



J.B. METZLER

Kleist-Jahrbuch 2019

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

Redaktion: Dr. Björn Moll

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

Mitarbeit: Marion Acker und Viviane Meierdreeß, Freie Universität Berlin

Satz: Günter Dunz-Wolff

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

ISBN 978-3-476-04910-0

ISBN 978-3-476-04911-7 (eBook)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE
und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

J.B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019

Inhalt

Verleihung des Kleist-Preises 2018

Günter Blumberger: Überlebenskunst. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Christoph Ransmayr.....	3
László F. Földényi: Im Banne des weißen Fleckes. Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an Christoph Ransmayr	7
Christoph Ransmayr: Kohlhaas. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2018 ...	11

Internationale Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 2018

›Kleist und Schiller – Auftritt der Moderne‹

Anne Fleig: Kleist und Schiller. Produktive Vielfalt	21
Claudia Benthien: Schiller und Kleist. Rivalität und Dialogizität in der ›deutschen Klassik‹.....	27
Christian Moser: Barbarisierung der Tragödie. Kontaminierende Gaben in Schillers ›Die Räuber‹ und Kleists ›Penthesilea‹.....	47
Peter-André Alt: Doppelte Paratexte. Zur Funktion impliziter und expliziter Bühnenanweisungen in Schillers und Kleists Dramen	71
Charlotte Kurbjuhn: Der Auftritt des Rächers bei Schiller und Kleist als Auftritt der Moderne	91
Dorothea von Mücke: »Düsterstes Patriarchat«. Zur Verginia-Legende in Schillers ›Die Verschwörung des Fiesco zu Genua‹ und Kleists ›Hermannsschlacht‹.....	119
Volker C. Dörr: Über Grenzen. Kleists Dramatik im Dialog mit Schillers (Pathetisch-)Erhabenem	131
Antonia Eder: <i>Amadea moderna</i> . Von Götterliebe und Frauenkörpern in Kleists ›Amphitryon‹ und Schillers ›Die Jungfrau von Orleans‹.....	149
Jürgen Brokoff: Entstellte Freiheit, Ambivalenz der Befreiung. Friedrich Schillers Schauspiel ›Wilhelm Tell‹ und Heinrich von Kleists Drama ›Die Hermannsschlacht‹.....	175
Astrid Dröse: Journalpoetische Konstellationen. Kleist, Körner, Schiller	189
Sophie Witt: Moderne-Formalisierung. Theatrale Anthropologien bei Schiller, Kleist, Döblin.....	205

Internationale Tagung im Kleist-Museum

›Kleists Anekdoten – Zur Größe der Kleinen Formen‹

Matthias N. Lorenz und Thomas Nehrlich: Kleists Anekdoten – Zur Größe der Kleinen Formen. Einleitung.....	231
Thomas Nehrlich: »daß sie wahrscheinlich sei«. Zur Poetik von Kleists kleiner Prosa	237
Volker Mergenthaler: »Entrés et puis jugés«. Das ›Portal‹ der ›Berliner Abendblätter‹.....	255
Sergej Liamin: Heinrich von Kleist, Autor des Quijote. Über die Reichweite der Quellenkritik an der ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹	275

Michael Niehaus: Zeitungsmeldung, Anekdote. Gattungstheoretische Überlegungen zu einem Textfeld bei Heinrich von Kleist.	295
Reinhard M. Möller: Glückliche und herausfordernde Unvorhersehbarkeit. Serendipität und das Anekdotische bei Kleist	309
Katharina Grabbe: Das anekdotische Verhältnis von Geheimnis und Öffentlichkeit. Mediale Konstellationen in Heinrich von Kleists ›Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug.‹ in den ›Berliner Abendblättern‹	329
Matthias N. Lorenz: Anatomie einer Störung. Vier Lesarten von Kleists ›Charité-Vorfall.	343

Rezensionen

Michael Gamper und Ruth Mayer (Hg.), Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – <i>Besprochen von Stephan Ehrig</i>	365
Ariane Port, Raum – Fokalisation – Polyphonie. Narratologische Analysen dramatischer Darstellungsformen an Textbeispielen von Heinrich von Kleist. – <i>Besprochen von Vincenz Pieper</i>	370
Stephan Ehrig, Der dialektische Kleist. Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Literatur und Theater der DDR. – <i>Besprochen von Petra Stuber</i>	374
Mario Grizelj, Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur (Klopstock – Kleist – Brentano). – <i>Besprochen von Gesa Dane</i>	377
Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck (Hg.), Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung. – <i>Besprochen von Adrian Robanus</i>	381

Nachruf

Barbara Wilk-Mincu: Horst Häker †	387
---	-----

Anhang

Siglenverzeichnis	395
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	397
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum	400

VERLEIHUNG DES
KLEIST-PREISES 2018

am 18. November 2018
im Deutschen Theater, Berlin

Günter Blumberger

Überlebenskunst

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises
an Christoph Ransmayr

Liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
sehr verehrte Frau Schoeller,
lieber Herr Khuon,
lieber László Földényi,
lieber und heute zu ehrender Christoph Ransmayr,

Dichter wird man schon als Kind, in den Sehnsüchten, an die man sich später erinnert, weil sie niemals eingelöst wurden. Am stärksten könnte die Sehnsucht sein, dass das Leben immer neue Anfänge ermöglicht, wie es der 15. Gesang von Ovids ›Metamorphosen‹ verspricht: »Entstehen und Werden/heißt nur, anders als sonst anfangen zu sein, und Vergehen,/nicht mehr sein wie zuvor«. Darauf hoffte auch Kleist nach seiner Abreise aus Frankfurt an der Oder im Spätsommer 1800. Er verging sich, um anders zu werden. 1802 kam der Ex-Soldat und Ex-Student in die Schweiz und entdeckte in Thun an einem Haus eine Inschrift: »Ich komme, ich weiß nicht, von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, daß ich so fröhlich bin.« Dieser Spruch gefiele ihm »ungemein«, so Kleist an seinen Freund Zschokke (DKV IV, 298). Und Zschokke schrieb über seine Schweiz-Touren damals mit Kleist und Ludwig Wieland, dass »die drei jungen Poeten« wie »Schmetterlinge« umherschwärmten, »die überall Paradiese und Wüsten, Göttinnen und Ungeheuer sahn, wo sie kein andres Auge fand.« (LS 75a) Dabei war Kleist keiner, der nur in seiner Jugend Flügel haben wollte, um sie später abzulegen und wieder als Raupe von dem Blatt zu zehren, auf das man zufällig beschränkt wird.

Thun wird für Kleist zum Nicht-Ort, zu einem Ort der Utopie wie der Melancholie, zu einem Ort, wo sein altes Leben zugrunde gehen und er zugleich auf den Grund seines Daseins gehen und sich neu entwerfen kann: als Dichter. In und durch Literatur. Hier schreibt er sein erstes Drama, ›Die Familie Schroffenstein‹, eine Variation des Romeo-und-Julia-Stoffes. Kleists Liebende heißen Agnes und Ottokar, sie fliehen vor ihren miteinander verfeindeten Familien, in einem Idyll im Gebirge träumen sie von einem Neuanfang, dann kommen ihnen die Väter nach, und weil die Kinder die Kleider getauscht haben, um sich zu schützen, tötet jeder Vater, zornesblind, aus Versehen das eigene Kind. Der Tod der Kinder ist der Preis ihrer Mündigkeit. Ein Idyll im Gebirge findet sich auch in Kleists Brief an seine Schwester Ulrike vom Mai 1802, der Ihnen am Anfang dieser Matinée so glaubhaft vorgelesen wurde. Vielleicht gab es ein Mädeli, das Kleist werktags den Haushalt

besorgte und sonntags in die Kirche ging. Dass Kleist mit ihr morgens aufbrach, während der Zeit ihrer Andacht das Schreckhorn bestieg und danach gemeinsam mit ihr ins Häuschen zurückkehrte, ist dagegen eine ausgemachte Schwindelei beziehungsweise Produkt dichterischer Einbildungskraft, denn für den Aufstieg auf das 4078 Meter hohe und von Thun 70 km entfernte Schreckhorn, das noch heute als der bergsteigerisch anspruchsvollste aller Berner Viertausender gilt, dürfte die Dauer einer Andacht kaum ausreichen. Kleists Schwester ließ sich von den Briefen ihres Bruders selten täuschen, sie wusste, dass die Schweiz gerade alles andere als ein Idyll war, angesichts des Streites zwischen Unitariern und Föderalisten. So fuhr sie im Herbst 1802 von Frankfurt (Oder) bis ins Berner Land, schlug sich dabei durch »bewaffnete[] Truppen« (LS 81c) und holte den inzwischen mittellosen Bruder aus den Bürgerkriegswirren heraus. In die brandenburgische Heimat zurück konnte sie ihn nicht mehr bewegen. Er reiste mit ihr und ohne sie weiter.

Kleists Reisen in Mittel- und Westeuropa gehen auf zwei Atlasseiten. Anders verhält es sich mit Christoph Ransmayrs realen wie fiktionalen Expeditionen, da braucht man schon den ganzen Diercke. Seit Jahren reist er um die Welt, nicht schnell, nicht in achtzig Tagen. Er bricht immer wieder auf zu langsamen Wanderungen und kann davon so vielgestaltig erzählen, dass es für seine Leser zu einer Reise um den Tag in achtzig Welten wird. Der Titel »Atlas eines ängstlichen Mannes«, aus dem Sie gerade eine Erzählung gehört haben, klingt paradox. Er scheint zu Ransmayr ebenso wenig zu passen wie zu Kleist. Beider Reisen sind abenteuerlich, beider Dichtungen bezeugen in ihren immer neuen, offenen Versuchsanordnungen Mut zum Risiko. Kennentlich werden beide gleichwohl gerade in ihren Ängsten, und darin auch unterscheidbar.

Kleists Prinz von Homburg ist ein ängstlicher Mann, auf Ehre und Ruhm bedacht, im Angesicht seines Todes tröstet er sich mit den Worten: »Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!« (DKV II, Vs. 1830) Und am Ende von Kleists Brief an Ulrike heißt es: »[I]ch habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große That.« (DKV IV, 307) Um sein Nachleben sorgt sich Kleist, und dafür sind ihm Kind, Gedicht und Tat einerlei, ja, ein und dasselbe. In seiner Schöpferkraft will Kleist erkannt werden, als ein prometheischer Dichter versteht er sich, in seinen Werken Menschen nach seinem Bilde formend. In seinem Erstlingsdrama nimmt er es mit Shakespeare auf, im »Amphitryon« übertrumpft er Molière, und einer Erinnerung seines Freundes Pful zufolge wollte er Goethe »den Kranz von der Stirne reißen« (LS 112).

Dem Geniekult des 18. Jahrhunderts ist Kleist noch gänzlich verhaftet. Kreativität ist für ihn agonal, eine rebellische Erfindungs- und Selbstfindungskunst, ihr Katalysator die *Querelle des Anciens et des Modernes*, der Wettstreit der Generationen. Von solcher Agonalität ist Ransmayrs »Atlas«-Erzählung, die Sie gerade gehört haben, gänzlich frei. Schon der Titel – »Die Übergabe« – verrät, dass hier von einer Kultur erzählt wird, die ihre Entwicklung nicht als *Querelle*, als Fortschreiten von der Tradition, als Überholung des Alten durch das Neue definiert. Dreißig Jahre lang ist Sang, Bootsmann in Laos, den Mekong stromauf, stromab gefahren, auf unzähligen Fahrten hat ihn sein Sohn Lae als Matrose begleitet und am Vorbild des Vaters gelernt, bekannte Gefahren, Stromschnellen, Strudel, Untiefen zu umschif-

fen, sich dabei jedoch auf vorgezeichnete Skizzen und Karten des Fahrwassers nicht allein zu verlassen, sondern – Zitat – »sein Bild des Stromes beständig [zu] erneuern« durch aufmerksame Beobachtung aller seiner Veränderungen. Eine Erzählung von der Bootsmannskunst und zugleich ein Spiegel der Erzählkunst Ransmayrs, eine Erzählung, die Kunstfertigkeit nicht als rebellischen Eigensinn versteht, sondern als einen in die Gesetze der Natur und der sozialen Tradition eingebetteten Beziehungssinn, als evolutionären Prozess statt als revolutionäre Neuerung. Ängstliche Männer sind beide, Sang, der Vater, der von den Bomben des Vietnamkrieges aus seiner Heimat geflohen ist, wie Lae, der Sohn – ängstlich auf das Überleben der Menschen bedacht, die ihnen anvertraut sind.

Wer will, mag beim Bootsmann an Jesus denken, der das Christenschiff in den sicheren Hafen bringt, an Charon und andere Fährmänner zwischen Diesseits und Jenseits oder beim Titel ›Atlas‹ nicht ans Kartographieren, sondern an die griechische Sagengestalt, die das Himmelsgewölbe stemmt, um den Skyfall, den Untergang alles Irdischen zu verhindern. Solche allegorische Lektüren vereinfachen jedoch Ransmayrs große Kunst. Man muss und darf diesen Autor im Leben wie im Schreiben beim Wort nehmen. Im Vorwort zum ›Atlas‹ versichert er, dass »ausschließlich von Orten die Rede« sein werde, an denen er gelebt oder die er bereist habe, und »ausschließlich von Menschen«, »denen er dabei begegnet« sei, und ebenso gewiss sei, dass »Geschichten sich nicht ereignen, Geschichten werden erzählt.« Reisend wie erzählend wagt Ransmayr stets Expeditionen ins Ungewisse. Entscheidend ist, dass er in dieser doppelten Bewegung nicht vom Fremden ins Eigene übersetzt, sondern aus dem Eigenen ins Fremde ausgeht, ins Fremde *übersetzt*. Reisen wie Erzählen sind ihm komplementäre Praktiken zur Erforschung der Metamorphosen von Natur und Kultur. Von den globalen Metropolen als Orten technischen und wirtschaftlichen Fortschritts hält er sich fern. Es interessiert ihn nicht, was gerade *cutting edge* oder *state of the art* ist, sondern was bewahrenswert und nachhaltig sein könnte. Im geographisch Peripheren wie in den Archiven der Vergangenheit zündet er die Funken der Hoffnung an. Ransmayrs Romane, von ›Die Schrecken des Eises und der Finsternis‹ und ›Die letzte Welt‹ bis ›Cox‹, sind Raum- und Zeitreisen auf der Suche nach der erfundenen Wahrheit, wie auch der ›Atlas‹, dessen *mental maps* nicht westlichen Messtischblättern folgen. Ransmayr springt zwischen Orten und Zeiten, zwischen und in den Geschichten. Die Erzählung ›Flugversuche‹ zum Beispiel handelt von einem Vogelwart, der seine ob des Todes der Mutter traumatisierte Tochter geheilt hat, indem er mit ihr beobachtete, wie Albatrosse an der neuseeländischen Küste mühsam flügge werden, um dann ein Leben lang in den Lüften zu sein. Während seiner Erzählung läuft im Radio ›Highlands‹ von Bob Dylan – »I wish someone would come/And push back the clock for me« –, da unterbrechen Nachrichten die melancholische Ballade: Nachrichten von einem Erdbeben in Wellington, von einem Mord in Christchurch, vom Krieg in Afghanistan, vom Krieg in Südosteuropa, vom Amoklauf eines Schülers in den USA. Wie Dylans Ballade so unterbricht auch Ransmayr seine Erzählkunst immer wieder, er akzentuiert damit die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und demonstriert in diesen Unterbrechungen, was die Lebensformen bedroht, für deren Überleben es sich zu sorgen und zu erzählen lohnt. Die Erzählung ›Die Flugversuche‹ endet jedoch nicht

mit den Radionachrichten, sondern mit dem Aufstieg eines jungen Königsalbatrosses, der mit einem Triumphgeschrei davon segelt: mit einem Bild der Levitation, der Freiheit von irdischer Schwere und allen Ländergrenzen, welches ganz unbildlich, also wörtlich zu verstehen ist – solange es solche Vögel gibt.

Dem schwermütigen Nomaden Kleist, der sich nach solcher Leichtigkeit und Grazie sehnte, hätte dieses Schlussbild gefallen. Dass Christoph Ransmayr heute den Kleist-Preis erhält, verdankt er, verdanken wir dem Vertrauensmann der Jury, László Földényi, dem Herausgeber der ungarischen Kleist-Ausgabe und Autor des Kleist-Buches ›Im Netz der Wörter‹, 1999 erschienen, das bis heute Kult ist bei Kleist-Forschern wie bei Theaterregisseuren, ein Kleist-Porträt, verfertigt aus 100 Stichwörtern von »Ach« bis »Zufall«, das kein Steckbrief ist, der Kleists Bild Punkt, Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht, stillstellt, sondern Kleist als Unruhestifter zeigt, der Fragen stellt, die nicht aufhören, weh zu tun. Wie auch Földényi im Übrigen, in jedem seiner Bücher über Caspar David Friedrich, Francisco de Goya, Fjodor Dostojewski, Imre Kertész, Franz Kafka oder Giorgio de Chirico.

Ulrich Khuon und Ulrich Beck darf ich danken: für die Gastfreundschaft des Deutschen Theaters und das Arrangement der Preisverleihung, ebenso Maren Eggert und Christian Muthspiel für die Intensität ihrer Spiel- und Lesekunst. Mein Dank gilt weiter den Sponsoren des Kleist-Preises, den ich persönlich adressieren darf, heute an Frau Vogel, Frau Dr. Wagner und Frau Bückmann. Ohne die finanzielle Förderung der Holtzbrinck Publishing Group gäbe es nicht seit über drei Jahrzehnten wieder eine feste Kleist-Preistradition. Gleiches gilt für den Bund und die Länder Berlin und Brandenburg. Anlässlich der gelungenen Kooperation von Kleist-Museum und Gesellschaft im Kleist-Gedenkjahr 2011 wurde uns vom BKM eine Stiftung in Aussicht gestellt, die die Arbeit beider Institutionen fördern sollte, wie ich es am Ende jeder Kleist-Preisrede seit dem Jahr 2000 regelmäßig vorgeschlagen hatte. Für das Kleist-Museum ist dieses Versprechen jetzt eingelöst worden, mit Hilfe einer großzügig ausgestatteten Landesstiftung, was uns – ehrlich und neidlos – freut, aber ebenso würde es uns freuen, wenn unsere Gesellschaft in diese Stiftung integriert werden könnte, in welcher Form auch immer, denn nur ehrenamtlich ist unser vielfältiges Engagement für das Eingedenken Kleists wie für den Kleist-Preis und damit für die Gegenwartsliteratur nicht länger zu leisten, weder personell noch finanziell. Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft versammelt im In- und Ausland Kleist-Expertinnen und -Experten aus Wissenschaft, Theater, Literatur und Film. Von ihren Impulsen hängt auch die Zukunft des Kleist-Museums entscheidend ab, und wir würden die Zusammenarbeit gern fortsetzen. Verzeihen Sie mir diesen Noruf, lieber Herr Ransmayr, dies ist Ihr Ehrentag, das habe ich nicht vergessen, und das macht uns jetzt gleich László Földényi wieder klar, auf dessen Rede wir uns freuen wie auf Ihre Dankesrede. Zuletzt darf ich mich noch bei Monika Schoeller und dem S. Fischer-Verlag bedanken, für die Einladung zu einem Empfang nach der Preisverleihung.

László F. Földényi

Im Banne des weißen Fleckes

Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises
an Christoph Ransmayr

Ob Heinrich von Kleist zu Lebzeiten je den Kleist-Preis erhalten hätte? Vermutlich nicht. Nein, gewiss nicht. »Was [...] den Styl betrifft, so ist dieser zu undeutsch, steif, verschroben, und [...] gemein«, schrieb etwa Karl August Böttiger, einer der maßgeblichen Kritiker der Zeit, über die ›Marquise von O...‹ (LS 235a). Die Ansicht, dass Kleist des Deutschen nicht wirklich mächtig und seine Sprache unmöglich sei, war allgemein verbreitet. Der Kleist-Preis für einen Autor, der im Schatten Goethes derart umständlich beschreibt, wie Lisbeth der Atem stockt, als sie erfährt, dass Kohlhaas seine Besitzungen verkaufen will – einer meiner Lieblingssätze aus ›Kohlhaas‹: »Sie wandte sich, und hob ihr Jüngstes auf, das hinter ihr auf dem Boden spielte, Blicke, in welchen sich der Tod malte, bei den roten Wangen des Knaben vorbei, der mit ihren Halsbändern spielte, auf den Roßkamm, und ein Papier werfend, das er in der Hand hielt« (DKV III, 46)?

Ein verschrobener Satz, ohne Zweifel. Müsste ich nach zeitgenössischen Parallelen suchen, fielen mir als erstes nicht Schriftsteller, sondern ein Gemälde ein: Caspar David Friedrichs ›Das Eismeer‹. Dort sind es die Eisschollen, die sich genauso brüchig übereinander schieben wie hier die Hypotaxen und Parataxen, sie bringen den feststeckenden Schiffsrumpf zum Bersten, zersprengen alles. Selbst die Leinwand vermag sie kaum zusammenzuhalten. Und doch ist das Ganze genau konstruiert, der Entwurf makellos. Wie auch Kleists Satz, der einerseits labyrinthisch strukturiert ist, andererseits aber auch zielgerichtet; am Ende kommt die Grammatik doch zu ihrem Recht. Das Gemälde würde ich persönlich ›Eisfalle‹ nennen. Das Schiff steckt in der Falle, die Bildkonstruktion steckt in der Falle. Bei Kleist wiederum steckt die Sprache in der Falle. Und dennoch hat das Ganze etwas Erhabenes, Betörendes.

Eisfalle. Der Ausdruck stammt natürlich nicht von mir, ich habe ihn Christoph Ransmayr entlehnt, seinem Roman ›Die Schrecken des Eises und der Finsternis‹, der Szene, in der die verunglückten Nordpolreisenden zur Einsicht gelangen, dass sich »die Eisfalle [...] nicht mehr öffnen« wird. Hier habe ich aber nicht das Eis und den Schnee und auch nicht die Geschichte der Nordpol-Expedition im Blick, sondern die eigentümliche Satzstruktur, die sich so schwer tat, in der deutschsprachigen Literatur akzeptiert zu werden. Zwei Jahrhunderte später sehe ich sie in den Büchern Christoph Ransmayrs wieder zum Leben erwachen. Wenn ich ihn lese, habe ich oft das Gefühl, auch Kleists Stimme zu hören. Wie Kleist schickt auch er seine Sätze behutsam auf den Weg, mit »langsamem, schweifendem Blick«, wie Cyparis, der Liliputaner, seine Kamera in ›Die letzte Welt‹, bevor er das Dickicht der Hypotaxen und Parataxen betritt, die den Leser zwingen, ihm immer konzentrierter zu folgen,

um sich nicht zu verirren, bis er schließlich unvermittelt doch noch ins Ziel gelangt. Und überrascht feststellt, dass die Sätze in eine neue, bis dahin nie wahrgenommene Welt Einblick gewähren. Ja, eine neue Welt erschaffen. Hier ein beliebig ausgewählter Satz aus seinem Buch ›Atlas eines ängstlichen Mannes‹, in dem der Autor eine Gruppe Betender vor den Gittertoren der Anstaltskirche des Psychiatrischen Krankenhauses ›Am Steinhof‹ in Wien beschreibt:

Den Blick in das von zwei Ampeln nur schwach erhellte, golden schimmernde Kirchenschiff gerichtet, knieten oder standen die Betenden vor den versperrten Toren und umklammerten die Gitterstäbe, als ob die abendliche Weite in ihrem Rücken, die träge ziehenden Wolken, ja die ganze Stadt, die, aus der Höhe des Kirchenportals betrachtet, in einer blaugrauen Tiefe lag – Regionen einer vergitterten Welt wären und das verschlossene Halbdunkel, in das sie ihre Gebete, Lieder und Litaneien murmelten und sangen, die Freiheit, ein kostbar funkelnder, unendlicher Raum.

Wie in dem eingangs zitierten Satz aus ›Kohlhaas‹ geht es auch hier um einen Blick. Dort richtet sich der Blick aus dem Leben auf den Tod, hier aus dem Eingesperrtsein auf die Freiheit. Und wie bei Kleist ist der Satz auch bei Ransmayr an sich schon so wie das, wovon er handelt: ein verschlungenes Labyrinth, das den Leser immer mehr gefangen nimmt, um ihn am Ende unvermittelt doch noch zu beschenken – mit der Freiheit, die man beim Anblick des unendlichen Raumes empfindet. Ein komplexer Satz, keine Frage – ein Deutschlehrer mit Rotstift in der Hand könnte ihn in mindestens zehn eigenständige Sätze zerlegen. Oder wenn nicht, so würde er zumindest die Hypotaxen eliminieren und das Ganze dadurch flüssiger machen. So verfahren jedenfalls die nachfolgenden Generationen mit Kleists Sprache, wenn sie seine Werke herausgaben und dabei unzählige ›Korrekturen‹ durchführten. Mal änderten sie die Anzahl der Absätze, mal verwandelten sie die indirekte Rede in Dialoge, modifizierten willkürlich die Interpunktion, splitterten einzelne Sätze in mehrere neue auf. Diese Gefahr droht auch Ransmayr. In seinem Buch ›Geständnisse eines Touristen‹ zitiert er selbst einen Kritiker, nach dessen Ansicht »mein leider sehr übel geschriebener Roman ›Morbus Kitahara‹ erst noch ›ins Deutsche zu übersetzen‹ wäre.«

Was bedeutete eine solche Übersetzung? Indem man Kleists Sprache geglättet hatte, hatte man versucht, ihn der Sprache des Realismus des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts anzugleichen. Damit er wie Fontane oder der junge Thomas Mann klang. Und welchem Zweck diene eine ›Übersetzung‹ Ransmayrs? Dass er leicht verständlich, seine Sätze schnell erfassbar, seine Ausdrucksweise schmiegsam werde. Mit anderen Worten, dass er der Entwicklung angepasst werde, die Felix Philipp Ingold als die »McDonaldisierung der Literatur« bezeichnet hat, damit der zügigen Informationsvermittlung nichts im Wege steht. Im Gegensatz zur gängigen Syntax, die das breite Lesepublikum heutzutage von der Literatur erwartet, vermitteln Ransmayrs Sätze nicht nur Information, sein eigentümlicher Satzbau und Sprachgebrauch haben vielmehr an sich schon Informationscharakter. Deshalb ist jedes seiner Worte von existenzieller Bedeutung. Ich lese seine Prosa auch deshalb so gern, weil sie sehr schnell in eine Region führt, die ich am ehesten mit der Dichtung assoziiere. Er legt nämlich den gleichen Wert auf die innere Struktur der Sätze wie auf das, wovon sie handeln. In der Dichtung ist das eine Selbstverständlichkeit. In

der Prosa weniger: Da scheint das *Was?* in der Regel wichtiger zu sein als das *Wie?* Wie sagte doch in den 1920er Jahren Friedrich Gundolf – als kundiger Leser – über Kleists Prosa? »Er zuerst legt unter den deutschen Dichtern das Gewicht mit Erfolg mehr auf die Sagung als aufs Gesagte.« Genauso eigenartig und wunderbar wie das Wort »Sagung« ist auch Ransmayrs Sprache. Das *Wie?* lässt sich in seiner Prosa nie von dem *Was?* trennen. Seine Sätze wirken wie Lebewesen. Die Sprache selbst entfaltet und erschafft das, wovon sie dann sprechen wird. Er überträgt nicht einen Gedanken in Worte, die sich dann wiederum zu Sätzen zusammensetzen, sondern erst bei der Niederschrift der Worte entsteht der Gedanke und wächst sich zu einem Satz aus. So erkläre ich mir, dass ich, wenn ich ihn lese, oft sogar zu spüren glaube, wie er beim Schreiben Luft geholt hat. Seine Sätze haben sprichwörtlich einen Körper.

Wie sind Ransmayrs Sätze? Mit Thomas Bernhard gesprochen: »einfach kompliziert«. Grammatikalisch, syntaktisch sind sie fehlerfrei, doch hinter ihrer rationalen Struktur verbirgt sich etwas, was rational nicht zu fassen ist. Dabei geht es aber nicht um etwas Irrationales, sondern um etwas, was ich als *unkartographierbar* bezeichnen würde. Ich verwende dieses Wort bewusst, handelt es sich bei ihm doch um jemanden, der vermutlich alle belebten und unbelebten Regionen auf der Weltkarte bereits bereist hat. Die Last seines eigenen Lebens wird man ihm aber wohl nirgendwo abgenommen haben. Um ihn selbst zu zitieren: »Vermessen und kartographiert ist so gut wie alles, aber weitgehend unbekannt ist immer noch, was sich in einem selber auftut, wenn man durch eine ungeheure, übermächtige Landschaft geht.« Davon handelt für mich ›Atlas eines ängstlichen Mannes‹, den ich für das bedeutendste deutschsprachige Buch der letzten Jahre halte. Die Verlockung dieses »noch nie Gesehenen« ist es, was Ransmayrs Helden umtreibt; sie sind ständig auf der Suche nach etwas, das sie vielleicht gar nicht finden zu können glauben, von dessen Vorhandensein sie aber felsenfest überzeugt sind. Was es ist, wissen sie selbst nicht. Schließlich suchten die Polarreisenden nicht den Nordpol, sondern das Paradies und fanden es auch, obwohl sie auf halbem Wege umkehren mussten. Die Protagonisten von ›Morbus Kitahara‹ sind auf der Suche nach Versöhnung. Der Erzähler von ›Atlas‹ ist ständig unterwegs, doch führt sein Weg wie der Heinrich von Ofterdingens »immer nach Hause«. Die Helden von ›Der fliegende Berg‹ wiederum sind hinter dem weißen Fleck her, »jenem makellos weißen Fleck / in den wir dann ein Bild unserer Tagträume / einschreiben können.«

Ja, der »weiße Fleck«. Davon wollte ich eigentlich von Anfang an sprechen. Was ist der weiße Fleck? Ein unstillbares, inneres Verlangen, das den Reisenden allen Widerständen zum Trotz immer wieder aufbrechen lässt, auf der Jagd nach etwas, von dem er nicht einmal wirklich Rechenschaft geben könnte. Wenn ich an den Titel von Ransmayrs erstem Buch denke (›Die Entdeckung des Wesentlichen‹), würde ich sagen: Der weiße Fleck ist das, was traditionell als ›Wesen‹ bezeichnet wird. Ransmayr hütet sich natürlich, das Wort ›Wesen‹ zu verwenden, wie auch die Worte ›Metaphysik‹ oder ›Transzendenz‹. Ich könnte mir sogar vorstellen, dass er sie gar nicht im Sinn hat, sich mit ihnen gar nicht beschäftigt. Der Grund dafür liegt vermutlich darin, dass er nicht *über* sie, sondern *aus* ihnen heraus schreibt, gleichsam aus ihnen herausblickt.

›Wesen‹ – nur vorsichtig, gleichsam in Anführungszeichen spreche ich diese Worte aus, ebenso wie ›Metaphysik‹. Warum? Weil sie in der heutigen Zivilisation, die entschlossen allem den Krieg erklärt hat, worin sie das wittert, was man traditionell Wesen zu nennen pflegte, anachronistisch klingen. Obwohl es sich dabei um etwas sehr Einfaches handelt; mit Imre Kertész gesprochen, der es meines Erachtens auf den bisher knappsten Nenner gebracht hat: »Das Gebot lautet: du darfst dich mit allen Problemen des Lebens befassen, nur mit dem Leben als Problem an sich darfst du dich nicht befassen.«

Noch nie in der Geschichte der europäischen Kultur hat man so beharrlich versucht, die Metaphysik zu eliminieren. Sie zu eliminieren ist aber nicht möglich – aus dem einfachen Grund, dass der Mensch ohne Metaphysik nicht existieren kann. Sein Leben verdankt er einem Bruch, einem Riss – dem Sturz aus dem Nichtsein ins Sein –, und ein ähnlicher Bruch, ein ähnlicher Riss setzt ihm wieder ein Ende. In diesem Unbekannten, das dem Leben vorausgeht und folgt, liegen die Wurzeln der Empfänglichkeit für die Metaphysik. Schon infolge seines Wissens um die Vergänglichkeit ist der Mensch von Geburt an zum Heimweh nach dem Wesen und der Metaphysik verdammt.

Dieses Heimweh ist es, das mich bei der Lektüre von Ransmayrs Büchern sofort ergriffen hat. Es wirft den Schatten der Melancholie an alle seine Werke. Ja, der Melancholie, die uns mahnt, dass wir, und mögen wir alles noch so lückenlos absichern und die Welt noch so heimelig einrichten, eine Heimat nur inmitten der Heimatlosigkeit finden können. Dass sich hinter dem Optimismus, und mag er auch zur verbindlichen Weltreligion geworden sein, viele Fragen auf türmen, die ebenso beunruhigend sind wie die Welt, in die Ransmayr seine Leser einführt. Die Zeit, die Vergänglichkeit, die skandalöse Kürze des menschlichen Lebens und die genauso skandalös kurze Anwesenheit des Menschen im Universum – das alles hallt in seinen Werken als ›weißer Fleck‹ wider, das schafft den eigentümlichen Rhythmus seiner Sprache, macht seine Sätze so zerbrechlich und doch so fest. Dieser unkartographierbare weiße Fleck, dieses Objekt des Heimwehs durchdringt mich bei seiner Lektüre bis in die Poren hinein. Es ist gleichsam als Hintergrundstrahlung in seinen Schriften präsent. Oder als Generalbass. Und wenn schon Generalbass, dann eignet sich wiederum Kleist als Referenz, für den »im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind« (DKV IV, 485). Die Sprache öffnen, damit wir für kurze Momente Einblick in jene Dimensionen gewinnen, die jenseits der Sprache sind und sich dennoch ausschließlich mittels der Sprache vergegenwärtigen lassen: das verdanke ich Ransmayr als sein Leser.

Aus dem Ungarischen von Akos Doma

Christoph Ransmayr

Kohlhaas

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2018

Michael Kohlhaas, ein an seinem unerbittlichen Glauben an irdische Gerechtigkeit zugrundegegangener Mann, den Heinrich von Kleist hoch über seine Zeit hinausgehoben und unvergeßlich gemacht hat, war mein Vater.

Gewiß, in den Urkunden meines Vaters, die ihn als unehelichen Sohn einer Schleusenwärterstochter auswiesen, stand ebenso wie in seinem von russischen Stempeln übersäten Reisepaß und stand auch in jenen Anklageschriften, in denen er der Veruntreuung und der Verleumdung beschuldigt wurde – und stand schließlich auf einem Haftbefehl, der ihn in das Gefängnis meiner Geburtsstadt einwies, noch ein anderer Name: Karl Richard Ransmayr. Aber nachdem ich als Schüler des Klostersgymnasiums der Benediktiner im oberösterreichischen Lambach, kaum fünfzehn Kilometer von diesem Gefängnis entfernt, unter der Aufsicht und Anleitung eines melancholischen Deutschlehrers Heinrich von Kleists Novellen gelesen hatte, fand ich für meinen Vater, einen nach Kleists Worten »außerordentlichen Mann, der ... für das Muster eines guten Staatsbürgers hätte gelten können«, einen wahren und wie mir schien treffenderen Namen: Kohlhaas. Denn Kleist, war ich überzeugt, hatte nicht nur von einem im Kampf um sein Recht verzweifelnden Roßhändler erzählt, sondern gleichzeitig auch vom Leben meines Vaters und, ja, wie kaum ein anderer Dichter auch von meinem eigenen Leben. So wie die Liebenden aller Zeiten und Epochen im Grund ihrer Herzen miteinander verwandt und vertraut erscheinen, sind wohl auch die Dinge, die sie tun und sagen, einander ähnlich – und ebenso erschienen mir damals auch die Verzweifelten, die Elenden und Enttäuschten quer durch alle Zeiten miteinander verbunden.

Kohlhaas, mein Vater, wurde in einem strohgedeckten, von Wasserstaubwolken umrauchten Haus an einem auf regionalen Karten als »Traunfall« verzeichneten Katarakt geboren, über den jahrhundertlang mit Steinsalz beladenen Zillen aus den Bergwerken der Kalkalpen über ein labyrinthisches Kanalsystem in den Unterlauf des Flusses abgesenkt und an die Donau weitergeleitet wurden. Die Schleusenwärter, die Zufluß und Abfluß in diesem System über eine Reihe von Wassertoren zu regeln hatten, führten den Namen eines »Fallmeisters« und waren Herren über Leben und Tod. Denn wenn es nicht gelang, eine der tonnenschweren Salzzillen über die entlang von moosbewachsenen Felswänden geführte Kanaltreppe sanft in den Unterlauf des Flusses zu lenken, drohte den Bootsleuten Kenterung und Tod. Das Weißwasser unterhalb des großen Falls schien selbst bei sommerlich tiefen Wasserstandsmarken zu kochen. Der Salztransport auf dem Fluß war allerdings längst eingestellt und der letzte Fallmeister seit Jahren in einem von Rheuma und Gicht zerquälten Ruhestand, als seine einzige Tochter zu seiner Schande zwei uneheliche, von zwei verschiedenen,

niemals preisgegebenen Vätern, vermutlich Arbeitern in einer nahen Papierfabrik, stammende Kinder zur Welt brachte. Das ältere der beiden war Kohlhaas, mein Vater.

Unehelicher Sohn einer als Küchengehilfin in einem Lungenanatorium, später in einem Hotel namens »Schiff« am Ufer des Traunsees arbeitenden Fallmeisters-tochter zu sein, war ein nicht zu tilgender Makel. Tag für Tag, im Winter oft durch knietiefen Schnee, stieg mein Vater aus der Klamm, in der das »Fallmeisterhaus« im Tosen des Wassers hockte, einem Streifen Himmel über ihm entgegen und dann durch den Auwald zu jenem kilometerweit entfernten Dorf, in dem ich viele Jahre später meine eigene Kindheit verbringen sollte. Auch wenn es in diesem wie in allen Dörfern des Alpenvorlandes (und noch in meinen eigenen Schuljahren) ein böses Zeichen war, nur den Namen einer Mutter zu tragen, konnte mein Vater dieses Schandmal zwar nicht tilgen, aber, zumindest manchmal, vergessen machen. Er war ein begabtes Kind. Gefördert vom Dorfpfarrer, später von nationalsozialistischen Parteigängern im Gemeinderat, die ihn an ein Gymnasium am Traunsee empfahlen, lernte er luftige Aquarelle zu malen, Noten zu lesen, lernte Englisch, Latein, Griechisch und durch einen von Gogol, Turgenjew und Dostojewskij begeisterten Literaturlehrer in einem Freifach auch Russisch. Mit zunehmendem Wissen wuchs aber auch der Druck, nach vielen Seiten hin dankbar zu sein. Einem, dem trotz seiner beschämenden Herkunft so viel Gutes erwiesen worden war, mußten Hilfsbereitschaft, Demut, Gehorsam und Dankbarkeit zur obersten Pflicht werden. Kohlhaas ministrierte in Frühmessen, zu denen er sich um fünf Uhr morgens aufmachen mußte, weil der Weg lang war, entmistete Schaf- und Kuhställe, sammelte Roßkastanien für die Wildfütterung, schleppte Holz und Steine.

Aber als ihm die Ehre zuteil werden sollte, in eine Eliteschule der Nationalsozialisten aufgenommen zu werden, lehnte er so höflich es ihm möglich war ab. Und als er nach der mit Auszeichnung bestandenen Reifeprüfung aus seiner Ausbildung zum Lehrer ab- und zur Deutschen Wehrmacht einberufen wurde und dort eine Offizierslaufbahn einschlagen sollte, lehnte er wiederum ab. Auf meine Fragen nach seiner Vergangenheit und danach, wie ein von so viel Gutwilligkeit geförderter ehemaliger »Armschüler« auf die glänzendsten Möglichkeiten seiner Zeit verzichten konnte, antwortete er: »Ich wollte unter diesen Leuten nichts werden.«

Nein, mein Vater war kein Mann todesmutigen Widerstandes. Aber daß er *unter diesen Leuten* nichts werden wollte, machte ihn zu einem der gerechtesten Menschen meines Lebens. Er wurde – nein, sagte er, nicht zur Strafe, warum, das könne doch niemand mehr sagen – auf ein Minenräumboot der Deutschen Kriegsmarine ins Schwarze Meer befohlen, wurde gefangengenommen, in ein Lager nahe dem zerstörten Sewastopol auf der Halbinsel Krym verbracht und mußte dort allen Neuankömmlingen aus deutschen Kriegsgefangenenzügen die Rede eines Lagerkommandanten aus Murmansk wieder und wieder übersetzen: Keiner von euch Hunden, schrie der Kommandant, keiner von euch Hunden wird seine Kinder, seine Frau, seine Heimat wiedersehen, bis nicht jeder Stein Sewastopols wieder an seinem alten Platz ruht und jedes erloschene Licht in den Fenstern der Stadt wieder leuchtet. Ihr Mörder, schrie der Kommandant, ihr Mörder erleidet hier nicht die Rache, die ihr verdient, sondern Gerechtigkeit.

Er habe den Kommandanten verstanden, sagte Kohlhaas. Sewastopol, das blühende Sewastopol, war im Kanonenfeuer deutscher Schlachtschiffe untergegangen. Zweimal, erinnerte sich mein Vater, wurde er von kriegsgefangenen Kameraden nach seiner Übersetzung solcher Begrüßungsreden verprügelt, einmal so schwer, daß er neun Tage in der Krankenbaracke des Lagers verbrachte und Blut erbrach. Wegen seiner Brauchbarkeit als Übersetzer kam er erst als Spätheimkehrer aus dem Krieg zurück.

Nachdem er seine pädagogische Ausbildung wieder aufgenommen hatte, Dorfschullehrer geworden war und meine Mutter geheiratet hatte, eine weichherzige Säuglingsschwester, die lange und am Ende vergeblich auf die Rückkehr eines im Krieg verschollenen Bräutigams gewartet hatte, reiste er, wann immer seine Ersparnisse es erlaubten, auf die Halbinsel Krym und nach Sewastopol und fand dort wohl auch eine Geliebte, die ihm zu Weihnachten großformatige, farbenprächtige Bildbände russischer Marinemaler schickte. Meine Mutter litt unter diesen Büchern, litt unter diesen Reisen, aber sie liebte diesen Mann. Denn welchen Sehnsüchten er auch immer folgte – er blieb nach allen Seiten dankbar und versuchte dabei auch seine Frau und seine Familie zu ehren, so gut er konnte, schrieb selbst aus seinen Sewastopoler Ferien dicke Packen, mit Zeichnungen verzierte Liebesbriefe an sein »Marthele«, meine Mutter, zog im Winter seine vier Kinder auf Schlitten durch den Schnee, half ihnen beim Bau von Festungen aus Flußkieseln, Lehm und Moos oder schwamm mit ihnen durch die weißen Wirbel unterhalb des großen Wasserfalls. Ich durfte mich dann an seinen Schultern festhalten und er wurde, nach seinen Worten, zum »Walfisch«, der mich auf seinem Rücken über alle Wirbel und Flußtiefen dahintrug.

Im Dorf war er geachtet. Er wurde Oberlehrer, sang Baßolos in verschiedenen Chören und Balladen an Bunten Abenden, die er gestaltete, und übernahm schließlich, nachdem das Gehalt eines Lehrers für die große Familie nicht mehr reichte, eine im örtlichen Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläums-Lehrerheim untergebrachte, eher einer Kleinwohnung als einer Bank gleichende Zweigstelle der Raiffeisenkasse, deren Wappenspruch einmal »Einer für alle, alle für einen« gewesen war. »Nicht einer«, schrieb Heinrich von Kleist über meinen Vater, »nicht einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohltätigkeit, oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte ...«.

Ich erinnere mich an Abende und an die Stunden zwischen Sonntagsgottesdienst und Mittagessen, in denen Bittsteller an unserem Küchentisch saßen, etwa der verzweifelte Fleischhauer, der um die Existenz seines Ladens kämpfte, denen mein Vater gegen Handschlag Banknoten auf den Tisch zählte, Kredite, für die es, wie sich zeigen sollte, weder Bürgschaften noch Sicherheiten gab. Der Fleischhauer, ein Mann, bei dessen Anblick mich ein angstvolles Herzklopfen befiel, wenn er mir in seiner blutigen Schürze auf der Dorfstraße entgegenkam, war der erste Erwachsene, den ich an unserem Küchentisch weinen sah. Aber mein Vater verteilte nicht nur Geld, ohne Aufsichtsräte zu befragen, sondern verfaßte als stilkundiger Lehrer auch für Bauern, Handwerker, Gastwirte, Faßbinder und Schichtarbeiter Eingaben an die Baubehörde, Gesuche an die Gewerkschaft, an Kirchenbeitragsstellen, an das Bezirksgericht. Seine Nützlichkeit wurde schließlich so überzeugend, daß ihn die

Ortsbauernschaft drängte, doch als Kandidat der Christlich Konservativen für den Gemeinderat zu kandidieren.

Gegen die leidenschaftlichen Bitten und Beschwörungen meiner Mutter blieb mein Vater dankbar wie je, dankbar für die Achtung, die man ihm entgegenbrachte, für den Respekt, das Vertrauen, die Zuneigung, darunter gewiß immer wieder auch die Zuneigung von Hausfrauen, denen er leidenschaftliche Briefe schrieb und sich in den Flußauen an geheimen Nachmittagen mit ihnen traf. Er ging aus den Wahlen als stellvertretender Bürgermeister hervor. Und dieser Triumph war wohl eine der Bedingungen seines Unglücks. Denn der regierende, nun von einem Emporkömmling zur Rechenschaft gezogene Bürgermeister, Geistesverwandter einer von SS-Offizieren gegründeten politischen Bewegung, die im Österreich der Gegenwart, aber das nur nebenbei, als ›Freiheitliche Partei‹ die Regierungsbank, das Innenministerium, Außenministerium, Verteidigungsministerium, Verkehrsministerium etc. besetzt hält und einem mythischen ›Kleinen Mann‹ Gerechtigkeit widerfahren zu lassen verspricht ..., wußte mit Konkurrenz nichts anzufangen. Die üblichen, politische Parteien seit je mehr als jedes Programm beschäftigenden Kämpfe begannen und wurden mit den üblichen, der politischen Arbeit stets nachgeordneten Mitteln geführt – üble Nachrede, Beschimpfungen, Verleumdungen. Auf diesem Schlachtfeld mußte der regierende Bürgermeister nicht lange nach der Achillesferse des Emporkömmlings suchen. War es denn nicht allgemein bekannt, daß mein Vater Kredite am Küchentisch vergab? Daß im Dorf so gut wie alle Geschäfte per Handschlag gemacht wurden, sollte schließlich nur dort geduldet werden, wo keiner der Geschäftspartner irgendwo irgendwem im Weg stand.

Einer Anzeige des Bürgermeisters folgte jener Morgen, an dem zwei Polizeiautos mit blinkendem Blaulicht im Hof vor der Schule hielten und mein Vater von fünf Gendarmen wegen des Verdachts der Untreue verhaftet und ins Gefängnis verbracht wurde. Die Lokal- und Regionalzeitungen widmeten dieser Ungeheuerlichkeit mehrere Titelseiten in Folge. An einem der wöchentlichen Besuchstage, an denen Gefangene und Besucher einander unter uniformierter Aufsicht an von feuchten Händen und Tränen gefleckten Tischen gegenübermaßen, sah ich zum ersten Mal, wie meine Eltern sich innig küßten. Erst später, viel später erfuhr ich, daß die beiden dabei Kassiber austauschten, von denen ich zwei nach dem Tod meiner Mutter im Nachlaß finden sollte. Es waren Liebesbriefe, die keinerlei Anweisungen für das praktische Leben oder verbotene Absprachen enthielten.

Mein Vater verlor seine Stelle als Oberlehrer, verlor alle seine Funktionen in den Vereinen des Ortes und natürlich auch seinen Rang als stellvertretender Bürgermeister. Der einer langen Untersuchungshaft folgende Prozeß ergab zwar, daß der Schuldige bloß seine Befugnisse durch die Umgehung des – ohnedies uninteressierten, aus Landwirten und Handwerkern bestehenden – Aufsichtsrates überschritten hatte, ergab auch, daß alles verliehene Geld mit entsprechendem Gewinn für die Bank zurückbezahlt worden war und mein Vater sich dabei weder persönlich bereichert noch andere Vorteile bezogen hatte, aber nach dem Gesetz war der Tatbestand der Untreue erfüllt. Die Freiheitsstrafe war entsprechend mild und entsprach – möglicherweise als Vorbeugung gegen Entschädigungszahlungen – der Dauer der Untersuchungshaft.

Aber Kohlhaas, mein Vater, wollte zum ersten Mal in seinem Leben keine Nachsicht, auch keine Milde, sondern Gerechtigkeit. »Die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen«, schrieb Heinrich von Kleist über meinen Vater, »wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Dem Rechtgefühl ...«.

Mein Vater weigerte sich, das Urteil anzunehmen. Hatte er sich denn nicht stets für seine Mitbürger eingesetzt, ohne dafür auch nur die geringste Gegenleistung zu fordern? Hatte er sich als Lehrer denn nicht an seinen freien Nachmittagen und auch in langwierigen Fällen ohne Entgelt um die Nachhilfe von Kindern angenommen, die auf den Höfen ihrer Eltern zur Stall- und Feldarbeit gebraucht wurden und denen, wenn sie am Morgen zur Schule kamen, noch das Heu oder Stroh ihrer schweren Arbeit aus den Kleidern stach? Und hatte man ihm nicht fünf, nein: sechs! Medaillen verliehen, nachdem er in Badesommern am Fluß von plötzlich rotierenden Wirbeln erfaßte Schwimmer bei Gefahr für sein eigenes Leben vor dem Ertrinken gerettet hatte?

Kohlhaas legte also Berufung ein. Dieser Einspruch beließ sein Verfahren aber in der Schwebe, was bedeutete, daß er bis auf weiteres nicht wieder in den Schuldienst, bis auf weiteres auch nicht wieder in sein altes Leben aufgenommen werden konnte. Berufung. Mein Vater war überzeugt, daß diese Entscheidung nur zu einem Resultat führen konnte, einem Freispruch. Nichts anderes würde er, nichts anderes konnte er annehmen.

Die Witwe eines Kohlenhändlers, die ihm vor dem Krieg als Frau versprochen war, die bei seiner späten Heimkehr aber längst verheiratet und nun erst wieder alleinstehend war, beschaffte ihm ein erstes Darlehen für die Kosten des Verfahrens. Kohlhaas nahm dazu Arbeit am Fließband in einer Großtischlerei, dann aber in einer der Papierfabriken am Fluß an, – weil ihm nur dort fortwährende Nachtschicht erlaubt wurde. Er schlief tagsüber und fuhr mit einem Moped täglich, auch bei Regen und Schneefall, zur Nachtschicht um 22:00 Uhr, in die Finsternis. Er wollte im Dorf nicht gesehen werden und wollte auch niemanden sehen, bis sein Freispruch bestätigt sein würde. Ich erinnere mich an einen Alteisenhändler, der, auch dies nur nebenbei, mit einem Dichter namens Thomas Bernhard aus dem Nachbardorf gelegentlich Geschäfte machte, wenn der Dichter nach stilgerechten Ausstattungen für einen seiner Höfe suchte. Der Alteisenhändler, ein Parteifreund des regierenden Bürgermeisters und wegen einer Reihe fehlender Zähne an seiner Aussprache selbst am Telefon zweifelsfrei erkennbar, rief monatelang und manchmal tiefnachts, wenn Kohlhaas am Fließband stand, in unserer Wohnung an und brüllte den Kindern des Angeklagten oder seiner Frau ins Ohr, ihr Mann, unser Vater, der verurteilte Dreckslehrer, sei ein Hurensohn und Verbrecher, den man nicht einsperren, sondern aufhängen sollte.

Heinrich von Kleist schrieb über diese Tage: »Es fehlte Kohlhaas ... keineswegs an Freunden, die seine Sache lebhaft zu unterstützen versprochen ... Gleichwohl vergingen Monate, und das Jahr war daran, abzuschließen, bevor er ... auch nur eine Erklärung über die Klage, die er ... anhängig gemacht hatte, geschweige denn eine Resolution selbst, erhielt.«

Zu Kohlhaas' engsten Freunden, die sich als Feinde des regierenden Bürgermeisters verstanden, gehörten ein Bäcker, ein Fuhrwerksunternehmer und ein Gast-

wirt, Ehrenmänner des Dorfes, die ihm dringend empfohlen, doch nun seinerseits zweifelhafte Geschäfte des Bürgermeisters zur Anzeige zu bringen, sie würden das Material dazu liefern. War denn nicht mitten im Auwald, einer Flußlandschaft, in der neben anderen Orchideengewächsen selbst der seltene Frauenschuh gedieh, den die Himmelskönigin Maria auf ihrem Weg ins Paradies getragen haben sollte, nun gegen alle Naturschutzbestimmungen ein Tümpel voll Ölschlamm, giftiger Schlacke zum Vorteil einer Ölbohrgesellschaft entstanden? Und waren denn nicht Bauaufträge ohne Ausschreibung vergeben und Geistesverwandte mit Schotterlieferungen aus gemeindeeigenen Gruben bedacht worden?

Wie in den Jahren seines verlorenen Glücks war Kohlhaas auch diesmal bereit, Wohlmeinenden dienstbar zu sein, ging es doch nun auch um sein eigenes Schicksal. Er schrieb also einen Brief an die Behörde, listete darin die von den Freunden vorgeschlagenen zweifelhaften Unternehmungen des Bürgermeisters auf und blieb auf den Rat der Wohlmeinenden hin als Verfasser anonym. Wer würde denn, war ihm geraten worden, einem Angeklagten, der die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Verbrechen eines anderen lenken wollte, Glauben schenken? Auch wenn der Bäcker, der Gastwirt und der Fuhrwerksunternehmer nicht leugnen wollten, daß der Untergang des Bürgermeisters auch ihnen Vorteile verschaffen würde, konnte es Kohlhaas doch nur nützen, wenn sein Ankläger nun seinerseits im Zwielficht erschien.

Die Behörde wollte die erhobenen Beschuldigungen zwar nicht bestätigen, konnte aber das Schreiben durch den aufliegenden Schriftverkehr zur Berufungsverhandlung diesem Kohlhaas zuordnen, der daraufhin der Verleumdung bezichtigt wurde. Die einflüsternden Ehrenmänner, Bäcker, Fuhrwerker und Wirt, gaben im Ermittlungsverfahren zu Protokoll, sie hätten über das betreffende Schreiben zwar irgendwann gesprochen, das ja, es aber um Himmelswillen nicht verfaßt und um Himmelswillen nicht abgeschickt und also um Himmelswillen damit nichts zu tun.

Ich las in diesen Tagen Heinrich von Kleists Novelle vom Roßhändler zum dritten Mal und träumte von einem triumphalen Ende aller Prozesse, träumte davon, daß mein Vater sich in einem Siegeszug im Dorf zeigen würde: »... ein großes Cherubsschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert, ward ihm vorangetragen, und zwölf Knechte, mit brennenden Fackeln folgten ihm ...«.

Tatsächlich aber wurde Kohlhaas, noch bevor sein Berufungsverfahren in anderer Sache entschieden war, wegen Verleumdung, wenn auch noch einmal unter Berücksichtigung mildernder Umstände, zu einer weiteren bedingten Gefängnisstrafe verurteilt. Der Abstand zu seinem früheren bürgerlichen Leben schien damit ein unüberbrückbarer Abgrund geworden zu sein.

Als nach fünf Jahren Nacharbeit am Fließband der Papierfabrik und schon jenseits aller Hoffnungen ein Berufungsgericht entschied, daß mein Vater als Kassier zwar seine Befugnisse überschritten habe, er aber tatsächlich weder ein Betrüger noch ein Dieb sei und ihm deswegen alle Rechtsfolgen seiner Verurteilung erlassen wurden – er konnte also in allen Ehren wieder in den Schuldienst aufgenommen werden und durfte auch seine verlorenen Ehrenämter wieder bekleiden –, starb meine Mutter. Sie hatte in den Jahren der Unsichtbarkeit ihres Mannes die Lasten wie die Repräsentation der Familie in allen Belangen allein getragen, hatte anonyme Briefe geöffnet und meinem Vater verschwiegen, hatte die Verfluchungen des Alt-

eisenhändlers und andere Demütigungen schweigend ertragen. So wie sie Kohlhaas einst beschworen hatte, er solle sich keiner Wahl stellen und keine Anschuldigungen gegen Stärkere erheben, so hatte sie ihren Mann, wenn er von seinen Nachtschichten zurückkehrte, auch beschworen, den Selbstmord, von dem er immer wieder sprach, wenigstens um seiner Kinder und seiner Frau willen nicht zu begehen. Aber das schmerzhafteste Gewicht dieses Lebens war ihr am Ende zu schwer geworden. Über ihre letzten Stunden schrieb Heinrich von Kleist, daß sie dem Priester, der in ihr Sterbezimmer getreten war, die Bibel aus der Hand nahm, darin »blätterte und blätterte, und ... etwas zu suchen schien; und zeigte dem Kohlhaas, der an ihrem Bette saß, mit dem Zeigefinger, den Vers: ›Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen.«

Nach ihrer Bestattung auf dem Dorffriedhof lehnte mein Vater die Wiederaufnahme in die dörfliche Gemeinschaft ab und begann alle Vorbereitungen zu treffen, das Dorf, in dem er sein Leben verbracht hatte und in dem ihm nun sogar die Stelle eines Schuldirektors angeboten wurde, zu verlassen, »weil ich«, ließ Heinrich von Kleist ihn sagen, »weil ich in einem Lande, ... in welchem man mich, in meinen Rechten, nicht schützen wollte, nicht bleiben mag.«

Kohlhaas löste die Wohnung im Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläums-Lehrerheim auf – ich erinnere mich an einen mit Sommerkleidern meiner Mutter vollgestopften Mülleimer, von dessen Rand mit Blumen gemusterte Ärmel winkten, als ich ihm bei der Räumung zu Hilfe kommen wollte – und übersiedelte in den Geburtsort meiner Mutter, der am Unterlauf jenes Flusses lag, in dem die Salzzillen einst nach der Überwindung des großen Falls wieder ruhig dahingeglitten waren. Dort lebte er bis zu seinem Ruhestand als einfacher Lehrer und Gemeindebibliothekar in einer dunklen, winzigen Wohnung, von deren Fenstern er an allen Tagen des Jahres Singvögel fütterte, von denen er jeden einzelnen an seinem Gesang erkannte. Wenn es etwas Ehrenvolles von seinen Kindern zu berichten gab, etwa von den Karrieren seiner Tochter, die in der Kanzlei des Anwaltes von Thomas Bernhard die Tagsatzungen abwickelte, oder seiner Söhne, die Lehrer, Schauspieler und Schriftsteller geworden waren, kopierte er die entsprechenden Nachrichten, auch Zeitungsausschnitte, auf dem Postamt des Dorfes und versandte sie an alle Wohlmeinenden, um ihr Vertrauen in ihn und seine Familie zu rechtfertigen. Dreimal jede Woche fuhr er mit dem Postbus zum Grab meiner Mutter, entzündete dort Kerzen und erneuerte einen dadurch niemals verblühenden Blumenstrauß in einer Steckvase aus braunem Plastik ...

Auch an seinem eigenen Todestag, viele Jahre nach dem Drama seines Untergangs, wartete er an einer Bushaltestelle, von der aus das Benediktinerkloster, in dem ich zur Schule gegangen war, wie eine alles Land überragende Festung zu sehen war. Wir waren an diesem Tag am Grab meiner Mutter verabredet und wollten dann in einen Gastgarten, der weit draußen zwischen Weizenfeldern lag. Seine letzte Freundin, eine pensionierte Gemischtwarenverkäuferin, wollte ihn, wie schon so oft, auch diesmal begleiten und saß neben ihm auf der Wartebank der Bushaltestelle und hielt seine Hand, als er plötzlich ohne ein Zeichen des Schmerzes oder des Erschreckens und ohne ein Wort vornüber sank. Sie konnte ihn nur mit Mühe halten und verhindern, daß er auf das Straßenpflaster fiel. Während Bus um Bus ankam und wieder

abfuhr und sich eine Menge von Neugierigen stautte und wieder verlief, erklärte ein unter Blaulichtblitzen eingetroffener Notarzt meinen Vater für tot. Er wurde vom örtlichen Bestatter in die Leichenkammer des Benediktinerklosters gebracht. Hinter meterdicken Mauern schienen sich dort noch Frühlingstemperaturen erhalten zu haben. Dabei war draußen Sommer. Ein brütend heißer Tag im Juli.

Als ich diese dämmerige Kammer kaum eine Stunde nach der Todesnachricht betrat, sah ich Kohlhaas in sommerlicher Kleidung, wie bereit zu einem Nachmittag am Fluß, auf einem Katafalk liegen. Der plötzliche Herztod hatte sein Gesicht, seine Arme blauviolett verfärbt. Das wird verschwinden, sagte der Bestatter, dieses Blau wird verschwinden. Am Abend wird ihr Vater wieder sein, wie er war.

Ich stand lange an der Bahre und habe vergessen, ob es Sekunden oder Minuten dauerte, bis ich begriff, daß ich den Körper wieder und wieder nach einem Lebenszeichen absuchte, einem Atemzug, einem Pulsschlag, einer sanften, kaum merkbaren Dehnung des Brustkorbs ... Aber vor mir lag nur der Leichnam eines freien Mannes.

Internationale Jahrestagung
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 2018

KLEIST UND SCHILLER
AUFTRITT DER MODERNE

Konzeption und Leitung:
Anne Fleig

Anne Fleig

Kleist und Schiller

Produktive Vielfalt

In Kleists Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ sucht der Protagonist den Reformator Martin Luther zu einem Gespräch auf, nachdem dieser Kohlhaas' Selbstjustiz scharf verurteilt hatte. Im Zuge ihrer nächtlichen Unterredung fragt Luther den Ross-händler, ob dieser »Alles wohl erwogen« (DKV III, 80) nicht besser getan hätte, dem Junker zu vergeben und die dürrn Rappen heimzuführen. Kohlhaas antwortet ihm: »kann sein! indem er ans Fenster trat: kann sein, auch nicht!« (DKV III, 80) Die Bewegung und die Worte seines Protagonisten hat Kleist an dieser Stelle aus Schillers ›Wallenstein‹ übernommen. Was bei Kleist aber einen »Wendepunkt«¹ im Geschehen markiert, steht bei Schiller ganz am Ende. So antwortet Wallenstein in ›Wallensteins Tod‹ auf die inständige Bitte seines alten Vertrauten Gordon, den Kaiser doch noch zu versöhnen:

– Blut ist geflossen, Gordon. Nimmer kann
Der Kaiser mir vergeben. Könnt ers, ich,
Ich könnte nimmer mir vergeben lassen.
Hätt ich vorher gewußt, was nun geschehn,
Daß es den liebsten Freund mir würde kosten,
Und hätte mir das Herz, wie jetzt gesprochen –
Kann sein, ich hätte mich bedacht – kann sein
Auch nicht – Doch was nun schonen noch? Zu ernsthaft
Hats angefangen, um in nichts zu enden.
Hab es denn seinen Lauf!
Indem er ans Fenster tritt
Sieh, es ist Nacht geworden, auf dem Schloß
Ists auch schon stille – Leuchte, Kämmerling. (NA 8, Vs. 3654–3665)²

Nach diesem Gespräch kündigt Wallenstein doppeldeutig an, einen »langen Schlaf zu tun« (NA 8, Vs. 3677); kurz darauf wird er in seinem Schlafgemach ermordet. So sinnlos dieser Tod ist, so folgerichtig ist er doch. Schillers Protagonist weiß um seine Verstrickung in das Geschehen, die das Machtspiel immer neuer Möglichkeiten

-
- 1 Helmut Koopmann, Kleist und Schiller. In: HKB 19, 50–71, hier 58. Dass die Szene auch bei Schiller einen »Wendepunkt« bedeutet, trifft meines Erachtens aber nicht zu, obgleich in beiden Fällen die Machtlosigkeit ebenso wie die Richtigkeit des eigenen Tuns reflektiert wird.
 - 2 Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Versangabe zitiert nach: Nationalausgabe, Weimar 1943ff., begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.

beendet. Der Schritt ans Fenster unterstreicht diese Einsicht, weil er das tragische Geschehen vorantreibt und dem Protagonisten gleichzeitig Abstand zu sich selbst verschafft.³ Das Fenster markiert die Grenze von Wirklichkeit und Möglichkeit, von Innen und Außen. Der Blick durch das Fenster ist immer der Blick des einzelnen Subjekts auf die anderen oder die Welt draußen;⁴ als Bewegung der Reflexion fällt er hier auf den Protagonisten zurück. Wallensteins Blick in die Dunkelheit gilt mithin den eigenen Abgründen.

Auch Kohlhaas hat mit dem Tod seiner geliebten Frau einen hohen Preis für sein Handeln gezahlt. Indem er darüber nachdenkt, dass er die Pferde »mit dem Blut aus dem Herzen« (DKV III, 80) seiner Frau beglichen hat, verdichtet er die zitierten Schiller'schen Verse. Kohlhaas wird kurz unsicher und wiederholt die Worte »kann sein« (DKV II, 80), kommt dann aber ebenfalls zu dem Schluss, nun den Dingen ihren »Lauf« und den Junker die Pferde »auffüttern« (DKV III, 80) zu lassen. Schließlich bittet er Luther, der sich für seine Rechtssache beim Kurfürsten verwenden will, um Vergebung durch das Abendmahl, was Luther ihm aber verweigert (vgl. DKV III, 81).

Dieses Ansinnen ist im Vergleich zu Wallenstein besonders aufschlussreich, weil dieser jede Möglichkeit der Vergebung von vornherein zurückweist. Nicht nur wird Wallensteins Handeln durch die Kohlhaas-Erzählung auch als Rache für seine Herabsetzung durch den Kaiser lesbar, vor allem zeigt sich hier, dass Kleists Protagonist trotz seiner Zweifel innerlich aufgeräumt in die Zukunft blickt, die bekanntlich noch »einige frohe und rüstige Nachkommen« (DKV III, 142) bereithält. Auch Kohlhaas' Schritt ans Fenster, der – Bewegung und Zitat des Schiller'schen Nebentextes zugleich – das Zitat des ›Wallenstein‹-Haupttextes durchbricht, reflektiert seine abgründige Persönlichkeit, gibt aber dem Geschehen darüber hinaus eine andere Richtung. Im Unterschied zu Wallenstein schaut Kohlhaas nämlich in eine Nacht, der ein anderer Morgen folgt. Dies bringt auch seine kühne Bitte um Versöhnung durch das Abendmahl zum Ausdruck.

Im Vergleich der beiden Textpassagen wird deutlich, dass Schiller und Kleist jeweils den Abgrund der Macht beleuchten, der ihre Protagonisten schuldhaft mit dem Geschehen verstrickt. Was aber in ›Wallenstein‹ – zweifellos dasjenige Schiller-Stück, mit dem Kleist sich am intensivsten auseinandergesetzt hat – in Untergang und Sinnlosigkeit endet, scheint bei Kleist beinahe heitere Zukunftsaussichten zu eröffnen. In der Anordnung der wörtlichen Übernahmen ist das Zitat des ›Wallenstein‹-Nebentextes in ›Michael Kohlhaas‹ als eine Teilung und Unter-

3 Wallensteins Schritt kann damit auch als Teil jener Auftrittsstruktur gedeutet werden, die Juliane Vogel für die Tragödie des 18. und 19. Jahrhunderts beschrieben hat und auf die der Tagungstitel anspielt. Demnach ist der Schritt bzw. der Auftritt Teil eines tragischen Verstrickungszusammenhangs, der den Protagonisten vorantreibt und begrenzt, was hier durch das Fenster in besonderer Weise sinnfällig wird und die Theatralität der Szene hervorhebt. Zum Auftritt vgl. Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn 2018, besonders S. 11–21.

4 Vgl. Heinz Brüggemann, *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt a.M. 1989, S. 8.

brechung der Rede Wallensteins zu verstehen, die seinen Protagonisten dynamisiert. Die intertextuellen Bezüge lassen sich auf zwei Ebenen – auf der des Dargestellten und der der Darstellung – analysieren: Zum einen unterstreicht Kleists Bearbeitung und Verdichtung der Wallenstein-Zitate die Abgründigkeit von Macht und Ohnmacht seines Protagonisten; indem Kleist die Wendung ›kann sein/kann sein auch nicht‹ durchbricht, reflektiert der Schritt ans Fenster zum anderen nicht nur Kohlhaas' Persönlichkeit, sondern auch Kleists Verwendung des Wallenstein-Zitats.

Wie Helmut Koopmann festgestellt hat, dessen Aufsätze immer noch grundlegend für die Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Kleist und Schiller sind, geht es in beiden Texten um die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen der eigenen Selbstbestimmung.⁵ Diese wird durch den intertextuellen Verweis hervorgehoben und zugleich variiert, was durch die Bewegung ans Fenster – als konkret-leibliche und als Gedankenbewegung – akzentuiert wird.⁶ Beide Autoren verbindet die Auseinandersetzung mit dem Denken der Aufklärung und den besten wie entsetzlichsten Möglichkeiten des Menschen. Auch für Kohlhaas gilt, dass er ein »verwegener Charakter« (NA 8, Prolog, Vs. 93) ist, dessen Bild »in der Geschichte« schwankt (NA 8, Prolog, Vs. 103). Doch während Wallenstein seinem Ende entgegengeht, erhält Kohlhaas Genugtuung, und die Ordnung wird wiederhergestellt.

Auch in diesem Sinne ›teilt‹ Kleist die Texte von Schiller: Er teilt sie mit und kommuniziert mit ihnen, er nimmt sie auf und auseinander zugleich, er schreibt sie um und führt sie fort. Insofern geht es im Folgenden nicht darum, Kleist und Schiller auf eine bestimmte Art der Bezugnahme oder Fortschreibung festzulegen, sondern die Vielzahl von Bezügen und die Dynamiken zwischen ihren Texten zu entdecken. In diesem Sinn soll hier einleitend der ›Schritt ans Fenster‹ ein produktives Verhältnis wechselseitiger Reflexionen und Relationen anzeigen, das den Epochenumbbruch um 1800 begleitet und charakterisiert.

Dies gilt in besonderem Maße für die literaturgeschichtliche Zuordnung der beiden Autoren zu Klassik und Romantik, die eine genauere Bestimmung ihres Verhältnisses lange verstellt hat und inzwischen als überholt gelten kann.⁷ Vielmehr zeigt gerade der Vergleich der hier angeführten Passagen, dass es Kleists reflektierter Bezug auf ›Wallenstein‹ und seinen unversöhnlichen Protagonisten erfordert, feststehende Deutungsmuster der Forschung über den Klassiker Schiller und den modernen Anti-Klassiker Kleist in Frage zu stellen.⁸

5 Vgl. Koopmann, Kleist und Schiller (wie Anm. 1), S. 60. Vgl. außerdem ders., Schiller und Kleist. In: *Aurora* 50 (1990), S. 127–143. Zu weiteren Schiller-Bezügen in Kleists ›Michael Kohlhaas‹ vgl. u.a. Bernd Hamacher, *Geschichte und Psychologie der Moderne um 1800* (Schiller, Kleist, Goethe): ›Gegensätzliche Überlegungen zum ›Verbrecher aus Infamie‹ und ›Michael Kohlhaas‹. In: *KJb* 2006, 60–74.

6 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider, *Einleitung. Schreiben nach Kleist*. In: Dies. (Hg.), *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg i.Br. 2014, S. 9–30, hier S. 11.

7 Vgl. beispielsweise den kleinen Band von Helmut Hühn, Nikolas Immer und Ariane Ludwig (Hg.), *Schiller und die Romantik*, Weimar 2018.

8 Vgl. dazu mit Blick auf die hier diskutierten Texte auch Johannes F. Lehmann, *Einführung in das Werk Heinrich von Kleists*, Darmstadt 2013, S. 49.

Mit dem Titel ›Kleist und Schiller – Auftritt der Moderne‹ hat die internationale Jahrestagung der Heinrich von Kleist-Gesellschaft 2018 signalisiert, dass das Verhältnis der beiden Autoren Kleist und Schiller als vielschichtige Konstellation zu konzipieren ist, deren spezifische Charakteristika an die Herausbildung der Moderne gebunden sind.⁹ Ihr Anliegen war es auch, auf den Umstand zu reagieren, dass es zwar immer wieder Hinweise auf Schiller-Bezüge oder -Zitate in der Kleist-Forschung gibt, dass aber keine größere Untersuchung vorliegt, die unter systematischen Gesichtspunkten Kleist und Schiller in Beziehung zueinander setzt.¹⁰

Dieses auffällige Missverhältnis bildet den Ausgangspunkt für eine doppelte Perspektivierung der folgenden Beiträge, die die Vielfalt der Bezüge zwischen Kleist und Schiller in Einzelstudien erproben. Sie fragen zum einen nach den beiden Autoren als Zeitgenossen, die an einem gemeinsamen historischen Erfahrungsraum teilhaben, der in ihren Texten widerhallt; zum anderen richten sie ihren Blick auf die unterschiedliche Positionierung der beiden im literarischen Feld, das um 1800 durch das Programm der Weimarer Klassiker Goethe und Schiller, vor allem aber durch deren literaturpolitische Auseinandersetzung mit der Spätaufklärern, aber auch den Schlegel-Brüdern im ›Xenien‹-Streit geprägt ist; ein Streit, der noch in Kleists Epigrammen im ›Phöbus‹ aufgerufen wird, den Kleist aber gleichzeitig zu überbrücken sucht.¹¹

Der Begriff der Konstellation soll verdeutlichen,¹² dass Kleist und Schiller eben nicht nur zeitgenössische Autoren sind, sondern dass ihre Namen eine Autorität verbürgen, die mit unterschiedlichsten Deutungsmustern und Zuordnungen verbunden ist und bis heute die Lektüre und Analyse ihrer Texte bestimmt. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass vor einem systematischen Vergleich der Texte jene Muster freigelegt und reflektiert werden müssen, um die Differenz der populären, literarischen und fachwissenschaftlichen Rezeption beider Autoren zu ermessen.

Aus ihr resultiert zudem eine erhebliche Ungleichzeitigkeit, denn die Grundlagen der literarhistorischen Konstellation Kleist und Schiller werden erst im Rückblick der Moderne-Diskussion um 1900 geschaffen. Die Entdeckung Kleists als moderner Autor und Anti-Klassiker führt vor dem Hintergrund seiner vieldiskutierten Beziehung zu Goethe und seiner produktiven Anverwandlung Shakespeares auf der einen Seite und dem Schiller-Überdruß des langen 19. Jahrhunderts auf der anderen Seite zu einer Gegenüberstellung von Kleist und Schiller, die die vergleichende Betrachtung

9 Die Jahrestagung fand in Kooperation mit der Deutschen Schillergesellschaft vom 15. bis zum 17. November 2018 an der Freien Universität Berlin statt. Wir danken der Deutschen Schillergesellschaft und der ALG (Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften) für die Förderung der Tagung.

10 Für einen immer noch aktuellen Überblick über die Forschung vgl. Claudia Benthien, Schiller. In: KHB, 219–227 sowie ihren folgenden Beitrag.

11 Vgl. dazu Dieter Martin, Beschreibung eines ›Kampfes‹ – Kleist und die Weimarer Klassik. In: Werner Frick (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i.Br. 2014, S. 367–390, insbesondere S. 368.

12 Vgl. zum Begriff und zu Foucaults Konzeption des Autors als Begründer von Diskursivität Anna-Lena Scholz, Kleist/Kafka. Diskursgeschichte einer Konstellation, Freiburg i.Br. 2016, S. 12f.

tung der beiden Autoren erschwert. Mit dem Begriff der Konstellation soll daher auch der Blick dafür geschärft werden, dass immer wieder geklärt werden muss, von welchem Kleist und welchem Schiller eigentlich die Rede ist.

Schiller und Kleist haben sich mit ihren jeweils ersten, anonym publizierten Stücken ›Die Räuber‹ (1781) und ›Die Familie Schroffenstein‹ (1803) zuerst als Dramatiker einen Namen gemacht. Die Stücke wurden positiv aufgenommen und in den Kontext der deutschsprachigen Shakespeare-Rezeption gerückt, die in den 1760er Jahren einsetzt und am Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere durch die Arbeit Friedrich Gundolfs erneut verhandelt wird.¹³ Während also schon die frühen Texte von Schiller und Kleist bei allen Unterschieden eine eigentümliche Nähe im sprachlichen Duktus und im Gefühlsausdruck zeigen, rücken nach der Erfahrung der Französischen Revolution und der napoleonischen Herrschaft die späten Texte Schillers und Kleists – wie gerade der immer wieder zitierte ›Wallenstein‹ verdeutlicht – womöglich noch näher zusammen.¹⁴

Die Konstellation um 1800 ist daher vor allem durch die Auseinandersetzung der Dramatiker Kleist und Schiller mit der Entwicklung von Komödie und Tragödie bestimmt, die auch als Diskussion um Modernität und das Ende der Tragödie verstanden werden kann. Sie schlägt sich im Aufbau der Stücke, aber auch in der Wahl von Stoffen und Motiven nieder. Themenkomplexe wie Rache und Gerechtigkeit, Vertrauen und Verrat oder das Verhältnis von Göttern und Menschen, welches nicht zuletzt auch verschiedene Entwürfe von Geschlecht einschließt, charakterisieren beider Werke und verweisen auf die Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft im Zuge von Prozessen der Säkularisierung und Individualisierung. Von Bedeutung ist vor diesem Hintergrund auch die Analyse von Zeit und Ort der Handlung, Entwürfen und Auftritten der Figuren sowie ihrer Körpersprache, die teils ausführlich in den Nebentexten verhandelt wird und Rückschlüsse auf die Poetik beider Autoren erlaubt. Das Augenmerk der folgenden Beiträge gilt schließlich auch der dramatischen Sprache, die in gebundener und ungebundener Form den affektiven Gehalt der Stücke vermittelt und vollzieht.

Doch geht der vergleichende Blick in der Dramenanalyse nicht auf, da die literarische Entwicklung um 1800 – wie vielleicht gerade der Vergleich von Kleist und Schiller zu akzentuieren vermag – Gattungsgrenzen hinterfragt und verschwimmen lässt. Die Episierung des Dramas bei Schiller und Kleist und die Theatralität der Erzählungen Kleists legen davon, wie eingangs das ›Kohlhaas-Beispiel‹ andeuten sollte, beredtes Zeugnis ab. Fragen der Ästhetik, der Rhetorik oder des Stils werden im Folgenden aber auch an Schillers und Kleists theoretischen Schriften und ihren Zeitschriftenprojekten diskutiert. Insgesamt geht es um die Frage, inwiefern die Texte beider Autoren auf je spezifische Weise die Verstrickungen von Macht und Selbstbestimmung verhandeln, die literarisch, historisch und politisch an den Auftritt der Moderne gebunden sind bzw. Modernität allererst hervorbringen.

13 Vgl. Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1911. Zu den Beziehungen zwischen Kleist und Shakespeare vgl. den Schwerpunkt ›Kleists Shakespeare‹ im Kleist-Jahrbuch 2017.

14 Vgl. dazu auch Koopmann, *Kleist und Schiller* (wie Anm. 1), S. 50.

Schiller und Kleist

Rivalität und Dialogizität in der ›deutschen Klassik‹

I.

Zeugnisse für einen Briefwechsel oder die persönliche Bekanntschaft von Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist sind nicht überliefert.¹ Während die Bedeutung von Johann Wolfgang von Goethe für Kleists Dramatik unumstritten ist – zumal er sich um dessen Gunst vergeblich bemühte –,² wird sein Verhältnis zu Schiller in der Forschung bislang als eine Art unterschwellige Rivalität betrachtet. So spekulierte etwa Katharina Mommsen, Kleist habe 1805 gehofft, »den nach Schillers Tod freigewordenen Platz an Goethes Seite einnehmen zu können«.³ Diese These der Rivalität wurde von Hartmut Reinhardt indirekt bestätigt, wenn er bemerkt, dass zwar die »Nähe zu Werken und Themen Schillers [...] unübersehbar«, nach Schillers Tod jedoch »die Spur eines literarischen Wettkampfs« nicht mehr deutlich ausgeprägt sei.⁴ Zur Bedeutung Schillers für Kleist wird zumeist auf drei Briefe verwiesen, die dieser 1800 und 1801 an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge und seine Halbschwester Ulrike verfasste und in denen Schillers Dramen ›Don Karlos‹ und ›Wallenstein‹ enthusiastisch zitiert werden.⁵

Daran anknüpfend wurde lange Zeit angenommen, die intellektuelle Auseinandersetzung mit Schiller habe primär Kleists Frühwerk geprägt, wie ja auch

-
- 1 »Direkten Kontakt mit Schiller scheint es nicht gegeben zu haben, und ebenso wenig finden sich Aussagen Kleists, die direkt belegen würden, dass er Schillers Dramen als Folie des eigenen Werks gesehen hat.« (Dieter Martin, Beschreibung eines ›Kampfes‹ – Kleist und die Weimarer Klassik. In: Werner Frick [Hg.], Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i. Br. 2014, S. 367–390, hier S. 377) Die nachfolgende Darstellung übernimmt in gekürzter und überarbeiteter Form einige zentrale Argumente und Zitate aus einem Überblicksartikel der Verfasserin: Claudia Benthien, Schiller. In: KHb, 219–227, hier 219.
 - 2 Vgl. zum Beispiel Katharina Mommsen, Kleists Kampf mit Goethe, Frankfurt a.M. 1979; Bernhard Böschstein, Antike und moderne Tragödie um 1800 in dreifacher Kontroverse. Goethes ›Natürliche Tochter‹ – Kleists ›Penthesilea‹ – Hölderlins ›Antigone‹. In: Albrecht Schöne (Hg.), Kontroversen, alte und neue, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Tübingen 1986, S. 204–215; Helga Gallas, Antikenrezeption bei Goethe und Kleist: Penthesilea – eine Anti-Iphigenie? In: Thomas Metscher und Christian Marzahn (Hg.), Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde, Köln u.a. 1991, S. 341–352.
 - 3 Mommsen, Kleists Kampf mit Goethe (wie Anm. 2), S. 14.
 - 4 Hartmut Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1988/89, 198–218, hier 215.
 - 5 Ausführlicher dazu sowie zur entsprechenden Forschung vgl. Benthien, Schiller (wie Anm. 1), 220.

Reinhardt glaubt. Gisela Berns etwa hat konstatiert, die früheren Kleist-Dramen enthielten »ein engmaschiges Netz von ›Don Carlos‹- und ›Wallenstein‹-Zitaten«, die späteren fast nur noch Zitate aus dem ›Wallenstein‹. Auch den veränderten Charakter dieser Zitate beobachtet Berns: Während es in den früheren Werken »lange, meist wörtliche, noch untereinander verschränkte Einlagen« sind, handele es sich bei den späteren Werken um »einzelne, eher stichwortartige, und dadurch in sich verfremdet wirkende Einsprengsel«. ⁶ Demgegenüber hat die jüngere Forschung herausgestellt, dass sich auch in Kleists Spätwerk – in Dramen wie ›Penthesilea‹, ›Das Käthchen von Heilbronn‹ und ›Die Hermannsschlacht‹, in der Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ oder im Kunstessay ›Über das Marionettentheater‹ – zahlreiche Korrespondenzen und Kontrafakturen finden. ⁷

Hinsichtlich weltanschaulicher und ästhetischer Ähnlichkeiten oder Unterschiede zwischen beiden Autoren besteht in der Forschung ein widersprüchliches und wechselndes ›Konjunkturen‹ unterworfenes Bild. Ulrich Johannes Beil verweist zu Recht auf das Problem einer Funktionalisierung Schillers als Kontrastfolie: »Die Crux der bisherigen Schiller-Kleist-Vergleiche scheint zu sein, dass die klassische, idealistische Ästhetik als eine bekannte Größe vorausgesetzt und Kleists Entwurf dann entsprechend dageengehalten wird.« ⁸ Diese Einschätzung ändert sich erst langsam und nicht durchgängig, wenn man exemplarisch zwei aktuelle Aufsätze zum Klassikbegriff bei Kleist betrachtet: einerseits den von Hans Krah, der Schillers Werke als normative Dramaturgie (der ›Goethezeit‹) ansieht und Kleist davon abhebt, andererseits den von Dieter Martin, der ein differenziertes Bild liefert und von Kleists »gesuchter Nähe und schmerzlich erfahrener Distanz« zwischen ihm und der ›Weimarer Klassik‹ spricht. ⁹ Lange Zeit wurde Kleist in diesem Sinne als der ›ganz Andere‹ interpretiert, als »Kämpfer gegen den Klassizismus«. ¹⁰ Speziell in der älteren Forschung wurden oftmals in mythisierender Tonlage antagonistische Gegensätze beschworen – beispielhaft hierfür ist die Abhandlung von Benno von Wiese, in der es heißt:

Schiller transzendiert, Kleist hält hingegen an der Immanenz alles Wirklichen fest, auch wenn es ihm dabei in das Bodenlose des Nichts entgleitet. [...] Wenn der Schillersche Held noch im Untergang freiwillig seinen Arm den Göttern leiht, so kennt

6 Gisela Berns, ›Mit dem Rücken gegen‹ Schiller. Zur Funktion der Schillertexte in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: Richard Fischer (Hg.), Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1995, S. 329–348, hier S. 331.

7 Vgl. die zusammenfassende Darstellung in Benthien, Schiller (wie Anm. 1), 222–225 sowie die weiteren Ausführungen im vorliegenden Beitrag.

8 Ulrich Johannes Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: KJb 2006, 75–99, hier 78.

9 Hans Krah, Schiller, Kleist, Grabbe: dramatische Problemkonstellationen in literarhistorischer Perspektive. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/2012), S. 74–112; Martin, Beschreibung eines ›Kampfes‹ (wie Anm. 1), hier S. 368.

