyse andererseits. Das Kunstwerk ist – zum einen – in der (sich säkularisierend gebenden, implizit protestantisches Erbe mittragenden) Ästhetik als »*Spiel* abgetrennt von jedem allegorisch zeigenden, unmittelbar sinnlichen [...] Welt- und Wirklichkeitsbezug« (78), es ist Gegenstand eines »in der Kunstrezeption reflexiv sich selbst behauptenden Subjekts« (79). Zum anderen änderte sich mit der Exegetik Luthers das philologische Verständnis des Textes: »Die philologisch-wissenschaftliche Vernunft steht nicht (mehr) im Bann der offenbaren Wahrheit und des heiligen Buchstabens, dem sie vollkommen neutral [...] gegenübersteht und der dadurch auch zum Buchstaben unter oder neben beliebigen anderen Buchstaben wird« (84).

Nun könnte man (aus literaturwissenschaftlicher Perspektive) freilich kritisch einwenden, dass diese Betrachtungsweise von Literatur doch Voraussetzung dafür ist, dass Philologie sich überhaupt – in einem modernen Sinne – als Wissenschaft verstehen kann (und würde sich mit diesem Einwand freilich in ein problematisches Verhältnis zu bestimmten ›modernen‹ Konzeptionen der Philologie, gleichsam von Peter Szondi bis Werner Hamacher reichend, begeben). Worauf Pornschlegel (bzw. Pornschlegels Studie) zwei Dinge erwidern könnte: Zum einen läuft diese Konzeption von Literatur als rein ästhetisches Phänomen, als »desengagiert«, distanziert reflexiv, intransitiv und selbst-reflexiv« (273) der »Insistenz politisch-religiöser Konflikte in der Moderne« (273) entgegen, das heißt: Die philologische Vorentscheidung über den ästhetischen Status der Texte »neutralisiert [...] von vornherein die politisch-theologischen Spieleinsätze oder das entsprechende ›Engagement‹« (273)

1 Vgl. Clemens Pornschlegel, *Hyperchristen*. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien zur Präsenz religiöser Motive in der literarischen Moderne, Wien und Berlin 2011.

der Werke. Zum zweiten verkennt eine so operierende (Literatur)Wissenschaft ihre eigene konfessionelle Signatur. Sie tut

so, als ob [...] das institutionalisierte wissenschaftliche Reich des Ästhetischen und der Kunstautonomie, dem man die Texte einzeichnet, nicht selbst spezifischen Theologumena aufruchte und diskursiv-politische Entscheidungen enthielte, die alles andere als selbstverständlich und universal sind. (274)

Damit ist die (polemische und ihren polemischen Charakter auch ausspielende) Zielrichtung von Porschlegels Studie skizziert. Ausgeführt und konkretisiert wird sie in – die Einleitung nicht mitrechnend – sieben Kapiteln, die sich unterschiedlichen Autoren und (systematischen bzw. literaturhistoriographischen) Fragestellungen zuwenden:<sup>2</sup> Kleist, die romantische Kritik des Ästhetischen, die moderne Hermeneutik, die Kritik der Romantik als antimodern, Eichendorffs Waldallegorien und Hugo Balls »Dada-Theologie« (225–267) bilden die Gegenstände der Studie; das abschließende Kapitel skizziert einen Schluss – und eine »engagierte Literaturgeschichte« (269–291) – aus den dargebrachten Argumenten.

Die Ouvertüre bildet eine Analyse von Kleists Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹, deren religiöse Dimension Porschlegel in den Mittelpunkt stellt (35–67). Kleists Erzählung rufe die »theologisch-dogmatischen Fragen nach dem Status und dem Sinn der Sinnlichkeit auf« (41). Verglichen mit neueren Deutungen, die die metanarrative Dimension (und die Unmöglichkeit vereindeutigender Interpretationen) unterstreichen,<sup>3</sup> setzt Porschlegels Beitrag eher bei einer ›klassischeren‹ Streitfrage an: der Funktion der Konjunktion im Titel, die – so Porschlegel – eben verbindend zu lesen sei und die »Verknüpfung von Wunder und ästhetischer Gewalt situiert« (61). Porschlegel macht an dieser Verknüpfung (gegen Wolfgang Wittkowskis klassischen Beitrag, gegen eine thematische Argumentation und ohne Berücksichtigung der biographisch argumentierenden Lektüren der katholischen Dimension)<sup>4</sup> überzeugend einen dezidiert konfessionellen Einsatz der

2 Dagegen ist die »Systematizität« des Aufbaus seiner gesamten Arbeit, die Porschlegel in der Einleitung behauptet (33), für den Rezensenten schwerer nachvollziehbar. Ein grob chronologischer Aufbau – von Kleist bis Hugo Ball – wird durchkreuzt von einer Kritik der These von der säkularisierten (rationalen, aufgeklärten, auf kommunikativen Konsens zielenden) Moderne (101–127), also faktisch einer Auseinandersetzung mit Literaturgeschichte.

3 Vgl. etwa Bettine Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen. Kleists ›Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)‹*. In: Hendrik Birus (Hg.), *Germanistik und Komparatistik*, Stuttgart und Weimar 1995, S. 209–245; Anthony Stephens, *Stimmengewebe. Antithetik und Verschiebung in ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹*. In: Paul Michael Lützel und David Pan (Hg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg 2001, S. 77–91; zuletzt Christiane Arndt, *Wunder und Spezialeffekt. Heinrich von Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹*. In: *KJb* 2016, S. 59–81, vor allem S. 79–80.

4 Vgl. Wolfgang Wittkowski, ›Die Heilige Cäcilie‹ und ›Der Zweikampf‹. Kleists Legenden und die romantische Ironie. In: *Colloquia Germanica* 6 (1972), S. 17–58; Christine Lubkoll, ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende‹. In: *KHb*, S. 137–142, hier S. 139.

Erzählung fest. Die Konjunktion ist nicht Desavouierung des Konversionswunders, sondern bringt Sinnlichkeit und religiöse Konversion in ein Kausalverhältnis, zeigt »die Tatsache einer religiösen Konversion *durch* eine musikalisch-ästhetische, unmittelbar auf den Körper einwirkende Überwältigung« (61). Ganz im Sinne des Katholizismus ist es die in der ästhetischen Gewalt präsenste Göttlichkeit, die die Annahme des Dogmas bedingt. Pornschlegel positioniert Kleists Erzählung so als Kommentar zu bzw. Einspruch gegen eine kryptoprottestantische Ästhetik bzw. Kunstkonzeption in Nachfolge Kants.