10 Werner Psaar, Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist, Berlin 1940, S. 9.

Kleist nur noch den Schmerz der Verlassenen, denen sich das Göttliche verhüllt und vernächtigt und denen es stets von neuem entgleitet.¹¹

Helmut Koopmann hat zu Recht moniert, dass eine solche stereotype Kontrastierung, wie sie nahezu das gesamte 20. Jahrhundert durchzieht, unzureichend und unbefriedigend ist.¹²

Aber auch der entgegengesetzte Versuch, übergreifende Ähnlichkeiten pauschal zu benennen, ist fragwürdig. So zum Beispiel in der frühen Studie Werner Psaars, der pathetisch von Kleists »tiefer[] Beeindruckung« durch die »Wesenszüge Schillerschen Menschentums« spricht, die sich in dessen »Begriff der ›schönen Seele«, »Wertung des Vertrauens« und »Erlebnis des Willens« widerspiegeln.¹³ Demgegenüber notiert Donald Crosby deutlich nüchterner, Schiller und Kleist »were consistently attracted to the same type of material, and it is striking that for almost every work by Kleist there is a pendant somewhere in the works of Schiller.«¹⁴ Crosby wählt die Formel einer »similarity-within-difference«,¹⁵ um die ›schöpferische Verwandtschaft«¹⁶ beider Autoren zu charakterisieren und anhand konkreter Werkvergleiche aufzuzeigen. Dabei legt er nahe, dass »[v]erbal and thematic reminiscences of Schiller«¹⁷ besonders in Kleists Dramen auftauchen. Jeffrey High hat jüngst eine wesentlich globalere These formuliert, allerdings nur in der Einleitung eines Aufsatzes und entsprechend ohne diese übergreifend nachweisen zu können: »Friedrich Schiller is the most frequent literary and philosophical presence in Kleist's letters, essays, and works, from beginning to end.«¹⁸

Zahlreiche neue Publikationen zu den beiden Autoren füllen die Regale der Germanistikbibliotheken und auffällig viele neuere Forschungsbeiträge (besonders in den USA) weisen die Schlagworte ›Kleist« und ›Schiller« auf, weswegen der von Koopmann 1990 konstatierte »weiße[] Fleck auf der literaturwissenschaftlichen Landkarte«¹⁹ heute nicht mehr zu existieren scheint. Betrachtet man die Publika-

11 Benno von Wiese, *Der Tragiker Heinrich von Kleist und sein Jahrhundert* [1948]. In: Ders., *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 7. Aufl., Hamburg 1967, S. 275–293, hier S. 291f.

12 Vgl. Helmut Koopmann, *Schiller und Kleist*. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 50 (1990), S. 127–143, hier S. 129; erneut publiziert in Helmut Koopmann, *Schiller und Kleist*. In: Ders., *Nachgefragt. Zur deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2013, S. 121–143.

13 Psaar, *Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist* (wie Anm. 10), S. 30.

14 Donald H. Crosby, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 53 (1961), S. 255–264, hier S. 255.

15 Crosby, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist* (wie Anm. 14), S. 263.

16 So Koopmanns treffende Übersetzung von Crosbys Titelformel, vgl. Koopmann, *Schiller und Kleist* (wie Anm. 12), S. 136.

17 Crosby, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist* (wie Anm. 14), S. 263.

18 Jeffrey L. High, *Schiller, Freude, Kleist, and Rache: On the German Freedom Ode*. In: Dieter Sevin und Christoph Zeller (Hg.), *Heinrich von Kleist: Style and Concept: Explorations of Literary Dissonance*, Berlin 2013, S. 123–146, hier S. 123.

19 Koopmann, *Schiller und Kleist* (wie Anm. 12), S. 129.

tionen der vergangenen Jahre jedoch genauer, wird deutlich, dass fast alle lediglich Werke der beiden Autoren hintereinander abhandeln, aber nicht in Beziehung setzen.²⁰ Ausnahmen zu dieser Beobachtung stellen drei kürzere Forschungsbeiträge dar: Jeffrey High weist nach, wie Kleist sich in seinem ›Aufsatz, den sichern Weg des Glück zu finden‹ sowie in seiner Hymne ›Germania an ihre Kinder‹ auf Schillers Ode ›An die Freude‹ bezieht.²¹ Christian Moser konfrontiert zwei sehr unterschiedliche Texte der Autoren, »in denen die Niederlande eine mehr als nur beiläufige Rolle spielen«²² – Kleists Lustspiel ›Der zerbrochne Krug‹ und Schillers Schrift ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande‹ –, und bezieht auch dessen frühe Erzählung ›Eine großmütige Handlung‹ mit ein. Anne Fleig vertieft nachdrücklich die Einsicht, dass Schillers ›Wallenstein‹ als wichtige Referenz für Kleists ›Familie Schroffenstein‹ anzusehen ist (und zugleich dessen Shakespeare-Rezeption maßgeblich prägt).²³ Weitere wegweisende Einzelstudien wurden auf der

-
- 20 So die folgenden Dissertationen: Pascale LaFountain, *Flaws, Mistakes, Misreadings: Error and the Human Sciences in Drama around 1800*, Harvard University 2011 (Manuskript, u.a. zu Schillers ›Die Räuber‹ und Kleists ›Die Familie Schroffenstein‹); Kenneth S. Calhoon, *Affecting Grace: Theatre, Subject, and the Shakespearean Paradox in German Literature from Lessing to Kleist*, University of Toronto 2013 (Manuskript, u.a. zu Schillers ›Der Spaziergang‹ und Kleists ›Der zerbrochne Krug‹); Jeffrey Champlin, *The Making of a Terrorist: On Classic German Rogues*, Evanston, IL, 2014 (u.a. zu Schillers ›Die Räuber‹ und Kleists ›Michael Kohlhaas‹); Tayler Marie Kent, *Theater of Infection: Illness and Contagion in German Drama around 1800*, University of North Carolina 2016 (Manuskript, u.a. zu Kleists ›Robert Guiskard‹ und Schillers ›Don Karlos‹); Susanne Fuchs, *Scenes of Surrender. Figures of War, Sociality, and Subjectivity in German Drama around 1800*, New York University 2017 (Manuskript, u.a. zu Schillers ›Don Karlos‹, ›Die Jungfrau von Orleans‹ und Kleists ›Penthesilea‹). Weiterhin die nachfolgenden Aufsätze: Rebecca Wolf, *Two Saints and the Power of the Auditive*. In: Alice Lagaay und Michael Lorber (Hg.), *Destruction in the Performative*, Amsterdam 2012, S. 61–77 (zu Schillers ›Die Jungfrau von Orleans‹ und Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹); Gaby Pailer, *Gewalt, Geschlecht und die Kunst der Novelle: Boccaccio, Schiller und Kleist*. In: John Pustejovsky und Jacqueline Vansant (Hg.), ›Wenn sie das Wort Ich gebraucht‹. Festschrift für Barbara Becker-Cantarino, Amsterdam 2013, S. 147–164 (zu Schillers ›Der Verbrecher aus verlorener Ehre‹ und Kleists ›Michael Kohlhaas‹); Arne Höcker, *In Citation: ›A Violation of the Law of Boundaries‹ in Schiller and Kleist*. In: *Germanic Review* 89 (2013), S. 60–75 (zu Schillers ›Der Verbrecher aus verlorener Ehre‹ und Kleists ›Michael Kohlhaas‹); Friedrich A. Kittler, *De Nostalgia*. In: *Cultural Politics* 11 (2015), S. 395–406 (zu Schillers ›Wilhelm Tell‹ und Kleists ›Herrmannsschlacht‹); Susanne Lüdemann, *Weibliche Gründungopfer und männliche Institutionen: Verginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87 (2013), S. 588–595 (zu Schillers ›Der Fiesko zu Genua‹ und Kleists ›Herrmannsschlacht‹).
- 21 High, Schiller, Freude, Kleist, and Rache (wie Anm. 18).
- 22 Christian Moser, *Der Fall der Niederlande: Szenarien rechtlicher und politisch-theologischer Kasuistik bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist*. In: Ders., Eric Moesker und Joachim Umlauf (Hg.), *Friedrich Schiller und die Niederlande. Historische, kulturelle und ästhetische Kontexte*, Bielefeld 2012, S. 97–124.
- 23 Vgl. Anne Fleig, *Eine Tragödie zum Totlachen? Shakespeare, Schiller, Kleist*. In: *KJb* 2017, 86–97.

Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ›Kleist und Schiller – Auftritt der Moderne‹ präsentiert, die dieses Kleist-Jahrbuch dokumentiert.

Demnach hat die Forschung auch der letzten Jahre interessante Einzelbefunde hervorgebracht und diese mit neuen Theorieansätzen verknüpft. Auf der Tagung wurden zum Teil bislang übersehene oder vernachlässigte Text-Konstellationen in den Blick genommen (z.B. Schillers Ballade ›Die Kraniche des Ibykus‹ und Kleists Trauerspiel ›Die Familie Schroffenstein‹ oder Schillers Tragödie ›Die Jungfrau von Orleans‹ und Kleists Lustspiel ›Amphitryon‹). Auffällig war des Weiteren, dass Werke von Schiller und Kleist unter gemeinsamen theoretischen Perspektiven (z.B. Theorien der Gabe und des Opfers, Sozialphilosophie, Säkularisierungstheorie, soziologische Modelle der Beschleunigung, Zeichentheorien, filmanalytische Parameter, Theorien des Subjekts) untersucht wurden, zumeist ›gleichberechtigt‹ nacheinander und eher unter Absehung von Fragen des Einflusses oder der Text-Relation.

Mithin bleibt trotz der inspirierenden Berliner Tagung die übergreifende, systematische und zugleich theoretisch fundierte Untersuchung des intertextuellen Dialogs beider Autoren bis heute ein Desiderat. So ist der 2008 formulierte Befund, wonach sich die Forschungslage als ›paradox‹ bezeichnen lässt, zu wiederholen:

Zum einen finden sich immer wieder Hinweise zur Relevanz des ›Klassikers‹ Schiller für den ›Antiklassiker‹ Kleist, zum anderen ist das intertextuelle Verhältnis beider *Ceuvres* trotz ihres immensen Ranges für die germanistische Literaturwissenschaft noch in keiner wissenschaftlichen Publikation systematisch untersucht worden.²⁴

Seit der 1969 veröffentlichten Dissertation ›Das Bild des Menschen in Schillers und Kleists Dramen‹ von Elsbeth Leber²⁵ wurde in der Germanistik keine monografische Untersuchung vorgelegt, die sich dem Werk beider Autoren vergleichend widmet.

Auch der vorliegende Aufsatz kann dieses seit mindestens fünfzig Jahren bestehende Forschungsdesiderat nicht beheben; er soll aber nahelegen, warum es überhaupt als ein solches anzusehen ist. Dies wird durch zwei Herangehensweisen versucht. Im nachfolgenden Abschnitt soll anhand einer exemplarischen Studie zu Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und Kleists ›Penthesilea‹ gezeigt werden, welche Erkenntnisse die bisherige Forschung zur Relation dieser Texte zusammengetragen hat. Anhand konkreter Zitatvergleiche werden sodann Kleists intertextuelle Verfahren konkretisiert und damit auch einige neue Untersuchungsaspekte benannt. Dabei ist zu betonen, dass dieser Erörterung zweier verwandter Dramentexte prinzipiell ein Geflecht sämtlicher Werke beider Autoren an die Seite zu stellen wäre, die diese in ein multidimensionales Netzwerk einbänden, was an dieser Stelle nicht zu leisten ist. Denn das Manko der bisherigen Forschung besteht ja darin, dass in der Regel Einzeltextvergleiche erfolgen, wohingegen deutlich wurde, dass die dialogischen Bezugnahmen Kleists mehrschichtiger sind. In einem weiteren Abschnitt werden sodann grundlegende Parameter aus der Intertextualitätstheorie und terminologische Applikationen erörtert, um vorzuschlagen, diese stärker als bislang in der Forschung zu Kleist und Schiller zu berücksichtigen. Der Beitrag

²⁴ Benthien, Schiller (wie Anm. 1), 219.

²⁵ Elsbeth Leber, *Das Bild des Menschen in Schillers und Kleists Dramen*, Bern 1969.

geht von der Annahme aus, dass es dringend geboten wäre, etwa im Rahmen eines größeren Forschungsprojekts, eine übergreifende Untersuchung zu lancieren, die – unter Rückgriff auch auf digitale Untersuchungsverfahren – das dialogische Verhältnis beider Werke umfassend erkundet und theoretisiert.

II.

Schillers romantische Tragödie ›Die Jungfrau von Orleans‹ (1801) und Kleists Trauerspiel ›Penthesilea‹ (1808) wurden in der Forschung oft gemeinsam diskutiert – zumeist unter dem Schlagwort ›Frauen‹ bzw. ›Amazonen in Waffen‹, wobei hier zwar die thematische und motivische Nähe, nicht aber das intertextuelle Verhältnis im Zentrum stand (so in Forschungsbeiträgen von Inge Stephan, Fred Bridgham, Anett Kollmann, Mareen van Marwyck, Claudia Vitale und zuletzt Susanne Fuchs)²⁶.

Kleists Kenntnis der ›Jungfrau von Orleans‹ ist nicht durch Quellen belegt; sie ist allerdings stark anzunehmen, nicht zuletzt, weil das Werk von allen Schiller-Dramen am häufigsten gespielt wurde, allein 137 Mal in Berlin.²⁷ Koopmann hat ›Penthesilea‹ sogar als »das schillernächste Stück Kleists«²⁸ bezeichnet, und Crosby spricht von Johanna und Penthesilea als »literary half sisters«.²⁹ Ähnlichkeiten der beiden Figuren bestünden u.a. darin, dass sich beide auf einer ›heiligen Mission‹ befänden und unter einem (göttlichen) Verbot kämpften. Die Ausgestaltung des Konflikts und seiner psychologischen Konsequenzen aber sei die entscheidende Neuerung

26 Inge Stephan, ›Da werden Weiber zu Hyänen ...‹: Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist [1984]. In: Dies., *Insenzierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Köln und Weimar 2005, S. 113–132; Fred Bridgham, *Emancipating Amazons: Schiller's ›Jungfrau‹, Kleist's ›Penthesilea‹, Wagner's ›Brünnhilde‹*. In: *Forum for Modern Language Studies* 36 (2000), S. 64–73; Anett Kollmann, *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*, Heidelberg 2004, S. 103–151; Claudia Vitale, *Donne guerriere: la ›Jungfrau von Orleans‹ e la ›Penthesilea‹ a confronto*. In: Hermann Dorowin und Uta Treder (Hg.), *Auguri Schiller! Atti del convegno perugino in occasione del 250° anniversario della nascita di Friedrich Schiller*, Perugia 2011, S. 259–270; Fuchs, *Scenes of Surrender* (wie Anm. 20); Mareen van Marwyck, *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld 2010, S. 175–230. Kollmann erwähnt auf S. 133 kurz Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen der ›Jungfrau von Orleans‹ und der ›Penthesilea‹, auf S. 145 findet sich auch ein Textbeleg. Vitale kündigt zwar eine ›Konfrontation‹ beider Stücke an (›a confronto‹ heißt es im Untertitel), aber konkrete Textbelege für die am Anfang aufgestellte These »Kleist usa Schiller come modello« (deutsch: ›Kleist nutzt Schiller als Modell‹, S. 260), werden nicht angeführt.

27 Vgl. Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 44f. Der nachfolgende Passus zum Forschungsstand bis einschließlich 2008 wird übernommen aus Benthien, *Schiller* (wie Anm. 1), 222f.

28 Koopmann, *Schiller und Kleist* (wie Anm. 12), S. 143.

29 Crosby, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist* (wie Anm. 14), S. 258.

Kleists. Anders als Johanna könne Penthesilea die Folgen ihres Grenzübertretts nicht transzendieren, was letztlich zum Suizid führe.³⁰

Johannes Endres hat sich in seiner Studie von 1996 ausführlich mit der Relation der beiden Stücke befasst und erstmals konstatiert, dass der »Vorlagencharakter« von Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ bei Kleist bis in Einzelheiten der Gestaltung erkennbar sei, wie er primär anhand der Hauptfiguren argumentiert: Schillers Heldin sei »an allen Ecken und Enden des Kleistschen Dramas präsent [...]«. Als Rivalin Penthesileas kommentiert sie zugleich deren Verhalten. Mit ihr ist darüber hinaus der Deutungsrahmen der idealistischen Tragödie evoziert, freilich so, daß ihn das Drama auch wieder überschreitet.³¹ Wie genau Johanna Penthesilea ›kommentieren‹ kann, bleibt allerdings offen. Und auch Endres' zweite Folgerung, »Kleists Heldin hat, wenn man so will, ihren Schiller gelesen«,³² klingt zwar pointiert, bleibt aber letztlich unbestimmt.

Volker Nölles Hauptinteresse gilt der Frage, warum Kleist auf einen Monolog seiner Protagonistin verzichtet; auch ihm dient Schillers ›romantische Tragödie‹ als Folie einer normativen Dramaturgie. Er entwickelt die These, ›Penthesilea‹ sei »mit ihrer ›gegenklassischen‹ Verfahrensweise als Gegenentwurf zu Schillers Credo, zu weiten Bereichen seiner Anthropologie, seiner Menschengestaltung lesbar«³³. Er argumentiert, die Figur Penthesilea repräsentiere eine »Gemütsverfassung«, »die nur bei Monologverzicht adäquat darstellbar ist«: Anders als Johanna sei sie nicht zu einem »Konflikt-Monolog« fähig, weil sie nicht in der Lage sei, der »Spannung des Unvereinbaren standzuhalten«³⁴ und diese sprachlich zu rationalisieren. Man kann dem hinzufügen, dass das charakteristische Fehlen einer solchen ›Innenperspektive‹ Penthesileas nicht nur die Rätselhaftigkeit ihres Charakters erhöht, sondern auch der mentalitätsgeschichtlichen Situierung dieser Figur in einer Epoche vor der neuzeitlichen Gewissensinstanz – und einem sich im ›inneren Gerichtshof‹ der Psyche vollziehenden Selbst-Urteil – dient.³⁵

30 Vgl. Crosby, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist* (wie Anm. 14), S. 258f.

31 Johannes Endres, *Das ›depotenzierte‹ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*, Würzburg 1996, S. 114.

32 Endres, *Das ›depotenzierte‹ Subjekt* (wie Anm. 31), S. 120.

33 Volker Nölle, *Eine ›gegenklassische‹ Verfahrensweise. Kleists ›Penthesilea‹ und Schillers ›Jungfrau von Orleans‹*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung 1999*, S. 158–174, hier S. 171.

34 Nölle, *Eine ›gegenklassische‹ Verfahrensweise* (wie Anm. 33), S. 159, 169.

35 »Mit der dialogischen Spaltung des Ich in zwei Stimmen rekurriert Schiller auf Kants Modell des Gewissens als einem im Bewusstsein situierten inneren Gerichtshof. Ein Teil des Selbst klagt den anderen an – Schiller gestaltet dies als dramatische Gerichtsrede mit verteilten Rollen. Dabei ist es kein Zufall, dass dieser ›Prozess‹ im doppelten Wortsinn anhand einer Figur dargestellt wird, die unter göttlicher Anweisung handelt. Denn wie bereits ausgeführt, ist nach Kant allein Gott – bzw. das ›Prinzip Gottes‹ – als eine solche unparteiische, ›idealische Person‹ eines inneren Richters vorstellbar. Es ist diese performative Macht des inneren Richtspruchs – ›die sich selbst richtende moralische Urteilskraft‹ eines ›Bewußtseins, das für sich selbst Pflicht ist‹ –, die in Johannas Monolog zum Tragen kommt, indem Klage und Selbstmitleid beständig von bohrenden Fragen des Gewissens unterbrochen werden.« (Claudia Benthien, *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von*

Auch Walter Hinderers vergleichende Untersuchung beider Dramen geht davon aus, dass Schillers ›Jungfrau‹ als »Vorläuferin« der ›Penthesilea‹ zu verstehen sei, »allerdings mehr als Widerspruch denn als Kontrafaktur«.36 Damit ist gemeint, dass anders als in früheren Werken Kleists, die ›Penthesilea‹ trotz vieler Ähnlichkeiten zu Schillers Text, die er aufzählt – z. B. die beiderseitige Todessehnsucht der Protagonistinnen oder der Rückzug aus der Sprache nach der Peripetie bzw. Katastrophe37 –, in der Gestaltung der Hauptfigur signifikant abweicht. Mit Blick auf die Terminologie der Intertextualitätsforschung ließe sich beim Verhältnis der beiden Protagonistinnen von ›Interfiguralität‹ sprechen, wie dies Wolfgang Müller vorgeschlagen hat.38

In einer Untersuchung der Verfasserin zur theatralen Gestaltung von Scham und Schuld in der Tragödie um 1800 wurden ›Die Jungfrau von Orleans‹ und ›Penthesilea‹ in ausführlichen Einzelstudien behandelt, die sich der jeweiligen Affektdynamik in Relation zum historischen Setting (christliches Mittelalter bei Schiller, archaische Zeit der Antike bei Kleist) sowie der von den Autoren entwickelten Konzeption des Tragischen gewidmet haben.39 Dabei wurde deutlich, dass bei Schiller die Scham der Protagonistin als nichtdiskursives Anderes einer ausagierten und von ihr durch die Verbannung vom Hof angenommenen Schuld zurückbleibt, wohingegen Kleists Trauerspiel auf der Scham als Grundaffekt der Figur beharrt – die Heldin stirbt hier wortwörtlich an diesem »vernichtende[n] Gefühl« (DKV II, Vs. 3027). Weder die Verbannung aus der Amazonengemeinschaft noch die spätere Wiederaufnahme in dieselbe kann diese mit sich selbst ausgetragene ›Tragödie der Scham‹ aufhalten. Konkret miteinander verglichen und intertextuell aufeinander bezogen wurden die Stücke in dieser Studie aber nicht.

Doch ist evident: Zwischen ›Die Jungfrau von Orleans‹ und ›Penthesilea‹ finden sich sowohl zahlreiche inhaltliche Übereinstimmungen als auch direkte Textbelege. Wie nachfolgend verdeutlicht, greift Kleist in seiner ›Penthesilea‹ zwar identifizierbare, nicht jedoch adaptierte Verse aus der ›Jungfrau von Orleans‹ auf, anders als einige Stellen in seinem Trauerspiel, die wortwörtlich auf Schillers Dramen ›Die Räuber‹, ›Don Karlos‹ und ›Wallenstein‹ zurückzuführen sind.40 Im Anschluss an die bestehende Forschung sollen nun einige weitere inhaltliche und dramaturgische Übereinstimmungen skizziert und im Anschluss dann drei semantische Felder etwas

Scham und Schuld und die Tragödie um 1800, Köln, Weimar und Wien 2011, S. 122f.) Zitiert werden an dieser Stelle Immanuel Kant, *Die Metaphysik der Sitten*. In: Ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 303–634, hier S. 573f., sowie ders., *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*. In: Ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, S. 645–879, hier S. 859.

36 Walter Hinderer, ›Vom giftigsten der Pfeile Amors sei/heisst es, ihr jugendliches Herz getroffen‹. Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und Kleists ›Penthesilea‹. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 2003, S. 45–68, hier S. 46.

37 Hinderer, ›Vom giftigsten der Pfeile Amors‹ (wie Anm. 36), S. 50, 63f.

38 Wolfgang G. Müller, *Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures*. In: Heinrich F. Plett (Hg.), *Intertextuality*, Berlin und New York 1991, S. 101–121.

39 Vgl. Benthien, *Tribunal der Blicke* (wie Anm. 35), S. 105–134, 194–224.

40 Vgl. den Stellenkommentar in DKV IV, 807f., 809 sowie Martin, *Beschreibung eines ›Kampfes‹* (wie Anm. 1), S. 376f.

eingehender kommentiert werden, die für die Affektgestaltung der Titelfiguren besonders wichtig sind und zugleich das textuelle Näheverhältnis der Dramen verdeutlichen.

Schillers Heldin lebte in der Vorgeschichte in einem arkadischen Zustand (vgl. NA 9, Prolog 4, Vs. 383–408), Kleists Heldin in einem idyllischen Zustand (vgl. DKV II, Vs. 2098–2104), beide geben diesen durch die in den Stücken gestalteten Ereignisse auf.⁴¹ Im Prolog spricht Johanna davon, sie müsse künftig ihre Glieder »[i]n rauhes Erz [...] schnüren«, ihre »zarte Brust« »[m]it Stahl bedecken«, und keine »Männerliebe« dürfe ihr »Herz berühren« (NA 9, Vs. 409–411). Penthesilea wählt ganz ähnliche Formeln und Topoi, ihr »Liebesverbot«⁴² betreffend, wenn sie darlegt, ihr sei nicht »[d]ie Kunst vergönnt, die sanftere, der Frauen!«: Sie dürfe sich nicht »bei dem Fest [...] den Geliebten ausersehn«, vielmehr müsse sie ihn »[i]m blut'gen Feld der Schlacht [...] suchen« – ihn, den ihre »weiche Brust empfangen soll«, »mit ehrnen Armen« ergreifen (DKV II, Vs. 1887–1901).

Auch Botenberichte über das Kampfgeschehen korrespondieren recht auffällig, in denen das jeweilige Erscheinen der ›Heldin‹ in der Schlacht als Epiphanie dargestellt und sie in ihrer Ambivalenz aus Schönheit und Schrecklichkeit bzw. Grazie und ›Furienhaftigkeit‹ beschrieben wird: »Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich / Trat eine Jungfrau, mit behelmtem Haupt / Wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich / Und schrecklich anzusehn« (NA 9, Vs. 954–957), heißt es über Johanna von Orleans. Über Penthesilea wird gesagt, dass »diese Jungfrau, doch, / Die wie vom Himmel plötzlich, kampferüstet, / In unseren Streit fällt« (DKV II, Vs. 50–52), »[h]alb Furie, halb Grazie« sei (DKV II, Vs. 2457). Ferner: Nachdem Johanna Montgomery getötet hat, sinniert sie darüber, wodurch sie diese plötzliche kriegerische Kraft und mentale Unerbittlichkeit erlangt habe, bemerkt dann aber erstaunt: »In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt / Als bräche sie in eines Tempels heiligen Bau, / Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen« (NA 9, Vs. 1680–1682). Ganz ähnlich beklagt Penthesilea nach Achilles Tod das gewaltsame Eindringen in dessen Körper und fragt, ebenfalls die Tempel-Metapher wählend, wer »durch alle / Schneeweißen Alabasterwände mir / In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling, / Das Ebenbild der Götter, so entstellt« (DKV II, Vs. 2927–2930).⁴³

Endres hat zurecht betont, dass Kleists Kampfszenen zwischen der Amazonenkönigin und dem Griechen »gestisch und stilistisch von der großen Begegnungsszene zwischen Johanna und Lionel angeregt [sind]«. ⁴⁴ So greift Johanna im Kampf Lionel »von hinten am Helmbusch und reißt ihm den Helm gewaltsam herunter« (NA 9, vor Vs. 2464); im Bericht über Penthesileas Kampf mit Achilles wird die

41 Vgl. Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt (wie Anm. 31), S. 116f.; Hinderer, ›Vom giftigsten der Pfeile Amors‹ (wie Anm. 36), S. 56. Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Versangabe zitiert nach Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.

42 Koopmann, Schiller und Kleist (wie Anm. 12), S. 137.

43 Vgl. Kollmann, Gepanzerte Empfindsamkeit (wie Anm. 26), S. 145.

44 Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt (wie Anm. 31), S. 115.

gleiche dynamische Handlung gewählt: »Und stürzt [...] / Sich über ihn und reißt – reißt ihn beim Helmbusch« (DKV II, Vs. 2657f.). Beide Protagonistinnen verbergen ihr Gesicht zweifach aus Scham oder Unsicherheit im ersten Gespräch mit dem (geliebten) Gegner (Schiller: NA 9, vor Vs. 2471, nach Vs. 2476; Kleist: DKV II, Vs. 291, vor Vs. 1614).⁴⁵ Von diesen werden sie auch mittels einer sehr ähnlichen Formel adressiert, wenn Lionel fragt, »– Wer bist du? Woher kommst du?« (NA 9, Vs. 2487), und Achilles sich mit den Worten »Wer bist Du, wunderbares Weib?« (DKV II, Vs. 1774) an Penthesilea wendet.

Auch in den Schlussequenzen der Dramen gibt es zahlreiche textuelle und inhaltliche Korrespondenzen, zum Beispiel, dass sich beide Heldinnen nach der Peripetie aus der Sprache zurückziehen und schweigen (Schiller: NA 9, Vs. 2977–3029; Kleist: DKV II, Vs. 2704–2829).⁴⁶ Oder dass in beiden Stücken ein wiederkehrender Donner die Szenerie untermalt (Schiller: NA 9, vor Vs. 3021, 3024; Kleist: DKV II, vor Vs. 2401, vor 2427).⁴⁷ Ferner zeigt sich folgende dramaturgische Ähnlichkeit: Johanna übertritt das Gebot ihrer Sendung und wird, weil man ihr Schweigen missdeutet, vom König verbannt (NA 9, Vs. 3042–3047, 2745); Penthesilea hingegen übertritt das Gesetz der Tanais (Amazonengesetz) und wird dafür von der Oberpriesterin verstoßen (DKV II, Vs. 2329). Verbannung und Verstoßung aus der Gemeinschaft sind gravierende Sanktionsmechanismen, die insbesondere in Kleists ›Penthesilea‹ in die Katastrophe münden.⁴⁸

Nach diesen inhaltlichen und dramaturgischen Ähnlichkeiten einzelner sprachlicher Wendungen und Sequenzen werden nachfolgend drei signifikante semantische Felder diskutiert – als erstes das der existentiellen Metapher des ›Staubes‹. Bei Schiller ruft diese im Wesentlichen zwei Semantiken auf: erstens in barocker Manier die *vanitas* des Körpers, der nach dem Tod verwest und zu Staub verfällt,⁴⁹ zweitens das Feld der Demut und Anbetung, was durch die Gebärde des Kniens ›im Staub‹ angedeutet wird.⁵⁰ Bei Kleist hingegen erlangt die Metapher des Staubes eine hypertrophe Bedeutung und dient der Kriegsrhetorik, wonach der besiegte Gegner, vollständig erniedrigt, vor dem Sieger (oder der Siegerin) im Staube liegen soll. Penthesilea selbst setzt dieses Bild gleich viermal in immer neuen Wendungen ein (u.a.: »Ich will zu meiner Füße Staub ihn [Achilles] sehen, / Den Übermütigen;

45 Vgl. Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt (wie Anm. 31), S. 115f.

46 Vgl. Hinderer, ›Vom giftigsten der Pfeile Amors‹ (wie Anm. 36), S. 64.

47 Vgl. Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt (wie Anm. 31), S. 116; Benthien, Tribunal der Blicke (wie Anm. 35), S. 118, S. 129f.

48 Vgl. Benthien, Tribunal der Blicke (wie Anm. 35), S. 208.

49 Talbot: »Bald ists vorüber [...] / Und von dem mächtgen Talbot, der die Welt / Mit seinem Kriegeruhm füllte, bleibt nichts übrig, / Als eine Handvoll leichten Staubs.« (NA 9, Vs. 2346–2351); Karl bei Betrachtung des toten Talbot: »Fried sei mit seinem Staube« (NA 9, Vs. 2377).

50 Agnes Sorel, während sie vor Johanna niederfällt: »Nein! Nicht so! Hier im Staub vor dir –« (NA 9, Vs. 2614); Karl zu Johanna: »Und laß dich sehn in deiner Lichtgestalt / Wie dich der Himmel sieht, daß wir anbetend / im Staube dich verehren.« (NA 9, Vs. 2967–2969)

zu Achilles: »Fürchtest du, die dich in Staub gelegt?« (DKV II, Vs. 638f., Vs. 1753⁵¹). Aber auch die Oberpriesterin verwendet die Staub-Metapher gleich zweifach und zwar signifikanter Weise in ihrer Rüge der Königin, die diese nicht zuletzt wegen der drastischen Wortwahl so provoziert:

Nicht bloß, daß du, die Sitte wenig achtend,
Den Gegner dir im Feld der Schlacht gesucht,
Nicht bloß, daß du, statt ihn in Staub zu werfen,
Ihm selbst im Kampf erliegst [...]. (DKV II, Vs. 2315–2318)

Wir mindestens, wir können jene Griechen,
Die dort entfliehn, nicht *bitten*, stillzustehn,
Nicht, so wie du, den Siegskranz in der Hand,
Zu unsrer Füße Staub sie nieder *flehn*. (DKV II, Vs. 2338–2341)

Auffällig ist, dass im ersten Zitat die Bildlichkeit des Staubes im Sinne der Kriegsrhetorik eingesetzt wird, im zweiten hingegen durchaus ambivalent wird. Denn wenn es Penthesilea möglich ist, den oder die Griechen »niederzuflehn«, so hat das weniger mit kriegerischer Kraft als mit emotionaler Macht zu tun.

Auch die durch einen Herold überbrachte fingierte Forderung Achilles' enthält die weiter ins Animalisch-Erotische gesteigerte Formel: dass der Zweikampf zwischen ihm und der Königin klarstellen möge, »[w]er würdig sei, [...] / Den Staub [...] / Zu seines Gegners Füßen aufzulecken.« (DKV II, Vs. 2366–2368) Und es findet sich auch die von Schiller verwendete Todessemantik der Auflösung in Nichts, des Verfalls der körperlichen Schönheit zu Staub oder, noch drastischer, zu dem »Kot, aus dem sie stammen«,⁵² wie Penthesilea im Affekt formuliert:

Laßt ihn den Fuß gestählt, es ist mir recht,
Auf diesen Nacken setzen. Wozu auch sollen
Zwei Wangen länger, blüh'n'd wie diese, sich
Vom Kot, aus dem sie stammen, unterscheiden?
[...]
Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt. (DKV II, Vs. 1244–1253)

Penthesileas Aussage, lieber tot sein zu wollen, »als ein Weib, das nicht reizt« ist Ausdruck ihres Ambivalenzkonflikts: Erkennt Achilles sie als Kriegerin an, so muss er sie als Frau negieren und *vice versa*. Die existenzielle Metapher des Staubes – entweder selbst Staub sein wollen, wenn sie nicht begehrt wird, oder aber den ihre personale Integrität infrage stellenden Feind im Staub vor den eigenen Füßen liegen sehen – verdeutlicht nicht nur, wie zerstörerisch (und schmähhlich) beide Formen der

51 Sowie: »Die Lust, ihr Götter, müßt ihr mir gewähren, / Den einen heißersehnten Jüngling siegreich / Zum Staub mir noch der Füße hinzuwerfen.« (DKV II, Vs. 844–846); zu Prothoe über Achill: »So ward die Kraft mir jetzo, ihm zu stehen: / So soll er in den Staub herab [...]« (DKV II, Vs. 2393f.).

52 Der Kommentar bemerkt zu Vers 1247, mit »Kot« sei der »Staub« gemeint, »aus dem der Mensch gemacht ist und zu dem er wieder zerfällt« (DKV II, S. 817).

Niederlage für sie sind, sondern auch, wie stark sie zusammenhängen.⁵³ So lässt sich resümieren, dass die Metapher des Staubes bei Schiller vergleichsweise konventionell eingesetzt wird und von Kleist sowohl radikalisiert als auch potenziert wird, indem er kriegerisches und erotisches Selbstwertgefühl verschränkt.

Ein zweites semantisches Feld lässt sich unmittelbar anschließen, wobei hier die Schiller'sche Semantik von Kleist nicht gesteigert, sondern lediglich adaptiert wird. Es geht erneut um eine drastische, vertikal-hierarchische Formel für verlorenes Selbstwertgefühl, für Scham und Schande: Vom Wunsch, sich in den »tiefsten Schoß der Erde« (NA 9, Vs. 2668) oder in die »tiefste[] Nacht« (NA 9, Vs. 2704) zu verbergen, spricht Johanna gegenüber Agnes Sorel, als diese sie lobt und anbetet, sie sich selbst aber als nichtswürdig empfindet, weil sie ihr göttliches Gebot übertreten hat. Ganz ähnlich artikuliert Penthesilea den Wunsch, sich »in ew'ge Finsternis [zu bergen]« (DKV II, Vs. 2351), und zwar, weil wegen ihrer persönlichen Auseinandersetzung mit Achilles alle von den Amazonen gefangenen Griechen wieder befreit wurden, wozu sie die Oberpriesterin nach ihrer transgressiven Tat der Tötung des Griechen mit ihren Hunden sogar auffordert: »[...] Verberge dich! /Laß fürder ew'ge Mitternacht dich decken!« (DKV II, Vs. 2979f.) Von einem internen Gefühl des Unwerts und der Schande wird das Bild des Verbergens in Nacht und Dunkelheit zu einer durch eine externe Instanz artikulierte Sanktion.

Auch das dritte gemeinsame Bedeutungsfeld passt in diesen semantischen Kontext: Von Schiller wird die zu den Engländern übergetretene Königmutter Isabeau in einer Bühnenanweisung als »*hohnlachend*« (NA 9, vor Vs. 3462) charakterisiert und zwar in einer Szene, in der Johanna Kriegsgefangene der Engländer ist und von dieser maßlos provoziert wird. ›Hohnlachen‹ bzw. ›hohnlächeln‹ ist ein auch im 18. und 19. Jahrhundert sehr selten gebrauchtes Verbkompositum, weswegen es ein weiteres Indiz für das Näheverhältnis der beiden Dramen ist.⁵⁴ Kleist substantiviert und verabsolutiert das Kompositum, wenn Penthesilea den sie kriegerisch herausfordernden Achilles einen »Hohnlächelnde[n]« (DKV II, Vs. 654) nennt, den sie überwinden oder aber sterben will.

Alle drei untersuchten semantischen Felder – das des Staubes, das des Verbergens in Dunkelheit und das des Hohnlachens – offenbaren eine Auseinandersetzung beider Autoren mit antagonistischen Begrifflichkeiten von Macht und Ohnmacht, von Sprachgewalt und Unterwerfung, von dominanter Präsenz und erlittener Auslöschung. Hier wie in diversen anderen Beispielen sind es korrespondierende Semantiken von Höhe und Fall, die Kleist bei Schiller aufgreifen konnte, aber vielfach radikalisiert. Man sieht an den zitierten Textstellen, dass beide Stücke mehr als nur lose inhaltlich verwandt sind (wenngleich es auch gravierende Unterschiede in Thematik, Figurenkonstellation, Sprachgestaltung etc. gibt, die für eine inter-

⁵³ Diese Formel übernehme ich aus Benthien, Tribunal der Blicke (wie Anm. 35), S. 204f.

⁵⁴ In Grimms Wörterbuch finden sich sehr kurze Lemmata zu den Verben ›HOHN-LACHEN‹ und ›HOHNLÄCHELN‹; bei letzterem wird als erstes ein Schiller-Nachweis genannt und zwar dessen 1786 publiziertes Gedicht ›Resignation‹. Vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 10 [1877], bearbeitet von Moritz Heyne, München 1984, Sp. 1729.

pretative Auseinandersetzung ebenso berücksichtigt werden müssten, hier aber nicht im Zentrum stehen). Kleist arbeitet sich an Schillers ›romantischer Tragödie‹ ab und verändert die Thematik der in einen ›Konflikt zwischen Pflicht und Neigung‹⁵⁵ geratenen Heldin in vielfacher Hinsicht.

Die angeführten Korrespondenzen sind auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt: Zum Teil handelt es sich um nahezu wörtliche Übernahmen von Formulierungen oder Begriffen in der Figurenrede, zum Teil um solche auf der Ebene des Nebentextes. Ferner werden von Kleist Szenenelemente übernommen, gesteigert oder mit einer konträren Semantik belegt. Überdies liegen dramaturgische Ähnlichkeiten zentraler Sequenzen vor, wie sie hier nur angedeutet werden konnten. So nimmt etwa Penthesilea finales Stehen vor ihrem Volk das Schlussbild der tödlich verletzten, heroisch im Kreis der Franzosen stehenden Johanna auf.⁵⁶ Die Entgegensetzung der Schiller'schen und der Kleist'schen Protagonistin erweist sich hier als fundamental unterschiedliche Form der ›Gravitation‹, spricht Johanna doch davon, im Sterben leicht zu werden, ihren Körper zu transzendieren und verklärt nach oben, in den Himmel zu schweben (vgl. NA 9, Vs. 3541–3543). Penthesilea hingegen steigt in ihren »Busen nieder / Gleich einem Schacht« (DKV II, Vs. 3025f.) und fällt⁵⁷ – sie begibt sich mithin im doppelten Sinne in »ew'ge Finsternis«. Solche von Kleist intendierten dramaturgischen und semantischen Verschiebungen oder Verstärkungen Schiller'scher Topoi und Szenen sind besonders aufschlussreich. Sie verdeutlichen den oftmals überbietenden oder gar destruierenden Gestus von Kleists intertextuellen Verfahren. An anderen Stellen aber erschafft Kleist in seinen Werken gegenüber Schiller auch eine neue Symbolik und Semantik, bei der positive und utopische Perspektiven gerade dort aufscheinen mögen, wo man sie am wenigsten erwartet (zum Beispiel Liebe und Versöhnung inmitten von Gewalt und Zerstörung, wie in der ›Penthesilea‹ oder im ›Erdbeben in Chili‹).

III.

Die bisherigen Ausführungen legen nahe, dass es sinnvoll ist, zur Untersuchung der Relation von Kleists und Schillers Werken auf Analysekategorien der Intertextualitäts- und Einflussforschung zurückzugreifen, wie sie in den Philologien seit

55 Stephan, ›Da werden Weiber zu Hyänen ...‹ (wie Anm. 26), S. 125.

56 Ausführlicher dazu vgl. Benthien, Tribunal der Blicke (wie Anm. 35), S. 220–223.

57 Ähnlich hat Gerhart Pickeroth diesen Kontrast beschrieben: ›Im Gegensatz zu Schiller, dessen kriegerische Jungfrau Johanna am Ende ›heiter lächelnd‹ sich selbst entstofflicht fühlt und aureolegleich als Heilige die Erde zu verlassen meint, nachdem sie die ihr zudiktierte Mission erfüllt hat, bleibt Kleists Jungfrau noch im Tod ganz erdgebunden, weil sie sich keine höheren Weihen verdient hat.‹ (Gerhart Pickeroth, Penthesilea und Kleist. Tragödie der Leidenschaft und Leidenschaft der Tragödie. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 68 [1987], S. 52–67, hier S. 65) Zur unterschiedlichen Gravitation des ›Fallens‹ der beiden Tragödienheldinnen siehe auch Helmut J. Schneider, Standing and Falling in Heinrich von Kleist. In: Modern Language Notes 115 (2000), S. 502–518, hier S. 507, sowie Benthien, Tribunal der Blicke (wie Anm. 35), S. 220.

einigen Dekaden diskutiert werden, in den letzten Jahren allerdings wenig Aufmerksamkeit fanden.⁵⁸ In der Debatte über Intertextualität wurden schon früh systematische Unterscheidungen zwischen verschiedenen Verfahren literarischer Bezugnahme vorgenommen. So etwa Renate Lachmanns Differenzierung zwischen erstens *Partizipation*, als dem »Weiter- und Wiederschreiben von Texten«⁵⁹ (und damit einer »dialogische[n] Teilhabe an der Kultur«⁶⁰), zweitens *Transformation* als »Usurpation des fremden Wortes«, »Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, [...] [ihn] unkenntlich macht«⁶¹ sowie drittens *Tropik* als »Wegwenden des Vorläufertextes«⁶² durch einen »Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte, als Versuch der Überbietung, Abwehr und Löschung der Spuren«.⁶³ Sämtliche dieser Formen bzw. Grade der Intertextualität werden von Kleist praktiziert, wobei sie oft ununterscheidbar ineinander greifen.⁶⁴ Zur Charakterisierung der Bezüge auf Schillers Werk finden sich in der bisherigen Kleist-Forschung ganz unterschiedliche Begriffe: Die Rede ist von »Kontrafaktur«,⁶⁵ »Dissonanz«,⁶⁶ »Widerspruch«,⁶⁷ »Konfrontation«,⁶⁸ »Wett-eifer«,⁶⁹ »Übersteigerung[]«,⁷⁰ »Parodie«, »Überbietung[]«,⁷¹ »Desavouierung[]«,⁷² »Demontage«,⁷³ »Übersetzung«⁷⁴ und »*Misreading*«⁷⁵ ebenso wie von einer »gegen-

58 Die nachfolgende Darstellung profitiert insbesondere von Frauke Berndt und Lili Tonger-Erk, *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin 2013.

59 Berndt und Tonger-Erk, *Intertextualität* (wie Anm. 58), S. 139.

60 Renate Lachmann und Schamma Schahadat, *Intertextualität*. In: Helmut Brackert und Jörn Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, 8. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2004, S. 678–687, hier S. 679.

61 Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990, S. 39.

62 Lachmann, *Gedächtnis und Literatur* (wie Anm. 61), S. 39; Lachmann und Schahadat, *Intertextualität* (wie Anm. 60), S. 683.

63 Lachmann, *Gedächtnis und Literatur* (wie Anm. 61), S. 39.

64 Auch Lachmann notiert, dass »Tropik, Partizipation und Transformation [...] sich in bezug auf die Sinnkonstitution nicht deutlich voneinander abgrenzen [lassen]« (Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, wie Anm. 61, S. 40).

65 Hinderer, »Vom giftigsten der Pfeile Amors« (wie Anm. 36), S. 46.

66 Vgl. Sevin und Zeller (Hg.), *Heinrich von Kleist: Style and Concept: Explorations of Literary Dissonance* (wie Anm. 18).

67 Hinderer, »Vom giftigsten der Pfeile Amors« (wie Anm. 36), S. 46.

68 Vgl. Vitale, *Donne guerriere* (wie Anm. 26); Moser, *Der Fall der Niederlande* (wie Anm. 22), S. 97.

69 Martin, *Beschreibung eines »Kampfes«* (wie Anm. 1), S. 375.

70 Gerhard Kluge, Hermann und Fiesko – Kleists Auseinandersetzung mit Schillers Drama. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 248–270, hier S. 249.

71 Kluge, Hermann und Fiesko (wie Anm. 70), S. 249.

72 Kluge, Hermann und Fiesko (wie Anm. 70), S. 249.

73 Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 8), S. 75–99, hier S. 83.

74 Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 8), S. 88.

75 Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 8), S. 88.

klassische[n] Verfahrensweise«,⁷⁶ einem ›antagonistischen‹, ja ›parodistischen‹ und sogar ›parasitären‹ Verhältnis.⁷⁷ Auffällig ist an diesen Formulierungen zweierlei: erstens, dass die Begriffe Kleists Techniken der Auseinandersetzung mit Schiller-Prätexen als aktiv und (weitgehend) intentional darstellen, zweitens dass die Terminologie der Intertextualitätstheorie eher gemieden, wenngleich deren Fragehorizont impliziert wird.

Ein exemplarisches Modell zur intertextuellen Interpretation von Kleists Umgang mit Schiller ist Ulrich Johannes Beils Studie zum ›Marionettentheater‹-Aufsatz, in der er die Bezüge zu Schillers Schriften ›Über Anmut und Würde‹, ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹ und ›Über das gegenwärtige deutsche Theater‹ untersucht.⁷⁸ Mit Bezug auf Harold Blooms ›Topografie des Fehllesens‹ bezeichnet Beil Kleists Vorgehen als *Kenosis* (griechisch: ›Entleerung‹).⁷⁹ Man habe es »mit Abwehrformen der Zerstückelung, der Diskontinuität, der Reduktion und der Isolation zu tun, ketzerischen Arten der Wiederholung, zu denen neben der Metonymie auch die Literalisierung, die Verwörtlichung, gehört«. ⁸⁰ Beil entwickelt die These, dass sich die »Rätselhaftigkeit des Kleistschen Textes [...] der asystematischen Rekombination von Begriffen, Motiven und Gedanken aus verschiedenen Werken Schillers [verdanke], Akten anarchischer Fragmentierung, die gerade nicht die Verbindung zum Vorgänger betonen, sondern die Abspaltung, die Differenz«. ⁸¹ Der Umgang mit dem »Schiller-Material« erfülle ihm zufolge drei Funktionen: erstens die »Desakralisierung« kanonischer Texte wie ›Über Anmut und Würde‹ durch Pathos-Minderung und Ironie«, zweitens das Betreiben von »Wiederholung als Veräußerlichung und Verwörtlichung«, drittens die Reduktion der »schon rein quantitativ respektgebietende[n] Sprachmacht des berühmten Vorgängers auf ein wenige Seiten umfassendes, bewusst ›falsch‹ notierendes ›Stenogramm«. ⁸² Hier ist anzumerken, dass zwar von einer Kanonisierung der Schiller-Werke wenige Jahre nach deren Publikation wohl kaum gesprochen werden kann, die benannten Funktionen insgesamt aber mit Blick auf die Abhandlung ›Über das Marionettentheater‹ gleichwohl überzeugen. Aber die in einer nonfiktionalen Textsorte identifizierten

76 Nölle, Eine ›gegenklassische‹ Verfahrensweise (wie Anm. 33).

77 Vgl. Gail K. Hart, Anmut's Gender. The ›Marionettentheater‹ and Kleist's Revision of ›Anmut und Würde‹. In: *Women in German Yearbook 10* (1994), S. 83–95, hier S. 83. Hart verwendet diese Begriffe nicht substantivisch, sondern als Verben bzw. Adjektive: Kleist »seems to be parodying Schillerian arguments on several levels«; sein ›Marionettentheater‹-Aufsatz sei »both parasitic an and antagonistic to the theory of grace proposed in Schiller's ›Über Anmut und Würde‹«.

78 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 8). Wie bereits an anderer Stelle in ähnlichem Wortlaut ausgeführt Benthien, Schiller (wie Anm. 1), 225f.

79 Vgl. Harold Bloom, Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung, aus dem Amerikanischen von Angelika Schweikhart, Basel und Frankfurt a.M. 1995, S. 69–81.

80 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 8), S. 95f. Siehe diesbezüglich auch Schamma Schahadat, Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext. In: Miltos Pechlivanos u.a. (Hg.), Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart und Weimar 1995, S. 366–377, hier S. 374.

81 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 8), S. 95.

82 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 8), S. 95f.

›aggressiven‹ Aneignungs- und Überbietungsstrategien sind nur bedingt auf literarische Werke übertragbar. In den Dramen und Erzählungen Kleists finden sie sich nicht in derartiger Ausprägung; gerade die früheren Texte sind, wie die Forschung herausgestellt hat, oft eher affirmativ in ihren Schiller-Bezügen und auch die Ausführungen zur Relation der ›Jungfrau von Orleans‹ und der ›Penthesilea‹ haben verdeutlicht, dass Schillers Drama Kleist als Modell und Inspirationsquelle diente, um auf dessen Folie seine eigene Dramaturgie zu entwickeln. Insofern erscheint es angebracht, auch auf weniger radikale und psychologisierende Intertextualitätstheorien zurückzugreifen.

Als hilfreich erweisen sich die älteren Intertextualitätsmodelle von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Sie gehen von einem engeren Verständnis von Intertextualität aus, das vorliegt, wenn ein Autor »sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.«⁸³ Im Falle der Schiller-Rekurse im Werk Kleists ist dies nicht eindeutig nachweisbar, wie in den Ausführungen zu den beiden Dramen ebenfalls deutlich wurde: Es handelt sich wohl zum Teil um bewusste, zum Teil eher unterschwellige Bezugnahmen, und sie sind auch dezidiert nicht markiert.⁸⁴ Dieser Umstand hängt vielleicht auch mit der für die ›deutsche Klassik‹ und selbst für Kleist noch relevanten Genie-Poetik zusammen, wie sie im Sturm-und-Drang entwickelt wurde,⁸⁵ und die generell zu einer ›negierenden‹ Intertextualität führte: zu einer »Leugnung der Abhängigkeit von anderen Texten, die natürlich auch eine Form der intertextuellen Bezugnahme darstellt, und eine gesteigerte ›anxiety of influence‹ (Bloom)«⁸⁶ ist.

Pfisters Modell der »Skalierung der Intertextualität« ist ebenfalls zu erwähnen, da es die »Intensität intertextueller Verweise«⁸⁷ graduell zu erfassen sucht und dafür sechs ›qualitative‹ Kriterien differenziert. Zumindest zwei davon sind für den vorliegenden Kontext erwähnenswert: Einerseits das der *Strukturalität*, welches die

83 Ulrich Broich, Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ders. und Manfred Pfister (Hg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 31–47, hier S. 31.

84 Dies könnte mit Pfister unter der Kategorie der »Textintentionalität« diskutiert werden, der »bewusste« und »unbewusste« Intertextualität differenziert (Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität. In: Broich und Pfister [Hg.], Intertextualität, wie Anm. 83, S. 1–30, hier S. 22). Die Intertextualitätstheorie unterscheidet des Weiteren »zwischen intendierten Formen wie Zitat oder Parodie und nichtintendierten Formen wie Topoi, Klischees oder Stereotypen«, wie Berndt und Tonger-Erk unter Bezug auf Charles Grivel formulieren: Berndt und Tonger-Erk, Intertextualität (wie Anm. 58), S. 148; Charles Grivel, Thèses préparatoires sur les intertextes. In: Renate Lachmann (Hg.), Dialogizität, München 1982, S. 237–348.

85 Vgl. Berndt und Tonger-Erk, die im Kontext ihrer Darstellung der »Quellen- und Einflussforschung« davon sprechen, dass die Genieästhetik alle »Nachahmer [...] verteufelt« (Berndt und Tonger-Erk, Intertextualität, wie Anm. 58, S. 65).

86 Ulrich Broich, Intertextualität. In: Harald Fricke u.a. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin und New York 2007, S. 175–179, hier S. 178.

87 Pfister, Konzepte der Intertextualität (wie Anm. 84), S. 25f.

»syntagmatische Integration der Prätexte in den Text« beschreibt: ob sich bloß punktuelle oder aber systematische Bezugnahmen finden, so dass der Prätext »zur strukturellen Folie«⁸⁸ wird (was im Falle der ›Jungfrau von Orleans‹ und ›Penthesilea‹ zu bejahen ist: ein ähnlicher Handlungsablauf, viele korrespondierende Motive, auffällige sprachliche Bezüge). Das zweite erwähnenswerte Kriterium Pfisters ist das der *Dialogizität*, welches, anknüpfend an Bachtins Einführung dieses Begriffs, den »spannungsgeladene[n] Austausch zwischen Text und Prätext«⁸⁹ bezeichnet. Als Form »besonders intensiver Intertextualität« benennt Pfister »ein Anzitiieren eines Textes, das diesen ironisch relativiert und seine ideologischen Voraussetzungen unterminiert, ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Worts [oder Textes, C.B.] und seiner neuen Kontextualisierung«.⁹⁰ Als Beispiel können hier erneut die Schlusssequenzen der ›Jungfrau‹ und ›Penthesilea‹ dienen. Denn Kleists anti-idealistisches Tragödienende zeigt eben jene durch Affekte ausgelöste Katastrophe, der Schillers Heldin – nicht zuletzt durch die Annahme einer ›falschen Schuld‹ – nur knapp entgeht.⁹¹

Bei den intertextuellen Bezugnahmen Kleists auf Schiller handelt es sich bisweilen um »Einzeltextreferenzen«, oft aber um übergreifende, ganze Werke umspannende Bezugnahmen, also »Systemreferenzen« nach Broich und Pfister.⁹² Darunter werden nicht nur literarische Prätexte, sondern auch Textgruppen und Genres gefasst. Dies könnte hinsichtlich Kleists Rekurs auf das durchaus als neu und für die Weimarer Klassik maßgeblich angesehene Trauerspiel-Modell Schillers untersucht werden,⁹³ das dieser theatral oder affektökonomisch umzucodieren sucht. Aber auch die gemeinsame Bezugnahme von Kleist und Schiller auf antike Tragödienkonzepte – etwa auf das analytische Drama ›König Ödipus‹ von Sophokles als Modell sowohl für Schillers ›Braut von Messina‹ als auch für Kleists ›Zerbrochener Krug‹ – fallen in diese Kategorie.⁹⁴ Vielfach wurde herausgestellt, dass Schiller sich in Theorie und

88 Pfister, *Konzepte der Intertextualität* (wie Anm. 84), S. 28.

89 Berndt und Tonger-Erk, *Intertextualität* (wie Anm. 58), S. 150.

90 Pfister, *Konzepte der Intertextualität* (wie Anm. 84), S. 29.

91 Vgl. Benthien, *Tribunal der Blicke* (wie Anm. 35), S. 223f.

92 Vgl. Manfred Pfister, *Bezugsfelder der Intertextualität: Zur Systemreferenz*. In: Broich und Pfister (Hg.), *Intertextualität* (wie Anm. 83), S. 48–52.

93 Hiermit befassen sich jüngst Krahl, Schiller, Kleist, Grabbe (wie Anm. 9); Martin, *Beschreibung eines ›Kampfes‹* (wie Anm. 1) sowie Benthien, *Tribunal der Blicke* (wie Anm. 35), S. 223f., 227–233.

94 Vgl. zu Kleist insbesondere Bernhard Zimmermann, *Antiketranformationen in Heinrich von Kleists Dramen*. In: Frick (Hg.), *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 1), S. 321–343 sowie des Weiteren Siegfried Streller, *Heinrich von Kleist und die Antike*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1983, S. 9–15; Böschstein, *Antike und moderne Tragödie um 1800 in dreifacher Kontroverse* (wie Anm. 2), S. 204–215; Dirk Grathoff, *Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten. Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists*. In: Ders., *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Opladen u.a. 1999, S. 112–124; Gabriele Brandstetter, ›Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet‹. *Darstellung von Katharsis in Kleists ›Penthesilea‹*. In: Tim Mehigan (Hg.), *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*,

dramatischem Schaffen um eine Neukonstitution der Tragödie um 1800 bemüht, wohingegen Kleist dem teleologischen Verständnis des Tragischen wesentlich kritischer gegenübersteht. Das führt letztendlich dazu, dass er in seinen Dramen eher tragische ›Versatzstücke‹ als vollständige Handlungsverläufe einsetzt⁹⁵ – und diese auch z.T. übersteigert oder ironisch-komisch unterläuft (etwa in ›Die Familie Schroffenstein‹).

Anders als die durch Pfister und Broich im deutschsprachigen Raum popularisierten Intertextualitätskonzepte zielt Michail Bachtins Konzept der Dialogizität eher auf Mehrstimmigkeit in Einzeltexten, weswegen es, »dominant *intratextuell*, nicht *intertextuell*«⁹⁶ ist. Nicht die diachrone Beziehung zwischen einem früherem und einem späterem literarischen Text ist hier von Interesse, sondern die synchrone Beziehung zwischen ›fremder‹ und ›eigener‹ Rede innerhalb eines Werkes.⁹⁷ Lachmann hingegen nutzt den – von ihr in den deutschsprachigen Raum eingeführten – Begriff der ›Dialogizität‹ in einem weiteren Verständnis: einerseits an Bachtin anknüpfend im Sinne der Mehrstimmigkeit als einer »generellen Dimen-

Rochester, NY, 2000, S. 186–200; Bernhard Greiner, ›Ich zerriss ihn.‹ Kleists Re-Flexionen der antiken Tragödie (›Die Bakchen‹, ›Penthesilea‹). In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2003, S. 13–28. Zu Schiller siehe Melitta Gerhard, Schiller und die griechische Tragödie, Weimar 1919; Florian Prader, Schiller und Sophokles, Zürich 1954; Wolfgang Schadewaldt, Antikes und Modernes in Schillers ›Die Braut von Messina‹. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S. 286–307; Rolf-Peter Janz, Antike und Moderne in Schillers ›Die Braut von Messina‹. In: Wilfried Barner u.a. (Hg.), Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart 1984, S. 329–349; Monika Ritzer, Not und Schuld. Zur Funktion des ›antiken‹ Schicksalsbegriffs in Schillers ›Braut von Messina‹. In: Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann (Hg.), Schiller heute. Tübingen 1996, S. 131–150; Joachim Latacz, Schiller und die griechische Tragödie. In: Hellmut Flashar (Hg.), Tragödie. Idee und Transformation, Stuttgart und Leipzig 1997, S. 235–257; Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47 (2003), S. 123–140; Günter Oesterle, Friedrich Schiller: ›Die Braut von Messina‹. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse. In: Paolo Chiarini und Walter Hinderer (Hg.), Schiller und die Antike, Würzburg 2008, S. 167–175; Walter Hinderer, Schillers ›Braut von Messina‹. Eine moderne Aneignung der antiken Tragödie. In: Daniel Fulda und Thorsten Valk (Hg.), Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose, Berlin und New York 2010, S. 67–83; Marie-Christin Wilm, Ultima Katharsis. Zur Transformation des Aristotelischen Tragödiensatzes nach 1800. In: Fulda und Valk (Hg.), Die Tragödie der Moderne, S. 85–105. Zu Schiller und Kleist siehe Claudia Benthien, Tragödie der Scham, Trauerspiel der Schuld. Konzeptionen des Tragischen um 1800. In: Fulda und Valk (Hg.), Die Tragödie der Moderne, S. 41–65.

95 Zu ›Penthesilea‹ vgl. Gabriele Brandstetter, ›Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet‹ (wie Anm. 94); Bernhard Greiner, ›Ich zerriss ihn.‹ (wie Anm. 94) und ders., Proben des Tragischen. Kleists Tragödienschaffen jenseits der aristotelischen Tradition. In: Sevin und Zeller (Hg.), Heinrich von Kleist: Style and Concept (wie Anm. 18), S. 147–159.

96 Pfister, Konzepte der Intertextualität (wie Anm. 84), S. 4f.

97 Vgl. Pfister, Konzepte der Intertextualität (wie Anm. 84), S. 5.

sion von Texten überhaupt«, andererseits aber mit Blick darauf, dass literarische Werke grundsätzlich in einem »Dialog mit fremden Texten« stehen.⁹⁸

In Anlehnung an Lachmann und Pfister wurde daher im Titel dieses Beitrags trotz der bei Bachtin dominanten intratextuellen Bedeutung der Terminus *Dialogizität* gewählt. Denn in Kombination mit dem Gegenbegriff der *Rivalität* erscheint Dialogizität aufgrund seiner eher positiven, Kommunikation und Kontakt evozierenden Konnotation als treffend, um das affektive, zwischen *imitatio* und *aemulatio* schwankende Verhältnis Kleists zum Autor Schiller zu bezeichnen.⁹⁹ *Rivalität* zielt auf die von Bloom diagnostizierte Konkurrenz mit den dem eigenen Werk vorangegangenen literarischen Texten,¹⁰⁰ aber auch auf entsprechende erwähnte Deutungsansätze zu Kleist und Schiller (oder Goethe) in der Germanistik. *Dialogizität* bezeichnet hingegen eher eine tendenziell würdigende Bezugnahme eines Textes auf andere Texte. Dass Bachtin mit dem Begriff der Dialogizität auf ideologische Spannungen hinweisen wollte, die sich in literarischen Texten aufgrund ihrer (politischen, weltanschaulichen) Divergenzen in unterschiedlichen, z. T. konträr sich artikulierenden ›Stimmen‹ spiegeln, steht dieser Akzentuierung nicht im Wege. Denn auch in der dialogischen Bezugnahme Kleists auf Schiller finden sich immer wieder solche Diskrepanzen und Widersprüche, wie die Tagung der Kleist-Gesellschaft im November 2018 in Berlin exemplarisch gezeigt hat.

98 Renate Lachmann, Vorwort. In: Dies. (Hg.), *Dialogizität* (wie Anm. 84), S. 8. *Dialogizität* wird in dieser letzteren Bedeutung von Lachmann korrespondierend zum von Julia Kristeva eingeführten Intertextualitäts-Begriff verwendet – als »Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Texten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen« (Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, wie Anm. 84, S. 15).

99 Vgl. Berndt und Tonger-Erk, *Intertextualität* (wie Anm. 58), S. 65, die Nachahmung (*imitatio*) von Überbietung/Wettstreit (*aemulatio*) abheben.

100 Vgl. Bloom, *Einflussangst* (wie Anm. 79).

Barbarisierung der Tragödie

Kontaminierende Gaben in Schillers ›Die Räuber‹
und Kleists ›Penthesilea‹

Kleist ist ein radikaler politischer Schriftsteller – radikal in dem Sinne, dass er das Politische an der Wurzel zu packen sucht, indem er Vergesellschaftungsprozesse auf ihre elementaren Mechanismen hin befragt. Seine Texte führen soziale Versuchsanordnungen vor: In ihnen werden fiktive Sozietäten Extremsituationen ausgesetzt, um ihre konstitutiven Bestandteile sichtbar zu machen. Dieses Bestreben, soziale Begründungszusammenhänge aufzudecken, verbindet Kleist mit dem jungen Schiller, insbesondere mit dem Autor der ›Räuber‹. Die Räuberbande in Schillers Drama ist ein primitives soziales Gefüge, das auf vorrechtlichen Formen der Verbindlichkeit beruht. Ähnliches gilt für die Gesellschaft der Amazonen, die Kleist in seiner Tragödie ›Penthesilea‹ vorführt. Im Folgenden möchte ich diese beiden Dramen einer vergleichenden Betrachtung unterziehen. Dabei geht es mir nicht darum, philologisch einen Einfluss des jungen Schiller auf Kleist nachzuweisen. Vielmehr will ich zeigen, dass beide mit vergleichbaren Denkfiguren operieren. Indem Schiller auf den Zusammenhang zwischen Raub, Gemeinschaftsgefühl und Familienstrukturen reflektiert, etabliert er eine suggestive sozialtheoretische Konfiguration, die in ähnlicher, wenngleich signifikant abgewandelter Form auch bei Kleist begegnet. Darstellungstechnisch greifen beide zudem auf spezifische rituelle Formen zurück. Es stellt sich daher die Frage, inwiefern die Darstellung elementarer Modi der Gesellschaftsformation mit einer ›Barbarisierung‹ der literarischen Form einhergeht. Den Hintergrund für beide Dramen bildet eine bislang vernachlässigte Traditionslinie sozialtheoretischer Reflexion, die sich im 18. Jahrhundert herausbildete. Sie soll eingangs skizziert werden.

I.

Ein dominierender Ansatz innerhalb des staatsphilosophischen Denkens der Aufklärung – von Thomas Hobbes über John Locke und Jean-Jacques Rousseau bis zu Johann Gottlieb Fichte – lässt politische Ordnung aus einem originären Gesellschaftsvertrag hervorgehen. Es gibt im 18. Jahrhundert jedoch noch eine zweite Spielart der sozialanthropologischen Reflexion, die der Annahme eines Gesellschaftsvertrags skeptisch gegenübersteht. Die Repräsentanten dieser Richtung – zu nennen wären etwa die französischen Denker Montesquieu und Anne-Robert-Jacques Turgot sowie die Protagonisten der schottischen Aufklärung Adam Smith, David Hume, Henry Home und Adam Ferguson – führen die Entstehung gesellschaft-

licher Ordnung nicht auf einen konstitutiven Akt positiver Rechtsetzung, sondern auf einen elementaren menschlichen Gemeinschaftstrieb, ein »désir de vivre en société« zurück, aus dem ein korporativer »esprit de la nation« sowie bestimmte vor- oder protorechtliche Strukturen des Zusammenlebens abgeleitet werden.¹ Gesellschaft wird hier nicht legalistisch, sondern affektiv begründet und mit dem Konzept des Barbarischen assoziiert. Der ursprünglich räumlich bestimmte Begriff des Barbarischen wird im 18. Jahrhundert temporalisiert.² Er bezeichnet nicht mehr den Raum des Anderen, der ausgegrenzt werden soll, sondern eine bestimmte Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung, und zwar gerade nicht die früheste, sondern eine Phase des Übergangs, die zwischen dem Wilden und dem Zivilisierten vermittelt.³ Das Barbarische gewinnt im 18. Jahrhundert ein breites, im weitesten Sinne sozial-, kultur-, rechts- und politikgeschichtliches Bedeutungsprofil. Es steht für bestimmte Modi der Vergesellschaftung und spezifische politische Organisationsformen, aber auch für eine besondere Weise der Subsistenz und des Wirtschaftens, einen spezifischen Entwicklungsstand von Technik, Sprache, Literatur und Künsten sowie, auf einer tieferen Ebene, eine bestimmte Zeichenordnung oder Semiotik – all dies in

-
- 1 Montesquieu, *De l'esprit des lois*. In: Ders., *Ceuvres complètes*, Bd. II, hg. von Roger Caillois, Paris 1951, S. 227–995, hier S. 236, 559.
 - 2 Der im Griechenland des fünften vorchristlichen Jahrhunderts geprägte ethnozentrische Feindbegriff *barbaros* diene ursprünglich der Abgrenzung der als überlegen markierten hellenischen Kultur gegenüber ihrem nicht-griechischen Anderen. Vgl. Reinhart Koselleck, *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*. In: Ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 211–259; ders., *Feindbegriffe*. In: Ders., *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a.M. 1994, S. 274–284, hier S. 276–278; Ilona Opelt und Wolfgang Speyer, *Barbar I*. In: Theodor Klauser u.a. (Hg.), *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Supplement-Bd. I*, Stuttgart 2001, S. 813–895. Das auf räumliche Aus- und Abgrenzung zielende Konzept wird im 18. Jahrhundert verzeitlicht und zunehmend zur Bezeichnung einer spezifischen Entwicklungsstufe menschlicher Kultur verwendet: Das Attribut ›barbarisch‹ verweist nun nicht mehr auf die als minderwertig abqualifizierte fremde Kultur, sondern auf die Vergangenheit der eigenen. Vgl. dazu Margaret Mary Rubel, *Savage and Barbarian. Historical Attitudes in the Criticism of Homer and Ossian in Britain, 1760–1800*, Amsterdam 1978; J. G. A. Pocock, *Barbarism and Religion*, Bd. 2, Cambridge 1999; Christian Moser, *Liminal Barbarism: Renegotiations of an Ancient Concept in (Post-)Enlightenment Social Theory and Literature*. In: Maria Boletsi und ders. (Hg.), *Barbarism Revisited. New Perspectives on an Old Concept*, Leiden und Boston 2015, S.167–182; ders., *The Concept of Barbarism in Eighteenth-Century Theories of Culture and Sociogenesis*. In: Markus Winkler u.a. (Hg.), *Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature, and the Arts*, Bd. I, Stuttgart 2018, S. 45–144.
 - 3 Einen wichtigen Kontext für die Verzeitlichung des Barbarenkonzepts bildet die Kulturstufentheorie des 18. Jahrhunderts, die zwischen (›wilden‹) Jäger- und Sammlersozietäten, (›barbarischen‹) Hirtennomaden und (›zivilisierten‹) Ackerbau- und Handelsgesellschaften unterscheidet. Vgl. dazu Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage*, Cambridge 1976; Rubel, *Savage and Barbarian* (wie Anm. 2); Pocock, *Barbarism and Religion* (wie Anm. 2); Moser, *The Concept of Barbarism in Eighteenth-Century Theories of Culture and Sociogenesis* (wie Anm. 2).

Abgrenzung von entsprechenden Erscheinungsformen des wilden Stadiums einerseits, der zivilisierten Entwicklungsstufe andererseits.⁴

Wie die barbarische Form der Vergesellschaftung funktioniert, möchte ich am Beispiel der Sozialtheorie des schottischen Philosophen Adam Smith zumindest andeuten. Smith skizzierte seine Theorie zunächst in den moralphilosophischen und rechtsgeschichtlichen Vorlesungen, die er zwischen 1751 und 1764 vor großem Publikum an der Universität Glasgow präsentierte.⁵ Sie wirkten nachhaltig u.a. auf seinen Freund und Kollegen Adam Ferguson ein, dessen sozialanthropologische Schriften den jungen Schiller beeinflussten.⁶ Das in den ›Lectures on Jurisprudence‹ präsentierte entwicklungshistorische Modell führte Smith in seinem Hauptwerk ›An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations‹ (1776) weiter aus, mit dem wiederum Kleist gründlich vertraut war.⁷ Smith bildet also möglicherweise einen gemeinsamen Bezugspunkt für die sozialtheoretischen Experimente, die Schiller in den ›Räubern‹ und Kleist in der ›Penthesilea‹ anstellt.

Im Unterschied zum naturrechtlichen Denken identifiziert Smith den bedeutendsten Entwicklungsschritt in der Geschichte der Menschheit nicht mit dem Sesshaftwerden und der Erfindung von Grundeigentum, sondern mit der Zähmung von Tieren und der Einführung einer pastoralen Weidewirtschaft.⁸ Die Zähmung von Tieren und die pastorale Lebensweise bewirkt nach Smith eine regelrechte Revolution in der Auffassung von Eigentum, denn sie erlaubt es erstmals, zwischen Besitz und Eigentum zu unterscheiden. Auch der wilde Jäger und Sammler kennt bereits eine Form von Eigentum, doch sie beschränkt sich auf den bloßen Besitz:

4 Vgl. Moser, *The Concept of Barbarism in Eighteenth-Century Theories of Culture and Sociogenesis* (wie Anm. 2), S. 61–64.

5 Zur Wirkungs- und Publikationsgeschichte dieser Vorlesungen, von denen sich zwei Mitschriften erhalten haben, vgl. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage* (wie Anm. 3), S. 99, 106–112; ders., David D. Raphael und Peter G. Stein, Introduction. In: *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*, Bd. V, hg. von dens., Oxford 1978, S. 1–43, hier S. 5–13.

6 Zu Schillers Vertrautheit mit Fergusons ›Essay on the History of Civil Society‹ (1767) vgl. Fania Oz-Salzberger, *Translating the Enlightenment. Scottish Civic Discourse in Eighteenth-Century Germany*, Oxford 1995, S. 280–315; Dushan Bresky, *Schiller's Debt to Montesquieu and Ferguson*. In: *Comparative Literature* 13 (1961), S. 239–251.

7 Kleist wurde mit den Schriften Smiths während seiner Zeit am Finanzdepartement des Freiherrn von Stein zum Altenstein und anschließend während seiner Königsberger Zeit vertraut (1805/06). Ein expliziter Hinweis auf Smith, der seine Lektüre belegt, findet sich in einem Brief an Ernst von Pfuel aus dem August 1805 (DKV IV, 346–348, hier 348). Zu Kleists Smith-Rezeption vgl. die Hinweise in Ingeborg Harms, *Tod und Profit im ›Michael Kohlhaas‹*. In: Tim Mehigan (Hg.), *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester, NY, 2000, S. 226–238, hier S. 226f.; Georg Tscholl, *Krumme Geschäfte. Kleist, die Schrift, das Geld und das Theater*, Würzburg 2005, S. 15–75; Christine Künzel und Bernd Hamacher, *Kleist und (die) Ökonomie. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hg.), *Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie*, Frankfurt a.M. 2013, S. 7–16, hier S. 9–11. Eine systematische Studie zu Kleists Smith-Rezeption liegt bislang nicht vor.

8 Zum Folgenden vgl. ausführlich Moser, *The Concept of Barbarism in Eighteenth-Century Theories of Culture and Sociogenesis* (wie Anm. 2), S. 93–103, 117–119.

Dem Sammler gehört die Frucht, die er durch das Pflücken, dem Jäger das Tier, das er durch Tötung in seine Gewalt gebracht hat. Die Herdenhaltung ist laut Smith jedoch nur unter der Bedingung möglich, dass die gezähmten Tiere auch dann noch als dem Hirten zugehörig anerkannt werden, wenn sie sich zeitweilig von ihm entfernen und nicht mehr direkt seiner Gewalt unterliegen. Mit der Zähmung von Tieren wird die Beziehung des Eigentümers zu dem Gut, das er sich durch Überwältigung angeeignet hat, abstrakt. Doch wenn die Eigentumsbeziehung auch in dem Fall fortbestehen soll, dass das Gut nicht unmittelbar der Verfügungsgewalt des Besitzers unterliegt, bedarf es einer Instanz, die es vor dem Zugriff anderer bewahrt. Dies erscheint umso dringlicher, als der Eigentumstitel des Besitzers letztlich auf einem Akt der gewaltsamen Unterwerfung gründet, die gewaltsame Aneignung der gezähmten Tiere durch einen anderen mithin zunächst einmal nicht weniger legitim erscheint als die durch den Erstbesitzer. Anders als im naturrechtlichen Diskurs der Locke-Nachfolge konstituiert sich Eigentum bei Smith nicht durch Arbeit, sondern durch einen primären Akt der Gewalt. Die Zähmung von Tieren ist ein Akt der Überwältigung und der Unterwerfung, der sich nur graduell, nicht aber systematisch von der Überwältigung des Tieres durch den Jäger unterscheidet. Die Zähmung stellt das Gewalt- und Herrschaftsverhältnis zwischen Mensch und Tier auf Dauer. Sie bewirkt zudem eine Vergeistigung und Verinnerlichung des Gewaltverhältnisses. Eine zusätzliche, äußere Instanz der Gewalt ist vonnöten, um diese ideelle Beziehung zu sichern und zu festigen. Die Unterscheidung zwischen Eigentum und bloßem Besitz macht die Einführung gesetzlicher Vorschriften erforderlich, die das Eigentum schützen, sowie einer gesellschaftlichen Autorität, die über ihre Einhaltung wacht und ihre Übertretung sanktioniert. Auf die Entwicklungsstufe barbarischen Hirtentums gehen laut Smith folglich die ersten gesetzlichen und staatlichen Ordnungsbemühungen des Menschen zurück: »The age of shepherds is that where government properly first commences.«⁹

Das Eigentum, das sich laut Smith im barbarischen Hirtenstadium als abstrakte Kategorie vom bloßen Besitz ablöst, hat ein paradoxes Ansehen. Einerseits ist es als Erfindung nomadischer Völker mobil. Es besteht nicht in festem Grund und Boden, sondern in einer beweglichen Habe, in Tierherden, die wie ihre Hüter ständig unterwegs sind. In einer anderen Hinsicht ist dieses Eigentum aber zugleich auch auf eine merkwürdige Weise starr und unbeweglich. Da die Hirtenbarbaren laut Smith weder Handel treiben noch über das Medium des Geldes verfügen, wissen sie mit dem Reichtum, den sie erwirtschaften, wenig anzufangen. Sie können ihn entweder an ihre Nachkommen vererben oder an die Armen verschenken. Die Voraussetzungen für einen Handel sind auch insofern nicht gegeben, als die Armen über nichts verfügen, was sie im Austausch gegen die Geschenke des Reichen geben könnten. Sie besitzen nichts außer sich selbst, können also nur sich selbst – ihren absoluten Gehorsam und ihre totale Ergebenheit – zurückerstatten: »having no equi-

9 Adam Smith, *Lectures on Jurisprudence*. In: *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith* (wie Anm. 5), S. 202. Nachweise aus diesem Band erfolgen fortan unter Angabe der Sigle LJ und der Seitenzahl parenthetisch im fortlaufenden Text.

valent to give in return for their maintenance, [they] must obey him.«.¹⁰ Dass in der Hirtengesellschaft aber überhaupt Menschen leben, die in ihrer Armut nichts geben können außer sich selbst, ist eine direkte Folge der neuen pastoralen Subsistenzweise. Die ersten Hirten, die sich Tiere in großem Stil durch Zähmung aneigneten, beraubten die Jäger damit ihrer Nahrungsquelle. Das Eigentum der Hirten geht mithin auf einen zweifachen Gewaltakt zurück: die durch Zähmung perpetuierte Unterwerfung von Tieren zum einen sowie eine Art ›Urraub‹ zum anderen, durch den die originären Hirten den Jägern die Tiere und damit ihre Lebensgrundlage entrissen. Smith revidiert implizit die biblische Geschichte von Kain und Abel: Hier ist es nicht der prototypische Ackerbauer Abel, sondern die archaische Figur des Jägers, die der Gewalt des Hirten Kain zum Opfer fällt. Man könnte vielleicht auf den Gedanken kommen, dass die barbarischen Hirten mit ihren Zuteilungen an die Armen nur den Schaden kompensieren, den sie den wilden Jägern durch die Zähmung der Tiere zugefügt haben. Das ist laut Smith aber gerade nicht der Fall. Diese Zuteilungen werden explizit als Geschenke (»presants [sic!]«) bezeichnet (LJ, 205), als großzügige und voraussetzungslose Gaben, die den ›Urraub‹ nicht wieder gut, sondern vielmehr vergessen machen sollen. Sie wirken umso großzügiger, als sie dem Beschenkten das Überleben sichern – ihm die nackte Existenz ermöglichen. Es handelt sich um nichts Geringeres als um Lebensgaben. Der reiche Hirt schenkt dem Armen letztlich sein Leben, instituiert sich somit als ideelle Vaterfigur und bürdet seinem ›Kind‹ eine Dankesschuld auf, die durch nichts zu begleichen ist, es sei denn durch das Leben des Beschenkten selbst. Die Gabe des Hirten an den Armen markiert folglich zugleich einen Raub: Sie beraubt den Beschenkten seiner Freiheit und überführt ihn in den Zustand totaler und permanenter Abhängigkeit. Gabe und Raub sind zwei Seiten einer Medaille.¹¹ Die Eigentumsordnung der

¹⁰ Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. In: *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*, Bd. I, hg. von Roy H. Campbell und Andrew S. Skinner, Oxford 1976, S. 413.

¹¹ Die Kulturstufentheorie des 18. Jahrhunderts, die in Smith einen ihrer wichtigsten Repräsentanten gefunden hat, erkennt daher in Raub und Eroberung eine zweite wichtige Form der Subsistenz, die von den Barbarenvölkern neben der nomadischen Herdentierhaltung praktiziert wird. Der französische Ökonom, Staatsmann und Aufklärungsschriftsteller Anne-Robert-Jacques Turgot (1727–1781) assoziiert mit der barbarischen Entwicklungsstufe die Entstehung eines »esprit de propriété«: Das Verlangen nach Eigentum, das die Hirten-Barbaren antreibt, veranlasst sie demnach dazu, neben der Herdentierhaltung noch eine zweite Form des Unterhalterwerbs zu praktizieren. Sie werden zu Räubern und Eroberern, die ihre Nachbarn ausplündern. Die nomadischen Hirten unterwerfen sich nicht nur Tiere, sondern auch andere Menschen, deren Habe sie sich aneignen und die selbst zu Eigentum degradiert werden, indem man sie versklavt. Die Besiegten teilen das Schicksal der Tiere – »ils suivrent le sort des bestiaux et devinrent esclaves des vainqueurs«. Damit ist eine Vorform der Arbeitsteilung eingeführt, die auf die entwickelte bürgerliche Gesellschaft vorausweist. Die Besiegten werden dazu verdammt, die Herden der Sieger zu hüten. Diese werden somit von ihren pastoralen Aufgaben entbunden und können sich ganz auf kriegerische Aktivitäten konzentrieren, was ihren Eroberungszügen wiederum eine unerhörte Dynamik verleiht. Sie manifestiert sich laut Turgot beispielhaft in den wiederholten Invasionen der asiatischen Steppenvölker (Tartaren, Mongolen).

barbarischen Hirtengesellschaft beruht nicht auf einer Ökonomie des äquivalenten Tauschs, sondern auf einer Gabenökonomie.¹²

Die Logik des Exzesses, die der Gabenökonomie zugrunde liegt, bestimmt nach Smith auch die rechtliche Ordnung der barbarischen Hirtengesellschaft. Auffällig ist zunächst einmal, dass diese Ordnung nicht aus einem Vertrag hervorgeht. Verträge sind Tauschgeschäfte; sie beinhalten den gerechten Ausgleich unterschiedlicher Interessen.¹³ Das Gesetz, welches das Eigentum der Hirten schützen soll, resultiert nicht aus einer vertraglichen Vereinbarung, sondern wird dem Volk von den reichen Herdenbesitzern aufgenötigt: »Laws and government may be considered in this [...] case as a combination of the rich to oppress the poor« (LJ, 208). Wie die Zähmung von Tieren das Herrschaftsverhältnis zwischen Mensch und Tier auf Dauer stellt, so die Institution des Gesetzes das Herrschaftsverhältnis zwischen Reichen und

Vgl. Anne-Robert-Jacques Turgot, *Sur l'histoire universelle*. In: *Ceuvres de Mr. Turgot, Ministre d'Etat, précédées et accompagnées de mémoires et de notes sur sa vie, son administration et ses ouvrages*, Bd. 2, Paris 1808, S. 209–328, hier S. 219. Doch die in der Kulturstufentheorie hergestellte Verbindung von Weidewirtschaft und Raub kennzeichnet nicht nur die asiatischen, sondern auch und gerade die europäischen Völker, die sich im barbarischen Entwicklungsstadium befinden. Für Smiths schottischen Kollegen Adam Ferguson (1723–1816) stellen die homerischen Griechen paradigmatische Barbaren in diesem Sinne dar: »They join the desire of spoil with the love of glory, and from an opinion, that what is acquired by force, justly pertains to the victor they become hunters of men, and bring every contest to the decision of the sword. Every nation is a band of robbers, who prey without restraint, or remorse, on their neighbours. Cattle, says Achilles, may be seized in every field.« (Adam Ferguson, *Essay on the History of Civilized Society*, hg. von Fania Oz-Salzberger, Cambridge 1995, S. 97)

12 Die Konzeption des Gabentauschs geht auf die klassische Abhandlung des französischen Ethnologen Marcel Mauss zurück (Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [1923/24], aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1990). Mauss analysiert die Gabenökonomie als ein System wechselseitiger Verpflichtungen, das, im Gegensatz zum utilitaristischen Prinzipien gehorchenden merkantilen Handel, auf Großzügigkeit, Verschwendung und agonaler Überbietung des Tauschpartners beruht. In den Kulturstufentheorien des 18. Jahrhunderts begegnet der Terminus »Gabenökonomie« zwar nicht, die damit bezeichnete Sache wird aber in ihren Grundzügen durchaus erfasst und der barbarischen Entwicklungsstufe zugeschrieben. Vgl. dazu Moser, *The Concept of Barbarism in Eighteenth-Century Theories of Culture and Sociogenesis* (wie Anm. 2). Aktuelle Forschungsarbeiten, die den Mauss'schen Ansatz sozialanthropologisch und philosophisch vertiefen, bieten Maurice Godelier, *Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte*, aus dem Französischen von Martin Pfeiffer, München 1999; Marcel Hénaff, *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 2009; Alain Caillé, *Anthropologie der Gabe*, aus dem Französischen, hg. und eingeleitet von Frank Adloff und Christian Papilloud, Frankfurt a.M. und New York 2008.

13 Zur Affinität zwischen der ökonomischen Figur des Tauschs und der rechtlichen Institution des Vertrags vgl. das berühmte zweite Kapitel in Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (wie Anm. 10), S. 13–16.