Das zweite Kapitel von Pornschlegels Studie diskutiert diese Pointe ausführlicher und kontextualisiert sie im ästhetischen Diskurs um 1800 (69–100). Im Rückgriff auf die Arbeiten von Manfred Frank skizziert das Kapitel die Frühromantik als Kritik an einer Konzeption von Kunst, in der diese nur »Spielerei« (95) sei, eine Spielerei, die in ihrem »Herzen [...] die alte, *ikonoklastische* Vernunft des Protestantismus« (97) trage. Pornschlegels These ist insgesamt schlüssig, gerade der Zusammenhang zwischen einer – von den Romantikern favorisierten – allegorischen »Welterkenntnis und Weltbegegnung« (92) und der katholischen Theologie der Herrlichkeit kann überzeugen. Jedoch wünscht man sich, die These von der protestantischen Signatur der Kant'schen und idealistischen Ästhetik wäre argumentativ ausführlicher und an einem breiteren Quellenmaterial dargelegt.<sup>5</sup>

Ganz aus den Augen lässt Pornschlegel die These im folgenden dritten Kapitel allerdings nicht, wie schon die Kapitelüberschrift – »Die Fabel von der ästhetischen Moderne. Zu einem Paradigma der Literaturgeschichtsschreibung« – anzeigt (101–125). Ausgangspunkt des Kapitels ist Odo Marquards Rede »Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist«, die die befriedende Dimension der modernen Hermeneutik ausstellt.<sup>6</sup> Moderne Hermeneutik nach Marquard sei »als *Replik auf den tödlichen Streit um das absolute Verständnis der heiligen Schrift* [...] *die Genesis des konzilianten Textes und des neutralisierten Lesers*« (102). Pornschlegels Gegenargumente – vorreformatorische Exegesepraktiken seien alles andere als »tödlicher Streit«, die Hermeneutik-Konzeption Marquards habe einen »ausnehmend regionale[n], historisch-geographisch auf die Lutherische Reformation [...] zentrierten Zuschnitt« (107) – sind ebenso schlüssig wie seine darin schon implizierte These, die (von Marquard und Hans Robert Jauß skizzierte) hermeneutisch-ästhetische Lektüre sei selbst nur eine »historisch spezifische Fassung exegetischer Vernunft [...] unter und neben vielen anderen« (113). Moderne selbst sei, wie Pornschlegel in diesem Kapitel ausführt, genau als ein solches Projekt der Verabsolutierung einer spezifischen, implizit reformierten Auffassung von Religion, Wissenschaft

5 Als zentrale Bezugspunkte dienen Heinrich Heines »Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland« (1834), das gerade die protestantische Herkunft der Kant'schen Philosophie behauptet, sowie Hermann Samuel Reimarus' Bibelinterpretation, die 1774 von Lessing publiziert wurde. Das Hauptanliegen dieses zweiten Kapitels – die protestantische Signatur der sich vom Religiösen befreit wählenden Ästhetik und Philologie – hätte es aufgrund seiner Relevanz für die ganze Studie verdient, ausführlicher ausgeführt zu werden.

6 Vgl. Odo Marquard, Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist. In: Ders., Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien, Stuttgart 1984, S. 117–147.

und Kunst zu verstehen, als »historische Fortsetzung genau jenes neutralisierenden protestantischen Bildungs-Säkularismus« (121). Dieses Argument wird in der Studie gerne wiederholt und polemisch zugespitzt – »die Moderne ist einer der Konfessionsartikel einer *invisibilisierten* Kirche« (125) – was ihm freilich nichts an Schlüssigkeit nimmt; Pornschlegels Arbeit lenkt den Blick auf eine in der geisteswissenschaftlichen Fachkultur durch Ubiquität fast transparent gewordene Annahme: das Projekt »Moderne« sei – mag es auch noch unabgeschlossen sein – der Rationalität und der Aufklärung Freund, dem Dogmatischen Feind.

Wie sich diese Selbstaffirmation in durchaus als krude zu bezeichnenden Thesen niederschlägt, führt Pornschlegel im Kapitel »Antimoderne. Zu einem Topos der Romantikkritik« aus (127–150). Anhand von Arbeiten Peter Bürgers und Jürgen Habermas' skizziert Pornschlegel ein (durchaus Germanistiklehrbuch konformes) Verständnis der Romantik und der historischen Avantgarden als obskur, irrational, mystizistisch und regressiv – und damit zum einen als antimodern, zum anderen als Wegbereiter der politischen und zivilisatorischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts: »Statt in Romantik und Avantgarde[...] *dialektische Einsprüche* gegen die Moderne zu erblicken, spaltet man sie [...] radikal von ihr ab, erklärt sie gewissermaßen zur religiös-ideologischen *Bad Bank*«(140). Obgleich seine These in dieser Radikalität nicht haltbar ist – die technokratische und spezifisch moderne Dimension des Ersten und Zweiten Weltkriegs wird ja in der Forschung durchaus wahrgenommen,<sup>7</sup> zugleich sind wahrlich nicht alle Avantgarde-Bewegungen als Einsprüche gegen die Technokratie zu werten –, zeigt Pornschlegels Diskussion von Bürger und Habermas eindrucklich, welche Ausblendungen und Verkennungen in der Konstruktion der mythoman-»bösen« Antimoderne am Werke waren bzw. sind. Man muss Pornschlegels Rhetorik – »[u]nd wenn die Rationalität des politischen Terrors sich der *Entbindung* des wissenschaftlichen Fortschritts von religiösen, »mythologisch« begründeten Normen verdankte, und nicht dem Versuch einer christlichen Erneuerung, wie Novalis sie in seinem Essay »Europa« anstrebte?« (149) – der provokanten Zuspitzung zeihen, in der Sache hat er nicht unrecht.