Armen. Der Arme wird gleichsam zum Eigentum seines Herrn.¹⁴ Einmal mehr zeigt sich, dass Eigentum bei Smith in seinem Kern eine Machtbeziehung darstellt. Das Gesetz selbst, dem die Hirtengesellschaft untersteht, gehorcht nicht dem Prinzip ausgleichender Gerechtigkeit. Vielmehr implementiert es ein Übermaß an Gewalt: »the punishments [...] for all crimes were in this stage of society [...] the most bloody of any and [...] far from being proportionable to the injuries.« (LJ, 130) Das Gesetz der barbarischen Hirtengesellschaft repräsentiert keinen objektiven Maßstab der Gerechtigkeit, sondern ein Herrschaftsinstrument. Signifikanterweise liegt es nicht in objektivierter Schriftform vor. Es besteht aus wenigen, sehr einfachen und allgemein gehaltenen Vorschriften, die mündlich tradiert werden: »every man would understand it without any written or regular law.« (LJ, 213) Mit dem Wort »regular« spielt Smith auf das lateinische Etymon *regula* an, das die Richtschnur oder das Richtmaß bezeichnet. Einen solchen Maßstab, der das Recht berechenbar macht, stellt das barbarische Gesetz gerade nicht dar. Ebenso wenig wie über den ökonomischen Wertmaßstab des Geldes verfügen die Barbaren über einen objektivierbaren rechtlichen Wertmaßstab. Es gibt noch kein abstraktes Gesetz, das unabhängig von den Rechtssubjekten besteht. Rechtliche Verbindlichkeit erlangen Vereinbarungen folglich nur durch rituelle Praktiken wie den Eid: »At this time no contract could be made but amongst those who actually uttered the words by which the contract was comprehended. An oath can only be taken from one who actually delivers it from his own mouth. A written and signed oath is of no effect.« (LJ, 91) Ein Eidschwur ist erforderlich, um die Vereinbarung zwischen Rechtssubjekten zu beglaubigen. Doch ein Eid kann bei den Hirtenbarbaren nur in eigener Person geleistet werden. Es ist nicht denkbar, ihn an ein Substitut oder an ein Medium (wie die Schrift) zu delegieren. Wer einen Eid schwört, setzt folglich sich selbst – seine eigene Persönlichkeit, seinen Körper – als Sicherheit oder Pfand ein. Der Bund, der auf diese Weise zwischen zwei Parteien geschlossen wird, bindet sie unmittelbar, ja geradezu körperlich aneinander. Die durch den Eid gestiftete Verbindlichkeit beruht auf der performativen Wirksamkeit eines Zeremoniells oder Rituals: »Some solemnity is at first required to make a contract appear altogether binding« (LJ, 97). Aufgrund seiner eindrücklichen Form schreibt das Ritual die Vereinbarung den Gedächtnissen und den Körpern der Rechtssubjekte ein. Smith liefert dafür ein anschauliches Beispiel, das auf die prototypischen Hirtenbarbaren der Antike, die Skythen, verweist: »Herodotus tells us that the Scythians, when they desired to make a contract entirely binding, drew blood of one another into a bowl, dip't their arrows in it, and afterwards drank it off« (LJ, 97). Die rituelle Form des Eides nötigt die Vertragspartner dazu, den Vertrag und zugleich auch sich selbst wechselseitig buchstäblich zu inkorporieren. Der Eid, der den Vertrag besiegelt, beinhaltet den Austausch von Körpergaben. Damit gelangt ein Grundprinzip des Gabentauschs zum Tragen – die Tatsache nämlich, dass der Geber mit seiner Gabe dem Empfänger immer auch einen Teil seiner selbst (seiner Persönlichkeit, seines Ichs) überträgt.¹⁵ Der Geber

14 Die Konjekturalgeschichten der Aufklärung leiten dementsprechend die feudale Institution der Leibeigenschaft aus dem barbarischen Hirtenstadium ab.

15 Mauss, Die Gabe (wie Anm. 12), S. 33–36.

setzt sich mit seiner Gabe selbst aufs Spiel und fordert den Empfänger dadurch zur Gegengabe heraus.¹⁶

II.

Schillers dramatischer Erstling ›Die Räuber‹ (1781) ist ein Text, der mit dem Begriff des barbarischen Raubs auf mehreren Ebenen experimentiert. Schiller erkundet darin die politischen und gesellschaftstheoretischen Dimensionen des Konzepts, sondiert aber zugleich auch sein ästhetisches Potential. Zwei familiäre Beziehungstypen bilden die Grundachsen des Stücks – die Vater-Sohn-Beziehung und die Bruder-Bruder-Beziehung. Sie stellen die elementaren Bausteine für zwei verschiedene Formen von Vergesellschaftung dar: die patriarchale Herrschaftsform, die eine Analogie zwischen der vermeintlich natürlichen Autorität des Vaters und der Souveränität des Landesherren etabliert, und der Republik, die auf einem egalitären Brüderbund beruht.¹⁷ Sie markieren gleichsam zwei ›Naturformen‹ von Herrschaft, die im Drama einander gegenüber- und auf den Prüfstand gestellt werden. Es fragt sich dabei, ob sie tatsächlich so grundsätzlich miteinander kontrastieren, wie es zunächst erscheint.

Die erste Szene des ersten Akts enthält den großen Monolog des Intriganten Franz von Moor, der versucht, seinen Bruder von der Erbfolge auszuschließen, seinen Vater loszuwerden und sich selbst zum Herrn zu erheben. Der lange Monolog gewährt tiefen Einblick in die Motivation des jüngeren der beiden Brüder. Zunächst artikuliert er eine Anklage der Natur, die ihn in zweierlei Hinsicht benachteiligt habe – im Hinblick auf sein Aussehen zum einen (er besitze eines »Lappländers Nase«, ein »Mohrenmaul«, eines »Hottentotten Augen«),¹⁸ zum anderen im Hinblick auf seine Geburt (als Zweitgeborener, dem die Landesherrschaft nicht zusteht). Nicht zufällig werden hier barbarische Völker aufgerufen – Franz von Moor rückt sich selbst in die Nähe zum Barbarischen. In der Folge attackiert er das Bemühen, Herrschaftsverhältnisse auf die Natur zurückzuführen. Diese vorgeblich »natürlichen« Einrichtungen werden – konsequent skeptizistisch – als kontingente Setzungen entlarvt: »Wer«,

16 Vgl. Hénaff, *Der Preis der Wahrheit* (wie Anm. 12), S. 196f.

17 Zur patriarchalischen Herrschaftsform und ihrer Darstellung in der deutschsprachigen Literatur um 1800 vgl. Claudia Nitschke, *Der öffentliche Vater. Konzeptionen paternaler Souveränität in der deutschen Literatur (1755–1921)*, Berlin und Boston 2012, S. 37–234 (zu Schiller – allerdings ohne Bezug auf ›Die Räuber‹ – S. 112–117, 141–162); zur Darstellung des Brüderbundes bei Schiller (wiederum ohne Bezug auf ›Die Räuber‹) vgl. Albrecht Koschorke, *Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers ›Tell‹*. In: Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza und ders. (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003, S. 106–122.

18 Friedrich Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel*. In: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 2, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M. 1988, S. 11–160, hier S. 28. Zitate aus der Schauspielfassung der ›Räuber‹ werden fortan unter Angabe der Sigle RS und der Seitenzahl parenthetisch im fortlaufenden Text nachgewiesen, Zitate aus der Trauerspielfassung (S. 183–292) ebenso unter Angabe der Sigle RT.

so fragt er, »hat ihr [der Natur] die Vollmacht gegeben jenem [dem Bruder Karl] dieses [das Recht auf den Thron] zu verleihen, und mir vorzuenthalten?« (RS, 28) Die Natur wird von denen, die die herrschende Ordnung rechtfertigen, als letzte Autorität angerufen, aber Franz fragt weiter: Wer hat ihr diese Autorität verliehen? Natur besitzt sie eben nicht ›von Natur aus‹, sondern ihre Autorität ist eine künstlich gemachte. Dahinter stecken handfeste menschliche Interessen; die vorgeblich natürlich begründete Herrschaft wird als Mystifikation dekuviert. Franz von Moor desavouiert naturrechtliche Denkmodelle und Begründungsformen von Autorität. Das gilt insbesondere für den Versuch, patriarchalische Herrschaft naturrechtlich zu fundieren und durch das Prinzip der Vaterliebe zu legitimieren. Deren ›Heiligkeit‹ wird ad absurdum geführt. Franz stellt das Prinzip des Tauschs in Frage, das mit der Vaterliebe verbunden ist: »[E]s ist dein Vater! Er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Blut – also sei er dir heilig.« (RS, 29) Die väterliche Gabe des Lebens impliziert die Verpflichtung zur Gegengabe: Liebe und Achtung des Sohnes (und des Untertanen, wenn es um den Landesvater geht). Doch Franz erweist diesen Pakt als nichtig: Eine Liebe des Vaters, auf die Gegenliebe antworten müsste, gibt es in seinen Augen nicht. Der Vater kann den Sohn nicht aus Liebe gezeugt haben, da er ihn zum Zeitpunkt der Zeugung noch gar nicht kannte. Der Zeugungsakt selbst enthält nichts Heiliges, er ist ein »viehischer Prozeß zur Stillung viehischer Begierden« (RS, 30). Moor hat seinem Vater nichts zu verdanken, denn dieser hat ihm nichts ›gegeben‹; dass er existiert, ist ein Resultat des Zufalls. Er ist dem (Landes-) Vater nichts schuldig.¹⁹ Franz Moor erweist Staatstheorien, welche Souveränität auf die naturgegebene Autorität des Vaters gründen wollen, als haltlos. An deren Stelle setzt er das Recht des Stärkeren: »Das Recht wohnt beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.« (RS, 28) Politik ist für ihn die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln.²⁰ Sein Ziel ist despotische Herrschaft: »Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt daß ich nicht Herr bin.« (RS, 30)

Die zweite Szene des ersten Akts bildet die Komplementärszene zum ersten Auftritt des jüngeren Bruders. Karl von Moor wird darin als Gegenfigur zu Franz profiliert. Aber auch er weist Züge eines ›Barbaren‹ auf. Bezeichnenderweise beruft er sich auf den Germanenfürsten Herrmann (vgl. RS, 32). Die Szene führt paradigmatisch vor, wie der republikanische Brüderbund sich in der Opposition zur patriarchalischen Herrschaftsform konstituiert. Das Augenmerk wird bezeichnenderweise zunächst auf die ökonomische Situation Karls gerichtet. Er hat sich als Student in Leipzig hoch verschuldet und steht in der Gefahr, deswegen »ins Loch« geworfen zu

19 Was Helmut J. Schneider allgemein als eine charakteristische Denkfigur rationalistischer Aufklärung ausweist, gilt in besonderem, zugespitztem Maße für Franz Moor: Franz leugnet das Skandalon der »menschlichen Gebürtigkeit«, dem er mit einer »Hybris« begegnet, »die alles der eigenen Anstrengung verdanken will: nämlich den widersinnigen Anspruch, sich selbst zur Welt gebracht zu haben.« (Helmut J. Schneider, *Genealogie und Menschheitsfamilie. Dramaturgie der Humanität von Lessing bis Büchner*, Berlin 2011, S. 152)

20 Vgl. Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*, aus dem Französischen von Michaela Ott, Frankfurt a.M. 1999, S. 16.

werden (RS, 32). Die Gläubiger wollen ihm keinen Tag Aufschub mehr gewähren. Karl findet sich offenkundig nicht zurecht in einer Welt, in der Handel getrieben und getauscht wird. Barbarischer Raub bietet sich als Alternative an. Ebenso wenig kommt er mit dem Gesetz klar: Das Gesetz, so empfindet er es, »schnürt« seinen Willen ein; es behindert mit seinem »Schneckengang« den »Adlerflug« des großen Mannes und Genies (RS, 32). Wie sein Bruder Franz lehnt also auch Karl die Unterordnung unter Verträge und Gesetze ab, aber um der Freiheit willen und zwar nicht um der despotischen Freiheit des einen willen, der (wie Franz) über alle anderen zu herrschen verlangt, sondern um der Freiheit aller willen: »Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.« (RS, 32) Gleichwohl lehnt Karl nicht jede Form von Verbindlichkeit und Tausch ab. Er vertraut auf das Wechselverhältnis zu seinem Vater. Er hat ihn um »Vergebung« angeschrieben und erwartet nun von ihm die Begleichung seiner Schulden (vgl. RS, 37). Karl vertraut auf diese Gabe, weil er sie als Gegengabe für seine unermessliche Liebe zu seinem Erzeuger ansieht. Anders als im Falle seines Kameraden Spiegelberg kann die Not allein ihn nicht zum Räuber machen. Erst der vermeintliche Vertragsbruch des Vaters (der wenig später in Gestalt des von Franz gefälschten Briefes vorliegt) kann ihn dazu veranlassen, aus der bürgerlichen Gesellschaft auszusteigen. Karl steht Verträgen also nicht prinzipiell ablehnend gegenüber, sondern nur solchen Verträgen, die auf exakter Berechnung und auf buchstäblicher Erfüllung beharren. Er favorisiert Verträge, die auf Großzügigkeit beruhen, auf Gaben und Geschenken: »Liebe für Liebe« (RS, 44) – das ist das Prinzip dieses Tausches. Karl hat dem Vater alles zu verdanken, nämlich seine Existenz. Im Gegenzug liebt er ihn maßlos; dafür wiederum verlangt er unermessliche Gegenliebe und Verzeihung. Es gilt, alles zu geben und mehr – ohne nachzurechnen. Auch Karls Bekehrung zum Räuber folgt dieser Logik des überschwänglichen Gabentauschs: Unermessliche Liebe verkehrt sich in unbändigen Hass, der nach Vergeltung schreit, nach der Vernichtung des Vaters: »ich hätte tausend Leben für ihn – *schäumend auf die Erde stampfend*. ha!« (RS, 44f.) Nicht nur ein, sondern tausend Leben hätte er gegeben. Der Satz, der die Lebensgabe bekennt, bricht ab und mündet in eine verächtliche Geste des Zorns. Die Gabe wird zurückgerufen und in ihr Gegenteil verwandelt: in unermesslichen Hass und Vernichtungswillen, der durch die Geste des Aufstampfens und Zertretens veranschaulicht wird. Auch hier wird ein Tausch inszeniert; das Vergehen muss durch eine Strafe aufgewogen werden, aber durch eine exzessive Vergeltung.

»Ich habe keinen Vater mehr« (RS, 45). Diese Aussage Karls signalisiert den intendierten Bruch mit der Väterordnung.²¹ Die Räuber-Gemeinschaft will einen ab-

21 Zu den politischen Implikationen der Vater-Sohn-Beziehung in ›Die Räuber‹ vgl. Dieter Borchmeyer, Die Tragödie vom verlorenen Vater. Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung – das Beispiel der ›Räuber‹. In: Helmut Brandt (Hg.), Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft, Berlin und Weimar 1987, S. 160–184; Gert Sautermeister, ›Die Räuber. Ein Schauspiel‹ (1781). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.), Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2005, S. 1–45, hier S. 22–24.

soluten Neuanfang markieren – eine alternative, neue Ordnung jenseits aller bereits existierenden Ordnungsstrukturen, in einem gesetz- und vaterlosen Raum. Doch die neu gegründete Gegengesellschaft reproduziert die bestehenden Herrschaftsstrukturen, von denen sie sich absetzen will. Denn der Brüderbund der Räuber konstituiert sich durch einen Vertrag, der durch einen Eid besiegelt wird und seinerseits dem Prinzip des exzessiven Gabentauschs folgt: Alle sind bereit, für die zu gründende Bande alles zu geben – ihr Leben nämlich (»Treu und Gehorsam [...] bis in den Tod«, RS, 46). Die Räuber schwören sich dies gegenseitig zu. Ihr Bund gründet auf einer Reziprozität der Lebens- und der Todesgabe: »Den soll dieser Arm gleich zur Leiche machen, der jemals zagt oder zweifelt, oder zurücktritt! Ein gleiches widerfahre mir von jedem unter euch, wenn ich meinen Schwur verletze!« (RS, 46) Nur tot kommt man aus dieser Gemeinschaft wieder heraus – man muss dafür buchstäblich sein Leben geben. Die Gabe des Lebens ist aber eben die väterliche Gabe *par excellence*. Tatsächlich nimmt der egalitäre Bund (die Räuber titulieren sich gegenseitig als Brüder) unter der Hand ein patriarchalisches Ansehen an.²² Die Räuber leisten sich zwar gegenseitig einen Schwur, doch zugleich wählen sie sich ein Haupt, einen Herrn: »das Tier muß auch seinen Kopf haben, Kinder. [...] Auch die Freiheit muß ihren Herrn haben«, so argumentiert Roller (RS, 43). Dass Roller seine Kameraden hier als »Kinder« apostrophiert, ist bezeichnend, ebenso wie das Verfahren, dessen sich die Räuber bedienen, um ihren Hauptmann zu wählen. Karl wird zwar vom Kollektiv als Führer eingesetzt, aber nicht auf Wege einer geregelten Abstimmung. Es werden keine Stimmen gezählt (das wäre ja wieder berechnender Tausch statt großzügiger Gabe), vielmehr wird Karl zunächst von Schweizer als Führer akklamiert,²³ dann rufen alle zusammen »mit lärmendem Geschrei: Es lebe der Hauptmann!« (RS, 45) Der Kollektivwille äußert sich spontan und ungeordnet. Aus freiem Willen unterstellen sich die Räuber ihrem Hauptmann, adoptieren ihn gleichsam als Vater ihrer Brüderbande. Die anarchische Unordnung ist dazu angetan, ein kleines, aber nicht unwichtiges Detail zu verdecken: Karl verdankt seine Position als Oberhaupt der Bande nicht bloß einer Wahl, sondern auch einem Raub. Denn die Idee, eine Räuberbande zu gründen, geht auf seinen Kameraden Spiegelberg zurück, der daher zu einem späteren Zeitpunkt Anspruch auf die Oberherrschaft erhebt: Der »Titel« des Hauptmanns, so erklärt er, sei »von rechtswegen mein« (RS, 126). Karls demokratische Legitimation ist unauflöslich an einen Akt räuberischer Usurpation gekoppelt. Dadurch werden Elemente der Ungleichheit in den Brüderbund eingebracht. Die Bande, die eine Gegenordnung etablieren wollte, reproduziert nicht bloß patriarchalische Herrschaftsstrukturen, sondern auch die Konstellation eines ungleichen Brüderpaares, wie sie die Beziehung zwischen Karl und Franz kennzeichnet. Spiegelberg wird von Anfang an in die Position des be-

22 So auch Hans Richard Brittnacher, »Die Räuber«. In: Helmut Koopmann (Hg.), Schiller-Handbuch, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 1998, S. 326–353, hier S. 335; Sautermeister, »Die Räuber« (wie Anm. 21), S. 22.

23 Zum rechtlichen Institut der Akklamation und seiner Darstellung im Drama um 1800 vgl. Torsten Hahn, »Du Retter in der Not«. Akklamation in »Robert Guiskard. Herzog der Normänner«. In: KJb 2011, 49–65.

nachteiligten, ungeliebten Bruders abgedrängt. Das Übermaß an Affekten, das in Gestalt von Liebes- und Lebensgaben innerhalb der Bande zirkuliert und ihren intensiven Zusammenhalt stiftet, beruht auf einem ursprünglichen Liebesraub, unter dem Spiegelberg zu leiden hat.

Dass die sozialen Kohäsionskräfte der Räuberbande auf einer Ökonomie der Verschwendung und des Schuldenmachens basieren, wird in Schillers Drama immer wieder deutlich gemacht. Nur ein Beispiel unter vielen sei an dieser Stelle herausgegriffen. In der dritten Szene des zweiten Akts befindet sich die Bande im Böhmerwald, wohin sie geflohen ist, nachdem sie Roller aus einem Nürnberger Gefängnis befreit und vor dem Galgen bewahrt hat. Zu diesem Zweck hat sie den Pulverturm der Stadt in die Luft gejagt, wobei dreiundachtzig unschuldige Bewohner ums Leben kamen. Auffällig ist die Aufrechnung von Gewinn und Verlust, die mit dieser terroristischen Aktion verbunden ist.²⁴ Die hohe Zahl an unschuldigen Opfern wird nicht bloß in Kauf genommen. Sie wird vielmehr freudig begrüßt, denn sie dient dazu, den Zusammenhalt der Gruppe zu stärken. So fragt etwa Schweizer: »[S]ollen wir uns ein Gewissen daraus machen, unserem Kameraden zulieb die Stadt drauf gehen zu lassen?« (RS, 80) Ein befreiter Räuber wiegt seiner Ansicht nach eine ganze zerstörte Stadt auf. Ähnlich argumentiert Karl Moor: »Roller, du bist teuer bezahlt.« (RS, 81) Aber genau darin besteht die Ökonomie der Räubergesellschaft: Es werden gerade keine exakten Äquivalenzen hergestellt, vielmehr werden in unmäßiger Weise Schulden gemacht. Roller steht nach dem Massaker, das zum Zweck seiner Befreiung angerichtet wurde, tief in der Schuld der Gruppe und wird durch sie umso rückhaltloser vereinnahmt. Die Gruppe hat sich seinetwegen massiv (moralisch) verschuldet. Roller ist denn auch bereit »zurückzuzahlen«: »Moor! möchtest du bald auch in den Pfeffer geraten, daß ich dir gleiches mit gleichem vergelten kann!« (RS, 79) Das Gleiche, das hier gemeint ist, ist nichts weniger als das Leben selbst. Es geht um Wechselverhältnisse unendlicher Verschuldung, die niemals ganz beglichen werden können.²⁵ Die Schuld(en), die man gegenüber der Räubergemeinschaft eingeht, lassen sich nicht abtragen.

Karl befindet sich mithin in einer paradoxen Situation. Durch die Gründung der Räuberbande wollte er die Schulden, die er qua Geburt gegenüber seinem Va-

24 Zu den »Räubern« als einer frühen Analyse terroristischen Verhaltens vgl. Gert Sautermeister, »Die Räuber« – Generationenkonflikt und Terrorismus. In: Bernd Rill (Hg.), *Zum Schillerjahr 2009 – Schillers politische Dimension*, München 2009, S. 13–23; Arata Takeda, *Ästhetik der Selbstzerstörung. Selbstmordattentäter in der abendländischen Literatur*, München 2010, S. 181–230. Zwischen Schillers »Räubern« und Heinrich von Kleists »Kohlhaas«-Erzählung, die ein weiteres Beispiel für eine frühe, hellsichtige Analyse des Terrorismus darstellt, bestehen starke intertextuelle Bezüge.

25 Das Urbild einer solchen nie zu begleichenden Schuld ist, wie Helmut J. Schneider mit Blick auf Lessings »Nathan der Weise« deutlich macht, »das *voraussetzungslose Lebensgeschenk* durch die physische Geburt«, das seinerseits auf den *acte gratuit* der göttlichen Gnade verweist: »Dass die Dankesschuld hierfür nie abgetragen oder aufgewogen, sondern nur erwidert werden kann, ist das Zeichen eines schlechterdings unbedingten und stets uneinholbaren Anfangs, dessen religiöses Vorbild wohl in der göttlichen Gnade gesehen werden muss.« (Schneider, *Genealogie und Menschheitsfamilie*, wie Anm. 19, S. 191)

ter und infolge seines verschwenderischen Studentenlebens gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft angehäuft hatte, mit einem Handstreich loswerden. Doch als Bandenführer hat er sich in noch viel größere Schulden gestürzt. Statt reinen Tisch zu machen und eine ungebundene Freiheit zu genießen, fühlt er sich unfrei und unrein. Die zweite Szene des dritten Akts führt dieses Paradox vor Augen. Sie ist ein (schein-)idyllisches Zwischenspiel – den Schein-Idyllen vergleichbar, die auch immer wieder in den Texten Kleists begegnen (man denke etwa an den 15. Auftritt der ›Penthesilea‹). Die Räuber halten in einer schönen Gegend an der Donau Rast, bezeichnenderweise einer wohl bebauten Gegend, die die fruchtbare Fülle einer segensreichen Natur figuriert. Karl von Moor verfällt hier in melancholische Träumerei. Er entwickelt die Phantasie einer im Wortsinne unschuldigen, nämlich schuldenfreien Existenz: einer kultivierenden Arbeit, die die Natur nicht ausbeutet, sondern von ihr selbst unmittelbar und gerecht entlohnt wird. Karl knüpft diese Phantasie an die Figur des armen Feldarbeiters, der als »Tagelöhner« keine langfristigen Verpflichtungen eingeht, der mit seiner Tätigkeit vielmehr immer nur »die Wollust eines einzigen Mittagschlafs zu erkaufen« (RS, 98) und dadurch seine Freiheit zu bewahren vermag. Der Tagelöhner repräsentiert eine elementare, natürliche Form des Tauschs, der gleichwohl Fülle (»Wollust«) gewährt: »Und so würde doch Ein Schweiß in der Welt bezahlt.« (RS, 96) Diese Vorstellung eines in der Natur gründenden, nicht verschuldenden Tauschs veranlasst Karl dazu, einer regressiven Sehnsucht Ausdruck zu verleihen: »Daß ich wiederkehren dürfte in meiner Mutterleib!« (RS, 98) Karl begehrt, seine Geburt und damit die elterliche Lebensgabe rückgängig zu machen. Karls Phantasie einer Rückkehr in den Schoß der mütterlichen Natur bildet aber nur scheinbar ein Gegenbild zur Schuldenökonomie der Räuberbande. Denn während er sich seinen Träumereien hingibt, liegt er mit seinem »*Haupt auf Grimms Brust*« (RS, 98). Der Räuberkamerad supplementiert mithin den mütterlichen Körper. Zeitgleich kehrt Schweizer mit einem Hut voll Wasser, das er für Karl geschöpft hat, vom Fluss zurück. Er blutet, weil er auf dem Weg gestürzt ist. Die Lebens- und Blutspende Schweizers ist Ausdruck seiner aufopferungsvollen, quasi-mütterlichen Fürsorge. Karl revanchiert sich dafür, indem er Schweizer einer Reinigung unterzieht: »Moor gibt ihm den Hut zurück, und wischt ihm sein Gesicht ab: Sonst sieht man ja die Narben nicht die die böhmischen Reuter in deine Stirne gezeichnet haben – dein Wasser war gut Schweizer – diese Narben stehen dir schön.« (RS, 99) Karl und Schweizer vollziehen einen elementaren Tausch natürlicher Gaben, der sie scheinbar in ursprüngliche Verhältnisse, in die unbelastete Mutter-Kind-Dyade zurückführt und von aller Schuld reinigt. Karls Sehnsucht nach dem Mutterschoß und dem unschuldigen, reinen Tauschverhältnis wird, so scheint es, hier und jetzt, in der Gemeinschaft der Räuber, erfüllt.

Doch dieser Schein trügt. Das Reinigungsritual wirkt gerade nicht bereinigend. Schon vordergründig nicht, denn es macht die Narben auf Schweizers Stirn nur umso sichtbarer – jene Narben, die als körperliche Zeichen auf die Opfer verweisen, die die Räuber für die Gemeinschaft erbracht haben; jene primitive Schrift, mittels derer der auf dem Tausch von Lebensgaben basierende Pakt der Räuber ihren Körpern eingetragen ist. Der Reinigungstausch zwischen Karl und Schweizer reproduziert diesen Austausch von Lebensgaben. Es kann daher nicht verwundern, dass Karl

unmittelbar im Anschluss daran seinen Treueschwur gegenüber der Räubergemeinschaft erneuert: »Jeder von Euch hat Anspruch an diesen Scheitel! *Er entblößt sich das Haupt.* [...] So wahr meine Seele lebt! Ich will euch niemals verlassen.« (RS, 99f.) Der Hauptmann verpfändet sein Haupt an die Bande. Das Reinigungsritual reinigt nicht von Schuld, es führt nur noch tiefer in Verschuldungsverhältnisse hinein. Es täuscht Unschuld und Reinheit lediglich vor. Der mütterliche Schoß ist kein Ort der Unschuld, sondern Quelle der verschuldenden Lebensgabe.

Nach dem Gesagten ist es erstaunlich zu sehen, dass der Schluss des Schiller'schen Dramas von Opfer- und Reinigungsriten dominiert wird – die Trauerspielfassung bezeichnenderweise in noch sehr viel stärkerem Maße als die Schauspielfassung. Der archaisch-kultische Charakter des Dramenschlusses ist in der Forschung oft bemerkt worden.²⁶ Doch was hat es damit auf sich? Ein Vergleich der beiden Fassungen ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. In beiden Fassungen opfert Karl seine Geliebte Amalia, um den Verschuldungsverhältnissen der Bande zu entkommen. Nachdem sein Vater gestorben ist und Amalia ihm sein Räuberunwesen verziehen hat, will er die Bande verlassen, um sich der öffentlichen Gerichtsbarkeit – dem Gesetz – zu unterwerfen. Doch die Bande lässt ihn nicht los. Die Räuber bezeichnen Karl als ihren »Leibeigenen«, den sie mit ihrem »Herzblut [...] angekauft« haben (RS, 157), – und sie treffen die wahren Verhältnisse damit sehr genau. Sie wollen Karl nur um einen hohen Preis freigeben – um einen nicht minder konkreten, körperlichen und blutigen Preis: »Opfer um Opfer! Amalia für die Bande!« (RS, 157) Damit Karl sich dem Gesetz unterstellen kann, muss der Liebesbund aufgeopfert werden, der Liebesbund, der ihn an die Räuber fesselt, wie auch der Liebesbund, der ihn mit Amalia verknüpft. Indem er sie, ihrem eigenen Wunsch entsprechend, tötet, zahlt er der Bande seine »Schuld mit Wucher« zurück (RS, 159). Doch hat er sich damit wirklich von den Räubern losgekauft? Ist er nun frei, sich dem Gesetz auszuliefern?

Es genügt Karl eben nicht, dass die Justiz ihren Gang geht, dass sie ihn verhaftet, in einem ordentlichen Verfahren über ihn richtet und ihn angemessen bestraft. Um die »mißhandelte Ordnung« zu »heilen«, bedarf es vielmehr eines »Opfers« – und »dieses Opfer bin ich selbst« (RS, 160). Karl überlässt das Werk der Sühne gerade nicht der öffentlichen Gerichtsbarkeit, sondern nimmt sie in seine eigene Regie, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen kann er das (Selbst-)Opfer Amalias, das ihn aus der Bande befreit hat, nur durch ein weiteres (Selbst-)Opfer wiedergutmachen. Er steckt also noch immer in exzessiven Verschuldungsverhältnissen: Leben muss mit Leben bezahlt werden. Zum anderen ist ihm das diskrete Wirken der Justiz nicht genug. Ihm ist es darum zu tun, die »unverletzbar Majestät« des Gesetzes »vor der ganzen Menschheit« zu entfalten (RS, 160), und dazu wird ein öffentlich sichtbares Schauspiel erfordert, ein sinnliches Ritual. In der Schauspielfassung wird die Ritualisierung des Rechtsvollzugs lediglich angekündigt. Karl beabsichtigt, seine Unterwerfung unter das Gesetz dadurch in ein Opfer zu verwandeln, dass er sich nicht unmittelbar der Justiz ausliefert, sondern einem »armen Schelm«, »der im Taglohn arbeitet und eilf lebendige Kinder hat« (RS, 160). Diesem möchte er damit die Belohnung verschaffen, die auf seinen Kopf ausgesetzt ist. Er betätigt sich am Ende

26 Vgl. Brittnacher, »Die Räuber« (wie Anm. 22), S. 352.

also doch wieder als großzügiger Geber. Karl macht sich selbst einem armen Vater (ausgerechnet einem Vater!) zum Geschenk, verschuldet diesen dadurch, ermöglicht ihm, die Lebensgabe an seine Kinder weiterzugeben und in exzessiver Ökonomie zu wirtschaften, statt als Tagelöhner in ›natürlichen‹ Tauschverhältnissen zu leben.

In der Trauerspielfassung wird das Reinigungsritual nicht bloß angekündigt, sondern auf offener Bühne vollzogen. Das in Aussicht gestellte Selbstopfer, mit dem ein armer Vater beschenkt werden soll, ist offenbar nicht hinreichend effektiv, um die verletzte Ordnung zu heilen und die Majestät des Gesetzes zu erweisen. Genauer: Das bloße In-Aussicht-stellen genügt nicht, das Theater muss vielmehr selbst die kultische Funktion des Opfers übernehmen. In der Trauerspielfassung geschieht dies dadurch, dass Karl, ehe er sich den Behörden stellt, Schweizer und Kosinsky einem aufwendig choreographierten Reinigungsritual unterzieht:

Gib mir deine Rechte, Kosinsky; Schweizer, deine Linke. *er nimmt ihre Hände und steht mitten zwischen beiden.* Zu Kosinsky. Du bist noch rein junger Mann – unter den Unreinen der einzige Reine! zu Schweizern Tief hab ich diese Hand getaucht in Blut – Ich bins, ders getan hat. Mit diesem Händedruck nehm ich zurück was mein ist. Schweizer! du bist rein [...]. (RT, 291).

Karl nimmt (christusgleich!) Schweizers Schuld auf sich und überträgt zugleich die Reinheit des unschuldigen Kosinsky auf den alten Kameraden. Anschließend vermacht er den beiden sein väterliches Erbe: »Eine Grafschaft ist mir heute zugefallen – [...] Teilt sie unter euch Kinder« (RT, 292). Auf diese Weise adoptiert Karl Schweizer und Kosinsky als seine Söhne und instituiert sie als gleichberechtigtes Brüderpaar, wodurch die ungleiche Brüderbeziehung zwischen Franz und Karl, aber auch diejenige zwischen Karl und Spiegelberg in einer neuen Generation geheilt wird.²⁷ Für diese (Lebens-)Gabe sollen sich die Beschenkten erkenntlich zeigen, indem sie ein Leben als »gute Bürger« führen (RT, 292). Ihr segensreiches Wirken soll dann seinerseits auch Karl, den väterlichen Schenker eines neuen, schuldlosen Lebens, reinigen: »wenn ihr gegen zehn, die ich zu Grund richtete, nur einen glücklich macht, so wird meine Seele gerettet« (RT, 292). Einer gegen zehn: Karl steckt noch immer – oder schon wieder – in der barbarischen Gabenökonomie. Der stille Gang des Gesetzes wird durch eine Katharsis überlagert, die Verschuldungsverhältnisse perpetuiert, anstatt sie aufzulösen. Diese Katharsis wird auf der Bühne des Trauerspiels inszeniert. Die Trauerspielfassung will auf diese Weise selbst dasjenige leisten, was die Schauspielfassung nur ankündigt: ein sichtbares, performativ wirksames Opfer, das die verletzte Ordnung heilt. Das Theater übernimmt die Aufgabe,

²⁷ Das Institut der Adoption markiert, wie Helmut J. Schneider aufgezeigt hat, den im Zeichen der Aufklärung stehenden Versuch, den Zufall der Geburt unter rationale Kontrolle zu bringen und die mit der Lebensgabe verbundenen Verschuldungsverhältnisse aufzuheben (vgl. Schneider, Genealogie und Menschheitsfamilie, wie Anm. 19, S. 175–199). Karl Moor gelingt es aber gerade nicht, die Verschuldungsverhältnisse auf dem Wege der Adoption Schweizers und Kosinskys zu bereinigen. Indem er die vormaligen Räuber mit seinem väterlichen Erbe großzügig beschenkt, wird die Dankesschuld vielmehr erneuert und auf die Adoptivsöhne übertragen.

jenes Mehr an ritueller Verbindlichkeit zu erbringen, dessen das Gesetz bedarf, um als »Majestät« in Erscheinung zu treten.²⁸ Doch geschieht dies nur um den Preis des Rückfalls in barbarischen Gabentausch.

III.

Schillers ›Räuber‹ enden mit einem Selbstopfer des Protagonisten, das die »Majestät« des Gesetzes manifestieren und seine Geltung damit erneuern soll. In Kleists ›Penthesilea‹ nimmt das Selbstopfer, das die gleichnamige Amazonenkönigin am Schluss der Tragödie vollzieht, das Gründungsoffer der »Völkermutter« (DKV II, Vs. 2047) Tanaïs wieder auf, mit dem diese den Frauenstaat in mythischer Vorzeit aus der Taufe hob. Das eine Selbstopfer soll beenden, was das andere Selbstopfer begründet hat. Das Selbstopfer der Tanaïs diene (ähnlich demjenigen Karl Moors) dem Zweck, das Gesetz, das die Frauen nach der Tötung der äthiopischen Invasoren im »Rat des Volks« sich »würdig« selbst gegeben hatten, zu autorisieren und zu ermächtigen (DKV II, Vs. 1953, 1960). Denn, wie Penthesilea im 15. Auftritt gegenüber Achill erläutert, kaum hatten die Frauen sich eine gesetzliche Ordnung gegeben, da wurden in ihren Reihen Zweifel an ihrer Fähigkeit laut, eine solche Ordnung durchzusetzen und zu verteidigen, Zweifel daran, dass »die Kraft des Bogens [...] / Von schwachen Frau'n beengt durch volle Brüste« regiert werden könne (DKV II, Vs. 198of.). Indem Tanaïs sich vor aller Augen kurzerhand die rechte Brust abbriss, gelang es ihr, die Macht des neuen, im Zeichen des Kriegsgotts Mars stehenden Gesetzes unter Beweis zu stellen und die Zweifel an der Lebensfähigkeit des Staates im Keim zu ersticken.

Doch derselbe Akt, der das Gesetz autorisierte, brachte zugleich ein Moment der Gabenökonomie ins Spiel, das dazu angetan war, seiner Destabilisierung Vor-schub zu leisten.²⁹ Denn der ursprünglichen Intention nach beruht das Gesetz des

28 Vgl. auch Friedrich Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? [1785]. In: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992, S. 185–200, hier S. 190: »Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt.« Schiller führt sein eigenes Schauspiel ›Die Räuber‹ als Beispiel dafür an.

29 Der Versuch, das Konzept des Gabentauschs auf die Texte Kleists anzuwenden, wurde bislang nur vereinzelt unternommen, so etwa in drei Beiträgen zum Kleist-Jahrbuch 2000, vgl. Pamela Moucha, Verspätete Gegengabe. Gabenlogik und Katastrophenbewältigung in Kleists ›Erdbeben in Chili‹. In: KJb 2000, 61–88; Michael Wetzels, Geben und Vergaben. Vorüberlegungen zu einer Neubewertung der Ambivalenzen bei Kleist. In: KJb 2000, 89–103; Wolfgang Pircher, Geld, Pfand und Rache. Versuch über ein Motiv bei Kleists ›Kohlhaas‹. In: KJb 2000, 104–117. Im Unterschied zu diesen Ansätzen möchte ich zum einen aufzeigen, dass die Gabenlogik bei Kleist auf einer Tiefenebene greift, nämlich auf der Ebene der Gesellschaftskonstitution (Kleist weist die Gabe als ein konstitutives Element von Vergesellschaftungsprozessen aus). Zum anderen möchte ich diese proto-soziologische Grundlagenreflexion historisch kontextualisieren, indem ich Bezüge zu zeitgenössischen Theorien der Soziogenese (hier repräsentiert durch Adam Smith) indiziere.

Amazonenstaates nicht auf einer Gaben-, sondern auf einer Substitutionslogik. Es besagt, dass die Frauen, die sich mit den zum Zwecke der Fortpflanzung erbeuteten Männern vereinigen, diese als bloße »Stellvertreter« des Gottes Mars anzusehen haben (DKV II, Vs. 2053). Dieses Prinzip der Stellvertretung wurde durch ein erstes Opfer in Kraft gesetzt, das im mythischen Ursprungsszenario des Amazonenstaates dem Brustopfer der Tanaïs voranging: Die Königin tötete Vexoris, den König der Äthiopier, die sich des Skytherreichs bemächtigt hatten, in der von den Invasoren erzwungenen ›Hochzeitsnacht‹ und wandelte dergestalt die Vereinigung mit dem Feind in eine Vereinigung mit dem Kriegsgott Mars um: »Mars, an des Schnöden Statt, vollzog die Ehe« (DKV II, Vs. 1949). Mars trat an die Stelle des Mannes und transformierte ihn eben dadurch zu seinem Stellvertreter. Der den Frauenkörper beschmutzende Akt der Vergewaltigung wurde auf diese Weise bereinigt, spiritualisiert und zur »keusche[n] Marsbefruchtung« umkodiert (DKV II, Vs. 2039). Fürderhin sollten alle Männer, mit denen die Amazonen sich vereinigten, nur noch Opfergaben für Mars und somit dessen zeichenhafte Stellvertreter sein.³⁰ Mars fungiert

30 Wohlgemerkt: Opfergaben im Sinne der Substitutionslogik, nicht im Sinne des Gabentauschs. Mars und die von den Amazonen unterworfenen Männer sollen sich, der ursprünglichen Intention des Gesetzes nach, im Amazonenstaat wechselseitig vertreten. Wenn die Amazonen sich mit den Männern sexuell vereinigen, tritt Mars als Mittler zwischen die kopulierenden Körper und transformiert das sinnliche Geschehen in eine spirituelle Kommunikation mit der Gottheit. Umgekehrt treten aber auch die zeichenhaften Körper der Männer zwischen die Amazonen und ihre Vatergottheit ins Mittel, so dass Mars selbst immer abwesend bleibt; er wird durch die Männer zeichenhaft vertreten. Die Opfergabe verbindet nur in dem Maße, in dem sie trennt. Wie Marcel Mauss und Henri Hubert in ihrem berühmten ›Essay über die Natur und die Funktion des Opfers‹ (1899) aufzeigen, ist genau dies ein wesentliches Merkmal des Opferritus: »[W]ir wissen, daß es ohne Mittler kein Opfer gibt. Weil sich das Geopferte vom Opfernden und vom Gott unterscheidet, trennt es sie, während es sie gleichzeitig vereint; sie nähern sich einander, doch ohne sich einander ganz auszuliefern.« Ein Gabentausch im engeren Sinne, der eben ein solches wechselseitiges Sich-Ausliefern beinhaltet, findet also nicht statt. Der Austausch zwischen dem Opfernden und dem Gott hat eher die Form eines Vertrags: »Deshalb wurde es [das Opfer] so oft als Form eines Vertrags aufgefaßt. Im Grund gibt es vielleicht kein Opfer, das nicht etwas Vertragliches beinhaltet. Die beiden anwesenden Parteien tauschen ihre Dienste aus, und jede kommt dabei auf ihre Kosten.« (Marcel Mauss, *Schriften zur Religionssoziologie*, hg. und eingeleitet von Stephan Moebius, Frithjof Nungesser und Christian Papilloud, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 2012, S. 93–216, hier S. 214.) Bezeichnenderweise folgt in der mythischen Erzählung, die Penthesilea zum Besten gibt, auf das Gründungsoffer, das Mars dargebracht wird, eine Volksversammlung der überlebenden Frauen, in der »ein Staat, ein mündiger, [...] aufgestellt« wird und die sich »das Gesetz [...] würdig selber« gibt, mit einem Wort: die einen Gesellschaftsvertrag abschließt (DKV II, Vs. 1957, 1960). Zur Problematik des Opfers in ›Penthesilea‹ vgl. Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, ›Opferfest. ›Penthesilea‹ – ›Sacre du Printemps‹. In: Jürgen Lehmann u.a. (Hg.), *Konflikt, Grenze, Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M. und Berlin u.a. 1997, S. 105–139, hier S. 105–125; Gabriele Brandstetter, ›Penthesilea. ›Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In:

hier als Medium, das zwischen die Frau und den Mann ins Mittel tritt, und als universaler Gleichmacher. Individuelle Unterschiede zwischen den erbeuteten Männern zählen nichts; sie sind sich alle darin gleich, dass sie als Zeichen auf die Vatergottheit Mars verweisen. Und Ähnliches gilt für die Frauen: Insofern die Männer, mit denen sie sich begatten, Mars bedeuten, begehen sie alle (symbolischen) Inzest mit diesem Vater, sind einander als Schwestern mithin gleich.³¹ Mars steht für ein Gesetz, das Recht berechenbar macht; er repräsentiert das (ökonomische, aber auch rechtliche) Prinzip äquivalenter Substituierbarkeit, das alle gegen alle austauschbar erscheinen lässt.

Mit ihrem Brustopfer bringt Tanais dagegen das Prinzip maßloser Verschuldung zur Geltung. Aufgrund dieser Lebensgabe stehen alle Amazonen künftig in ihrer Schuld. Die Verstümmelung der Brust markiert zum einen die Durchkreuzung von Weiblichkeit und Sinnlichkeit im Zeichen des Mars-Prinzips. Sie figuriert aber zugleich auch das Gegenteil – eine ur-mütterliche Geste und Gabe.³² Tanais *gibt* den Frauen buchstäblich ihre Brust, instituiert sich als »Völker Mutter« (DKV II, Vs. 2047) und macht die Frauen zu ihren Kindern. Mehr noch: Die Brustgabe stellt zudem auch eine Namensgabe dar. *Indem* sie sich die Brust abreißt, »tauft[]« sie das Volk auf den Namen »die Amazonen oder Busenlosen« (DKV II, Vs. 1986, 1989). Kleist evoziert hier eine bereits in der Antike verbreitete falsche Etymologie des Namens, die ihn auf die Bezeichnung *a-mazos* – »ohne Brust« – zurückführt.³³ Dieser Name ist kein Substitut, sondern ist mit der Sache, die er bezeichnet, untrennbar verbunden. Der Name *a-mazos* benennt, was Tanais tut (und wozu sie durch ihr symbolisches Tun wird), als sie die Frauen tauft; er besitzt mithin performative Kraft. Zugleich schreibt er sich unmittelbar den Körpern ein, und zwar paradoxerweise in Form einer Entwendung, als Entfernung eines Körperteils. Gabe ist hier unmittelbar auch Mangel beziehungsweise Raub. Das Gesetz des Mars kennt keine Bindung an den Körper. Es reduziert ihn zum bloßen Stellvertreter, zum Zeichen für Abwesendes. Der Name als mütterliche Gabe dagegen tritt nicht an die Stelle

Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen. Interpretationen, Stuttgart 1997, S. 75–115, hier S. 95–101; Anthony Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg i.Br. 1999, S. 103–154, hier S. 136–145; Gerhard Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes ›Iphigenie‹ und Kleists ›Penthesilea‹. In: Günther Emig und Anton Philipp Knittel (Hg.), Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800, Heilbronn 2000, S. 38–80, hier S. 54–72.

31 Der Staatsmythos der Amazonen dient mithin dazu, einen egalitären Schwesternbund zu etablieren – in Analogie zum Brüderbund der Räuber, wie Schiller ihn in seinem Drama präsentiert.

32 Vgl. Christian Moser, Politische Körper – kannibalische Körper. Strategien der Inkorporation in Kleists ›Penthesilea‹. In: Rüdiger Campe (Hg.), Penthesileas Versprechen. Exemplarische Analysen über die literarische Referenz, Freiburg i.Br. 2008, S. 253–290, hier S. 281–285.

33 Vgl. Christian Moser, Amazonen. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.), Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Kunst und Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart und Weimar 2008, S. 65–75, hier S. 65.

des bezeichneten Körpers, sondern bleibt ihm als Mal eingeprägt – wie die Narben der Schiller'schen Räuber.

Das Selbstopfer der Tanaïs führt mithin das Prinzip des Gabentauschs und der exzessiven Verschuldung in die Amazonengesellschaft ein.³⁴ Förderhin ist es nicht mehr oder nicht allein das Gesetz des Mars, sondern (auch) der Austausch von Lebensgaben, der den gesellschaftlichen Zusammenhalt stiftet. Der vertraglich begründete Staat verwandelt sich in einen Bund, der auf dem Austausch von Liebes- und Opfergaben beruht. Das gilt auch für die Beziehung zu den Männern, die auf Kriegs- und Raubzügen erbeutet werden. Schon vor der Regentschaft Penthesileas hat das Gesetz des Mars eine signifikante Änderung erfahren: Die erbeuteten Männer werden, wie Penthesilea Achill offenbart, nach dem Liebesakt, den sie mit ihren Bezwingerinnen zu vollziehen haben, nicht mehr getötet, sondern dürfen in ihre Heimat zurückkehren (vgl. DKV II, Vs. 2081f.). Man schenkt ihnen das Leben; das Kind, das sie zeugen, gewinnt somit das Ansehen einer Gegengabe. Die Amazonen und die von ihnen erbeuteten Männer tauschen Lebensgaben aus; auf dieser Basis können sich dann – entgegen der ursprünglichen Intention des Amazonengesetzes – persönliche Liebesbünde entwickeln. Auch Penthesileas Beziehung zu Achill wird auf eine solche Basis gestellt. Schon sein Name ist eine Gabe ihrer Mutter Otrere, den sie ihr auf ihrem Sterbebett vermacht (vgl. DKV II, Vs. 2137f.). Doch auch die Art und Weise, wie sie gegen ihn Krieg führt, gehorcht der Logik des Gabentauschs. Diomedes, der die Kämpfenden aus der Ferne beobachtete, schildert sie folgendermaßen:

[J]üngst, in einem Augenblick, da schon
Sein Leben war in ihre Macht gegeben,
Gab sie es lächelnd, ein Geschenk, ihm wieder:

Er stieg zum Orkus, wenn sie ihn nicht hielt. (Vs. 167–170; Hervorhebungen C.M.).

Die Formulierung ist zweideutig. Wer hat hier wem etwas geschenkt? Zunächst scheint es so, als sei Penthesilea die Schenkende: Sie schenkt Achill, der in ihrer Gewalt ist, sein Leben. Aber sie schenkt es nicht bloß, sie schenkt es ihm *wieder*. Ihr Geschenk ist eine Gegengabe, ein Wieder- und Zurückgeben. Also hat (zumindest aus ihrer Sicht) Achill ihr zuerst sein Leben geschenkt (indem er ihr unterlag), und sie hat dann diese Gabe zurückerstattet, und zwar *lächelnd*. Sie sieht das Ganze als ein Tauschgeschehen an, als einen Pakt, der eine intensive Verbindung stiftet. Der Kampf ist für sie von der Liebe nicht zu trennen. Er ist nicht etwa ein gegenseitiges Leben-*Nehmen*, sondern ein gegenseitiges Beschenken, welches Verpflichtungen begründet und Beziehungen stiftet.

Der Kampf verbindet, mehr noch aber der Sieg: Aus Penthesileas Sicht knüpft er ein unauflösliches Band zwischen den Kämpfenden. Als die Amazonen sie aus der Gewalt Achills befreien, reagiert sie daher mit Empörung auf diese Verletzung des Bundes, zu der ihre Schwestern sie dadurch nötigen:

34 Zur Problematik von Schuld und Verschuldung in Kleists ›Penthesilea‹ vgl. auch Claudia Benthien, *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*, Köln, Weimar und Wien 2011, S. 214–219, passim.

Wenn das Geschlecht der Menschen unter sich,
Mit Wolf und Tiger nicht, im Streite liegt:
Gibt's ein Gesetz, frag' ich, in solchem Kriege,
Das den Gefangenen, der sich ergeben,
Aus seines Siegers Banden lösen kann? (DKV II, Vs. 2303–2307)

Das Band, das durch den Sieg zwischen Sieger und Besiegtem gestiftet wird, ist aus Penthesileas Sicht von solcher Festigkeit, dass es durch keinerlei Gesetz gelöst werden kann. Es ist fester, verbindlicher als jedes Gesetz. Es ist zudem etwas, was den Menschen vom Tier unterscheidet, was den Krieg, den Menschen untereinander führen, vom Krieg der Menschen gegen die Tiere (also von der Jagd) abhebt. Es ist ein Humanum – das, was den Menschen zum Menschen macht und den Krieg ›humanisiert‹. Wäre der Gefangene als Kriegsbeute veräußert, könnte man ihn mithin durch Gewalt aus den Händen des Siegers wiedererlangen, dann wäre er bloßer Besitz. Er ist aber offenbar mehr als Besitz – nämlich *Eigentum*. Wie sich das gezähmte Tier kategorial vom wilden Tier unterscheidet, so der auf Lebensgaben beruhende ›humane‹ Krieg vom wilden Gemetzel, das den Gegner animalisiert und zur bloßen Menschenjagd verkommt. Der Kampf als Gabentausch begründet Eigentum. Penthesilea fühlt sich als Eigentum Achills; zuvor, als sie sich noch die Siegerin wähnte, sah sie Achill als ihr Eigentum an:

Nun denn, so grüß ich dich mit diesem Kuß,
Unbändigster der Menschen, *mein!* Ich bin's,
[...] der du *angehörst* (DKV II, Vs. 1805–1807, Hervorhebungen C.M.)

Eigentum markiert laut Smith ein abstraktes, innerliches, dauerhaftes Verhältnis. Das Gut gehört dem Eigentümer auch dann noch an, wenn es sich wegbewegt, wenn er abwesend ist. Dementsprechend schenkt (!) Penthesilea ihrer vermeintlichen Kriegsbeute Achill die »Freiheit« (DKV II, Vs. 1830) – eine rein äußerliche Bewegungsfreiheit, denn sie glaubt, dass er innerlich an sie durch »eine andre Kette« (DKV II, Vs. 1832) gebunden ist, die im Kampf geschmiedet wurde.

Wenn schon der Kampf als Gabentausch aufgefasst werden kann, so gilt das erst recht für das Liebesverständnis, das sich zwischen Penthesilea und Achill in der Schein-Idylle des 15. Auftritts entwickelt. Penthesilea ist in der Täuschung befangen, dass sie Achill besiegt, dass er sich ihr mithin *ergeben* hat. Als Gegengabe öffnet sie ihm ihr Herz (oder genauer: ihre Brust), erzählt ihm die Geschichte ihres Volks und ihre eigene Geschichte. Vor allem aber gibt sie ihm ihren Namen. Auf die Frage, wie er diejenige nennen solle, der er infolge des Kampfes »gehört«, antwortet Penthesilea: »Wenn sie [Achills Seele] dich fragt, so nenne diese Züge, /Das sei der Nam', in welchem du mich denkst.« (DKV II, Vs. 1814f.) Penthesilea schenkt einen Namen, der in den Zügen ihres Gesichts geschrieben ist. Mit ihrem Namen gibt sie unmittelbar einen Teil ihres Körpers und ihrer selbst. Sie reproduziert damit – diesmal allerdings im rein persönlichen Liebesverhältnis – die an den Körper gekoppelte Namensgabe der »Völker Mutter« (DKV II, Vs. 2047) Tanaïs. Zugleich ist der Name, den sie schenkt, Gegengabe für das Geschenk des Namens Achill, das sie von ihrer Mutter Otrere erhalten hat. Die Züge, die ihren Namen markieren, sollen dem

Gedächtnis Achills eingeschrieben werden. Die Namensgabe überschreitet mithin Körpergrenzen; mit ihrer Hilfe verleiht sie sich dem Körper Achills ein (ähnlich wie der von Tanaïs gegebene Name »Amazonen«, DKV II, Vs. 1989, sich als Mal dem Körper der Frauen eingeschrieben hat).

Doch nicht nur gegenüber Achill, auch gegenüber dem Amazonenvolk steht Penthesilea in einer Beziehung des Gabentauschs. Dass sie das Gesetz des Amazonenstaats verletzt hat, als sie sich Achill zu ihrer persönlichen Beute erwählte, ruft bei ihr keinerlei Schuldgefühl hervor. In höchstem Maße schuldig fühlt sie sich aber, als die Amazonen bei der Befreiung ihrer Königin aus den Händen Achills die ganze Schar der erbeuteten Griechenjünglinge verlieren. Die Schar der Jünglinge – das ist das Geschenk, das sie als Königin ihrem Volk zu geben schuldig war. Der Verlust wiegt umso schwerer, als er ihren Status als mütterliche Geberin in der Nachfolge der Lebensspenderin Tanaïs gefährdet. Er kann nur durch ein großes Opfer, eine Gegengabe aufgewogen werden. Penthesilea steht somit in einer Konfliktsituation: Ihre Befreiung aus den Händen Achills hat zum einen den auf Gabentausch beruhenden Kriegs- und Liebesbund mit Achill verletzt, andererseits aber auch den auf der ›Männergabe‹ beruhenden Bund zwischen der Königin und ihrem Volk. Beiden schuldet sie Gegengaben bzw. Entschädigungen, die einander jedoch ausschließen. Das Fass zum Überlaufen bringt in dieser Situation die vom griechischen Herold übermittelte Aufforderung Achills zum Zweikampf »auf Tod und Leben« (DKV II, Vs. 2362). Darin muss Penthesilea eine eklatante Verletzung des Bundes sehen, der sie an Achill knüpft. Denn als Besiegte ist sie ja bereits sein Eigentum, gehört ihm also auch in der Entfernung und auf Dauer an. Wenn er sie erneut zum Zweikampf ruft, dann muss das so auf sie wirken, als bestünde dieser Bund nicht, als sei sie kein dauerhaftes Eigentum, sondern bloßer Besitz – kein Mensch, mit dem man sogar im Kampf noch eine Bindung eingeht, sondern ein Tier, das man jagend vernichtet.³⁵

Es ist daher nur folgerichtig, dass Penthesilea im Zuge der Vergeltung, die sie für diese Verletzung des Kampf- und Liebesbundes übt, quasi selbst zum Tier wird. Sie jagt Achill mit Hunden und Elefanten; sie gesellt sich schließlich ihren Hunden bei, um ihn zu zerfleischen. Penthesilea agiert wie das Tier, zu dem Achill sie (aus ihrer Sicht) gemacht hat, indem er sie wie bloßen Besitz behandelte. Doch die Zerfleischung Achills ist nicht nur Vergeltung für seine vermeintliche Verletzung des

35 Möglicherweise nimmt Kleist hier auf die Barbarenkonzeption der klassischen griechischen Philosophie Bezug. Als geborene Sklaven sind Barbaren laut Aristoteles von Natur aus unfähig, sich selbst (und andere) zu leiten, sie besitzen noch nicht einmal das Potential zu vernunftgeleiteter Selbstbeherrschung und gleichen somit den Tieren. Daher, so argumentiert er, sei es gerecht, gegen Barbaren Krieg zu führen. Denn Krieg sei eine von der Natur vorgesehene Erwerbsform, die man (in Gestalt der Jagd) gegen Tiere und gegen solche Menschen anwenden müsse, »die von Natur zum Dienen bestimmt sind und dies doch nicht wollen.« (Aristoteles, Politik, aus dem Griechischen und hg. von Olof Gigon, München 1973, S. 58) Vgl. dazu Moser, *The Concept of Barbarism in Eighteenth-Century Theories of Culture and Sociogenesis* (wie Anm. 2), S. 48–53; Markus Winkler, *Theoretical and Methodological Introduction*. In: Ders. u.a. (Hg.), *Barbarian* (wie Anm. 2), S. 1–44, hier S. 19–23. – Achills Aufforderung zum Zweikampf wird von Penthesilea folglich als Erniedrigung zum Status einer animalischen Barbarin empfunden.

Kampf- und Liebesbundes, sondern auch eine (Über-)Kompensation für den Verlust der Männer, den die Amazonen bei der Befreiung Penthesileas erlitten haben. Indem sie Achill zerfleischt, reproduziert sie die für den Amazonenstaat konstitutive ›Marshochzeit‹ und das daran gekoppelte Opfer in seiner ursprünglichen Form – als Vereinigung mit dem Mann, die mit seiner Tötung einhergeht. Aber sie travestiert es zugleich auf provozierende Weise: Während Tanais und ihre Ur-Amazonen »[d]er Gäste Brust« ›sauber‹ mit Hilfe von Dolchen »zu küssen« und so »zusamt« ins Jenseits zu befördern suchten (DKV II, Vs. 1946), ersetzt Penthesilea den Dolch durch ihre eigenen Zähne und verleibt sich das Opfer ein. Körper vermischt sich mit Körper. Dergestalt wird das Gründungsoffer massiv verunreinigt. Die Funktion dieses Opfers – die ›Reinigung‹ und Spiritualisierung des Geschlechtsakts durch ein göttliches Medium, das die Körper der Männer zu bloßen Zeichen reduziert –³⁶ wird dadurch in ihr Gegenteil verkehrt.

Der ganze 24. Auftritt der ›Penthesilea‹ steht im Zeichen einer derartigen barbarisierenden Verunreinigung. Das Opfer Achills – Gegengabe für den Verlust der erbeuteten Griechen – wird von den Amazonen nicht angenommen. Die Königin wird ob ihrer entsetzlichen Tat vielmehr regelrecht verstoßen. Der Ausschluss aus der Gemeinschaft erfolgt symbolisch durch den Entzug ihres Namens – sie wird als diejenige tituliert, »die fortan kein Name nennt« (DKV II, Vs. 2607). Sie gilt den Amazonen nur noch als »die Grauvolle«, »die Entsetzliche« oder »die Scheußliche« (DKV II, Vs. 2695, 2705, 2714). Doch das Geschehen nimmt eine unerwartete Wendung (»Welch' eine wunderbare Wendung!«, so kommentiert die Oberpriesterin diese Peripetie im Kleinen, DKV II, Vs. 2861), als Penthesilea beginnt, ihre Waffen zu reinigen. Mit der Zeit beteiligen sich die Amazonen an dem Reinigungswerk. Ein Marmorbecken mit Wasser wird herbeigeschafft, und alle wirken daran mit, die Königin zu waschen und von den blutigen Spuren der Schlachtung Achills zu befreien. Wie in der Trauerspielfassung der ›Räuber‹ wird eine »im Drama selbst inszenierte [...] Katharsis« auf die Bühne gebracht.³⁷ Im Zuge dieses Reinigungsvorgangs erlangt Penthesilea, die zuvor wie im Wahn agierte, ihr Bewusstsein wieder. Es hat also zunächst den Anschein, als erziele das Reinigungsritual die erwünschte Wirkung. Doch das ist nicht der Fall. Penthesilea ist nun zwar bei Bewusstsein, aber sie kann sich an ihre schreckliche Tat nicht erinnern. Wie schon im 15. Auftritt erliegt sie der Täuschung, Achill besiegt und als Partner für sich gewonnen zu haben. Das Reinigungsritual reinigt also nicht von Schuld, es täuscht Reinheit und Unschuld nur vor.³⁸ Unter den Amazonen gibt es unterschiedliche Einstellungen zu dieser illusorischen Reinheit. Prothoe, die engste Vertraute Penthesileas, hält sie für heilsam. Sie fürchtet, dass Penthesilea an der Konfrontation mit der Wahrheit zerbrechen und in selbstzerstörerischen Wahn zurückfallen könnte. Die Oberpriesterin

³⁶ Vgl. Anm. 31.

³⁷ Gabriele Brandstetter, »Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet«: Darstellung von Katharsis in Kleists ›Penthesilea‹. In: Mehigan (Hg.), Heinrich von Kleist und die Aufklärung (wie Anm. 7), S. 186–210, hier S. 193.

³⁸ Ähnlich wie die vermeintliche Reinigung Schweizers durch Karl Moor in ›Die Räuber‹, III,2.

dagegen erhofft sich von der schonungslosen Enthüllung der Wahrheit einen nicht minder heilsamen Schock, der die Königin zur Einsicht in ihre Verfehlungen und zur Übernahme moralischer Verantwortung leiten könnte. Als Penthesilea schließlich erkennen muss, dass sie ihren Geliebten mit ihren eigenen Händen und Zähnen zerfleischt hat, tritt weder der eine noch der andere Fall ein. Sie zerbricht daran nicht, aber sie übernimmt dafür auch nicht die moralische Verantwortung. Sie entschuldigt sich vielmehr, in dem sie auf ein bloßes »Versehen« (DKV II, Vs. 2981), einen lässlichen Fehler verweist, der weniger ihr eigener ist, als er einen Defekt der Sprache markiert – einen Versprecher, eine Verwechslung von Küssen mit Bissen (vgl. DKV II, Vs. 2981f.), die mit der Verwechslung von Sprechen und Handeln einhergeht (denn das Wort ›beißen‹ oder ›küssen‹ auszusprechen ist etwas anderes als Bisse oder Küsse zu verabreichen, auch wenn dasselbe Körperteil, der Mund, daran mitwirkt). Die Reduktion der Tat auf einen kleinen Missgriff der Sprache, eine Missachtung minimaler sprachlicher Differenzen, scheint es Penthesilea zu ermöglichen, ihren Fehler zu korrigieren und ihre Schuld, wie gering sie auch sei, zu bereinigen. Sie glaubt, die Differenz, die sie in der Hitze der Tat übersah, nun markieren zu können:

Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;
Doch jetzt *sag*'ich dir deutlich, wie ichs meinte:
Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts.
Sie küßt ihn. (DKV II, Vs. 2986–2989, Hervorhebung C.M.)

Auch dieser Bereinigungsversuch geht in die Irre. Penthesilea vollzieht dabei den Missgriff, den sie doch korrigieren will; sie missachtet die Differenz, die sie zur Geltung bringen möchte. Denn sie sagt es ja eben nicht, sie tut es. Die Königin verwechselt erneut Sagen mit Tun, Worte mit Körpern. Sie bewegt sich somit in den Bahnen jenes sprachlichen Barbarismus, den Tanaïs mit ihrem zugleich verbalen und körperlichen Taufakt programmierte.

Und mehr noch: Auch das Selbstopfer Penthesileas, mit dem das Drama abgeschlossen wird, beruht auf einer solchen barbarisierenden Vermischung von Wort und Sache, von Sprechen und Handeln. Es reproduziert mithin die Verfehlung, die es sühnen soll. In einem Sprechakt erschafft Penthesilea einen Dolch, der sie von den Amazonen trennen und mit Achill vereinen soll. Der zerschneidende Dolch figuriert also paradoxerweise zugleich als Band oder Kette. Tatsächlich zitiert Penthesilea damit ihre eigene Rede aus dem 15. Auftritt, wo sie Achill in Aussicht stellte, »[i]n der Gefühle Glut« eine »Kette« zu schmieden, die sie noch fester aneinander binden sollte (DKV II, Vs. 1836, 1832): Gemeint war damit das Kind, das sie von Achill zu empfangen begehrte. In Penthesileas finaler Rede ersetzt der Dolch das Kind; die sprachliche Erzeugung des Dolches »in der Glut des Jammers« wird als Geburtsvorgang vorgeführt (DKV II, Vs. 3028). Die Königin gebärt ein Dolch-Kind, dem sie (wie die irritierende Formulierung lautet) ihre Brust gibt: »Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust« (DKV II, Vs. 3033). Sie gebärt und nährt mithin den Tod. Das Kind, das sie zur Welt bringt, figuriert nicht als Lebens-, sondern als Todesgabe. Penthesileas Rede überschreitet in rückhaltlos verunreinigender Manier kategoriale

Grenzen und Differenzen – zwischen Geburt und Tod, zwischen Trennen und Verbinden, zwischen Geben und Nehmen, zwischen Sprache und Körper.

Die Serie von Reinigungsversuchen, die das Drama abschließt, ist, wie in der Forschung wiederholt bemerkt wurde, in auffälliger Weise mit einigen Kernelementen der Tragödienpoetik verbunden: Peripetie, Anagnorisis, Hamartia – und nicht zuletzt Katharsis.³⁹ Der 24. Auftritt markiert eine Tragödie im Kleinen, »eine mise en abyme des Tragischen in der Tragödie«,⁴⁰ ein Spiel im Spiel, dem die Amazonen als Zuschauerinnen beiwohnen. Zugleich wird (wie in den ›Räubern‹) das kultische Element stark profiliert: Auf der Bühne werden rituelle Akte vollzogen, symbolisch aufgeladene Aktionen, die performativ wirksam sein sollen. Doch die genannten Kategorien werden zugleich auch entleert: Die Hamartia wird zu einem sprachlichen Lapsus bagatellisiert, eine wirkliche Anagnorisis findet nicht statt; die Katharsis steht im Zeichen von Illusion und Selbsttäuschung. Die Gewalt, die hier rituell vorgeführt wird, ist letztlich keine ›reinigende Gewalt‹ im Sinne René Girards,⁴¹ keine stellvertretende Gewalt, die die Zuschauerinnen affektiv miteinander vereinigt und die verletzte Ordnung heilt. Das Stück ersetzt die Katharsis vielmehr durch Kontamination – eine Kontamination, der sich auch die Rezipienten letztlich nicht entziehen können.

Die Katharsis, die Kleist in der ›Penthesilea‹ auf die Bühne bringt, ist bloßer Schein. Darin ähnelt sie den Reinigungsritualen, die Schiller in den ›Räubern‹ in Szene setzt, allerdings mit einem großen Unterschied: Schiller erhofft sich auch von diesem bloßen Schein noch eine moralisch läuternde Wirkung. Bei Kleist dagegen lässt sich der Schein nicht mehr zum ästhetischen Schein sublimieren. Der Schein ist hier Teil des Problems, das die Tragödie analytisch aufdeckt, keineswegs aber seine Lösung.

39 Vgl. Brandstetter, »Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet« (wie Anm. 37); Bernhard Greiner, *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Gangs. Grundlagen und Interpretationen*, Stuttgart 2012, S. 496.

40 Brandstetter, »Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet« (wie Anm. 37), S. 198.

41 Vgl. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh, Düsseldorf und Zürich 1987, S. 58f.

Doppelte Paratexte

Zur Funktion impliziter und expliziter Bühnenanweisungen in Schillers und Kleists Dramen

Bühnenanweisungen als Teil des Dramentextes kamen bekanntlich erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts verstärkt auf. Die Beredsamkeit des Körpers und die aus ihr ableitbare Psychologie der Affekte waren im Schultheater des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts nur implizit präsent. Die Gymnasialbühne in ihrer protestantischen wie gegenreformatorischen Ausprägung kultivierte ein relativ breites Repertoire von Techniken, bei denen der Leib in den Dienst der szenischen Schaustellung trat. Jedoch war dieser Aspekt eingebunden in das rhetorische Gesamtkonzept der bühnenspezifischen Wirkungssteuerung. Er bildete ein Element der täglichen Übung von *memoria* und *actio*, die für das Theater des Reformationszeitalters konstituierende Bedeutung besitzen. Wie sich der Schauspieler – also der Schüler – auf der Bühne zu verhalten hatte, vermittelte der praktische Rhetorik-Unterricht, ohne dass es im Dramentext ausdrücklich beschrieben wurde.¹ Der Mangel an expliziten Anweisungen entsprach den spärlichen Annotationen, mit denen Bach und andere Barockkomponisten ihre Konzertpartituren zu versehen pflegten.

Zwar gab es keine textimmanenten Hinweise, jedoch fiel der Paratext des Dramas mit Einleitung, Anmerkungen und – zumal bei Lohenstein – gelehrten Fußnoten durchaus üppig aus.² Für die Aufführung wurden Periochen geschrieben, programmheftartige Szenenerläuterungen, die dem Publikum das Verständnis erleichtern sollten.³ Lohenstein und Hallmann nutzen dieses (bei Gryphius noch nicht auftauchende) Verfahren, um in knappen Inhaltsangaben zu den einzelnen Akten – den ›Abhandlungen‹ – einen Abriss des Geschehens zu liefern. Der Schwerpunkt lag dabei auf den jeweiligen szenischen Höhepunkten, deren pathoshaltige Nuancierungen, Peripetien und Zuspitzungen ausführlicher beschrieben wurden.⁴

1 Vgl. hierzu Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 39f.; für das Jesuitendrama die Übersicht bei Volker Meid, *Die deutsche Literatur des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740*, München 2009, S. 338–363.

2 Vgl. zum Paratext Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993, S. 11f.

3 Vgl. dazu grundlegend Jean-Marie Valentin, *Les jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, 2., verbesserte Aufl., Paris 2001.

4 Charakteristisch hier: Daniel Casper von Lohenstein, *Agrippina* [1665]. In: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abteilung II, Bd. 2,1*, hg. von Lothar Mundt,

Las man Periochen bzw. Abrisse genauer, so erschloss sich eine Art Aktionsfolge mit den jeweils zentralen Momenten des theatralischen Spiels. Ein dramenimmanenter Bereich mit expliziten Hinweisen zur Körpersprache existierte allerdings nicht, weil die Akteure wussten, wie sie sich in spezifischen Affektlagen im Rahmen eines festen Ausdrucksrepertoires zu präsentieren hatten. Dessen Regeln stammten aus den Bestimmungen zur rhetorischen *actio* mitsamt ihren normativen Darstellungsprinzipien.

Das klassizistische Drama verwendete dann bereits Angaben zu Auftritten und Abgängen, die im Barockdrama komplett fehlten. Hinweise auf die Ausdrucksebene des Spiels unterblieben jedoch zumeist, man vermittelte keine Informationen zu Körperhaltungen, und auch Mimik oder Gestik schilderte man nicht näher. Dass Anmerkungen zu allgemeinen Gemütsverfassungen geboten wurden, wie in Gottscheds Tragödie ›Sterbender Cato‹ (1732), war eine absolute Ausnahme; Johann Elias Schlegels ›Canut‹ (1746) etwa verzichtete komplett auf jede Annotation zum Bühnengeschehen.⁵ Tendenziell bot die Komödie mehr Szenenhinweise als die Tragödie. Luise Gottscheds Lustspiele ›Die Pietisterey im Fischbein-Rocke‹ (1736) und ›Der Witzling‹ (1745) oder Gellerts ›Die kranke Frau‹ (1747) lieferten gelegentlich Anmerkungen zur Mimik, die vorgeschützte Affekthaltungen oder Gesinnungen als Elemente der Intrige kenntlich machen, zuweilen auch Hinweise auf eine zart angedeutete Komik der Körpersprache.⁶ Kommt es, wie in Gottscheds ›Pietisterey‹, zu einer Ohnmacht, so wird sie direkt durch den kommentierenden Text annonciert, nicht durch die Figur selbst expliziert, wie das noch bei Lohenstein der Fall war.⁷ Solche Momente bildeten jedoch Ausnahmen im Gesamtbild des aufgeklärten

Berlin und New York 2005, S. 9–12; Johann Christian Hallmann, *Mariamne*. Trauerspiel [1670], hg. von Gerhard Spellerberg, Stuttgart 1973, S. 14–17.

- 5 Vgl. Gottscheds Anmerkung zu Beginn des fünften Akts: »Cato allein, in tiefsten Gedanken sitzend und ein Buch in Händen habend.« (Johann Christoph Gottsched, *Sterbender Cato*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1984, S. 75)
- 6 Luise Adelgunde Victorie Gottsched, *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke*. Komödie, hg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1968, S. 36, 74, 77, 88, 130, 134; dies., *Der Witzling*. In: Georg-Michael Schulz (Hg.), *Lustspiele der Aufklärung in einem Akt*, Stuttgart 1988, S. 5–39, hier S. 24, 35f., 37f. (wobei die von den Anmerkungen verlangte Körpersprache eine für das frühaufklärerische Stilideal untypische Expressivität – Schreien, Werfen, Aufspringen – bietet); Christian Fürchtgott Gellert, *Die kranke Frau*. In: Schulz (Hg.), *Lustspiele der Aufklärung*, S. 79–115, hier S. 95, 97f., 100, 103f., 106.
- 7 Gottsched, *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* (wie Anm. 6), S. 37. In Lohensteins ›*Agrippina*‹ wird die Ohnmacht des Zauberers Zoroaster zunächst durch die Inhaltsangabe am Beginn des Textes und anschließend durch die Figurenrede zur Sprache gebracht: »Die Ohnmacht fällt mich hin« (Lohenstein, *Agrippina*, wie Anm. 4, S. 12, 163). Mag diese kurze Ankündigung noch physiologisch angehen, weil die Person die Ohnmacht nahen spürt, so wird die nachfolgende paränetische Pointe der Rede – »ihr Sterblichen mög't lernen: / Wer Hell' und Schatten ehr't/ entehr't/ erzür'n't die Sternen.« – vollends unglaubwürdig, da ein in Ohnmacht Fallender zu diesem Sprechakt schwerlich in der Lage ist. Das barocke Trauerspiel behauptet nicht nur hier eine demonstrative Funktion vor dem Postulat der psychophysischen Glaubwürdigkeit.

Dramas klassizistischer Provenienz, das sonst sehr sparsam mit paratextuellen Hilfsmitteln umging.

Das Bild änderte sich komplett im bürgerlichen Trauerspiel ab der Mitte der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts. Lessings Trauerspiel ›Miss Sara Sampson‹ (1755) weist bereits 150 Bühnenanweisungen auf, und über 600 Gedankenstriche verlangen Pausen der Rede, die durch eine eigene Gebärdensprache der Akteure gefüllt werden musste. In Lenz' ›Hofmeister‹ (1774) sind es 180 Anweisungen und knapp 400 Gedankenstriche mit der Funktion, Unterbrechungen, unterdrückte Affekte und Bewusstseins sprünge anzuzeigen. Schillers ›Kabale und Liebe‹ (1784) enthält knapp 550 Regieanweisungen und weit über 1000 Gedankenstriche, also einen ganzen Apparat paratextueller Hinweise und Redezeichen, die das Spiel der Akteure steuern. Dieser Umbruch zu einer impliziten Performanz des Bühnentextes wurde durch die Forschung zunächst stiltypologisch, später wissenshistorisch beschrieben.⁸ Dass Anthropologie und Erfahrungsseelenkunde einen wesentlichen Einfluss auf die implizite Poetik der Regieanweisungen genommen haben, ist seit Alexander Košeninas Arbeit zur *eloquentia corporis* unstrittig. Ihre Epistemologie prägt die szenische Technik und erlaubt es, die innere Bühne des Menschen vor den Augen des Publikums zu öffnen.⁹ Lenz spricht in seinen ›Anmerkungen übers Theater‹ (1774) davon, dass im Schauspiel der »Charakter, der kenntliche Umriß eines Menschen« hervortreten habe.¹⁰ Schiller betont in der Vorrede zu den ›Räubern‹, es gehe darum, »die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen« (NA 3, 5).¹¹

Aufschlussreich und bisher wenig bekannt ist jedoch, mit welchen Techniken Anweisungen überhaupt organisiert und artikuliert werden. Neben dem expliziten Text des Apparats existieren auch – von der Forschung weitgehend vernachlässigt – implizite Anmerkungen, die in die Rede der *dramatis personae* integriert sind. Sie unterliegen einer Doppelfunktion, insofern sie als Paratexte und als Elemente des Dialogs gleichermaßen auftreten. Im Folgenden wird es um beide Varianten, um explizite Paratexte innerhalb der Anmerkungs bereichs und um implizite Paratexte

8 Vgl. Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960, besonders S. 27–29, 92–95; Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst* (wie Anm. 1), besonders S. 31–33.

9 Als einer der ersten hat Walter Müller-Seidel in seiner ungedruckt gebliebenen Dissertation den Blick auf die Funktion der Bühnenanweisungen beim jungen Schiller gelenkt: Walter Müller-Seidel, *Das Pathetische und Erhabene in Schillers Jugenddramen*, maschinenschriftliche Dissertation, Heidelberg 1949, S. 85–91; vgl. auch ders., *Das stumme Drama der Luise Millerin*. In: *Goethe-Jahrbuch 17* (1955), S. 91–103.

10 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater*. In: Ders., *Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2, hg. von Sigrid Damm, München und Wien 1987, S. 641–671, hier S. 651.

11 Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Seitenzahl zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.

innerhalb des Dialogs gehen. Das Untersuchungsfeld bilden die Dramen des jungen Schiller sowie Kleists ›Penthesilea‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹.

I. Paratexte und Körpersprache in Schillers frühen Dramen

Schon Schillers ›Räuber‹ bieten eine Dramaturgie des Körpers, deren zumeist eruptive Qualität nicht davon ablenken sollte, dass ihre Stilmittel genau kalkuliert sind. Ein nicht unwesentlicher Teil des Szenenanweisungen rekurriert auf das traditionelle Repertoire des höfischen Theaters. Dazu gehören Gebärden wie das Sich-Verhüllen – der alte Moor »*verbirgt*« (NA 3, 12) etwa das Gesicht, als ihm Franz den Brief des vermeintlichen Leipziger Korrespondenten vorliest; zu nennen sind ebenso Momente des Niederkniens, Verstummens, Erstarrens, die durchaus zum Stillkanon der Hofbühne zählen (vgl. NA 3, 93, 37, 131). Die fast statuarisch-zeichenhafte Dimension solcher Sequenzen, die vor allem die Handlung um den alten Moor bestimmen, korrespondiert den Bibelanspielungen, wie sie durch das Leitmotiv vom verlorenen Sohn gesteuert werden. Schiller liefert hier ein sehr traditionelles intertextuelles Geflecht von religiösen Allusionen, die sich in pathetischen Theater-Gebärden manifestieren. Stilhistorisch gehören sie ins Repertoire der Hofbühne und der Oper, nicht zum modernen Dramentypus, den ›Die Räuber‹ sonst ausbilden. Seit Peter Michelsens kanonischer Studie wissen wir, dass sich darin die Eindrücke spiegeln, die Schiller als Karlsschüler bei diversen Opernaufführungen in Ludwigsburg und Stuttgart etwa durch Inszenierungen der ›Semiramade‹ und des ›Il Vologeso‹ von Niccolò Jommelli, aber auch durch Jean Georges Noverres Ballette empfangen hat.¹²

Die zweite, auffälliger und zahlenmäßig größere Gruppe bilden Anmerkungen, die Ostentationen extremer Leidenschaften betreffen. Sie verstoßen gegen alle Konventionen des klassizistischen Theaters, weil sie eine heftige und zugleich unvermittelte Körpersprache verlangen: »*Sich vorn Kopf schlagend*«, »*schäumend auf die Erde stampfend*«, »*schreyend, sein Gesicht zerfleischend*«, »*Wirft sich auf die Erde*«, »*sich losreißend*«, »*giebt ihm eine Mauschelle*«, »*mit einem Sprung*«, »*Greift ihn hart an*«, »*wider die Wand rennend*«, »*wild auf ihn losgehend*«, »*wider eine Eiche rennend*« (NA 3, 24, 31, 48, 60, 73, 75, 82, 91, 99, 123, 131). Bei sämtlichen dieser Anweisungen geht es um die bewusst herbeigeführte, oft schmerzhaft Kollision von Körper und Objektwelt, die einer besonderen Erregung entspringt. Gelegentlich kommt es auch zum direkten Zusammenstoß zwischen Körpern, wenn jemand geschüttelt, festgehalten oder geschlagen wird. Diese Formen physischer Aktion oder Interaktion sind charakteristisch für das Drama der 1770er-Jahre, für die Texte eines Lenz, Klinger, Leisewitz und Wagner. Hier fand Schiller einen reichen Kanon an Vorbildern für seine Szenenanweisungen, die plötzliche Erregung und explosive Affektive forderten. Die Emotionen der *dramatis personae* sind nicht mehr nur Vehikel der moralischen Lehre, sondern stehen selbst im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Schon Johann George Sulzer, dessen Arbeiten Schiller über Abels Philosophieunter-

¹² Vgl. Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers ›Räubern‹*, Heidelberg 1979, S. 15f., 23f.

richt an der Karlsschule kennenlernte, hatte in einem 1760 verfassten Aufsatz erklärt, das Theater rege zum Nachdenken über ›Charaktere‹ und ›Leidenschaften‹ an.¹³ Die Moraldidaxe bleibt in dieses Wirkkonzept eingeschlossen, ohne dass sie dessen alleinigen Zweck bildet.

Eine dritte Gruppe der Bühnenanweisungen betrifft den unmittelbaren körperlichen und physiognomischen Ausdruck der Figuren: Lächeln, Grimassieren, Augenrollen. Bisweilen können sie sich auf dichte Abfolgen von expressiven Gebärden erstrecken: »SPIEGELBERG *der sich die ganze Zeit über mit den Pantomimen eines Projektmakers im Stubeneck abgearbeitet hat*« (NA 3, 25). Das Stichwort ›Pantomime‹, das auch in Lenz' Regieanweisungen häufiger auftaucht, signalisiert ein stummes Spiel outrierten Charakters. Johann Jacob Engels ›Ideen zu einer Mimik‹ (1785/86) unterscheiden zwischen den natürlichen Gebärden und den künstlichen Pantomimen des Tänzers, der »malende[] Zeichen« verwenden muss, weil seine Vorführung keine Unterstützung durch die Rede erfährt.¹⁴ Für Engel haben pantomimische Elemente im Drama keinen Platz, denn sie tragen eine eigenständige Ausdrucksqualität jenseits der Sprache. Einem realistischen Theater, das um natürliche Wirkung bemüht ist, bleiben sie abträglich, wie auch Lessings ›Hamburgische Dramaturgie‹ (1767–1769) betont.¹⁵ Schiller dagegen verwendet die Pantomime, darin Lenz und Klinger folgend, zur Veranschaulichung extremer Affektzustände. Er distanziert sich damit bereits vom Realismusgebot des bürgerlichen Dramas und der von Lessing und Engel noch normativ festgeschriebenen Ökonomie seiner Gebärdensprache.¹⁶

Sehr häufig setzt Schiller die Entfärbung des Gesichts als Stilmittel zur Darstellung extremer Affekte ein. Sie wird nicht durch eine Bühnenanweisung, sondern durch die direkte Rede angezeigt, die hier deren Funktionen übernimmt. Der Räuber Grimm ruft in der ersten Leipziger Szene, nachdem Karl den von Franz verfassten Brief erhalten hat, der sein Versöhnungsangebot ausschlägt: »Was hat er, was hat er? Er ist bleich wie die Leiche.« (NA 3, 25) Und der Diener Daniel konstatiert bei Franz, als dieser von ersten Zeichen schlechten Gewissens heimgesucht wird: »Ihr seydt todenbleich, eure Stimme ist bang und lallet.« (NA 3, 117) Die hier vorliegende Technik könnte man eine implizite Bühnenanweisung oder aus umgekehrter Perspektive eine paratextuelle Figurenrede nennen. Mit beiden Begriffen soll im Folgenden gearbeitet werden, je nachdem, ob der Schwerpunkt der Betrachtung auf dem

13 Vgl. Johann Georg Sulzer, Philosophische Betrachtungen ueber die Nutzlichkeit der dramatischen Dichtkunst. In: Ders., Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Bd. 1, Leipzig 1773, S. 146–165, hier S. 163.

14 Johann Jacob Engel, Ideen zu einer Mimik. Zwei Theile, Berlin 1785f., Faksimile-Nachdruck Darmstadt 1968, Zweiter Theil, S. 18.

15 Vgl. Gorthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie. In: Ders., Werke, Bd. IV, hg. von Herbert G. Göpfert, bearbeitet von Karl Eibl, München 1973, S. 229–720, hier S. 250f.

16 Bei Engel schließt das Konzept psychologisch nachvollziehbarer Gesten auch die Kritik des versifizierten Trauerspiels und seiner pathetischen Tendenz ein; vgl. Engel, Ideen zu einer Mimik (wie Anm. 14), Zweiter Theil, S. 111–113, 177f.

Apparat der Anmerkungen und deren Fortführung in der Rede oder auf dem Dialog und dessen partiell paratextuellem Charakter liegt.

Die implizite Bühnenanweisung hat in der eben zitierten Sequenz zunächst den Charakter einer Hilfestellung für die Akteure. Mag der Schauspieler ein Erröten noch produzieren können, so dürfte das Erbleichen für ihn aus physiologischen Gründen unspielbar sein. Engel schreibt 1785 in den ›Ideen zu einer Mimik‹: »[...] die Verwandlung der Gesichtsfarbe wird man durch Vorstellungen der Phantasie nur sehr selten und sicher nie durch kalten Vorsatz bewirken.«¹⁷ Dass Schiller das Erbleichen nicht durch die Regieanweisung fordert, sondern im Rahmen der Figurenrede mit anderen Befunden körperlicher Reaktion verbindet, ist folglich ein Zugeständnis an die Ausdrucksmöglichkeiten des Akteurs. Für die szenische Realisierung bedeutet das, dass dem Schauspieler Varianten der Darstellung bleiben: Er kann sich auf die ›lallende‹ Stimme konzentrieren, wohingegen das Erbleichen nicht im Vordergrund stehen muss. Es geht um die Angst des Franz Moor, nicht um die Präsentation eines isolierten Ausdrucksmoments. Ähnlich verfährt Lessing in ›Miss Sara Sampson‹, wenn die Titelheldin einen Wandel im Gesicht ihrer Gegenspielerin Marwood erkennt: »Ich erschrecke, Lady; wie verändern sich auf einmal die Züge Ihres Gesichts? Sie glühen; aus dem starren Auge schreckt Wut, und des Mundes knirschende Bewegung –«¹⁸ Gelegentlich verwendet schon die Komödie der Aufklärung diese Technik, wenn sie in bedeutenden Momenten auf das Zusammenwirken von mimischem Ausdruck und sprachlicher Erläuterung setzt.¹⁹ Im Aufführungskontext ermöglicht das Verfahren für die Akteure ein punktuelles – falls notwendig auch nur selektives – Nachspielen der verbalen Kommentierung.

Im impliziten Paratext manifestiert sich eine doppelte Dimension der ausstellend-performativen und der schildernd-charakterisierenden Darstellung: Er ist Theater und Erzählung gleichermaßen. In der unterdrückten Vorrede zur Erstausgabe der ›Räuber‹ nennt Schiller sein Stück »einen dramatischen Roman« (NA 3, 244). Die epische Tendenz der ›Räuber‹ schließt nicht nur eine Vielzahl erzählerischer Elemente ein, zu denen, wie man weiß, längere narrative Passagen – Berichte über Verbrechen und Mord, Retrospektiven, Karls kleine Ringparabel – gehören. Sie wird auch durch die Regieanweisungen oder implizite Paratexte in deren Funktion konstituiert. Der implizite Paratext schildert gewissermaßen das Geschehen aus einer erzählerischen Meta-Sicht, er gibt den Darstellern ihr Ausdrucksrepertoire vor und strukturiert dessen Einsatz. Damit erzeugt er zugleich, über die narrative Dimension hinaus, ein performatives Moment, denn er fungiert nicht nur als

17 Engel, Ideen zu einer Mimik (wie Anm. 14), Erster Theil, S. 197.

18 Gotthold Ephraim Lessing, Miss Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Ders., Werke, Bd. II, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1971, S. 9–100, hier S. 83; vgl. Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst (wie Anm. 1), S. 85f.

19 Vgl. Gottsched, Die Pietistery im Fischbein-Rocke (wie Anm. 6), S. 82: »Wie? so tief in Gedancken, Herr Liebmann? Sie kennen mich ja kaum?«

schilderndes Nacherzählen visueller Zeichen, sondern als Mittel ihrer theatralischen Organisation.²⁰

Wo es um affektive Ursachen für den Gesichtsausdruck geht, schöpft Schiller bei Bühnenanweisungen oder implizit paratextuellen Stilmitteln aus seinem akademischen Wissen. In Sulzers ›Allgemeiner Theorie der schönen Künste‹ (1771–1774) durfte er lesen, dass Gebärden eine »lebhaft[e] Abbildung des innern Zustandes des Menschen« vorstellen.²¹ Sulzers Artikel über Gestik sucht zu erklären, welche enormen Ausdruckskapazitäten einer natürlichen, am Alltäglichen orientierten Körpersprache innewohnen. Bei seinem philosophischen Lehrer Abel konnte der Eleve Schiller grundsätzlicher lernen, dass die intellektuelle Aufmerksamkeit des Menschen stark von den Leidenschaften abhängt, die ihn antreiben. In der 1776 verfassten ›Dissertatio de origine characteris animi‹ schreibt Abel:

Quia attentio semper dirigitur ad ideam affectui maxime respondentem, (praeterquam si sit vel nimis vivida vel debilis,) influxus eius est maxime memorabilis. 1) Auger in genere facultatum operationes; cum e contrario sine affectibus omnia sint debilia. [Die Aufmerksamkeit wendet sich immer der Vorstellung zu, die die meisten Affekte mit sich führt (vorausgesetzt, diese sind weder allzu lebhaft noch zu schwach). Schon daraus ergibt sich, daß man den Einfluß der Leidenschaften gar nicht hoch genug veranschlagen kann.]²²

Kein Mensch, so expliziert Abel, könne zu einem großen Charakter werden, ohne dass alle seelischen Kräfte in ihm gleichermaßen und in balancierter Verteilung ausgeprägt seien. Affekte und Ratio dürfen keine Alleinherrschaft über das Gemüt ausüben, denn andernfalls gerät das seelische Ganze aus dem Gleichgewicht. Neben den Fähigkeiten des Verstandes, der Urteilskraft und der Wahrnehmung spielen die Leidenschaften in Abels Anthropologie eine entscheidende Rolle. In seiner Genie-Rede von 1776 erklärt er: »Ohne Leidenschaft ist nie etwas grosses, nie etwas ruhmvolles geschehen, nie ein grosser Gedanke gedacht, oder eine Handlung der Menschheit würdig vollbracht worden.«²³ Wichtig für die Entwicklung des herausragenden Charakters bleibt die Vielfalt der seelischen Kräfte bei, wie Abel formuliert, »Uebereinstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen«.²⁴

Betrachtet man die Bühnenanweisungen und impliziten Paratexte der ›Räuber‹, so ließe sich Schillers Debüt drama als Schauspiel entgrenzter Affekte lesen. Nichts

20 Sehr früh erkannte diese epische Tendenz Julius Petersen, Schiller und die Bühne, Berlin 1904, S. 379.

21 Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Erster und Zweyter Theil, Leipzig 1773f., Erster Theil, S. 571.

22 Jacob Friedrich Abel, Dissertatio de origine characteris animi. In: Ders., Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782), mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 140–179, hier S. 173, 543 (deutsche Übersetzung).

23 Jacob Friedrich Abel, Rede, über die Entstehung und die Kennzeichen grosser Geister. In: Ders., Quellenedition (wie Anm. 22), S. 181–218, hier S. 194.

24 Abel, Rede (wie Anm. 23), S. 207.

anderes als eine Zerstörung der von Abel beschriebenen Balance von Affekt und Vernunft geschieht in den eruptiven Momenten, die der Text immer wieder bietet. Das Drama zeigt die Schnelligkeit der Imagination *in actio*, die hitzige Dynamik der Leidenschaften im Moment, die aberwitzigen Konsequenzen des affektiven Furor im Gewaltakt. Hier erscheint die pathologische Symptomatik des Schwärmertums, die Abels Rede mit klaren Worten bezeichnet: »Schwärmerey besteht eigentlich in Ueberspannung und in ganz besonderer Modification seiner Empfindung gegen einen gewissen Gegenstand.«²⁵ Der Schwärmer vollzieht »Sprünge« und »Aus-schweifungen«, die gerade die seelische Harmonie stören.²⁶ Im Gegensatz zum Genie ist der Schwärmer geprägt von unbeherrschbarer, unproportionierter, exzessiver Leidenschaft. Die Bühnenanweisungen der ›Räuber‹ spiegeln genau diese Situation der Entgrenzung wider, indem sie den Körper als Schauplatz seelischer Extreme vorführen. Wo man Fäuste schwingt und wild grimassiert, auf den Boden stampft und gegen Wände oder Bäume rennt, da ist die Gleichmäßigkeit dahin, die Abel in seiner ›Dissertatio‹ als Merkmal des seelisch balancierten Charakters beschreibt. Im eigentlichen Zentrum der ›Räuber‹ steht nicht der Aufruhr gegen die Ordnung des Staates, sondern die Rebellion der Affekte im Inneren des Menschen. Als Studie überspannter Charaktere in seelischen Ausnahmezuständen ist Schillers Debütstück weniger ein sozialpolitisches Exerzitium als ein psychologisches Ereignis.

Auch ›Kabale und Liebe‹, Schillers drittes Drama, weist eine Flut von Regieanweisungen und Gedankenstrichen auf. Die Anweisungen gehen mikropsychologisch auf sehr unterschiedliche Affektregungen ein, die nuancierter als in den ›Räubern‹, im Detail genauer motiviert sind. Schon Lessings ›Hamburgische Dramaturgie‹ hatte gefordert, dass die üblichen Formen von »Affektation und Grimasse« durch persönliche Gebärden – »die individualisierenden Gestus« – ersetzt werden müssten, die das Innenleben der Figuren sichtbar machten.²⁷ In seiner im Frühjahr 1784, kurz nach der Publikation von ›Kabale und Liebe‹ verfassten Schaubühnenrede verlangt Schiller im Sinne Lessings, die Schauspieler sollten an einer genauen Nuancierung ihrer Technik und an der Darstellung von ineinander übergehenden Emotionen arbeiten. Nicht sinnvoll sei es dagegen, »für jedes Genus von Leidenschaft« eine »aparte Leibesbewegung« einzustudieren, weil das nur statuarisch und künstlich anmute (NA 20, 84).

Während die wilde Gebärdensprache der ›Räuber‹ bisweilen wie eine etwas willkürliche Choreographie der Dauererregung erscheint, wirkt das Gestenspiel in ›Kabale und Liebe‹ differenzierter und abgestufter. In manchen Szenen wird jede Figurenrede durch eine Regieanweisung ergänzt, die Stimmlage, Gesichtsausdruck oder Körperhaltung betrifft. Das gilt gerade für die ersten beiden Akte, die Gespräche im Hause Miller, die Kammerdiener-Szene und die Begegnung zwischen Ferdinand und Lady Milford. Hier liest sich der von Bühnenanmerkungen durchsetzte Dramentext wie ein Dialog mit Kommentaren. Die erläuternde Leistung der Regieanweisungen mischt sich mit einer narrativen Eigenfunktion; löste man

25 Abel, Rede (wie Anm. 23), S. 207.

26 Abel, Rede (wie Anm. 23), S. 207.

27 Lessing, Hamburgische Dramaturgie (wie Anm. 15), S. 250.

die Anweisungen aus dem Kontext, so ergäben sie eine selbständige Erzählung am Leitfaden von Physiognomie und Körpersprache. Gleiches gilt für die weit über 1000 Gedankenstriche, die den Text immer wieder unterbrechen. Schiller verwendet eine eigene Notationstechnik, indem er einfache, doppelte und – neu gegenüber der älteren, etwa bei Lessing und Leisewitz anzutreffenden Vorgehensweise – verlängerte Gedankenstriche einsetzt. Damit strukturiert er die Redepausen auf musikalische bzw. choreographische Weise und verleiht ihnen ein eigenes Gewicht im szenischen Ablauf. Sie tragen Bedeutung, ermöglichen ein stummes Spiel und gewinnen dramaturgische Funktionen besonderer Art.

Die meisten Regieanweisungen betreffen Ferdinand. Er stammt aus der Affektfamilie Karl Moors, ist expressiv in Gestik, Mimik und Motorik. Er rollt die Augen, wirft wütende Blicke, ballt die Fäuste, fällt auf die Knie, stampft auf den Boden, rennt auf und ab, stürzt davon; fortwährend ist er in Bewegung, jedes Gespräch löst in ihm physische Reaktionen aus. Der Furor, der Ferdinands Gebärden beherrscht, spiegelt eine Disharmonie zwischen Wahrnehmung und Urteil, Beobachtung und Folgerung. Was immer Ferdinand sieht und hört, bezieht er in einer schnell ablaufenden Kette von Schlüssen auf sich. Bemerkenswert sind dabei das Tempo der Reaktionen und die Heftigkeit seiner Stimmungswechsel. In Friedrich Heinrich Jacobis psychologischem Roman ›Allwills Briefsammlung‹ (1776), den Schiller kannte, bemerkt die Protagonistin Sylli über den Typus des schwärmerisch-eskapistischen Phantasten:

Man kann aber ohne Gefahr annehmen bey dieser Gattung, daß wo der hellere Kopf ist, auch ein höherer Grad der Ruchlosigkeit sich einstellen werde. Bey der Helle des Kopfs wird der Uebergang von der Empfindung zur Reflexion; zur Beschauung und Wiederbeschauung – mit Beyhülfe des Gedächtnisses – immer schneller, mannigfaltiger, gegenseitiger, durchgreifender, umfassender; bis endlich Anschauung, Betrachtung und Empfindung jeder Art, von der zur größten Fertigkeit gediehenen Selbstbesinnung, Geistesgegenwärtigkeit und inneren Sammlung [...] verschlungen werden, und für sich keine Gewalt und natürliche Rechte mehr haben. Der ganze Mensch, seinem sittlichen Theile nach, ist Poesie geworden [...].²⁸

Wenn der ›ganze Mensch‹ – die Formel, die sich Schillers Bürger-Rezension 15 Jahre später leihen wird – in einen gleichsam poetischen Zustand gerät, verliert er gerade seine Ganzheit, seine innere Harmonie (vgl. NA 22, 245). Es erodiert in diesem Typus die Stabilität des Charakters durch schnelle Assoziation, radikalen Selbstbezug, heftige Stimmungswechsel. Das entspricht sehr genau dem Affektpanorama, das Schillers ›Kabale und Liebe‹ an Ferdinand vorführt. Auch Ferdinand ist »Poesie« geworden, auch er unterliegt einem tiefgreifenden Verlust seiner Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeiten, der am Schluss des Trauerspiels in die Katastrophe mündet. In den Regieanweisungen spiegelt sich exakt dieser Weg bereits wider. Das sei an einem sehr charakteristischen Beispiel dargestellt, am Fall des Erbleichens.

Schiller schreibt seinen Figuren ein Erbleichen an sechs Stellen zu und zwar meist, anders als in den ›Räubern‹, durch die direkte Regieanweisung. Bei Ferdinands

²⁸ Friedrich Heinrich Jacobi, Allwills Briefsammlung. In: Ders., Werke, Bd. 1, hg. von Friedrich Roth und Friedrich Köppen, Darmstadt 1968, S. 178.

erstem Auftritt »sinkt« Luise »entfärbt und matt auf einen Sessel«; Lady Milford »entfärbt sich und zittert«; Luise »setzt sich totenbleich nieder«; der Präsident wird »vor Wut blaß« (NA 5, 13, 31, 38, 43). In einem Fall beschwört Schiller die mimische Reaktion wie in den ›Räubern‹ über die Figurenrede direkt: »Du entfärbst dich?« so fragt die Lady im Gespräch mit ihrer Kammerzofe (NA 5, 27). Die äußerliche Frageform ist pure Rhetorik, denn das Blasswerden sollte ja objektiv sichtbar und daher zweifellos sein. Im Hintergrund steht eine andere Bedeutung, nicht die Frage nach dem tatsächlichen Umstand, sondern nach dem Grund des Erbleichens. Sophie entfärbt sich, weil sie die Heiratspläne der Lady für Hochverrat am Landesherrn hält, dessen Mätresse die Lady ist. Milfords Frage gilt dem Motiv des Ausdrucks, weniger der Versicherung, ob ihre eigene Wahrnehmung richtig sei.

Ein weiteres Beispiel für dieses Verfahren bietet die erste Begegnung zwischen Ferdinand und Luise. Die Regieanweisung lautet in ganzer Länge: »*Er fliegt auf sie zu – sie sinkt entfärbt auf einen Sessel – er bleibt vor ihr stehn – sie sehen sich eine Weile stillschweigend an. Pause.*« Dann folgt Ferdinands Frage: »Du bist blaß, Luise?« (NA 5, 13) Die Rede verdoppelt die Regieanweisung, indem sie die Aussage des Paratextes wiederholt. Sie ist, im Gegensatz zur Sequenz zwischen Daniel und Franz Moor in den ›Räubern‹, weniger ein die Bühnendarstellung unterstützender impliziter Paratext als primär psychologisch motiviert. Die Wiederholung bedeutet zunächst eine Weiterführung des paratextuellen Befundes, der Szene zwischen Lady Milford und ihrer Zofe entsprechend. Ferdinand möchte mehr tun als nur eine Beobachtung mitteilen, auch er fragt eigentlich nach dem Grund des Erblässens. Dabei treibt ihn nicht die Sorge, sondern das Misstrauen angesichts der Tatsache, dass Luise mit ihrer Gesichtsverfärbung direkt auf sein Erscheinen reagiert. Ihre Antwort gerät denn auch ausweichend, im Grunde manipulativ: »Es ist nichts. Nichts. Du bist ja da. Es ist vorüber.« (NA 5, 13) Richtig bleibt, dass Luise erst durch Ferdinands Erscheinen blass wird. Wenn er »da« ist, so bedeutet das gerade keine Beruhigung, sondern Verunsicherung angesichts einer standeswidrigen Liebesbeziehung, die das Bürgermädchen für frevelhaft und gottwidrig hält. Ferdinand wiederum interpretiert Luises Erbleichen als Indiz für ihre erhaltende Leidenschaft und als Zeichen mangelnden Vertrauens. Er blickt eben nicht in die Tiefe ihrer Seele, wie er selbstbewusst behauptet, sondern versagt bereits beim ersten Versuch, ihre Körpersprache angemessen zu lesen.

Schon mit dem Erblässen und seiner missverständlichen Auslegung beginnt die Tragödie der Eifersucht, die katastrophale Konsequenzen herbeiführen wird.²⁹ Der dramatische Text leistet dreierlei: Er schildert eine physiologisch-mimische Reaktion, formuliert das Dementi seiner wahren Ursachen und liefert einen Interpretationsversuch, der die unvereinbaren Weltansichten der Liebenden reflektiert. Die Funktion der Regieanweisung ist in diesem impliziten Paratext aufgehoben und in die Zone der Ambivalenz gerückt. Sie beschreibt keine einfache Beziehung zwischen Affekt und Ausdruck, wie das noch in den Leidenschaftsexzessen der ›Räuber‹ der

²⁹ Zum Misstrauen vgl. Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst* (wie Anm. 1), S. 254–266.

Fall war, sondern eine schwierige, spannungsreiche Relation beider, die kontroverse Deutungen auslöst.

Auch der spätere Schiller wird auf solche Stilmittel nicht ganz verzichten. Der ›Don Karlos‹ (1787) etwa bietet, seiner Versform zum Trotz, ein reich orchestriertes Anmerkungsrepertoire, das in der französischen Tragödie noch fehlte. Ähnlich verhält es sich mit Schillers Dramen der Weimarer Periode, deren fein nuanciertes Instrumentarium der Regieanweisungen einen eigenen paratextuellen Apparat konstituiert. Selbst die streng gebaute ›Braut von Messina‹ (1803) durchbricht das Prinzip der klassischen Stildämpfung durch eine Vielzahl von Anmerkungen zum Körper-, Gebärden- und Gesichtsausdruck. Dass man jedoch auch bei sparsamem Einsatz direkter Bühnenanweisungen differenzierte Nuancierungen des nonverbalen Spiels steuern kann, zeigt wiederum Kleist – mit einer Technik, die Schillers dramenpoetisch integrierte Paratexte potenziert.

II. Kleists deiktische Inszenierungen

Kleist geht in seinen Dramen mit Regiebemerkungen durchweg sparsamer als Schiller um. ›Die Familie Schroffenstein‹ weist rund 160 Bühnenanweisungen auf, ›Der zerbrochne Krug‹ ca. 50, ›Penthesilea‹ ca. 180, der in dieser Hinsicht eher untypische ›Prinz von Homburg‹ ca. 260. Betrachtet man die Anmerkungen zunächst rein inhaltlich, so fallen neben den gewöhnlichen Angaben zu Auf- und Abtritten zwei besondere Ausdrucksformen auf. Zum einen arbeitet Kleist mit dem Repertoire tragisch-pathetischer Gesten des antiken Theaters, deren Bedeutung Lessings ›Hamburgische Dramaturgie‹ und Engels ›Ideen zu einer Mimik‹ bereits marginalisieren wollten. Die Vorliebe für die pathetische Gebärdensprache zeigen exemplarische Szenen der ›Familie Schroffenstein‹. Graf Rupert »bedeckt sich das Gesicht« (SW⁹ I, vor Vs. 96), nachdem er Rache für den Tod seines Sohnes Peter geschworen hat. Sylvester wiederum kniet vor dem toten Ottokar nieder, den er wegen seiner Verkleidung für Agnes hält, bedeckt sein Gesicht und reicht Rupert über den Leichen ihrer Kinder mit abgewandtem Blick die Hand (vgl. SW⁹ I, vor Vs. 2570, vor Vs. 2665, vor Vs. 2717). Das Niederknien spielt auch in anderen Dramen Kleists eine zentrale Rolle. Sosias fällt vor Amphitryon aus Furcht vor Bestrafung auf den Boden, Penthesilea ebenso, allerdings aus anderen Gründen, zur Bekräftigung ihres Anrufs an die Götter (vgl. SW⁹ I, Vs. 1809, vor Vs. 2428). Besonders signifikant ist dieser Typus der Anmerkung im ›Käthchen von Heilbronn‹: Die Titelheldin fällt in der ersten Szene vor dem Grafen auf die Knie, Strahl selbst sinkt nach dem Femegericht auf die Erde. Im Anschluss an ihren Traumbericht erwacht Käthchen und stürzt vor dem Grafen nieder (vgl. SW⁹ I, 441, 443, 509). Solche Ohnmachten veranschaulichen einen »Sprung«, der laut Engels ›Mimik‹ zwischen Affekten unterschiedlichen Typs empirisch eigentlich unmöglich ist: eine plötzliche Veränderung der Lage aufgrund von konfligierenden Affekten.³⁰

30 Engel, *Ideen zu einer Mimik* (wie Anm. 14), Zweiter Theil, S. 251.

Zu diesen theatralisch strengen, eher traditionellen Ausdrucksformen treten zweitens Regieanweisungen, die direkte, heftige Reaktionen auf psychische Zwänge betreffen. Kleists einschlägige Ohnmachtsszenen werden zumeist durch Regieanweisungen gesteuert. So heißt es »*Sylvester fällt in Ohnmacht*«, nachdem Jeronimus den Grafen wüst als Mörder Peters beschimpft (SW⁹ I, vor Vs. 683).³¹ Agnes, von dem in sie verliebten Johann bedrängt, »*sinkt besinnungslos zusammen*« (SW⁹ I, vor Vs. 1054), weil sie fürchtet, er wolle ihr als Mitglied des feindlichen Hauses Rossitz Gewalt antun. In ›*Amphitryon*‹ wird die Ohnmacht des Titelhelden ebenso wie die Alkmenes jeweils durch eine Regieanweisung explizit beschrieben (vgl. SW⁹ I, vor Vs. 2188, vor Vs. 2312). Das Käthchen von Heilbronn muss zweimal in Ohnmacht fallen, wie die jeweiligen Bühnenbemerkungen verlangen (vgl. SW⁹ I, 452, 531). Und Homburgs Begnadigung wird durch die ebenso knappe wie nachvollziehbare Regieanweisung kommentiert: »*Der Prinz fällt in Ohnmacht*.« (SW⁹ I, vor Vs. 1852)

Zumeist beschränkt sich Kleist bei seinen Anmerkungen auf extrem knappe Hinweise, ohne Gesichtsausdruck oder Körperhaltung aus der minuziösen Nahsicht zu schildern, wie das Schiller tut. Ausführlichere Bühnenanweisungen erscheinen nur im ›*Käthchen von Heilbronn*‹, wo stummes Spiel oder Elemente der Szenerie beschrieben werden.³² Manche Passagen weiten sich hier zu Prosaskizzen über Landschaft, Gefechtslagen, Ankunft oder Abschied. Typische Beispiele liefern die Feuerszene mit der Intervention des Cherubs, der Beginn des vierten Akts mit der Verfolgung des Rheingrafen durch Graf vom Strahl, dem Abbruch der Brücke und der Szene im Fluss und die Sequenz mit dem schlafenden, durch den Grafen verhörten Käthchen (vgl. SW⁹ I, 497, 500, 503).³³ Auch der Schluss mit dem Auftritt des Kaisers wird durch eine längere Bühnenanweisung eingeleitet (vgl. SW⁹ I, 524, 529). Kleist leiht sich hier die frühromantische Konzeption der Universalpoesie für seine Zwecke aus. Das ›*große historische Ritterschauspiel*‹, wie das ›*Käthchen*‹ im Untertitel heißt, ist ein gemäß Friedrich Schlegel universalpoetisches Stück, in dem sich Prosa und Blankvers, lyrische und epische Partien »mischen«. ³⁴ Die

31 Vgl. dazu Ruperts als versteckte Drohung deutbare Anmerkung »Doch fall/Ich leicht in Ohnmacht.« (SW⁹ I, 115)

32 Eine wichtige Funktion haben in diesem Bereich Äußerungen des Stotterns und Stammelns. Jeronimus' ungerade Rede vor Gertrud und Sylvester verdankt sich der Einsicht in die schwierigen Schuldverhältnisse und das unüberwindliche Misstrauen zwischen den Familien. Sylvester wiederum redet sich in Rage und verliert dadurch die korrekte Sprache (vgl. SW⁹ I, 85, 126).

33 Vgl. zur Funktion solcher Szenen Günter Oesterle, Vision und Verhör. Kleists ›*Käthchen von Heilbronn*‹ als Drama der Unterbrechung und Scham. In: Christine Lubkoll und ders. (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 303–328; Chris Cullens und Dorothea von Mücke, ›*Das Käthchen von Heilbronn*‹. »Ein Kind recht nach der Lust Gottes«. In: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 1997, S. 116–144, hier S. 118f., 129–131.

34 So bekanntlich die Formulierung bei Friedrich Schlegel, 116. Athenäumsfragment. In: Ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. II, hg. von Ernst Behler, München, Paderborn und Wien 1967, S. 182.

komplexen Bühnenanweisungen rufen eine Naturszenarie auf, in der die Landschaft – Holunderbusch, Wald, Fluss – sowie unterschiedliche Räume – Höhle, Köhlerhütte, Schlösser und Burgen – als Zeichen psychischer Konfigurationen eine zentrale Rolle spielen.

Betrachtet man das System der Anmerkungen formal, so fällt auf, dass die implizite Regieanweisung bei Kleist mindestens ebenso häufig auftritt wie die explizite. Über die wütend rasende Penthesilea heißt es nach ihrem folgenreichen Sturz im Kampf mit Achill: »*Sie will in den Fluß sinken, Prothoe und Meroe halten sie.*« (SW⁹ I, vor Vs. 1387) Die Regieanweisung wird in einem nächsten Schritt durch die Figurenrede ergänzt, wenn Meroe ausruft: »Da fällt sie leblos, / Wie ein Gewand, in unsrer Hand zusammen.« (SW⁹ I, Vs. 1389f.)³⁵ Die Mischung aus Regieanweisung und paratextueller Figurenrede hat jedoch, anders als bei Schiller, keine theatertechnische oder psychologische Funktion. Es geht nicht um die Unterstützung des Darstellers durch das gesprochene Wort wie in den ›Räubern‹, ebensowenig um die Spannung zwischen Zeichen und Interpretation wie in ›Kabale und Liebe‹. Meroes Kommentar versteht die Aufgabe einer Teichoskopie unter den Bedingungen des Offensichtlichen, er ist eine Mauerschau ohne Mauer.³⁶

Kleist verwendet die Technik der Teichoskopie in der ›Penthesilea‹ meist zum Zweck des Perspektivwechsels, der den Ablauf der Ereignisse aus unterschiedlicher Sicht darstellen hilft. In Szene 1 beschreiben Odysseus und Diomedes auf Seiten der Griechen die wilden Attacken Penthesileas, in Szene 5 vernehmen wir eine Erzählung, die den Standpunkt der Titelheldin beleuchtet. In Szene 3 kommt es auf griechischer Seite erneut zu einem Botenbericht, der in eine Teichoskopie münden kann, da das kriegerische Geschehen sich unmittelbar neben der Szene abspielt; die im Rapport als vergangen geschilderten Ereignisse werden um die Darstellung aktueller Begebenheiten durch die Mauerschau ergänzt. In Analogie dazu berichtet in Szene 7 eine Amazone vom erneuten Kampf zwischen Achill und Penthesilea, ehe dann eine auf dem Hügel plazierte Beobachterin die Beschreibung der gegenwärtigen Kriegshandlungen liefert. Der direkten szenischen Begegnung zwischen Achill und Penthesilea gehen zahlreiche Szenen voraus, die zunächst im Rahmen von Teichoskopie und Botenbericht die Ereignisse charakterisieren.³⁷ In Meroes

35 Vgl. hier Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie*. In: Ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–29.

36 Das fällt in den Bereich der Transgression, die das durchgehende Strukturprinzip des Textes bildet. Vgl. Gabriele Brandstetter, ›Penthesilea‹. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen (wie Anm. 33)*, S. 75–114; Ulrich Port, »In unbegriffener Leidenschaft empört«? Die Diskursivierung der Leidenschaften in Kleists ›Penthesilea‹. In: *KJb* 2002, 94–108.

37 Zu Recht hat man auf Kleists Verfahren der szenischen Parallelisierung hingewiesen, das, exemplarisch in der ›Penthesilea‹ entwickelt, in dieser Form neu für die deutsche Dramatik ist. An die Stelle der bei Lessing und Schiller dominierenden teleologischen Handlungsführung, bei der das Geschehen folgerichtig auf den tragischen Höhepunkt hingelenkt wird, tritt bei Kleist bisweilen ein Verfahren der simultanen Darstellung von Ereignissen. Vgl. Werner Frick, »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt«. Kleists agonale

Kommentar begegnet nun eine ganz andere Form der Mauerschau, die der Verstärkung des tatsächlich Sichtbaren dient. Die Darstellerin der Penthesilea muss der Regieanweisung folgend ein Schwanken oder Taumeln andeuten. Ergänzt wird es dann durch die deiktische Rede Meroes, die bezeichnenderweise mit »Da« beginnt (SW⁹ I, Vs. 1349). Sie unterstreicht, was die Schauspielerin der Penthesilea vorführt: das »leblos[e]« In-sich-Zusammenfallen zwischen den beiden sie stützenden Amazonen. Die Regieanweisung wird in der paradoxen Mauerschau des szenisch Sichtbaren verdoppelt.

Eine ähnliche Konstellation ergibt sich kurz nach der Befreiung Penthesileas aus der Gefangenschaft Achills. Die Oberpriesterin entbindet die Königin von den Pflichten der Amazonen und gestattet ihr mit bitterböser Ironie, dem Feind allein nachzusetzen. Das kommt einer sozialen Ächtung gleich, auf die Penthesilea unmittelbar physisch reagiert: »*wankend*« (SW⁹ I, vor Vs. 2342) steht sie vor der Oberpriesterin, wie die Regieanweisung vermerkt. Prothoe, der ihre Erschütterung nicht entgeht, erwidert: »Was bebst du, meine Königin?« (SW⁹ I, Vs. 2343) Die Frageform kann nicht davon ablenken, dass es sich eigentlich um eine deiktische Feststellung handelt. Diese wiederum unterstützt die Regieanweisung und damit das Spiel der Darstellerin. In der paratextuellen Rede wiederholt sich erneut der performative Charakter der Szenenanmerkung. Das geschieht nicht im Sinne einer psychologischen Dimension, sondern gemäß dem Prinzip der theatralischen Verstärkung. Der Text schafft ein Spiel der doppelten Linien, die sich wechselseitig unterstützen.³⁸

Die deiktische Funktion der Figurenrede kulminiert in der 24. Szene am Schluss des Dramas, wobei die Zahlenordnung bekanntlich auf Homers Epen verweist. Penthesilea hat ihre Hunde auf Achill gehetzt und begleitet nun den in einen roten Teppich gehüllten Leichnam des Griechen ins Lager. Die erste Amazone kommentiert das:

Seht, seht, ihr Frau! – Da schreitet sie heran,
Bekränzt mit Nessel, die Entsetzliche,
Dem dürrn Reif des Hag'dorns eingewebt,
An Lorbeerschmuckes Statt, und folgt der Leiche,
Die Gräßliche, den Bogen festlich schulternd,
Als wärs der Todfeind, den sie überwunden! (SW⁹ I, Vs. 2704–2709)

Die Amazonen bilden keine »anmutige Gruppierung[]« – gemäß Goethes »Regeln für Schauspieler« (1803) –, sondern einen lakonischen Chor, dessen Worte stockend

Modernität – im Spiegel der Antike. In: KJb 1995, 44–96, hier 84–86; Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 157–163; Hee-Ju Kim, Dramaturgie und dramatischer Stil. In: KHb, 295–300, hier 295.

³⁸ Vgl. Dirk Oschmann, How to Do Words with Things. Heinrich von Kleists Sprachkonzept. In: Colloquia Germanica 63 (2003), S. 3–26.

gesprochen werden.³⁹ Die Darstellung verbleibt während der ganzen Szene im Modus des Paratextes, in dem sich verschiedene Funktionen mischen. Zunächst erfüllt sie die Zwecke der Regieanweisung, wenn es über Penthesilea heißt: »Sie stellt sich grade vor die Oberpriesterin.« Oder: »Sie winket, schaut!« Oder: »Der Bogen stürzt' ihr aus der Hand danieder!« Oder: »Sie wischt sich eine Träne ab.« (SW⁹ I, Vs. 2713, 2714, 2769, 2782) Das sind sämtlich Hinweise auf das nonverbale Spiel, die klassischerweise der hier fehlende Paratext der Regiebemerkung bietet. In der Schilderung der Amazonen spiegelt sich das Theater explizit, nicht, wie in der Anmerkung üblich, implizit. Die Amazonenrede ist Anweisung und Kommentar ineins, denn sie setzt das stumme Spiel Penthesileas in Gang und reflektiert es in der Paraphrase. Der Paratext ist als Sprechakt und Vorführung performativ in einem doppelten Sinn. Während Schiller dergleichen paratextuelle Anweisungen wie vor ihm schon Lessing zumeist im Sinne einer psychologischen Brechung und Deutung des stummen Spiels einsetzt, hebt sie Kleist aus einem naturalistischen Gesprächskontext komplett heraus. Die paratextuelle Figurenrede stellt das Kommentierte aus, indem sie es zum Ereignis der Sprache und der Bühne macht. Sie leistet damit einen Beitrag zu jener »Vergegenwärtigung«, die laut Engels ›Mimik‹ im Gegensatz zu den erzählerischen Formen eines der wichtigsten Ziele des Dramas bildet.⁴⁰

Schon in dieser Funktion der paratextuellen Bühnenrede schwingt eine zeigende Dimension mit, die an anderen Stellen der Schlusszene noch deutlicher wird. Die Züge einer Deixis trägt die Rede dort, wo sie das Bühnenspiel durch einen hinweisenden Gestus unterstützt. »Seht, seht!« so heißt es mehrfach nach dem Auftritt der erschöpften und entgeisterten Königin (SW⁹ I, Vs. 2720; vgl. Vs. 2724, 2740). Bald verdichtet sich diese zeigende Haltung in einer Sequenz, die Penthesilea als Objekt der Beobachtung förmlich ausstellt:

DIE ZWEITE AMAZONE. Seht, wie sie jetzt den schlanken Pfeil betrachtet!

DIE ERSTE. Wie sie ihn dreht und wendet –

DIE DRITTE. Wie sie ihn mißt!

Und schließlich: »DIE ZWEITE. Wie sie vom Blut ihn säubert!« Das mündet in eine rasionierend-fragende Ebene, die schon der Chor der antiken Tragödie einzunehmen pflegt: »Was denkt sie wohl dabei?« (SW⁹ I, Vs. 2745–2749)

Die Amazonen kommentieren nicht nur das Geschehen, als sei es verborgen wie bei der Teichoskopie. Sie stellen Penthesileas Leiden zur Schau, indem sie es dem Publikum zeigen. Damit schaffen sie weniger Identifikation als Distanz durch Deixis. Brechts epischem Theater mit seiner dezidierten Kritik der Einfühlung und seinen demonstrativen Gesten steht das eindeutig näher als Lessings Poetik des Mit-

39 Johann Wolfgang Goethe, Regeln für Schauspieler. In: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 6,2, hg. von Victor Lange u.a., München 1988, S. 703–745, hier S. 712.

40 Engel, Ideen zu einer Mimik (wie Anm. 14), Zweiter Theil, S. 150.

leids oder Schillers psychologisch aufgeladenem Chorkonzept in der ›Braut von Messina‹.⁴¹

In der Schlusszene verdichtet sich die paratextuell gefärbte Rede in einer Sequenz, die den deiktischen Gestus erneut zu einer Teichoskopie ohne Mauer steigert. Penthesilea lässt ihren Bogen sinken, und die Beobachterinnen beschreiben das wie einen Sterbeakt, der sich, dem Zuschauer nicht einsehbar, im Verborgenen abspielt:

DIE ERSTE AMAZONE.

Der Bogen stürzt' ihr aus der Hand danieder!

DIE ZWEITE. Seht, wie er taumelt –

DIE VIERTE. Klirrt, und wankt, und fällt –!

DIE ZWEITE. Und noch einmal am Boden zuckt –

DIE DRITTE. Und stirbt,

Wie er der Tanaïs geboren ward. (SW⁹ I, Vs. 2769–2772)

Das Vorbild für diese Szene ist offenkundig – es handelt sich um die Hinrichtungsszene in Schillers ›Maria Stuart‹. Dort wird Leicester zum Ohrenzeugen für eine Exekution, die er selbst moralisch zu verantworten hat. Schiller stellt sie aus Gründen der Schicklichkeit, gemäß dem aristotelischen Gräßlichkeitsverdict, nicht auf der Bühne dar. Der theatralische Effekt wird durch die Schilderung Leicesters jedoch gesteigert, keineswegs geschwächt:

Laut betet sie –

Mit fester Stimme – es wird still – Ganz still!

Nur schluchzen hör ich, und die Weiber weinen –

Sie wird entkleidet – Horch! Der Schemel wird

Gerückt – Sie kniet aufs Kissen – legt das Haupt – (NA 9, 156).⁴²

Das analog zu Schillers unsichtbarer Hinrichtungsszene beschriebene Hinabfallen des Bogens verweist in Kleists Drama auf den bevorstehenden Tod Penthesileas. ›Taumeln‹, ›wanken‹, ›fallen‹, ›zucken‹, ›sterben‹ – in den Verben der Sequenz kündigt sich ihr Suizid schon an. Erfasst wird das Zu-Boden-Fallen des Bogens wie bei Schiller aus der Distanz der Teichoskopie, mit dem Unterschied freilich, dass das geschilderte Ereignis bei Kleist dennoch präsent ist. Der Zuschauer sieht, was geschieht, und er hört es noch einmal durch die deiktische Rede der Amazonen. Deren Charakter als impliziter Paratext wird erneut zu einem Mittel doppelter Schaustellung in der Sprache und auf der Bühne. Wenn Penthesilea sich am Ende

41 Bertolt Brecht, Kritik der ›Poetik‹ des Aristoteles. In: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 15, hg. vom Suhrkamp-Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967, S. 240–242. Zur rhetorischen Tradition, die Kleist hier nutzt, vgl. Alexander Mionskowski, »Jedwede Kunst der Rede ward erschöpft«. Heinrich von Kleist, Adam Müller und die Aporien der Beredsamkeit im Trauerspiel ›Penthesilea‹. In: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 56–82, besonders S.73–78.

42 Vgl. dazu Peter-André Alt, Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 176–204, hier S. 200f.

erdolcht, dann vollzieht sich das, was der Chor der Amazonen in der Bogenszene andeutete, im direkten Bühnengeschehen. Mit ihrer gnomischen Schlussformel artikuliert Prothoe die berühmte, schon aus der ›Familie Schroffenstein‹ vertraute *lectio tragica*, die kaum zufällig die Bewegung des Stürzens und Fallens aus der Bogensequenz aufgreift:

Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann. (SW⁹ I, Vs. 3040–3044)⁴³

Auch im ›Prinzen von Homburg‹ erscheint die Technik des deiktischen Kommentars, der implizite Bühnenanweisung und zeigendes, szenisches Sprechen im Sinne von Engels »Vergegenwärtigung« ist. Besonders markant tritt das Verfahren bereits in der Exposition auf, die durch eine klare Beschreibung eröffnet wird:

ERSTER AKT

Szene: Fehrbellin. Ein Garten im altfranzösischen Stil. Im Hintergrunde ein Schloß, von welchem eine Rampe herabführt. – Es ist Nacht.

Erster Auftritt

Der Prinz von Homburg sitzt mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz. (SW⁹ I, vor Vs. 1)

Der Kurfürst, seine Gemahlin, ihre Nichte Prinzessin Natalie und diverse Offiziere beobachten unter der Regie des Grafen von Hohenzollern den somnambulen Homburg, der sich entrückt, halb schlafend, halb wachend, seinen eigenen Siegeskranz flieht. Die Rede Hohenzollerns, mit der das Drama beginnt, ist eine Introduction, die den Titelhelden und die allgemeine Situation knapp vorstellt:

Der Prinz von Homburg, unser tapfrer Vetter,
Der an der Reuter Spitze, seit drei Tagen,
Den flüchtgen Schweden munter nachgesetzt, (SW⁹ I, Vs. 1–3)

Im Anschluss an Hohenzollerns detaillierte Einführung, die auch den Schlachten der letzten Tage und den Instruktionen der Truppenchefs gilt, richtet sich der Blick auf das merkwürdige Bild des träumerisch hingestreckten Homburg, das sich der kleinen Gesellschaft bietet.

Als ein Nachtwandler, schau, auf jener Bank,
Wohin, im Schlaf, wie du nie glauben wolltest,
Der Mondschein ihn gelockt, beschäftigt,
Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,
Den prächtgen Kranz des Ruhmes einzuwinden. (SW⁹ I, Vs. 24–28)

⁴³ Vgl. dazu auch das nahezu identische Diktum Sylvesters in ›Familie Schroffenstein‹, SW⁹ I, Vs. 961–963.

Der Kurfürst gibt darauf das Kommando: »Fürwahr! Ein Märchen glaubt ichs! – Folgt mir Freunde, /Und laßt uns näher ihn einmal betrachten.« (SW⁹ I, Vs. 40f.)⁴⁴ Die Observation des Schlafenden geschieht mit jener Kälte, die Karl Philipp Moritz in seinen ›Aussichten zu einer Experimentalseelenlehre‹ (1782) zu den Haltungen zählt, in denen man ein Schauspiel auf dem Theater ansieht.⁴⁵ Das ist eine von Lessings Mitleidspoetik und ihrer Technik der gemäßigten Affekte bemerkenswert weit entfernte Definition, die auf Kleists Szene perfekt zutrifft.⁴⁶ Der Kurfürst und seine Gesellschaft sind kalte Beobachter und wiederholen darin die Position eines kühlen Publikums, das distanziert wahrnimmt, was auf der Bühne geschieht. Erneut lässt sich erkennen, dass das Theater der Einfühlung bei Kleist durch eine Kunst der zeigenden, Abstand schaffenden Schaustellung ersetzt worden ist.

Es folgt eine Szene, die bekanntlich den entscheidenden Ausgangspunkt für die künftigen, fast tragisch endenden Verwicklungen bildet. Der Kurfürst nimmt Homburg den Kranz aus der Hand, schlingt seine Halskette darum, gibt ihn der Prinzessin, die ihn dem Prinzen vor die Augen hält. Er zieht ihn an sich und entreißt ihr dabei auch einen Handschuh. Die kleine Gesellschaft führt Homburg als Schauobjekt vor und kommentiert das, was er sagt und tut, wie ein Echo. »HOHENZOLLERN. Was sagt der Tor? / DER HOFKAVALIER. Was sprach er?« (SW⁹ I, Vs. 66) Und bezogen auf den Handschuh, den er laut expliziter Regieanweisung »*erhascht* [...] *von der Prinzessin Hand*«, heißt es: »HOHENZOLLERN. Himmel und Erde! Was ergriff er da?« Auf die durchaus zutreffende, aber nicht vollständige Vermutung des Kavaliers – »Den Kranz?« – erwidert Natalie: »Nein, nein!« (SW⁹ I, Vs. 71f.) Dass es der Handschuh ist, den er ihr entreißt, wird nicht explizit gesagt. Der Zuschauer weiß jedoch, was geschieht, denn das von der Regieanweisung vorgeschriebene stumme Spiel stellt es hinreichend klar. Es doppelt sich im Kommentar auf der Bühne die Haltung der im Sinne von Moritz ›kalten‹ Beobachtung, nicht jedoch das Wissen, über das allein der Zuschauer dank der zweifachen Darstellung durch Spiel und Sprache verfügt.

So entsteht die eigentümliche Situation, dass die Kommentare zwar wie implizite Regieanweisungen wirken, deren Funktion aber nicht mit genügender Deutlichkeit übernehmen. Homburg wird durch die Gesellschaft Hohenzollerns zur Schau gestellt, ohne dass der eigentliche Subtext dieser Vorführung explizit in der Sprache sichtbar ist. Das stumme Spiel zeigt Homburgs Sehnsucht nach Natalie und mit dem Entwinden des Handschuhs deren sexuelle Dimension. Die deiktische Kommentierung der Beobachter wiederholt dieses Spiel durch Fragen und Hinweise, ohne seine Bedeutung jedoch zu explizieren. Die implizite Regieanweisung ist damit ein Teil des Missverstehens, das Kleists Drama auf unterschiedlichsten Ebenen inszeniert: als Sich-Verfehlen von Personen, als Spannung zwischen Subjekt und Gesetz, als Dis-

44 Das löst den nachfolgenden Handlungsgang aus, den man auch als scheiternden Initiationsritus gedeutet hat, vgl. Alexander von Bormann, Kleists ›Prinz von Homburg‹ – Drama der Adoleszenz. In: Lubkoll und Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen* (wie Anm. 33), S. 277–302, hier S. 299f.

45 Vgl. Karl Philipp Moritz, *Aussichten zu einer Experimentalseelenkunde*. In: Ders., *Werke*, Bd. 3, hg. von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1981, S. 85–100, hier S. 94.

46 Vgl. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (wie Anm. 15), S. 256.

sonanz von individueller Moral und kollektiver Norm. Der Chor, zu dem sich die Gesellschaft des Kurfürsten ganz im Sinne einer sozialen Instanz formt, beschränkt seine Äußerungen auf Wahrnehmungsfragmente, ohne wirklich zu artikulieren, was geschieht. Das schlägt bereits den Bogen zum Schluss, als der vom Kurfürsten begnadigte Homburg wie aus tiefem Schlaf erwacht und die vielzitierte Frage stellt: »Nein, sagt! Ist es ein Traum?«, die Kottwitz mit dem lakonischen: »Ein Traum, was sonst?« beantwortet (SW⁹ I, Vs. 1856).⁴⁷

Die implizite Szenenanweisung kann die Verhältnisse nicht mehr klären, weil die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit kollabieren. Sie stellt das Bühnensubjekt lediglich aus, indem sie es markiert und zu jenem Objekt der Beobachtung macht, die zu sein ihm im performativen Spiel vor Publikum zufällt. Vom erläuternden Duktus der Schillerschen Regieanweisungen bleibt bei Kleist eine deiktische Komponente, die weder psychologische noch rationale Funktionen erfüllt. Ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, das Spiel voranzutreiben und seine Personen auszustellen, ohne die Zeichen zu erklären, in deren Dickicht sie sich verfangen. Die expliziten Bühnenanweisungen Kleists zeigen, was der Fall und darin gerade unaufklärbar ist.

III. Fazit

Schiller nutzt die implizite Bühnenanweisung innerhalb der Figurenrede aus zwei Gründen. Zum einen möchte er, wie vor allem in den ›Räubern‹ sichtbar wird, die theatralische Darstellung vereindeutigen. Komplexe physiognomische Ausdruckslagen werden auf diese Weise im Text kommentiert und durch den Paratext aufgelöst. Zum zweiten sucht er, wie die Ferdinand-Luise-Szene aus ›Kabale und Liebe‹ zeigte, eine Spannung zwischen Ausdruck und Deutung zu erzeugen. Die paratextuelle Rede befördert Ambivalenzen, Unterstellungen und Missverständnisse, erfüllt also für das bürgerliche Trauerspiel und seinen szenischen Realismus eine primär psychologische Funktion.

Bei Kleist dient die paratextuelle Rede bzw. die implizite Bühnenanweisung der deiktischen Verdopplung des Geschehens. Im Gestus des rhetorischen Zeigens verdoppelt sich die Szene, insofern sie visualisiert und gleichzeitig gesprochen wird. Die paratextuelle Rede hat damit performativen Charakter, denn sie erfüllt die Aufgabe des theatralischen Sprechakts, der die Ereignisse gleichzeitig in Gang setzt und kommentiert. Dieser Akt ermöglicht das Bühnengeschehen, indem er es aus sich entlässt, und er verwirklicht es, indem er es in sich einschließt. Die deiktische Funktion der impliziten Bühnenanweisungen löst Kleists Dramen aus dem Bannkreis eines mimetisch-realistischen, von psychologischen Facetten und Nuancen geprägten Theaters. Sie führt seine Texte in die Ebene der bühnenästhetischen Selbstreferenz, in eine Welt des Zeigens und Darstellens, die kein Verstehen und Deuten mehr anstrebt.

47 Zur Ambivalenz dieses Finales und anderer Versöhnungstableaus bei Kleist (›Amphitryon‹, ›Käthchen von Heilbronn‹) vgl. Gesa von Essen, Nach der Katastrophe: Kleists gewagte Schlüsse. In: Brittnacher und von der Lühe (Hg.), Risiko – Experiment – Selbstentwurf (wie Anm. 41), S. 286–311, besonders S. 294–298.

Charlotte Kurbjuhn

Der Auftritt des Rächers bei Schiller und Kleist als Auftritt der Moderne

Seit dem späten 18. Jahrhundert entstehen im deutschsprachigen Bereich vermehrt Dramen und, wenngleich in deutlich geringerer Anzahl, Erzählungen und Balladen mit Rachesujets. Die Konjunktur entsprechender Stoffe fällt nicht zufällig in die Sattelzeit (Koselleck): Racheliteratur und insbesondere Rachedramen reagieren auf die fundamentalen politischen, gesellschaftlichen und religiösen Umwälzungen der Epoche. Rache als archaische Form der Konfliktbewältigung wird neu verhandelt und zur Disposition gestellt. Die Revitalisierung einer vermeintlich vorzivilisatorischen Rechtspraxis markiert zugleich einen Schnittpunkt verschiedener Fachdiskurse; in der Frage nach Funktionen und Risiken der Rache treffen sich die Zuständigkeitsbereiche von Disziplinen, deren Ausdifferenzierung gerade am Beginn der Moderne schnell voranschreitet. Denn literarische Ausgestaltungen von Rache schreiben eine Reflexions- und Korrelationsgeschichte zu juristischen, psychologischen und theologischen Diskursen. Sie reagieren auf zeitgenössische Debatten um den Zweck von Strafe, verhandeln Macht und Ohnmacht des Einzelnen gegenüber dem Staat sowie Argumente zur Legitimation von Legislative, Judikative und Exekutive. Racheliteratur dient als Medium, Korrektiv und Stimulus fundamentaler Unzufriedenheit, hervorgerufen durch politische Machtverschiebungen und damit einhergehende soziale Umwälzungen. Verstärkt wird das epochale Unsicherheitsgefühl durch die Säkularisierung, denn mit deren Fortschreiten schwindet auch der Glaube an Gerechtigkeit durch jenseitige Strafe. Vor diesem historischen Hintergrund fungiert Racheliteratur seit der Französischen Revolution und insbesondere in Folge der europaweiten Strafrechtsreformen¹ und der politischen Umbruchszeit um 1800 als Explorationsraum für alternative Rechtspraktiken. Fiktionen stellen mögliche Handlungsmuster bereit, die sich einer als intransparent empfundenen Justiz entgegenstellen können; potenziell kann hier jeder zu seinem Recht kommen.

Schiller und Kleist gehören zu den prominentesten Exponenten der Racheliteratur um 1800. Ihre Werke zeugen in besonderer Weise von den skizzierten epochalen Spannungen, auf die Racheliteratur reagiert.² Dies macht die Werke beider Autoren zu besonders aufschlussreichen Untersuchungsgegenständen für Konfigurationen

1 Vgl. den Überblick bei Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1994, S. 14.

2 Diesen Konjunkturen, die insbesondere im Zeichen von Transformationen des Atridenstoffes sowie des Nibelungenliedes stehen und damit zugleich wissenschaftshistorisch markante Stationen der philologischen Disziplinen nachzeichnen lassen, widme ich mich im Rahmen meines Habilitationsprojektes ›Literatur der Rache: Eskalation und Regulierung von Gewalt im deutschen Drama 1780–1936‹.

dessen, was ich – im Anklang an den Tagungstitel – den ›Auftritt der Moderne‹ nennen möchte.

An Schillers und Kleists Rächern manifestieren sich die Herausforderungen der Moderne an das Individuum. Die Rächerfiguren, die Schiller und Kleist in ihren Dramen, aber auch Erzählungen auftreten lassen, repräsentieren den modernen Menschen, der sich inmitten der eingangs dargestellten fundamentalen Erschütterungen bisheriger Ordnungen zu positionieren versucht – und nur hoffen kann, dass ihm Recht widerfähre. Wo sich Kleists und Schillers Protagonisten mit der Unmöglichkeit konfrontiert sehen, erlittenes Unrecht durch die eigentlich zuständigen Instanzen vergolten zu bekommen, brechen sich archaische Racheimpulse eruptiv Bahn. Nach dem Jahrhundert der Aufklärung erscheinen die Rächerfiguren bei Schiller und, greller und kompromissloser noch, bei Kleist somit als Verkörperungen, als Figurationen der Moderne in all ihrer Zerrissenheit. Anschaulich werden die Spannungen, in denen sie agieren müssen, in der Art und Weise, wie sie die Bühne – des Dramas, der Erzählung – an prägnanten Punkten der Handlung betreten: Die Auftritte des Rächers, dessen Darstellung oftmals auf charakteristische Weise zwischen Heroisierung und Dämonisierung changiert, lassen sich lesen als Auftritte der Moderne, doch sie erfolgen aus und vor dem dunklen Grund archaischer Affekte.

Rachedramen präsentieren damit alternative, andere literarische Bewältigungsstrategien als das Schicksalsdrama um 1800, das auf die Kontingenzerfahrungen der Zeitgeschichte mit einer literarischen Dämonisierung des Schicksals reagiert. Im Gegensatz dazu revitalisiert die Racheliteratur der Zeit das literarische Phantasma eines autonomen Rächers nach archaischem Muster. Sein Erscheinen im Text oder auf der Bühne lässt sich verstehen als literarische Manifestation eines Selbstbehauptungswillens des Subjekts angesichts der fundamentalen Ungewissheit darüber, welches Recht herrsche und ob Unrecht (überhaupt oder den eigenen Ansprüchen genügend) im Diesseits oder im Jenseits jemals geahndet werde. Dabei ist die deutschsprachige Racheliteratur bei allen epochalen Konditionierungen nicht präzedenzlos: Die Konjunktur literarischer Rache-Gestaltungen in der Sattelzeit verdankt sich sowohl Übersetzungen aus der antiken Literatur als auch deutschsprachigen Originalwerken, die sich häufig an Shakespeare anlehnen – hatte dieser doch mit ›Titus Andronicus‹ und ›Hamlet‹ die Elisabethanischen *revenge tragedies* und damit ausgesprochen populäre Dramen, die nach dem Vorbild von Senecas ›Thyestes‹ oft groteske Gemetzel auf die Bühne brachten, vollendet und überwunden.³ Mit Blick auf Kleists Shakespeare-Rezeption hat Günter Blumberger Hamlets Epochendiagnose »die Zeit ist aus den Fugen« zitiert und auf die zugrundeliegende

3 Das Exzessive der (verbalen) Gewaltdarstellung und die affektgesteuerte Transgression des Humanen in maßloser Vergeltung kennzeichnen zahlreiche literarische Ausgestaltungen von Rache-Sujets; vgl. mit prägnanten Beispielen Christine Lubkoll, Rache, Rausch und Revolte: Tötungsakte bei Schiller, Klinger und Kleist. In: Agnes Bidmon und Claudia Emmert (Hg.), Töten. Ein Diskurs, Heidelberg 2012, S. 230–242. Allerdings lassen sich nicht in allen Rachedramen/-texten die geschilderten Gewaltexzesse durch intendierte Abschreckung erklären.

sche Praktik ist – mit verheerenden Folgen nicht nur für die Gesellschaft. Denn Texte der Rache bringen es fast immer mit sich, dass der Rächer nicht überleben darf – unweigerlich hätte sonst die Leserschaft das Gefühl, die Spirale der Gewalt sei noch immer nicht beendet. Zugleich wäre es unter historischen Rezeptions- und Zensurbedingungen keineswegs ratsam gewesen, einen Rächer unbehelligt weiterleben zu lassen, da er mit seinem Anspruch auf Selbstjustiz zum Rebellen gegen das Strafmonopol des Souveräns wird und häufig gegen eine korrupte Obrigkeit vorgehen will: Rachetexte stehen in einem prekären Verhältnis zur herrschenden Ordnung. Der Tod des Rächers hat aber noch einen weiteren Grund: Denn die oftmals faszinierenden literarischen Rächerfiguren können, wenn sie uns interessieren sollen, nicht so angelegt sein, dass sie nach vollbrachter Tat noch weiterleben wollten. Ihre Taten verlangen ihnen zumeist Selbstopfer ab – darauf ist mit Blick auf Schillers ästhetische Schriften gleich zurückzukommen. Geleitet von der Frage, inwiefern es sich beim Auftritt des Rächers um einen Auftritt der Moderne im oben skizzierten Sinne handle, gehe ich im Folgenden in drei Schritten vor: Erstens werde ich einige Grundlagenthesen zur Racheliteratur um 1800 formulieren und kurz auf Prämissen in Schillers dramentheoretischen Schriften eingehen. Zweitens zeige ich an ausgewählten Texten von Schiller und Kleist konstitutive Elemente von Racheliteratur und gehe insbesondere auf Auftrittsszenarien von Rachefiguren ein. Dies geschieht exemplarisch mit Blick auf den Chor und die Funktion des Hintergrundes. Beide Aspekte sind für Rache-Literatur besonders aufschlussreich im Hinblick auf die Bedingungen und die Bewertungen des Handelns von Rächer-Figuren. Drittens frage ich abschließend nach säkularisierenden Transformationen christlich-sakraler Praktiken anhand von Elementen einer Eucharistie und darüber hinaus einer charakteristischen Liturgie der Rache bei Schiller und Kleist.

I.

Dass um 1800 verstärkt Rächerfiguren das literarische Feld betreten und sich geleitet von archaischen Prinzipien Recht zu verschaffen suchen, erstaunt wenig angesichts der Gewalterfahrungen und der Strafrechtsreformen der postrevolutionären Jahre. Dazu gehört auch der Umstand, dass der Vollzug von Strafen aus dem öffentlichen Raum verschwand und damit die strafende Zentralgewalt nicht mehr als solche sichtbar in Erscheinung trat. Foucault hat die Reformprozesse und die damit einhergehenden tiefgreifenden Veränderungen in der öffentlichen Wahrnehmung von Rechtsstaatlichkeit prägnant formuliert:

[B]innen weniger Jahrzehnte ist der gemarterte, zerstückelte, verstümmelte, an Gesicht und Schulter gebrandmarkte, lebendig oder tot ausgestellte, zum Spektakel dargebotene Körper verschwunden. [...] Am Ende des 18. Jahrhunderts, zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist das düstere Fest der Strafe, trotz einigen großen letzten Auf-

Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.

flackerns, im Begriff zu erlöschen. [...] Das Zeremoniell der Strafe tritt allmählich ins Dunkel und ist schließlich nicht mehr als ein weiterer Akt des Verfahrens oder der Verwaltung.⁷

Der dunkle Grund aber, in dem Strafe sich der Sichtbarkeit entzieht, wird in Rache-literatur zu jenem archaischen Grund, aus dem heraus die Auftritte der Rächerfiguren inszeniert werden – hinein in eine Welt am Beginn der Moderne. Jene Leerstelle, die das Verschwinden des »Strafschauspiels«⁸ im öffentlichen Raum hinterlassen hat, füllen Rachedramen aus, indem sie den Verbrecher nicht auf das Blutgerüst, aber auf die Bühne des Theaters bringen und dabei eigene dramaturgische Zeremonielle entwickeln. Mit Schillers Schaubühnen-Rede ist gerade auch aus dieser Perspektive nach der Funktion und Wirkung der Bühne zu fragen, zumal Schiller selbst die »schwankende Eigenschaft der politischen Geseze« hervorhebt und sie mit der »ewig« bindenden Kraft der »Religion« kontrastiert, die daher »eines Staats festeste Säule« sei: »Welche Verstärkung für Religion und Geseze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, [...] wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet [...] und die Wahrheit unbestechlich [...] Gericht hält.« (NA 20, 91) Dies mag umso mehr gelten angesichts der Säkularisierung, die ja die Aussicht auf jenseitige Strafe nimmt und damit Fragen nach der diesseitigen Bestrafung von Unrecht forciert: Fragen, die umso prekärer werden, wenn auf die irdische Gerichtsbarkeit kein Verlass ist. Schillers Ansichten über den Wert der Schaubühne können in diesem Kontext geradezu *auch* als Plädoyer für Rachedramen gelesen werden:

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geseze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet, und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten, und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Waage, und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. (NA 20, 92)⁹

Anstelle von »Schaubühne« könnte man hier »Rächer« einsetzen, zunächst in einem durchaus positiven Sinne. Dabei zeigt sich jedoch die Schwierigkeit, dass Rächer meist selbst lasterhaft agieren müssen, um ihr Ziel zu erreichen. Der Grundkonflikt ist bekanntlich bereits in der Aischyleischen »Orestie« ausgestaltet, indem Orest durch seinen Mord an der Mutter deren Mord am Vater rächen muss, wobei die Trilogie als Gründungsdokument der abendländischen Verquickung von Bühne und Gericht am Ende die Instituierung eines Gerichtshofs auf die Bühne bringt.¹⁰ Wäh-

7 Foucault, Überwachen und Strafen (wie Anm. 1), S. 15.

8 Foucault, Überwachen und Strafen (wie Anm. 1), S. 15.

9 Vgl. zur Schaubühnen-Rede Yvonne Nilges, Schiller und das Recht, Göttingen 2012, S. 17–34.

10 Vgl. zum Verhältnis von Verfahren und Schauspiel den Beitrag von Katrin Trüstedt, *Nomos and Narrative*. Zu den Verfahren der Orestie. In: Ino Augsberg und Sophie-Charlotte Lenski (Hg.), *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt des Rechts. Annäherungen zwischen Rechts- und Literaturwissenschaft*, München 2012, S. 59–77.

rend in der ›Orestie‹ der Rächer zwischen unterschiedlichen Göttergenerationen mit je unterschiedlichen Rechtsauffassungen aufgerieben wird, zwischen Apoll und den Erinnyen, gilt für *christliche* Rächer einerseits das göttliche Strafmonopol, wie es im Alten Testament proklamiert wird – und worauf sich die Strafgewalt des Souveräns von Gottes Gnaden gründet. Andererseits fordert jedoch das Neue Testament die Feindesliebe und Vergebung der Sünden. Jeder Rächer muss sich daher zugleich gegen Gesetz und Religion stellen. Als Folge der Säkularisierung bricht aber, wie schon erwähnt, auch der Glaube an jenseitige Vergeltung für irdisches Unrecht weg, sodass höchst fraglich wird, ob ein Täter, der von der Justiz nicht bestraft wird, jemals für seine Untaten zahlen müssen. In diesem historischen Spannungsfeld betreten die Rächerfiguren Schillers und Kleists die Schaubühne, und ihre Auftritte zeugen von den gewaltigen Spannungen, die den Weg des Individuums in die Welt am Beginn der Moderne grundieren.

Ein sehr genaues Bewusstsein dafür, welche Ambivalenzen Rächerfiguren ohnehin kennzeichnen, auch bereits in antiken Mythen, demonstriert Schiller, indem er in seiner Schaubühnen-Rede – und an drei weiteren Stellen in seinen dramentheoretischen Schriften, auch in der Vorrede zu den ›Räubern¹¹ – Medea als Beispiel anführt: »Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauen, wenn sie die Treppen des Pallastes herunter wankt, und der Kindermord jetzt geschehen ist.« (NA 20, 92) Das physische Wanken der kindermordenden Rächerin lässt ihre psychische Zerrissenheit zwischen Mutterliebe und Vergeltungsdrang anschaulich werden. Der Mord der Mutter an den eigenen Kindern, verübt aus Rache am Gatten, dessen Genealogie ebenso wie die eigene damit ausgelöscht wird, stellt ein besonders radikales Beispiel für das Opfer dar, das Rächerfiguren erbringen müssen, um ihre Rache zu vollenden. Der Kindsmord aus Rache provoziert zugleich Entsetzen und Bewunderung für diejenige, die zu einem solchen Opfer, zu einer solchen Untat bereit war. Auch Schiller nennt Medea in diesem Sinne als Beispiel für gemischte Charaktere, die unser Interesse fesseln. Sie steht paradigmatisch für das Faszinationspotential von Figuren, die alle Dualismen von – um Schillers Begrifflichkeit zu verwenden – Natur und Vernunft aushebeln, indem sie mit höchster Vernunft freiwillig die Natur bezwingen, um die Natur zu befriedigen. Anders gesagt: Medea besiegt ihre Mutterliebe (und ihren Reproduktionstrieb) durch ihren Willen zur Rache, wobei die bewusste, rationale Entscheidung für die Rache (den Gatten dort zu treffen, wo es am meisten schmerzt, sogar um den Preis des eigenen Leids) wiederum selbst einem Trieb (dem Wunsch nach Vergeltung) gehorcht. Medea als Paradigma eines gemischten Charakters und zugleich eines jeden Rächers besitzt dabei in hohem Maße »das nämliche Maaß von Kraft, welches zum Guten nöthig ist«, wendet es aber »zur Consequenz im Bösen« an (NA 20, 220).¹² Zentral für

11 In der Vorrede zur ersten Auflage heißt es: »Die Medea der alten Dramatiker bleibt bei all ihren Greueln noch ein grosses staunenswürdiges Weib« (NA 3, 7).

12 Dass in Rachekontexten generell häufig ambivalent bleibt, was gut und was böse ist, zeigt sich besonders prägnant beispielsweise an Kleists Michael Kohlhaas, der bekanntlich als

Schillers (ästhetische) Einschätzung von Rache erscheint aber insbesondere die folgende Stelle aus der Schrift ›Ueber das Pathetische‹, die kurz auf die soeben zitierte folgt und abermals Medea gilt:

Rache, zum Beyspiel, ist unstreitig ein unedler und selbst niedriger Affekt. Nichts desto weniger wird sie ästhetisch, sobald sie dem, der sie ausübt, ein schmerzhaftes Opfer kostet. Medea, indem sie ihre Kinder ermordet, zielt bey dieser Handlung auf Jasons Herz, aber zugleich führt sie einen schmerzhaften Stich auf ihr eigenes, und ihre Rache wird ästhetisch erhaben, sobald wir die zärtliche Mutter sehen. (NA 20, 220)¹³

II.

Welche Facetten einer Rächerfigur dem Leser bzw. Zuschauer wahrnehmbar werden – Medea als »zärtliche Mutter« oder als von allen gefürchtete Magierin –, hängt nicht zuletzt davon ab, auf welche Weise die anderen Figuren der Handlung auf diese Protagonisten reagieren oder in welchem Verhältnis der Selbstentwurf der Protagonisten beim Erscheinen in der Gesellschaft zu deren Ordnungen steht. Im Anschluss an Juliane Vogel soll in diesem Abschnitt daher die Aufmerksamkeit den Auftrittsszenarien von Rächerfiguren gelten, insbesondere der Rahmung dieser Auftritte durch die »Empfangsgesellschaft«,¹⁴ also die auf der Bühne anwesenden Personen als Repräsentanten der sozialen Ordnung und der zugehörigen ethischen Rahmung. Die Konfrontation des auftretenden Protagonisten mit dieser sozialen Repräsentanz markiert den »Schnittpunkt zwischen dem, was eine Person sein will, und dem, was die Welt ihr zu sein gestattet.«¹⁵ Gerade an diesen Konfrontationspunkten lässt sich daher das Profil von Rächerfiguren herausarbeiten, und gerade hier, an der Schnittstelle zwischen gesellschaftlicher Rahmung und Anspruch des Individuums, werden die sozialen, ethischen und theologischen Koordinaten der Moderne erkennbar, die den Handlungsradius aller Akteure definieren.

An Schillers und Kleists Rächerfiguren zeigt sich deutlich die Diskrepanz zwischen dem »glänzende[n] Bildentwurf«,¹⁶ in dem sich die Protagonisten selbst präsentieren, um ihre Souveränität zu behaupten, und dem sich ihrer Kontrolle entziehenden, sich permanent und rasant wandelnden Grund, von dem aus sie agieren. »Auftrittsmacht« als »Fähigkeit, einen Selbstentwurf machtvoll in einen Raum zu

»einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (DKV III, 13) eingeführt wird.

13 Zur Verbindung von Rache und Opfer – mit Blick auf Schillers ›Die Räuber‹ – vgl. Christoph E. Schweizer, Schiller's ›Die Räuber‹: Revenge, Sacrifice, and the Terrible Price of Absolute Freedom. In: Goethe Yearbook XV (2008), S. 161–170.

14 Juliane Vogel, Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, München 2018, S. 16.

15 Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, zit. nach Vogel, Aus dem Grund (wie Anm. 14), S. 18.

16 Vogel, Aus dem Grund (wie Anm. 14), S. 14.

projizieren«,¹⁷ erweist sich bei Schillers und Kleists Rächern als eben dies: als Projektion und Illusion. Dies ändert nichts daran, dass es höchst faszinierend ist, die Mechanismen dieser dramaturgischen Projektionen genauer zu betrachten.

Exemplarisch möchte ich die dramaturgische Ausgestaltung der Auftrittsszenarien von Rächerfiguren bzw. racherelevanten Instanzen zunächst am Auftritt des Chors in Rachtexen von Schiller und Kleist untersuchen. Der Chor spiegelt einerseits die soziale Situierung der Rächerfiguren und Reaktionen sowie Reflexionen der Umgebung auf ihre Motivationen, andererseits kann der Chor im Anschluss an den Aischyleischen Chor der Erinnyen selbst als rächende Instanz erscheinen. Zudem verweist er als in diesem Sinne archaisches Moment immer wieder auf den ›dunklen‹ mythischen Grund von Dramen- wie Zivilisationsgeschichte und fordert zur Auseinandersetzung mit der Spannung zwischen Antike und Moderne heraus. In der Vorrede zur ›Braut von Messina‹, ›Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie‹, betont Schiller den Wert des Chors gerade für den »neuern Tragiker«, da er »die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt [...] und ihn auf die einfachsten ursprünglichsten [...] Motive hinaufreibt.« (NA 10, 11) Bei der Rache hat man es unstreitig mit einem solchen Motiv zu tun, und der Chor könnte seit Aischylos' überwältigendem Chor der Erinnyen in der ›Orestie‹ kaum einem Sujet angemessener sein. Schiller diagnostiziert für seine Gegenwart die oben bereits erwähnte Separation von Öffentlichkeit und Rechtspraktiken: »Der Pallast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, [...] die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.« (NA 10, 11f.) Schillers forensisch-poetologisches Programm sieht vor, dass der Dichter all dies mittels der Poesie wieder umkehren solle und »alles Unmittelbare [...] wieder herstellen« (NA 10, 12). Jene unmittelbar sinnliche Evidenz und gewaltvolle Energie, die Schiller der modernen Tragödie restituieren will, hat er in der Ballade ›Die Kraniche des Ibycus‹ mit dem Auftritt des Erinnyenchors inszeniert. Die Zuschauer sind im Theater wie in einem Brennspeigel des griechischen Volkes zusammengefasst; auf den ansteigenden Sitzreihen des Theaters repräsentieren sie den gesellschaftlichen Rahmen, innerhalb dessen die Ahndung des Mordes im Folgenden verhandelt werden muss:

Und horchen von dem Schaugerüste
Des Chores grauser Melodie –

Der streng und ernst, nach alter Sitte,
Mit langsam abgemessnem Schritte,
Hervortritt aus dem Hintergrund,
Umwandelnd des Theaters Rund. (NA 1, 387, Vs. 95–100)

Goethe lobte an Schillers Entwurf der Ballade insbesondere den »Übergang zum Theater« und den »Chor der Eumeniden«, der hier »sehr am Platze« sei; er äußerte sogar die Ansicht, dass diese »Wendung«, der Auftritt der Erinnyen, so konstitutiv

17 Vogel, *Aus dem Grund* (wie Anm. 14), S. 14.

sei, dass »die ganze Fabel nicht [mehr] ohne dieselbe bestehen« könne.¹⁸ Goethe, der zunächst die »Fabel« selbst in einer Ballade hatte gestalten wollen, war nicht der einzige, der sich um 1800 von den archaischen Rachegottheiten fasziniert zeigte. Allein das tradierte Aussehen der bereits bei Aischylos grauenerregend geschilderten Gestalten birgt effektvolle Wirkungen.

Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden,
Sie schwingen in entfleischten Händen
Der Fackel düsterrothe Glut,
In ihren Wangen fließt kein Blut.
Und wo die Haare lieblich flattern,
Um Menschenstirnen freundlich wehn,
Da sieht man Schlangen hier und Nattern
Die giftgeschwollenen Bäuche blähn. (NA 1, 388, Vs. 105–112)

Die Schauerlichkeit des Auftritts beruht gänzlich auf der Schilderung des Kostüms, das hier kaum als Verkleidung erscheint. Die Verse legen vielmehr nahe, dass es sich um wirkliche körperliche Eigenschaften handle, und erzeugen dadurch beim Leser im Medium der Ballade potentiell dieselben Reaktionen des Schauders wie ein entsprechender Chor der Erinnyen bei den Zuschauern einer Drameninszenierung. Von der Kostümierung bzw. ihrer Schilderung hängt der Effekt des Auftritts ab, der ja nicht nur die Autorität der archaischen Vergeltungsansprüche legitimiert, sondern auch deren Gewalt ins Werk setzen soll. Schiller hat zu diesem Zweck alle gängigen Attribute der Erinnyen in den Versen konzentriert: Sie tragen ein schwarzes Gewand, schwingen Fackeln, haben Schlangenhaare und geflügelte Schuhe/Fersen (vgl. NA 1, 388, Vs. 130). Carl August Böttiger, der Goethe ursprünglich mit Informationen über den Ibycus-Stoff versorgt hatte und schließlich auch von Schiller gebeten worden war, die Ballade auf ihre historische Korrektheit zu überprüfen,¹⁹ bildete in einer 1801 erschienenen Studie über Furien-Darstellungen im antiken Theater eine solche Erinnye ab. Das Thema war offenbar wirklich an der Zeit. Böttiger würdigte aus-

18 Goethe an Schiller aus Frankfurt, 22. <–24.> August 1797. In: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 8, 1, hg. von Karl Richter, München 1990, S. 397–399, hier S. 397.

19 Schiller sandte den Entwurf der Ballade am 6. September 1797 an Böttiger; vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. In: Goethe, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 18), S. 411, 420; dazu die Kommentare in Goethe, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 18), Bd. 8, 2, S. 360 bzw. NA 2 II, A, 630f. So war es auch Böttiger, der Goethe (der diesen Stoff zunächst selbst in einer Ballade hatte bearbeiten wollen, vgl. Goethe, *Sämtliche Werke*, wie Anm. 18, Bd. 8, 2, S. 337, 344; NA 2 II, A, 630f.) über Quellen zum Ibycus-Stoff informiert hatte; vgl. die Online-Ausgabe der Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, 1764–1819, hg. von der Klassik Stiftung Weimar/Goethe- und Schiller-Archiv in Kooperation mit dem Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger, Regest-Nr. 2/890 und Karl Ende, Beitrag zu den Briefen an Schiller aus dem Kestner-Museum. In: *Euphorion* 12 (1905), S. 364–402, hier S. 388. Bereits Böttiger erwähnt die »Entdeckung im Theater von Corinth« (Böttiger an Goethe, 16. Juli 1797, zit. nach NA 2 II, A, 622).

giebig die »[p]olitische Tendenz der Eumeniden«²⁰ bei Aischylos; dessen ›Orestie‹ las er als deutliche Stellungnahme zugunsten der Institution des Areopag:

Gerade zu der Zeit, wo Aeschylus seine Eumeniden zum erstenmale aufführte, [...] untergrub Pericles die Gewalt des ehrwürdigen [...] Areopagus durch den auf seine Armuth stolzen Ephialtes. [...] Durch die Schwächung dieses obersten Gerichtshofs und Sittengerichts [...] wurden die Wirkungen der ungezügelten Democratie immer gefährlicher [...].²¹

Nach den Erfahrungen der *terreur* erscheint damit auch die Konjunktur der Eumeniden im grellen Licht der postrevolutionären Zeit, der Auftritt der archaischen Gottheiten erweist sich als zutiefst ambivalente Epiphanie der Moderne.

In Schillers Ballade werden die Choreographie des Eumeniden-Chors und dessen »Hymnus« mit seiner »[b]esinnungraubend[en], [h]erzbetörend[en]« Gewalt beschrieben (NA I, 388, Vs. 114, 117), wobei sich Schiller an Wilhelm von Humboldts Übersetzung (1793) der ›Eumeniden‹ von Aischylos orientierte:²²

»Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
Bewahrt die kindlich reine Seele!
Ihm dürfen wir nicht rächend nahn,
Er wandelt frei des Lebens Bahn.
Doch wehe wehe, wer verstohlen
Des Mordes schwere That vollbracht,
Wir heften uns an seine Sohlen,
Das furchtbare Geschlecht der Nacht!
[...]«
So singend tanzen sie den Reigen,
Und Stille wie des Todes Schweigen
Liegt überm ganzen Hause schwer,
Als ob die Gottheit nahe wär'.
Und feierlich, nach alter Sitte
Umwandelnd des Theaters Rund,

20 Carl August Böttiger, Die Furiemaske, im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen. Eine archäologische Untersuchung. Mit drei Kupfertafeln, Weimar 1801, S. 100. Zum historischen Kontext vgl. umfassend Christian Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988, S. 113–156.

21 Böttiger, Die Furiemaske (wie Anm. 20), S. 100f.

22 Vgl. NA 2 II, A, 634 zu Vs. 96; Vergleiche aus Humboldts Aischylos-Übersetzung sind abgedruckt in NA 2 II, A, 635 zu Vs. 113–136. Wilhelm von Humboldt lobte Schillers Chorgesang der Eumeniden euphorisch, den er sogar höher bewertet als den des Aischylos; außerdem geht er in seinem Brief an Schiller vom 7. (11.?) Dezember 1797 auf das moderne Moment ein, das Schiller durch den Reim als »Gothisches« Element hineingebracht habe, um so »das Fremde, Sonderbare und Schauderliche« zu vermehren (vgl. NA 2 II, A, 628). Zu Humboldts Einschätzung von Schillers Modernität vgl. Ernst Osterkamp, Fläche und Tiefe. Wilhelm von Humboldt als Theoretiker von Schillers Modernität. In: Walter Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 101–117.

Mit langsam abgemessnem Schritte,
Verschwinden sie im Hintergrund. (NA I, 388f., Vs. 121–144)

In dem kollektiven Schwebemoment »zwischen Trug und Wahrheit«, ergriffen von der »furchtbarn Macht,/Die richtend im Verborgnen wacht,« (NA I, 389, Vs. 145–148) kommt es zu der bekannten Enttarnung der Mörder, und

Man reißt und schleppt sie vor den Richter,
Die Scene wird zum Tribunal,
Und es gestehn die Bösewichter,
Getroffen von der Rache Strahl. (NA I, 390, Vs. 181–184)

Der Auftritt der Erinnyen, deren überirdisches Wesen nicht gänzlich durch Hinweise auf ihr Kostüm demaskiert wird, *ist* die Figuration des Rechts in seiner archaischen Ausprägung als Rache, und nur durch den theatralen Rahmen und die Choreographie, durch die zeremonielle Kombination von Gesang, Bühne und Bewegung vor den Augen der Öffentlichkeit, gewinnt die Figuration der Rache ihre rechtmäßige Strafgewalt. Die Ballade aktualisiert eben *die* Zivilisierungsleistung, die Gegenstand von Aischylos' ›Orestie‹ gewesen war, indem der Chor der Erinnyen gerade nicht zum Lynchmord an den Tätern motiviert.²³

Festzuhalten ist, dass Schiller bei der »Suche nach einer poetischen Form für die Darstellung [des] Prozesses der politischen Modernisierung« die »zuletzt unlösbaren Experimente« gerade auch »in seinen Balladen«²⁴ verhandelt hat, so auch hier in den ›Kranichen des Ibycus‹. Gerhard Neumann widmete sich in einer Studie zu Schillers Balladen dem »Ausnahmestand und seiner Funktion im heidnisch-antiken und im christlich-modernen Kontext« und erkannte gerade in den Gestaltungen dieser Aspekte in der ›Ibycus‹-Ballade »ein Moment der Modernität Schillers.«²⁵ Modern ist die Überführung des Racheimpulses in den geregelten Ablauf von Judikative und Exekutive: Indem die Erinnyen mit ihrem Einzug keine Blutrache initiieren, sondern dazu beitragen, dass die staatliche Gerichtsbarkeit der Gerechtigkeit Genüge tut, vollzieht sich in der Ballade ein »Übergang vom Handeln im Ausnahmestand«, in der Blutrache, »in die Gesetzeskraft staatlicher Souveränität und ihrer Vollzugsorgane« als »Paradigmawechsel.«²⁶ Dazu gehört auch, dass die Ballade einen »Dichter zum Protagonisten oder Propagator des Ausnahmestands« macht und das Ziel des Ibycus zugleich als »Weiheort der Kunst« und »als Kampf-Ort« definiert; der

23 Dabei stellt auch die Wahl der Gattung Ballade mit den ihr eigenen dramatischen Elementen eine Aktualisierung dar, die sich vor dem Hintergrund der Gewalterfahrungen um 1800 als Versuch literarisch-ästhetischer Distanzierung lesen ließe: Das archaische Gewaltpotential wird nicht unmittelbar auf die Bühne gebracht, sondern in der reflektierenden und reflektierten modernen Gattung der Ballade ›erzählt‹ – einer Ballade, die gänzlich zivilisationsoptimistisch endet.

24 Gerhard Neumann, *Ausnahmestand. Antike und Moderne in Schillers Balladen*. In: Paolo Chiarini und Walter Hinderer (Hg.), *Schiller und die Antike*, Würzburg 2008, S. 91–109, hier S. 100.

25 Neumann, *Ausnahmestand* (wie Anm. 24), S. 109.

26 Neumann, *Ausnahmestand* (wie Anm. 24), S. 103.

»Weg des Dichters zum Wettkampf« erscheint dabei als »Weg auf der Grenze zwischen Natur und Kultur, zwischen dem ›Anarchischen‹ des Natürlichen [...] und der zivilen Ordnung der Gesellschaft, die sich im Rechtssystem verdichtet.«²⁷ Und nicht zuletzt ist es »die Poesie, die durch die Geburt der Tragödie Gesetzeskraft stiftet – und den Ausnahmezustand, indem sie ihn in ihrem exterritorialen Handeln repräsentiert, zugleich überwindet.«²⁸

An diesem ebenso effektvollen wie folgenreichen Auftritt der Erinnyen in Schillers Ballade bleibt nicht zuletzt bemerkenswert, dass er aus dem Hintergrund erfolgt und damit wesentlich von modernem Aufführungsverständnis geprägt ist, denn im antiken Theater hätte der Chor seinen Ein- und Auszug durch seitliche Zugänge, die *párodoi*, bestritten.²⁹ Was sich bereits in der Ballade über einen Theaterauftritt als relevant erweist, zeigt sich im Drama umso deutlicher: Die Auftrittswesen jener Figuren bzw. Instanzen, die für die Rachehandlung zentral sind, werden auf jeweils charakteristische Weise inszeniert, und wesentliche Bedeutung kommt dabei dem Hintergrund zu und der Art und Weise, auf die sich die Rächerfiguren aus ihm lösen, vor ihm agieren und ihre Rache gegebenenfalls in seiner Tiefe vollenden. Dieser Grund, die archaische Latenz von Racheimpulsen repräsentierend, wird somit auch zum Hintergrund für das sich entfaltende Spannungsgefüge zwischen aufgeklärt-humanistischem Zivilisationsideal und unbewältigter, wieder hervorbrechender Affektdynamik. Dass gerade der Hintergrund in Rachedramen sogar *agency* entwickeln kann, lässt sich an der ›Braut von Messina‹ zeigen. Zunächst ist der Ort der Handlung symptomatisch, denn als Setting für literarische Rache dienen immer wieder stereotype Rachekulturen³⁰ wie eben Sizilien und Spanien (so in Kleists Entwurf zur ›Familie Ghonorez‹, DKV I, 14) oder unbestimmte, immer aber entlegene Regionen, in denen keine Obrigkeit ihr Recht behauptet: Gebirge, tiefe Wälder wie in Schillers ›Räubern‹ oder gleich das Polarmeer wie im Showdown von Mary Shelleys ›Frankenstein‹. Sofern es sich nicht um mythologisch etablierte Rache-Sujets handelt – Atridenmythos, Medea oder die Nibelungen – werden Rachehandlungen zumindest historisch verortet; sie spielen in einer vagen mittelalterlichen Ritterzeit, einer nicht genauer bestimmten jüngeren Vergangenheit oder gleich in der Antike, um Gleichsetzungen mit gegenwärtigen Missständen zu ver-

27 Neumann, Ausnahmezustand (wie Anm. 24), S. 102.

28 Neumann, Ausnahmezustand (wie Anm. 24), S. 104.

29 Vgl. den Kommentar in NA 2 II, A, 635 zu Vs. 99f.

30 Zu einem kritischen Blick auf stereotype *revenge cultures* vgl. Whitley R.P. Kaufman, Honor and Revenge. A Theory of Punishment. Dordrecht, Heidelberg u. a. 2013, S. 97–99. Kaufman geht auch auf literarische Rächerfiguren ein; die Pointierung bzw. Karikierung der Sitten sogenannter ›Rachekulturen‹ analysiert er als durchaus strategisch und instrumentell: »[T]he misperception of revenge cultures is due in no small part to the systematic propaganda campaign in the modern world as to the obvious superiority of a state monopoly on punishment.« (S. 98) Die Ausgestaltungen Kleists und Schillers legen zumindest nahe, dass um 1800 diese Superiorität hinterfragt wurde und im fiktionalen Rahmen alternative Sichtweisen erprobt wurden, wenngleich auch in ihren Texten Rache als Mittel der Konfliktlösung am Ende jeweils scheitert bzw. nur um einen (zu) hohen Preis für die Rächer realisiert werden kann.

schleiern. Schiller jedenfalls wies ausdrücklich darauf hin, dass sich das mittelalterliche Sizilien mit seinem spezifischen Amalgam von heidnischem, muslimischem und christlichem Gedankengut für die Gestaltung seines Stoffs besonders angeboten habe:

Das Christentum war zwar die Basis und die herrschende Religion, aber das griechische Fabelwesen wirkte noch in der Sprache, in den alten Denkmälern [...] lebendig fort; und der Märchenglaube sowie das Zauberwesen schloß sich an die Maurische Religion an. Die Vermischung dieser drey Mythologien, die sonst den Charakter aufheben würde, wird also hier selbst zum Charakter. Auch ist sie vorzüglich in den Chor gelegt, welcher einheimisch und ein lebendiges Gefäß der Tradition ist. (Schiller an Körner, 10. März 1803, NA 32, 19)³¹

In der Vorrede ›Ueber den Gebrauch des Chors‹ beruft sich Schiller zudem auf das »Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eignen Charakter trägt, eine eigne Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet.« (NA 10, 15) Diese poetische Lizenz hat wesentliche Konsequenzen für die Ausgestaltung der zentralen Rachehandlung. Die erste Szene also zeigt zu Beginn »eine geräumige Säulenhalle, auf beiden Seiten sind Eingänge, eine große Flügeltüre in der Tiefe führt zu einer Kapelle« (NA 10, vor Vs. 1). Dieser von Beginn an sichtbare Fluchtpunkt ist wichtig, denn er führt auch zur Grablege der Familie, und deren Verhängnis bildet den Grund, vor dem sich die Tragödie abspielt. Am Ende des ersten Auftritts erkennt Isabella am »Schall« »kriegerischer Hörner« den »Einzug« ihrer Söhne (NA 10, Vs. 125f). Der Bruderkonflikt und die Spaltung der Stadt werden zunächst akustisch grundiert:

Die Musik läßt sich noch von einer entgegengesetzten Seite immer näher und näher hören.