Nach dem Furor des Anti-Antimoderne-Kapitels führt uns Pornschlegel in beinahe idyllische Gefilde und zu einer Analyse der Eichendorff'schen Waldallegorien (151–223): Der Katholik Eichendorff habe in seiner Poetik und Poesie die Vermittlung zwischen Sinnlichem und Unsichtbarem über die positive Religion, genauer: die dogmatische Sicherheit des Katholizismus, garantiert. Pornschlegel argumentiert in seiner Analyse von Eichendorffs Gedicht »Abschied«, der Wald sei »*allegorische Figuration*, Zeichen und Zeuge des Unendlichen in einer prinzipiell [...] im Bewusstsein der Endlichkeit konzipierten Welt« (154). Den Begriff »allegorische Figuration« verwendet Pornschlegel relativ weit (vgl. 154), scheint ihn mir jedoch in die Nähe des typologischen Deutungsverfahrens<sup>8</sup> zu bringen: »[D]er Zyklus der sich erneuernden Natur wird [...] zur *allegorischen Figur* des eschatologischen Ereignisses der Auferstehung. Der »schöne grüne Wald« *präfiguriert* das ewige, übernatürliche Leben am Ende der Zeiten« (160). Diese nicht-christuszentrische – also zwischen

7 Was Pornschlegel allerdings gerade vehement in Frage stellt (vgl. 149).

8 Zur theologisch informierten literaturwissenschaftlichen Konzeption der Figuralinterpre-

Altem und Neuem Testament Bezüge herstellende – Konzeption der Typologie ist nicht unumstritten, hier jedoch schlüssig.<sup>9</sup> Überzeugend positioniert Pornschlegel die Eichendorffsche Allegorie zwischen dem antimetaphysischen Rationalismus und dem Goethe'schen Symbolbegriff einerseits, der modernen Verpflichtung auf den *sensus historicus* und der potenziellen Willkür individuell begründeter Allegorese andererseits: Die Eichendorffsche Allegorie kann sich (und nichts anderes zeigt die quasi-typologische Bezugnahme auf das Heilsgeschehen) eines positiven Referenzsystems sicher wähen, das das Verhältnis von Zeichen und übersinnlicher Bedeutung kontrolliert (vgl. 176–180). Pornschlegel konturiert Eichendorffs Position weiter durch Diskussion seiner Aufsätze ›Bedeutung der romantischen Poesie‹ und ›Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands‹ sowie durch die Kontextualisierung des Versepos ›Julian‹ im politisch-ästhetischen Feld um 1840/1850. Das Epos erfährt durch Pornschlegels Lektüre eine späte Würdigung: Es wird nicht als späromantischer Ausläufer oder tendenziös-dogmatische Dichtung verworfen, sondern zu einer »Kritik an der zeitgenössischen *Restauration* des klassischen Humanitäts- und Fortschrittsglaubens, die den romantischen Einspruch dagegen einmal mehr verdrängt« (223).

Pornschlegels Studie ist eine – bei aller Polemik – luzide Kritik der protestantischen Signatur der aufklärerischen und modernen Ästhetik und (Kultur-)Politik; Kapitel für Kapitel wiederholt sie an unterschiedlichen Gegenständen mit Vehemenz Diskurskritik: Selbstverständlichkeiten des ästhetischen und philologischen Feldes werden auf ihre Hintergrundannahmen und Vorentscheidungen hin befragt. Paradigmen der Literaturgeschichtsschreibung verlieren ihren (quasi-)objektiven Status und offenbaren ihre ideologische Prägung. Nicht zuletzt zeigt Pornschlegels Studie eindrücklich, dass die Aufmerksamkeit für politisch-religiöses Engagement und (implizite wie explizite) konfessionelle Debatten in literarischen Texten von großer Relevanz für die Analyse sein kann – und dass dagegen eine

ästhetisch verfahrenende, wissenschaftliche Literaturinterpretation [...] ihre Grenzen dort [hat], wo die Texte, die sie auslegt, die religiösen, nämlich christlich-säkularen Prämissen des Sprach-, Text-, Geschichts- und Wirklichkeitsverständnisses nicht (mehr) teilen, von denen sie selbst getragen wird. (290)

tation vgl. Erich Auerbach, *Figura*. In: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern und München 1967, S. 55–92. Die mittelalterliche und neuzeitliche Relevanz typologischer Deutungsschemata auch für historische und biographische Zusammenhänge verdeutlicht Friedrich Ohly, *Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung*. In: Volker Bohn (Hg.), *Typologie*. Frankfurt a.M. 1988, S. 22–63.

9 Für eine sie legitimierende Argumentation, die zugleich die Diskussion rekonstruiert, vgl. Karl-Heinrich Ostmeier, *Typologie und Typos. Analyse eines schwierigen Verhältnisses*. In: *New Testament Studies* 46 (2000) 1, S. 112–131.

# NACHRUFE





Michael Ott

## ZUR ERINNERUNG AN GERHARD NEUMANN (1934–2017)

Zu den Texten der deutschen Literatur, die der Literaturwissenschaftler Gerhard Neumann als »unvordenklich« bezeichnete, gehörten auch die eigenartigen, von der frühen Forschung als ›Todeslitaneien‹ bezeichneten Briefe, die Heinrich von Kleist und Henriette Vogel einander kurz vor ihrem gemeinsamen Tod im November 1811 geschrieben hatten. In Neumanns großem Aufsatz ›Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists‹ von 1986 heißt es dazu: »Man kann diese Briefe nicht zitieren; es ist aber vielleicht möglich, sie zu beschreiben.«

Die Stelle ist in mehrfachem Sinn merkwürdig. Denn wörtlich genommen wäre es dem Autor natürlich möglich gewesen, diese Briefe zu zitieren (so wie er es mit zahlreichen anderen Passagen aus Kleists Werken und Briefen auch tat). Gemeint sein dürfte etwas anderes: Diese tatsächlich singulären Briefe berühren eine Grenze der Sprache; sie verdichten sich zu solcher Kraft und Abgründigkeit, dass es dem Interpreten unmöglich wird, sie einfach wiederzugeben und in den eigenen Diskurs einzufügen.

Dieses bewusste Nicht-Zitieren verdeutlicht vielleicht besser als manches eigene Zitat eine große Besonderheit des Philologen Gerhard Neumann. Bei aller gedanklichen Luzidität und argumentativen Klarheit seiner Analysen wurde ihm Literatur nie zum bloßen Untersuchungs-Gegenstand. Vielmehr lag seinen Lektüren immer eine innere Beziehung zum einzelnen literarischen Text zugrunde, und das eigentliche Ziel war, diese zu vertiefen – und anderen eine solche zu ermöglichen. Diese Beziehung erfordert Neugier, Wissen und große sprachliche Sensibilität, doch wichtig für sie ist auch ein Sensorium für die Emotionen, die literarische Texte auszulösen vermögen – bis hin zum erzwungenen Abbruch der Lektüre, dem Eingeständnis, dass Literatur auch zu sehr bewegen, zu nahe kommen kann.

Auch bei anderen Texten Kleists konnte man in Vorlesungen und Vorträgen von Gerhard Neumann neben großer Faszination manchmal Scheu oder Zurückhaltung spüren, fast als wolle er sich dem gewaltsam Mitreißenden der Kleist'schen Sprache nicht einfach überlassen. Gleichwohl war dieses Vor-Lesen von Literatur, nicht nur bei Texten von Kleist, für ihn unentbehrlich. Und es war wohl auch für seine außerordentliche Wirkung auf eine ganze Generation von Literaturstudenten mitentscheidend: Im Vorlesen gelang ihm, Texte der Literatur im Wortsinn vollkommen präsent zu machen, sie gedanklich und zugleich sinnlich zu erschließen und so die ›Lust am Text‹ (Roland Barthes) auch den Zuhörenden zu vermitteln.