ISABELLA. Erregt ist ganz Messina – Horch! Ein Strom
Verworrner Stimmen wälzt sich brausend her –
Sie sinds! [...] (NA 10, Vs. 126–128)

In dieser Dissonanz zieht der Chor ein, bevor die Kontrahenten selbst auftreten:

Er besteht aus zwey Halbchören [von Rittern], welche zu gleicher Zeit, von zwey entgegengesetzten Seiten, der eine aus der Tiefe, der andere aus dem Vordergrund eintreten,

³¹ Vgl. die Vorrede ›Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie‹, NA 10, 15: »[D]er Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drey Religionen theils lebendig, theils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinne sprachen.« Die Vorrede schließt mit dem Hinweis auf die »[u]nter der Hülle aller Religionen« liegende »Religion selbst, die Idee eines Göttlichen«, deren jeweils »treffendste[]« Darstellung dem Dichter freigestellt sein müsse (NA 10, 15). – Zum Religions-Synkretismus und zur soziologischen Funktion des Chors in diesem »aus dramaturgisch-ästhetischen Überlegungen« geborenen Formexperiment der Mischung von Antike und Moderne vgl. Günter Oesterle, Friedrich Schiller: Die Braut von Messina. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kleinen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse. In: Chiarini und Hinderer (Hg.), Schiller und die Antike (wie Anm. 24), S. 167–176, hier S. 168f.

rund um die Bühne gehen, und sich alsdann auf derselben Seite, wo jeder eingetreten, in eine Reihe stellen. [...] [B]eide sind durch Farbe und Abzeichen verschieden. Wenn beide Chöre einander gegenüberstehen, schweigt der Marsch [...].

(NA 10, vor Vs. 132)

Die Bühnenanweisung veranschaulicht die massive Präsenz der Konfliktparteien, die in ihrer potentiell massenhaften Erscheinung die Auftritte der Kontrahenten spannungsvoll vorbereiten und rahmen. Zugleich führen die beiden Halbchöre das gesellschaftliche Eskalationspotential individueller Rache vor Augen, da die verfeindeten Brüder nicht zuletzt aufgrund ihres Standes eben nicht isoliert agieren, sondern innerhalb sozialer Gefüge, in denen ihre Handlungen Konsequenzen für ihre Gefolgsleute haben.

In diese durch den Einzug der Halbchöre choreographisch eindrucksvoll gestaltete Bühnensituation hinein erfolgt der Auftritt von Don Cesar und Don Manuel. Bereits die ersten Worte beider Brüder stehen symbolisch als Antilabe im Chiasmus:

DON MANUEL

Höre mich, Mutter!

DON CESAR

Mutter, höre mich! (NA 10, Vs. 394)

Wie es charakteristisch für Rachekonflikte ist, scheint ein konkreter Anlass zur Bruderfehde im Dunkel der Vergangenheit nicht mehr rekonstruierbar zu sein, doch das Verhängnis nimmt seinen Lauf und resultiert in dem Mord Don Cesars an seinem Bruder Manuel. Ein Mord unter Blutsverwandten ruft gemäß antiker Tradition die Erinnyen auf den Plan. Daran erinnert sogleich der Chor Don Manuels:

ERSTER

Aber wehe dem Mörder, wehe,
Der dahin geht in thörigem Muth!
Hinab hinab in der Erde Ritzen
Rinnet, rinnet, rinnet dein Blut.
Drunten aber im Tiefen sitzen
Lichtlos, ohne Gesang und Sprache,
Der Themis Töchter die nie vergessen,
Die Untrüglichen, die mit Gerechtigkeit messen,
Fangen es auf in schwarzen Gefäßen,
Rühren und mengen die schreckliche Rache.

(NA 10, Vs. 1984–1993)

Der Chor beschreibt den literarischen Präzedenzfall des Orest, den die Erinnyen [...]

mit ewigem Schlangenbiß nagen,
Die von Meer zu Meer ihn ruhelos jagen
Bis in das Delphische Heiligthum. (NA 10, Vs. 2025–2027)

Das nächste Bühnenbild schließt an die Evokation der tiefen Gründe, in denen die Erinnyen hausen, ebenso an wie an die Vorstellung eines antiken Heiligums:

»Die Säulenhalle – Es ist Nacht, die Scene ist von oben herab durch eine große Lampe erleuchtet.« (NA 10, vor Vs. 2028)

Die Tiefe der Bühne mit der ominösen Flügeltür entlässt nun hier die imaginäre, aber dennoch *agency* entwickelnde Macht der Rachegottheiten: Nachdem Isabella die Geschehnisse begriffen hat, verflucht sie ihren Sohn und leugnet die Anteilnahme der Götter am irdischen Geschehen, woraufhin der Chor sie ermahnt: »Die Götter leben, /Erkenne sie, die dich furchtbar umgeben!« (NA 10, Vs. 2396f.) Daraufhin blickt der Chor »in heftiger Bewegung nach der Thüre« (NA 10, vor Vs. 2411), gefolgt von Versen, die das Herannahen der Erinnyen evozieren, indem sie durch direkte Beschwörungen rhetorisch Evidenz erzeugen:

Eherner Füsse
Rauschen *vernehm ich*,
Höllischer Schlangen
Zischendes Tönen,
Ich erkenne der Furien Schritt!
Stürzt ein ihr Wände,
Versink o Schwelle
Unter der schrecklichen Füße Tritt!
Schwarze Dämpfe, *entsteiget, entsteiget*
Qualmend dem Abgrund! *Verschlinget* des Tages
Lieblichen Schein!
Schützende Götter des Hauses *entweicht!*
Lasset die rächenden Göttinnen ein!
(NA 10, Vs. 2415–2427, Hervorhebungen C.K.)

Der nächste Auftritt bringt aber nicht die Erinnyen, sondern den Mörder auf die Bühne: »Beim Eintritt des Don Cesar zertheilt sich der Chor in fliehender Bewegung vor ihm, er bleibt allein in der Mitte der Scene stehen.« (NA 10, vor Vs. 2427) Das Besondere an Schillers Rachetragödie ist nun, dass Don Manuel erst Ziel der Rache seines Bruders war, nun aber zum Anlass für dessen Rache an sich selbst dient. Don Cesar will den Fluch lösen, indem Täter und Opfer, Rächer und Racheobjekt in seinem Selbstmord identisch werden. Als er, durch das Mitleid der Schwester bewegt, beinahe von seinem Plan ablassen will, öffnet sich der lange schon drohende Hintergrund: »In diesem Augenblicke läßt sich ein Chorgesang hören, die Flügelthüre wird geöffnet, man sieht in der Kirche den Katafalk aufgerichtet und den Sarg von Candelabern umgeben.« (NA 10, Vs. 2822)

Don Cesar deklariert sich noch einmal als »Opfer« (NA 10, Vs. 2822) für seinen toten Bruder und erdolcht sich. Dass so der Fluch durchbrochen werden kann, ist religiös allenfalls vor dem von Schiller betonten eklektizistischen Glaubenshintergrund des mittelalterlichen Messinas akzeptabel – denn ein dogmatisches Christentum hätte hier kein dramaturgisch zufriedenstellendes Ende gewährt, das nun einmal den Tod des Rächers impliziert.

Tatsächlich erscheint hier mehr noch als der Chor der Hintergrund als Akteur, der den vermeintlich triumphalen Auftritt zu Beginn des Stücks gänzlich invertiert, die Rache einfordert und mit seinem Sog den Protagonisten in die Tiefe reißt.

Die Beschwörung durch den Chor – der hier als »lebendiges Gefäß der Tradition« (Schiller an Körner, 10. März 1803, NA 32, 19)³² zur Persona, zur Sprechermaske des griechischen Mythos wird – realisiert allerdings die unsichtbare Rachepräsenz auf der Bühne und bereitet Don Cesars Ende vor. Dieser hatte selbst beklagt, dass man nach der Bestattung des Vaters die Gruft nicht verschlossen hatte: »Das war kein glücklich Zeichen, daß des Grabes Mund / Geöffnet blieb im Hause der Lebendigen.« (NA 10, Vs. 2610f.) Die zur Kapelle führende Flügeltür in der Tiefe der Bühne und hinter ihr die wartende Gruft erscheinen retrospektiv als stumme Urteilsinstanz, die in ihrer unerbittlichen Gewalt nicht einmal des Auftritts bedarf, sondern den Vordergrund zu sich in die Tiefe reißt.³³

Ausgehend von dieser eindrucksvollen Inszenierung des Hintergrundes bei Schiller, der als archaischer Urgrund der Rachewelt mit fatalem Tiefensog fungiert und den dunklen Hintergrund des klassischen Humanitäts- und Versöhnungsideals repräsentiert, lässt sich im Folgenden zeigen, dass auch Kleist dort, wo seine Dramen Rachesujets verhandeln, auf sehr ähnliche Weise den Hintergrund als Ort latenten, archaischen Gewaltpotentials akzentuiert und ihn zum Handlungsraum von Racheakten bestimmt. Wie in Schillers ›Braut von Messina‹ das bis dahin nicht sichtbare Grab sich öffnet, so wandelt sich in Kleists ›Familie Schroffenstein‹ die Höhle, die zunächst Hintergrund der kurzen Idylle zwischen Ottokar und Agnes gewesen war, zu einer Grabeshöhle für die beiden von ihren Vätern ermordeten Kinder. In Kleists erstem Drama gibt es jedoch einen weiteren Hintergrund, der für die Rachegestaltung wesentlich ist: die Kapelle zu Beginn des ersten Aktes. Für Racheliteratur erweisen sich generell Adaptionen religiöser Zeremonien (wie eben in der ›Braut von Messina‹ und im Erinnyenchor der ›Ibycus‹-Ballade) als stilbildend. Die erste Szene des ersten Aufzugs der ›Familie Schroffenstein‹ zeigt »*Das Innere einer Kapelle*« in Rossitz, alle zugehörigen Personen sind anwesend, »[d]ie Messe ist soeben beendet.« (DKV I, vor Vs. 1) Abwechselnd singen, von Musik untermalt, der Chor der Mädchen von der Engelhaftigkeit des Knaben, dessen Tod dem Familienzweig aus Warwand zugeschrieben wird, und der Chor der Jünglinge, der Gott als alttestamentlichen Rächer anruft:

32 Es ist signifikant, dass gerade der Chor als provokant modernes Formelement in seinem ambivalenten Status derartig mächtig zu wirken vermag. Vgl. zur Modernität des Chor-Experiments Peter-André Alt, *Die Griechen transformieren. Schillers moderne Konstruktion der Antike*. In: Hinderer (Hg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne* (wie Anm. 22), S. 339–363, zum Chor S. 358–362, sowie grundlegend Rolf-Peter Janz, *Antike und Moderne in Schillers ›Braut von Messina‹*. In: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers (Hg.), *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, S. 329–349.

33 Man kann hierin eine Variante jener »Krise von Figur und Grund« in der Moderne erkennen, die Juliane Vogel als »Auftrittskrise« diagnostiziert und auf den »Mangel an Ablösung« der Figuren vom Hintergrund zurückgeführt hat (Vogel, *Aus dem Grund*, wie Anm. 14, S. 30).

CHOR DER JÜNGLINGE

Dessen Thron die weiten Räume decken,
Dessen Reich die Sterne Grenzen stecken,
Dessen Willen wollen wir vollstrecken,
Rache! Rache! Rache! schwören wir. (DKV I, Vs. 7–10)

Dieser Gesang wird noch zwei Mal wiederholt,³⁴ und »[w]ährend die Musik zu Ende geht, nähert sich die Familie und ihr Gefolge dem Altar.« (DKV I, vor Vs. 23) Dort schwören sie nacheinander Rache »auf die Hostie« (DKV I, Vs. 23), und Rupert entsendet einen Boten mit den Worten:

Geh hin nach Warwand, [...]
[...] – Sag' daß ich
Gesonnen sei, an seines Schlosses Stelle
Ein Hochgericht zu bauen. –
[...] Sag' ich dürste
Nach sein und seines Kindes Blute, hörst Du?
Und seines Kindes Blute. (DKV I, Vs. 88–95)

Mit dieser Botschaft – durchaus kein Evangelium – vom Durst nach Blut und der Vision eines Hochgerichts – einer Schädelstätte, eines Golgatha – endet die pervertierte Kommunion, die Rupert und die Seinigen mit ihrem Racheschwur über der Hostie eingenommen haben. Hier zeigt sich eine charakteristische Ausprägung dessen, was ich abschließend genauer beschreiben werde als säkularisierte Liturgie der Rache, die den Auftritt des Rächers als Exponent der Moderne begleitet.

III.

Die Umdeutung des Abendmahls zum Sakrament der Rache und die Inkorporation des Racheamtes am Beginn der ›Familie Schroffenstein‹ repräsentieren eine für Kleist außerordentlich charakteristische, gattungsübergreifende Praktik der Rache. Häufig gilt diese Praktik jenen Schriftstücken, die für die Rachehandlung zentral sind – beispielsweise dem versiegelten Zettel mit der Prophezeiung, den Kohlhaas vor der Bühne des Blutgerüsts verschluckt, um seine Rache am Kurfürsten so zu vollenden (vgl. DKV III, 141). Diese ›Kommunion‹ der Rache ist auch insofern ein triumphaler Akt, als ihm zuvor von Luther das Abendmahl verweigert worden war,

34 Für diesen Gebrauch des Chors bei Kleist ist mit Blick auf Schiller zu differenzieren, dass der Chor der Jünglinge hier tatsächlich ganz »jenen operhaften« Formen entspricht, von denen sich Schiller in seiner Vorrede ›Über den Gebrauch des Chors‹ in der Tragödie abgrenzt (vgl. NA 10, 15); ähnlich verhält es sich mit dem (ebenfalls zur Rache antreibenden) Chor der Barden, den man in der ›Herrmannsschlacht‹ aus der Ferne vernimmt (vgl. DKV II, vor Vs. 2236). Zum Chor bei Kleist vgl. Hilda M. Brown, Der Chor und chorverwandte Elemente im deutschen Drama des 19. Jahrhunderts und bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1981/82, 240–261.

solange er dem Junker nicht vergebe. Der Triumph Kohlhaas' besteht am Ende sogar in einer doppelten Kommunion: dem Sakrament der Kirche, das ihm nun noch zuteil wird (vgl. DKV III, 138), und jener ›Rache-Eucharistie‹ mit der Gewissheit, in jedem Falle irdische Genugtuung über den eigenen Tod hinaus erlangt zu haben. Von grotesker Theatralik ist hingegen das Ende der Erzählung ›Der Findling‹. Piachi hatte bekanntlich seinen Feind Nicolo getötet und der Leiche eben jenes »Dekret in den Mund [ge]stopft[]« (DKV III, 281), das Dokument einer korrupten Justiz und letzter Auslöser für seinen Racheakt gewesen war. Die größtmögliche Souveränität eines Rächers gegenüber Justiz und Kirche behauptet Piachi, als er für den Mord hingerichtet werden soll und die Gesetze des Kirchenstaates gegen diesen selbst richtet, indem er sich strikt weigert, in der Kommunion die Absolution zu empfangen: Er wolle gar »nicht selig sein«, sondern explizit »in den untersten Grund der Hölle hinabfahren«, damit er dort »den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden« und seine »Rache« dort vollenden könne (DKV III, 282). Damit besteigt »er die Leiter« und verlangt, hingerichtet zu werden, doch da im Kirchenstaat laut Gesetz niemand ohne Absolution hingerichtet werden darf, wiederholt sich dieselbe Szene an »[d]rei hinter einander folgende[n] Tage[n]« vergeblich – ein echter Slapstick-Triumph des Rächers, wenn man es sich auf der Bühne vorstellt. Am »dritten Tage« schließlich fährt hier natürlich niemand ›auf in den Himmel‹, vielmehr

hob [Piachi], mit einer grimmigen Gebärde, die Hände empor, das unmenschliche Gesetz verfluchend, das ihn nicht zur Hölle fahren lassen wolle. Er rief die ganze Schar der Teufel herbei, ihn zu holen, geschwor sich, sein einziger Wunsch sei, gerichtet und verdammt zu werden,

und drohte damit, den nächstbesten Priester zu erwürgen, »um [...] Nicolo in der Hölle« (DKV III, 282) erwischen zu können. Erst der Papst befiehlt schließlich die Hinrichtung ohne Absolution – und öffnet für Piachi damit aus der Perspektive der Konventionen von Racheliteratur den Blick auf die durchaus originelle Variante, mitnichten die göttliche Strafe im Jenseits zu negieren, sondern mit dieser strategisch (und unter gänzlicher Aufopferung des eigenen Seelenheils) zu kalkulieren, um sie letztlich zum Zweck der eigenen Rache zu nutzen.

Rächerfiguren bei Kleist demonstrieren gerade in ihren Todesmomenten höchste Autonomie. Nicht alle ihre Auftritte bleiben dabei frei von Hybris, und gerade hier scheinen Momente auf, in denen die Erzählstimme sich von ihnen distanziert und die Sympathien mit den allzu souverän Auftretenden hinterfragen lässt. Ein solcher Auftritt findet sich in ›Michael Kohlhaas‹ in jener Szene, in welcher der Protagonist von Luthers Tadel auf dem mahnenden Plakat erfährt. Kohlhaas kommt gerade, »während das Volk von beiden Seiten schüchtern auswich, in dem Aufzuge, der ihm, seit seinem letzten Mandat, gewöhnlich war, von dem Richtplatz zurück«, wo er Marodeure hängen lassen wollte. »[E]in großes Cherubsschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert, ward ihm vorangetragen, und zwölf Knechte, mit brennenden Fackeln folgten ihm« (DKV III, 76). Das Opernrequisit ist weit davon entfernt, Kohlhaas auf dem Rückweg vom »Richtplatz« in diesem an Zeremonielle weltlicher Gerichtsbarkeit angelehnten pompösen Auftritt symbo-

lische Souveränität³⁵ zu verschaffen; das hybrid inszenierte Schwert wie auch die Fackeln deuten vielmehr auf den Furor des Rachewahns hin, der auch das Maß des Auftrittsprotokolls vergessen lässt. Eine ähnliche, von Selbsttäuschungen verblendete Perspektive auf einen triumphalen Auftritt zeigt sich in der ›Herrmannsschlacht‹ beim prunkvollen Einzug des Römischen Heers, wobei hier Ambivalenz und Ironie in der Figurenrede nicht nur als Prolepse dienen, sondern auch für Komik sorgen. In der ›Ferne‹ hört man einen »Marsch« (DKV II, vor Vs. 1237):

Ein Herold tritt auf. Bald darauf das Römerheer. – Die Vorigen.

[...]

THUSNELDA Wer sind die ersten dort?

CRASSUS Varus Liktores, königliche Frau,
Die des Gesetzes heil'ges Richtbeil tragen.

THUSNELDA Das Beil? Wem! Uns?

SEPTIMIUS Vergib! Dem Heere,

Dem sie ins Lager feierlich voranziehn.

Das Römerheer zieht in voller Pracht vorüber. (DKV II, Vs. 1242–1246)

Die ambivalente Zuordnung des Beils im Moment der Machtdemonstration deklariert die Römer vorab als Opfer, das Symbol römischer Rechtsgewalt wird umcodiert zum Symbol der germanischen Rache.

Kontrastierend zu dieser untergangsgeweihten, von Hybris zeugenden Prunkentfaltung werden in der ›Herrmannsschlacht‹ die Auftritte von Rächereinstanzen – im Sinne der Partisanenrache und der Dekadenzkritik – äußerst karg inszeniert. Deutlich wird dies an der Alraune. Von ihr erfährt man übrigens im Zedler, dass Alraunen, »Priesterinnen bey den alten Teutschen [...] auch mit dem Wahrsagen umzugehen wusten [!]. [...] Fiel ein Krieg vor, so wurden sie um dessen Ausgang, wie auch um andere zukünftige Dinge um Rath gefragt.« Übel erging es »Kriegsgefangene[n]«, die man ihnen auslieferte, denn dann »fielen sie solche als die *Furien* an, schnitten ihnen die Gurgeln ab«³⁶ und weissagten aus dem hervorströmenden Blut. – Eine solche weissagende germanische Erinnye (die zugleich natürlich an die prophezeienden Hexen in ›Macbeth‹ erinnert) begegnet Varus und seinen Feldherren auf öder Heide in der nur von Blitzen durchzuckten Finsternis. Auf Varus' Fragen »Wo komm' ich her? Wo bin ich? Wohin wandr' ich?« (DKV II, Vs. 1951) lauten ihre berühmten Antworten klar: »Aus Nichts«, »Ins Nichts« (DKV II, Vs. 1957, 1964) und, auf die Frage, wo er gegenwärtig sei, »Zwei Schritt vom Grab', [...] /Hart zwischen Nichts und Nichts!« (DKV II, Vs. 1978f.) Daraufhin »verschwindet« (DKV II, vor Vs. 1983) die Alraune als cheruskische Rachegestalt ohne jegliche genaueren Angaben in einen mythisch-archaischen Urgrund, dessen drohende Gewalt so allzeit – auch 1808 – präsent erscheint.

35 Vgl. Vogel, Aus dem Grund (wie Anm. 14), S. 14.

36 Johann Heinrich Zedler, Albraunen, oder Alraunen. In: Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 1, Halle und Leipzig 1732, Sp. 1035 (Hervorhebung C.K.).

In welche tiefen subjektiven Seelenabgründe jedoch Racheakte mitunter verdrängt werden müssen, um ein Weiterleben möglich zu machen, demonstriert die Hintergrundstaffelung im Auftritt Thusneldas und der »Bärin von Cheruska« (DKV II, Vs. 2388). Die Szene zeigt »*Teutoburg. Garten hinter dem Fürstenzelt. Im Hintergrund ein eisernes Gitter, das in einen, von Felsen eingeschlossenen, öden Eichwald führt. [...] Thusnelda und Gertrud treten auf.*« (DKV II, vor Vs. 2287) Sie liegt also erstens hinter dem Fürstenzelt, zweitens befindet sich hinter dem Garten ein Gitter und drittens hinter diesem ein »von Felsen eingeschlossen[er]« symbolisch »deutscher« Eichwald. Hier soll nach Wunsch des Ventidius das nächtliche Rendezvous mit Thusnelda stattfinden. Diese, von Gertrud als »Furie« apostrophiert (DKV II, Vs. 2390), lässt den Römer durch das Gitter »*ein. Wenn er die Tür hinter sich hat, wirft sie dieselbe mit Heftigkeit zu, und zieht den Schlüssel ab.*« (DKV II, vor Vs. 2385) Das Racheobjekt wird damit im letzten der gestaffelten Hintergründe verschlossen, der Weg zurück auf die Bühne ist versperrt. Allerdings reagiert Thusnelda auf die vollbrachte Rache mit Ohnmacht (vgl. DKV II, vor Vs. 2424) – als nonverbalem Ausdruck für die Überforderung, aus (vermeintlich) freiem Willen zugleich *wider* die eigene Natur und *getreu* der eigenen Natur handeln zu müssen. Sie spricht danach – auf Herrmanns schmeichelnde Worte, nachdem er sie erfolgreich bis zuletzt manipuliert hat – nur noch den halben Vers: »Das ist geschehn. Laß sein.« (DKV II, Vs. 2545)

Wie die zitierten Beispiele gezeigt haben, sind die Auftritte von Rächern und die Art und Weise, wie sie aus dem Hintergrund erscheinen oder wieder in ihm verschwinden, durchaus differenziert gestaltet. Parallel zu den Transformationen der christlichen Eucharistie zu einem Zeremoniell der Rache zeugen aber die Auftrittsszenarien von Rächerfiguren bei Kleist – und auch bei Schiller – bei allen Unterschieden von charakteristischen Prozessen der Säkularisierung um 1800. Die oftmals pompösen Einzugschoreographien von Rächerfiguren werden als Symptom innerlich ausgehöhlter Machtstrukturen lesbar: »Sie zitieren *adventus*-Formen, Triumphalformen, Prozessionen und Einzugsformen, Empfangsprotokolle, [...], Gesandtschaftsprotokolle, Geisterbeschwörungen [...], sie aktivieren rituelle Muster wie den dionysischen Mänadismus.«³⁷

Neben die hier präsent werdenden körperlichen Entwürfe von weltlichem Souveränitätsanspruch oder religiösem Gewaltpotential treten bestimmte Sprachfiguren, die durch Performanz Macht für sich reklamieren. Barbara Gribnitz hat die Wechselwirkungen von Säkularisierung und Sakralisierung der (Literatur-)Sprache mit Blick auf Kleist dargestellt;³⁸ Sakralisierung als sprachliche Ermächtigungsstrategie tritt nun zu den physischen, räumlichen und temporalen Komponenten der Auftritte von Rächern hinzu, um durch triumphale Sprechakte die Fragilität der eigenen Rolle »*zeichenhaft*« zu »*überwinde[n]*« und »*Kräfte der Selbststeigerung frei[zuset-*

37 Vogel, Aus dem Grund (wie Anm. 14), S. 18: Dramatische, vor allem tragische Auftritte seien »durch Auftrittsprotokolle geprägt«, »die nicht allein durch die Handlung und ihren Motivationszusammenhang vorgegeben werden. Ihre Formen folgen religiösen, politischen, militärischen oder gesellschaftlichen Vorbildern [...]«

38 Vgl. Barbara Gribnitz, Kleists Sakralisierung der Sprache. In: KJb 2018, 135–148.

zen], die dem natürlichen Körper eine gebieterische Form und im besten Fall göttliche Züge verl[e]ihen.«³⁹

Wie eingangs erläutert haben aus Sicht der Rächerfiguren um 1800 sowohl die strafende Zentralgewalt als auch die Religion bzw. Kirche als konstitutive Institutionen des Staates ihre bindende Kraft verloren. Damit einhergehend verlieren auch die performativen Sprechakte, die für diese Bereiche grundlegend sind – wie die Anklage, der Schwur oder das Glaubensbekenntnis –, ihre Valenz, denn sie beruhen auf einer Verbindlichkeit des institutionellen Kontexts und der anerkannten Funktion der Sprechenden. Die Racheliteratur eignet sich die so entstehende rhetorische Leerstelle an: Juristische und religiöse Sprechakte werden neu codiert, es bildet sich eine säkularisierte Liturgie der Rache aus. Sie besteht aus stilisierten sprachlichen Gesten, die sich auch als rhetorische Pathosformeln bezeichnen ließen. Der Terminus scheint mir im Anschluss an Aby Warburgs Begriffsprägung für archaisch vorgeformte »Ausdrucksmuster[] für Leiden und leidenschaftliche Erregung«⁴⁰ gerade als Analysefokus für das Hervorbrechen archaischer Rache-Dynamiken geeignet. In diesem Sinne erscheinen charakteristische Sprachgebärden als rhetorische »Engramme leidenschaftlicher Erfahrung«⁴¹ ganz analog zu den von Warburg betrachteten (bildkünstlerischen) körperlichen »Ausdrucksmustern«. Dabei ist insbesondere die dramaturgische Funktion dieser Sprachgebärden relevant. An der Abfolge dieser Pathosformeln, die auch der Selbstaffektion dienen,⁴² wird eine typologische Verlaufsdynamik der Rache sichtbar. Diese verhält sich idealerweise folgendermaßen zum Aufbau des Dramas: Im Rahmen der Exposition erfolgt eine reguläre Anklage durch einen Geschädigten bei einer obrigkeitlichen Instanz. Ein Beispiel hierfür wäre die abgewiesene Klage von Kohlhaas am Dresdner Gerichtshof. Alternativ kann es sich um eine Bitte um Vergebung handeln. Diese Anklage/Bitte wird nicht zugelassen oder ignoriert, woraufhin die Klage über verweigerter Gerechtigkeit folgt. Je nach Verlauf der Intrige folgt dann ein Rache-Gelübde, ein Eid, spätestens jedoch im Rahmen der Peripetie bzw. der Anagnorisis als Erkenntnis der Intrige und ihres Urhebers. Dieser Schwur, als archaische »Rechtsinstitution« seit jeher »Recht,

39 Vogel, Aus dem Grund (wie Anm. 14), S. 14.

40 Zur literaturwissenschaftlichen Adaption des Warburgschen Terminus vgl. Ulrich Port, »Katharsis des Leidens«. Aby Warburgs »Pathosformeln« und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödienetheorie. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), S. 5–42, hier S. 7.

41 Aby Warburg, Einleitung zum Mnemosyne-Atlas [1929]. In: Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar (Hg.), Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, Salzburg und Wien 1992, S. 171–173, hier S. 171.

42 Vgl. Hendrik Blumentrath, Gothlands Gespenster. Zum Nachleben des Schicksalsdramas in Grabbes »Herzog Theodor von Gothland.« In: Sientje Maes und Bart Philipsen (Hg.), Christian Dietrich Grabbe, München 2016, S. 32–44, hier S. 39. Blumentrath weist darauf hin, inwiefern Dramen die »Herstellung starker Affekte« (ihrer Akteure und der Zuschauer) selbst reflektieren und beispielsweise »Rache, Verzweiflung oder Schrecken nicht nur immer wieder als Kräfte benannt« werden, »die aus der Passivität hinausführen und zur Handlung bewegen«, sondern dass es auch wesentlich um »die Erzeugung dieser Affekte aus der Sprache« gehe (S. 39).

Politik und Religion«⁴³ als Basis gesellschaftlichen Lebens grundierend und verbindend, ist meist verbunden mit einer Beschwörung – der personifizierten Rache, der Elemente, der unterirdischen Mächte, der Erinnyen, der Geister der toten zu Rächenden. Als Urform lässt sich die Beschwörung des ermordeten Agamemnon im zweiten Teil der ›Orestie‹ sehen, der ja den Titel ›Die Totenspende‹ trägt. Oft wird die geplante Rache als Opfer für die angerufene Instanz sakralisiert. Zugleich schafft diese Racheliturgie eine Imago einer höheren Instanz, die an die Stelle des zu verleugnenden christlichen Glaubens treten und das eigene Handeln legitimieren soll. Mitunter erscheint als retardierendes Moment ein religiös bedingtes Zweifeln, ein Hadern mit der Rächerrolle, wie es sich exemplarisch bei Hamlet findet. Diesem Zweifel folgt sodann ein erneutes, oft vehementeres Gelübde, die Rache zu vollenden. Notwendig für deren Vollzug ist schließlich, dass dem Racheobjekt jegliche Menschlichkeit abgesprochen wird und die zu rächende Tat als Un-Tat erklärt wird, die selbst gegen die Menschlichkeit verstoßen habe.⁴⁴ Durch einen erneuten Eid und gegebenenfalls erneute Beschwörungen wird die Katastrophe, der Rachevollzug eingeleitet. Spätestens an dieser Stelle erfolgt meist eine Gottesleugnung bzw. eine explizite Abkehr von Gott, die irdische Rache als alleinigen Lebenssinn formuliert. Bemerkenswert ist übrigens, dass es sich beim »Eid«, darauf weist der Chor in Schillers ›Braut von Messina‹ hin, um »der Erinnyen Sohn« (NA 10, Vs. 143) handelt, er mithin von Beginn an der Rache untersteht.

Idealiter lässt sich die skizzierte Verlaufsdynamik zum Beispiel an Grabbes ›Herzog Theodor von Gothland‹ zeigen oder an Hebbels ›Nibelungen‹.⁴⁵ Sie gilt auch für Kleist und Schiller, ist dort aber mitunter gedrängter; die Pathosformeln

43 Andrea Allerkamp, Fluchen, Schwören, Lügen. Zur Gebrechlichkeit von Recht und Religion bei Kleist und Shakespeare. In: KJb 2018, 69–86, hier 69. Sprechakt und Motiv des Fluches können sich ebenfalls in Racheliteratur finden, an deren Beginn der Atridenfluch mit seinen Auswirkungen über mehrere Generationen steht. Fluch und Fehde im Sinne generationenübergreifender Blutrache-Verknüpfungen verlaufen hier eng verknüpft. Allerdings dominiert in Racheliteratur der Schwur eines Akteurs, der ausdrücklich selbst Rache vollziehen will, gegenüber dem Fluch, der auch Vergeltungs-Optionen durch göttliche, schicksalhafte o.a. Eingriffe einschließt. Anders der Racheschwur: Der Rächer handelt autonom, *als* Schicksal, *als* Gott. Dies pointiert Grabbes Rache-Berserker Herzog Theodor, der über seinen Feind Berdoa äußert: »Ich bin sein Schicksal und /Sein Gott!« (Christian Dietrich Grabbe, Herzog Theodor von Gothland. In: Ders., Werke, Bd. 1, hg. von Roy Cowen, München 1975, S. 36) Zum Verhältnis von Rache und Schicksal vgl. Charlotte Kurbjuhn, Grabbes Anti-Orestie. Verlaufsdynamiken der Rache in ›Herzog Theodor von Gothland‹. In: Grabbe-Jahrbuch 2018, S. 9–30, hier S. 11.

44 Zu psychologischen Aspekten der Unmöglichkeit einer Vergebung und dem Konnex von notwendiger Dehumanisierung und Überwindung der Tötungshemmung vgl. im Anschluss an Hannah Arendt André Karger, Verzeihung – *Reconciliation* – Versöhnung. Versuch der Differenzierung verschiedener Konzepte. In: Ders. (Hg.), Vergessen, vergelten, vergeben, versöhnen? Weiterleben mit dem Trauma, Göttingen 2012, S. 12–31, hier S. 26.

45 Am Beispiel von Grabbes Erstlingsdrama wird dies ausgeführt bei Kurbjuhn, Grabbes Anti-Orestie (wie Anm. 43), S. 15–26.

tauchen geballt in wenigen entscheidenden Szenen auf.⁴⁶ Ein kurzes Stück aus den ›Räubern‹ illustriert dies: Es zeigt Karl Moor, nachdem er von der vermeintlichen Verstoßung durch seinen Vater erfahren hat. Dabei entspricht die verweigerte Vergebung der abgelehnten Anklage:

MOOR *tritt herein in wilder Bewegung, und läuft heftig im Zimmer auf und nieder, mit sich selber.*

MOOR. Menschen – Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! [...] wenn Blutliebe zur Verrätherinn, wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o so fange Feuer männliche Gelassenheit, verwilde zum Tyger sanftmüthiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben. [...] Ist das Vatertreue? Ist das Liebe für Liebe? [...] So eine rührende Bitte [...] – die wilde Bestie wär in Mitleid zerschmolzen! [...] – oh daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänen-Gezücht ins Treffen zu führen! [...] Ist dein Name nicht Mensch? Hat dich das Weib nicht geboren? [...] – *schäumend auf die Erde stampfend.* ha! – wer mir izt ein Schwert in die Hand gäb, diese [] Otterbrut [...] [zu] zernichten – Er sey mein Freund, mein Engel, mein Gott – ich will ihn anbeten! (NA 3, 30–32)

Der Dehumanisierung des Racheobjekts folgt der implizite Appell an die Elemente, resultierend in der Lossagung aus einer väterlichen Ordnung und dem Schwur, Räuber zu werden:

Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellirte, weg dann von mir Sympathie und menschliche Schonung! – Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, [...] – tretet her um mich ein jeder, und schwöret mir Treu und Gehorsam zu bis in den Tod! – schwört mir das bei dieser männlichen Rechte! [...] und bei dieser männlichen Rechte! [...] schwör ich euch hier, treu und standhaft euer Hauptmann zu bleiben bis in den Tod! (NA 3, 32f.)

Der Schwur zur kollektiven Rache an der Gesellschaft ersetzt hier den Eid auf das Gesetz oder den Glauben; den irdischen Banden wird entsagt. Sehr ähnlich wiederholt sich diese Liturgie der Rache, als der alte Moor aus seinem Verließ erscheint und die Räuber angesichts der Unmenschlichkeit und Widernatürlichkeit von Franz Rache schwören.

MOOR. *Rache, Rache, Rache dir! grimmig beleidigter, entheiligter Greis!* So zerreis ich von nun an auf ewig das brüderliche Band, *er zerreißt sein Kleid von oben bis unten* [siehe Erläuterung am Ende des Zitats.] *So verfluch ich jeden Tropfen brüderlichen Bluts im Antlitz des offenen Himmels! Höre mich Mond und Gestirne! Höre mich mit-ternächtlicher Himmel!* der du auf die Schandtat herunterbliktest! *Höre mich drey-*

⁴⁶ Bemerkenswerterweise sind diese Sprechakte in Schillers ›Braut von Messina‹ jedoch auf mehrere Personen verteilt, was den Rächer immerhin noch als Teil einer Gesellschaft zeigt und damit vor allem im Hinblick auf die Funktion des Chors relevant ist. Insgesamt erscheinen zudem sowohl bei Schiller (›Die Räuber‹, ›Die Braut von Messina‹) als auch bei Kleist neben radikalen Einzelgängern unter den Rächerfiguren (Kohlhaas, Piachi, Thusnelda) auch Rache-Solidargemeinschaften (die Schroffenstein-Familien der Rossitzer und Warwander und poltisch/national motiviert im Falle der Cherusker/Germanen).

malschröcklicher Gott, der da oben über dem Monde waltet, und rächt und verdammt über den Sternen, und feuerflammt über der Nacht! Hier knie ich – hier strek ich empor die drey Finger in die Schauer der Nacht – hier schwör ich, und so speye die Natur mich aus ihren Gränzen wie eine bösertige Bestie aus, wenn ich diesen Schwur verleze, schwör ich das Licht des Tages nicht mehr zu grüssen, bis des Vater-Mörders Blut, vor diesem Steine verschüttet, gegen die Sonne dampft. Er steht auf: (NA 3, 114f.; Regieanweisungen im Original kursiv, weitere Hervorhebungen C.K.)

Im Unterschied zu späteren Rachetexten finden sich jedoch weder bei Kleist noch bei Schiller explizite Gottesleugnungen; es gibt höchstens Rächer, die in Verkenning der Umstände für sich beanspruchen, göttlichen Willen zu erfüllen (so Don Cesar), oder sich wie Piachi bewusst gegen eine – aber unangezweifelte – göttliche Instanz stellen. Häufiger wird bei Kleist und Schiller stattdessen ein zu rächender Mensch durch körperliche Demutsbezeugungen und Sprachformeln, die sakral codiert sind, göttlich erhöht – wenn Kohlhaas sich vor dem Bett seiner verstorbenen Frau niederwirft, bevor er zur »Rache« schreitet,⁴⁷ oder wenn Schillers Räuber vor Karls Vater niederknien und Rache geloben:

MOOR. [...] *Betet an vor dem, der euch dis erhabene Loos gesprochen, der euch hieher geführt, der euch gewürdiget hat, die schröckliche Engel seines finstern Gerichtes zu seyn! Entblöset eure Häupter! Kniet hin in den Staub, und stehet geheiligt auf! Sie knien.* (NA 3, 115; Regieanweisung kursiv im Original, weitere Hervorhebungen C.K.)

Karl Moor lehnt zwar die »erbärmlichen Verweser []« (NA 3, 71) der Kirche ab, leugnet aber keineswegs Gott. Dass Schiller in der Vorrede zur »Braut von Messina« die Mischung mehrerer Religionen in einer Tragödie legitimierend reflektiert und gerade auch für diese Mischung kritisiert wurde,⁴⁸ belegt allerdings die generelle Schwierigkeit, mit der moderne Rachetexte im Gegensatz zur antiken Tragödie konfrontiert waren – zumal im Zeitalter eines nicht mehr bindenden Christentums. Für Kleists Rachetexte sind aber zwei nonverbale Zeremonielle der Rache entscheidender als rhetorische Pathosformeln: erstens die erwähnte pervertierte Kommunion und zweitens die Zerstückelung, die so viele seiner Texte kennzeichnet. Gewaltvolle Dissoziationserfahrung und Säkularisierung von liturgischen Sprachgesten und Religionspraktiken lassen sich als Zeichen jener Modernität lesen, die Kleists Rächerauftritte grundiert. Die *disiecta membra* stehen aber auch in einem konkreten rechtshistorischen Zusammenhang. Zu den Grundbestandteilen von Rachetragödien gehören (seit Senecas »Thyestes« oder Medeas Mord an ihrem Bruder) Zer-

47 An der Bahre erhält Kohlhaas nach der Leichenpredigt als Antwort auf seine Bittschrift die abschlägige »Resolution«, nach der Beisetzung »warf er sich noch einmal vor ihrem, nun verödeten Bette nieder, und übernahm sodann das Geschäft der Rache.« (DKV III, 61)

48 Vgl. zu Schillers brieflichem Austausch mit Körner über die historische Legitimation dieser Mischung von »Christentum, griechische[r] Mythologie und Mohamedanismus« (Schiller an Körner, 10. März 1803, NA 32, 19) und zur Kritik August Wilhelm Schlegels in dessen »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur« Oesterle, Friedrich Schiller: Die Braut von Messina (wie Anm. 31), S. 168.

stückelungen und mitunter kannibalistische Elemente, die zum Anlass für Rache werden. Dieses Motiv wird in der ›Familie Schroffenstein‹ in jener bizarren – und wie zuletzt Anne Fleig betont hat: metatheatralischen⁴⁹ – Schlusszene zitiert, in der Ursula auftritt, den zuvor im Brei gekochten Kindesfinger »in die Mitte der Bühne [wirft] und verschwindet.« (DKV I, vor Vs. 2681) Der »groteske Exzess« des »Kunststück[s]« (DKV I, Vs. 2725) transgrediert mit Blick auf die Gattungsgeschichte der *revenge tragedies* dann ganz spezifisch auch gerade dieses Genre, indem er dessen »Bruchstücke«⁵⁰ exponiert. Nicht weniger grauenhaft erscheint die Zerstückelung der geschändeten Hally in der ›Herrmannsschlacht‹, die zum Inzitantum der Kollektivrache wird.⁵¹ In Racheliteratur steht jedoch im Allgemeinen die Zerstückelung der Rächer am Ende. Die Fragmentierung des Körpers sollte verhindern, dass die häufig als teuflisch apostrophierten Unholde nach ihrem Tode wiederkehrten. Vor allem aber stellte in der Strafpraxis der Frühen Neuzeit die Zerstückelung die Spiegelstrafe für jene Taten dar, die zuvor die Ordnung des Staates, den Körper des Souveräns, mit Zerstörung bedroht hatten: Das Rädern oder die Vierteilung standen auf solche Verbrechen;⁵² der historische Kohlhaas wurde für Landfriedensbruch gerädert,⁵³ bei Schiller wird den Räubern noch ganz selbstverständlich das Rad in Aussicht gestellt (vgl. NA 3, 68). Dieselbe Logik strukturiert Thusneldas Rache an Ventidius: Dass die Römer den Frauen unterworfenen Völker die Haare abschneiden und die Zähne herausbrechen, um sie ihren Frauen ›einzuverleiben‹, entspricht jenen Zerstückelungsakten, die Rache motivieren. An dem ›unmenschlichen‹ Römer Ventidius, der den Körper der »Landesfürstin« (DKV II, Vs. 2307) »aus[weiden] und []pelz[en]« (DKV II, Vs. 1075) wollte, rächt sich Thusnelda⁵⁴ in Gestalt der »Bärin von Cheruska« (DKV II, Vs. 2388, 2392)⁵⁵ mit passender Spiegelstrafe. Bei Schiller

49 Vgl. Anne Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? Shakespeare, Schiller, Kleist. In: KJb 2017, 86–97, hier 86.

50 Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? (wie Anm. 49), 86.

51 Vgl. dazu Christine Künzel, Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists ›Herrmannsschlacht‹. In: KJb 2003, 165–183.

52 Vgl. Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten, § 102 II 20 (›Landesverrätherey‹). Zum rechtsphilosophischen und strafrechtlichen Vergeltungsdiskurs mit Blick auf den Zweck von Strafen nach dem Talionsprinzip vgl. Johannes F. Lehmann, Im Abgrund der Wut. Zur Literatur- und Kulturgeschichte des Zorns, Freiburg i.Br. 2012, S. 260–263.

53 Vgl. den Kommentar in DKV III, 709 mit Bezug auf die Haffitzsche Chronik. – Zum (rechts-)historischen Kontext der Handlungsebene des ›Kohlhaas‹ vgl. Hartmut Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des ›Michael Kohlhaas‹. In: KJb 1985, 84–108, außerdem den historisch und rechtsphilosophisch hochpräzisen Beitrag von Gideon Stiening, Zwischen gerechtem Krieg und kluger Politik. Naturrecht, positives Recht und Staatsraison in Kleists ›Michael Kohlhaas‹. In: Frieder von Ammon, Cornelia Rémi und ders. (Hg.), Literatur und praktische Vernunft, Berlin 2016, S. 485–522.

54 Ihre Reaktion auf Herrmanns Erzählung vom Umgang mit weiblichen Körpern antizipiert in einer »glühend[en]« Minimalvariante den Racheschwur: »Bei allen Rachegöttern! Allen Furien« (DKV II, vor Vs. 1054, Vs. 1054).

55 Ventidius meint damit die tatsächliche Bärin (vgl. DKV II, Vs. 2388), Thusnelda greift die Formulierung fragend auf (vgl. DKV II, Vs. 2392).

und bei Kleist fehlt aber die Zerstückelung der Rächerfiguren selbst – vielleicht, weil keiner von ihnen so weit ging, die göttlichen Instanzen und damit die höchste Ordnung zu leugnen.

IV. Fazit

Im Rahmen einer umfangreicheren Untersuchung wäre die Ausgestaltung von Rache-Sujets bei Kleist und Schiller im Zusammenhang der Rechtsproblematik in beider Texten zu situieren.⁵⁶ Insbesondere für Schillers Werke müsste dabei die jeweils zum Ausdruck kommende Bewertung von Rache systematisch im Verhältnis zu ihrer literarischen Ausgestaltung in unterschiedlichen Gattungen – Ballade, Drama, Erzählung, ästhetische Schriften – analysiert werden. Der Hauptakzent hätte dabei auf dem anthropologisch-aufklärerischen Impetus zu liegen, der sowohl in Schillers Erzählung ›Der Verbrecher aus verlorener Ehre‹⁵⁷ als auch in seiner Vorrede zu den ›Merkwürdigen Rechtsfällen‹ zum Ausdruck kommt.⁵⁸ Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, Kleists im Vergleich zu Schiller radikalere Gestaltung von Racheakten in all ihrer physischen Gewalttätigkeit historisch zu situieren und die Gewalt- und Kontingenzerfahrungen der Napoleonischen Kriege bei der Analyse zu berücksichtigen. Festzuhalten bleibt, dass sowohl bei Schiller als auch bei Kleist wiederholt und intensiv das Motiv der Rache im Mittelpunkt ihrer Werke steht. Bei Schiller reicht

⁵⁶ Zur Rechtsthematik/-problematik in Kleists Werken vgl. grundlegend und mit rechts-historischem Blick auf die zeitgenössischen Strafrechtsdiskurse Lehmann, Im Abgrund der Wut (wie Anm. 52), mit einem Abschnitt zu den zeitgenössischen Rechtsdiskursen um das »Recht(s)gefühl«, vor allem mit Blick auf Kleists ›Kohlhaas‹, S. 266–295, mit weiteren Literaturangaben. Wesentlich ist Lehmanns Situierung des Begriffs in einer »Debatte in der Zeitschrift ›Archiv des Criminalrechts‹ in den Jahren 1799/1800, »die deren Herausgeber Ernst Ferdinand Klein (1744–1819), Mitautor der strafrechtlichen Passagen des ›Preußischen Allgemeinen Landrechts‹ und einer der wichtigsten Strafrechtstheoretiker um 1800, mit einem anonymen Einsender führt. Im Zentrum dieser Debatte steh[t] der Begriff des Rechtsgefühls« (S. 271f.). Zur Relevanz der Rechtsproblematik für Schillers Werke vgl. grundlegend Nilges, Schiller und das Recht (wie Anm. 9) sowie aus strafrechtshistorischer Perspektive und zur »vergeltende[n] Funktion der Strafe« Udo Ebert, Schiller und das Recht. In: Klaus Manger (Hg.), Schiller im Gespräch der Wissenschaften, Heidelberg 2005, S. 139–169, hier S. 158. Ebert behandelt jedoch primär durch die Obrigkeit vollzogene Strafen, nicht Erscheinungsweisen und Motivationen von Rächern: Für den »Dramatiker Schiller« sei »Strafe in aller Regel Vergeltung«, »Manifestation der Gerechtigkeit, welche die durch das Verbrechen gestörte Ordnung wiederherstellt«, »ergänzt um die Gedanken von Sühne und Läuterung.« (S. 158) Dies wäre aus Perspektive der Racheliteratur gegebenenfalls zu hinterfragen.

⁵⁷ Vgl. dazu Nilges, Schiller und das Recht (wie Anm. 9), S. 34–86 und Jutta Limbach, Friedrich Schillers Seelenkunde vom Verbrechen. In: Walter Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne (wie Anm. 22), S. 221–226.

⁵⁸ Zu einer entsprechenden Perspektive auf die ›Räuber‹ vgl. Wolfgang Riedel, Die anthropologische Wende: Schillers Modernität. In: Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne (wie Anm. 22), S. 143 – 164.

das Spektrum von den ›Räubern‹ – gegen Unrecht aufbegehrend in den Jahren vor der Französischen Revolution – über die erfahrungsseelenkundlich aufklärerische und im Hinblick auf humanere Rechtsprechung noch optimistische (und ebenfalls vorrevolutionäre) Erzählung ›Der Verbrecher aus verlorener Ehre‹ (in der die Erzählerinstanz die Wertung der Handlung beim Leser steuern kann) bis hin zu der bereits zur Zeit der Koalitionskriege entstandenen Ballade ›Die Kraniche des Ibycus‹ und der ›Braut von Messina‹. Die beiden letztgenannten Texte aus dem klassischen Jahrzehnt sind jeweils gekennzeichnet von der Auseinandersetzung mit der Antike, vor allem mit der affektmodulierenden Funktion des Chors in der griechischen Tragödie. In Ballade wie Trauerspiel Schillers wird der Chor für die Ausgestaltung der Racheproblematik über die affektive Wirkung hinaus jeweils im Hinblick auf die sozialen Bedingungsgefüge der hervorbrechenden Racheimpulse bedeutsam. Kleists Rachetexte hingegen sind durchweg von der nachrevolutionären Epoche geprägt; ihnen sind nicht nur die Umsturzerfahrungen und Säkularisierungsprozesse jener Jahre eingeschrieben, sondern auch die Verunsicherungen, die aus den fundamentalen strafrechtlichen Reformprozessen der Jahrhundertwende resultieren. Kleists Rächerfiguren haben entweder keine Illusionen mehr über verlässliche obrigkeitliche Gerechtigkeit, oder sie verlieren diese Illusionen schnell im Laufe der Handlung. Dies gilt für die Erzählungen – ›Der Findling‹, ›Michael Kohlhaas‹ – ebenso wie für die Dramen, von denen ›Die Herrmannsschlacht‹ nicht nur Rache darstellt, sondern als agitatorisches Propagandastück zur realen Rache bewegen sollte.

Rache erweist sich bei beiden Autoren nicht nur als ein generell zeitgemäßes Sujet. Die literarischen Ausgestaltungen von Rächerfiguren und insbesondere ihrer Auftrittswesen zeugen sowohl bei Schiller als auch bei Kleist von den immensen Spannungen der Moderne: Hierzu gehören massive Legitimationsbedürfnisse⁵⁹ des Subjekts und aller Autoritäten – Legitimationsbedürfnisse, wie sie beispielsweise in den ›Räubern‹, in Erbverträgen (›Familie Schroffenstein‹) oder am Beispiel des adoptierten Sohns im ›Findling‹ verhandelt werden, aber auch die hybriden Selbstentwürfe der Rächerfiguren motivieren. Prägend für den Beginn der Moderne sind zudem die fortschreitende Desillusionierung des Humanitätsideals der Aufklärung im Zuge der Gewalterfahrungen um 1800 und die Verunsicherungen, die aus den grundlegenden Strafrechtsreformen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert resultieren. Diese Faktoren verbinden sich in Racheliteratur mit den tiefgreifenden Konsequenzen der Säkularisierung: allen voran die unauflösbaren Zweifel, ob Unrecht, das auf Erden nicht geahndet wird, denn jemals im Jenseits, in der Ewigkeit bestraft werde. Inmitten einer sich rasant wandelnden Welt erscheinen in der Literatur dieser Zeit daher literarische Rächerfiguren als Reaktion auf die Inkommensurabilität der Modernitätsumutungen. Rächergestalten erweisen sich, wenngleich sie ein vermeintlich zivilisatorisch überwundenes archaisches Prinzip zu verkörpern scheinen, als literarische Figuration der Moderne mit den ihr inhärenten Brüchigkeiten. Die Auftritte der Rächer zeugen von den gesteigerten Legitimationsbedürfnissen der Moderne und insbesondere dem Wechselverhältnis von Sakralisierung und Säkularisierung. Der opernhafte, requisitenreiche Prunkeinzug Kohlhaas' mit dem

⁵⁹ Vgl. Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1996.

Richtschwert gehört in diesen Zusammenhang, insbesondere aber die sprachlichen Pathosformeln, die sich als Teile einer charakteristischen Racheliturgie erweisen. Unter Adaption juristischer und religiöser Sprechakte, verbunden mit entsprechenden Gesten – zum Beispiel der Anklage, des Schwurs, des Gebets oder des Glaubensbekenntnisses – tritt diese spezifische Racheliturgie an die Stelle etablierter ritueller bzw. institutioneller Handlungen und strukturiert und dynamisiert die Dramaturgie der Rache in literarischen Texten. Die Literatur besetzt dabei jene als Leerstellen empfundenen Bereiche in Institutionen des öffentlichen Lebens, die fundamentalem Wandel unterworfen waren – Strafrecht und Religion – mit imaginären Alternativen: Sie codiert tradierte Sprechakte säkularisierend um und eignet sie sich an, indem sie zugleich durch formale Adaption dieser rhetorischen Pathosformeln ihre Protagonisten – die Rächerfiguren – und deren Taten sakralisiert. Der moderne Rächer in den Texten Schillers und Kleists ist in paradoxer Weise zugleich Priester und Richter im Zeichen eines revitalisierten archaischen Prinzips, auf das die Moderne zurückzufallen droht, wenn sie scheitert.

»Düsterstes Patriarchat«

Zur Virginia-Legende in Schillers ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹ und Kleists ›Hermannsschlacht‹

»Düsterstes Patriarchat bei Leuten, die eigentlich gegen die Tyrannei sind.« So lautet Michael Sommers eingeschobener Kommentar während der zehnminütigen Playmobil-YouTube-Version von Schillers ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹.¹ Sommer kommentiert damit die Reaktion des eifrigen Republikaners Verrina, der Bourgognino, als dieser seiner Tochter einen Heiratsantrag macht, entgegnet: »Haben Sie Lust junger Mensch, Ihr Herz in eine Pfütze zu werfen?« (NA 4, 33)² Für Verrina, der soeben erfahren hat, dass seine Tochter vom Neffen des Dogen von Genua vergewaltigt wurde, kann diese nun offenbar keines respektablen Ehemanns mehr würdig sein. Sommers Äußerung bringt damit einen Widerspruch zum Ausdruck, der die politischen Umstürzler in Schillers Drama treffend beschreibt. Irreführend wäre es allerdings, wenn man Sommers Kommentar dahingehend auslegen wollte, dass sich Schillers Drama nicht mit diesem Widerspruch auseinandersetzt. Ganz im Gegenteil, und dies soll im Folgenden gezeigt werden, beschäftigt sich Schillers Stück sehr genau mit den Kosten der Politik, die sich an republikanischen Männlichkeitsidealen orientiert, indem es sich auf die im 18. Jahrhundert viel zitierte Virginia-Legende bezieht.

Auch Kleists ›Hermannsschlacht‹ zitiert die Virginia-Legende, wenn es darum geht, radikale politische Veränderungen herbeizuführen. Dabei ist weder für Schillers noch Kleists Drama das »[d]üsterste[] Patriarchat« eine Sache der Vergangenheit, sondern ein entscheidendes Element einer zukunftsorientierten Politik, im Fall von ›Fiesko‹, um zum Aufstand gegen den Machtmissbrauch der Doria im Stadtstaat Genua anzufeuern, im Fall der ›Hermannsschlacht‹, um den Widerstand gegen die römische Besatzungsmacht seitens der germanischen Stämme voranzutreiben. Auch zeigen beide Stücke den Titelhelden im Verhältnis zu einer Ehefrau, die es wagt, ihrem Gatten zu widersprechen, und der daraufhin eine Lektion erteilt wird, worauf sie im verzweifelten Kampf um die Anerkennung ihres Mannes halb wahnsinnig stirbt oder verstummt. Diesen Parallelen soll im Folgenden nachgegangen werden,

1 Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=LVpzFTFiQVM> (29.04.2019).

2 Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Seitenzahl zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers. Im Folgenden beziehe ich mich ausschließlich auf die Buchausgabe des ›Fiesko‹ von 1783, nicht auf die wesentlich geänderte Bühnenfassung, in der Fiesko am Ende, von Verrina bedrängt, auf die Herzogskrone verzichtet.

wobei mich ganz besonders die jeweilige Reflexion auf die Rolle des Schauspiels und die Macht der Zeichen interessiert. Während nämlich Schillers ›republikanisches Trauerspiel‹ sich mit der Vermischung von Politik und Theater beschäftigt, zeigt Kleists Stück die Inszenierung nationaler Einheit aus dem Nichts nicht mithilfe eines Schauspiels, sondern durch die Mobilisierung von Rachegefühl und Hass und die Unterwerfung unter die Deutungshoheit dessen, der allein Zeichen setzt. Gerade wenn diese beiden Stücke nebeneinandergehalten werden, wird klarer, wie beide Dramen jeweils auf die Kosten der politischen Strategien ihrer Protagonisten zu reflektieren vermögen. Ja, sogar Kleists ›Hermannsschlacht‹ gewinnt diese Dimension, wenn sie neben Schillers ›republikanisches Trauerspiel‹ gestellt wird. Dies zu zeigen, ist zumindest das Darstellungsanliegen dieses Beitrags.

I. Republikanische Ehre auf Kosten der Tochter

In Schillers Stück bietet die Verginia-Legende für den passionierten Republikaner Verrina das letzte Fünkchen Hoffnung, als er, erfolgreich von Fieskos Maskerade getäuscht, in diesem nur noch den politisch desinteressierten Lebemann sieht und bei seiner Heimkehr von einer niedergeschlagenen Tochter in Empfang genommen wird:

Bertha! Mein einziges Kind! Bertha! meine letzte übrige Hofnung! – Genuas Freiheit ist dahin – Fiesko hin – *indem er sie heftiger drückt, durch die Zähne.* Werde du eine Hure – (NA 4, 30)

Als Verrina nach dieser Äußerung erfährt, dass seine Tochter tatsächlich von Gianettino Doria vergewaltigt wurde, greift er zu seinem Schwert und stößt düstere Andeutungen aus. Als dann aber Vater und Tochter Besuch von Calcagno und Sacco, die Verrina auf dem Weg zur Senatorenwahl abholen wollen, und von Bourgognino, der Bertha einen Heiratsantrag machen will, bekommen, ändert Verrina seine Meinung. Seine Tochter soll nicht mehr umgebracht, sondern als Geisel für die Wiederherstellung der Republik genommen werden:

Eh das Herzblut eines Doria diesen häßlichen Fleken aus Deiner Ehre wäscht, soll kein Stral des Tags auf diese Wangen fallen. Bis dahin – *er wirft den Flor über sie.* Verblinde! *Pause. Die übrigen sehen ihn schweigend, betreten an.* (NA 4, 34)

Mit dieser Verbannung Berthas wäre der Tatbestand der Geiselnahme erfüllt. Doch Verrina geht noch weiter und belegt seine eigene Tochter mit einem Fluch, der zeigt, wie er hier stellvertretend seinen Zorn abreagiert:

feierlicher, seine Hand auf Berthas Haupt gelegt. Verflucht sei die Luft, die dich fächelt! Verflucht der Schlaf der dich erquikt! Verflucht jede menschliche Spur, die deinem Elend willkommen ist! Geh hinab in das unterste Gewölb meines Hauses. Winsle. Heule. Lähme die Zeit mit deinem Gram. *unterbrochen von Schauern fährt er fort.* Dein Leben sei das gichterische Wälzen des sterbenden Wurms – der hartnäkige, zermalmende Kampf zwischen Seyn und Vergehen.

——— Dieser Fluch hafte auf dir, bis Gianettino den letzten Odem ver-
röchelt hat. – Wo nicht, so magst du ihn nachschleppen längs der Ewigkeit,
bis man ausfindig macht, wo die zwei Enden ihres Rings ineinander greifen.
*Großes Schweigen. Auf allen Gesichtern Entsetzen. Verrina blickt jeden vest und durch-
dringend an.* (NA 4, 34)

Nur Bourgognino protestiert: »Rabenvater! Was hast du gemacht? Diesen unge-
heuren gräßlichen Fluch deiner armen schuldlosen Tochter?« (NA 4, 34f.) Verrina
will unbedingt die Rolle des Verginius spielen. Dabei scheint ihn sein theatralisches
Pathos derart zu bewegen, dass er seine Tochter zwar nicht umbringt, aber doch im
Fluch radikal enthumanisiert: Solange der Tyrann lebt, soll ihr Leben dem Todes-
kampf eines sterbenden Wurms gleichen. Während Bourgognino zunächst gegen
Verrinas grausamen Fluch Einspruch erhebt, scheint er sich dann während der
Durchführung des Verschwörungsplots völlig Verrinas patriarchalisches Ehrgefühl
in der Verginius-Rolle zu eigen gemacht zu haben. Als nämlich bekannt wird, dass
Fieskos Mohr Andreas Doria gewarnt hat und der Plan, die beiden Dorias zu er-
morden, gefährdet ist, kündigt Bourgognino an, er müsse zu Verrinas Haus eilen,
um Bertha zu töten.³

Was bisher in der Diskussion der Verginia-Legende im Drama des 18. Jahrhun-
derts kaum bemerkt wurde, ist die Tatsache, dass, ungeachtet dessen, ob es sich um
Lessings ›Emilia Galotti‹, Schillers ›Fiesko‹ oder auch Kleists ›Hermannsschlacht‹
handelt, wir es mit einem höchst theatralischen, zitathaften bzw. formelhaften
Rekurs auf diese römische Legende zu tun haben. Schon Odoardo Galotti wird
von Lessing als ein Bürger gezeichnet, der sein gesamtes Männlichkeits-, Selbst-
und Ehrverständnis ausschließlich auf das republikanisch römische Modell eines
Verginius aufbaut, d.h. seine Ehre im Hinblick auf seine Kontrolle über die Keusch-
heit der Frauen seines Haushalts definiert. Dies bedeutet dann auch, dass, wenn
er sich in seiner männlichen Ehre erst einmal beleidigt fühlt, er meint, er könne
diese über das, was wir heute einen Ehrenmord nennen würden, wiederherstellen.⁴
Genau diese Logik wird in Verrinas Gespräch mit Bertha deutlich gemacht, indem
er seiner schwindenden Hoffnung, dass sich die anderen Verschwörer auch tatsäch-
lich für die gemeinsame Sache einsetzen, im Ausruf gegenüber seiner Tochter Aus-
druck verleiht: »Werde du eine Hure – « (NA 4, 30) Zum einen macht Verrina
damit seiner Verzweiflung über die Hoffnungslosigkeit der Situation in Genua Luft.
So als wäre das Einzige, was die ohnehin schon schlimme Lage noch schlimmer
machen könnte, der Ehrverlust seiner Tochter. Doch dann, und hier kommt ihm die

3 Verrinas Verginia-Inszenierung als Aspekt einer ›ästhetischen Erziehung‹ im Schiller'schen
Sinne zu charakterisieren, ist wohl eher abwegig. So argumentiert allerdings Susanne
Lüdemann, Weibliche Gründungopfer und männliche Institutionen. Verginia-
Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur-
wissenschaft und Geistesgeschichte 87 (2013), S. 588–599, hier S. 597.

4 Für eine ausführlichere Analyse dieses Aspekts in ›Emilia Galotti‹ siehe auch Dorothea von
Mücke, Emilias Andacht und Gretchens Gewissen. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-
gesellschaft 63 (2019, im Erscheinen).

Verginia-Legende wie gerufen, wäre auch genau mit Hilfe dieser allerschlimmsten Situation die Wiederherstellung seiner männlichen Ehre sowie die Wiederherstellung der Republik Genua zu bewerkstelligen. Dabei muss Verrina nicht einmal seine Tochter umbringen. Stattdessen stellt er eine Situation her, in der das durch die Verbannung seiner Tochter ins Kellerverlies verstärkte Leiden seiner Tochter nur durch den Tod der Tyrannen aufgehoben werden kann. Der Ehrenmord als Katalysator des politischen Umschwungs in der Verginia-Legende lässt sich – solange es um den Aufstand gegen die tyrannische Doria-Herrschaft geht – auch durch die Geiselnahme der eigenen Tochter ersetzen. Und der entsetzliche Fluch des Vaters dient der öffentlichen Bekräftigung dieser Geiselnahme, der Beschwörung einer ›Stunde Null‹ (»Lähme die Zeit mit deinem Gram.« NA 4, 34), die den radikalen Umschwung herbeiführen soll.

II. Die Inszenierung einer semiotischen ›Stunde Null‹

Genauso wie Schillers Drama betont, dass für den enthusiastischen Umstürzler Verrina die Vergewaltigung seiner Tochter wie gerufen kommt und er nicht zögert, seine Tochter völlig zu instrumentalisieren, zeigt auch Kleists Drama, wie die Vergewaltigung eines jungen Mädchens willkommen geheißen bzw. hoffnungsvoll erwartet und dann propagandistisch ausgenutzt wird. So wird Hermann im Gespräch mit Eginhardt gezeigt, wie er diesem einschärft, alle möglichen Verstöße seitens der Römer in übertriebener Form bekannt zu machen und sich auch auf die Suche nach weiteren Vorfällen zu machen: »Komm, laß uns heimlich durch die Gassen schleichen, /Und sehn ob uns der Zufall etwas beut.« (SW⁹ I, Vs. 1526f.) Tatsächlich wird sofort in der darauffolgenden Szene eine ohnmächtige Person auf die Bühne gebracht, die von mehreren Römern vergewaltigt wurde, woraufhin letztere, sobald dies bekannt geworden war, angeblich von einem Römerhauptmann zur Strafe hingerichtet wurden. Ein beistehender Greis kommentiert: »Vergib mir, Gott! ich kann es ihm [dem Römerhauptmann] nicht danken!« (SW⁹ I, Vs. 1541) Wenn es nach diesem Greis geht, kann dieser Racheakt nicht angenommen werden, die Tat soll weiter als ungesühnt gelten. Und als ein Weib aus dem Volk sich nach der Unglückseligen erkundigt, besteht derselbe Greis darauf, die geschändete Person nicht mit Fackeln zu beleuchten und es im Unklaren zu lassen, um wen es sich bei dem Opfer handelt:

O des elenden, schmachbedeckten Wesens!

Der fußzertretenen, kotgewälzten,

An Brust und Haupt, zertrümmerten Gestalt. (SW⁹ I, Vs. 1544–1546)

Es wird nicht gefragt, ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt. Der Greis inszeniert somit die Schmiedstochter Hally als die Verkörperung der absoluten Gräueltat, die sogar die Machtlosigkeit Wodans zeigt, der zwar Blitze zu regieren vermag, aber derartig Entsetzliches auf Erden nicht verhindern kann, einer Gräueltat, vor der sich sogar die Sonne verbirgt. Daraufhin verlangt der Greis, dass ein Schleier über sie geworfen wird, der auch dann nicht gelüftet werden darf, als ihr Vater sich ihr nähert. Kurz, der Auftritt der vergewaltigten jungen Frau wird zu

einer bewussten Inszenierung eines jeder Individualität, Persönlichkeit, Identität und Menschlichkeit beraubten Opfers, das nur noch ein ekelhaftes, formloses, zerstörtes Etwas sein darf.⁵

So zeigt nicht nur Schillers Stück wie die Entpersönlichung und Entmenschlichung des Opfers zum propagandistischen Kernpunkt der Adaption der Verginia-Legende wird.⁶ Auch in Kleists Stück wird dies deutlich hervorgehoben, zum einen in der soeben angesprochenen Verhüllungsaktion des Greises. Zum anderen auch, spezifischer auf die Verginia-Legende bezogen, im Hinblick auf die Vater-Tochter-Beziehung. Während der Greis alle individualisierenden Züge des Opfers verhüllen will, wird in dieser Szene gleichzeitig deutlich gemacht, dass einige aus dem umstehenden Volk genau wissen, um wen es sich handelt, was die Entmenschlichung seitens des Greises noch drastischer erscheinen lässt. Als nämlich einer der die misshandelte Person führenden Cherusker nach ihrem Vater fragt, wird ihm geantwortet, dass dieser der Schmied Teuthold sei. Und als sich Teuthold nähert, wird er gebeten, die verschleierte Person zu identifizieren, ohne dass dazu allerdings der Schleier gelüftet würde. Stattdessen werden nur die Füße der Person beleuchtet. Gemeinhin erfolgt die Wiedererkennung einer lebenden Person als ein spezifisches Individuum über das Gesicht, manchmal auch über die Stimme dieser Person. Nur bei entstellten Leichen werden andere individualisierende Merkmale wie z.B. das Gebiss zur Hilfe genommen. Hier wird nun Hally schon vor ihrem Tod durch die Inszenierung seitens des Greises genau zu dieser Art von entstellter Leiche, so dass Teuthold nicht das Gesicht, sondern nur die Füße seiner Tochter zu sehen bekommt.⁷ Er erkennt sie sofort: »Gott im Himmel!/Hally, mein Einziges, was widerfuhr dir?« (SW⁹ I, Vs. 1566f.), adressiert sie in der Sprache des empfindsamen Vaters als seine geliebte, einzige Tochter und fragt, was ihr zugestoßen ist. Doch kommt sie zu keiner Antwort. Der Greis spricht für Hally, daraufhin wird sie vom Vater und seinen beiden Vettern erstochen und ihr Schicksal völlig ausgelöscht. Erst als Hally wirklich tot ist, wirft sich ihr Vater auf die Leiche, und ein abermaliges Aufflackern des empfindsamen Vaters scheint Odoardo aus »Emilia Galotti« zu zitieren, wenn Teuthold von

5 Christine Künzels Analyse der Hally-Szene betont ebenfalls die semiotische Funktion dieser Inszenierung des Opfers einer Vergewaltigung, die darin besteht, die Geschichte und Individualität des Opfers völlig auszulöschen (vgl. Christine Künzel, *Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists »Hermannsschlacht«*. In: *KJb* 2003, 165–183). Allerdings analysiert Künzel nicht den Bezug der Hally-Szene auf die Verginia-Legende, vor allem nicht deren Rezeption durch Lessing und Schiller.

6 Dieser Aspekt von »Fiesko« findet ebenfalls Beachtung in Gerhard Kluge, *Hermann und Fiesko – Kleists Auseinandersetzung mit Schillers Drama*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 248–270.

7 Bei Kleist können Füße tatsächlich eine identifizierende Funktion übernehmen, zumindest wenn es um die Identifikation einer weiblichen Person im Kontext der Affirmation patriarchalischer Autorität geht: so im »Erdbeben in Chili« seitens des Schuhflickers Pedrillo, der seine Kundin Josephe an ihren Füßen erkennt, wenn es darum geht, das gotteslästerliche, ehebrecherische Paar in der Kirche zu identifizieren, bevor es brutal ermordet wird. Vgl. SW⁹ II, 156.

der Toten die Rechtfertigung seiner Tat verlangt: »Hally! Mein Einziges! Hab ichs recht gemacht?« (SW⁹ I, Vs. 1579) Doch in der letzten Szene in Lessings Stück wird wesentlich ausführlicher gezeigt, wie der sich an römischen Tugendidealen orientierende Vater den Ehrenmord seiner Tochter sich von seiner Tochter legitimieren bzw. diesen als von ihr autorisiert markieren lässt.⁸ In Kleists Drama wird somit die Verginia-Legende gewissermaßen zweifach zitiert: Einerseits von Seiten der politischen Propaganda, um durch die Ahndung der Vergewaltigung den Aufstand zu schüren. Andererseits im Zitat der empfindsamen Adaption der Verginia-Legende, die zeigt, wie nicht nur das Opfer der Vergewaltigung, sondern auch dessen Vater entmenschlicht wird, indem seine spontane empfindsame, menschliche Reaktion erstickt wird.

Schon hier lässt sich die Funktion der Verginia-Legende für Kleists Drama genauer fassen: In den sich auf diese Legende berufenden drei Szenen (IV, 4–6) der ›Hermannsschlacht‹ wird nämlich eine radikale Intervention in die Aufteilung und Ordnung des Sinnlichen gezeigt. Anders gesagt, es geht letztlich um einen Eingriff in die Regelung dessen, was, wer, wie wahrnehmen und erkennen kann. Die Rolle der Figur Hallys lässt sich gleich eingangs mit der Rolle der vergewaltigten Bertha vergleichen, die, von Verrina verflucht, zur Geisel des Aufstands gemacht und zu einem unmenschlichen Dasein zwischen Tod und Leben verdammt, jeder menschlichen Interaktion entzogen wird. Nur ist in Kleists Stück die radikale Entindividualisierung und Entmenschlichung, die Verbannung der Person aus der Sphäre zwischenmenschlicher Kommunikation nicht dem Vater zu verdanken, sondern einer anonymen Greisenfigur, die diese Funktion mit einer quasi-priesterlichen Autorität ausübt, d.h. die die eigene Regie in der Regelung dessen, wie Hally wahrgenommen und behandelt werden darf, explizit in Bezug zu einer grundlegend gestörten göttlichen und kosmischen Ordnung setzt. Die Rhetorik und Logik des Greises ist gerade hier besonders interessant: Durch die Verhüllung, Verdunkelung und Entmenschlichung Hallys macht er sie zu dem entsetzlichen Gräuel, dem gestaltlosen, ekelhaften Etwas, das jenseits jeder Ordnung des Sichtbaren, Erkennbaren und Repräsentierbaren liegt bzw. das die Schwelle zur Darstellung markiert und in diesem Sinne eine radikale neue symbolische Ordnung ermöglicht, ja geradezu verlangt.

Der Greis liefert allerdings nur das Vorspiel für die Neuordnung der Zeichenordnung, um die es in dieser Szenenfolge letztlich geht. Denn nachdem der Greis gewissermaßen den Schauplatz für eine neue Zeichenordnung vorbereitet hat, tritt Hermann in der letzten Szene dieser Sequenz auf. Er gibt vor, keine Ahnung von dem, was vorgefallen ist, zu haben. Als er Teuthold auf der Leiche seiner Tochter liegen sieht, ruft er die Götter und die Cherusker als Wodanskinder an und befiehlt dem Schmied aufzustehen, was dieser aber verweigert, bis ihm der Cherusker schließlich ankündigt, sein Rächer sei gekommen. Hermann kann sich so in der

8 So verwickelt Emilia ihren Vater zuerst in einen Wettbewerb stoischer Tugendhaftigkeit, um ihn dann in die Rolle des Verginius zu drängen, indem sie ihm ihre Verführbarkeit durch den Prinzen offenlegt, vor der er sie retten müsste. Emilias Bild von der Rose, die besser gebrochen wird, als dass der Sturm sie entblättert, wird dann auch wörtlich von Odoardo zur Erklärung seiner Tat gegenüber dem Prinzen wiederholt.

Rolle der letzten richtenden Instanz inszenieren, nicht nur als Fürst der Cherusker, sondern auch als priesterliche Instanz. Außerdem wird in dieser Selbstinszenierung Hermanns auf Jesu Heilung des Gelähmten angespielt und sich so mit der Rolle des Heiland und Messias assoziieren als einem, der alles Unrecht auf Erden endgültig rächen und wieder Recht herstellen kann. Auf die Frage, was geschehen müsse, damit Teuthold »Rom, / Das Drachennest, vom Erdenrund vertilgen« (SW⁹ I, Vs. 160f.) könne, diktiert ihm Hermann dann das Verfahren aus dem biblischen Buch der Richter, mithilfe dessen es zu dem die Stämme Israels vereinigenden Krieg gekommen ist. Er solle die Leiche seiner Tochter in fünfzehn Teile zerlegen, die dann an jeden der fünfzehn Stämme Germaniens zu verteilen seien, wozu er ihm fünfzehn Pferde geben wolle. So werde dann der Leib seiner Tochter:

dir zur Rache,
Bis auf die toten Elemente werben:
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
Empörung! rufen, und die See,
Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen. (SW⁹ I, Vs. 1616–1620)

Einerseits verurteilt Hermann Teuthold, indem er ihn einen »Rabenvater« (SW⁹ I, Vs. 1608) nennt, wie schon Bourgnogno Verrina, als dieser seine Tochter verflucht hat. D.h. Hermann wirft Teuthold vor, sich kalt, gefühllos und grausam, ja unmenschlich gegenüber seiner Tochter verhalten zu haben, nur um im selben Atemzug andererseits von ihm zu verlangen, dass er ihre Leiche wie ein Stück Wild zerlegen solle, um sie so »zerstückt« (SW⁹ I, Vs. 2550) als Ansporn zum einigenden Aufstand der fünfzehn germanischen Stämme gegen die Römer einzusetzen. Ja, was hier gezeigt wird, ist die Logik der Entmenschlichung, auf der Hermanns Inszenierung seiner Zeichensetzung- und Deutungshoheit beruht. Teuthold ist ihm das Mittel zum Zweck, die Rachegefühle zu schüren und zu bündeln und gleichzeitig den Hass auf alle Römer seitens der Germanen, nicht nur als Reaktion auf einen transgressiven Tatbestand in der Vergangenheit, sondern um für die Zukunft die germanischen Stämme im Krieg ohne Unterschied einigend zu mobilisieren.⁹

9 Vgl. Stefan Börnchen, *Translatio imperii*. In: *KJb* 2005, 267–284. Börnchen betont, dass entgegen Hermanns Behauptungen Kleists Drama auf der Ununterscheidbarkeit der Römer und Germanen insistiert, dass somit Kleists Stück gewissermaßen diese Art von Hass und Gegensatz dekonstruiert. Zu ähnlichen Beobachtungen, die ebenfalls auf den im Drama klar herausgestellten römischen Zügen und Kenntnissen Hermanns beruhen, kommt auch Barbara Vinken, die daraus folgert, Kleists Drama gehe es um die Dekonstruktion dieser nationalen Gegensätze (vgl. Barbara Vinken, *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Leipzig 2011). Die Tatsache, dass Kleists Drama keinesfalls einen prinzipiellen oder »wesentlichen« Unterschied zwischen Germanen und Römern behauptet, muss allerdings nicht zur Schlussfolgerung führen, dass es hiermit Kleist um die Dekonstruktion solcher nationalen Gegensätze ginge. Ganz im Gegenteil, Hermanns Deutungshoheit und Macht leitet sich gerade aus der puren Setzung solcher faktisch nicht vorhandenen Gegensätze ab. Siehe dazu auch Johannes F. Lehmann, *Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannschlachten von Klopstock und Kleist*. In: *Historische Anthropologie* 14 (2006), S. 11–29.

Dabei hat sich Hermann selbst schon als empfindungsloser Rabenvater enthüllt, als er seine beiden Söhne zur Authentifizierung seines Bündnisangebots zusammen mit einem Dolch und dem Hinweis an Marbod sandte, dass, falls dieser Zweifel an seiner Aufrichtigkeit habe, er seine Kinder erstechen solle (vgl. SW⁹ I, Vs. 1345–1349).

III. Männliches Dominanzgerangel als Kampf um Deutungshoheit

Bevor ich weiter auf Hermanns brutal inszenierte Zeichensetzungshoheit eingehe, gilt es noch einen Blick auf Schillers ›Fiesko‹ zu werfen, und zwar auf die Szenen, in denen der Wettbewerb um die Deutungshoheit zwischen Fiesko und Verrina dargestellt wird. Wie wir im 17. Auftritt des zweiten Aufzugs erfahren, ist Verrinas Geiselnahme der eigenen Tochter Bertha nicht sein einziger Rekurs auf die Verginia-Legende. Er hatte nämlich auch einen Maler beauftragt, eine Szene aus dieser Legende darzustellen. Zusammen mit den anderen Verschwörern und dem Maler Romano macht er Fiesko seine Aufwartung und stellt diesem den Maler vor, der das Gemälde als sein letztes ankündigt und präsentiert. Als es enthüllt wird, herrscht zunächst andächtiges Schweigen, bis dann Verrina die erwünschte Betrachterreaktion vorführt:

in Begeisterung. Sprüz zu eisgrauer Vater – Zukst du Tyrann? – Wie so bleich steht ihr Klöße Römer – Ihm nach Römer – das Schlachtmesser blinkt – Mir nach Klöße Genueser – Nieder mit Doria! Nieder! Nieder! *er haut gegen das Gemähld.* (NA 4, 60f.)

Doch keiner, schon gar nicht Fiesko, lässt sich von Verrina mitreißen. Im Gegenteil, Fiesko inszeniert daraufhin seine eigene Betrachterreaktion, indem er die idealisierte Frauenschönheit des Verginiakopfes bewundert und damit seine Kennerschaft zur Schau stellt. Kurz darauf mokiert er sich über Romano:

Du pralst mit Poetenhize, der Phantasie marklosem Marionettenspiel, ohne Herz, ohne Thatenerwärmende Kraft; Stürzest Tyrannen auf Leinwand; [...] Geh! – Deine Arbeit ist Gaukelwerk – der Schein weiche der That – *mit Größe, indem er das Tableau umwirft.* Ich habe gethan, was du – nur mahltest. *alle erschüttert.* Romano trägt sein Tableau mit Bestürzung fort. (NA 4, 61f.)

Im Gegensatz zu all diesen Papieraufständlern enthüllt dann Fiesko seine schon weit vorangeschrittenen Vorbereitungen, die Doria-Herrschaft in Genua umzustürzen. Während es ihm gelungen ist, in seiner Rolle als Frauenheld und Lebemann ganz Genua abzulenken, habe er auf dem Seeweg Unterstützung besorgt und die Finanzen für den Übergang geregelt.

Obwohl sich nach diesem imponierenden Auftritt fast alle Anwesenden Fiesko zu Füßen werfen, scheint es Verrina an Begeisterung zu mangeln. Ja, wie er dann in der sogleich folgenden Szene Bourgognino höchst vertraulich mitteilt, sei ihm klar geworden, dass sofort nach der erfolgreichen Ermordung Gianettino Dorias auch Fiesko fallen müsse, denn Fiesko würde sich nicht die Herzogskrone entgehen lassen können. Spätestens dann ist es für uns als Leser oder Zuschauerinnen klar, dass es in der vorausgegangenen Szenengruppe nicht nur um zwei gegensätzliche

Kunstauffassungen geht, eine auf der Illusionsdramatik des bürgerlichen Trauerspiels beruhende einerseits und andererseits eine genüssliche Verherrlichung der idealisierenden Funktion von Kunst. Vielmehr entblößen beide Politiker, Verrina und Fiesko, in dieser Konfrontation, was ihre Handlungen motiviert. Dabei misslingt Fieskos Selbstinszenierung in dieser Szene mindestens genauso wie die Verrinas.¹⁰ Dass es sich hierbei um ein recht simples Dominanzverhalten sowie um einen Kampf um Anerkennung handelt, wird von Schiller deutlich gemacht, wenn er den jungen Bourgonino völlig orientierungslos, wie ein kleiner Welpen nach dem Rudelführer suchend, sich unmutig in den Sessel werfen und dabei seiner Frustration Luft machend ausrufen lässt: »Bin ich denn gar nichts mehr?« (NA 4, 62)

Während nun Schillers Drama das männliche Dominanzgerangel, gewissermaßen den tragischen Ausgang besiegelnd, lange dem eigentlichen Ende des Stückes vorausgehen lässt, zeigt Kleists Stück einen vergleichbaren Wettbewerb und zwar in der ersten der drei letzten Szenen, die das Ende des Dramas im Hinblick auf die absolute Alleinherrschaft Hermanns über die germanischen Stämme vorbereiten und bestätigen helfen. Im 22. Auftritt des fünften Aktes trifft Hermann mit bloßem Schwert auf zwei andere Stammesfürsten, Fust und Gueltor, die sich zunächst einmal mit den Römern verbündet hatten. Dabei kommt es zur Auseinandersetzung unter den germanischen Fürsten, wer das Recht haben soll, den verletzten und besiegten Varus zu töten. Fust beansprucht dieses für sich, da er behauptet, nur so die Schmach tilgen zu können, die auf ihn gefallen ist, als er sich dazu verleiten ließ, sich mit Rom gegen die anderen germanischen Stämme zu verbünden. Hermann bestreitet ihm dies zunächst ganz entschieden und verflucht ihn als den gefallenen

Sohn des Teut, mit Deiner Reue!

Soll ich von Schmach dich rein zu waschen,

Den Ruhm, beim Jupiter, entbehren [...]? (SW⁹ I, Vs. 2502–2504)

Doch endet er dann diese Verweigerung mit der Aufforderung, sich mit ihm im Zweikampf zu messen. Das Duell soll entscheiden, wer Varus töten darf. In dieser Wendung Hermanns liegt eine äußerst kluge Strategie, seine symbolische Machtposition zu stärken. So entzieht er zunächst Fust, der seinem Ruf, sich der Allianz der germanischen Stämme anzuschließen, nicht nachgekommen war, die Möglichkeit, sich selbstständig wieder ins Recht zu setzen und lässt Fust unverhohlen seine eigene Überlegenheit im Hinblick auf die symbolische Ordnung eines Jupiters spüren. Doch beendet er dann seinen Satz mit einer drastischen Kehrtwendung, mit der Aufforderung zu einem Wettkampf, der entscheiden soll, wer Varus töten

¹⁰ Daniel Fulda untersucht »Fiesko« im Spannungsfeld unterschiedlicher Politikbegriffe; und zwar einerseits hinsichtlich eines frühmodernen Politikverständnisses, das darauf abzielt, Machtinteressen durch kluge Manipulation anderer auf dem Hintergrund der Undurchschaubarkeit der eigenen Handlungsabsichten durchzusetzen sowie andererseits hinsichtlich eines moderneren »moralisierten« Politikbegriffs. Vgl. Daniel Fulda, Tradition und Transformation des frühneuzeitlichen Politikverständnisses in der »Verschwörung des Fiesko zu Genua«. In: Bernd Rill (Hg.), Zum Schillerjahr – Schillers politische Dimension, München 2009, S. 55–66.

darf. Durch diesen Akt anerkennt er Fust als ebenbürtigen Fürsten im Kampf gegen die Römer, und gleichzeitig erniedrigt, ja entmenschlicht er den Römer Varus zu einer Wettkampftrophäe und etabliert sich selbst als Intendant und Regisseur, der allein den Zugang zu unterschiedlichen symbolischen Rangordnungen sowie die Rollenverteilung innerhalb dieser regelt. Interessant an dieser Szene ist der Umstand, dass Varus Hermanns äußerst geschickte Manipulation der unterschiedlichen symbolischen Rangordnungen genau durchschaut, während Fust ganz naiv meint, er könne vielleicht Hermann durch seinen Sieg im Wettkampf beleidigt haben (vgl. SW⁹ I, Vs. 2509–2511, 2534f.). Die Tatsache, dass Hermanns Macht allein auf seiner Deutungshoheit und Regie unterschiedlicher symbolischer Ordnungen beruht und damit gerade nicht auf körperlicher Überlegenheit, ist offenbar noch nicht allen germanischen Fürsten klar geworden, und dabei geht es nun gerade in den letzten Szenen des Stückes genau darum.

Während der 22. Auftritt den grundlegenden kulturellen Wandel der Legitimationskriterien von Herrschaft in der Umstellung von körperlicher Überlegenheit auf symbolische Macht anspricht, wird im 23. Auftritt nochmals an die beiden weiblichen Opfer dieses kulturellen Wandels erinnert. Zuerst wird Thusnelda gezeigt, die ihren Gatten begrüßt und von ihm ob ihres Racheaktes gepriesen wird, selbst dabei allerdings erblasst und verstummt. Dann wird Hermann feierlich von Wolf der Oberbefehl gegen die Römer angetragen, da sich nun alle Fürsten hinter ihn stellten und es Hermann gelungen sei, mit dem Sinnbild der geschändeten Jungfrau Germanien zu einigen. Und in der allerletzten Szene wird Hermann von Marbod als Regent anerkannt, woraufhin er als erste Amtshandlung den Verräter Aristan mit der Keule erschlagen lässt. Etwas abstrakter formuliert behandelt die eben angesprochene Szenenfolge Hermanns übergeordnete Stellung und seinen exklusiven Rang als Initiator einer neuen symbolischen Ordnung. Hierauf allein beruht sein Anspruch auf Alleinherrschaft über Germanien. Ebenso, und dies hoffe ich mit dem Blick auf Schillers ›Fiesko‹ deutlicher gemacht zu haben, zeigen gerade diese Schlusszenen auch die Kosten dieses kulturellen Wandels, was ich abschließend noch etwas genauer ausführen möchte.

IV. Republikanischer Idealismus bei Schiller und die Erfindung nationaler Einheit bei Kleist

Der Vergleich des je unterschiedlichen Einsatzes der Virginia-Legende bei Schiller und Kleist hat gezeigt, dass sie im Fall von ›Fiesko‹ als Männlichkeitsethos des republikanischen Idealisten zitiert wird, wobei die Charaktere, die es sich aneignen, sich in der Identifikation mit diesem Rollenrepertoire nicht nur als unmenschlich, sondern auch als lächerlich enthüllen. In Kleists Stück wird die Virginia-Legende eigentlich nur noch bemüht, um einen Tatbestand zu schaffen, hinter den es kein Zurück mehr gibt. Eine semiotische ›Stunde Null‹ wird hergestellt und gleichzeitig die mit der Virginia-Legende assoziierte Form einer sich theatralisch inszenierenden Männlichkeit abgeschafft. Letztlich fällt Fiesko seiner eigenen geschickten, politisch äußerst klugen Schauspielerei zum Opfer, indem er sich dazu verleiten lässt,

seine Ansprüche auf Alleinherrschaft zu enthüllen, noch bevor er selbst sich derer bewusst wird. Im Gegensatz hierzu beherrscht Hermann diese Art von politischer, machiavellistischer Schauspielerlei, der es darauf ankommt, andere zu durchschauen, doch selbst nicht durchschaut zu werden. Hermann braucht keinen Beifall. Stattdessen inszeniert er sich als hervorragender Intendant und Regisseur, der willkürlich Zeichen und damit Wirklichkeiten setzen kann und neue Mythen und Legenden schafft. Dies zeigt Wolfs propagandistische Rede, dass es die »zerstückt[e]« Leiche der Jungfrau gewesen sei, die die germanischen Stämme vereinigt habe. In Wolfs Verkündigung wird das zwar behauptet, aber dass dies tatsächlich die Motivation und der Motor der Vereinigung waren, ist mehr als unwahrscheinlich, was das Stück auch wiederum deutlich macht. So waren z.B. Fust und Gueltar auf der Seite der Römer und wurden nicht von Hallys Leichenteilen, sondern, wie Aristan Varus berichtet, von den Briefen erreicht, die Hermann während Marbods wütendem Überraschungsangriff auf die römischen Stellungen mit Pfeilen in den Teutoburger Wald schießen ließ (vgl. SW⁹ I, Vs. 2066–2077). Diese Briefe kündigten den unmittelbar bevorstehenden Sieg Hermanns über die Römer an und enthielten die Aufforderung an die kämpfenden Germanen, sich unverzüglich auf die Seite Hermanns zu stellen, wenn sie nicht erschlagen werden wollten. Auch Marbod wurde auf anderem Wege zu Hermanns Verbündetem. Dass

Hally, die Jungfrau, die geschändete,
Die du, des Vaterlandes graues Sinnbild,
Zerstückt in alle Stämme hast geschickt, (SW⁹ I, Vs. 2548–2550)

der Anlass der kriegerischen Vereinigung der germanischen Stämme gegen die Besatzungsmacht Rom unter Leitung von Hermann war, ist schlicht *fake news* von Wolf, dem einzigen Fürsten, dem Hermann vertraut, mit klarer Propagandaabsicht vor den anderen Fürsten bekanntgegeben, um Hermanns symbolische Machtposition zu zementieren.

Was mit dem republikanischen Modell von Männlichkeit allerdings auch abgeschafft wird, ist das Ideal von partnerschaftlicher, gleichrangiger Zusammenarbeit für eine gemeinsame Sache. So vertraut Hermann seine Pläne niemandem an und beantwortet das Drängen seines Rats, die anderen, ihm freundlich gesonnenen Germanenfürsten einzuweihen, damit, dass es ihm nicht ums Erklären und Überzeugen, sondern allein ums Setzen von Tatsachen gehe. Die anderen germanischen Fürsten würden dann schon dem Leithammel folgen:

Es braucht der Tat, nicht der Verschwörungen.
Den Widder laß sich zeigen, mit der Glocke,
So folgen, glaub mir, alle anderen. (SW⁹ I, Vs. 1515–1517)

Hermann liegt jede Form von Deliberation genauso fern, wie er in der Wahrnehmung des Anderen als eines individualisierten einzelnen Menschen eine Gefahr wittert, die ihm sein Gefühl verwirren könnte. Und hiermit wären wir bei dem entscheidenden Kontrast zwischen Schillers »republikanischem Trauerspiel« und Kleists siegreicher »Hermannsschlacht« angelangt.

Fieskos Schwäche liegt in dessen Anfälligkeit für Bewunderung und Beifall, weshalb er auch die Herzogskrone nicht ausschlagen kann, als er sich als Kraftgenie auf dem Hintergrund des Sonnenaufgangs über Genua inszeniert. So verhindert dieses Selbstbild, dass er auf das Flehen seiner Frau und auf das Drängen Verrinas, von der Herzogskrone Abstand zu nehmen, eingehen kann. Fieskos Schwäche führt so zu seinem Untergang, d.h. dazu, dass Verrina ihn ins Wasser stößt und er durch den Herzogsmantel in die Tiefe gezogen wird. Hermann dagegen diagnostiziert seine besondere Schwäche und weiß diese klug zu bekämpfen.¹¹ Er sieht seine Schwäche darin, dass ihm das Gefühl, aus dem er seine Sicherheit bezieht, verwirrt werden kann. So z.B., wenn ihm Thusnelda von dem Centurio berichtet, der sein Leben aufs Spiel gesetzt hat, um ein Kind dem Flammentod zu entreißen. Auf Thusneldas Frage, ob dieser Centurio, ihm kein Gefühl der Liebe entlockt habe, antwortet er:

Er sei verflucht, wenn er mir das getan!
Er hat, auf einen Augenblick,
Mein Herz veruntreut, zum Verräter
An Deutschlands großer Sache mich gemacht! (SW⁹ I, Vs. 1718–1721)

Hermann sieht seine größte Schwäche in der Möglichkeit oder Versuchung, Menschen nicht allein nach der von ihm unternommenen dezisionistischen Kategorisierung als Freund oder Feind zu sehen, sondern sich durch Einzelschicksale auf Individuen einzulassen und diese daraufhin als solche einzuschätzen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Anders gesagt, was Hermann als seine Schwäche erkennt und aktiv bekämpft, ist sein Potential, so zu urteilen und zu handeln, als lebe er in einer Welt von Mitmenschen im Plural und nicht nur in einer Welt von Figuren, die in ein von ihm vorgefertigtes Freund-Feind-Schema passen. Und letztlich ist es die erfolgreiche Bekämpfung dieser vermeintlichen Schwäche, die er stellvertreterhaft von seiner Frau in ihrem Racheakt an Ventidius durchführen lässt und als ersten Sieg feiert. Kurz auf den Punkt gebracht: Gerade das Ende der ›Hermannsschlacht‹ erinnert noch einmal daran, wie Hermann seine Zeichenhoheit erlangt, nämlich indem er seine eigene Menschlichkeit bekämpft, damit allerdings auch die Menschlichkeit, ja das Mensch-Sein von zwei Frauen opfert.

¹¹ Vgl. zur historischen Analyse von Kleists neuem Hassmodell für eine moderne Politik Lehmann, Zorn, Hass, Entscheidung (wie Anm. 9).

Volker C. Dörr

Über Grenzen

Kleists Dramatik im Dialog mit Schillers (Pathetisch-)Erhabenem

Unter den Worten, denen die stete Wiederkehr im Zitat seit Jahrzehnten oder auch Jahrhunderten Flügel verleiht, sind einige dann doch besonders beflügelt: weil sie universell verwendbar sind. Kleist hat, was kein Manko sein muss, zu diesem Fundus nicht allzu vieles, nicht allzu Prominentes beigesteuert – es sei denn, man wertete jedes »Ach!« als Alkmene-Zitat. Hingegen erscheint niemand anderer als Schiller als der ungekrönte oder, wenn man die Zahl der Nennungen im ›Büchmann‹ als Krönung versteht, auch der gekrönte König des Zitats. Seit Anfang der 1960er-Jahre heißt der ›Büchmann‹ im Untertitel nicht mehr ›Zitatenschatz des deutschen Volkes‹, und auch schon vorher ist dem Weisheitsschatz auch ursprünglich Fremdsprachiges zugeflogen, zuweilen auch in der Doppelheit von Original und Übersetzung. Hier ist zunächst natürlich an Hamlet zu denken, aber auch der korsische Kaiser der Franzosen war wenigstens für ein Bon- oder Malmot gut: »Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas« ist als Äußerung Napoleon Bonapartes auf dem Rückzug aus Russland, 1812, im Jahr nach Kleists Todesjahr, bezeugt.¹ Der ›Büchmann‹ freilich weiß noch mehr, nämlich, dass der Satz gar so originär napoleonisch nicht ist:

Der Gedanke ist schon früher ausgedrückt worden, z.B. von dem französischen Schriftsteller Marmontel (1723–1799): »Le ridicul touche au sublime«; von dem englischen Schriftsteller Thomas Paine: »Wenn Schriftsteller und Kritiker vom Erhabenen sprechen, so sehen sie nicht, wie nahe es an das Lächerliche grenzt.«²

Schiller wird sich Paines Vorwurf gefallen lassen müssen; das unterscheidet ihn von Kleist.

Was die drei eben Zitierten formulieren, deutet auf eine prekäre liminale Situation: auf die nur allzu leicht überschreitbare Grenze zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen, wobei vor allem Napoleon und Paine auf die mögliche Grenzüberschreitung vom Erhabenen zum Lächerlichen hinweisen, die gegenüber der umgekehrten wohl doch etwas prekärer ist.

Soweit die Gefährdungen des Erhabenen. Das Wissen um eine prekäre Grenzziehung, die das Pathetische betrifft, transportiert die englische Sprache im Modus

1 Vgl. dazu auch Rolf-Peter Janz, Erhaben und lächerlich – eine denkwürdige Allianz. In: Hans Richard Brittnacher und Thomas Koebner (Hg.), Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation. Für Rolf-Peter Janz, Würzburg 2010, S. 15–23, hier S. 15. – Um die zweite Hälfte verkürzt, fungiert das Zitat bereits als Kapitelüberschrift bei Johannes Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist, Würzburg 1996, S. 51.

2 Georg Büchmann, Geflügelte Worte, München 1977, S. 252.

der Homonymie; hier ist im Bedeutungsspektrum von *pathetic* die Nähe des Erbarmungswürdigen zum Erbärmlichen schon lexikalisiert. Man kann also schließen, dass die Begriffe des Pathetischen und des Erhabenen einerseits, andererseits des Lachhaften, ja des Verachtens- und des Bemitleidenswerten deutlich unscharfe Grenzen zueinander aufweisen.

In der womöglich prominentesten Konzeptualisierung des Pathetisch-Erhabenen, im Rahmen von Schillers Tragödienpoetik, ist von einem Bewusstsein dieser Unschärfe allerdings nichts zu bemerken. Weder die von Paine namhaft gemachte Nähe des Erhabenen zum Lächerlichen noch die Tatsache, dass das Pathetische sich womöglich nicht immer hinreichend deutlich vom Erbärmlichen oder Erbarmungswürdigen unterscheidet, findet dort Beachtung. Dass diese begriffliche Trennschärfe auf Inszenierungen des Erhabenen in Schillers Dramen *praxis* durchschlüge, wird man allerdings nicht sagen können. Kleists Dramen ›Die Familie Schroffenstein‹ und ›Penthesilea‹ spielen diese Unschärfen – neben einer ganzen Reihe von anderen – dann geradezu aus und weisen zugleich im Modus einer auch psychoanalytisch zu lesenden Verwirrung darauf hin, dass die Frage der Erhabenheit an die Geschlechterordnung gekoppelt ist. In ›Prinz Friedrich von Homburg‹ schließlich zeigt ein anders gefasstes Moment der Erhabenheit seine vereindeutigende Macht.

Schillers Tragödienpoetik verabschiedet das empathische Moment, das in Lessings Poetik noch die entscheidende Rolle spielt, annähernd restlos: zugunsten des Pathetischen. Entwickelt wird das Konzept des (Pathetisch-)Erhabenen in einer Reihe von Texten, die Schiller in den Jahren 1792 bis 1794 in seiner Zeitschrift ›Neue Thalia‹ publiziert, sowie im Text ›Ueber das Erhabene‹, der erst 1801 in Schillers ›Kleinere prosaischen Schriften‹ erscheint – wobei aber doch Einiges dafür spricht, dass er früher, im Zeitraum zwischen 1796 und 1799 entstanden ist.³

Das ›Vergnügen[] an tragischen Gegenständen‹ (vgl. NA 20, 133–147),⁴ von dessen Beobachtung Schiller zunächst ausgeht, kann, ja darf kein Vergnügen an der Schönheit des Dargestellten sein, denn das würde – mit Kant – dessen innere Zweckmäßigkeit voraussetzen. Tragische Gegenstände sind aber vor allem leidende Menschen, und menschliches Leiden ist insofern zutiefst zweckwidrig, als es der Bestimmung des Menschen widerspricht. Tragisches Leiden ist aber zugleich, auf einer gewissermaßen höheren Ebene, zweckvoll, weil es einen moralischen Zweck erfüllt. Und für diesen Ebenenwechsel vom ästhetischen zum ethischen Vergnügen bietet der ästhetische Diskurs des 18. Jahrhunderts die Kategorie des Erhabenen an, das eine sittliche Überlegenheit gegenüber demjenigen, dem man sinnlich unterlegen ist, indiziert. In ›Vom Erhabenen‹ (1793) definiert Schiller in diesem Sinne – und im Anschluss an die zeitgenössische Philosophie sowie an Kants ›Kritik der

3 Vgl. Carsten Zelle, ›Über das Erhabene‹ (1801). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.), Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2005, S. 479–490, hier S. 479f.; vgl. auch Paul Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004, S. 112–114.

4 Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Seitenzahl zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.

Urteilkraft: »Erhaben nennen wir ein Objekt, bey dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Ueberlegenheit, ihre Freyheit von Schranken fühlt; gegen das wir also physisch den Kürzern ziehen, über welches wir uns aber moralisch d. i. durch Ideen erheben.« (NA 20, 171)

In dieser Formulierung sieht es noch so aus, als sei Schiller an den Objekten interessiert, denen eben die Qualität der Erhabenheit zukommen kann. Deutlich wird zugleich aber doch schon hier, dass Schiller, wie Kant auch,⁵ eigentlich eine moralische Rezeptionsästhetik, also gewissermaßen eine Rezeptionsethik, installiert; denn Schiller (und Kant) interessiert eigentlich nicht das Objekt, sondern die moralische Souveränität des Subjekts, das nur realistisch ein Subjekt ist, sich aber idealistisch über die Unterwerfung erhebt.

Das heißt aber, dass nicht das Leiden und seine Darstellung das Zentrale sind, sondern die demgegenüber angenommene Haltung – einerseits, wie sie als Reaktion in der Tragödie dargestellt, andererseits, wie sie dadurch dann im Zuschauer evoziert wird. Es darf in der Tragödie also nicht bloß ein Leiden dargestellt werden, das dann, im Sinne Aristoteles' und/oder Lessings, das Mitleid des Zuschauers weckt; vielmehr muss am Beispiel des tragischen Protagonisten auch die »moralische[] Selbstständigkeit im Leiden« (NA 20, 195) und dessen »moralischer Widerstand gegen das Leiden« (»Ueber das Pathetische«, NA 20, 200), zur Darstellung kommen.

Kant differenziert zwischen dem Mathematisch-Erhabenen, das uns in seiner schier unfassbaren Größe sinnlich überwältigt, und dem Dynamisch-Erhabenen als Formen furchterregender Gewalten, und Schiller ist deutlich an Letzterem interessiert: an Gewalten, die den Menschen physisch bedrohen, ja vernichten und ihm genau damit die Gelegenheit geben, zum Vergnügen (und zur Besserung) eventueller Zuschauer, die Überlegenheit seiner Idee der Freiheit zu beweisen – wobei es Schiller als Dramatiker natürlich vor allem um solche Bedrohungen des Lebens in Tateinheit mit Herausforderungen der Freiheit geht, die aus Handlungen folgen; kurz: Schiller interessiert, wie sich die Freiheit des Opfers über die Gewalt des Täters erhebt. Diesen Zusammenhang fasst Schiller unter den Begriff des Pathetischerhabenen, der auf die Bedeutung von griechisch *pathos* als »schweres Leid« im Sinne der Aristotelischen »Poetik« abhebt. Der Zuschauer wird dann »durch die objektive Darstellung der erhabenen Freiheit des Helden dazu herausgefordert [...], sich seine eigene subjektive Gemütsfreiheit spontan bewußt zu machen.«⁶ Der Terminus »pathetischerhabenen« markiert zugleich deutlich die Verschiebung von der Haltung induzierenden Qualität der Gegenstände zur Qualität der Haltung selbst, weil das Pathos eindeutig an das leidende Subjekt gebunden ist. Nicht die »Gegenstände«, hier also: die Leiden erzeugenden Handlungen, sind als erhabene interessant; (pathetisch-)erhaben ist derjenige, der sich von Gegenständen respektive Handlungen zum Bewusstsein seiner Freiheit anregen lässt.

Worin aber erweist sich nun die Freiheit des Protagonisten angesichts des Leides, das er in der Tragödie erfahren muss und das ja nicht selten seinen Tod bedeutet?

5 Vgl. Carsten Zelle, »Vom Erhabenen« (1793)/»Über das Pathetische« (1801). In: Luserke-Jaqui (Hg.), Schiller-Handbuch (wie Anm. 3), S. 398–406, hier S. 400.

6 Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen (wie Anm. 3), S. 167.

Schiller, und damit ist er nicht der einzige, gilt der Mensch als dasjenige Wesen, das nichts muss, weil er das Wesen ist, »welches will« (›Ueber das Erhabene‹, NA 21, 38). Allein schon aus logischen Gründen ist es daher unmöglich, etwas zuzugeben, was der Mensch nicht will; also ist es umgekehrt zwingend geboten, dass er auch das will, was er muss – und sei es sterben. Das hat aber die nahezu paradoxe Konsequenz, dass der Mensch nun – aus Gründen seiner begrifflichen Bestimmung – wollen muss. Konkret heißt das, dass dem Menschen in Fällen, in denen es ihm nicht gelinge, sich die »Naturkräfte« zu unterwerfen oder sich zumindest vor ihren Wirkungen zu schützen, nur übrigbleibe, »eine Gewalt, die er der That nach erleiden muß, dem Begriff nach zu vernichten«. Das wiederum bedeutet aber nichts anderes, als sich einer solchen Gewalt aus moralischen Gründen »freywillig [zu] unterwerfen« (NA 21, 39). Bei dieser Unterwerfung kann man zwei Modi unterscheiden: Man kann sich über die Macht, der man sich unterwirft, moralisch erheben und sich damit in moralischer Hinsicht einer höheren Macht opfern als in physischer (Prototyp ist hier das Märtyrerdrama); man kann aber auch die Moralität der physischen Macht anerkennen, wie es prototypisch in der für Aristoteles prototypischsten Tragödie überhaupt geschieht: im Sophokleischen ›Ödipus‹ (mit der Besonderheit, dass hier der Protagonist die Macht, die sich gegen ihn wendet, selbst verkörpert).

Damit ist nun aber bei Schiller in annähernd jeder Hinsicht und auf eindeutigste Weise ein Maximum des Pathetischen formuliert: Es geht um die gerade angesichts von schwerstem Leid, etwa dem Tod, aufscheinende Möglichkeit der Freiheit (die letztlich wenig anderes bedeutet als eine höhere Form der Resignation).⁷ Damit entwirft Schiller ein Spannungsfeld zwischen zwei anthropologischen Konzepten maximaler Valenz – zwischen dem, was den Menschen als sinnliches Wesen am gewaltsamsten determiniert, und dem, was ihn als sittliches Wesen ausmacht: die Möglichkeit (und der Auftrag) der Freiheit. Eine schärfere Dichotomie ist im anthropologischen Horizont der (Spät-)Aufklärung kaum denkbar.

Was es, in der Schiller'schen Theorie, hingegen nicht gibt, ist ein Spielraum, ein Raum des Ambivalenten, des Ambigen, des Uneindeutigen und Unklaren. Wenn es Unklarheiten gibt, dann aus Gründen des Theoriedesigns: weil etwa der Kalkül des Erhabenen nicht ohne größeren Aufwand mit demjenigen des Schönen (wie ihn etwa die Briefe ›Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen‹ entwerfen) systematisch vermittelbar ist.⁸ Und zwar führt die Schiller'sche Argumentationstechnik, mit der zur Erklärung von Gegensatzpaaren immer wieder neue Gegensatzpaare angeführt werden, im Effekt nicht unbedingt zu terminologischer Klarheit und

7 Bei Schiller sind die Affekte also bloße »Kontrafolie für eine autonom agierende Vernunft«, und nur dadurch »legitimiert sich auch die Intensität ihrer Darstellung« (Ulrich Port, »In unbegriffener Leidenschaft empört? Zur Diskursivierung der [tragischen] Affekte in Kleists ›Penthesilea‹. In: KJb 2002, 94–108, hier 96).

8 Vgl. dazu Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 124–132; vgl. auch Zelle, ›Über das Erhabene‹ (wie Anm. 3), S. 484f.

Distinktion;⁹ intendiert sind aber genau diese. Was es bei Schiller nicht gibt, ist ein Reflex der Bedrohung des Pathetisch-Erhabenen durch seine Nähe zum Lächerlichen, Erbärmlichen. Allerdings: So klar, wie sich Schillers dramaturgische Theorie gibt, ist nicht nur, implizit, diese selbst nicht, sondern vor allem auch nicht seine dramatische Praxis. Vielmehr begegnen dort etwa Figuren, denen keine Gelegenheit gegeben wird, Erhabenheit zu zeigen (wie Wallenstein), oder die zwar womöglich erhaben agieren, aber nicht aufgrund des eigenen Freiheitswillens, sondern aus einem starken – und katholischen – Glauben heraus (wie Maria Stuart). Dass man schließlich etwas böswillig sagen könnte, dass der aus technischen Gründen für die ›Braut von Messina‹ reaktivierte Chor in seiner plakativen Sentenzhaftigkeit schon das Ridiküle wenigstens touchiert, soll aber hier nicht das Thema sein.

I.

Der kritische Dialog, den Kleist in der Praxis seiner Dramen mit Schillers Konzept der Erhabenheit führt, nimmt seinen Anfang mit ›Die Familie Schroffenstein‹. Dass hier auf Schillers ›Wallenstein‹ rekurriert wird, signalisiert, so könnte man salopp sagen, schon die hintere Hälfte des titelgebenden Familiennamens, und es ist von der Forschung ja auch schon mehrfach in seinen Filiationen nachgewiesen worden.¹⁰ Zuletzt hat Anne Fleig gezeigt, dass vor allem die hypertextuelle Metamorphose von Max und Thekla (sowie Romeo und Julia) in Ottokar und Agnes, die man im (weiteren) Sinne Gérard Genettes durchaus eine Parodie nennen könnte,¹¹ den Idealismus und das Tragische der Schiller'schen Tragödie nicht unbeschadet lässt.¹² Während Max und Thekla, deren Liebe in Schillers Drama explizit als Repräsen-

9 Vgl. Carsten Zelle, ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‹ (1795). In: Luserke-Jaqui (Hg.), Schiller-Handbuch (wie Anm. 3), S. 409–445, hier S. 426f.

10 Vgl. Claudia Benthien, Schiller. In: KHb, 219–227, hier 222, und die dort angegebene Literatur. – Auf die »creative affinities between Schiller and Kleist« hat bereits Donald H. Crosby hingewiesen. In einer frühen Phase zeigen sich ihm zufolge bei Kleist, bezogen auf Schiller, vor allem »similarities both in diction and in choice of themes«; die Liebe zwischen Ottokar und Agnes gilt Crosby dabei als eine der zwei »thematic reminiscences« an Schillers ›Wallenstein‹ (Donald H. Crosby, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. In: Monatshefte 53 [1961], S. 255–264, hier S. 255f.). Ob man allerdings »die Zitat-Präsenz des Schiller'schen Vorbilds als so massiv« einschätzen muss, »daß man den Autor gelegentlich in einer wahren Zwangsfixierung befangen glaubt«, ist dann doch fraglich; von einem »klaren Fall einer inneren Abhängigkeit« kann man jedoch wohl sprechen – wenn man dies als intertextuellen und nicht als interpersonellen Befund versteht (Hartmut Reinhardt, *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist*. In: KJb 1988, 198–218, hier 204).

11 Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993, S. 36.

12 Vgl. Anne Fleig, *Eine Tragödie zum Totlachen? Shakespeare, Schiller, Kleist*. In: KJb 2017, 86–97, besonders 94–97.

tation des Schönen eingesetzt wird, freiwillig in den Tod gehen und sich dabei die Unschuld ihrer Liebe bewahren, erscheinen Ottokar und Agnes in das »schuldhafte Geschehen« verstrickt.¹³ Mit Johannes Endres gesprochen, werden Ottokar und Agnes, »anders als Max und Thekla, die noch im physischen Untergang eine Gegenwelt zur Sphäre der Väter behaupten können, [...] selbst zu Vollstreckern, nicht nur zu Opfern der Katastrophe«. ¹⁴ Das Ende des ›Schroffenstein‹-Dramas nehme dabei eine ›groteske Wendung‹: eben in die Tragödie »zum Totlachen«, wie Anne Fleig – Kleist zitierend, wie er Schillers ›Fiesco‹ (vgl. NA 4, 83) zitiert – formuliert.¹⁵

Nun bietet der Text von ›Wallensteins Tod‹ in der Gestalt von Theklas Monolog tatsächlich an, den Tod Max' als Untergang, als Sterben des Schönen zu deuten. Das kann der Idealismus wohl noch bewältigen;¹⁶ denn Schillers Ästhetik reflektiert den Tod des Schönen durchaus mit, theoretisch etwa in der Kategorie der Elegie, die die (unaufhebbare) Differenz zwischen Realität und Ideal beklagt;¹⁷ und in diesem Sinne ist die wahrnehmbare Nähe von Theklas Monolog zu Schillers Gedicht ›Nänie‹ (»Auch das Schöne muss sterben! [...]«, NA 2 I, 326) nicht zufällig, sondern gewissermaßen strukturell präformiert.

Die Verhältnisse ändern sich, wenn die für das Trauerspiel einschlägigere Kategorie des Erhabenen in den Blick genommen wird. Die Darstellung des Todes des Schönen ist selbst nicht schön, sondern je nach Medium elegisch beziehungsweise eben tragisch, und die Differenz zwischen Sein und Sollen, zwischen Realität und Ideal, die beim Schönen zusammenfällt, verbindet die Elegie schon kategoriell mit dem Erhabenen. Zwar verfügt der Text der ›Wallenstein‹-Dramentriologie über »keine überzeugende Repräsentation des Erhabenen im Drama selbst«:¹⁸ allein weil wir weder im Falle von Max noch von Wallenstein sehen, wie sie sich in die tödliche Gewalt, die sie erleiden müssen, fügen. Und auch, dass Max seinen Tod und den seiner Pappenheimer der »Rachegöttin« (NA 8, 284) weiht, spricht in vielfacher Hinsicht eher nicht dafür, dass hier Erhabenheit performiert würde.

13 Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? (wie Anm. 12), S. 95.

14 Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt (wie Anm. 1), S. 110. – Diese »Gegenwelt« bleibt aber doch wohl rein ideell: Dass es »Agnes und Ottokar nicht gelingt, [...] in ihrer kleinen Gegenwelt die Gesetze der großen, wenn nicht aufzuheben, so doch zu durchbrechen«, scheint unzweifelhaft; dass aber »Thekla und Max [es] noch vermochten« (Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt, wie Anm. 1, S. 111), kann hingegen bezweifelt werden: weil sie die Gesetze doch wohl weniger ›durchbrechen‹, sondern sich vielmehr resignativ in sie fügen. Insofern erinnern Ottokar und Agnes tatsächlich an »den prekären Status von Max und Thekla, die vergeblich eine Liebesidylle vor den Antagonismen ihrer Familien und der politischen Lager abzuschirmen suchen« (Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie, wie Anm. 10, S. 207).

15 Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? (wie Anm. 12), S. 87.

16 Vgl. hingegen Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? (wie Anm. 12), S. 94.

17 Zur Definition der Elegie vgl. Friedrich Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: NA 20, 413–503, hier 448–451.

18 Hartmut Reinhardt, Wallenstein. In: Helmut Koopmann (Hg.), Schiller-Handbuch, 2., durchgesehene und aktualisierte Aufl., Stuttgart 2011, S. 416–437, hier S. 429; dort erscheint Max Piccolomini als »zu diskutierender Sonderfall«.

Aber Max' Tod ist offenbar immerhin »selbstbestimmt«,¹⁹ und in diesem Moment der freien Entscheidung scheint eben das Moment des Erhabenen auf. Und in besonderem Maße lässt sich die Nähe zum Pathetisch-Erhabenen (wenigstens scheinbar) für Thekla reklamieren: Indem sie vor dem Publikum als Zeugen ihr Leben ihrer Liebe zu Max opfert (vgl. NA 8, 317f.), vernichtet sie die Gewalt, die sie physisch durch sich selbst erleidet, »dem Begriff nach« (NA 21, 39). Indem sie sich zur Preisgabe ihres Lebens entschließt, fügt sie sich in die Rolle des ausführenden Organs einer Gewalt, der sie (bloß) physisch keinen Widerstand leisten kann. Das sieht schon sehr nach dem aus, was Schiller konzeptuell als Erhabenheit gefasst hat. Es kann aber auch quasi-feministisch gegen ihn gewendet werden, denn natürlich handelt es sich bei der Frau, die sich der Liebe zum Manne opfert, um ein männlich-patriarchales Phantasma (es ist nun wahrlich nicht das einzige bei Schiller) – es könnte aber auch gefragt werden, wie groß das Moment der freien Selbstbestimmung eigentlich ist, wenn die Frau sich in genau diejenige väterliche Gewaltordnung fügt, in der sie *per se* befangen ist. Es besteht doch der Verdacht, dass das Pathetisch-Erhabene im Falle weiblicher Figuren einer feministischen Kritik wenig entgegenzusetzen hat – noch dazu, wo es, deutlich sichtbar an der Differenz Anmut versus Würde,²⁰ eigentlich ein männliches Moment ist. Das aber wird bei Schiller (selbstverständlich) nicht thematisiert, und von solchem Zweifel unangekränkt bleibt auch das Pathos der elegischen Rede Theklas.

Bei Kleist hingegen fehlt dem Liebestod alles Pathetische im doppelten Sinne. Jedenfalls ist der (fast) abschließenden Einschätzung Johanns, es handele sich bei dem, was paratextuell, formal korrekt, als ›Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen‹ charakterisiert wird, um einen »Spaß zum/Totlachen« (DKV I, Vs. 2717f.), kaum ernsthaft zu widersprechen; wenigstens scheint es, als sei ein anschließendes Satyrspiel hier direkt implementiert: Zumindest ist das Ende des Kleist'schen Dramas in dem Sinne *satyrisch*, dass die Uneindeutigkeit, die der Satyr in seiner anatomischen Hybridität figuriert, hier wenigstens doppelt wiederkehrt: zum einen in der Veruneindeutigung der Gattung des Trauerspiels, zum anderen in einem schillernden Vexierbild der Geschlechter. Die Travestie (diesmal nicht im Sinne Genettes) des chiasmatisch gedoppelten Gendercrossings einer Frau in Männer- und eines Mannes in Frauenkleidung wird durch die symmetrische phallische Penetration des Erstechens zunächst fixiert, was von den Zeugen (lat. *testes* – auch: ›Hoden‹), als Sachwaltern des Phallogozentrismus, zitierend²¹ fortgeschrieben wird. Revidiert wird diese ja nur scheinbare Wiederherstellung der durch das verbotene Begehren gestörten Ordnung, die unter dem Motto ›nur eine penetrierte Emilia ist eine willfähige Tochter‹²² steht, dann aber durch den blinden Seher Sylvius, der sich vom Augenschein

19 Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? (wie Anm. 12), S. 94.

20 Vgl. Kari Lokke, Schiller's ›Maria Stuart‹: The Historical Sublime and the Aesthetics of Gender. In: Monatshefte 82 (1990), S. 123–141.

21 Vgl. Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt a.M. 1997, S. 35f.

22 Vgl. Volker C. Dörr, ›Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer.‹ Sprache, Macht, Geschlecht in Lessings ›Emilia Galotti‹. In: Orbis Litterarum 67 (2012), S. 310–331.

der Maskerade nicht täuschen lassen kann: »Agnes Kleid/Nicht Agnes!« (DKV I, Vs. 2647f.) Die, diesmal nicht kontrafaktische, Symmetrie kann komplementär bei Ottokar nur nachvollzogen werden, indem Johann ebenfalls »die Leiche betaste[t]« (DKV I, vor Vs. 2649). Der Ausruf, der sein Begreifen begleitet und die Identität der Leiche feststellt und festschreibt: »Ah! Der Skorpion!/S'ist Ottokar!« (DKV I, Vs. 2649f.), verführt doch sehr dazu, hier vom Wirken eines transzendentalen Signifikanten²³ zu sprechen.

Anders als beim vorbildlichen Paar Max und Thekla kann der Tod Ottokars und Agnes' beim besten Willen nicht als selbstbestimmt gelten; »Vollstrecker[] [...] der Katastrophe«²⁴ sind sie nicht qua freier Entscheidung (das wäre durchaus pathetisch-erhaben), und sie haben auch beide keine Chance, sich in die Unvermeidlichkeit ihres Todes erhaben zu fügen – es sei denn, man wäre geneigt, in Ottokars letzte Worte »Es ist – /Gelungen« (DKV I, Vs. 2257f.), die immerhin eine Korrespondenz von Sein und Sollen – damit allerdings doch eher das Strukturmodell der Schönheit als der Erhabenheit – signalisieren, auch Spuren eines Erhabenen hineinzulesen. Offenbar fügt Ottokar sich in sein Schicksal und die Gewalt, die er erleidet. Da aber überhaupt nicht klar wird, was hier »gelungen« sein soll, kann von einer Vernichtung der Gewalt »dem Begriff nach« (NA 21, 39) wohl kaum die Rede sein. Zudem, und auch das schwächt das Moment der Erhabenheit, will er Agnes davon abhalten, sich (ebenfalls) zu fügen: »Flieh!« (DKV I, Vs. 2558) Agnes macht keine Anstalten zu fliehen, aber ihr letztes Wort ist exakt so universell anschlussfähig wie später dasjenige der Alkmene, was schlicht an der Übereinstimmung des Wortlauts liegt. Es kann bedeuten, dass Agnes sich der vernichtenden Gewalt freiwillig unterwirft. Es kann aber auch alles andere bedeuten.²⁵

23 Indem der Phallus die Bedingung der (Un-)Möglichkeit der Signifikation bezeichnet, kann er im Anschluss an Lacan als transzendentaler Signifikant bezeichnet werden; vgl. etwa Hélène Cixous, *Geschlecht oder Kopf?* In: Dies., *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, aus dem Französischen von Eva Meyer und Jutta Kranz, Berlin 1977, S. 15–45, hier S. 24.

24 Endres, *Das ›depotenzierte‹ Subjekt* (wie Anm. 1), S. 110.

25 Tatsächlich fehlt Kleists Drama damit »das wirkungsästhetische Telos von Schillers Idealismus, nämlich der mit Kunstmitteln herzustellende Zustand der ›Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte« (Reinhardt, *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie*, wie Anm. 10, S. 211; das Zitat findet sich in der Vorrede der ›Braut von Messina‹, ›Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie‹, NA 10, 8). Dass Kleist jenes aber »nicht nachvollziehen kann« und sein Drama von Schiller deswegen lediglich »Sentenzen, Motive, Metaphern und Techniken« übernehme (Reinhardt, *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie*, wie Anm. 10, S. 211 [Hervorhebung V.D.]), kann man auch bestreiten: Womöglich wollte Kleist »Schillers Idealismus« nicht »nachvollziehen«. Wenn die »aufgesetzte[] – und dabei keineswegs parodierte[] – Rhetorik« ein »Zeichen dafür [ist], wie unfrei der junge Autor hier der Vorgabe Schillers folgt« (Reinhardt, *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie*, wie Anm. 10, S. 205), bleibt doch unklar, warum »der junge Autor« nicht auch der Schiller'schen Freiheitsideologie »unfrei« gefolgt ist. – Vgl. auch Endres, *Das ›depotenzierte‹ Subjekt* (wie Anm. 1), S. 102: »Kleist nähert sich, von den Figuren, Sentenzen, Motiven und Metaphern der Schillerschen Dramen herkommend, allmählich auch deren ästhetischer

Wo bei Schiller – mindestens in der Theorie – die Klarheit der freien Entscheidung die Eindeutigkeit der Hierarchie stützt: wer sich der Gewalt freiwillig unterwirft, zeigt die Superiorität der Freiheit über die Gewalt, da wird bei Kleist das Tragische durch die Grotteske überschritten.²⁶ Im Modus der Grotteske überschritten wird aber auch die Grenze zwischen Pathetisch-Erhabenem und Lächerlichem, denn die Gelegenheit zum Pathos ist günstig – sie wird nur weder vom Text noch von den Figuren genutzt. Diese Grenzüberschreitung ist im Wort »Totlachen« schon kodifiziert: weil es beides, das schwere Leid und das Lachhafte, lexikalisch verschränkt;²⁷ nebenbei zeigt es, wie das englische *pathetic*, ein Maß an Klugheit, das schon das deutsche Lexikon birgt.

II.

Kleists ›Penthesilea‹ ist ebenfalls häufiger mit Schiller in Verbindung gebracht worden; konkret ist dessen im Untertitel so genannte ›romantische Tragödie‹ ›Die Jungfrau von Orleans‹, die Kleist »als Herausforderung empfunden« habe, »in verschiedener Hinsicht [...] als Vorläuferin der ›Penthesilea‹« gedeutet worden,²⁸ partiell allerdings gewissermaßen *ex negativo*: Die Parallelen der Protagonistinnen, die Donald Crosby zuerst aufgezeigt hat, liegen darin, dass die beiden »literary half sisters« als »maiden warriors« in heiliger Mission unterwegs sind; bei beiden führen zudem »[d]isobedience to the divine command and obedience to the laws of the heart« zum Untergang; wo allerdings zuletzt Johanna zur ewigen Glückseligkeit hinaufsteige, steige Penthesilea in die Tiefen ihrer Existenz hinab.²⁹ Diese entscheidende Differenz lässt sich auch auf das Moment der Erhabenheit beziehen, wie schon Hartmut Reinhardt angedeutet³⁰ und Walter Hinderer ausgeführt hat: Schillers Johanna vollziehe in dem bewussten Entschluss, sich in den »Dienst der nationalen Sache« zu stellen, der ihren »blinde[n] Gehorsam« verdränge, einen »erhabene[n] Akt«;³¹ an dessen Stelle stehe bei Kleist der Wahnsinn der Protagonistin,³² der mit dem Moment der Erhabenheit schlechterdings unvereinbar ist.

Dabei kann es aber zunächst so scheinen, als würde zwar Erhabenheit nicht eigentlich als faktisch vorgeführt, wohl aber als möglich vorgestellt, wenn

Signatur – seine Erhabenheits-Kritik mag dafür als Beispiel dienen. [...] Die Krise des idealistischen Menschenbildes äußert sich so auch als Krise der idealistischen Kunstform.«

26 Vgl. Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? (wie Anm. 12), S. 95.

27 Vgl. auch Janz, Erhaben und lächerlich – eine denkwürdige Allianz (wie Anm. 1), S. 17.

28 Walter Hinderer, »Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, /heißt es, ihr jugendliches Herz getroffen«. Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und Kleists ›Penthesilea‹. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2003, S. 45–68, hier S. 46.

29 Vgl. Crosby, The Creative Kinship (wie Anm. 10), S. 258f., Zitate S. 258.

30 Siehe Anm. 34.

31 Hinderer, »Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, /heißt es, ihr jugendliches Herz getroffen« (wie Anm. 28), S. 55f.

32 Vgl. Hinderer, »Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, /heißt es, ihr jugendliches Herz getroffen« (wie Anm. 28), S. 65.

Penthesilea zu einem Zeitpunkt, als sie Herrin ihrer Sinne wenigstens noch zu sein scheint, folgende Sentenz formuliert, die der notorischen Eignung Schiller'scher Sätze fürs Poesiealbum im Übrigen wenig nachsteht und deswegen vielleicht unter Parodie-Verdacht gestellt werden sollte:³³ »Der Mensch kann groß, ein Held, im Leiden sein./Doch göttlich ist er, wenn er selig ist!« (DKV II, Vs. 1696f.)³⁴ Die hier angesprochene ›Seligkeit‹ wird allerdings, wie man weiß, vom Damentext nicht einmal in Ansätzen vorgeführt. Vielmehr stiftet dieser den Verdacht, das Moment des Seligen realisiere sich womöglich im Bereich des Sexuellen. Dann wäre aber der Bezug auf das Moment der Freiheit bereits hier radikal durchgestrichen.

Aber die Dinge gestalten sich, eigentlich erfreulicherweise, noch komplizierter. Man wird nämlich nicht behaupten können, dass Kleists Protagonistin vom Verdacht der Erhabenheit zweifelsfrei freizusprechen wäre.³⁵ Wenn sie, nachdem sie Achill auf wenig menschenwürdige Weise zum Tode gebracht hat, »mit einer Art von Verzückung« (DKV II, vor Vs. 2864) verkündet, sie fühle sich »Ganz reif zum Tod«, und fortfährt: »Doch gleich des festen Glaubens könnt' ich sterben«, dann klingt darin noch ein fernes Echo von Schillers Jungfrau (wie im Übrigen auch von seiner Maria Stuart) nach – freilich nur so lange, bis unmittelbar darauf der vom Wort »Glauben« abhängige Objektsatz folgt: »Daß ich mir den Peliden überwand« (DKV II, Vs. 2865–2868). Dies revidiert das echohaft Erhabene gleich doppelt: zum einen, indem der Glauben auf den Boden der Immanenz zurückgeholt, zum anderen, indem das Moment der

33 Vgl. dazu Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt (wie Anm. 1), S. 95: »Damit ist ein Ton angeschlagen, der in Kleists Auseinandersetzungen mit Schillers Erhabenheits-Ästhetik dominiert: Es ist der Ton eines zugleich imitierenden und distanzierenden Zitierens.« Endres deutet »Kleists Krise des ›Erhabenen‹« (S. 91), die er weniger in ihren dramaturgischen als ihren diskursiven Manifestationen betrachtet, als Ausdruck der Tatsache, dass Kleist sich zwar »von Schillers vorbildlichen Dramenhelden geradezu magisch angezogen [fühle]«, aber »deren Größenmaßstab anthropologisch nicht mehr verifizieren« (S. 95) könne.

34 Vgl. dazu Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie (wie Anm. 10), S. 215: »Die Wendung gegen Schillers Ästhetik des Erhabenen, der die ›Jungfrau von Orleans‹ folgt, ist nur indirekt als sentimentalischer Reflex geführt.« – Helmut Koopmann hingegen sieht in ›Penthesilea‹ das »zweifelloso schillernächste Stück Kleists«, weil Kleist hier auf eine überwölbende Theodizee verzichte; sonst zeige sich bei Kleist, anders als bei Schiller seit dem ›Wallenstein‹, der »Glaube an die restitutive Kraft der Geschichte«. »Kleist überträgt das, was für Schiller im Bereich der Poetischen Wirklichkeit ist, auf die wirkliche Wirklichkeit [...]« (Helmut Koopmann, Schiller und Kleist. In: Aurora 50 (1990), S. 127–143, hier S. 143, 139)

35 Bernhard Greiner sieht in Penthesileas »Sich-Fassen angesichts ihrer Tat« ein Moment des Erhabenen; dabei fasst er das Erhabene in der Tragödie aber als Problem der Kommen-surabilität auf, denkt es also analog zum Mathematisch-Erhabenen in der Natur – was wiederum bedeutet, das Moment des Pathetischen gerade durchzustreichen; dann geht es nicht darum, dass der Zuschauer Zeuge der Überwindung von Leid in Freiheit wird, sondern dass er die gefasste Einhegung des womöglich zunächst Unfasslichen beobachtet. Greiner entwickelt seine Lesart des Konzepts im Anschluss an Kleists Aufsatz ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹, der allerdings eher an Kant anschließt als an Schiller (vgl. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, wie Anm. 8, S. 16–36, Zitat S. 150).

physischen Überwindung verkehrt wird: denn nicht Penthesilea ist überwunden, wohinein sie sich dann fügen müsste, sondern Achill. Dessen von der Oberpriesterin referierte Haltung Penthesilea gegenüber trägt ihrerseits durchaus Spuren von Erhabenheit: »[...] Gefangen/Wollt' er sich dir ergeben, darum naht' er!/[...] Die Brust voll süßen Friedens kam er her [...].« (DKV II, Vs. 2970–2973)

Im Blick auf Penthesilea hingegen lösen sich die Dichotomien in schändlichste Verwirrung auf: Wenn die Erste Priesterin sie im 23. Auftritt als (vormals) »sittsam[e]« »Jungfrau« charakterisiert – »So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang!/So voll Verstand und Würd' und Grazie!« (DKV II, Vs. 2677, 2679f.) –, dann ist zwar das Urteil Hinderers durchaus korrekt: »Kleist gebraucht hier Begriffe Schillers«; allein diese »ursprüngliche harmonische Existenz«,³⁶ für die sie nun unrettbar verloren ist, wird nur durch die weiblich-naive »Grazie« bezeichnet, nicht durch männlich-sentimentalische »Verstand und Würd'«. Neben dieser bei Kleist gelegentlich verunklärten Dichotomie der Geschlechter ist aber eine noch fundamentalere, mit jener freilich nur allzu häufig überblendete, bereits verwirrt: diejenige zwischen Kultur und Natur, zwischen Mensch und Tier: »Gleich einer Hündin« (DKV II, Vs. 2659), so Meroe, habe Penthesilea den Achill niedergerissen, und die Oberpriesterin vermag Penthesilea nicht mehr mit dem Ehrentitel des Humanen anzusprechen: »du – Mensch nicht mehr, wie nenn' ich dich?« (DKV II, Vs. 2731) Und in der Tat ist diese Entmenschung der Kleist'schen Protagonistin durch das Dramenpersonal nur konsequent, wie sich im Blick auf Schiller zeigt, dessen Erhabenheits-Ideologie damit negiert wird: Wenn richtig ist, was Schiller in ›Ueber das Erhabene‹ mit den Worten von Lessings Nathan dekretiert – »Kein Mensch muß müssen«³⁷ (NA 2I, 38) –, dann folgt aus der Tatsache, dass Penthesilea zu dem getrieben ist, was sie tut, eines: dass ihr das Menschliche abgeht.³⁸

Damit wird eine bei Schiller fundamentale Differenz in einen radikalen Zustand der Unschärfe und Unentschiedenheit versetzt. Zugleich wird jedoch eine Grenzüberschreitung radikalisiert, die bei diesem durchaus schon angelegt ist: Wenn in ›Maria Stuart‹ beide Königinnen für sich explizit in Anspruch nehmen, »König« von England zu sein – beide freilich logisch, nicht grammatisch, nur im Konjunktiv (NA 9, 93, 127) –, dann wird damit eine gender-korumpierende Qualität der Macht deutlich, über die im Rekurs auf die Psychoanalyse, besonders in ihrer lacanistischen

36 Hinderer, »Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, /heißt es, ihr jugendliches Herz getroffen« (wie Anm. 28), S. 50.

37 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Nathan der Weise. In: Ders., Werke, Bd. 2, hg. von Gerd Hillen, München 1971, S. 205–347, hier S. 219.

38 Helga Gallas zufolge ordnet sich Penthesilea in ihrem Begehren nach Achill, das zum Tode führt, einem Gesetz unter. »Dieses Gesetz ist jedoch nicht Ausdruck einer Ich-Autonomie, es ist eher ein Gesetz des Unbewußten: Penthesilea entscheidet sich für etwas, über das sie keine Verfügung hat.« Damit sei Penthesilea »eher der Prototyp eines nicht-autonomen Wesens« (Helga Gallas, Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung, Frankfurt a.M. 2005, S. 208, 210). Dieses Moment verhält sich also zum Erhabenen so wie die Anmut zur Würde – mit dem Unterschied, dass ein bewusstlos Erhabenes ein Paradoxon ist.

Version, mit einem einzigen Wort schon alles gesagt ist: Phallus.³⁹ Der aber bedeutet den Willen nicht nur zur Macht, sondern auch zur unbedingten Vereindeutigung.⁴⁰ Diese gelingt der englischen Königin noch, indem sie den personifizierten Verdacht ihrer Illegitimität (»Der Thron von England ist durch einen Bastard/Entweicht«, NA 9, 93) enthaupten, d.h. kastrieren lässt.

Im Falle von Kleists Königin sind alle Signifikate ins Gleiten geraten und alle Differenzen sind Objekte des Versehens, das nicht nur zwischen »Küsse[n]« und »Bisse[n]« nicht zu unterscheiden vermag (DKV II, Vs. 2981),⁴¹ sondern auch nicht zwischen Mann und Frau sowie Mensch und Tier.⁴² Die kleine Tür des Zweifels an einer dichotomischen Organisierbarkeit der Welt, die Schillers Dramenpraxis gegenüber seiner Theorie öffnet, wird bei Kleist weit aufgestoßen.⁴³

39 Vgl. Jacques Lacan, Die Bedeutung des Phallus. In: Ders., Schriften II, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, aus dem Französischen von Chantal Creusot u.a., 3., korrigierte Aufl., Weinheim und Berlin 1991, S. 119–132.

40 Vgl. Cixous, Geschlecht oder Kopf? (wie Anm. 23).

41 Martin Swales liest Penthesileas Begründung für ihr »Versehen« zwischen Küssen und Bissen – »wer recht von Herzen liebt,/Kann schon das Eine für das Andre greifen« (DKV II, Vs. 2981–2983) – als Verankerung in einem Banalen, »das auch monströs ist«; die Szene deutet er als »Parodie der Anagnorisis der Tragödie nach Aristotelischem Muster«, »Penthesilea« insgesamt als Mittel zur »Dekonstruktion der hohen Tragödie« (Martin Swales, Ontologische Farce? Über Kleists Wagnis. In: Brittnacher und Koebner [Hg.], Vom Erhabenen und vom Komischen, wie Anm. 1, S. 59–63, hier S. 61).

42 Werner Frick spricht im Blick auf die »durchgängige Tiermetaphorik in den Charakterisierungen der Liebenden« von einer »Somatisierung und regressiven Entsublimierung von Sprache und Bewußtsein« und konstatiert »die provozierende Umkehrung, nein: die dionysische Revision, asymmetrischer Geschlechter-Definitionen und kultureller Tabus« (Werner Frick, »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt.« Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike. In: KJb 1995, 44–96, hier 75). Gabriele Brandstetter macht darauf aufmerksam, dass zur Bezeichnung Penthesileas neben den »Bilder[n] und Namen aus dem Arsenal der Tierwelt« auch solche »mythische[r] Doppelwesen aufgeboten werden«, die »jene Sphäre des ›Dritten‹« markieren, die es Kleists Text zufolge im Denken der Griechen »nicht gibt«. »Die Lesung von Penthesileas fremder Erscheinung folgt einer Rhetorik der Hybridisierung, ja der Bastardisierung der Amazone [...]«. Brandstetter deutet die »Penthesilea« insgesamt als »Überschreitung der Tragödie und ihrer Formgesetze« in Richtung auf das (bis dahin) Undarstellbare: das Ekelhafte und Verabscheuungswürdige (Gabriele Brandstetter, »Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet«. Darstellungen von Katharsis in Kleists »Penthesilea«. In: Tim Mehigan [Hg.], Heinrich von Kleist und die Aufklärung, Rochester, NY, 2000, S. 186–210, hier S. 189, 187).

43 Joachim Pfeiffer zufolge »dekonstruiert« Kleist die »binäre Konstruktion der Welt«: »Die von Kleist konstatierte Mehrdeutigkeit der Welt bezieht sich nicht nur auf den moralischen und erkenntnistheoretischen Bereich, sondern auch auf den der Geschlechtsidentität.« Damit gestalte Kleist »literarisch, was die Queer Studies theoretisch-konzeptionell formulieren: die Infragestellung und Denaturalisierung fester Identitätskonzepte, die Subversion gesellschaftlicher Symbolisierungspraktiken und geschlechtlicher Zuschreibungen [...]«. Pfeiffer bettet seine Lesart in eine biographische Deutung ein: Kleists eigene »Ausgeschlossenheit aus der symbolischen Ordnung mündet nicht in den Versuch literarischer Emanzipation, sondern in die blasphemische Überbietung und Zerstörung der Realität.

Am Ende aber scheint die Tür des Zweifels dann doch wieder geschlossen zu werden: durch einen anscheinend erhabenen Akt, in dem Penthesilea sich selbst entleibt, indem sie aus dem eigenen »Busen« ein »vernichtendes Gefühl hervor[gräbt]« und es »zu einem Dolch« zuspitzt, dem sie die Brust reicht (DKV II, Vs. 3025–3033). Das sieht zunächst zum einen nach einer phallischen Vereindeutigung aus, mit der Penthesilea (männliche) Verfügungsgewalt über sich selbst gewänne; zum anderen scheint eine, mit Ulrich Port gesprochen, »Souveränität des Willens in der intentionalen Verfügung über die Affekte« am Werke, die durchaus Merkmale des (Pathetisch-)Erhabenen aufweise.⁴⁴ Tatsächlich führt Schiller die Selbstentleibung aus moralischen Gründen als Beispiel des Pathetischerhabenen auf.⁴⁵

Um so gelesen werden zu *müssen*, müsste die Selbsttötung aber eindeutig als Resultat einer Vernunftleistung charakterisiert werden können – und davon kann keine Rede sein. Denn mindestens genauso gut kann man sagen, dass Penthesilea sich genau dem »vernichtende[n] Gefühl« ausliefert, dem sie doch bereits ausgeliefert ist. Dass die Beschreibung ihrer Leidenschaft hier recht kontrolliert wirkt, heißt ja nicht, dass diese selbst es ist. (Und hätte Kleist seine Penthesilea als pathetischerhabenen charakterisieren wollen, hätte er sie einen entsprechenden Monolog halten lassen können, ja wohl müssen – statt in seinem »gegenklassischen« Text auszustellen, wie »[d]as ›Es‹ [...] die Stelle besetzt, die bei Schiller eine Bastion des autonomen Ich ist.«⁴⁶) Zudem wird auf den zweiten Blick die dauerhafte Verwirrung deutlich,

Durch die ästhetische Subversion des Realen eröffnet sich dem Schreibenden eine neue Freiheit: durch Rituale der Zerstörung entmächtigt er [...] jene Realität, aus der er ausgeschlossen ist. Das Subjekt rettet sich nicht durch Integration, sondern zelebriert literarisch die Obdachlosigkeit, zu der es verdammt wurde.« (Joachim Pfeiffer, Grenzüberschreitungen. Der Geschlechterdiskurs in Kleists ›Penthesilea‹. In: *Recherches Germaniques* 35 [2005], S. 23–35, hier S. 30f., 32) Zu ergänzen bleibt, im Blick auf den von Pfeiffer nicht betrachteten Schiller: Die »ästhetische Subversion« arbeitet sich nicht nur am »Realen« ab, sondern auch am Ideal – sonst wäre auch nicht klar, worin das Moment des Blasphemischen bestehen könnte.

44 Vgl. Port, »In unbegriffener Leidenschaft empört?« (wie Anm. 7), 102f., hier 103; Port zufolge werde hier das »idealistische Handlungsmodell Schillers« noch überboten (102).

45 »Wohl ihm [dem Menschen] also, wenn er gelernt hat zu ertragen, was er nicht ändern kann und Preiß zu geben mit Würde, was er nicht retten kann! Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Aussenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freyheit der Geister zu flüchten – – wo es kein andres Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen – – und kein andres Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freye Aufhebung alles sinnlichen Interesse ehe noch eine physische Macht es thut, sich moralisch zu entleiben.« (NA 21, 51)

46 Volker Nölle, Eine »gegenklassische« Verfahrensweise. Kleists ›Penthesilea‹ und Schillers ›Jungfrau von Orleans‹. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1999, S. 158–174, hier S. 169. Nölle operiert im Übrigen im Blick auf Schiller nicht explizit mit der Kategorie des (Pathetisch-)Erhabenen. – Den Hinweis auf das Moment des Monologverzichts verdanke ich der Diskussion des Vortrags, Claudia Benthien denjenigen auf Nölles Aufsatz. – Benthien selbst deutet den Monologverzicht als Mittel der »mentalitätsgeschichtlichen Situierung« der Figur der Penthesilea in einer Schuldkultur, die (noch) über keine

in der die Kategorien, diesmal die geschlechtlichen, verbleiben: denn der Phallus ist, indem er aus »Gefühl« (DKV II, Vs. 2027) fabriziert ist, eindeutig als weiblich markiert, und die Tötung besteht auch nicht vordringlich in der männlichen (Selbst-)Penetration – vielmehr »reich[t]« (DKV II, Vs. 3033) Pentesilea dem phallischen Instrument quasi-mütterlich die eine Brust und betont damit das Moment geschlechtlicher Uneindeutigkeit, unter dem sie angetreten ist. Die scheinbar erhabene Selbstentlebung trägt Züge einer Travestie.

III.

Auch in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ schließlich finden sich Rekurse auf Schillers Konzept des (Pathetisch-)Erhabenen,⁴⁷ die alles bedeuten, bloß nicht dessen exemplarische Umsetzung – auch wenn nahezu wörtliche Anklänge zunächst genau das erwartbar erscheinen lassen. Dass beim Todesurteil gegen den Titelhelden aufgrund von dessen (wiederholter) Insubordination alles mit rechten Dingen zugeht, spricht dieser selbst gegenüber Hohenzollern aus: »Das Kriegsrecht mußte auf den Tod erkennen; /So lautet das Gesetz nach dem es richtet.« (DKV II, Vs. 87of.) Mit seiner Einschätzung, eher »öffnet er [der Kurfürst] die eigne Brust sich, /Und sprützt sein Blut selbst tropfenweis in Staub« (DKV II, Vs. 875f.), er verwandle sich also eher in eine ›physiologische‹⁴⁸ Pelikanmutter, als dass er das rechtmäßige Todesurteil gegen den Prinzen vollstrecken lasse, liegt der Prinz, wie man weiß, nicht ganz richtig. Natalie wird ihn deswegen geradezu explizit zu einem erhabenen Akt auffordern und ihm das »Bild eines ästhetischen Heldentums nahebring[en]«:⁴⁹

Gewisseninstanz verfüge, die in einem Monolog auszustellen wäre. »Pentesileas Selbsttötung« hingegen liest sie als »Akt der Verfügung über ihre Affekte« und als ihnen vollständig »Unterworfensein« zugleich. Bei allen Parallelen zwischen den Protagonistinnen sieht sie den zentralen Unterschied zwischen ›Pentesilea‹ und der ›Jungfrau von Orleans‹ darin, dass in dieser eine Schuld-, in jener eine Schamkultur vorherrsche (vgl. Claudia Benthien, *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie der Blicke*, Köln, Weimar und Wien 2011, S. 219–224, hier S. 210, 223).

47 Endres charakterisiert Schillers ›Wallenstein‹ im Blick auf ›Prinz Friedrich von Homburg‹ als »Quelle für Kleist [...], die die bekannten historiographischen Bezugstexte an Bedeutung noch übertrifft«; eine besondere Nähe bestehe zu »einer scheinbar randständigen Sequenz in den ›Piccolomini‹, die einem ›Schüler‹ des ›Wallenstein‹ gleichwohl nicht entgegen kann«: Max Piccolomini wendet sich darin gegen Wallenstein, der ein Vorkommnis von Insubordination berichtet und verurteilt (Endres, *Das ›depotenzierte‹ Subjekt*, wie Anm. 1, S. 131f.).

48 Laut Version b des lateinischen ›Physiologus‹ öffnet die Pelikanmutter sich die Brust, um ihre Jungen mit ihrem Blut zu nähren. Vgl. *Physiologus latinus* (Uersio B) (CPL 1154 g [A]), cap.: 6, par.: 4, pag.: 17, linea: 7, <http://clt.brepolis.net/ltadfg/pages/Toc.aspx> (15.01.2019).

49 Helmut J. Schneider, *Herrschaftsgenealogie und Staatsgemeinschaft. Zu Kleists Dramaturgie der Moderne im ›Prinzen von Homburg‹*. In: Bernd Fischer und Tim Mehigan (Hg.), *Heinrich von Kleist and Modernity*, Rochester, NY, 2011, S. 113–130, hier S. 124.

Doch wenn der Kurfürst des Gesetzes Spruch
Nicht ändern kann, nicht kann: wohlan! so wirst Du
Dich tapfer ihm, der Tapfre, unterwerfen:
Und der im Leben tausendmal gesiegt,
Er wird auch noch im Tod zu siegen wissen! (DKV II, Vs. 1070–1074)

Mit ihrer Äußerung, die zwischen Vorhersage und Vorschrift changiert, erweist sich Natalie geradezu als gelehrige Schiller-Leserin, und sie scheint doch die Bühne zu bereiten für die höhere Resignation, die Erhabenheit im Sinne Schillers fordert: als ein Sieg im Tod, den eine Unterwerfung des »Tapfre[n]« bedeutet – gleichviel, was mit »ihm« eigentlich gemeint ist: der »Spruch«, das »Gesetz« oder doch der »Kurfürst« selbst. Und in der Tat scheint sich dem Prinzen eine prototypische Gelegenheit zu bieten, sich in der Unterwerfung in Freiheit zu setzen, indem er das Angebot der kurfürstlichen »Gnade« (DKV II, Vs. 1385) mit der Anerkennung seiner »bedeutende[n]« Schuld zurückweist (DKV II, Vs. 1382). Er ist also bereit, die legitime Gewalt, die ihn zu vernichten droht, »dem Begriff nach zu vernichten« (NA 2I, 39), indem er sich ihr fügt (statt sich der gnädigen Willkür⁵⁰ zu überantworten).⁵¹

Letztlich aber beweist der Kurfürst seine Macht, das Begehren Homburgs stillzustellen, indem er ihm seine Nichte zuspricht – weil sich ihm damit die Gelegenheit bietet, einen Vernichtungskrieg zu führen, der den Gegner »zu Staub [...] malmt« (DKV II, Vs. 1789). Damit ist es, figuriert im Kurfürsten, das phallische Gesetz selbst, das nicht nur das Begehren des Prinzen stillstellt, sondern auch dessen Erhabenheit verunmöglicht: An die Stelle erhabener Resignation ins Gesetz tritt die »Ohnmacht« des Prinzen (DKV II, vor Vs. 1852), also letztlich wiederum eine Kastration, denn Ohnmacht ist in mehrfachem Sinne weiblich konnotiert – genau wie übrigens die »Anmut«, mit der »den Dualismus von »Pflicht« und »Neigung« zu überwinden«,⁵² Natalie Homburg verpflichtet. Der Prinz von Homburg endet als schöne Seele.⁵³

⁵⁰ Dazu und generell zu den juristischen, besonders rechtsdogmatischen Implikationen des Dramas, das die Schuld beziehungsweise, in moderner Terminologie, den subjektiven Tatbestand problematisiert, vgl. Remigius Bunia, Vorsätzliche Schuldlosigkeit – begnadete Entscheidungen. Rechtsdogmatik und juristische Willenszurechnung in »Der Prinz von Homburg« und »Die Marquise von O...«. In: KJb 2004, 42–61, hier 50–52.

⁵¹ Christian Moser zufolge »unterwirft [der Prinz] sich einer Pflicht«, in der sich »die vermeintliche Erkenntnis seines »wahren« Selbst [kristallisiert]«; auch der Kurfürst fordere, dass jener »sich [...] das Gesetz zu eigen mache[]«; er soll sich selbst das Gesetz auferlegen und solchermassen, in diesem Akt der Selbstentäußerung, zu sich selbst in ein Verhältnis treten« (Christian Moser, Verfehlete Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993, S. 97, 103).

⁵² Endres, Das »depotenzierte« Subjekt (wie Anm. 1), S. 137.

⁵³ Deswegen auch kann die kontrovers diskutierte Frage, ob er in den Kriegsruf am Schluss einstimmt (vgl. Bernd Hamacher, Prinz Friedrich von Homburg. In: KHb, 80–89, hier 85), unentschieden bleiben: weil der Prinz vom männlichen Kriegsdiskurs eigentlich ausgeschlossen ist.

Dass Erhabenheit im hier verhandelten Sinne letztlich darin besteht, die Gewalt dadurch »dem Begriff nach zu vernichten«, dass man sie gegen andere wendet, dass jene also eine Qualität der Macht ist und nicht des ihr Unterworfenen, hatte bereits Natalie im Gespräch mit dem Kurfürsten deutlich gemacht, womit sie sich allerdings von Schillers Konzept verabschiedet: Den Prinzen

Erst [...] kränzen, dann enthaupten,
[...]
Das wäre so erhaben, lieber Ohm,
Daß man es fast unmenschlich nennen könnte [...]. (DKV II, Vs. 1107–1110)

Dass damit die eigentliche Erhabenheit bezeichnet ist, verdeutlicht der Dramentext auch typographisch, indem Natalie den Kurfürsten in der vorgestellten Vollstreckung des Todesurteils in Sperrdruck als »Erhaben« charakterisiert (DKV II, Vs. 1372). In die Gewalt sich zu fügen, mag pathetischerhaben sein; eigentlich erhaben aber ist nicht dies, sondern die Vollstreckung der Gewalt – und damit die Gewalt selbst.

Damit kehrt Kleist die Verschiebung vom Objekt zum Subjekt, die sich in Schillers Theorie nach Kantischem Vorbild vollzieht, um und wendet sich wieder dem erhabenen Objekt zu, das damit zum eigentlichen Subjekt wird; dabei wird das Moment der Rezeptionsästhetik/-ethik durchgestrichen, weil die Reaktion des anschauenden Subjekts eigentlich nicht mehr interessiert. Intertextuell und konzeptuell handelt es sich zugleich um eine Bewegung von Schiller zurück zu Burke, der in »A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful« (1757) unter anderem eine Erhabenheit schreckenerregender Macht konzipiert.⁵⁴

Dass die Erhabenheit der Macht die Freiheit des Einzelnen nicht einmal ignoriert, sondern sie schlechterdings annihiliert, scheint auch Homburg klar zu sein, der mit seiner Fügung in die Gewalt des Gesetzes nicht etwa seine Freiheit beweisen will; sein »unbeugsamer Wille« (DKV II, Vs. 1749) ist vielmehr:

Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,
Das ich verletzt' [...],
Durch einen freien Tod verherrlichen! (DKV II, Vs. 1750–1752)

Dieses »Gesetz des Kriegs« scheint aber ein anderes zu sein als das Recht, auf das Natalie sich bezog; und warum es sich lohnt, »das Gesetz, das höchste, oberste/Das wirken soll« (DKV II, Vs. 1570f.), zu verherrlichen, erklärt der Kurfürst im Gespräch mit Kottwitz:

[...] das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt. (DKV II, Vs. 1567–1571)

In schönster Hellsichtigkeit erscheinen hier Gesetz, Macht, der dynastisch-genealogische Zusammenhang und der Krieg untrennbar verschränkt. (Noch sinniger wäre es freilich, wenn das Gesetz als »Vater der Krone« apostrophiert würde, womit auch dessen »Erzeugen« besser zusammenstimmte.) Und auch wenn der Kur-

54 Zu Burke vgl. Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen (wie Anm. 3), S. 52–59, besonders S. 55. Den Hinweis auf Burke verdanke ich Rolf-Peter Janz.

fürst Homburg am Ende doch ziemlich willkürlich begnadigt und sich damit als außerhalb des Rechts stehend erweist:⁵⁵ Er bleibt die Figuration des »Gesetz[es] des Kriegs« als des Ermöglichungsgrundes eines »Geschlecht[s] von Siegen«.

Die Erhabenheit des Gesetzes, um die es zuletzt geht, erweist sich in der Verweigerung der Erhabenheit des Subjektes, sie erweist sich in der Stillstellung des Begehrens – und mehr noch erweist sie sich im Krieg, den wiederaufzunehmen das Stillen von Homburgs Begehren den Anlass bietet. Souverän ist, wer über den Tod entscheidet – den Tod der Anderen. Nicht der Heldentod ist erhaben, sondern dessen massenhafte Ermöglichung. Das »heilige Gesetz des Kriegs« vereindeutigt mithin in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ die Verhältnisse, die zwischenzeitlich einigermaßen verunklärt waren – indem es nun eine Grenze zieht, die nicht in Unklarheit überschritten werden kann: diejenige zwischen der eigenen Genealogie, von Königen wie von Siegen, auf der einen und »allen Feinden Brandenburgs« (DKV II, Vs. 1858) auf der anderen Seite.⁵⁶ Während Schillers Theorie das Erhabene noch ebenso selbstverständlich wie letztlich erfolglos scharf zu umgrenzen sucht, radikalisieren ›Die Familie Schroffenstein‹ und ›Penthesilea‹ die Unklarheiten, die sich in Schillers eigenen Dramen (lediglich) andeuten. In ›Prinz Friedrich von Homburg‹ ist es das Gesetz, das seine Erhabenheit eindeutig erweist: indem es final und letal zwischen Freund und Feind unterscheidet⁵⁷ – eine Lösung freilich, die eher, wenigstens von Ferne, an Carl Schmitt⁵⁸ erinnert als an Schiller.

55 Vgl. Bunia, Vorsätzliche Schuldlosigkeit (wie Anm. 50), S. 52; zur Begnadigung und ihren »Paradoxien« vgl. auch Maria Carolina Foi, Die Souveränität aufs Spiel setzen. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg. In: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 39–55, hier S. 42–47, Zitat S. 47.

56 Wolf Kittler hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich der hier imaginierte »totale [] Krieg«, der »Vernichtungsschlag« zur »vollständige[n] Ausrottung der Feinde«, als Rekurs auf die Philosophie der preußischen Kriegsführung in den Befreiungskriegen, besonders auf die Schlacht bei Jena und Auerstedt (als ›Vernichtungsschlacht‹), lesen lässt (vgl. Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege [1987], Heilbronn 2011, S. 256–290, hier S. 266f., 281).

57 Maria Carolina Foi zufolge komme die endgültige Entscheidung im ›Homburg‹ nicht dem Recht, sondern der Macht zu (vgl. Foi, Die Souveränität aufs Spiel setzen, wie Anm. 55, S. 42). – Der Kurfürst als »[d]erjenige, der das Urteil in einem scheinbar souveränen Akt der Machtausübung verhängt hat«, erscheine »vollkommen machtlos« gegenüber der »vollständige[n] Subversion des Rechts«, die aus der Ablehnung der bewilligten Begnadigung durch den Prinzen folgt (vgl. Achim Geisenhanslüke, Infame Scherze. Heinrich von Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg. In: Brittnacher und von der Lühe [Hg.], Risiko – Experiment – Selbstentwurf, wie Anm. 55, S. 345–368, hier S. 363, 360).

58 Zu Schmitts notorischer Freund-Feind-Dichotomie als »*eigentlich* politische[r] Unterscheidung« vgl. Carl Schmitt, Der Begriff des Politischen, Hamburg 1933, hier S. 7. – Achim Geisenhanslüke rekurriert über Walter Benjamins Bezugnahme auf Carl Schmitt, dem zufolge im Ausnahmezustand dem Souverän diktatorische Gewalt zukomme. Kleists Drama liest jener in diesem Sinne als »Komödie, die das völlig Zerfallen politischer Souveränität im Kontext der Infamie aufzeigt«. Infamie versteht er dabei im Sinne Foucaults als »Ausdruck einer spezifisch modernen Tragik«: der »mit Schande verbundenen ›Begegnung mit der Macht« (Geisenhanslüke, Infame Scherze, wie Anm. 57, S. 367, 346).

Amadea moderna

Von Götterliebe und Frauenkörpern in Kleists ›Amphitryon‹
und Schillers ›Die Jungfrau von Orleans‹

Wenn um 1800 Literatur davon erzählt, dass Götter und Sterbliche interagieren, dann geschieht dies oft in der Form von Mythen oder Heiligenlegenden. Beide Genres sind für solch transzendente Begegnungen prädestiniert und dienen als ein der Zeit entthobener Schauplatz literarischer Aushandlung von durchaus zeitgenössischen Konflikten.¹ Auch Kleist und Schiller wählen mit den im Folgenden betrachteten Dramen ›Amphitryon‹ (1807) und ›Die Jungfrau von Orleans‹ (1801) einen mythischen bzw. christologischen Stoff, anhand dessen um 1800 die Souveränität des Subjekts in Bezug auf seine Deutungs- und Handlungsmacht befragt wird.

Virulente Zeitfragen nach der Vermittlung von Ratio und Religiösem, Erkenntnistheorie und Körperwahrnehmung, Weltlichkeit und Innerlichkeit bilden die neuralgischen Punkte einer politisch bewegten, nachrevolutionären Gegenwart um 1800. Die anthropologische Fortschrittsgeschichte ist brüchig geworden, und so hofft man, in der Auseinandersetzung mit einer metaphysischen Vertikalen, »die horizontale Dimension der Geschichte« zu transzendieren und zugleich immanent zu stabilisieren.² Der so versuchte *doublebind* von Distanzierung und Internalisierung einer ahistorischen Transzendenz, den die mit einer als offen erfahrenen Zukunft ringende

1 Zur Adaption von Mythen und Legenden als Muster darstellerischer Verstehens- und Deutungsbemühungen seit der Aufklärung vgl. Stefan Matuschek, Mythologisieren. Der doppelte Bezug zum Mythos als literarisches Darstellungsmuster. In: Bent Gebert (Hg.), Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen, Berlin und Boston 2014, S. 172–185, hier S. 172: »Was so entsteht, ist eine literarische Form, die auf der rationalen Unterscheidung von Geschichte und Mythos basiert und dennoch mythische Figuren zur Geschichtsdarstellung und -deutung heranzieht«.

2 Diese einleuchtende Zeitdiagnose stellt beispielsweise Böschstein für Figuren Kleists, Schillers, Goethes und Hölderlins: »In der vertikalen Dimension scheinen diese Gestalten gewaltsam die Norm zwischenmenschlich geordneter Gemeinschaft zur Gottesmacht hin zu überschreiten. In der horizontalen Dimension der Geschichte sieht es so aus, als ob sie an der Schwelle zweier sich entgegenseetzender Zeitalter stünden, eines dem ancien régime gemäßen und eines von der Revolution umgestalteten.« (Bernhard Böschstein, Der »Gott der Erde«. Kleist im Kontext klassischer Dramen: Goethe, Schiller, Hölderlin. In: KJb 1991, 169–181, hier 179) Vgl. auch Wolfgang Riedel, Die anthropologische Wende: Schillers Modernität. In: Walter Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 143–163.

Gegenwart unternimmt,³ gelingt dabei, das hat Claudia Honegger gezeigt, nicht zuletzt über eine spezifisch geschlechterdifferenzielle Instrumentalisierung: Gleichzeitig Anbindung und Abstand zwischen Mensch und Gott herzustellen und auf Dauer zu erhalten obliegt seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ›naturgemäß‹ der Frau.⁴ Diese könne den in der Welt horizontal fortschreitenden Gestaltungs- willen einer ›männlichen Natur‹ über zyklische (chthonische) oder ewige (heilige), also tendenziell zeitenthobene Formen von Weiblichkeit komplementieren.⁵ Als derart ›arbeitsteilig‹ lässt sich das Geschlechterverhältnis in Bezug auf Transzendenz und Immanenz auch in den Dramen ›Amphitryon‹ und ›Die Jungfrau von Orleans‹ vor allem von ihren Enden her lesen, an dem die jeweilige Heroine *volens volens* in die Position der Mediatorin zwischen transzendental markierter Vertikale und immanentem Zeitstrahl der Geschichte gerückt wird – eine Position, über die zwei Macht- bereiche (Metaphysik und historische Genealogie) vermittelt werden, *in* denen sie jeweils aber qua humaner (nicht-göttlicher) oder qua weiblicher (nicht-männlicher) Natur keinen Ort hat. Zu diesem Ende führt beide Dramen ein anderer, doch jeweils die Figuration, Gefährdung und finale Tilgung weiblicher Souveränität umkreisender Weg.

Über die Figurenwelt hinaus lässt sich diese geschlechterdifferenzielle Logik auch im dramatischen Raum verfolgen. Ein Beobachtungsangebot zweiter Ordnung, so meine These, ist beiden Dramen über die Ebene der theatralen und referenziellen Repräsentation eingeschrieben: Über die bühnenräumliche Ordnung kann durch den Verlust oder den Erhalt der figuralen Position im Theaterraum Geschlecht als Haltung *in* und damit *zur* Welt markiert werden – ein Darstellungsverfahren, das Geschlechterdifferenz raumsemantisch operationalisiert.⁶ Die Horizontale erscheint

3 Vgl. Ingrid Oesterle, »Es ist an der Zeit!« Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800. In: Walter Hinderer, Alexander von Bormann und Gerhardt von Graevenitz (Hg.), Goethe und das Zeitalter der Romantik, Würzburg 2002, S. 91–121. Zu Thesen der Verzeitlichung von Gegenwart bei Schiller vgl. Johannes F. Lehmann, Die Zeit der ›Gegenwart‹ bei Schiller. In: Helmut Hühn, Dirk Oschmann und Peter Schnyder (Hg.), Schillers Zeitbegriffe, Hannover 2018, S. 287–303.

4 Die Erfindung der Naturalisierung von Weiblichkeit und deren Instrumentalisierung zur politischen Ausgrenzung und sozialen Einhegung der Frau im 18. Jahrhundert beschreibt quellenreich und nach wie vor aktuell als Phantasma einer vermeintlich ›natürlichen‹ Ordnung Claudia Honegger, Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850, Frankfurt a.M. 1991.

5 Zeitgenössische Texte, die diese Thesen zur Naturalisierung geschlechtlicher Differenz affirmativ entfalten, sind beispielsweise Immanuel Kant, Von dem Unterschiede des Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältnis beider Geschlechter. In: Ders., Werkausgabe, Bd. 2, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1978, S. 858–868; Wilhelm von Humboldt, Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur. In: Ders., Werke, Bd. 1, hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Stuttgart 1960, S. 268–295.

6 Zur raumsemantischen Figuration und Bewegung in Vertikale und Horizontale im Drama vgl. Juliane Vogel, Sinnliches Aufsteigen. Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater. In: Annemarie Matzke und Jens Roselt (Hg.), Auftritte in Raum und Zeit, Bielefeld 2015, S. 105–119.

dabei als männlich konnotierter Bewegungsraum der Immanenz, des Fortschritts und der *actio*, wohingegen die Vertikale durch heteronome und reaktive Auf- oder Abwärtsbewegungen (Ohnmacht, Schwindel, Fall) der weiblichen Figuren geprägt ist. Ihr buchstäblich fehlender Halt *in* der Welt assoziiert nun die weiblichen Figuren mit einer raumsemantischen Ebene des Über-Irdischen in der transzendental besetzten Vertikale. Die soziale und machtpolitische, semiologische und körperliche Position der Heroinnen beider Dramen soll daher unter dramenästhetischen und geschlechtertheoretischen Gesichtspunkten der Raum-Zeichen fokussiert werden: Ihre Position steht und fällt (buchstäblich bühnenraumlogisch) mit der Legitimierung und Delegitimierung durch eine geschlechtlich codierte Matrix, in der Alkmene und Johanna als *amadea moderna*, als Auserwählte, Gott-Liebende und Gott-Geliebte markiert sind, und ihnen, so meine These, die eigene Deutungshoheit auf Ebene des Dargestellten zu-, auf Ebene der Darstellung zugleich jedoch abgesprochen wird.⁷ Über diese Spaltung wird der in beiden Dramen thematisierte Konflikt zwischen Transzendenz (metaphysisch) und Immanenz (historisch) gattungsästhetisch über den theatralen Raum reflektiert. Befragt werden durch Kleists und Schillers Texte damit sehr grundsätzlich Repräsentations- und Referenzverhältnisse, die eine Kluft zwischen Gesagtem und Gezeigtem, zwischen dialogisch Dargestelltem und topologischer Darstellung innerhalb des Dramas selbst kenntlich machen – und diese Kluft darüber hinaus als geschlechtlich codierten Kommentar lesbar werden lassen.

Kleist und Schiller eint in gewisser Weise eine jeweilige Art von ›Kant-Krise‹.⁸ Schiller stellt mit seinen ästhetischen Schriften, insbesondere im Konzept der ›schönen Seele‹, dieser Krise eine anthropologische Zuversicht entgegen, die er allerdings in seinen dramatischen Texten, zumal in den Dramen der Weimarer Zeit, unmittelbar wieder erschüttert und dezidiert in Frage stellt. Der menschliche Körper ist für Schiller ein ganz entscheidender Faktor für die Brüchigkeit der theorieästhetisch gewonnenen, dramatisch aber umgehend hart auf die Probe gestellten Idealismen. Dieser Körper und vor allem sein nur allzu menschliches Begehren werden der Vollendung idealischer Prinzipien oft genug zum Verhängnis: »Hier ist die Stelle, wo ich

7 Solche innerhalb der (modernen) dramatischen Dichtung möglichen, opponierenden Phänomene von innerer und äußerer Wirklichkeit beschreibt Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Die dramatische Poesie. Vorlesungen über Ästhetik III*. In: Ders., *Werke*, Bd. 15, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, S. 475: »Die Handlung selbst endlich in der Totalität ihrer inneren und äußeren Wirklichkeit ist einer schlechthin entgegengesetzten Auffassung fähig«.

8 Den, von Cassirer spekulativ gehandelten, in der Kleistforschung umstrittenen, als punktuelles Datum durchaus abgelehnten Begriff nutze ich hier rezeptionsgeschichtlich im Sinne von Tim Mehigan, *Heinrich von Kleist. Writing after Kant*, Rochester, NY, 2011, S. IX: »My aim [...] is not to see Kleist as a Kantian so much as an 'after Kantian', as a mind shaped by the new set of cultural, aesthetic, and philosophical questions that Kantianism (in whatever forms it came down to Kleist's generation) brought with it.« In dieser Hinsicht lässt sich der Begriff einer ›Kant-Krise‹ als rezeptionsgeschichtliche Bezugsgröße für Kleist wie für Schiller nutzen.

sterblich bin« (NA 6, Vs. 989),⁹ klagt bereits der eifersüchtige Philip in ›Don Carlos‹ und markiert als Souverän den verletzbaren Punkt seiner absolutistischen, Transzendenz und Immanenz einenden Macht: den intrikaten Punkt des Begehrens. Eben dieses Begehren, so wird im Folgenden zu zeigen sein, wird auch in ›Die Jungfrau von Orleans‹ zum entscheidenden und buchstäblichen *movens*, das über Johannas Körper eine prä- und post-lapsarische Dynamik entfaltet. Dass dieser Körper fallen muss, legt schon seine Konstitution, die unerhörte Durchkreuzung der Geschlechterstereotype nah: Als kämpfende Amazone und lustabstinente Jungfrau, »im Helm und Brustharnisch, sonst aber weiblich gekleidet« (NA 9, vor Vs. 1497) inszeniert der Nebentext die Jungfrau als Geschlechteramalgam, das die Wahrnehmung irritiert und die Erkenntniskategorien einer geschlechterdifferentiellen Ordnung gefährdet. Diese Gefährdung der geschlechtlichen Dichotomie durch Johanna wird daher im Drama aus der männlich konnotierten Norm einer geschichtlich horizontal fortschreitenden Ordnung sukzessive ausgegrenzt und, als metaphysisch überformte Weiblichkeit, in eine transzendental konnotierte Sphäre der Vertikale eingetragen. In seiner Normirritation ist Johannas fluides Geschlechtermodell als »männlich-weibliche Jungfrau-Kriegerin, Göttin-Teufelerscheinung, Muttergottes-Hure«¹⁰ bedrohlich genug, um in ein Frauenbild gebannt werden zu müssen, das die paternalen Strukturen (nicht allein des 18. Jahrhunderts) für solche Fälle bereitstellt: die Heilige.¹¹ Ich werde im Folgenden nachzeichnen, wie dieser vertikale Code in Schillers Drama über die göttlich auserwählte Jungfrau figuriert wird.