Dieser Besonderheit des Zugangs zur Literatur verdankte sich möglicherweise auch die besondere Qualität vieler Arbeiten Gerhard Neumanns, gänzlich neue Perspektiven zu erkunden und ungewöhnliche, augenöffnende Fragen an die Texte zu stellen (»es ist vielleicht möglich, sie zu beschreiben«, heißt es ja nicht umsonst über

jene Briefe). Er deutete nicht lediglich das Geschriebene, sondern fragte nach dem Ungesagten, nur indirekt zu Erfassenden, nach Bedingungen und Dimensionen des Schreib-Prozesses von Literatur selbst. Im zitierten ersten, großen Kleist-Aufsatz Neumanns ist es die Suche Kleists nach einer »Sprache der Liebe«, die Neumann von Kleists Briefen an die Verlobte Wilhelmine über die ›Familie Schroffenstein‹ und ›Amphitryon‹ bis zu ›Käthchen‹ und ›Penthesilea‹ in ihren immer neuen Wendungen verfolgt, bis sie sich zu jenem utopischen, in den letzten Briefen aufscheinenden Moment eines Liebesdiskurses an der Grenze des Todes verdichtet.

Und es war wohl dieses Interesse an der Prozessualität des Schreibens, an der *écriture*, das Gerhard Neumanns Aufmerksamkeit früh auf französische Theoretiker gelenkt hatte: Die Schriften von Michel Foucault, Jacques Derrida und vor allem Roland Barthes haben ihn zeitlebens beschäftigt, und diese Auseinandersetzung hat ihn ganz neue Wege der Forschung beschreiten lassen und zu einem der innovativsten Literaturwissenschaftler seiner Generation gemacht. Freilich kehrte er immer wieder zu großen Autoren der Literatur zurück und blieb in seinen Lektüren auch den Tugenden der Philologie und dem hermeneutischen Herangehen treu, die seine Anfänge als Germanist gekennzeichnet hatten.

1934 im böhmischen Brünn geboren, hatte Gerhard Neumann schon als Junge 1944 seine Heimat verlassen müssen, wuchs am Niederrhein auf und studierte dann in Freiburg im Breisgau, Wien und Paris deutsche und französische Literatur. 1963 wurde er bei Gerhard Baumann in Freiburg mit einer Arbeit zu Goethes ›Torquato Tasso‹ promoviert. Goethe, dessen Werke Neumann – wie er später lächelnd erzählte – schon als Student vollständig in den 143 Bänden der Sophien-Ausgabe durchgearbeitet hatte, blieb auch später einer der zentralen Autoren für ihn. Nach einem längeren Paris-Aufenthalt entstanden in der anschließenden Freiburger Assistentenzeit einige ganz außergewöhnliche, bis heute kanonische Aufsätze, unter anderem zu Franz Kafka – dem anderen literarischen Leitstern Gerhard Neumanns, der ihn sein ganzes Leben lang beschäftigen sollte – und zu Paul Celans Lyrik. Letzterer Text bezog mit Stephane Mallarmé auch die französische Literatur mit ein, der Neumann sich ebenso intensiv widmete wie der deutschen. 1972 erfolgte erneut in Freiburg die Habilitation über die Aphoristik Lichtenbergs, Novalis', Friedrich Schlegels und Goethes unter dem Titel ›Ideenparadiese‹. Nach Professuren in Bonn und Erlangen kehrte Neumann 1979 zurück nach Freiburg und wurde schließlich 1986 als Nachfolger von Walter Müller-Seidel an die Ludwig-Maximilians-Universität nach München berufen; dort lehrte er bis zu seiner Emeritierung, bevor er 2005 eine Honorarprofessur an der FU Berlin annahm.

Auf der Grundlage einer unvergleichlich profunden Kenntnis der Literaturgeschichte, die auch die Antike und das lateinische Mittelalter sowie außereuropäische Literaturen mit einschloss, entstand in diesen Jahrzehnten ein wissenschaftliches Œuvre von weit über 350 Büchern und Aufsätzen, vor allem zur deutschsprachigen Literatur seit dem 18. Jahrhundert bis zur Gegenwartsliteratur, das umfassend zu würdigen kaum möglich scheint. Als Zentrum kann man wohl die Arbeiten zu Franz Kafka ansehen, dessen Schreiben Gerhard Neumann – gerade durch seine Aufmerksamkeit auf den Schreibakt selbst – in völlig neuer Weise erschloss und als Mither-

ausgeber der Kritischen Kafka-Ausgabe auch neu zugänglich machte. In zwei großen Sammlungen (›Franz Kafka. Experte der Macht‹ sowie ›Kafka-Lektüren‹) fasste er seine Aufsätze 2012 noch einmal zusammen. Ferner gab er über Jahre auch das ›Hofmannsthal-Jahrbuch‹ mit heraus; er begründete mit Günter Schnitzler die Reihe ›litterae‹ im Freiburger Rombach-Verlag, die inzwischen über 230 Bände umfasst; er war Vorsitzender der germanistischen Kommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft, begründete mit Ina Schabert an der Ludwig-Maximilians-Universität München das Graduiertenkolleg ›Geschlechterdifferenz und Literatur‹ und leitete die Münchner Forschungsgruppe ›Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft‹; er gehörte zu den Initiatoren und zentralen Ideengebern der Stiftung für Romantikforschung, war Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und bekleidete zahlreiche Gastprofessuren weltweit.

In diesem außerordentlichen wissenschaftlichen Lebenswerk nimmt die Befassung mit Kleist einen entscheidenden Platz ein. Der genannte Aufsatz über die ›Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists‹ ist der erste einer Reihe von fünfzehn teils sehr umfangreichen Texten über Kleist, in denen Gerhard Neumann nach und nach fast dessen gesamtes Werk in den Blick nahm. Und wie an diesem Aufsatz gut zu sehen ist, ging die Praxis der hermeneutischen Interpretation, von der er herkam, gerade in Analysen Kleist'scher Texte mit den theoretischen Inspirationen des Poststrukturalismus eine höchst produktive Verbindung ein. Die hier im Blick auf Kleists Texte gestellte Frage nach einer ›Liebessprache‹ zwischen kulturellem Code und den Zeichen des Körpers; die weitere Frage nach der Spiegelung des Subjekts im Blick des anderen und dem Begehren des fremden Begehrens; die wieder anderen Fragen nach pronominal gesteuerten Sprechakten wie in der Liebesformel (»wie lieb ich Dich!«; DKV III, 519), nach der Grenze von Liebe und Wahnsinn oder dem Grundverhältnis von Subjekt und Sexualität verweisen deutlich auf die Theorien von Roland Barthes, Jacques Lacan, Alexandre Kojève, Emile Benveniste und Michel Foucault, welche hier denn auch alle zitiert werden, lange bevor ihre Hochkonjunktur diesseits des Rheins begann. Niemals aber unterwirft sich die Analyse der Dogmatik oder gar dem Jargon der späteren Rezeption solcher Ansätze oder nimmt die traditionelle Forschung und ihre Fragen deshalb weniger ernst.