Kleist wiederum reagiert in seiner ›Kant-Krise‹, die man wohl als Absage an jede Form intersubjektiv gestützten Wissens lesen muss, nicht nur auf Kant, sondern in gewisser Weise auch auf Schillers Arbeit an Kant. Ein für Kleists Schaffen generell diagnostizierbarer Zug der *aemulatio* zeigt sich auch in seiner agonalen¹² Ausrichtung auf Schiller,¹³ wenn Kleist beispielsweise die idealisch-klassizistischen Gesetze der

9 Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Versangabe zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.

10 Albrecht Koschorke, Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution. In: Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne (wie Anm. 2), S. 243–259, hier S. 249.

11 Dem Bild der Heiligen korrespondiert in diesem Verständnis von Weiblichkeit das der Hure, als die Johanna im Laufe des Dramas durchaus auch gehandelt wird. Zu den Mechanismen der (imaginierten) Erhöhung und Erniedrigung qua weiblichen Geschlechts vgl. Silvia Bovenschen, Imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a.M. 1979.

12 Dies hat Polaschegg in einem Seitenstrang ihrer Argumentation an der Figur des Cherubs im ›Käthchen von Heilbronn‹ gezeigt, vgl. Andrea Polaschegg, Von der Vordertür des Paradieses. Kleists cherubinische Poetik. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87 (2013), S. 465–501.

13 Zu Kleists vielfältigen biographischen, kulturtheoretischen und philologischen Korrespondenzen zu Schiller vgl. Claudia Benthien, Schiller. In: KHB, 219–226.

Grazie auf die mechanische Marionette und das reflexionslose Tier überträgt. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹, so hat Helmut Schneider gezeigt,¹⁴ enthumanisiert das Ideal naturmenschlicher Harmonie der Ästhetik Schillers und bindet das im Klassizismus im Übrigen genuin weibliche Attribut der Anmut an die Bestie und die Automate. Schillers anthropologische Zuversicht wird so anmutig ins Unmenschliche gewendet.

Fehlenden »Glaubensmut« diagnostiziert Eichendorff, der sich insbesondere zeige,

wenn jener Ernst bei Kleist häufig so trostlos und grauenhaft in das Entsetzliche umschlägt, ja oft zu einer antiken, heidnischen Tugend erstarrt, ... weil ihm die höchste Kraft fehlt, das unsichtbare Banner der Poesie kühngläubig über die irdischen Dinge auf jene stille Höhe zu pflanzen, wo alles versöhnt wird.¹⁵

Kleists literarische Reflexe auf die Begriffe Göttlichkeit, Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit korrespondieren kaum dem eschatologischen Geschichtskonzept seiner – romantischen wie klassizistischen – Zeitgenossen, sondern zeichnen das Bild der Geschichte als katastrophisch: Einen sinnhaften Geschichtsverlauf garantieren transzendente Heilsphantasmen ebenso wenig wie eine vorgebliche Weltvernunft. Das Unendliche der Transzendenz ist in Kleists Werk zur immanenten Endlosigkeit mutiert, in deren überwältigender Ungeschiedenheit sich das Menschliche zu verlieren droht – anschaulich wird dies bekanntermaßen in Kleists Kommentar zu Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹ (vgl. BA, Bl. 12, [47]f.), er gestaltet es aber ebenso eindringlich in der dramatischen Figuration seiner Alkmene des »post-metaphysischen Verwechslungsdramas«¹⁶ ›Amphitryon‹.

I. ›Amphitryon‹

Als Tragikomödie balanciert ›Amphitryon‹ auf dem schmalen Grat zwischen (Mit-)Lachen und (Mit-)Leiden. Seit seinem literaturgeschichtlichen Durchbruch, zu dem Plautus' ›Amphitruo‹ (ca. 200 v. Chr.)¹⁷ dem vorgängigen Mythos verhalf, bespielt dieser die Bühne des janusgesichtigen Genres, das dramatisch von dem Sturz des Erhabenen ins Komische, dem tragischen Knoten und dessen komischer Lösung vitalisiert wird. Mit der schon bei Plautus als jederzeit möglich insinuierten, auf

14 Vgl. Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, 153–175.

15 Joseph von Eichendorff, Kleist. In: Ders., Werke, Bd. 3, hg. von Ansgar Hillach, München 1976, S. 868–878, hier S. 875f.

16 Monika Schmitz-Emans, Romantik. In: KHb, 227–240, hier 236.

17 Plautus lässt Merkur das Stück zunächst als Tragödie ankündigen, die er aber in eine Komödie umzuwandeln verspricht. Im Kunstgriff der »Mythentravestie« (Bernhard Greiner, Amphitryon. In: Maria Moog-Grünwald [Hg.], Mythenrezeption. Der Neue Pauly, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 2008, S. 68–76, hier S. 70) bereitet die *tragicomoedia* (ein Neologismus von Plautus) das Feld für die zukünftig reiche Rezeption des Stücks.

einer bloßen Entscheidung beruhenden Ineinanderverkehrbarkeit des Tragischen und des Komischen, verweist der Stoff auf ein kulturtheoretisches Zeichenproblem schlechthin: das der Interpretation. Die Dependenz von Deutungshoheit und figural perspektivierter Wahrnehmung macht die Amphibolie zur grundlegenden Thematik des Amphitryon-Stoffes und führt sie anhand der Motive von Doppeltgängertum und Identitätsspaltung erkenntnistheoretisch wie ontologisch vor. Kleists ›Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière‹ ändert kaum etwas an den Versen des französischen Klassikers, doch intoniert das Stück einen neuen abgründigen Ton über »zweideutig[e] Zeichen« (DKV I, Vs. 784). Wenn Kleist sein Lustspiel im Untertitel der komischen Tradition zurechnet, muss man beinahe eine provokante Herausforderung vermuten, denn er vollzieht in seiner Bearbeitung eine deutliche Akzentverschiebung zum Tragischen, das in der geradezu grotesk überzeichneten Theophanie des Finales allererst betont wird.¹⁸ Diese Tragik wird vor allem durch eine ganz eigene Tiefenschärfe der Figur Alkmene erreicht: Gerade der Betrug an ihr, die Zerstörung ihrer körperlichen Integrität, ihrer Liebes- und Sinnesordnung, geben Kleists Mythosvariation eine aemulativ ins Absolute¹⁹ zielende, tragische Schärfe. Über Alkmene stellt sich die Frage nach der Deutungshoheit noch einmal drängender, indem, so meine These, die Zeichenfunktion nicht mehr nur bewusstseinsphilosophisch gedoppelt, sondern semiologisch als Macht- und Geschlechterpolitik trianguliert wird: Der Ort der Deutungshoheit wird im doppelten Spiel des Dramas über Alkmene zum tragischen Dritten der *condition humaine*.²⁰

Konkret wird dies in der fünften Szene des zweiten Aktes, der Kleist'schen Innovation: Hier wird deutlich, dass bereits längst vor Amphitryons Fahndung nach dem Ehebrecher ein Verfahren gegen Alkmene und zwar durch Jupiter in Gang gesetzt worden ist.²¹ Und hier erst wird das Motiv für Jupiters Intrige (nach-)geliefert:

18 »Sein ›Amphitryon‹ ist eine originale Schöpfung, sobald man unter ›Schöpfung‹ nicht törichterweise ein Schaffen und Erfinden aus dem Nichts, sondern das Zünden des Geistes in der Materie versteht.« (Thomas Mann, Kleists ›Amphitryon‹. Eine Wiedereroberung. In: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 9, hg. von Hans Bürgin, Ernst Bürgin und Peter de Mendelsohn, Frankfurt a.M. 1960, S. 187–228, hier S. 188) Kleist »hatte es oft nicht nötig, die Verse Molières zu ändern, um ihrer Komik dennoch einen tragischen Schatten zu verleihen« (Peter Szondi, Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giradoux, Kaiser. In: Ders., Lektüre und Lektionen, Frankfurt a.M. 1973, S. 153–184, hier S. 167f.).

19 Vgl. Karlheinz Stierle, Amphitryon. Die Komödie des Absoluten. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen. Interpretationen, Stuttgart 1997, S. 33–74.

20 Hörisch hat darauf hingewiesen, dass der Name Amphitryon, wenn auch »ein wenig populäretymologisch« gewendet, als der »doppelt vorkommende Dritte (griech: treis/drei)« gelesen werden könne (Jochen Hörisch, Die Not der Welt. Poetische Ausnahmezustände in Kleists semantischen Komödien. In: Ders., Die andere Goethezeit. Poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800, München 1992, S. 93–114, hier S. 103). Das namentlich beidseitige Dritte des Amphi-Tryon enthielte also *in nuce* die intrikate Latenz einer triadischen Semiotik und Deutungsproblematik, die Kleist in seiner Stoffvariation, so meine These, allererst ausfaltet.

21 Zum juristisch grundierten Konflikt zwischen Semiose, Tragik und Deutungsmacht in ›Amphitryon‹ vgl. Antonia Eder, Politik und Recht der Zeichen. Kleists ›Amphitryon‹. In: Christian Moser (Hg.), Political Kleist, Bielefeld 2019 (im Druck).

Gewiß! Er kam, wenn er dir niederstieg,
Dir nur, um dich zu zwingen ihn zu denken,
Um sich an dir, Vergessenen, zu rächen. (DKV I, Vs. 1464–1466)

Dabei handelt es sich gerade nicht mehr (wie noch bei Plautus und Molière) um ein erotisches Lust- und Machtspiel unter Männern,²² sondern um einen ausgesprochen handfesten Racheakt des Gottes gegen die allzu frei-, fein- und eigensinnige Frau. Kleist führt die göttliche Rache in den mythischen Plot erst ein: Jupiter bestraft Alkmene »Abgötterei« (DKV I, Vs. 1459), indem er die von ihr im Gebet stets imaginär vorgenommene Ersetzung des Gottes durch den Gatten in eine, diese Tat spiegelnde Stellvertretung²³ rücküberführt – so hat in der vergangenen Liebesnacht nun der Gott den Gatten ersetzt, dies allerdings nicht imaginär, sondern leibhaftig – und mit ganz leibhaftigen Folgen für die dann schwangere Alkmene. Doch Alkmene's Verteidigung ist konsistent:

Kann man auch Unwillkürliches verschulden?
Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?
Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken (DKV I, Vs. 1455–1457).

Kleist's Alkmene bietet, semiologisch gesprochen, als Interpretant den entscheidend neuen, resistenten und vielfältigsten Umgang mit Zeichen im Drama.²⁴ Denn die

22 Zur Verknüpfung von Lust, Triebabfuhr und Repräsentation als traditionell poetologisches Phänomen der Komödie vgl. Bernhard Greiner, *Die Komödie*, Tübingen 2006, S. 245: Bei Plautus beispielsweise zeige sich der »göttliche Liebhaber« als »grenzenloser Egoist«, den eine »fragwürdige sexuelle Gier« treibt, sich mit Alkmene, der »Prachtfrau«, als »uxor usuraria«, d.i. die »Frau zum Gebrauch«, zu vergnügen.

23 Kleist führt in den *Amphitryon*-Mythos allererst die »Begründung« ein, »dass Jupiters Liebesdiebstahl ein Akt der Stellvertretung sei, der einen vorausgegangenen Akt der Stellvertretung (bei der betenden Alkmene) reziprok spiegele« (Greiner, *Die Komödie*, wie Anm. 22, S. 251).

24 Zur Veranschaulichung der Zeichenverhältnisse nutze ich hier und im Folgenden erklärend Begriffe der modernen Semiotik von Peirce, dem die Etablierung eines triadischen Zeichenmodells zuzuschreiben ist. Diese dreistellige Begrifflichkeit ist als semiotische Wissenschaft um 1800 noch kaum definiert, jedoch wird sie sprachtheoretisch und -philosophisch wie auch medizinisch und juristisch, das zeigen wissenshistorische Forschungen, bereits im 18. Jahrhundert diskutiert: »In der Zeichenrelation selber, in der ratio significatus öffnet sich also ein Raum der Wahrscheinlichkeiten« (Wolfgang Schäffner, *Die Zeichen des Unsichtbaren*. In: Inge Baxmann, Michael Franz und ders. [Hg.], *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 480–510, hier S. 503). Beispielsweise schreibt Schaarschmidt in seiner »Semiotic«: »Dasjenige, wodurch wir das Seyn oder die Wirklichkeit eines Dinges erkennen können, nennen wir ein Zeichen, signum, und dasjenige, dessen Seyn oder Wirklichkeit wir aus dem Zeichen erkennen, das Bezeichnete, die bezeichnete Sache, signatum. [...] Die Verknüpfung der bezeichneten Sache mit dem Zeichen heißt die Bedeutung, oder deutlicher zu reden, die durch das Zeichen bezeichnete Sache macht, daß man dem Zeichen eine Bedeutung zuschreibt, oder daß man sagt: das Zeichen hat eine Bedeutung, oder bedeutet etwas« (D. Samuel Schaarschmidt, *Semiotic, oder Lehre von den Kennzeichen des innerlichen*

Bearbeitung dieser Figur erweitert den tradierten Stoff nicht allein identitätsphilosophisch, sondern auch semiologisch um die Stelle des Dritten. Während die beiden männlichen Doppelgänger-Paare über das identitätslogische Erkenntnismodell des (doppelten) Gegebenseins in Konflikt geraten, nimmt Alkmene die Position einer reflexionslogisch triadischen Haltung ein, die Veränderbarkeit, Beweglichkeit und Prozessualität integriert – bzw. integrieren könnte, wenn ihre volatilen Deutungsmuster nicht in das Differenzsystem der binären Fixierung gezwungen würden.

Jupiters inquisitorische Fragen zielen darauf, Alkmene eine Bevorzugung abzurufen, die eine Differenzziehung innerhalb des Zeichens ›Amphitryon‹, nämlich zwischen Gatte und Geliebtem, bedeuten würde. Kleists Drama erweitert das Einfallstor für den Irrtum, indem hier die Ich-Genese Alkmenes ganz wesentlich reziprok an die Repräsentation des Du gebunden bleibt: Wie kann ich mich selbst erfahren, wenn ich am anderen, der mich konstitutiv mitbegründet, irre gehe? Doch für Alkmene ist die Stelle der Repräsentation des Du in dieser dramatischen Anlage nun einmal doppelt besetzt:

JUPITER

Und dennoch könnt'st du leicht den Gott in Armen halten,
Im Wahn, es sei Amphitryon.
Warum soll dein Gefühl dich überraschen?
Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte,
Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,
Wie würd' dein Herz sich wohl erklären?

ALKMENE

Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest
Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,
Ja – dann so traurig würd' ich sein, und wünschen,
Daß er der Gott mir wäre, und daß du
Amphitryon mir bliebest, wie du es bist.
(DKV I, Vs. 1558–1568)

Im geschmeidigen Chiasmus von temporalen und figuralen Bezügen widersetzt sich Alkmenes »Herz« in dieser Passage dem Imperativ von Jupiters »Entscheide du« (DKV I, Vs. 1544), indem sie ihrer erprobten Überblendungsstrategie folgt. Die Dyade von Bezeichnetem und Bezeichnendem wird in Kleists Ausformung des Konflikts um das Doppelgänger-Paar Amphitryon/Jupiter durch die Stelle der Rezeption, nämlich Alkmene als Interpretin der Zeichensituation, zur Triade erhoben. Über Phänomene der repräsentationalen Gleichzeitigkeit verwandelt Alkmene in dieser interpretierenden Funktion das binäre Gefüge von Signifikat und Signifikant zur überraschenden Trias: Denn für Alkmene als Ort der Entstehung einer Vorstellung (Interpretant) ist es durchaus möglich, die Objekte Gatte und Gott zu ›verzeichnen‹, als Zeichen zu lesen. Den »in's Göttliche verzeichnet[en]« (DKV I, Vs. 1191) Gatten und den betend, im »wohlbekannten Zug« (DKV I, Vs. 1445)

Zustandes des menschlichen Körpers, hg. von Ernst Anton Nicolai, Berlin 1756; zit. nach Schäffner, Zeichen des Unsichtbaren, S. 485).

Amphitryons imaginierten Gott setzt sie, statt differenzlogisch zu dividieren, immer schon in eins: »O Gott! Amphitryon!« (DKV I, Vs. 777) – erst im Verlauf des Dramas holt Alkmenes Bewusstsein das vorgängige Wissen ihrer Formulierungen ein, die »mehr Sinn und Deutung« (DKV I, Vs. 502) haben, als ihr bewusst ist. Das von Alkmene favorisierte Semiosemodell stellt die Zuschreibung nicht still, sondern ist offen, standortabhängig, perspektivisch und evolvierend, indem es über repräsentationale Annäherungen und Überschreibungen die Lesarten der Phänomene Gott (J = J & A) und Gatte (A = A & J) in eine triadische Interpretation integriert – *tertium datur*.²⁵

Entscheidend für diese Triade ist Alkmene als semiologischer Ort einer Sinnproduktion, die allerdings die binäre Ordnung der »Sterbliche[n]« (DKV I, Vs. 2294) allzu sehr auf die Probe stellt: Ihr Insistieren gegenüber Amphitryon, doch sicher die vorangegangene Nacht mit ihm verbracht zu haben, wird von diesem, der ja genauso sicher weiß, dass dies nicht der Fall war, als »Betrug« (DKV I, Vs. 994) abgewiesen, und in der Gleichberechtigung beider Annahmen gerät die Situation zum tragischen Konflikt.

Jupiter und Amphitryon funktionieren ihrerseits in rein binären Zuschreibungen, nach deren Logik Alkmene ihre sehr eigene, triadische Lesart (A = A & J sowie J = J & A) gewaltsam ausdifferenzieren hat. Nachdem Alkmene in Jupiter jedoch lediglich Amphitryon, also »Geliebte[n] und Gemahl!« (DKV I, Vs. 458), als Verkörperung ehelicher und erotischer Erfüllung erkennen kann, verlangt Jupiter explizit: »unterscheide zwischen mir und ihm.« (DKV I, Vs. 469) Alkmene soll also in der körperlich identischen Repräsentation (A) die zwei, allerdings differenten Zeichen Gatte (A = A) und Gott (A = J) ausmachen können – eine Differenz, die zu ziehen, (nicht nur) sie nicht wird leisten können.²⁶

Sie wird durch den Betrug Jupiters und die Anschuldigung Amphitryons auf die unmögliche, da überdeterminierte Stelle der binären Zeichendeutung verwiesen und im Augenblick des Zeichenwechsels am Diadem, mit der Gewalt der Differenzlogik konfrontiert: Ein »fremdes Zeichen« (DKV I, Vs. 1178), nun J statt A, bringt Alkmenes triadisches Modell der volatilen Semiosis zu Fall. Denn was zuvor im Imaginären verschmelzen konnte, trennt sich am vermeintlich »untrüglich[en]« (DKV I, Vs. 1143) Material: »Man kann dem Diadem nicht widersprechen.« (DKV I, Vs. 917) Durch den Wechsel der Initialen, den Alkmene durch das gegebene Wissensgefälle auf Figurenebene nicht als äußeren Wechsel, sondern nur als selbstverschuldete

25 Die »Ungeheuerlichkeit« von Kleists literarischem Bruch mit Maximen der abendländischen Denktradition wie dem Widerspruchsprinzip oder dem Satz vom ausgeschlossenen Dritten diskutiert Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen 2003, S. 121.

26 Brandstetter charakterisiert die vertrackte Situation Jupiters und Alkmenes treffend: »In den Reden zwischen Alkmene und Jupiter über die Differenz von Geliebtem und Ehemann, von Gott und Geliebtem ist stets der abwesende Amphitryon als Dritter anwesend, und das, obwohl gerade dieser Dritte [...] als Bild ›verzeichnet‹ und zuletzt gelöscht werden soll« (Gabriele Brandstetter, *Duell im Spiegel. Zum Rahmenspiel in Kleists ›Amphitryon‹*. In: *KJb* 1999, 109–127, hier 123).

Ver-Wechselung²⁷ erkennen kann, erhält das »zweideutig[e] Zeichen« (DKV I, Vs. 784) eine Eindeutigkeit, die es nicht eigentlich, wohl aber handlungsdramatisch besitzt. Dass diese semiologische Revision der Situation nicht ohne einschneidende Gewalt zu haben ist, formuliert der Text unmissverständlich und bindet – ausgerechnet über ein Epitheton Jupiters, den Blitzschlag – die Zeichenlogik unmittelbar an die reziproke Ichlogik Alkmene: »Und einen andern fremden Zug erblick' ich, / Und wie vom Blitz steh' ich gerührt – ein J!« (DKV I, Vs. 1148f.) Gesteigert werden diese Gewaltbilder lediglich noch in der Alkmene letztlich aufgezwungenen Situation des finalen Schiedsspruchs.

Im dritten Akt steigert sich die Tragikomödie mit raschem Szenenwechsel, reichem Personal und doppelt so vielen Szenen wie in den vorangegangenen Akten noch einmal. Inhaltlich setzt Kleist seine Überbietung der Antike und französischen Klassik fort, indem er Alkmene auch eine zentrale Rolle im Finale zukommen lässt. In dessen Klimax gipfeln und implodieren zugleich juristische Wahrheitsprozedur, politische Machtdemonstration und existentielle Nöte: Alkmene wird zur »erkennen[den]« (DKV I, Vs. 2204) Instanz gekürt, die zwischen dem Amphitryon »[h]ier« (DKV I, Vs. 2161) und dem Amphitryon »dort« (DKV I, Vs. 2175) entscheiden soll und sich irren wird.

Diesem Irrtum folgt ein alles glättender Triumph des sich epiphan entbergenden Souveräns Jupiter, dem allerdings eine desaströse Gegenbewegung der Defiguration korrespondiert: In tragischer Intensität präsentiert die Schlusszene die ruinösen Effekte des göttlichen Hasards als Verwüstung des menschlichen Körpers.²⁸ Wenn Amphitryon bereits durch den Verlust von Name, Ehre, Stand und Ehe desavouiert scheint, erfährt er ausgerechnet durch Alkmene die figurale und damit finale Vernichtung: als »Nichtwürd'ger! Schändlicher!« (DKV I, Vs. 2236), als »Ungeheuer! Mir scheußlicher, / Als es geschwollen in Morästen nistet!« (DKV I, Vs. 2240f.) beschimpft ihn die Gattin in ihrem plötzlichen und wütenden Ausfall. In der sukzessiven Deformation des betrüglischen Körpers zur unkonturierten, aufgelösten Ungestalt, noch den amorphen Sumpfwesen phylogenetischer Vorstufen unterlegen, findet Alkmenes Schmerz seinen defigurativen Ausdruck. Doch gerade der Überschuss ihrer sprachlichen Verwüstung revitalisiert inmitten der Katastrophe ein

27 Vgl. Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen. Studie über Heinrich von Kleist*, Köln 1961, S. 141f.

28 Der Begriff der Defiguration fasst die hier dargestellte, agonale ›Verunstaltung‹ im Moment geradezu körperlich werdender, sprachlicher Gewalt, die sich als Auseinander-treten, als Disjunktion von Zeichen und Bedeutung gegen die sprachliche Maske (als Figuration) selbst wendet. In diesem Sinne ist der Begriff der Defiguration (vgl. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen und hg. von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988) auch in der Kleistforschung zentral geworden. Vgl. Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, München 2018; Bianca Theisen, *Bogenschluß. Kleists Formalisierungen des Lesens*, Freiburg i.Br. 1996; Bettine Menke, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000; Gerhard Neumann, *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. 93–125.

hellsichtiges Vertrauen des zerstörten Gatten: Er erkennt in Alkmene die »Unglückselige« (DKV I, Vs. 2263), die sich selbst »verflucht« (DKV I, Vs. 2252) und deren katastrophische Rede letztlich gegen die Differenzlogik selbst gerichtet ist, die ihr in der doppelten Repräsentation des ungeschiedenen »Ungeheuer[en]« begegnen musste und ihrer »Seele Frieden eingeknickt« (DKV I, Vs. 2262) hat. Und doch gerät auch Alkmene ins Kraftfeld der defigurativen Zerstörung, wenn sie von »tausend Blicken« getroffen wird, die sie »wie Keulen, kreuzend niederschlagen« (DKV I, Vs. 2268f.), und damit über das Motiv dicht an andere vernichtete Figuren Kleists heranrückt, die von Keulen in einer brutalen, dezidiert unzivilisierten Tötungsart niedergestreckt werden.²⁹ Diese mittels verwüsteter Körper gebaute Antiklimax der Deformation und Defiguration³⁰ erscheint wie ein Reflex auf den inszenierten, ja vielfach herbeigeredeten »Triumph« (DKV I, Vs. 2178, 2271, 2320, 2361) des Finales. Dieser Triumph wird über die Restitution der semiologischen Ordnung aufgeführt, wenn die göttlichen Insignien »Wolken«, »Blitz«, »Adler« und »Donnerkeil« (DKV I, vor Vs. 2309) Jupiter in übertrieben anmutender ›Zeichenzutraulichkeit‹ endlich als den »Himmlischen« (DKV I, Vs. 2312) evident werden lassen, der er, entgegen dem repräsentationalen Augenschein, immer auch war. Damit wird in der letzten Szene ein für Kleists Theatertexte symptomatischer Agon zwischen theatralem »Figurationsbegehren«³¹ und einer dies durchkreuzenden Defiguration als Verwüstung repräsentationaler Formen ausgetragen.

Die Logik der *aemulatio* führt den letzten Akt des Dramas tief in den Tonfall der Tragödie. Trotz tragikomischer Agenda bleibt auch in ›Amphitryon‹ die Rache, wie so oft bei Kleist, keine einhegbare, geregelte Vergeltungslogik, sondern steigert sich zu maßloser »Wut« (DKV I, Vs. 2186) und totaler »Vernichtung« (DKV I, Vs. 2187), die aber das Stück als eben originär auch komisches wieder auffangen können muss: So verbleibt die Vernichtung in der Rede – nicht Tote, nur Ohnmächtige (erst Amphitryon, dann Alkmene) markieren den tragischen Ort qua Bewusstseinszug. Doch auf der Folie der Vernichtungsrhetorik bleibt der letzte Triumph merkwürdig blass, der tragische Ton der Rache evoziert einen Bedarf nach Ausgleich auf der komischen Seite: Und so rettet das Genre der Tragikomödie am Ende ein aufdringlich wirkender Triumph *ex machina*. Doch die sorgfältig in Einzelteile zerlegten, de-taillierten Identitäten Amphitryons und Alkmens

29 So lässt Herrmann Septimius trotz dessen Berufung auf humanitäre Rechte mit einer »Keule doppelten Gewichts« (DKV II, Vs. 2219) erschlagen; Jeronimo wird in ›Das Erdbeben in Chili‹ auf dem »Vorplatz« der Kirche »mit einem ungeheuren Keulenschlag zu Boden« gestreckt, Donna Constanze »mit einem zweiten Keulenschlage« und dann Josephe ebenfalls »mit der Keule« (DKV III, 219) erschlagen; in ›Die Familie Schroffenstein‹ wird Jeronimus trotz Gast- und Botenstatus »mit Keulen« erschlagen (DKV I, Vs. 1787).

30 Diese defigurative Bewegung ist auch in anderen Texten Kleists beobachtet worden, vgl. Juliane Vogel, Windung und Bahn. Landschaftsdramaturgie in Kleists ›Penthesilea‹. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87 (2013), S. 600–615; Helmut J. Schneider, Standing and Falling in Heinrich von Kleist. In: Modern Language Notes 115 (2000), S. 502–518.

31 Vogel, Windung und Bahn (wie Anm. 30), S. 614.

erfahren lediglich eine oberflächliche Heilung: Amphitryon erhält seine Restitution über den Heroen-Sohn Herkules als genealogisch kreditorische Zusicherung des *deus malignus*, des bei Kleist weniger listenreichen denn launenhaften Gottes. Alkmene hingegen wird stillgestellt: »Sie atmet nicht«, »laß sie ruhn« (DKV I, Vs. 2346f.). Die phantasmagorische Stillstellung der begehrten und begehrenden Frau wird über die Absenz von Zeit und Bewegung zu einem Bild – und dieses Bild zur Ermächtigungsgeste der Objektivierung.³² Noch im Finale wird die Geburt von Herkules lediglich als Versöhnungsgeschenk für Amphitryon gehandelt – ein weiterer Grund für Alkmenes vielberedtes »Ach!« (DKV I, Vs. 2362) Diese Weiblichkeitsimago des nun eingehetzten, einst volatilen Begehrens garantiert Erhalt und Perpetuierung der politisch absoluten, männlich konturierten Machtordnung, hier *over her pregnant body*.³³ Und so schwebt Alkmene final im sprachlichen Limbus des »Ach!«,³⁴ das als Körperlaut nicht mehr Schweigen und noch nicht Sprache, nicht natürliches, nicht künstliches Zeichen ist und das Drama in (s)einer geradezu ausdrücklichen Deutungsohnmacht beschließt.

II. ›Die Jungfrau von Orleans‹

Die Krise des Erkennens hat Kleist am Beispiel Alkmenes semiologisch als utopische Denkfigur des Dritten inszeniert, die – final vernichtet – in eine vordergründig stabilisierte Binarität zurückgezwungen wird. Kleists Drama erzielt seine genuin tragische wie auch seine komische Wirkung aus dieser Zeichenpolitik: Das Drama zeigt zugleich die Außenseite und die Innenseite dieser Zeichenkrise. Bei dieser Doppeltheit belässt es Kleist, jede Bedeutung generierende Entscheidung wird als Gewaltakt markiert, der ebenso notwendig wie brutal motiviert sein kann.

32 Vgl. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994; auf diese Zusammenhänge verweist bereits Marlies Janz, *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Bielefeld 1988.

33 In Abweichung zu dem bei Bronfen titelgebenden Verfahren – ›Over her dead Body‹ – ersetzt Kleists Drama den Tod der Frau vor dem Hintergrund der mythologisch-dramatischen Vorgabe (Heroengeburt) durch Ohnmacht und den sprachlichen Nichtort des finalen »Ach!«

34 Eine originelle Lesart dieses »Ach!« schlägt Johannes Lehmann vor: »Gleichwohl ist auf der Ebene der Sprache auch hier nur, wie durch den gesamten Text, aus einem I (das in Frakturschrift wie ein J aussieht) ein A geworden, aus einem ›Ich‹ ein ›Ach‹. So ist es bloß ein Unterschied der Buchstaben, der auch hier für Unentschiedenheit [zwischen Ich-Einheit und Ich-Zerfall] sorgt« (Johannes F. Lehmann, *Einführung in das Werk Heinrich von Kleists*, Darmstadt 2013, S. 83). Zum historischen Diskurs des Seufzens vgl. Erika Thomalla, *Mit Ach und Weh. Seufzen im 18. Jahrhundert*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 91 (2017), S. 1–17, hier S. 15: »Der Seufzer erweist sich vor allem als sprachliches Mittel, das seinen Sinn einzig aus der Imagination des Rezipienten gewinnt. Das sehnsuchtsvolle ›Ach!‹ ist um 1800 weder sinnhafter Bestandteil eines topischen Systems noch unwillkürlicher Ausdruck, sondern ein leerer Signifikant, der nur in der Fantasie des Lesers oder Zuhörers zur Sprache der Seele oder Natur wird«.

Die ›Jungfrau von Orleans‹ (1801) ist nun ebenfalls die Dramatisierung einer Zerreißprobe über Zeichen. Allerdings sind die Zeichenvorgänge in der ›romantischen Tragödie‹, so ja der irritierende Untertitel,³⁵ einerseits genau dies, nämlich immanent vor einem tragischen Horizont aufgespannt, und andererseits eindeutig transzendent an einen unverfügbaren Zeichengeber und einen metaphysischen Vertrag gebunden: Johanna empfängt »Zeichen«, die »der Himmel mir verheißen« (NA 9, Vs. 425) hat. Sie kann göttliche Zeichen lesen und wird damit selbst zum Zeichen Gottes, zur »Gott-Gesendeten Prophetin« (NA 9, Vs. 989f.): »Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen.« (NA 9, Vs. 408) Über diese »göttliche Beglaubigung« (NA 9, Vs. 1111) kann sich kein »Zweifel irdischer Klugheit« (NA 9, Vs. 1112) erheben, denn ihre übernatürliche »Wissenschaft« (NA 9, Vs. 1011), ihre »Tat[en]« (NA 9, Vs. 1113) und die »reine Unschuld ihres Angesichts« (NA 9, Vs. 1116) beweisen eindrücklich, »daß sie Wahrheit spricht« (NA 9, Vs. 1113). Dieses transzendente, hier zusätzlich physiognomisch abgesicherte Referenzverhältnis zwischen Sendung und Gesandter bleibt im Drama relativ stabil. Johanna zweifelt nicht an der transzendentalen Verfasstheit dieser Referenz. In ›guten wie in schlechten Zeiten‹ bleibt diese Referenzialität, die eben auch eine Selbstreferenzialität ist,³⁶ stabil, weil die psychologischen und libidinösen Aspekte von Anfang an vertraglich geregelt werden: »Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren/Mit sündgen Flammen eitler Erdenlust« (NA 9, Vs. 411f.). Da dieses Vertragsverhältnis (mit Gott und mit sich selbst) von Johanna als Figur unbedingt affirmiert wird, führt das Drama nun ein weiteres Zeichenfeld ein, das als Beobachtungsebene zweiter Ordnung, d.h. außer- und oberhalb der Figurenrede, oft paratextuell diese idiosynkratische Transzendenz wie auch die immanenten Verhältnisse kommentieren kann: Diesen Kommentar erlauben, so meine These, räumliche Zeichen. In einer Art topologischer Semiosis werden die Figuren und ihr Handeln in räumlichen Koordinaten der Vertikale und Horizontale positioniert, wobei beide Raumdimensionen³⁷ mit bestimmten Konnotationen und Implikationen besetzt werden.

35 Zum strittigen Status von Schillers Drama zwischen Tragödie und Trauerspiel vgl. Bernhard Greiner, *Negative Ästhetik: Schillers Tragisierung der Kunst und Romantisierung der Tragödie* (›Maria Stuart‹ und ›Die Jungfrau von Orleans‹). In: *Text + Kritik*. Sonderband Friedrich Schiller, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2005, S. 53–70; zur dramatischen Selbstreflexivität und inhärenten Tragödientheorie des Stücks vgl. Marie-Christin Wilm, *Die Jungfrau von Orleans, tragödientheoretisch gelesen. Schillers romantische Tragödie und ihre praktische Theorie*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 47 (2003), S. 141–170.

36 Bereits Guthke weist darauf hin, dass Johanna sich in jungfräulicher Hybris selbst mit der ihr erschienenen Heiligen gleichsetzt, ja diese ein »ins Göttliche überhöhtes Bild der Schäferin Johanna« selbst, also eine narzisstische Projektion sei, in der Johanna jenen »Größenwahn und Auserwähltheitskomplex« zeigt, »den Schiller seit den »Räubern« immer wieder an seinen scheinbar so idealistischen Helden diagnostiziert hat« (Karl S. Guthke, ›Die Jungfrau von Orleans‹. Sendung und Witwenmachen. In: Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann [Hg.], *Schiller heute*, Tübingen 1996, S. 115–130, hier S. 120).

37 Über die topologisch dramatische Situierung der Heroine in Außen- und Innenräumen läuft auch die instruktive Argumentation zur Differenz von Schuld und Scham von

Wenn im 18. Jahrhundert die »Vertikalität« der Barockbühne durch einen »empirisch, geographisch präzisierten Raum« ersetzt wird, »der in der Horizontalen angesiedelt ist«,³⁸ muss man für Schillers Drama konstatieren, dass hier diese irdische Horizontale erneut von einer eigentlich barocken, nicht-irdischen Raumbene der theatralen Vertikalen gekreuzt wird.³⁹ Diese Vertikale, das legt der Text verschiedentlich nahe, wird vor allem Johanna zugeschrieben, denn darüber spannt sich deren Wahrnehmungs- und Handlungsraum auf: Johanna bewegt sich anfänglich aus einer metaphysisch konnotierten Vertikale der Berge in die geschichtliche Horizontale des Schlachtfeldes, um schließlich wieder ins christologisch Imaginäre der Vertikale (Himmelfahrt) eingetragen zu werden. Über diese Raumkoordinaten scheint das Drama semantische Konstellationen beobachtbar zu machen: Hier spannen sich die Konflikte zwischen Vertikale und Horizontale, zwischen Metaphysik und Geschichte, zwischen (Ding-)Symbol und Tat, zwischen Imaginärem und Realem. Inwieweit nun die figurale Positionierung innerhalb dieser dramatischen Raumkonstitution auch gendertheoretische Implikationen und machtpolitische Funktionen im ästhetischen Raum des Dramas transportiert, möchte ich im Folgenden erörtern. Zentral für diese Analyse der Raum-Zeichen und topologisch grundierten Deutungshoheiten scheinen mir zwei Szenen zu sein: die Konfrontation Johannas mit dem Schwarzen Ritter und ihre finale Himmelfahrt – nicht zuletzt deshalb, da beide Schillers Erfindung sind und der historischen Überlieferung geradezu entgegenstehen.⁴⁰ Es sind dies auch nicht von ungefähr diejenigen Szenen, in denen das Stück über romantische Motive und Visionen zum psychologischen Drama wird.⁴¹

Beginnen möchte ich zunächst mit den Raum-Zeichen, die der Prolog präsentiert: Bereits hier wird Johanna in einer topologischen Spannung von oben und unten situiert. Die Körperlichkeit der Figur dominiert die Vertikale, die Johannas

Claudia Benthien. So wird beispielsweise Johannas Selbst-Sanktionierung (Schuld, Gewissen) ins Innere der Kathedrale zu Reims gelegt, während die Szene ihrer kollektiven Beschämung (externe Instanz) öffentlich und unter freiem Himmel *vor* der Kathedrale inszeniert ist (vgl. Claudia Benthien, *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*, Köln, Weimar und Wien 2011, S. 105).

38 Franziska Schößler, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart 2012, S. 171.

39 Die topologische Wirkung des Wunderbaren in der Bühnenordnung über Auf- und insbesondere Abtritte als Praxis des In-Erscheinung-Tretens oder Abtretens verfolgt inspirierend und eindrucklich Lily Tonger-Erk, *Aufwärts/Abwärts. Zur räumlichen Inszenierung wunderbarer Abgänge in Schillers ›Die Jungfrau von Orleans‹*. In: Dies. und Franziska Bergmann (Hg.), *Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater*, Würzburg 2016, S. 81–99.

40 Bekanntermaßen wird die historische Jeanne d'Arc 1431 mit 19 Jahren auf dem Scheiterhaufen in Rouen als Ketzerin verbrannt.

41 Eine psychologische Lesart des Dramas verfolgen prominent bereits Guthke, *Sendung und Witwenmachen* (wie Anm. 36), ebenso beispielsweise Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München 2000, S. 522f. sowie – das dynamische Verhältnis von Geschlechtlichkeit und Psychologie differenzierend – Anett Kollmann, *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*, Heidelberg 2004, S. 103–111 und Claudia Benthien, *Tribunal der Blicke* (wie Anm. 37), S. 105–134.

Tun als göttliche Sendung oder Sündenfall, als himmlisch oder höllisch semantisiert⁴² – dies geschieht wohlgermerkt, ohne dass sie selbst zunächst zu Wort kommt; es wird hingegen über sie gesprochen und zwar von den zwei Männern, die mit rechtlicher Verfügungsgewalt über Johanna ausgestattet sind oder dies zukünftig sein werden: der Vater Thibaut und der Verlobte Raimond. So sieht Raimond, der sie anbetende Verlobte, Johanna im Prolog aus einer Art Froschperspektive:

Oft seh ich ihr aus tiefem Tal mit stillem
Erstaunen zu, wenn sie auf hoher Trift
In Mitte ihrer Herde ragend steht,
Mit edelm Leibe, und den ernsten Blick
Herabsenkt auf der Erde kleiner Länder. (NA 9, Vs. 73–77)

Die doppelte, vertikal ausgerichtete Blickinszenierung von unten nach oben und von oben nach unten (er sieht zu ihr auf, während sie ihren Blick auf die »kleinen Länder« herabsenkt), erzeugt topologisch eine aufragende Erhabenheit Johannas, die semantisch ihre Sakralisierung vorwegnimmt: »Da scheint sie mir was Höheres zu bedeuten« (NA 9, Vs. 78) – ein Höheres, das jedoch sein Abwärts antizipiert:

Und von der freien Heide fürchtet sie
Herabzusteigen in das niedre Dach
Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen. (NA 9, Vs. 70–72)

Die »Opposition von oben und unten, Berg und Tal, Göttlichkeit und Menschlichkeit« transportiert dabei »bereits die Ankündigung ihrer Überschreitung: Johanna wird absteigen«⁴³ – zunächst einmal herab von den Bergen in die Niederungen des Schlachtfeldes.

Neben die christologische Erhöhung Johannas (im Bühnenbild rechts durch die Kapelle symbolisiert) tritt im Prolog jedoch zugleich ihre Verortung im Heidnischen (durch die Eiche links auf der Bühne):⁴⁴ Thibaut, der sie ahnungsvoll verurteilende Vater, vermutet Johanna mit dem »graulich düstre[n] Geisterreich/Der Nacht« (NA 9, Vs. 87f.) im Bunde, das als Bedrohung »unter dünner Decke,/Und leise hörend« darauf wartet, herauf zu »stürmen« (NA 9, Vs. 153f.). Diese Gefahr interpretiert Thibaut umstandslos als sündhaften sozialen Aufstiegswillen Johannas und unterstellt in biblischen Bildern, die ihren »tiefen Fall!« (NA 9, Vs. 123) prophezeien, seiner Tochter eben jenen »Hochmut [...], wodurch die Engel fielen,/Woran der Höllengeist den Menschen faßt.« (NA 9, Vs. 131f.) So bewegt sich Johanna bereits in

42 Zur räumlichen, zwischen Christentum und Heidentum changierenden Ambivalenz des Prologs und des hier angelegten Kommentars zur Prädestination der gesamten Sendung vgl. Guthke, *Sendung und Witwenmachen* (wie Anm. 36), S. 120f.; ebenso Peter-André Alt, *Kommentar*. In: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hg. von dems., Albert Meier und Wolfgang Riedel, München 2004, S. 1270–1278, hier S. 1273, sowie die mit Lotman vorgenommene, genaue Lektüre des Überblendens von topographischen und semantischen Relationen bei Tonger-Erk, *Aufwärts/Abwärts* (wie Anm. 39), S. 85–88.

43 Tonger-Erk, *Aufwärts/Abwärts* (wie Anm. 39), S. 86.

44 Vgl. Alt, *Kommentar* (wie Anm. 42), S. 1273.

der Exposition räumlich auf der Vertikalen zwischen göttlichem Auserwähltsein und Sündenfall, so dass über diese lapsarische Bewegungsachse Johanna Fall-Höhe maßgeblich dramatisiert werden kann. Nicht so sehr über ihre (zunächst) erfolgreiche, wenn auch verzeitlichte und darin ja durchaus begrenzte Vorwärtsbewegung in der Schlacht (der historischen Horizontale), sondern immer wieder als emporragende Vertikalgestalt, als »die Hohe« (NA 9, Vs. 959) mit weithin sichtbarer »hohe[r] Fahn« (NA 9, Vs. 968) wird Johanna inszeniert, die sich trotz sozialen Aufstiegs⁴⁵ auch moralisch erhaben zeigt: »Sie strebt nicht schwindelnd irdscher Hoheit nach« (NA 9, Vs. 2170), sondern ist »Kriegerin des höchsten Gottes« (NA 9, Vs. 2203). Erst die tragische Wende des *coup de foudre* in der Begegnung mit Lionel, macht sie »unbeweglich«, lässt sie »schwindel[n]«, »sinken« (NA 9, vor Vs. 2514) und »ohnmächtig« (NA 9, vor Vs. 2518) darniederliegen. So geht sie »mit gesenktem Haupt und ungewissen Schritten« (NA 9, Szenenanweisung IV, 6) zur Krönung in der Kathedrale von Reims, »stürzt aus der Kirche heraus, ohne ihre Fahne« (NA 9, vor Vs. 2846) und wird, ihrer Machtinsignien entblößt, mit »dreifache[n] Fesseln« (NA 9, Vs. 3393) gefangen gehalten. Doch das Finale kehrt diese Abwärtsbewegung erneut um, denn Johanna zerreißt die »zentnerschweren Bande« (NA 9, Vs. 3480), »schwingt« sich »frei aus ihrem Kerker« empor (NA 9, Vs. 3414), »springt auf« (NA 9, vor Vs. 3478) in die Schlacht, in der sie, obwohl tödlich getroffen, noch einmal »sich empor« richtet (NA 9, Vs. 3519) und in einer vertikal imaginierten Klimax »Hinauf – hinauf« (NA 9, Vs. 3543) in einen bildreich phantasierten Himmel eingeht.

Zuschreibungen des Hohen und der Majestät rücken Johanna immer wieder in die Nähe des Erhabenen: Sie, die »Wunderbare« (NA 9, Vs. 1827), übersteigt das Fassungsvermögen der sie Umgebenden, ihr unbarmherziges Kämpfen, ihr überwältigender Siegeszug, das Hohe, das Tiefe, das Unbegreifliche bezeichnen diese Figur: »Wie eine Kriegesgöttin schön zugleich/Und schrecklich anzusehn« (NA 9, Vs. 956f.) tritt sie aus den »Tiefe[n]« des Waldes »plötzlich« (NA 9, Vs. 954) auf das Schlachtfeld, das sie als »die Hohe« (NA 9, Vs. 959), »die Mächtige« (NA 9, Vs. 966), beherrscht – sie ist ein leibhaftiges *fascinosum et tremendum*. Doch zugleich – und das relativiert das Erhabene dieser Figur – ist sie auch das »heilige Mädchen« (NA 9, Vs. 2018). Erleichtert stellt der Herzog von Burgund fest: »Wie schrecklich war die Jungfrau in der Schlacht,/Und wie umstrahlt mit Anmut sie der Friede!« (NA 9, Vs. 2028f.) – eine Anmut, die einerseits ihre Erhöhung begründet und Bedingung der Möglichkeit ihres Auserwähltseins ist:

45 Dunois und La Hire, die beide um Johanna Hand anhalten, verherrlichen Johanna als Superlativ: als »Höchste«, als »Größte«, gar als »Götterkind« – letzteres weiß Dunois gegen seinen Konkurrenten La Hire und dessen taktisches Argument der Standesschranke einzuwenden: »Sie ist das Götterkind der heiligen/Natur wie ich, und ist mir ebenbürtig. /Sie sollte eines Fürsten Hand entehren,/Die eine Braut der reinen Engel ist,/Die sich das Haupt mit einem Götterschein/Umgibt, der heller strahlt als irdsche Kronen,/Die jedes Größte, Höchste dieser Erden/Klein unter ihren Füßen liegen sieht;/Denn alle Fürstenthronen auf einander/Gestellt, bis zu den Sternen fortgebaut,/Erreichten nicht die Höhe, wo sie steht,/In ihrer Engelmajestät!« (NA 9, Vs. 1844–1855) Über diese Zuschreibungen wird auch Johanna soziale, nicht nur moralische Fallhöhe konstituiert.

Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sündgen Flammen eitler Erdenlust,
Nie wird der Brautkranz deine Locke zieren,
Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust,
Doch werd ich dich mit kriegerischen Ehren,
Vor allen Erdenfrauen dich verklären. (NA 9, Vs. 411–416)

Diese weibliche Anmut macht sie andererseits zugleich zum Gegenstand eines männlichen Begehrens, das Johanna droht, »in den gemeinen Staub« (NA 9, Vs. 2250) hinabzuziehen. Über dieses Begehren kündigt sich umgekehrt jedoch auch ihr eigenes Begehren an, das sie die göttliche Sendung verraten lässt.

Dies wird dramatisch eindrücklich in der kontrovers und vieldiskutierten Szene mit dem Schwarzen Ritter sichtbar gemacht: In einer »*andre[n] öde[n] Gegend des Schlachtfelds*« (NA 9, vor Vs. 2402) prophezeit der geheimnisvolle Schwarze Ritter Johanna das Ende ihres Kriegsglücks und drängt sie zur Umkehr. Doch Johanna widersetzt sich seiner zweifachen »Warnung« (NA 9, Vs. 2431, 2439):

JOHANNA

Verhaßt in tiefster Seele bist du mir,
Gleich wie die Nacht, die deine Farbe ist.
Dich weg zu tilgen von dem Licht des Tags
Treibt mich die unbezwingliche Begier.
[...]

Sie will einen Streich auf ihn führen

SCHWARZER RITTER

berührt sie mit der Hand, sie bleibt unbeweglich stehen
Töte, was sterblich ist!
Nacht, Blitz und Donnerschlag. Der Ritter versinkt

JOHANNA

steht anfangs erstaunt, faßt sich aber bald wieder

Es war nichts Lebendes. – Ein trüglich Bild
Der Hölle wars, ein widerspenstiger Geist,
Herauf gestiegen aus dem Feuerpfuhl,
Mein edles Herz im Busen zu erschüttern.
(NA 9, Vs. 2410–2413, 2444–2449)

An eben dieser Szene verschränken sich, theatral mit Donner und Blitz wirksam inszeniert, Deutungsraum und bühnenmechanischer wie psychologischer Tiefenraum des Dramas: Erstmals treibt Johanna eine »unbezwingliche Begier«, die über die Figur des Schwarzen Ritters unmittelbar mit einer Bewegung in die topologische (wie semantische) Un-Tiefe verknüpft ist. Nun ist diese Figur in der Logik der Vertikale verschiedentlich als teuflische Macht oder göttliche Vorsehung interpretiert worden,⁴⁶ jedoch scheint diese Tiefe keine nur fundamental metaphysische zu sein,

⁴⁶ Vgl. die Zusammenstellung der Forschungspositionen zu dieser vieldeutigen Szene bei Alt, der die Erscheinung des Ritters seinerseits als »Sinnbild der aufsteigenden Skepsis,

sondern vielmehr auch eine Tiefe des Innern: Die Szene öffnet einen Seelenraum. Johanna selbst ermöglicht diese Lesart des Tiefenraums als Seelenraum, indem sie die Erscheinung als Vision, als »trüglich[es] Bild« interpretiert, das (nur) ihr erscheint, um ihr Inneres zu erschüttern: Obwohl der Text also tatsächlich »zeigt, wie der Ritter im (Bühnen-)Boden – also in der Hölle – versinkt, suggeriert er zugleich, dass dies nicht geschehen sei«⁴⁷ – zumindest nicht innerhalb eines real-empirisch erfahrbaren Raums. Der Schwarze Ritter ist so unmittelbar an die Wahrnehmung der Figur Johanna und damit an die ihr inhärente Raumlogik gebunden, die eben nicht nur das himmlische Oben, sondern auch die psychische Innerlichkeit der Tiefe umspannt. Hier öffnet sich der theatrale wie der dramatische Raum für die Vertikale: einmal als sichtbarer Tiefenraum der Bühnenpraxis (Bodenklappen) und zugleich als psychischer Tiefenraum, der die Bühnenrealität zur »romantischen Tragödie« transzendiert.

Unmittelbar nach der sich anschließenden Begegnung mit Lionel erliegt Johanna auch raumlogisch dem sie erschütternden *coup de foudre*:

Was ist der Jungfrau? Sie erleicht, sie sinkt!

Johanna schwindelt und will sinken

[...]

Sie liegt ohnmächtig in La Hires Armen. (NA 9, Vs. 2513, nach Vs. 2518)

Im taumelnden Drehschwindel erfasst sie der räumliche und moralische Positionsverlust, sie sinkt aus dem handlungsmächtigen, aufrechten Stand hinab in die, sie vorerst kennzeichnende Position der Ohnmacht. Beschämt, schuldig⁴⁸ und entmächtigt klagt Johanna sich im Folgenden selbst an:

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild

In meinem reinen Busen tragen?

Dies Herz von Himmels Glanz erfüllt,

Darf einer irdschen Liebe schlagen?

[...]

die Johanna angesichts ihrer Aufgabe befallen hat«, versteht (Alt, Schiller, wie Anm. 41, S. 522). Wilm liest den schwarzen Ritter als »allegorische Verkörperung des Unglück[s]« (Wilm, Schillers Jungfrau von Orleans, wie Anm. 35, S. 157), und Zymner sieht in ihm »die Manifestation des Wunderbaren« (Rüdiger Zymner, Friedrich Schiller. Dramen, Berlin 2002, S. 127). Deutlich psychodynamisch interpretiert Benthien den schwarzen Ritter als »Über-Ich-Instanz« und damit »Personifikation und Antizipation des Gewissens«, das zudem motivisch konsequent den Ritter akustisch mit dem Donner verknüpft, der bei Johannas Gewissensprüfung nach der Krönungszeremonie erneut effektiv eingesetzt wird; dass in eben dieser Prüfungsszene Johannas Vater Thibaut »schwarz gekleidet« (NA 9, vor Vs. 2829) ist, setzt ihn in unmittelbare Relation zum schwarzen Ritter und erhöht die motivischen Korrespondenzen beider Szenen nochmals (Benthien, Tribunal der Blicke, wie Anm. 37, S. 118, 127).

47 Tonger-Erk, Aufwärts/Abwärts (wie Anm. 39), S. 91.

48 Zur Rolle des Blicks und des Gesichts in der Begegnung von Johanna und Lionel als Aushandlungsort von Scham und Schuld vgl. Benthien, Tribunal der Blicke (wie Anm. 37), S. 114–118.

Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?
[...]
Warum muß ich ihm in die Augen sehn!
Die Züge schaun des edeln Angesichts!
Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an,
[...]
Konnt ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf!
[...]
Doch du rissest mich ins Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahinzugeben,
Ach! Es war nicht meine Wahl!
(NA 9, Vs. 2542–2545, 2567, 2575–2577, 2596f., 2610–2613)

Diese Szene des Stürzens und des ›Weh und Ach‹ verdichtet sich um Motive, die wir in Kleists Figur Alkmene wiederfinden: Über Bilder, (Gesichts-)Züge, das fühlende Herz, das unschuldig Schuldig-Werden und nicht zuletzt ein Ach! führen die Parallelen zu Alkmenes Bildbegehren:

Kann man auch Unwillkürliches verschulden?
Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?
Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken. (DKV I, Vs. 1455–1457)

Die Schuld dieses Bildbegehrens⁴⁹ eint Alkmene und Johanna, ein Bildbegehren, das ein göttlich Absolutes verbietet: Du sollst dir kein Bildnis machen! – zumal keines, in dem sich Anbetung und Begehren amalgamieren. Doch während die eine Heroine »unwillkürlich« im ›Sowohl-als-auch‹ Olympisches mit Irdischem überblendet, weiß die andere, dass sie einen Pakt des ›Entweder-Oder‹ geschlossen und im »Augenblicke« (NA 9, vor 2466) des »Blick[es]« (NA 9, Vs. 2577) auf Lionel gebrochen hat – so verquicken sich für Johanna der Anblick von des »Mannes Bild« (NA 9, Vs. 2542) und das Erkennen der »irdschen Liebe« (NA 9, Vs. 2545) zum ureigenen lapsarischen »Verbrechen« (NA 9, Vs. 2577).

Hier schließt nun schuldmotivisch Johannas »schweigendes Geständnis« (NA 9, Vs. 3134) in der Gewissensprüfung nach der Krönungszeremonie in Reims an – denn

49 Dies ganz eigene und durchaus an den Körper rückgebundene Begehren Alkmenes wird noch in rezenten Lesarten als Phänomen ideal(istisch)er weiblicher Reinheit im Sinne einer ›schönen Seele‹ ausgelegt, so beispielsweise von Norbert Oellers: »Alkmene ist [...] ganz rein: Was sie aus Neigung tut, kollidiert mit keiner Pflicht, die dieser Neigung widersprechen könnte; sie ist also auf außergewöhnliche, kaum begreifliche Weise mit sich eins und widersteht jeder Versuchung, sich zu spalten« (Norbert Oellers, »Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden? Warum »Amphitryon«? Warum »ein Lustspiel«? In: Text + Kritik. Sonderband Heinrich von Kleist, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1993, S. 72–83, hier S. 73). Diese Reinheit erscheint auch in der Forschung als männlich konnotiertes Phantasma.

tatsächlich gesteht sie eigentlich nichts, sie verweigert vielmehr die Aussage: Die viermalig von ihr verlangten, doch »unbeweglich« (NA 9, vor Vs. 2986, 3007, 3016, 3030) verweigerten Zeichen, lassen sie schuldig erscheinen, denn eine eindeutige Entschuldung könnte es selbst durch eine Antwort Johannas auf die doppeldeutig formulierten Fragen nicht geben:

DUNOIS

Wer wagt, sie eine Schuldige zu nennen?

Ein heftiger Donnerschlag, alle stehen entsetzt

THIBAUT

Antworte bei dem Gott, der droben donnert!

Sprich, du seist schuldlos. Leugn es, daß der Feind

In deinem Herzen ist, und straf mich Lügen!

Ein zweiter stärkerer Schlag, das Volk entflieht zu allen Seiten

(NA 9, Vs. 3020–23)

So wie die göttlichen Zeichen vorher für Johanna zeugten, zeugen nun die »fürchterliche[n] Zeichen« (NA 9, Vs. 3024) vermeintlich gegen sie, wenn auch in einem Sinne, den nur Johanna (und die Zuschauer*innen), nicht aber die Figurenwelt in Reims verstehen kann: In Johannas »Herzen« ist zwar der Feind, nur ist es eben nicht der Teufel, sondern Lionel; und sie ist eine »Schuldige«, jedoch nicht schuldig der Blasphemie oder des Teufelspakts (vgl. NA 9, Vs. 2993), sondern der Liebe zu einem irdischen (und zudem englischen) Mann – ein Umstand, der intradramatisch nie aufgeklärt wird.⁵⁰ So finden sich denn auch in ›Die Jungfrau von Orleans‹ doppeldeutige, auslegungsbedürftige Zeichen, jedoch – und das ist der große Unterschied zu Kleists Alkmene – sind diese Zeichen für Johanna jederzeit eindeutig lesbar: Sie antwortet ja gerade nichts in der Konfrontation mit dem gegen sie zeugenden Vater, weil sie, einmal mehr, die göttlichen Zeichen umstandslos auf ihr Handeln beziehen und klar deuten zu können meint. Ein solch eindeutig referenzialisierbares Deutungsangebot wird Alkmene, wie gezeigt, gerade vorenthalten. Johanna hat in ihrem seelischen Innenraum den göttlichen Auftrag für eine »irdsche Liebe« verraten und fällt auch im politischen Außen durch missdeutete Zeichen der Schuld beim

⁵⁰ Psychodynamisch konstatiert bereits Benthien, Tribunal der Blicke (wie Anm. 37), S. 129: »Diese tragische ›Verwirrung‹ (V. 3182), die nur auf der Ebene des Tragödienpersonals besteht, nicht aber auf der der (aufmerksamen und psychologisch geschulten) Zuschauer, wird bis zum Ende des Stücks nicht aufgelöst. Selbstbeschuldigung und Fremdbeschuldigung divergieren auf fatale Weise, was die ohnehin bestehende psychische Isolation der Protagonistin noch verstärkt. Sie wird ihre subjektive, für sie aber faktische ›Sünde‹ im Verlauf des Stücks niemandem gestehen, auch nicht dem Vertrauten Raimond, der ihre Unschuld zu erkennen glaubt und mit dem sie in der Verbannung ein intimes Zwiegespräch führt. Diese ›tragische‹ Diskrepanz hat die bisherige Schiller-Forschung übersehen; denn vor Dunois sagt Raimond nicht die ganze Wahrheit, wenn es über das Gespräch im Ardennerwald heißt: ›Mir hat sie dort ihr Innerstes gebeichtet. / In Martern will ich sterben [...] / Wenn sie nicht rein ist, Herr, von aller Schuld!‹ (V. 3304f., 3307). Das, wovon Johanna am Ende freigesprochen wird, ist eben nicht der Treuebruch ihrer eigenen Sendung gegenüber, sondern die Anklage, eine Hexe und Zauberin zu sein.«

König in Ungnade. Erst im Finale wird sie restituiert⁵¹ und zu ihrer Sendung zurückfinden: dies ebenfalls in einer augenfällig inszenierten Theatralität der Vertikale.

War es vorher das Fallen, das als Bewegung des (ins Bodenlose) Sinkens über Körper und Bühnentechnik realisiert wurde, ist es nun die entgegengesetzte Richtung des Aufsteigens als imaginäre Himmelfahrt, die einer (bühnen-)körperrealen Gegenbewegung nach unten antwortet. Johanna liegt tödlich verwundet in den Armen Karls und des Herzogs von Burgund, als sie wortwörtlich wieder *aufersteht*:

BURGUND *erstaunt*

Kehrt sie

Uns aus dem Grab zurück? Zwingt sie den Tod?

Sie richtet sich empor! Sie steht!

[...] *Sie steht ganz frei aufgerichtet, die Fahne in der Hand – Der Himmel ist von einem rosigten Schein beleuchtet*

JOHANNA

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?

Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,

Im Chor der Engel steht sie glänzend da,

Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,

Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.

Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich –

Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.

Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück –

Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder – Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird.

(NA 9, Vs. 3517–3519, vor 3536, 3536–3544)

Johannas Bewegung diesem himmlischen Oben entgegen und ihre zunehmende Entfernung von einem irdischen Raum entspricht jedoch nur einer gefühlten Bewegung des »Hinauf – hinauf –«, der die Bühnenrealität im Nebentext deutlicher kaum widersprechen könnte: »*Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder*«. Nicht allein Außenwahrnehmung und Selbstwahrnehmung, sondern auch Raumkörper und Figurenrede stimmen hier nicht mehr überein: Die über Johannas Verse⁵² evozierte Transzendenz wird konterkariert durch die paratextuelle Schwerkraft der Immanenz.

Diese die Figur von ihrem Bewusstsein spaltende Bewegung in die beiden Extreme der Vertikale visualisiert, wie in der Szene mit dem Schwarzen Ritter, eine Affini-

⁵¹ Zur seelischen Kraft der »illusionistischen Selbstschöpfung« Johannas vgl. Kollmann, Gepanzerte Empfindsamkeit (wie Anm. 41), S. 116.

⁵² Dass diese letzten Verse Johannas nicht nur einen Bruch zwischen Bühnenraum-Realität und Figuren-Interiorität erzeugen, sondern sich auch metrisch als Ungereimtheit, als »Verunreinigung« im Versmaß zeigen, deutet als Distanznahme auf der Ebene der Darstellung zur Ebene des Dargestellten luzide Daniel Cuonz, Reinschrift. Poetik der Jungfräulichkeit in der Goethezeit, München 2006, S. 141–169, hier S. 166.

tät Johannas zum Phantasmagorischen. Indem sie im romantisch-tragischen Finale imaginär in den Himmel auffährt, *zugleich* aber unter Fahnen beerdigt versinkt, wird die Figur über die theatrale Dopplung von körperlicher Bühnenwirklichkeit und psychodynamischer Figurenrede dramentektonisch gewissermaßen zerlegt und figurenlogisch dissoziiert: in die bühnendramatische Repräsentation einerseits und die dieser Sichtbarkeit widersprechende Imagination der Figurenrede andererseits. Johanna als heteronome Figur, die sich dem (hierarchisch vertikalen) Gebot Gottes und dem Verzicht auf Sinnlichkeit anstandslos unterwirft, verkörpert hier nochmals ein eigentlich Über- und Un-Menschliches in der Kopplung von Erhabenem im »Ausgang aus der sinnlichen Welt« (NA 21 II, 45) und Wunderbarem, das »unsre Begriffe [...] merklich übertrifft«. ⁵³ Der hier rein sprachlich erzeugten Raumkategorie der Erhebung entspricht die postmortale Überhöhung als Heilige, während Johannas Körper am Bühnenboden der Tatsachen zurückbleibt und unter den Fahnen, die auf sie von den Siegern niedergelassen werden, verschwindet. Eben jene Sieger, die »in sprachloser Rührung« als stummes Tableau über ihr »stehen« und damit ebenfalls ein Distinktionsmerkmal des Erhabenen seit Kant geradezu figurieren: »Das Erhabene rührt.« ⁵⁴ Und so liegt auch für Schiller »der höchste Schwung der Menschennatur« darin, »das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen« (NA 21 II, 51) – eine Verschiebung also ins Ästhetische. Angesichts des sichtbar dissoziierten, als erhaben und als erlösend gestalteten Endes Johannas wird die Position der Zuschauenden von Schiller gleich doppelt besetzt: Es sind einmal die bereits bildhaft arrangierten, vor Rührung sprachlosen Franzosen, die Johannas historischen Fall mit ihrer Heiligsprechung beantworten werden. Doch darüber hinaus sind die sprachlosen Zuschauer*innen im Theater adressiert, die über die entgegengesetzte Dynamik (oben versus unten) von imaginierender Figurenrede und körperlicher Repräsentation mit der final noch einmal potenzierten Vertikale konfrontiert werden. Nur für diese zuschauende Außensicht allerdings ist zudem die Überdeterminierung in der Gleichzeitigkeit von Johannas eigentlichem Jungfrauenopfer und ihrer polit-historischen Instrumentalisierung als Allegorie einer Heiligen ⁵⁵ lesbar. In der Diskrepanz zwischen dramenimmanenter Ästhetik des Erhabenen und deren wirkungs-ästhetischer Infragestellung erscheint Schillers dramatische Ästhetik hier über eine Beobachtungsebene zweiter Ordnung (eines dem Zuschauen Zuschauens) erneut

53 Johann Georg Sulzer, Wunderbar. In: Ders., Allgemeine Theorie der schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Zweiter Theil, Leipzig 1774, S. 1279f.

54 Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. In: Jens Kulenkampff (Hg.), Materialien zu Kants Kritik der Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1974, S. 89–93, hier S. 90. Geschlechtsgebunden sind Himmel und Rührung für Kant schon früh: »Eben so werden sie [Frauen] von dem Weltgebäude nicht mehr zu kennen nötig haben, als nötig ist, den Anblick des Himmels an einem schönen Abende ihnen rührend zu machen.« (Kant, Von dem Unterschiede des Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältnis beider Geschlechter, wie Anm. 5, S. 854)

55 Die allegorische Gestalt/-ung Johannas rekonstruiert Cuonz als die Unmöglichkeit, die Jungfrau zugleich zu sein und sie zu versinnbildlichen (vgl. Cuonz, Reinschrift, wie Anm. 52, S. 141–169).

komplexer als seine ästhetische Theorie. Zur Heiligen erkoren, wiederersteht Johanna schließlich, dramenimmanent im seelisch Imaginären sowie historisch wirkmächtig als Allegorie bar jeder körperlichen Realität, und kündigt stumm, doch bildreich vom Ruhm Frankreichs.⁵⁶

III. Raum und Zeichen

Diese historische *mise en abîme* führt mich über die geschlechterdifferentielle Ikonographie der Vertikalisierung abschließend zurück zu den Dramen und damit noch einmal zum Verhältnis von Raum und Geschlecht, Transzendenz und Immanenz, Zeichenmacht und Deutungshoheit bei Schiller und Kleist. Beide Körper der weiblichen Figuren, Alkmene wie Johanna, liegen bzw. fallen und sinken am Ende des Dramas: In der Ebene der Horizontale, im Angesicht der Geschichte sind sie entmachteter (ohnmächtig bzw. tot). Erhoben werden sie je allegorisch: Alkmene als zukünftige Mutter des Halbgottes Herkules, Johanna über ihren phantasmagorischen Flug vom Turm hinab auf das Schlachtfeld und dann wieder hinauf in den Himmel. Aufstieg und Fall der weiblichen Figuren und ihrer Körper organisiert die Vertikale: Zunächst als göttlich, als »hohe Auserwählte« (DKV I, Vs. 1358) ausgezeichnet, verlieren sie über lapsarische Dynamiken ihre souveräne Position im Bühnenraum, werden dann aber anbetend überhöht, als Mutter des Menschengottes und als Nationalheilige. Hier findet sich eine symptomatische Konfiguration von Weiblichkeit, in der die Frau aus dem Horizont der Geschichte – buchstäblich – herauskippt, um in der Vertikale als personifiziertes Symbol, das Mensch und Gott verbindet, oder als Sinnbild zu fungieren: Diese Positionen entsprechen der einhegenden, entsexualisierenden Zuschreibung der Frau als Heilige. Bereits eine durchaus hymnische Besprechung des »Amphitryon« von August Klingemann in der »Zeitung für die elegante Welt« beschreibt das letzte »Ach« der aus ihrer Ohnmacht erwachenden Alkmene als »ein Ach von tiefer Bedeutung; wo Unschuld und Sünde in den kleinsten Laut zusammenschmelzen.« (LS 176) Alkmene verkörpert demnach außerdem, sprachlos zwar, jedoch überaus bedeutungsschwanger, zugleich das der Heiligen korrespondierende Weiblichkeitsbild der Hure. Unschuld und Sünde sind die stereotypen Pole, zwischen denen sich allegorisierende und naturalisierende Imaginationen von Weiblichkeit (der Theaterkritik um 1800) aufspannen.

⁵⁶ Johanna erscheint so ihrer, als Ikone der Revolution, noch wirkmächtigeren Bildschwester Marianne vergleichbar, die ihrerseits nun (für Schiller) am und seit Ende des 18. Jahrhunderts, »die Fahne in der Hand« (NA 9, vor Vs. 3536), diese hoch über den Franzosen schwenken darf, vor allem auf Bildern. Die Wirkmächtigkeit der Marianne, das hat Koschorke eindrücklich gezeigt, gründet in ihrer synthetisierenden »Tragikvermeidung«, mit der sie Volk, Republik, Katholizismus, Ökonomie, Fruchtbarkeit und Fortschritt eint und es ihr gelingt, allen gleich nah und doch immer fern – fern vor allem von allzu körperlicher Geschlechtlichkeit – zu bleiben (Koschorke, Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik, wie Anm. 10, S. 259).

So auch im Dramenkontext Schillers: Johannes »jungfräuliche Unbeschriebeneheit prädestiniert sie offenkundig dazu, Projektionsfläche für konkurrierende männliche Phantasmen zu sein.«⁵⁷ Trotz ihrer manifesten Wirkmächtigkeit wird Johanna in der Rede des übrigen Dramenpersonals als leerer Signifikant, als beliebig lesbar gehandelt – mal als »jungfräuliche[r] Teufel« (NA 9, Vs. 1480), mal als »heilig wie die Engel« (NA 9, Vs. 3523) – und dadurch kontrolliert vereinnahmt. Das Kriegsgeschehen wird durch die Gleichzeitigkeit von sexualisierender Dämonisierung und entsexualisierender Sakralisierung der Figur Johanna zum Geschlechterkampf: Als kämpfende Amazone gefährdet sie das männliche Selbstverständnis und als eingeschworene Jungfrau den Besitzcodex des Patriachats. Beide ›Miss-Stände‹ versuchen die Akteure über weite Strecken des Dramas zu beheben: die Engländer qua erniedrigender Überwältigungsphantasien (vgl. NA 9, Vs. 1488–1491), die Franzosen qua veredelnder Eheschließung (vgl. NA 9, Vs. 2205–2213). Im Vektor der Vertikalisierung (Erniedrigung, Erhebung) aber korrespondieren so Naturalisierung und Allegorisierung, die Johannes anomale⁵⁸ Geschlechtlichkeit über eine heteronormative Matrix (letztlich erfolgreich) einhegen und über das in die Vertikale gebannte Bild der Heiligen die eigene geschichtspolitische Horizontale stabilisieren.

Auch in ›Amphitryon‹ kann, nachdem die Zeichenordnung wiederhergestellt und Jupiter »entamphitryonisiert« (DKV I, Vs. 2158) ist, die virile Verschmelzung in einem auffällig homosozial beschworenen »Triumph« (DKV I, Vs. 2320) als Bund zwischen Jupiter und Amphitryon erfolgen: »Was du, in mir, dir selbst getan, wird dir/bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden.« (DKV I, Vs. 2321f.) Die identitätslogische Engführung im Zeichen der männlichen Doppelungen von Gott und Heros gelingt als aemulative Gerechtigkeit (statt Rache), wohingegen das offene Referenzsystem Alkmenes als überdeterminierte Begehrensimago der semiologischen Indifferenz abgewiesen wird. So wird Alkmenes triadisches Spiel der Signifikation abgebrochen und sie selbst zur Projektionsfläche gemacht – hierin erneut Johanna vergleichbar, die, wie oben gezeigt, ebenfalls als leerer Signifikant gehandelt wird. Diese projektive Zurichtung der Semiose korreliert einer geschlechterdifferenziell organisierten Matrix, die Deutungshoheit als männlich codierten Machtbereich begreift.

Die tragische Spannung beider Dramen besteht nicht zuletzt gerade darin, ihre jeweilige Heroine auf der Ebene des Dargestellten sowohl als das eine, nämlich als Unschuld bzw. Heilige, als auch *zugleich* als das andere, nämlich sündige Ehebrecherin bzw. dämonische Hexe, zu handeln: Der tragische Knoten schürzt sich maßgeblich über diese destabilisierende Doppelung im Zeichen des Geschlechts.⁵⁹ Erst wenn

57 Koschorke, Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik (wie Anm. 10), S. 245.

58 Als »Mischwesen« irritieren die Anormalen die Distinktionslogik »des Menschlichen und des Animalischen«, von »Mann und Weib«, »Leben und Tod« (Michel Foucault, Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France [1974–1975], aus dem Französischen von Michaela Ott und Konrad Honsel, Frankfurt a.M. 2001, S. 86).

59 Zur Auseinandersetzung mit der Frage, welche Art von weiblicher Subjektivität welche Art von Tragödie unterstützt und welche Rolle die Geschlechterpolitik einer männlich

der Körper und mit ihm das Begehren der Frau als werdende, zudem ohnmächtige Mutter (Alkmene) und als tote Märtyrerin (Johanna) kategorial vereinnahmt sind, kann das Drama im hehren Bild der Frau stillstehend enden. Der männliche Code hingegen schiebe sich weiter in den Horizont der Universalgeschichte ein: Denn virulent wird in der Kombinatorik von topologischer Haltung im Bühnenraum und der Kategorie Geschlecht, dass die Horizontale (männliche) Selbstbestimmtheit konstituiert, umgekehrt aber die nach unten und oben gerichtete Bewegung in die Vertikale auf Fremdbestimmtheit verweist. Die weiblichen Figuren geraten ausgerechnet im Finale beider Dramen in die vertikale Abwärtsbewegung, deren eigentlich mögliche, vertikal ausgerichtete ›Aufreichtigkeit‹ von einem gleichzeitigen Kippen des Körpers in das entmächtigende Fallen (Ohnmacht, schwindelnder Tummel, Sterben) unterminiert wird.⁶⁰ Dass nun Schiller wie Kleist eine topologische und semiologische Metatektonik etablieren, macht diese raumsemantische Matrix in den Koordinaten ihrer Dramen allererst sichtbar und lässt, durchaus lustvoll, Brüche stehen.

Vielleicht sind Schiller und Kleist, so legt der hier erstmals vergleichende Blick auf diese zwei Dramen nahe, sich gerade auf einem Feld besonders nah, das eigentlich als ihnen beiden fremd gilt: auf dem Feld der Romantik. Denn beider Suche nach »Denk- und Darstellungsformen einer Kritik der (aufklärerischen) Kritik«,⁶¹ die jene um 1800 nicht nur rivalisierenden, sondern sich durchdringenden und befruchtenden Diskursformationen von Idealismus und Romantik auszeichnet, findet in diesen Dramen einen je spezifischen raumsemantischen Ausdruck. Die ›romantische Tragödie‹ Schillers und Kleists Drama der Dezision⁶² formulieren eben jene zeitgenössischen Fragen nach Autonomie und (Selbst-) Reflexivität, jene Erfahrungen von Transzendenzverlust und Erkenntnis-Skeptizismus, die als

codierten Machtpolitik als Matrix hierbei auch tragödientheoretisch spielt, vgl. Dorothea von Mücke, Emilias Andacht und Gretchens Gewissen. Goethes Auseinandersetzung mit Lessing in der Arbeit an der ›Faust-Tragödie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 2019 (im Druck). Ich danke Dorothea von Mücke für den Einblick in ihr unpubliziertes Manuskript.

60 Zur prothetischen Eigenschaft der Vertikalität und dem verunsichernden Wechsel von Fall und Aufrichten in Dramen der Moderne vgl. Vogel, Sinnliches Aufsteigen (wie Anm. 6), S. 116: »Denn so, wie aus dem Fallen ein prekärer Stand erreicht wird, erweisen sich auch Vertikalität und Dorsalität stets als transitorisch. Sie sind Zwischenzustände ohne Aussicht auf Dauer oder auch Impulse, die der Horizontalen rhythmisch entgegenwirken, um ihr zu erliegen, sie wieder zu überwinden und ihr wieder zu erliegen.«

61 Helmut Hühn, Romantik und Idealismus. Überlegungen zur Konfliktgeschichte der Moderne. In: Michael Forster u.a. (Hg.), Idealismus und Romantik in Jena. Figuren und Konzepte zwischen 1794 und 1807, München 2018, S. 323–343, hier S. 324; vgl. auch Claudia Stockinger, Dramaturgie der Zerstreuung. Schiller und das romantische Drama. In: Dies. u.a. (Hg.), Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation, Tübingen 2000, S. 199–225 sowie zu Kleist Schmitz-Emans, Romantik (wie Anm. 16).

62 Alexander Honold, »Entscheide Du«. Kleists Komödie der Dezision. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87 (2013), S. 502–532.

»romantisch-nihilistisch«⁶³ beschrieben worden sind. Was Schiller verhaltener über die kritische Raumordnung als Kommentar zu der Erlösungsgeschichte Johannes einspielt, verhandelt Kleist drastischer: Sein ›Amphitryon‹ genügt nur mehr an der Oberfläche den Gesetzen der Tragikomödie. Hier ist man zugleich im Außen und Innen einer Gewalt der Semiose – ein Zugleich, das allerdings kaum als harmonisch, sondern vielmehr als aporetische Zerreißprobe der Simultaneität auf den Ebenen der Figuration und Interpretation gelten muss. Beide Dramen haben dadurch ein gewissermaßen künstlich anmutendes Ende, das die vorangegangenen Brutalitäten gegenüber ihrer *amadea moderna* lediglich »übertüncht«: Johannes Himmelfahrt ebenso wie die von Alkmenes zerstörtem »Ach!« kommentierte Auto-Apotheose Jupiters. Doch formuliert das jeweilige Ende über seine raumsemantisch unterminierenden Antworten vor allem eines: offensichtliche Fragen.

63 Schmitz-Emans, *Romantik* (wie Anm. 16), 231.

Entstellte Freiheit, Ambivalenz der Befreiung

Friedrich Schillers Schauspiel ›Wilhelm Tell‹ und
Heinrich von Kleists Drama ›Die Hermannsschlacht‹

I.

Der Versuch, Nähe und Abstand zwischen Schillers Schauspiel ›Wilhelm Tell‹ von 1804 und Kleists Drama ›Die Hermannsschlacht‹ von 1808 zu bestimmen, ist keineswegs selbstverständlich. Obwohl in der Forschung verschiedentlich auf die Verbindungen zwischen beiden Dramen hingewiesen wurde,¹ sind die Unterschiede doch so gravierend, dass sich ein Vergleich zu erübrigen scheint. Als erste wichtige Differenz fällt die höchst unterschiedliche Anlage der Protagonisten ins Auge: auf der einen Seite Tell, der unbescholtene und anfänglich unpolitisch erscheinende Familienvater, der dem Rütli-Schwur der Schweizer Eidgenossen fernbleibt und durch den Apfelschuss seine Unschuld verliert, der zum Attentäter wird und im Schlusstableau des Schauspiels merkwürdig stumm bleibt; auf der anderen Seite Herrmann, der als Politiker agiert und als Partisan agitiert, der einen ›Volkshass‹ gegen die römische Besatzungsmacht organisiert und als durchtriebener Rhetoriker eine veritable Hetzjagd in Gang setzt.

Zweitens unterscheiden sich die den beiden Dramen zugrunde liegenden Vorstellungen von Freiheit: auf der einen Seite, in Schillers ›Tell‹, der naturrechtlich begründete Widerstand der von den Land- und Reichsvögten geknechteten Bevölkerung von Uri, Schwyz und Unterwalden, der die »von Uralters her«² bestehende Freiheit wiederherstellen soll, und die Notwehr eines Vaters, der wider Willen politisch wird und dem vom Pfeil getroffenen Reichsvogt zuruft: »Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld / Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.« (FA 5, Vs. 2793f.)

Auf der anderen Seite, in Kleists ›Hermannsschlacht‹, Freiheit als das propagierte Ziel eines nationalen Befreiungskampfes gegen die Besatzungsmacht und Fremdherrschaft der Römer auf germanischem Boden, der notfalls auch mit un-

1 Vgl. Lawrence Ryan, Die ›vaterländische‹ Umkehr in der ›Hermannsschlacht‹. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981, S. 188–212. Eine andere wichtige Studie wählt als Bezugspunkt für die Analyse von Kleists Drama Schillers ›republikanisches Trauerspiel‹ ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹. Vgl. Gerhard Kluge, Hermann und Fiesko – Kleists Auseinandersetzung mit Schillers Drama. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 248–270.

2 Friedrich Schiller, Wilhelm Tell. In: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a.M. 1996, Vs. 537. Alle Schiller-Texte werden im Folgenden nach der Frankfurter Ausgabe (Sigue FA), hg. von Otto Dann u.a., Frankfurt a.M. 1988ff. mit Bandnummer, Vers oder Seitenzahl zitiert.

lauteren Mitteln geführt wird. In einer vergleichenden Studie, die Kleists ›Herrmannsschlacht‹ mit Schillers früherem Drama ›Fiesko‹ in Beziehung setzt, wurde Herrmann einmal als »Zerstörer« der Freiheit und die Freiheit in Kleists Drama als »leeres« Wort bezeichnet.³ Diese Wertung, die von der Opposition zwischen Republikanismus einerseits und nationalistischer Propaganda andererseits geprägt wird, verkennet jedoch die abgründige Problematik des auch in Kleists Drama prominent verhandelten Freiheitsbegriffs. Gleich im ersten Akt führt der Cheruskerfürst im Disput mit den anderen germanischen Stammesführern die zu verteidigende »Freiheit« (DKV II, Vs. 388) als entscheidende Größe ins Feld, die über den von Herrmann als vordergründig angesehenen Schutz materieller Besitzstände hinausgreift. Dieser in nationalem Kontext zu verortende Freiheitsbegriff⁴ entfaltet in späterer Zeit als Idee *deutscher Freiheit* eine eminente politische und kulturelle Wirkung; ironisiert und satirisch zugespitzt in Heinrich Heines ›Deutschland. Ein Wintermärchen‹ (1844),⁵ frei von Ironie und vollkommen affirmativ in der weltanschaulich-ideologischen Essayistik zum Ersten Weltkrieg, etwa bei Ernst Troeltsch.⁶

Und drittens sind die beiden Dramen in historisch-politischer Hinsicht durch die Kluft des Jahres 1806 getrennt. Diese Kluft lässt die Epoche vor der Niederlage Preußens gegen die napoleonischen Truppen bei Jena und Auerstedt und die Epoche nach dem Untergang des Heiligen Römischen Reiches mit der Entstehung von deutscher Nationalbewegung und preußischem Nationalismus als zwei Zeitalter erscheinen, von denen das eine der alten europäischen Ordnung angehört und das andere auf den Anbruch der Moderne vorausweist.⁷

Wenn es im Folgenden ungeachtet dieser Differenzen um den Versuch einer Bestimmung von Nähe und Abstand der beiden Dramen von Schiller und Kleist geht, dann liegt dies zunächst in den manifesten Korrespondenzen zwischen den Texten begründet. Dazu zählen etwa die für beide Stücke gleichermaßen geltende Isolierung der Protagonisten, die allein handeln, sowie intertextuelle Verweise von Kleist auf Schiller. So stellt das im Umkreis von Kleists Drama anzusiedelnde Gedicht ›An

3 Kluge, Hermann und Fiesko (wie Anm. 1), S. 259.

4 Thomas Nipperdey hat in seiner ›Deutschen Geschichte 1800–1866‹ darauf aufmerksam gemacht, wie prägend die Berufung auf den Begriff der ›Freiheit‹ nicht nur im Kontext des preußischen Widerstands gegen Napoleon, sondern auch in Österreich gewesen ist (vgl. Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat, München 1983, S. 23).

5 In Caput XI von Heines ›Deutschland. Ein Wintermärchen‹ heißt es: »Wenn Hermann nicht die Schlacht gewann, /Mit seinen blonden Horden, /So gäb es deutsche Freiheit nicht mehr, /Wir wären römisch geworden!« (Heinrich Heine, Deutschland. Ein Wintermärchen. In: Ders., Sämtliche Schriften, Bd. 4, hg. von Klaus Briegleb, München 1971, S. 571–644, hier S. 601)

6 Vgl. Ernst Troeltsch, Die Ideen von 1914. Rede, gehalten in der ›Deutschen Gesellschaft 1914‹ [1916]. In: Ders., Deutscher Geist und Westeuropa. Gesammelte kulturphilosophische Aufsätze und Reden, Tübingen 1925, S. 31–58, hier S. 48f.

7 Zum ›großen Umbruch‹, der mit der Entfaltung französischer Hegemonie in Europa unter Napoleon in geschichtlicher und politisch-kultureller Hinsicht verbunden ist, vgl. Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800–1866 (wie Anm. 4), S. 11–101.

Palafox«, das sich auf den Kampf des spanischen Generals Palafox gegen die Franzosen in der Stadt Saragossa 1808 und 1809 bezieht, den General in heroisierender Absicht in eine Reihe mit Leonidas, Arminius und Tell (vgl. DKV III, 436).