Von diesem Kreuzungspunkt zwischen ganz vorbehaltloser theoretischer Neugier und profundem philologischem Wissen aus erweiterte Gerhard Neumann das Gebiet der Literaturwissenschaft in einem beispiellosen Projekt auf das ganze Feld der Kultur. Leitend war dabei die Annahme, dass sich in literarischen Texten kulturelle Zusammenhänge auf eine Weise erschließen lassen, die erst weit später (wenn überhaupt) im wissenschaftlichen Kontext, etwa der Soziologie oder Mentalitätsgeschichte, in den Blick gerät: Ob es dabei um die Rolle des Essens und seiner symbolischen Dimensionen geht oder um historische Codierungen der Geschlechterdifferenz, ob um Rituale und ihre kulturprägende Macht oder die Ambivalenzen des Bildungsprozesses zwischen Befreiung und Disziplinierung. Die kulturanthropologische Dimension dessen wird in Neumanns erstem Aufsatz im Kleist-Jahrbuch 1988/89 deutlich, der das phantastische Goethe-Zitat »der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch« als Titel trägt und dem »physiognomischen Blick[ ]« gilt,

der sich in Kleists Texten immer wieder zeigt. In einer der wenigen unmittelbaren Wertungen des Gesamtwerks Kleists heißt es dort:

Das Bewundernswerte an Kleists Texten bleibt die untrügliche, geradezu paranoische Konsequenz, mit der sie, auch auf kleinstem Raum, die Strukturen seiner obsessiven Phantasien gegenwärtig machen. Es gibt keine Nebentexte Kleists, keine Paralipomena, keine Gelegenheitsliteratur – jeder seiner Texte setzt suggestiv ein Zentrum und erfüllt die strukturellen Bedingungen seiner Wahrnehmung ganz. (S. 264)

Als chronologisch nächster Text folgte ein werkbiographischer Abriss über Kleist im fünften Band der Reihe ›Deutsche Dichter‹, der, die diskursiven Regularien des Handbuch-Genres souverän missachtend, die gedankliche Fülle mindestens eines Buchs, wenn nicht eines ganzen Forschungsprogramms zu Kleist enthielt. Dieses Buch folgte dann in gewisser Weise auch wenig später, nämlich mit dem Sammelband ›Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall‹, der in Freiburg 1994 erschien und bis heute für die Kleistforschung maßstabsgebend ist. Nicht nur lässt sich der Untertitel als konzise Zusammenfassung der »obsessiven Phantasien« Kleists und zugleich seines Prinzips der kasuistischen, den maximalen Katastrophenfall exponierenden Poetik verstehen. Die Einleitung mit dem Titel ›Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleist kultureller Anthropologie‹ exponiert zudem in beispielhafter Weise, wie ein semiotisch und kulturtheoretisch inspirierter Blick scheinbar hinlänglich bekannten Texten noch einmal völlig neue Seiten abgewinnen kann.

Zwei weitere Aufsätze von Gerhard Neumann im selben Band galten dann der ›Marquise von O...‹ sowie der Cäcilien-Erzählung, und dieses Interesse an der Novelle einerseits und dem anekdotischen Erzählen andererseits kehrt auch in den Kleist-Arbeiten der Folgejahre immer wieder, u.a. zum ›Zweikampf‹ und der ›Verlobung in St. Domingo‹. Doch auch die ›Penthesilea‹ stand immer wieder im Zentrum von Neumanns Überlegungen – zuerst noch einmal in der klassischen Gegenüberstellung zu Goethes ›Iphigenie‹, später in Arbeiten zur Sprachstruktur – dem »Bildersturz« der Metaphern – und zur Fetischisierung der Erkennungsszene. Mit diesen Aufsätzen hat Gerhard Neumann den programmatischen Schluss-Satz des Vorworts zum Sammelband von 1994 immer wieder bestätigt und die daraus erwachsenden Impulse für die Forschung immer wieder erneuert: »Kleist ist ein Dichter der Gegenwart.«

Der besondere Blick auf die Literatur und die Begeisterung für sie, die Gerhard Neumann zu verbinden verstand, führten schließlich dazu, dass er nicht nur als Autor und Forscher, sondern auch als Hochschullehrer Kleists Aktualität maßgeblich befördert hat. Zahlreiche seiner Studentinnen und Studenten griffen die Anregungen der Vorlesungen und Seminare auf und verstanden die theoretische Offenheit und Neugier als Einladung, auf den neu eröffneten Pfaden weiter zu gehen. Dabei war wiederum eine persönliche Besonderheit wichtig: Gerhard Neumann verstand es als Lehrer, einen zugleich höchst anspruchsvollen und von Autoritätsgesten vollkommen freien Diskurs zu führen – einen auf Dialog gerichteten, am Anderen wirklich interessierten Diskurs. »[E]s ist so schwer«, heißt es in Kleists Aufsatz über die

›Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ in Bezug auf die Situation des Examens, »es ist so schwer, auf ein menschliches Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken, es verstimmt sich so leicht unter ungeschickten Händen« (DKV III, 540). Gerhard Neumann verstand sich nicht nur auf die Eigentümlichkeit von Texten, sondern auch auf jene seiner vielen Studentinnen und Studenten.

Daher ist es vielleicht auch kein Zufall, dass in seinem Umfeld zwar viele gute Arbeiten entstanden, er aber eigentlich nie eine literaturwissenschaftliche ›Schule‹ begründete. Gerhard Neumann lehrte vielmehr auch ein ›anderes Lernen‹, er lehrte die Universität als anderen Ort zu begreifen denn als eine weitere Schule. Für ihn war die Universität ein Ort unbedingter geistiger Freiheit und freien Austauschs. Immer wieder zitierte er Derridas große Rede über die Universität *sans condition*, ›Die unbedingte Universität‹. Dieser Idee der Wissenschaft als vorbehaltlosem Gespräch ist Gerhard Neumann immer gefolgt, und er hat sie seinen Schülern, Hörern, Kollegen und Lesern vorgelebt und weitergegeben. Im Dezember 2017 ist Gerhard Neumann, dem die Literaturwissenschaft unermesslich viel zu verdanken hat, nach langer Krankheit in Berlin verstorben.

Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Freiburger Universitätsblätter 25, 91 (März 1986), S. 9–31. Wiederabdruck in: Walter Hinderer (Hg.), Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, Würzburg 1997, S. 169–196.

»... der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch«. Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks. In: KJb 1988/89, S. 259–279.

Heinrich von Kleist. In: Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max (Hg.), Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren, Bd. 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz, Stuttgart 1989, S. 133–179.

Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Gerhard Neumann (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–29.

Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ›Marquise von O...‹ und in Cervantes' Novelle ›La fuerza de la sangre‹. In: Gerhard Neumann (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 149–192.

Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. In: Gerhard Neumann (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 365–389.

Ritualisierte Kontingenz. Das paradoxe Argument des ›Duells‹ im ›Feld der Ehre‹ von Casanovas ›Il duello‹ (1780) über Kleists ›Zweikampf‹ (1811) bis zu Arthur Schnitzlers Novelle ›Casanovas Heimfahrt‹ (1918). In: Gerhart von Graevenitz, Odo Marquardt und Matthias Christen (Hg.), Kontingenz, München 1998, S. 343–372.

Der Zweikampf. Kleists »einrückendes« Erzählen. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Erzählungen, Stuttgart 1998, S. 216–246.

Erkennungsszene und Opferritual in Goethes ›Iphigenie‹ und in Kleists ›Penthesilea‹. In: Günther Emig, Anton Philipp Knittel (Hg.), Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner 12. und 13. Juni 1997, Heilbronn 2000, S. 38–80.

›Anekdoten‹. Zu Konstitution von Kleists historischer Novelle. In: Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters (Hg.), Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag, Tübingen 2000, S. 108–133.

Anekdote und Novelle: Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists. In: Tim Mehigan (Hg.), Heinrich von Kleist und die Aufklärung, Rochester NY 2000, S. 129–157. Wiederabdruck in: Inka Kording und Anton Philipp Knittel (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2003, S. 177–202.

›Die Verlobung in St. Domingo‹. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists. In: Christine Lubkoll und Günter Oesterle (Hg.), Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, Würzburg 2001, S. 93–119.

›mythologie blanche‹. Metaphern als generative Kerne in Kleists ›Penthesilea‹. In: Beiträge zur deutschen Literatur 41 (2004), S. 1–35.

Bildersturz. Metaphern als generative Kerne in Kleists ›Penthesilea‹. In: Rüdiger Campe (Hg.), Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz, Freiburg i.Br. 2008, S. 93–124.

Kleists ethnologisches Experiment. Zur Fetischisierung der Erkennungsszene in der ›Penthesilea‹. In: David Wellbery in Verbindung mit Alexander von Bormann (Hg.), Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft, Würzburg 2012, S. 155–178. Wiederabgedruckt in: Gerhard Neumann, Kulturwissenschaftliche Hermeneutik. Interpretieren nach dem Poststrukturalismus, Freiburg i.Br. 2014, S. 565–588.

›Wie nenn ich dich‹. Apostrophen bei Kleist. In: Helga Lutz, Nils Plath und Dietmar Schmidt (Hg.), Satzzeichen. Szenen der Schrift, Berlin 2017, S. 416–422.

## BERND HAMACHER ZUM GEDENKEN

Am 21. Februar 2018 ist Bernd Hamacher, erst 53 Jahre alt, nach langem Kampf an einem Hirntumor gestorben. Dieser Tod bedeutet nicht nur für die Kleist-Forschung einen großen Verlust. Umso dankbarer dürfen wir für das umfangreiche Œuvre sein, das der Verstorbene hinterlassen hat (und von dem hier nur in Auswahl die Rede sein kann).

Neben Kleist hat Hamacher sich vor allem mit Thomas Mann und mit Goethe beschäftigt. Dem letzten Werkplan Thomas Manns, ›Luthers Hochzeit‹, galt seine Trierer Dissertation von 1995, die im Jahr darauf als Band 15 der Thomas-Mann-Studien veröffentlicht wurde. Sein erster Aufsatz zu Thomas Mann erschien 1994, mehr als zwanzig weitere sowie fünf Artikel für das ›Thomas Mann Handbuch‹ folgten. Hervorzuheben sind seine ›Erläuterungen und Dokumente‹ zu der Erzählung ›Mario und der Zauberer‹.

Von 2001 bis 2011 war Hamacher Mitarbeiter an der Hamburger Arbeitsstelle der Göttinger Akademie der Wissenschaften für das Goethe-Wörterbuch, zu dem er zahlreiche Artikel lieferte. Ab 2004 trat er mit einer Fülle von Aufsätzen zu Goethe und zum Goethe-Wörterbuch hervor. In der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft veröffentlichte er die Bände ›Johann Wolfgang von Goethe. Entwürfe eines Lebens‹ (2010) und die ›Einführung in das Werk Johann Wolfgang von Goethes‹ (2014). Schon vorher hatte er ebendort, zusammen mit Rüdiger Nutt-Kofoth, zwei Bände aus der Reihe ›Wege der Forschung‹ zu Goethes Lyrik und Dramatik bzw. zu seinen Romanen und theoretischen Schriften herausgegeben (2007).

Seit dem Sommersemester 2011 war Hamacher Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Hamburg. Auch als akademischer Lehrer hat er in hohem Ansehen gestanden und sich auch über den universitären Bereich hinaus eine engagierte Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses angelegen sein lassen. Mit Recht ist im Nachruf der Thomas-Mann-Gesellschaft (deren Beirat er lange Jahre angehörte) von seiner »immer verständlichen und dem Lesepublikum zugewandten Sprache« die Rede gewesen. ›Fachchinesisch‹ war ihm fremd.

Seine Veröffentlichungen zu Kleist hatten 1999 mit den ›Erläuterungen und Dokumenten‹ zu ›Prinz Friedrich von Homburg‹ begonnen, flankiert von einem umfangreichen Forschungsbericht in den ›Heilbronner Kleist-Blättern‹. Ebenso verfuhr er 2003 mit den ›Erläuterungen und Dokumenten‹ zu ›Michael Kohlhaas‹; der entsprechende Forschungsbericht erschien in den von Inka Kording und Anton Philipp Knittel herausgegebenen ›Neuen Wegen der Forschung‹ zu Kleist und bildete die Basis für eine philosophisch vertiefte Abhandlung im Kleist-Jahrbuch, in der er die Widersprüche in Kleists Werken als nicht kontradiktorische, sondern konträre zu

fassen suchte.<sup>1</sup> Drei Jahre später gab es im Kleist-Jahrbuch einen weiteren Aufsatz von ihm, der eine Aufwertung von Schillers Erzählung ›Der Verbrecher aus Infamie‹ betrieb und ›Michael Kohlhaas‹ als hierauf bezogene Kontrafaktur deutete.<sup>2</sup>

Im Jahre 2010 erschien seine grundgelehrte Habilitationsschrift,<sup>3</sup> aus deren umfanglichem Kleist-Kapitel einiges schon dem ›Kleist-Handbuch‹ von Ingo Breuer (2009) zugutegekommen war. In der Habilitationsschrift hat Hamacher die immer wieder thematisierte Gewalt in Kleists Werken aus einem Widerspruch zwischen Objektivität und Subjektivität zu erklären versucht: Dem objektiv bestehenden Geltungsverlust einer göttlich fundierten Weltordnung stehe die gleichwohl weiterexistierende transzendente Fixierung der Figuren Kleists gegenüber und aus diesem Widerspruch resultiere Gewalt, insbesondere dann, wenn zwei einander widersprechende Fixierungen aufeinander stießen. Dass seine hierauf basierenden Einzelinterpretationen sämtlicher Dramen und Erzählungen sowie einiger Anekdoten teilweise ›forciert‹ seien, gesteht Hamacher selbst zu (S. 176), und man muss ihm da nicht überall folgen; aber für wichtige Denkanstöße sorgen diese Kapitel allemal.

Ebenfalls 2010 erschienen die ›Erläuterungen und Dokumente‹ zum ›Zerbrochenen Krug‹, im Jahr darauf gefolgt von einer Studienausgabe des Stücks bei Reclam. Diese Ausgabe enthält die Druckfassung des Lustspiels von 1810, ferner den von Kleist so genannten ›Variant‹ und die im ›Phöbus‹ veröffentlichten Fragmente sowie eine Transkription der (unvollständigen) Handschrift.

Am 29. März 2012 behauptete der Arbeitsrechtler Volker Rieble in der ›F.A.Z.‹, diese Transkription stelle ein Plagiat derjenigen in der Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA) dar. Schon vorher hatte der Ko-Editor dieser Ausgabe, Roland Reuß, auch im Namen seines Verlegers K. D. Wolff, den Reclam-Verlag mit dieser unhaltbaren Beschuldigung und absurden Forderungen konfrontiert. Beide Seiten hatten Anwälte eingeschaltet; trotzdem ließ man Rieble mit seiner Denunziation vorgehen: Offenbar ging es nicht um die Klärung eines Sachverhalts, sondern um die Ausschaltung einer unliebsamen Konkurrenz.

Schon die von Rieble als Belege mitgelieferten »Bildzitate« (nebeneinander abgebildete Passagen aus beiden Transkriptionen) belegten in Wahrheit, für jeden Fachmann ersichtlich, das Gegenteil des Unterstellten. Gerade der als besondere Errungenschaft der BKA gerühmten These, die Handschrift zeige drei klar erkenn- und datierbare Textschichten, war Hamacher nicht gefolgt, weil er sie für eine nicht verifizierbare Abstraktion hielt (vgl. Nachwort, S. 233). Er begnügte sich deshalb damit, die Reihenfolge der Streichungen / Ergänzungen / Korrekturen an der jeweiligen Stelle durch Einsatz unterschiedlicher Schrifttypen zu kennzeichnen (wie Klaus Kanzog es schon 1970 vorgeschlagen hatte). Auch ging es ihm nicht um eine

1 Bernd Hamacher, »Auf Recht und Sitte halten«? Kreativität und Moralität bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2003, S. 63–78.

2 Bernd Hamacher, Geschichte und Psychologie der Moderne um 1800 (Schiller, Kleist, Goethe). ›Gegensätzliche‹ Überlegungen zum ›Verbrecher aus Infamie‹ und zu ›Michael Kohlhaas‹. In: KJb 2006, S. 60–74.

3 Bernd Hamacher, Offenbarung und Gewalt. Literarische Aspekte kultureller Krisen um 1800, München 2010.



mimetische Wiedergabe der Handschrift (Einfügung über der Zeile / unter der Zeile usw.), sondern um einen linearen, les- und zitierbaren Text.

Michael Ott bzw. der Typograph Friedrich Forssmann und ich verfassten Stellungnahmen, die Riebles Behauptungen Punkt für Punkt widerlegten; die ›F.A.Z.‹ aber weigerte sich beharrlich, eine Gegendarstellung zuzulassen: Der Verlag könne ja einen Leserbrief schreiben. Erst nachdem die ›taz‹ und Jens Bisky in der ›Süddeutschen Zeitung‹ auf der Grundlage unserer Stellungnahmen über den Kasus berichtet hatten und nachdem ein Anwalt der ›F.A.Z.‹ sich von der Haltlosigkeit der Beschuldigungen überzeugt und die Redaktion zum Einlenken gemahnt hatte, erlaubte man Hamacher, am gleichen Ort und in gleichem Umfang auf Rieble zu entgegnen<sup>4</sup> – und selbst in diesen Text hat die zuständige Redakteurin noch abschwächend hineingepfuscht: ein Musterbeispiel für miserablen Journalismus.

Die zweite, durchgesehene Auflage von Hamachers Studienausgabe ist 2014 erschienen und – natürlich – unbehelligt geblieben.

Ironischerweise hat sich im Jahr darauf herausgestellt, dass Hamacher selbst Opfer von Plagiatoren geworden war: Für die XL-Ausgabe des ›Prinz Friedrich von Homburg‹ bei Reclam (2015) hat Wolf Dieter Hellberg ohne jeden Nachweis, aber ausgiebig, Hamachers Stellenkommentar in seinen ›Erläuterungen und Dokumenten‹ zum ›Homburg‹ geplündert, und Axel Schmitt war für den in der Suhrkamp-Reihe ›BasisBibliothek‹ erschienenen ›Kohlhaas‹ (2013) mit Hamachers ›Erläuterungen und Dokumenten‹ zu der Erzählung ebenso verfahren (soweit er sich nicht aus meinem DKV-Kommentar bediente). Ich bin jetzt sehr froh darüber, dass ich diese Übergriffe Ende 2016 noch habe ans Licht stellen können.<sup>5</sup> – Nachzutragen bleibt der von Hamacher und Christine Künzel herausgegebene Band ›Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie‹ (2013).

Ein Kapitel für sich bilden Hamachers über vierzig Rezensionen. Fast nie hat er sich mit bloßen Inhaltsreferaten begnügt, sondern die Besprechungen zu einlässlichen Auseinandersetzungen gestaltet und auch hier Denkanstöße zu geben gesucht.

Im Jahr seines Todes sind zumindest noch zwei Aufsätze zu Goethe, einer zu Thomas Mann sowie im Stefan-Zweig-Handbuch die Artikel zu ›Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam‹ und zu ›Amok‹ erschienen. Von diesem unermüdlichen Arbeiter im Garten der Literaturwissenschaft wäre noch Etliches zu erwarten gewesen. Uns bleiben Betroffenheit und Trauer.

4 Bernd Hamacher, Ein editorisches Monopol? Zu Riebles Plagiatsvorwürfen gegen die Studienausgabe von Kleists ›Der zerbrochne Krug‹. In: F.A.Z. vom 26.4.2012, S. 8.

5 Klaus Müller-Salget, Wie plagiatorisch darf ein Kommentator verfahren? In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 35 (2016), S. 99–107.



# ANHANG



## 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

MICHAEL ACKERL, Hans-Riehl-Gasse 4, 8043 Graz, Österreich

Prof. Dr. ANDREA ALLERKAMP, Europa-Universität Viadrina,  
Kulturwissenschaftliche Fakultät, Große Scharnstraße 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

Prof. Dr. HANS RICHARD BRITTNACHER, Freie Universität Berlin, Institut für  
deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin  
brittnacher21@aol.com

JOHANNES CONTAG, Victoria University of Wellington,  
School of Languages and Cultures & New Zealand Centre of Literary Translation,  
28 Kelburn Parade, Wellington 6012, Neuseeland

Dr. ELBE DUBBELS, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn,  
Institut für Germanistik, Literatur- und Kulturwissenschaften,  
Am Hof 1d, 53113 Bonn  
elke.dubbels@uni-bonn.de

GÜNTER DUNZ-WOLFF, Schatzmeister der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,  
Alberichstieg 4a, 22559 Hamburg  
guenter.dunzwolff@gmail.com

DR. ARIS FIORETOS, Carl Hanser Verlag, Vilshofener Straße 10, 81679 München  
information@arisfioretos.com

Prof. Dr. ANNE FLEIG, Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und  
niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin  
anne.fleig@fu-berlin.de

Prof. Dr. HELGA GALLAS, Universität Bremen, Sprach- und Literatur-  
wissenschaften, Universitätsboulevard 13, Gebäude GW 2, 28359 Bremen  
gallas@uni-bremen.de

Prof. Dr. RÜDIGER GÖRNER, Queen Mary University of London, Centre for  
Ango-German Cultural relations, Mile End road/Arts One Building,  
London E1 4NS, Großbritannien  
r.goerner@amul.ac.uk

Dr. BARBARA GRIBNITZ, Kleist-Museum, Faberstraße 6-7, 15230 Frankfurt (Oder)  
gribnitz@kleist-museum.de

Dr. JAKOB C. HELLER, Universität Leipzig, Institut für Germanistik,  
Beethovenstraße 15, 04107 Leipzig  
jakob.heller@uni-leipzig.de

Prof. JEFFREY L. HIGH, Section Chair and Graduate Advisor for German Studies,  
California State University, Long Beach, 1250 Bellflower Blvd.,  
Long Beach, CA 90840, USA  
jeffrey.high@csulb.edu

Prof. Dr. ELISABETH KRIMMER, University of California, Davis, German Program,  
One Shields Avenue, Davis, CA 95616, USA  
emkrimmer@ucdavis.edu

PD Dr. ANETT LÜTTEKEN, Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung,  
Zähringerplatz 6, 8001 Zürich, Schweiz  
anett.luetteken@zb.uzh.ch

Dr. HANNAH LOTTE LUND, Kleist-Museum,  
Faberstraße 6-7, 15230 Frankfurt (Oder)  
lund@kleist-museum.de

Prof. Dr. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik,  
Innrain 52, A-6020 Innsbruck, Österreich  
klaus.mueller-salget@uibk.ac.at

PD Dr. MICHAEL OTT, Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaften,  
Fach 163, 78457 Konstanz  
michael.ott@uni-konstanz.de

Prof. Dr. ANDREA POLASCHEGG, Universität Siegen  
Germanistisches Seminar, Hölderlinstraße 3, 57068 Siegen  
andrea@polaschegg.de

RALF ROTHMANN, Suhrkamp Verlag, Pappelallee 78-79, 10437 Berlin

Dr. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Internationales Kolleg Morphomata,  
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln  
martin.roussel@uni-koeln.de

Dr. MARTIN SCHNEIDER, Universität Hamburg, Institut für Germanistik,  
Überseering 35, 22297 Hamburg  
martin.schneider@uni-hamburg.de

Prof. Dr. ULRIKE VEDDER, Humboldt-Universität zu Berlin,  
Institut für deutsche Literatur, Dorotheenstraße 24, 10117 Berlin  
ulrike.vedder@hu-berlin.de

HANNS ZISCHLER, Ebereschentallee 26, 14050 Berlin,  
alpheus@hanns-zischler.de

## HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT UND 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: DEUTDE33HAN

Das KLEIST-MUSEUM ist eine Literaturinstitution von nationaler Bedeutung und internationaler Ausstrahlung. Es hat die Funktion eines Museums, einer Forschungs- und Studienstätte und einer Einrichtung kultureller Bildung und Begegnung. Im Zentrum stehen Werk und Wirkung des Dramatikers und Erzählers Heinrich von Kleist. Mit über 34.000 Medieneinheiten verfügen Archiv und Bibliothek über die weltweit umfangreichste Sammlung zu Kleist und seinem literaturgeschichtlichen Umfeld. Der Ausbau der Sammlung konzentriert sich auf den Erwerb von Primär- und Sekundärzeugnissen zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Dies schließt Werke der bildenden Kunst sowie auch Zeugnisse der darstellenden Kunst und der Musik ein. Darüber hinaus ist das Museum dem Erbe der Dichter Ewald Christian und Franz Alexander von Kleist sowie Caroline und Friedrich de la Motte Fouqué verpflichtet. Ergänzt wird die Sammlung durch die Schenkung »Kleist in Klassikerausgaben« und den Nachlass des Kleist-Forschers Georg Minde-Pouet als Dauerleihgabe der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Neben der Sammlungs-, Forschungs- und Publikationstätigkeit gehören Lesungen, Vorträge und vor allem Ausstellungen im Haus selbst sowie im In- und Ausland zum festen Programm. 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 Kleistrezepktion ergänzt.

[www.heinrich-von-kleist.org](http://www.heinrich-von-kleist.org)