Darüber hinaus ist auf das ebenfalls im Umfeld von Kleists Drama entstandene Gedicht ›Germania an ihre Kinder‹ zu verweisen. Die Verse, »Schlagt ihn tot! Das Weltgericht/Fragt euch nach den Gründen nicht« (DKV III, 672), antworten auch auf die Formel: »Die Weltgeschichte ist das Weltgericht« aus Schillers Gedicht ›Resignation‹ (FA I, 168–171, hier Vs. 85). Mit Blick auf die beiden Dramen, die jeweils für sich genommen grundlegende historische Umwälzungen behandeln, ist festzuhalten, dass im ›Wilhelm Tell‹ der Tyrannenmord und die Differenz dieser Tat zum Kaiser- und Verwandtenmord durch Johannes Parricida eine rechtfertigende Begründung erfahren. Demgegenüber fällt in Kleists Drama das Fehlen einer Begründung für Herrmanns Aktionen auf. Ihr rücksichtsloser Vollzug stellt diesen Begründungsmangel ostentativ zur Schau.

Den dritten Verweis auf Schiller enthält Kleists Dramentext selbst. Die im letzten Auftritt des Stücks von Herrmann verfügte Enthauptung des Ubierfürsten Aristan, der sich als Verbündeter Roms weigert, sich den Germanen anzuschließen, demonstriert in aller Öffentlichkeit, wo »Germanien« (DKV II, Vs. 2621), wo »Deutschland« (DKV II, 445, Vs. 2621b, so die ›Zeitschwingen‹-Fassung der Szene) liegt. Germanien, Deutschland ist hier und jetzt, eben in diesem Moment vorhanden, in dem Herrmann die Geschlossenheit der germanischen Fürsten und Stämme szenisch, performativ vorführt. Schon in einer früheren Szene hieß es, dass Cheruska »da« sei, »[w]o Herrmann steht« (DKV II, Vs. 1854f.). Die »Lektion« (DKV II, Vs. 2620), die dem Ubierfürsten, der laut Herrmann nicht weiß, »wo und wann Germanien gewesen« (DKV II, Vs. 2613), erteilt wird, reagiert auf Schillers Distichon ›Das deutsche Reich‹ aus den gemeinsam mit Goethe veröffentlichten ›Xenien‹. Herrmanns Aktionen antworten auf Schillers Vers: »Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden.« (FA I, 589)

II.

Neben diesen Korrespondenzen und intertextuellen Verweisen gibt es eine strukturelle Ähnlichkeit, die beide Dramen bei allen bestehenden Differenzen verbindet. Sie besteht in der Brüchigkeit und Ambivalenz von Handlungsführung und Figurenzeichnung der beiden Texte, die thematisch und konzeptuell den Befreiungskampf gegen eine imperiale Besatzungsmacht und Fremdherrschaft gemeinsam haben. Brüchigkeit und Ambivalenz äußern sich vor allem in Begleiterscheinungen der Befreiung, die deren Wert beeinträchtigen und trüben. Dies berührt insbesondere die Integrität der Akteure der Befreiung, wobei hinzuzufügen ist, dass nur im eingeschränkten Sinn von Tell und Herrmann als den maßgeblichen Trägern der Befreiungsbewegung die Rede sein kann. Zwar statuiert Tell, wie gesehen, unmittelbar nach der Ausführung des Mords die Freiheit der Hütten, und ist seine Tat der Katalysator für die weitere vom Schauspiel geschilderte Entwicklung. Die eigentliche Befreiung der Kantone wird jedoch von anderen geleistet, was stoffgeschicht-

lich auch damit zu tun hat, dass die Geschichte des Rütli-Schwurs und die Tell-Sage ursprünglich getrennte Komplexe waren.⁸

Auch Herrmann ist nur im eingeschränkten Sinn als ein Akteur der Befreiung anzusehen. Zwar gehen auf ihn die Mobilisierung der öffentlichen Meinung und die in einem aufgeheizten Klima begangenen Gräueltaten zurück, die dem Widerstand gegen Rom eine affektive Grundlage geben. Die eigentliche »Freiheitsschlacht« (DKV II, Vs. 1450) aber, die im Text in Verbindung mit dem Suevenfürsten Marbod auch als solche bezeichnet wird, schlägt ein anderer, nämlich Marbod selbst:

MARBOD So traf mein Heer der Sueven wirklich
Auf Varus früher ein, als die Cherusker?

KOMAR Sie trafen früher ihn! Arminius selbst,

Er wird gestehn, daß Du die Schlacht gewannst! (DKV II, Vs. 2459–2462)

Dass Tell und Herrmann nur im eingeschränkten Sinn Träger der Freiheitshandlung sind, hat unterschiedliche Gründe. Bei Tell hat es, abgesehen von seiner Nicht-Teilnahme am Rütli-Schwur, mit den Ereignissen zu tun, die ihm vor dem Mord am Reichsvogt in der Apfelschuss-Szene widerfahren und die er im Monolog vor dem Mord reflektiert. Tell ist, wie zu erläutern sein wird, ein gebrochener Held. Bei Herrmann hat es damit zu tun, dass er gar kein Held ist. Nicht nur entscheidet ein anderer die »Freiheitsschlacht«, er ist auch nicht in der Lage, mit Varus, dem gefangenen und verwundeten Feldherrn und Statthalter des Augustus, einen Kampf auszufechten. Bevor es dazu kommt, unterliegt Herrmann in einem Ausscheidungskampf dem Cimbernfürsten Fust. Es ist Fust, der Varus tötet und daraufhin an den Cherusker die Worte richtet: »Herrmann, Du bist mir böse, mein Bruderherz, / Weil ich den Siegerkranz schelmisch Dir geraubt?!« (DKV II, Vs. 2533f.) Vor diesem Hintergrund sind »Freiheitsschlacht« und Herrmanns Schlacht, die Schlacht Herrmanns, nicht dasselbe. Herrmann schlägt eine andere Schlacht – keine militärische.

Die Infragestellung der Integrität der Protagonisten als Freiheitshelden lässt sich, wie im Folgenden ausgeführt werden soll, auf die Formel einer *entstellten Freiheit* bringen. Die Idee einer unproblematischen, unebrochenen und idealistisch reinen Freiheit wird in den Dramen auf je eigene Weise entstellt. Eine wichtige Rolle spielt dabei in beiden Dramen, wiederum auf je eigene Weise, ein Prozess der ›Vergiftung‹, der die (moralische) Unversehrtheit der Protagonisten und zugleich das Handlungsgeschehen selbst betrifft.⁹ Die Vorstellung von Freiheit ist in den Dramen Schillers und Kleists entstellt, weil sie vergiftet ist. Im Vordergrund der Ausführungen steht zunächst, was man die Vergiftung Tells nennen könnte. Darauf folgt die Erörterung

8 Zur Stoffgeschichte und zur Forschungsliteratur vgl. den Überblick bei Georg-Michael Schulz, ›Wilhelm Tell. Schauspiel‹ (1804). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.), Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2011, S. 214–236.

9 Ich setze damit Überlegungen zu einer Ästhetik der Reinheit und Integrität (und deren Gefährdungen) fort, die sich im Rahmen meiner ›Geschichte der reinen Poesie‹ unter anderem auf Schillers Dramatik, insbesondere die ›Wallenstein‹-Dichtung, bezogen haben (vgl. Jürgen Brokoff, Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde, Göttingen 2010, S. 318–343).

von Herrmanns Programm einer kalkuliert zum Einsatz gebrachten Hassrhetorik, die nicht nur das öffentliche Meinungsklima vergiftet, sondern auch das persönliche Umfeld des Cheruskerfürsten affiziert.

III.

Ausgangspunkt der in Schillers Drama geschilderten Entwicklung ist die unschuldige und glückliche Einfalt Tells, der sich im Einklang mit sich und der Natur weiß. Diese Einfalt ist in einem moralisch ernstzunehmenden Sinn zu verstehen. Sie ist, in Schillers Begriffen, kindliche, nicht kindische Einfalt.¹⁰ Ein erster Beleg hierfür ist am Anfang des Stücks die Rettung Baumgartens, eines Mannes aus Unterwalden, der sich auf der Flucht vor Reitern des von ihm erschlagenen Landvogts befindet. Während sich die Umstehenden weigern, den vom Tod Bedrohten über den stürmischen See zu fahren, ist Tell dazu ohne Zögern bereit und kritisiert die »eitle[] Rede« (FA 5, Vs. 148) der anderen mit wenigen, aber treffenden Worten. Tell handelt aus der Sicherheit desjenigen heraus, der weiß, was das moralisch Richtige und Gute ist.

Deutlich wird dies auch in der Szene, die den Einbruch der Gewaltherrschaft der kaiserlichen Vögte in die Idylle der Schweizer Alpentäler zum Thema hat.¹¹ Das Symbol dieser Gewaltherrschaft ist der auf einer Stange befestigte Hut, der die vorbeigehenden Schweizer zur Ehrerbietung zwingen soll. Wenngleich der Hut als Herrschafts- und auch Freiheitssymbol geschichtlich verbürgt ist,¹² geht es in Schillers Drama vor allem um die Künstlichkeit desselben. In der Bühnenanweisung steht, dass das Volk bei der Befestigung des Hutes »laut« auflacht (FA 5, vor Vs. 402) und spöttisch seinen Unmut äußert: »Wir 'nen Hut verehren!« (FA 5, Vs. 403) Später heißt es, dass das Volk ein »sicheres Gefühl« (FA 5, Vs. 1635) für das Richtige hat und sich nichts vormachen lässt. Eben dieses »sichere Gefühl« zeichnet auch Tell aus, wenn er mit seinem Sohn am Hut vorbeigeht, »ohne darauf zu achten« (FA 5, vor Vs. 1771). Das sichere Gefühl, dem künstlichen Symbol der Fremdherrschaft die Ehrerbietung zu versagen, ist dabei keineswegs ein bloßer Instinkt ohne jede Reflexion. Tell ist, was häufig übersehen wird, zuvor Zeuge der Befestigung des Hutes gewesen, er weiß also, wo sich der Hut befindet. Seine Missachtung des Hutes ist

¹⁰ Die Unterscheidung zwischen kindischer und kindlicher Unschuld ist ein wichtiges Element in Schillers Konzeption naiver Einfalt. Vgl. Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. In: FA 8, 706–810, hier 716f. Zum Zusammenhang von Schillers theoretischer Abhandlung und ›Wilhelm Tell‹ vgl. Gert Sautermeister, Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers, Stuttgart 1971.

¹¹ Zur politischen Dimension von Schillers Schauspiel vgl. Gerhard Kaiser, Idylle und Revolution. Schillers ›Wilhelm Tell‹. In: Richard Brinkmann u.a., Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien, Göttingen 1974, S. 87–128; Raymond C. Ockenden, ›Wilhelm Tell‹ as political drama. In: Oxford German Studies 18/19 (1989/90), S. 23–44; Albrecht Koschorke, Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers ›Tell‹. In: Uwe Hebekus u.a. (Hg.), Das Politische. Figurenlehren des politischen Körpers nach der Romantik, München 2003, S. 106–122.

¹² Vgl. Dieter Borchmeyer, Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994, S. 445.

nicht der Ausdruck tölpelhafter Ahnungslosigkeit. Dieser Punkt ist wichtig, um die kindliche Einfalt Tells von der kindischen Einfalt abzugrenzen. Es ist Tells kindliche, nicht kindische Einfalt, die ausgehend von der Hut-Szene die nachfolgende Handlung des Stücks in Gang setzt.

Die Integrität von Tells kindlicher Einfalt wird zur Zielscheibe des Reichsvogtes Geßler, der Tell dazu zwingt, die Armbrust auf den Kopf des eigenen Sohnes anzulegen. Die Ungeheuerlichkeit dieser Folter, die ihr Motiv nicht in der Bestrafung des Unbotmäßigen, sondern in der Zurschaustellung eines totalitären Machtwillens hat, wird im Drama als solche benannt. Das »Ungeheure« (FA 5, Vs. 1890), das der Reichsvogt Tell zumutet, bedeutet die Zerstörung der natürlichen Ordnung. Unter dieser natürlichen Ordnung ist zunächst das Vater-Sohn-Verhältnis zu verstehen. Dessen Eingebundenheit in den Naturzusammenhang wird mehrfach im Drama thematisiert, am deutlichsten nach der Apfelschuss-Szene zu Beginn des vierten Aufzuges. Dort heißt es:

Zu zielen auf des eignen Kindes Haupt,
Solches ward keinem Vater noch geboten!
Und die Natur soll nicht in wildem Grimm
Sich drob empören [...]. (FA 5, Vs. 2139–2142)

Die natürliche Ordnung wird aber auch insofern zerstört, als der Reichsvogt eine Entstellung normaler zwischenmenschlicher Verhältnisse bewirkt. Geßler sucht sich »das Seltsame« (FA 5, Vs. 1906) für Tell aus, um seine bizarre Lust in einer besonderen Art der »Kurzweil[]« (FA 5, Vs. 1912) zu befriedigen. Mit der grausamen Aufmerksamkeit eines Experimentators verfolgt er die Gefühlsregungen und Verhaltensweisen Tells und ist laut Bühnenanweisung »erstaunt« (FA 5, vor Vs. 2033), dass Tell die ihm aufgezwungene Tat ausführt und schießt. Bedenkt man, dass man es hier mit einer existentiellen Extremsituation zu tun hat, in der es um das Leben Tells und seines Knaben geht, so springt das Widernatürliche des vom Reichsvogt Arrangierten ins Auge.

Zu den im Drama beklagten »Taten wider die Natur« (FA 5, Vs. 2677), die zu Beginn des Stücks in einer Vergewaltigung und einer Folterung manifest werden, gehört auch der Entschluss Tells, tatsächlich auf seinen Sohn zu schießen und nicht etwa den Pfeil auf Geßler selbst zu richten. Dies gilt es bei aller Nötigung und Folter, die Tell widerfährt, sich bewusst zu machen. Im Moment des Schusses, der die Zerstörung der natürlichen Ordnung besiegelt, verliert Tell seine Unschuld und nicht erst bei der späteren Ermordung Geßlers. Dies verdeutlicht die Reaktion von Tells Frau Hedwig noch vor dem Mord am Reichsvogt. Den Sohn wieder in den Armen haltend, stellt sie ungläubig fest:

Und ist es möglich? Konnt' er auf dich zielen?
Wie konnt' ers? O er hat kein Herz – Er konnte
Den Pfeil abdrücken auf sein eignes Kind! (FA 5, Vs. 2315–2317)

Den Einwand, Tell habe in einer Zwangslage gehandelt, lässt sie nicht gelten: »O hätt er eines Vaters Herz, eh er's/Getan, er wäre tausendmal gestorben!« (FA 5, Vs. 2320f.) Vor diesem Hintergrund wird die Weigerung Hedwigs am Ende des

Stücks, ihren Mann bei der Hand zu fassen, doppeldeutig. Entgegen der von Tell lautstark reklamierten Reinheit seiner »Hände« (FA 5, Vs. 3180) sind diese zweifach befleckt: durch den Mord an Geßler, aber auch durch den Schuss auf das eigene Kind.

Dass dies von Tell selbst reflektiert wird, zeigt der lange Monolog vor der Ermordung Geßlers, den Schiller als das »beste im ganzen Stück« (FA 5, 807) bezeichnet hat. Man sollte sich durch die Rechtfertigungsversuche des angehenden Tyrannenmörders in der zweiten Hälfte des Monologs und durch die spätere Verklärung des Schützen zum »Retter« (FA 5, Vs. 3086) und »Stifter« der Freiheit (FA 5, Vs. 3083) nicht blenden lassen. Der Anfang des Monologs spricht eine andere Sprache. Dort stellt Tell zwischen seiner vergangenen Tat, dem Schuss auf das eigene Kind, und seiner zukünftigen Tat, der vorsätzlichen Tötung Geßlers, eine unheilvolle Verbindung her:

Du hast aus meinem Frieden mich heraus
Geschreckt, in gährend Drachengift hast du
Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt,
Zum Ungeheuren hast Du mich gewöhnt –
Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte,
Der kann auch treffen in das Herz des Feinds. (FA 5, Vs. 2571–2576)

Zwei Aspekte sind hervorzuheben: Erstens zeigt die Vergiftung an, dass Tell durch die Folter in die vom Reichsvogt verursachte Zerstörung der natürlichen Ordnung hineingezogen wird. Er hat sich an das »Ungeheure« gewöhnt. Die Wiederaufnahme dieses Wortes im Monolog verbindet die Foltertat Geßlers mit Tells Tat. Und zweitens tragen Vergiftung der Denkart und Gewöhnung ans Ungeheure den Mord an Geßler bereits keimhaft in sich. Die Satzkonstruktion der beiden letzten Verse: »Wer [...], der [...]« ist eine konsekutive. Die Ermordung Geßlers ist die böse und hässliche Frucht des zuvor Geschehenen.

Dies wirft die Frage auf, worin sich, neben der Tat selbst, dieser negative Entwicklungsprozess manifestiert und was die Folgen¹³ von Tells Vergiftung sind. Erstens verliert Tell die Fähigkeit, spontan zu handeln. Zwischen dem Entschluss, den Reichsvogt aus Rache für die Zerstörung der natürlichen Ordnung zu töten – Tell spricht davon, dass er »die heilige Natur« rächt (FA 5, Vs. 3182) –, und der Ausführung der Tat liegt eine beträchtliche Zeitspanne. Tell, der zuvor behauptet hat, »nicht lange prüfen oder wählen« (FA 5, Vs. 443) zu können, überlegt nun sehr lange, warum er so handeln muss, wie er handelt. Und er geht dazu über, mehr über die nützlichen Folgen seines Handelns zu sprechen als über das Handeln selbst. Er beginnt sich zu rechtfertigen. Verloren geht bei dieser Überlegung die Sicherheit desjenigen, der intuitiv weiß, dass er das Richtige tut. Die mehrfache Wiederholung des Wortes »Mord« (FA 5, Vs. 2570, 2621, 2634) in Tells Monolog sollte zu denken geben, denn sie weist auf das Schuldbewusstsein des Tyrannenmörders hin.

¹³ Peter-André Alt spricht zu Recht von den »Folgelasten«, die es im Zusammenhang mit Tells Tat zu ermessen gilt (Peter-André Alt, Friedrich Schiller. Leben – Werk – Zeit, Bd. 2, München 2000, S. 580).

Hinzu kommt, dass Tells Überlegungen keine Einheit bilden. Nicht nur wandern sie von der Selbstkritik des Vergifteten zu den Rechtfertigungsversuchen des heiligen Beschützers der Familie. Der Monolog springt auch vom einen Adressaten zum andern – erst ist es Geßler, dann der Pfeil, die Bogensehne, dann sind es die eigenen Kinder, die Tell anredet. Beides deutet auf die wachsende Unsicherheit des Sprechers hin. Die dem Mord an Geßler vorausgehende Reflexion Tells ist in dieser Perspektive nicht der politische Bewusstwerdungsprozess eines bisher Unpolitischen, sondern das verunsicherte und orientierungslos gewordene Suchen nach einem Leitfaden für das eigene Handeln. Tell ist durch die Nötigung, auf das eigene Kind zu schießen, der Kompass abhandengekommen, mit dessen Hilfe er intuitiv entscheiden kann, was gut und richtig ist. Er hat mit der Unschuld die moralische Einfalt verloren.

Die Unsicherheit Tells in moralischen Fragen setzt sich in der Parricida-Szene am Ende des Stücks fort. Dort grenzt Tell einerseits seine Tat von der Ermordung des Kaisers durch den Herzog von Schwaben ab und leugnet in offenem Widerspruch zu seinem Eingeständnis im Monolog, einen Mord begangen zu haben. Andererseits aber bekennt er gegenüber dem Herzog von Schwaben, »ein Mensch der Sünde« (FA 5, Vs. 3222) zu sein. Hinter diesem Bekenntnis steckt mehr als der Hinweis auf die moralische Hinfälligkeit des Menschen. Es mahnt an die eigene, im Schuss auf den Sohn und im Mord an Geßler begangene Sünde und widerlegt damit die vorangegangene Behauptung der eigenen »Unschuld« (FA 5, Vs. 2793).

Von »Schuld« (FA 5, Vs. 2589) hat Tell im Monolog selbst gesprochen. Ist dies der Ausdruck eines *Schuldbewusstseins*, so objektiviert sich dieser Ausdruck in der Sprache des Dramas. Die Ermordung Geßlers wird als »gräßliches« Ereignis (FA 5, Vs. 3223) bezeichnet. Mit demselben Begriff des Grässlichen aber wurden zuvor nicht nur die Folterung eines alten Mannes (vgl. FA 5, Vs. 638) und Tells Schuss auf das eigene Kind bezeichnet (vgl. FA 5, Vs. 1946), sondern auch die Ermordung des Kaisers (vgl. FA 5, Vs. 2964) durch Johannes Parricida, die nach der Ermordung Geßlers bekannt wird. Folgt man der Sprache und Wortwahl des Dramas, steht der Mord an Geßler in einer Kontinuität grässlicher Gewalttaten, die an keiner Stelle durchbrochen wird.¹⁴

Dass die von Tell vorsätzlich und aus dem Hinterhalt begangene Tat selbst dann ein Glied in der Kette grässlicher Gewalttaten bleibt, wenn man dem Volk wie auch dem Einzelnen¹⁵ ein legitimes Widerstandsrecht gegen den Tyrannen zugesteht,¹⁶ macht eine letzte Stelle deutlich. Dort wird die von Tell gegenüber dem Reichsvogt ausgeübte Gewalt mit einer vergleichbaren Situation in Beziehung gesetzt. Melchthal, der Sohn des gefolterten alten Mannes, dem die Augen ausgestochen

14 Auf sprachlicher Ebene fällt zudem auf, dass sowohl der Schuss, den Tell in der Apfelschuss-Szene auf Geßlers Befehl hin ausführt, als auch der Schuss, der Geßler in der hohen Gasse bei Küssnacht töten soll, als »Meisterschuß« (FA 5, Vs. 2043, 2649) bezeichnet werden. Hier wird die Kontinuität zwischen den beiden Taten Tells auch begrifflich fassbar.

15 Vgl. Alt, Friedrich Schiller (wie Anm. 13), S. 581f.

16 Vgl. dazu neben dem Überblick bei Alt, Friedrich Schiller (wie Anm. 13), S. 572–580, vor allem die folgende Studie: Dieter Borchmeyer, »Altes Recht« und Revolution. Schillers

wurden, und der Vater selbst verzichten in dem Moment, wo sie den verantwortlichen Landvogt in ihrer Gewalt haben, auf Rache; sie gewähren dem Festgesetzten die Möglichkeit, über die Landesgrenze zu gehen. Walther Fürst, der Anführer der Aufständischen aus Uri, kommentiert das so: »Wohl euch, daß ihr den reinen Sieg/Mit Blute nicht geschändet!« (FA 5, Vs. 2912f.) Gleiches lässt sich für Tells Tat nicht behaupten. Hier ist der Sieg mit Blut erkaufte.

IV.

Mit Blick auf die ›Herrmannsschlacht‹ von *entstellter* Freiheit und einer Ambivalenz der Befreiung zu sprechen, ist angesichts der in der Forschung breit diskutierten Problematik von Kleists politischen Schriften weniger überraschend als im Fall des ›Freiheitssängers‹ Schiller.¹⁷ Die Vorliebe Kleists für Grenzphänomene und Ausnahmestände¹⁸ jeglicher Art wäre hier ebenso anzuführen wie die Verflechtung des Autors mit der Programmatik und diskursiven Praxis des preußisch-deutschen Nationalismus.¹⁹ Gleichwohl gilt es auch hier, das Problem genau zu erfassen. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf drei, mit Blick auf die übergreifende Fragestellung wichtige Aspekte: erstens die bei Kleist (und anderen) stattfindende Einführung von Hass und Hassrede in den literarisch-publizistischen Meinungskampf der Zeit, zweitens die vergiftende Wirkung, die Herrmanns Aktionen auf der Handlungsebene auf die öffentliche Meinung und auf Thusnelda ausüben, sowie drittens eine dramaturgische Merkwürdigkeit, die das in Kleists Drama explizit so bezeichnete »Werk der Freiheit« (DKV II, Vs. 2177) betrifft. Dabei ist die Einsicht von Ruth Klüger zu berücksichtigen, dass Kleists ›Herrmannsschlacht‹ »kein Propagandastück«, sondern »ein Stück über die Ausübung von Propaganda und über einen geschliffenen und überzeugten Propagandisten« ist.²⁰

Zwischen 1806 und 1815 wird Hass in Deutschland als politische Kategorie, als Instrument des politischen Kampfes und als Redeform in die Diskussion eingeführt. Die Werke von Ernst Moritz Arndt spielen hierfür eine wichtige Rolle, insbesondere die Flugschrift ›Ueber Volkshaß.²¹ Es geht dabei, wie an anderer Stelle dargelegt wurde, um eine systematische Verschiebung der Grenzen des im politischen Raum

›Wilhelm Tell‹. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.), Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium, Tübingen 1982, S. 69–113.

17 Grundlegend hierzu Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987.

18 Vgl. dazu Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011.

19 Vgl. dazu die in den nachfolgenden Anmerkungen aufgeführte Forschungsliteratur.

20 Ruth Klüger, Freiheit, die ich meine. Fremdherrschaft in Kleists ›Herrmannsschlacht‹ und ›Verlobung in St. Domingo‹. In: Dies. (Hg.), Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994, S. 133–162, hier S. 150.

21 Vgl. Ernst Moritz Arndt, Ueber Volkshaß und über den Gebrauch einer Fremdsprache, Leipzig 1813.

Erlaubten.²² Zur Ausrottung der Besatzer sind, so Arndt in einem anderen wichtigen Text der Zeit, »alle Kriegskünste, Listen und Hinterlisten erlaubt«, zu den Waffen gehören »Büchsen, Keulen, Sensen usw.«²³ Im später entschärften preußischen Landsturmedikt von 1813 heißt es dazu, dass der Kampf der Notwehr »alle Mittel heiligt«.²⁴

Die Umsetzung eines solchen Kampfes mit allen Mitteln wird in Kleists ›Hermannsschlacht‹ dramaturgisch in Szene gesetzt. Dass dabei die von Carl Schmitt theoretisierte Guerilla-Strategie des Partisanenkampfes zur Anwendung gelangt, ist umfassend und detailliert erforscht.²⁵ Zu betonen ist aber, dass Kleists Drama die Vorstellung eines »fessellosen« (DKV II, Vs. 1484) Krieges, in dem alles erlaubt ist, mit der Idee verknüpft, eine politische Affektgemeinschaft zu schaffen. Deren Grundlage ist, wie Johannes F. Lehmann und Hans-Jürgen Schings gezeigt haben,²⁶ der Hass:

Ich aber rechnete, bei allen Rachegöttern,
Auf Feuer, Raub, Gewalt und Mord,
Und alle Greul des fessellosen Krieges!
Was brauch' ich Latier, die mir Gutes tun?
Kann ich den Römerhaß, eh' ich den Platz verlasse,
In der Cherusker Herzen nicht
Daß er durch ganz Germanien schlägt, entflammen:
So scheidet meine ganze Unternehmung! (DKV II, Vs. 1482–1489)

Auf diesen Ausruf folgt die berüchtigte Hally-Episode, die unter Rückgriff auf das Verginia-Motiv die Ermordung der von römischen Soldaten vergewaltigten Jungfrau durch den Vater und Verwandte schildert.²⁷ Die im Anschluss von Herrmann

22 Vgl. Jürgen Brokoff, Hass und Nation bei Ernst Moritz Arndt. In: Ders. und Robert Walter-Jochum (Hg.), Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte, Bielefeld 2019, S. 291–303.

23 Ernst Moritz Arndt, Was bedeutet Landsturm und Landwehr. Nebst einer Mahnung an deutsche Männer und Jünglinge in Preussens rheinischen Landen, Köln 1815, S. 11.

24 Zit. nach Carl Schmitt, Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen, Berlin 1995, S. 47.

25 Vgl. Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie (wie Anm. 17). – Zur zeitgeschichtlichen Einordnung von Kleists Drama vgl. Richard Samuel, Kleists ›Hermannsschlacht‹ und der Freiherr von Stein. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 5 (1961), S. 64–101; Ders., Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809 [1938], aus dem Englischen von Wolfgang Barthel, Frankfurt (Oder) 1995.

26 Vgl. Johannes F. Lehmann, Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist. In: Historische Anthropologie 14 (2006), S. 11–29; Hans-Jürgen Schings, Hermanns Haß. Die Spur der Revolution bei Heinrich von Kleist. In: Ders., Revolutionsetüden. Schiller, Goethe, Kleist, Würzburg 2012, S. 179–214.

27 Vgl. Christine Künzel, Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists ›Hermannsschlacht‹. In: KJb 2003, 165–183; Barbara Vinken,

betriebene politische Instrumentalisierung des in 15 Stücke zerteilten Frauenkörpers, der an die 15 Stämme Germaniens verschickt wird, hat die gewünschte Wirkung. »Empörung! Rache! *Freiheit!*« (DKV II, Vs. 1621, Hervorhebung J.B.) ruft das Volk aus. Herrmann hat nichts weiter zu tun als festzustellen: »Germanien lodert« (DKV II, Vs. 1624) – eine Formulierung, die am Ende des Stücks wörtlich wiederholt wird (vgl. DKV II, Vs. 2552).

Die Schaffung einer hasserfüllten Stimmung wird in der Handlungsführung des Dramas durch den strategisch kalkulierten Einsatz einer Reihe von Maßnahmen befördert.²⁸ Zu diesen Maßnahmen gehört auch die von Herrmann betriebene Intensivierung und Steigerung der von römischen Soldaten begangenen Verfehlungen – im Dramentext bezeichnenderweise »Unordnungen« (DKV II, Vs. 895) genannt. Sie erfolgen durch bewusste Übertreibungen und die gezielte Verbreitung von Halbwahrheiten, Gerüchten, *fake news*.

Die Vergiftung des Meinungsklimas ist nicht die einzige Vergiftung, die von Herrmanns Aufstachelungen zum Römerhass bewirkt wird. Von einer solchen ist auch Herrmanns Frau Thusnelda betroffen. Das ihr von Herrmann schrittweise, in steigender Dosis verabreichte Gift in Form der Schreckensnachricht, dass die Römerinnen das blonde Haar der germanischen Frauen begehren und dass deren Köpfe im Fall eines römischen Sieges kahlgeschoren werden, kulminiert in der gemeinsamen Lektüre eines abgefangenen Briefs, den der Legat Ventidius, der Thusnelda sehr zugetan ist und von ihr eine Locke besitzt, an die Kaiserin von Rom geschickt hat. Im Verlauf der von Herrmann inszenierten Lektüre – er schaut scheinbar unwissend mit in den Brief hinein – versagt Thusnelda vor Entsetzen die Sprache, weil sie das ungeheuerliche Begehren der Römerinnen nach germanischem Haar schriftlich vor Augen hat. Nachdem sie die Sprache wiedergefunden hat, schildert sie ihren komplett veränderten inneren Zustand: »Geh, geh, ich bitte Dich! Verhaßt ist Alles, /Die Welt mir, Du mir, ich: laß mich allein!« (DKV II, Vs. 1818f.) Das Wort »verhaßt« deutet auf eine passivische Struktur hin: »[V]erhaßt« ist ein Zustandspassiv (des Verbs »verhassen«). Es ist Herrmann, der sie in diesen Zustand gebracht hat, der sie die Welt hassen gelehrt hat. Nachdem Thusnelda sich wieder »gefaßt« (DKV II, Vs. 1863) hat, plant sie die bestialische Tötung des Legaten Ventidius. Sie lockt ihn in einen umzäunten Park, wo er eingesperrt von einer Bärin gerissen wird. Man mag in diesem Handlungsstrang, in dem Thusnelda, wie sie selbst sagt, »zur Bärin [...] gemacht« (DKV II, Vs. 2321) wurde, und in der Park-Szene mit der Bärin von Cheruska die eigentliche Schlacht von Kleists Drama sehen. Jedenfalls spricht Herrmann, nachdem Thusnelda ihm mit einem »*heissen Kuß*« (DKV II, vor Vs. 1863)

Deutsches Halaly: Rhetorik der Hetzjagd in Kleists »Herrmannsschlacht«. In: Rhetorik 29 (2010), S. 95–112.

28 Zu Kleists Partizipation am Diskurs der Preußischen Nationalbewegung vgl. Peter Michelsen, »Wehe, mein Vaterland Dir!« Heinrichs von Kleist »Die Hermannsschlacht«. In: KJb 1987, 115–136; Ethel Matala de Mazza, Nation. In: KHb, 346–349; Beda Allemann, Der Nationalismus Heinrich von Kleists. In: Benno von Wiese und Rudolf Heuß (Hg.), Nationalismus in Germanistik und Dichtung, Berlin 1967, S. 305–311.

ihren Willen zur Rache bekundet hat, vom »erste[n] Sieg« (DKV II, Vs. 1865), der erfochten wurde.

Dass die militärische »Freiheitsschlacht« (DKV II, Vs. 1450), die mit dem Sieg der Germanen über die Römer endet, nicht von Herrmann selbst geschlagen wird, führt zum letzten Punkt, der eine begriffliche und zugleich dramaturgische Merkwürdigkeit des Kleist'schen Textes betrifft. In der zwölften und dreizehnten Szene des fünften Aufzugs erfährt der römische Anführer Septimius die Wahrheit über das falsche Spiel von Herrmann, und zugleich wird ihm sein Todesurteil mitgeteilt. Eingeleitet wird diese Szenenfolge mit dem programmatisch klingenden Vers: »Jetzt muß das Werk der Freiheit gleich beginnen.« (DKV II, Vs. 2177) Was dann aber folgt, ist das genaue Gegenteil einer von Freiheit bestimmten Handlung. Septimius beruft sich auf sein Recht als Gefangener, und Herrmann weist dessen Erinnerung an »Pflicht und Recht« (DKV II, Vs. 2208) mit Entschiedenheit zurück. Daraus ergibt sich der folgende Wortwechsel:

HERRMANN *auf sein Schwert gestützt:*

An Pflicht und Recht! Sieh da, so wahr ich lebe!

Er hat das Buch vom Cicero gelesen.

Was müßt' ich thun, sag' an, nach diesem Werk?

SEPTIMIUS Nach diesem Werk? Armsel'ger Spötter, Du!

Mein Haupt, das wehrlos vor Dir steht,

Soll Deiner Rache heilig sein;

Also gebeut Dir das Gefühl des Rechts,

In Deines Busens Blättern aufgeschrieben!

HERRMANN *indem er auf ihn einschreitet:*

Du weißt was Recht ist, Du verfluchter Bube,

Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,

Um uns zu unterdrücken?

Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,

Und schlagt ihn tot! (DKV II, Vs. 2208–2220)

Selbst die paulinische Unterscheidung von Geist und Buchstabe, bei der auch nach Ansicht des Römers das Rechtsgefühl, das in der Brust des Menschen Aufgeschriebene den Vorzug vor einer maßgeblichen Schrift der antiken Ethik, Ciceros ›De officiis‹, erhält, vermag es nicht, Herrmann von seiner eklatanten Missachtung der Rechte des Gefangenen abzuhalten.²⁹ Fast hat man den Eindruck, dass hier wie an anderen Stellen vom Protagonisten des Dramas die vollständige Umkehrung des bisher Gültigen und Erlaubten angestrebt wird. Auch hier lässt sich eine versteckte Auseinandersetzung mit Schillers ›Wilhelm Tell‹ vermuten, wo in der Rütli-Szene explizit auf die Trennung von Geist und Buchstaben Bezug genommen wird. Die folgenden Verse könnte auch Kleists Septimius-Figur gesprochen haben: »Sind auch die alten Bücher nicht zur Hand, / Sie sind in unsre Herzen eingeschrieben.« (FA 5, Vs. 1121f.) Dass ausgerechnet die Septimius-Szene, an deren Ende der Aufruf zur Tötung mit der Keule steht, in Kleists Drama als Beginn des »Werk[s] der

29 Vgl. dazu auch Schings, Hermanns Haß (wie Anm. 26), S. 201f.

Freiheit« (DKV II, Vs. 2177) bezeichnet wird, ist merkwürdig und sollte zu denken geben. Zugleich deutet sich in der höhnischen Äußerung »Du weißt was Recht ist, Du verfluchter Bube« (DKV II, Vs. 2216) eine anti-koloniale Stoßrichtung von Herrmanns Figurenrede an.³⁰ Ruth Klüger hat nicht von ungefähr im Kontext der ›Herrmannsschlacht‹ und der Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹ auf den Klassiker des Anti-Kolonialismus, Frantz Fanons ›Die Verdammten dieser Erde‹ von 1961, hingewiesen.³¹

Verweist der Aspekt des Anti-Kolonialen unverkennbar auf die Abgründe und Ambivalenzen des Freiheitsbegriffs in der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts, so zielt bereits das letzte zu Ende geführte klassische Drama Schillers mit der psychologischen und moralischen Ausleuchtung der Abgründe im Inneren des Protagonisten in eine ähnliche Richtung. Damit verringert sich keineswegs der Abstand, der zwischen diesen beiden so unterschiedlichen Dramen besteht. Aber dieser Abstand lässt sich mit Blick auf das behandelte Problem einer entstellten Freiheit innerhalb *eines* diskursgeschichtlichen Zusammenhangs diskutieren, der die eingangs angeführte Kluft zweier Zeitalter zwar nicht aufhebt, aber doch überbrückt.

30 Vgl. Peter Horn, Der Terror des antikolonialen Kampfes: Kleist und ›Die Herrmannsschlacht‹. In: Ricarda Schmidt, Seán Allan und Steven Howe (Hg.), Heinrich von Kleist: Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt, Würzburg 2012, S. 133–146.

31 Vgl. Klüger, Freiheit, die ich meine (wie Anm. 20), S. 167f.

Journalpoetische Konstellationen

Kleist, Körner, Schiller

I. ›Über das Marionettentheater‹ – eine ›Schiller-réécriture?‹

›Über das Marionettentheater‹, erschienen in vier Teilen (12. bis 15. Dezember 1810) in den ›Berliner Abendblättern‹, gilt als Kleists Abrechnung mit der Weimarer Ästhetik, insbesondere mit Schillers Schrift ›Über Anmut und Würde‹. Indem Kleist einer hölzernen Spielpuppe Grazie zuschreibt, stelle das ›Marionettentheater‹ – so die dominierende Interpretationslinie – eine ›Provokation‹ oder ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik, eine ›Schiller-réécriture¹ beziehungsweise eine Revision oder »Desakralisierung«² von ›Über Anmut und Würde‹ dar. Das Narrativ von Kleist als Antiklassizist und Überwinder der Klassik, insbesondere der Schiller'schen Ästhetik, beherrscht die Forschung bis in jüngste Zeit.³ Zweifellos stellt ›Über das Marionettentheater‹ den Versuch dar, ästhetische Prinzipien der Weimarer Klassik herauszufordern.⁴ Aber ist die Schiller'sche Abhandlung wirklich die Folie, vor der Kleist seinen Versuch einer ›renitenten Ästhetik‹ entwickelt? Lässt sich die Vorstellung vom ›Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture mit den historischen Tatsachen und Kontexten vereinbaren? Sieht man genauer hin, erweisen sich die Zusammenhänge als komplexer. Einerseits konnte ein »enges intertextuelles Verhältnis«⁵ zu Schiller im ›Marionettentheater‹

- 1 Ulrich Johannes Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: KJb 2006, 75–99.
- 2 Ulrich Johannes Beil, ›Über das Marionettentheater‹. In: KHb, 152–156, hier 155.
- 3 »Überwiegend einig ist sich die Kleist-Forschung in der Diagnose von Kleists Antiklassizismus«, so Lehmann, der zugleich vor der »zum Klischee gewordenen Rede von Kleist als Antiklassizist« und insbesondere als »Antipode Schillers« warnt (Johannes F. Lehmann, Einführung in das Werk Heinrich von Kleists, Darmstadt 2013, S. 48). Zum Verhältnis Kleist–Schiller vgl. zusammenfassend Claudia Benthien, Schiller. In: KHb, 219–227. Zuletzt hat Anne Fleig darauf hingewiesen, dass die Forschung die Schiller-Bezüge bei Kleist zwar immer wieder angemerkt hat, eine systematische Untersuchung jedoch weiterhin ein Desiderat darstellt (vgl. Anne Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? Shakespeare, Schiller, Kleist. In: KJb 2017, 86–97, hier 88, Anm. 10). Vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 197–202 sowie Helmut Koopmann, Schiller und Kleist. In: Aurora 50 (1990), S. 127–143. Dieter Martin betont die Rolle Wielands als Vermittler zwischen Kleist und Weimarer Klassik (vgl. Dieter Martin, Beschreibung eines ›Kampfes‹ – Kleist und die Weimarer Klassik. In: Werner Frick [Hg.], Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i. Br., Berlin und Wien 2014, S. 367–390, hier S. 369–375).
- 4 Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive vgl. hierzu Eckart Goebel, Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger, Berlin 2006, S. 52f.
- 5 Lehmann, Einführung (wie Anm. 3), S. 54.

nämlich bislang weder nachgewiesen werden, noch liegen Rezeptionszeugnisse vor, die Kleists Lektüre der Schiller'schen Abhandlung eindeutig belegen würden.⁶ Andererseits lässt sich nicht in Abrede stellen, dass Gedanken der maßgeblich von Schiller formulierten Konzepte der Klassik hier aufgerufen und im Gewand einer bizarren Zeitungsanekdote durchgespielt werden.⁷

Von diesem Befund ausgehend möchte ich im Folgenden eine historische Konstellation beleuchten, die die problematische Frage nach Kleists Schiller-Rezeption im Allgemeinen, mit Blick auf ›Über das Marionettentheater‹ im Besonderen neu perspekti-

6 Vorsichtiger argumentiert zunächst zum Beispiel Gail K. Hart, *Anmut's Gender. The ›Marionettentheater‹ and Kleist's Revision of ›Anmut und Würde‹*. In: *Women in German Yearbook 10* (1994), S. 83–94, hier S. 84: »In many cases, we do not know what Kleist actually read – scholars are not even certain that his ›Kant-Krise‹ was precipitated by reading Kant – but ›Anmut und Würde‹ and its arguments were available to him and a comparative reading of the two essays strongly suggests that Kleist responded either to the essay itself or to some version of its contents«. Trotz dieser anfänglichen Zurückhaltung wird bald konstatiert: »[...] form and content express residence to Schiller«. Im Folgenden analysiert Hart den Aufsatz in Gender-Perspektive. Dabei stellt sie fest, dass Kleist Schillers Bestimmung der Anmut als weibliches Charakteristikum in parodistischer Weise umdeute, indem er das Grazie-Konzept im dezidiert homosozialen Kontext (»homosocial bonds«) diskutiere und mit homoerotischen Konnotationen auflade: Kleist »de-feminizes« Schiller (S. 87). Diese Lektüre mag »originell« (so Helmut Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik*. In: *KJb 1998*, 153–175, hier 164, Anm. 11) sein, einen Beweis für ihre Prämisse liefert Hart nicht. Diese Argumentationslücke ist exemplarisch für viele weitere Beiträge (z.B. Roger W. Müller Farguell, *Tanz-Figuren: zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten – Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*, München 1995; Constantin Behler, »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt?« Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik. In: *Athenäum. Jahrbuch der Romantik 2* [1992], S. 131–164), die sich in die Nachfolge Paul de Mans stellen. Demgegenüber sind wenige Versuche unternommen worden, den Kleist-Aufsatz »den Fluten subtilster philosophischer Interpretationen zum Trotz« (Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 290) in zeitgenössischen Diskursen, beispielsweise in theatergeschichtlichen Kontexten, zu verorten (vgl. Alexander Weigel, *Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists ›Über das Marionettentheater‹ und das ›Königliche Nationaltheater‹*. In: Dirk Grathoff [Hg.], *Heinrich von Kleist: Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen 1988, S. 263–281; Klaus Kanzog, *Wer ist Herr C. in Kleists ›Über das Marionettentheater?‹*. In: *KJb 2007*, 303–306). Wichtige Impulse gingen von der Tanzforschung aus (vgl. die Studien von Gabriele Brandstetter, z.B. Gabriele Brandstetter, *Kleists Choreographien*. In: *KJb 2007*, 25–37).

7 Gelegentlich wurde auch gegen die Lektüre im Gefolge Paul de Mans hervorgehoben, dass die »Irritationsmomente« in Schillers Ästhetik – die Spannung zwischen ethischer und ästhetischer Begründung von »Form« – mit Kleists ›Marionettentheater‹ mehr teilen, als dass sie als Negativfolie verstanden werden können. Schillers Konzept der Anmut und Kleists Kerngedanke im ›Marionettentheater‹ – der säkularisierte Sündenfall – wären demnach als »Ausdruck einer gemeinsamen diskursiven Problemstellung« zu lesen, »die mit der Entfremdungserfahrung und der Ursprungssuche der aufbrechenden Moderne zu tun hat.« (Sabine Schneider, *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg 1998, S. 167f.)

viert: Das *missing link* zwischen Schiller und Kleist, zwischen ›Anmut und Würde‹ und ›Marionettentheater‹, ist, so meine These, Christian Gottfried Körner.⁸ Mit dem engen Vertrauten Schillers stand Kleist in seiner Dresdner Zeit in näherem Kontakt. 1808 erschien Körners Abhandlung ›Über die Bedeutung des Tanzes‹ in Kleists ›Phöbus‹ – eine Abhandlung, die im Kontext der ›Kallias‹-Briefe bereits 1795 entstanden war. Die hier entfaltete autonomieästhetische Begründung des Tanzes stand Kleist somit direkt vor Augen, als er das ›Marionettentheater‹ für die ›Berliner Abendblätter‹ konzipierte. Zentral für einen neuen Blick auf diesen »überinterpretier[ten]«⁹ Text sind die erwähnten Publikationskontexte. Journale haben eine katalysatorische Wirkung, was die Verbreitung, Durcharbeitung und Pluralisierung des ›klassizistischen Diskurses‹ betrifft, an dem auch Kleists ›Über das Marionettentheater‹ partizipiert.

II. ›Horen‹ und ›Phöbus‹

Um Kleists Verhältnis zur Klassik zu beurteilen, bietet sich als Ausgangspunkt ein Blick in die von Kleist herausgegebene Zeitschrift ›Phöbus‹ an.¹⁰ Nach seiner Ent-

8 Hier schließe ich an die Überlegungen von Rüdiger Görner (Charakter und Grazie. Einflüsse Christian Gottfried Körners auf Kleists ›Marionettentheater?‹ In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft, NF XXIV [1983], S. 77–88) an, die in der Forschung zum ›Marionettentheater‹ seltsamerweise wenig rezipiert wurden. Der zentrale Hinweis auf Körner wurde auch im entsprechenden Handbuch-Artikel nicht gewürdigt.

9 »Wenn wir die Figur des ›abbrechenden Hinzufügens‹ (zugegebenermaßen, wie man sagt, ›überinterpretierend‹) als Verdichtung der gegensätzlichen Momente von körperlicher Bedrohung und sinnorientierter Heilung lesen, so würde sie in räumlicher (mechanischer, äußerlicher) Vorstellung das zeitlich-spirituelle Schema der Geschichtsphilosophie von Spaltung und Heilung parodieren [...].« (Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers, wie Anm. 6, S. 164) Einen kritischen Überblick über den *state of the art* der Forschung zum ›Marionettentheater‹ der 1970er- und 1980er-Jahre bietet Klaus Kanzog, Heinrich von Kleists ›Über das Marionettentheater‹ – wirklich eine Poetik? In: Dieter Borchmeyer (Hg.), Poetik und Geschichte. Victor Žmegač zum 60. Geburtstag, Tübingen 1989, S. 349–362.

10 Vgl. zum ›Phöbus‹ Anton Philipp Knittel, Zeitungen und Zeitschriften. ›Phöbus‹. Ein Journal für die Kunst. In: KHB, 162–166; Anton Philipp Knittel, »Ich bin wieder ein Geschäftsmann geworden«. Der ›Phöbus‹ im Spannungsfeld von Tausch und Täuschung. In: Christine Künzel und Bernd Hamacher (Hg.), Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie, Frankfurt a. M. 2013, S. 35–53; Christian Meierhofer, Hohe Kunst und Zeitungswaren. Kleists journalistische Unternehmen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012), S. 161–190; Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a. M. 2011, S. 305–325; Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 88–101; Justus Fetscher, ›Horen‹ – ›Athenäum‹ – ›Phöbus‹. Literaturkritische Spitzenzeitschriften. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2007/08, S. 175–190; Anton Philipp Knittel, Der ›Phöbus‹. Zwischen Kriegs- und Lebenskunst. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2007/08, S. 157–174; Gabriele Kapp, Kunst zu hören – »Kunst [...] zu lesen«. Anmerkungen zu Kleists sprachexperimentierender Dramaturgie im ›Guiskard‹-Fragment der ›Phoebus‹-Zeit. In: Christian Kluge und Jost Schneider (Hg.), Humanität in einer pluralistischen Welt? Themen-

lassung aus der französischen Kriegsgefangenschaft war Kleist im August 1807 über Berlin nach Dresden gelangt und hatte hier u.a. die Bekanntschaft Adam Müllers gemacht, mit dem er zunächst gemeinsam den Plan zur Gründung einer Verlagsbuchhandlung (»Phönix«¹¹) verfolgte. Kleist hatte mehrere Manuskripte parat, die er dringend veröffentlichen wollte, Müller strebte eine Publikation seiner in Dresden erfolgreich gehaltenen Vorlesungen an. Das Vorhaben scheiterte am Widerstand der örtlichen Buchhändler. Als Alternative projektierten Kleist und Müller bald ein Zeitschriftenunternehmen im Selbstverlag. Damit begaben sie sich auf ein unkämpftes Terrain, denn schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konkurrierten rund 200 literarische und ebenso viele historisch-politische Zeitschriften auf dem deutschen Buchmarkt, nach 1800 vergrößerte sich die Zahl um ein Vielfaches.¹² Andererseits führte gerade für einen hauptberuflichen Autor kein Weg am Journal vorbei: »[D]ie Zukunft des literarischen Marktes lag nicht mehr nur in Büchern, sondern vor allem in Zeitschriften.«¹³ Um also auf dem überschwemmten Journalmarkt konkurrenzfähig zu sein, mussten Kleist und Müller eine spezifische ›Journalpoetik‹¹⁴ entwickeln, die Aufmerksamkeit erregen und ein breites oder auch spezielles Publikum an sich binden konnte. An sich standen die Zeichen für ein solches Vorhaben gerade in der politisch stabilen Hauptstadt eines Rheinbundstaates mit einem kunst- und literaturaffinen, intellektuellen Publikum nicht schlecht. Man entschied sich, auch den Dresdner Maler Ferdinand Hartmann in das Projekt zu integrieren, der für die Sparte ›Bildende Kunst‹ zuständig sein sollte, Müller

geschichtliche und formanalytische Studien zur deutschsprachigen Literatur. Festschrift für Martin Bollacher, Würzburg 2000, S. 137–168; Susan Kassouf, *Textuality and manliness. Heinrich von Kleist's ›Michael Kohlhaas‹ (1810) and the journal ›Phöbus‹*. In: Martha B. Helfer (Hg.), *Rereading romanticism*, Amsterdam u.a. 2000, S. 301–325; Wilhelm Amann, *Ein Brief über den ›Phöbus‹. Adam Müller an den Verleger Reimer, 23. Januar 1808*. In: BKB 9, 45–50; Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung. Über den Zusammenhang von bildender Kunst und Poesie im ›Phöbus‹*. In: KJb 1990, 51–71; die einzige Monographie zum Thema: Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum ›Phöbus‹, zur ›Germania‹ und den ›Berliner Abendblättern‹*, Stuttgart 1984.

- 11 Jakob Baxa, *Die ›Phönix‹-Buchhandlung. Ein Beitrag zur Kleist-Forschung*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 75 (1956), S. 171–185.
- 12 Vgl. Manfred Misch, *Schillers Zeitschriften*. In: Helmut Koopmann (Hg.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 1998, S. 798; Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München 2000, S. 194.
- 13 Helmut Koopmann, *Schillers ›Horen‹ und das Ende der Kunstperiode*. In: Raymond Heitz und Roland Krebs (Hg.), *Schiller publiciste. Schiller als Publizist*, Bern, Berlin und Bruxelles 2007, S. 219–230, hier S. 219.
- 14 Unter ›Journalpoetik‹ ist »die Gesamtheit jener Faktoren, die Umfang und Auswahl, Gliederung und Proportion sowie Komposition und (ko-)textuelles Arrangement einer Zeitschrift betreffen – von der regulativen Gesamtprogrammatisierung bis zur Struktur der einzelnen Lieferung« zu verstehen (Astrid Dröse und Jörg Robert, *Journalpoetik. Kleists ›Erdbeben in Chile‹ in Cottas ›Morgenblatt‹*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 63 [2019, im Erscheinen]). Zum Konzept der ›Journalpoetik‹ vgl. auch Astrid Dröse und Jörg Robert, *Editoriale Aneignung und usurpierte Autorschaft. Friedrich Schillers ›Thalia‹-Projekt*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 27 (2017), S. 108–131.

übernahm den Bereich der philosophisch-ästhetischen Theorie, Kleist sollte den Literaturteil verantworten. Zu dem Dresdner Freundeskreis gehörte auch Körner, der das Projekt maßgeblich unterstützte.¹⁵ Es ist gut denkbar, dass er Kleist überhaupt auf die Idee brachte, eine Zeitschrift zu gründen und sich dabei an Schillers *Journal* zu orientieren. So hatte Körner mehrfach das Ende der ›Horen‹ beklagt und den Freund zu einer Neugründung ermutigen wollen.¹⁶ Wie dem auch sei: Die beiden Herausgeber, Kleist und Müller, erhoben sofort den Anspruch, das Erbe der ›Horen‹ anzutreten. Dem Tübinger Verleger Cotta kündigt Kleist im Dezember 1807 an, »ein Kunstjournal, unter dem Titel: Phöbus, monatsweise, nach dem erweiterten Plane der Horen zu redigieren und zu verlegen« (MA I, 800). Wie oder ob das Vorhaben des ›Horen‹-Revivals im Einzelnen umgesetzt wird, wäre eigens zu analysieren.¹⁷ Diskutiert wurde in dieser Hinsicht weniger die materielle und inhaltliche Gesamtgestaltung der Zeitschrift,¹⁸ seine Journalpoetik, als das aussagekräftige Titelbild Ferdinand Hartmanns, ein Konturstich, der den Sonnen- und Dichtergott Phöbus, eine Quadriga lenkend, zeigt. Umtanzt wird Phöbus hier von den Horen und einigen Genien. Das Prolog-Gedicht des Journals nimmt darauf Bezug:

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!

15 Barbara Gribnitz weist auf die Verbindung von Kleist und Christian Gottfried Körners Sohn, Theodor Körner, hin (vgl. Barbara Gribnitz, Glück auf! Heinrich von Kleist und Theodor Körner. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2007/2008, S. 143–55).

16 Vgl. Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller (Hg.), *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*. Faksimile-Nachdruck, hg. mit Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner, Stuttgart 1961, hier S. 603. Im Folgenden wird der ›Phöbus‹ im Fließtext nach dieser Ausgabe unter Angabe von Stück und Seitenzahl zitiert. – Körner hatte offenbar eine Neigung zu Journalprojekten, die er allerdings nie selbst in Angriff nahm, sondern seinen Freunden anempfahl. »Du äußerst den Wunsch, daß ich mich wieder auf eine Periodische Schrift einlassen möchte, und ich selbst wünschte um Deinetwillen es möglich machen zu können. Aber ich bin durch die Thalia, die Horen und den Almanach auf immer und ewig davon abgeschreckt«, schreibt Schiller an Körner am 17. März 1802 (NA 31, 118f.). Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Seitenzahl zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.

17 Zu den ›Horen‹ als Modell für Zeitschriftenunternehmen um 1800 auch mit Verweis auf Kleists *Journal* vgl. Ernst Osterkamp, *Neue Zeiten – neue Zeitschriften*. Publizistische Projekte um 1800. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* I (2007), S. 62–78.

18 Für einen Überblick vgl. Knittel, *Zeitungen und Zeitschriften*. ›Phöbus‹. Ein Journal für die Kunst (wie Anm. 10). Meierhofer betont die Bedeutung von Müllers ›Lehre vom Gegensatz‹ (1804) für die Gesamtgestaltung des ›Phöbus‹ (vgl. Meierhofer, *Hohe Kunst und Zeitungswaren*, wie Anm. 10). Osterkamp rückt die intermediale Dimension ins Zentrum (vgl. Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung*, wie Anm. 10). Eine Gesamtdarstellung des ›Phöbus‹ bleibt ein Desiderat der Kleist-Forschung.

Donnr' einher, gleichviel, ob über die Länder der Menschen,
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.
(Erstes Stück, unpag.)

Die Nennung der ›Horen‹ muss dabei als Hinweis auf das Weimarer Journal verstanden werden. In Schillers ›Horen‹-Vorrede werden die drei Horen, die »in leichten Tänzen« die Welt umkreisen und die »welterhaltende Ordnung« symbolisieren, als Regentinnen der Zeitschrift bezeichnet.¹⁹ Ob das Prolog-Gedicht als »radikale Kontrafaktur« der ›Horen‹-Programmatik bezeichnet werden kann,²⁰ wäre jedoch zu hinterfragen. Die ›Horen‹ erscheinen in Kleists Gedicht und auf dem Stich nach Hartmanns Gemälde jedenfalls nicht als Kontrahentinnen, sondern als Begleiterinnen, als beruhigende, weibliche Entourage des virilen Phöbus. Das Verhältnis von Phöbus und Horen zueinander lässt sich hier kaum als aggressiv, nicht einmal als kompetitiv beschreiben. Die Göttinnen unterbinden vielmehr den drohenden Kontrollverlust und fungieren als Garantinnen der Balance. Dementsprechend erkennt aus der Ferne, »vom Wartthurm« aus, »ein Späher das Maas« des am Himmel vorbeibrausenden Ensembles, was auf metrischer Ebene durch die Bewahrung strenger Distichen unterstrichen wird.²¹ Ein avantgardistischer Anspruch wird gleichwohl selbstbewusst artikuliert: Der Blick des Gottes soll sich mit den Horen als Instanzen des Ausgleichs in die Zukunft richten, weder zurück noch zur Seite soll er sich wenden. Programmatisch gedeutet: Weder das Vorbild – die ›Horen‹ – noch die Journalkonkurrenz²² sollen Phöbus von seiner freien Entfaltung abhalten.²³

19 Friedrich Schiller, Vorrede. In: Die Horen. Jahrgang 1795, Erstes Stück, S. Vif.

20 Andrea Polaschegg, Phöbus am Grabe des Herrn. Medienpolitik und Religionspoetik im ersten Heft von Kleists ›Journal für die Kunst‹. In: KJb 2018, 47–68, hier 52.

21 Eine metrische Durchbrechung der Distichen im letzten Vers (»Und auch vom Wartthurm entdeckt unten ein Späher das Maas.«) ist nicht erkennbar. Es handelt sich um einen regelkonformen Pentameter, der allerdings etwas holprig gestaltet ist (so auch das Urteil Böttigers im ›Freimüthigen‹ vom 5./6. Februar 1808, vgl. LS 225a). Vgl. dagegen Polaschegg, Phöbus am Grabe des Herrn (wie Anm. 20), S. 52f.

22 Zu denken ist hier beispielsweise an die von Leo von Seckendorff und Johann Ludwig Stoll in Wien gegründete Zeitschrift ›Prometheus‹. Vgl. Knittel, Der ›Phöbus‹ (wie Anm. 10), S. 167.

23 Am Ende des ersten Heftes findet sich ein Epilog-Gedicht, das zusammen mit dem Prolog die Lieferung rahmt. Hier bilden laut Meierhofer »die nächtliche Ruhe und das Verschnaufen der Pferde nach dem fast tödlichen Parforceritt das Gegenstück zum Eröffnungstext.« Meierhofer bezieht diese Spannung zwischen Prolog und Epilog auf Müllers, ebenfalls im ›Phöbus‹ publizierten philosophischen Vorlesungen, in der die »Beziehung zwischen Ruhe und Bewegung [...] anhand der Analogie von Poesie und Tanz erläutert« werden (Meierhofer, Hohe Kunst und Zeitungswaren, wie Anm. 10, S. 173).

Nicht nur die Schiller-Zeitschrift, auch Schiller selbst begegnet einem explizit und implizit im ›Phöbus‹, so in den ersten beiden Lieferungen in Müllers Abhandlungen über Madame de Staël.²⁴ Schiller wird hier zum Geistesverwandten der ›unfranzösischen‹ Französin. Dies zeige sich »in dem berühmten Gedichte Resignation« (Zweites Stück, 46), das als Fragment (die ersten vier Strophen) in der Übersetzung der Madame de Staël im vorherigen Heft wiedergegeben worden war (Erstes Stück, 56). An anderer Stelle, am Ende der sechsten Lieferung, wird eine »Laufbahn Schillers« – eine seriell erscheinende Biographie – angekündigt. Das Journal will zum Institut der Klassikerverehrung werden, Zeitgenossen werden aufgerufen, ihre Erinnerungen kundzutun, um »den Kranz, welchen wir zu seinem Andenken winden wollen, zu bereichern« (Sechstes Stück, 44). Neben diesen expliziten Schiller-Bezügen ist Schiller implizit gegenwärtig: So bildet für Adam Müllers Abhandlung ›Popularität und Mysticismus‹ im Ersten Stück des Kunstjournals die in den ›Horen‹ ausgetragene Kontroverse mit Fichte um Popularität in der philosophischen Darstellungsweise die Folie.²⁵ Zu nennen sind ferner jene im ›Phöbus‹ erschienenen Kleist'schen Texte, in denen die Forschung – in unterschiedlicher Intensität – Bezüge auf Schillers Werke erkannt hat: ›Penthesilea‹,²⁶ ›Michael Kohlhaas‹, ›Käthchen von Heilbronn‹, oder das ›Robert Guiskard-Fragment‹.²⁷

24 ›Über den schriftstellerischen Character der Frau von Stael-Holstein‹ (Erstes Stück, 54–56) und ›Über die Corinna der Frau von Stael-Holstein‹ (Zweites Stück, 42–47).

25 Müller zitiert an mehreren Stellen Gedanken aus Schillers Fichte-Kritik – der Name Fichtes fällt (»Darum ist Fichten und so vielen andern der redlichste Vorsatz der Popularität nie gelungen, weil sie nicht vor allen Dingen die begriffen, welche begreifen sollten«, Erstes Stück, 52), der Name Schillers nicht. Schiller hatte Fichtes Beitrag (›Über Geist und Buchstab in der Philosophie‹) aus inhaltlichen und stilistischen Gründen für die ›Horen‹ abgelehnt und erklärte seine Position – das Plädoyer für die ›schöne‹, anschauliche philosophische Darstellung – dazu in zwei Aufsätzen, wiederum in den ›Horen‹: ›Von den nothwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten‹ und ›Über die Gefahr ästhetischer Sitten‹, 9. Stück (1795); 11. Stück (1795).

26 Auf die Frage, in welchem Verhältnis Kleists Drama zu Schillers romantischer Tragödie stand beziehungsweise ob er sie überhaupt kannte, kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. »Dass die Stoffwahl für ›Penthesilea‹ unabhängig von Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ erfolgt sein sollte«, sei – so Hartmut Reinhardt – »nicht gut denkbar« (Hartmut Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schillerrezeption bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1988/89, 198–219, hier 215). Schiller geht es wie Kleist um ungeheure Weiblichkeit und zugleich um die dilemmatische Lage, in der sich die jeweilige Heldin durch die Spannung zwischen ihrer Liebe zum Feind und dem ethisch-religiösen Gesetz ihres Tuns befindet. Strukturelle Analogien, die nicht zuletzt in der Stoffwahl begründet liegen, sind auch in einzelnen Szenen erkannt und oft beschrieben worden. Aber selbst die Zeitgenossen – zumindest die Rezensenten des ›Phöbus‹ – bemerkten keine Zusammenhänge zwischen Schillers Johanna und Kleists Amazonenkönigin beziehungsweise äußerten sich in den mir bekannten Zeugnissen nicht dazu. ›Wallenstein‹- und ›Don Carlos‹-Zitate sind hingegen identifizierbar. Vgl. Martin, Kleist und die Weimarer Klassik (wie Anm. 3), S. 378f.

27 Die Forschung hat vor allem die ›Wallenstein‹-Bezüge hervorgehoben. Vgl. z.B. Peter Philipp Riedl, Für den Augenblick berechnet. Propagandastrategien in Heinrich von Kleists ›Die

III. Klassizistische Tanzästhetik im ›Phöbus‹

Für die Frage nach Kleists Verhältnis zu Schiller ist ein Text aus der ersten Lieferung des ›Phöbus‹ von besonderem Interesse, die mit dem ›organischen Fragment‹ der ›Penthesilea‹ eröffnet wird. Unmittelbar auf dieses folgt die anonyme (Autor: »**r.«) Abhandlung ›Über die Bedeutung des Tanzes‹ (Erstes Stück, 33–38). Thematik, Stil und ästhetische Positionen zeigen den Einfluss Schillers: Die Reflexionen über den Tanz in den ›Kallias‹-Briefen, Schillers Elegie ›Der Tanz‹, Elemente aus ›Über Anmut und Würde‹ und aus Schillers Geschichtsphilosophie im Allgemeinen klingen an.

Zunächst ein Blick auf Schillers Überlegungen zum Tanz: Schon in den ›Kallias‹-Briefen verwendet Schiller das Bild des (Gesellschafts-)Tanzes als ästhetisch-soziologische Reflexionsfigur. Die Idee von der »Schönheit der Bewegung«, die ohne »Tanzmeisterzwang« (NA 26, 216)²⁸ auskomme, entwickelt Schiller am Beispiel eines englischen Kontertanzes. Dabei wird die beobachtete Tanzszene zur Allegorie (»Sinnbild«), die wiederum als »ästhetisierte[s] [...] Sozialmodel[l]«²⁹ ausgelegt wird. Der Weltmann beherrscht den Tanz als Bestandteil guter Umgangsformen, was zugleich politische Implikationen mit sich bringt:³⁰

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein paßenderes Bild, als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren componierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem anderen in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des anderen. (NA 26, 216f.)

Durch die ›Kallias‹-Briefe zieht sich der Gedanke von der Schwerelosigkeit der Bewegung. Schönheit ist überall dort erkennbar, »wo die Masse von der

Herrmannsschlacht« und in seinen politischen Schriften. In: Frick (Hg.), Heinrich von Kleist, wie Anm. 3, S. 189–230. Auch Kleists Hauptquelle ist hier erwähnenswert: Es handelt sich um die im dritten Jahrgang der ›Horen‹ (1. Stück, 1797) publizierte historische Abhandlung ›Robert Guiscard. Herzog von Apulien und Calabrien‹ von Karl Wilhelm Ferdinand von Funk.

28 Vgl. Gabriele Busch-Salmen, Naturfreiheit contra Tanzmeisterzwang. Schillers ambivalentes Verhältnis zum Tanz. In: Musik in Baden-Württemberg 12 (2005), S. 19–34.

29 Gabriele Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen« – Jean-Georges Noverres ›Lettres sur la Danse, et sur les Ballets‹ und Schillers Abhandlung ›Über Anmut und Würde‹. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack (Hg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, S. 77–93, hier S. 92. »Schillers Ästhetik der Geselligkeit zielt auf Vermeidung von Unfällen und Zusammenstoßen, auf *Konfiguration* statt *Kollision*. Dass damit zugleich eine politische Leitidee formuliert wird, liegt auf der Hand.« (Jörg Robert, Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin und Boston 2011, S. 414)

30 Robert, Vor der Klassik (wie Anm. 29), S. 413f.

Form, und (im Thier- u: Pflanzenreich) von den lebendigen Kräften [...] völlig beherrscht wird.« (NA 26, 205) Ein Vogel im Flug, seine »Fähigkeit über die Schwere zu siegen«, ist in diesem Kontext das »Symbol der Freiheit« schlechthin (NA 26, 205). Der Vogelflug veranschaulicht die Grunddefinition der ›Kallias-Briefe: »Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit« (NA 26, 200).³¹ Diese Denkfigur spielt nun bekanntlich auch in ›Über Anmut und Würde‹ eine zentrale Rolle. »Das Antigrave ist hier [...] Bild für die ästhetische Freiheit des Spiels der Kunst«, die – wie in den erwähnten Reflexionen der ›Kallias-Briefe – »eine selbstbegründete Ordnung als ornamentale Konfiguration erfindet«.³² »In einer schönen Seele ist es also,« – so der berühmte Passus – »wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren« (NA 20, 288). Dies entspricht der Vorstellung in den ›Kallias-Briefen, wonach beim Tanz »jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt« (NA 26, 216f.), jeder also einer vernünftigen Ordnung freiwillig und zwanglos folgt.³³ Ihren kulturgeschichtlichen Referenzpunkt hat die Reflexionsfigur ›Tanz‹ bei Schiller in der Repräsentationskultur des Ancien Régime. In diesen Ästhetik-Komplex gehört auch die Elegie ›Der Tanz‹ (1795), in der Schiller das »Ideal einer kollisionsfreien Selbstorganisation«³⁴ als »stilles Gesetz« bezeichnet. Im spielerischen Organisationsmodus des »geselligen Tanz[es]« werden individuelle Freiheit und vernünftige Ordnung des Ganzen in Einklang gebracht. Der »tobende Sprung« wird durch den »goldenen Zügel« des »Rhythmus« von einer unsichtbar ordnenden Macht, einer »magische[n] Hand« gelenkt:

Sieh, wie schwebenden Schrittes im Wellenschwung sich die Paare
Drehen! Den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.

³¹ Zur Metaphorik dieser Definition in der Auseinandersetzung mit Kant vgl. Jörg Robert, ›Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen. In: Georg Bollenbeck und Lothar Ehrlich (Hg.), Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, Köln und Wien 2007, S. 159–175; Karl Menges, Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den ästhetischen Schriften Schillers. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.), Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium, Tübingen 1982, S. 181–199.

³² Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen« (wie Anm. 29), S. 93.

³³ Gabriele Brandstetter hat diese Verbindungslinien zwischen den gedanklichen Variationen von Tanz als harmonisches Sinnbild der Schönheit, dem ›Antigraven‹ als der als »Freiheit in der Erscheinung« bezeichneten Schönheit und Anmut als Schönheit der Bewegung in Schillers frühen ästhetischen Schriften aufgezeigt (Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen«, wie Anm. 29, S. 92).

³⁴ Robert, Vor der Klassik (wie Anm. 29), S. 414. Vgl. auch Albrecht Riethmüller, Friedrich Schiller: ›Der Tanz‹. Die Harmonie des Rhythmus. In: Ders. (Hg.), Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht, Laaber 1996, S. 66–90; Jürgen Barkhoff, Tanz der Körper – Tanz der Sprache. Körper und Text in Friedrich Schillers Gedicht ›Der Tanz‹. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), S. 147–163; Jochen Golz, Nemesis oder die Gewalt der Musik. In: Norbert Oellers (Hg.), Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller, Stuttgart 1996, S. 114–122.

Seh' ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?
[...]
Jetzt, als wollt' es mit Macht durchreißen die Kette des Tanzes,
Schwingt sich ein muthiges Paar dort in den dichtesten Reihn.
Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm schwindet,
Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.
Sieh! jetzt schwand es dem Blick; in wildem Gewirr durcheinander
Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
[...]

Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt. (NA 21, 299)

In Kenntnis dieses kunsttheoretischen Motivzusammenhangs (›Kallias-Briefe – Elegie) lassen sich die maßgeblichen Passagen des ›Phöbus-Aufsatzes ›Über die Bedeutung des Tanzes‹ als inhaltliche und auch stilistische Schiller-Bezüge identifizieren. Es handelt sich um eine Abhandlung, die sich kunst- und kulturphilosophisch sowie historisch mit dem Tanz und seinen nationalen Ausprägungen befasst. Generell geht es um die in den ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts diskutierten Fragen nach der Semiotik des Tanzes sowie seinem Status im Kanon der schönen Künste.³⁵ Dem Autor zufolge hat der Tanz einen eigenen »Charakter«, eine eigene inhaltliche Bedeutung. Er wird also als eine »absolute« Kunst beschrieben. Der Tanz muss »in sich selbst eine Bedeutung haben, und scheint sich zur Mimik zu verhalten, wie der Gesang zur Rede« (Erstes Stück, 34). Daher muss geklärt werden, welche Elemente des Tanzes semantisiert sind (zum Beispiel Rhythmus, bestimmte Bewegungen). Der Tanz sei gleichsam eine poetische Sprache, die ebenfalls »Spondeen, Jamben, Dactylen, sein Metrum, seine Strophen« aufweise (Erstes Stück, 35).³⁶ Dies wird am Beispiel von Nationaltänzen erläutert, in denen das Verhältnis des Männlichen zum Weiblichen verschiedene Ausprägungen annimmt:

Der kosackische Tanz gleicht einem Wechselgesang, worin ein Theil den andern durch Reichthum, Stärke und Feinheit des Ausdrucks zu übertreffen sucht. Der deutsche Tänzer scheint nichts weiter darstellen zu wollen, als die Nähe der Geliebten. (Erstes Stück, 38)

An zentraler Stelle des Aufsatzes, in der es um die Semantik bestimmter Bewegungen geht, wird mit sentimentalischem Blick das »Ideal des Lebens« in einer fernen vergangenen Zeit beschrieben, in der es auch »unter den rohesten Wilden« große,

35 Zur Einordnung des Aufsatzes in die ästhetische Tanz-Debatte der Zeit vgl. Roger W. Müller Farguell, *Tanz*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart und Weimar 2005, S. 1–14, hier S. 4f.

36 Zur Tradition, Choreographie als Sprache aufzufassen vgl. Brandstetter, *Kleists Choreographien* (wie Anm. 6), S. 27f.

rauschhafte Freudenfeste gab. Dieser kultische »Zustand der Begeisterung« fand im Tanz, dem stilisierten Freudensprung, seinen Ausdruck:

Das freie Spiel des lebenden Wesens in seiner Welt wird durch den Sieg der Form über die Masse in der Bewegung bezeichnet. Die Gestalt schwebt im Raume ohne Anstrengung und ohne Widerstand. Sie wird nicht durch Schwere an den Boden gefesselt; sie haftet an ihm aus Neigung. Jeder Muskel behält ihre (!) eigne Reizbarkeit und Elasticität, aber alle stehen unter der milden Herrschaft einer inneren Kraft, der sie freiwillig zu gehorchen scheinen. (Erstes Stück, 34)

Damit wird der Tänzer, der den Gesetzen der Schwerkraft entbunden zu sein scheint, zur idealtypischen Reflexionsfigur einer klassischen Ästhetik im Zeichen Schillers, denn er verkörpert die zwanglose Balance zwischen Stoff und Form:

Je größer die Bestimmtheit ohne Spur eines äußeren Zwangs, desto vollständiger erscheint die Freiheit. Das Unbestimmte in der Erscheinung deutet auf Unvermögen in der bestimmenden Kraft. (Erstes Stück, 34)

Der zitierte, für den Duktus der Abhandlung exemplarische Passus, verrät genaue Kenntnis der Schiller'schen Ästhetik sowie der Elegie ›Der Tanz‹. Dafür spricht auch, dass der Autor die Darstellung der tanzenden Seele in eine »wellenförmig[e] Linie« (Erstes Stück, 33) münden lässt. Schon Böttiger hatte einen Verdacht, wer der Verfasser des anonym publizierten Textes sein könnte: »Der zweite Aufsatz des Phöbus, über die Bedeutung des Tanzes, verräth eine geübte Hand, die wir schon vorher einigemal mit Vergnügungen in den ›Horen‹ bemerkt haben.«³⁷ In seiner Edition des ›Phöbus‹ ist Helmut Sembdner dieser Spur gefolgt und hat den Autor identifiziert: Christian Gottfried Körner. Körner, und das ist in diesem Zusammenhang nun besonders interessant, hatte den Aufsatz bereits um 1795 für Schillers ›Horen‹ konzipiert.³⁸ Er hätte die Fortsetzung seiner ›Horen‹-Abhandlung ›Über Charakterdarstellung in der Musik‹ werden sollen, in der Körner gegen Affektenlehre und Nachahmungsästhetik eine Theorie der absoluten Musik entwickelte,³⁹ die Schiller mit großer Begeisterung aufnahm (vgl. NA 27, 137f.). Bereits hier hatte Körner im Anschluss an die ›Kallias‹-Briefe ähnliche Gedanken formuliert:

37 Böttiger im ›Freimüthigen‹, 6. Februar 1808, zit. nach Sembdner, Kommentar (wie Anm. 16), S. 623.

38 Gabriele Brandstetter, Die andere Bühne der Theatralität: *move* als Figur der Darstellung in Schillers Schriften zur Ästhetik. In: Walter Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 287–304, hier S. 294.

39 »Mit dem Eintritte hingegen in das Reich der Schönheit unterwirft sich auch der Tonkünstler ganz andern Gesetzen. Befreyt von aller äußern Herrschaft der Vorurtheile, Moden und Launen seines Zeitalters wird er desto strenger gegen sich selbst, und sein einziges Bestreben ist, seinen Werken einen unabhängigen, selbstständigen Werth zu geben.« Daher sei es Aufgabe des Künstlers, wie auch des Komponisten, seinen »Stoff [zu] idealisieren« (Christian Gottfried Körner, Über Charakterdarstellung in der Musik. In: Die Horen. Jahrgang 1795, Fünftes Stück, S. 97–121, hier S. 97, 100). Vgl. Claudio Bolzan, Chr. G. Körner e il saggio ›Über Charakterdarstellung in der Musik‹. In: Nuova rivista musicale italiana 4

Was dem Menschen am nächsten liegt, ist sein Körper, und die Luft, welche er einathmet und aushaucht. In beidem fand der Trieb nach unabhängiger Thätigkeit seinen ersten Wirkungskreis. In dem freien Schweben des Körpers, ohne vom Druck der Schwere beschränkt zu werden, fühlt auch der Geist sich gleichsam seiner Bande entledigt. Die irdische Masse, die ihn stets an die Abhängigkeit von der Aussenwelt erinnerte, scheint sich zu veredeln und es erweitern sich die Grenzen seines Daseyns.⁴⁰

Aus verschiedenen Gründen war es nicht zum Abdruck der Tanz-Abhandlung in den ›Horen‹ gekommen. Konkret angeregt worden war Körner dabei offenkundig von dem erwähnten Gedicht ›Der Tanz‹. Wie intensiv er sich mit Schillers Elegie beschäftigt hat, bezeugt ein Brief vom 9. September 1795, in dem Körner von seinen Schwierigkeiten bei der Vertonung des Textes für den ›Musenalmanach für das Jahr 1796‹ berichtet.⁴¹

Der Aufsatz lag also gewissermaßen in der Schublade, als Körner ihn Kleist etwa zwölf Jahre nach seiner Entstehung für die Publikation im ›Phöbus‹ anbot. Mit Körners Tanz-Abhandlung, dem Gegenstück zu ›Über Charakterdarstellung der Musik‹ in Schillers Journal, konnte sich der ›Phöbus‹ also dezidiert als Fortsetzung der ›Horen‹ präsentieren. Körner bildete in Person und mit seiner Abhandlung die Brücke zwischen den Journalen.

IV. ›Über das Marionettentheater‹ – eine Antwort auf Körner?

Zurück zu ›Über das Marionettentheater‹. Lesen wir Kleists Text vor dem beschriebenen Hintergrund, liegt eine Vermutung nahe: Kleist bezieht sich nicht primär auf Schiller, sondern auf Körner. Schiller wird indirekt, eben durch das Medium Körner, rezipiert. So scheint dessen Vorstellung eines freien Schwebens

(1995), S. 701–720. Zum ästhetischen Charakterbegriff und zur Charakterdarstellung in der Musiktheorie vgl. Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Stuttgart 1989, speziell zu Körner S. 127–204.

⁴⁰ Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik* (wie Anm. 39), S. 102.

⁴¹ »Hier hast Du eine Composition des Tanzes. Anfänglich verzweifelte ich an der Möglichkeit. Indeß nuetzte ich die ersten Momente, da die Wirkung des Gedichts noch durch nichts gestört war, und ließ mich nachher nicht durch Schwierigkeiten abschrecken. Sorgen nur, daß beim Vortrage das Tempo allmählich langsamer wird, doch so, daß der langsamste Satz immer noch Bewegung genug behält. [...] Wirklich hat mir diese Arbeit einiges Zutrauen zu mir gegeben. Wenigstens kenne ich unter meinen musikalischen Producten keins, daß mir lieber wäre. Bei einigen Tactarten machte der Pentameter eine eigene Schwierigkeit.« (Körner an Schiller, 9. September 1795, NA 35, 329f.) Offensichtlich handelt es sich um ein durchkomponiertes Stück, für das Körner auch Möglichkeiten einer Instrumentierung für Orchester vorschlägt. Die Komposition wurde jedoch nicht im ›Musenalmanach‹ publiziert, sondern separat von Michaelis veröffentlicht. Ein Exemplar ist nicht nachgewiesen. Vgl. Sembdner, *Kommentar* (wie Anm. 16), S. 615.

in Kleists Bestimmung der »antigraven« Eigenschaften der Puppe aufgegangen zu sein:⁴²

Zudem, sprach er [der Tänzer Herr C.], haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebensten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. (SW⁹ II, 342)

»Die Gestalt schwebt im Raume ohne Anstrengung und ohne Widerstand«, heißt es bei Körner (Erstes Stück, 34). Aus der Perspektive der Tanz-Theorie wiederholt und konkretisiert er hier die Kriterien, »die in Schillers ästhetischer Theorie allgemein unter der Signatur der Bewegung gefasst sind.«⁴³ Kaum zu übersehen ist Kleists Nähe zu Körners Charakterisierung des Tanzes als »Sieg der Form über die Masse in der Bewegung« und des Tänzers, der sich als schwebende Gestalt »im Raum ohne Anstrengung und Widerstand« (Erstes Stück, 34) bewegt.⁴⁴ Der Unterschied und die Pointe besteht jedoch darin, dass Kleist gegenüber der Körner'schen Tanzästhetik eine hölzerne Puppe,⁴⁵ dazu ausgerechnet ein Objekt der kruden Volkskultur, des Jahrmarks und der »vulgären Vergnügung«,⁴⁶ anführt, um das Ideal der anmutigen, schwerelosen Bewegung zu charakterisieren.

Auch hier zeigt sich, dass es plausibler ist, dass Kleist Körner statt Schiller vor Augen hat: Für Schiller ist der Tanz in erster Linie »ein Modell der bürgerlichen

42 Die Verbindung wurde bereits mehrfach erkannt, aber nicht zu einer weiterführenden These mit Blick auf die Interpretation des »Marionettentheater«-Aufsatzes entwickelt. Allein Rüdiger Görner geht unter Rückgriff auf Joseph P. Bauke näher auf diese Konstellation ein (vgl. Görner, Charakter und Grazie, wie Anm. 8; vgl. Joseph P. Bauke, Christian Gottfried Körner. Portrait of a literary man. Phil. Diss., University of Columbia 1963, S. 263f.: »He was himself thinking about the dance, and we may assume that he realized the merits of Körner's theory. A connection with, or an influence on, Kleists »Über das Marionettentheater« cannot be proved, though there are some superficial resemblances.«) Dirk Grathoff sieht den Zusammenhang zwischen Tanz-Aufsatz und »Marionettentheater«, beschränkt sich jedoch auf eine Feststellung: »Eine näher liegende Beziehung zum »Marionettentheater« läßt nämlich der Aufsatz von Christian Gottfried Körner »Über die Bedeutung des Tanzes« aus dem ersten »Phöbus«-Heft erkennen, worin Körner die Schönheit des Tanzes als »Sieg der Form über die Masse in der Bewegung« bezeichnet [...].« (Dirk Grathoff, Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, 2., verbesserte Auflage, Wiesbaden 2000, S. 147) Weiterführend und mit kritischem Blick auf Görner vgl. Christiane Krautscheid, Gesetze der Kunst und der Menschheit. Christian Gottfried Körners Beitrag zur Ästhetik der Goethe-Zeit, Diss. TU Berlin 1998, http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tu-berlin/diss/1998/krautscheid_christiane.pdf (07.08.2019).

43 Brandstetter, Die andere Bühne der Theatralität (wie Anm. 38), S. 295.

44 So auch Krautscheid, Gesetze der Kunst und der Menschheit (wie Anm. 42), S. 242f.

45 In den Anspielungshorizont rückt auch die philosophische Reflexionsfigur der »Marionette«, bekannt vor allem aus Platons »Nomoi«. Vgl. Wilhelm Blum, Kleists »Marionettentheater« und das Drahtpuppengleichnis bei Platon. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 23 (1971), S. 40–49.

46 Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 6), S. 159.

Souveränität«.47 Es geht um den Gesellschaftstanz, nicht um die Grazie eines Sotolänzers, zu der Kleists Marionette den Kontrast bildet. In ›Über Anmut und Würde‹ ist von Tanz nur an einer Stelle kurz die Rede, wenn Schiller die gekünstelte »Tanzmeistergrazie« kritisiert und hier auch die Bühnenkünstler, vor allem aber den Schauspieler, im Blick hat. Anmut ›ereignet‹ sich bei Schiller in der geordneten, maßvollen Choreographie, ja sie ist der Akt dieser Ordnung selbst. Der englische Contretanz ist – wie es in den ›Kallias‹-Briefen heißt – das »treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern« (NA 26, 216f.) Dagegen geht es Körner ausdrücklich um eine autonomieästhetische Begründung des Tanzes, was mit geschichtsphilosophischen Überlegungen im Sinne einer ›sentimentalischen‹ Perspektive kombiniert wird. Die Positionen, die in den ›Kallias‹-Briefen symphilosophisch entwickelt und von Schiller dann in den genannten Abhandlungen publiziert wurden, fließen ein.

Daraus folgt: Ob Kleist Schillers ästhetische Schriften studiert hat und ob sich das ›Marionettentheater‹ gegebenenfalls darauf beziehen lässt, kann keinesfalls mit der Gewissheit vorausgesetzt werden, mit der dies die Forschung fast durchgehend konstatiert. Die Kenntnis von Körners Tanz-Abhandlung ist demgegenüber eindeutig belegbar. Damit fungiert Körner als Bindeglied und Vermittler zwischen ›Anmut und Würde‹ und ›Marionettentheater‹, und – dies ist bislang nicht gesehen worden – zwischen ›Horen‹ und ›Phöbus‹. Körner war ein Freund beider Autoren; zunächst war er der engste Vertraute und Förderer Schillers, an den auch die ›Kallias‹-Briefe gerichtet sind.⁴⁸ Kleist seinerseits verkehrte in seiner Dresdner Zeit im Hause des Appellationsrates. Zuvor schon hatte Körner, der das Manuskript des ›Amphitryon‹ über Müller erhalten hatte, bei Göschen angefragt, diesen zu verlegen.⁴⁹ Im Hause Körners kam Kleist mit weiteren Personen in Kontakt, die auch zu Mitarbeitern des ›Phöbus‹ wurden, wie z.B. der Historiker Hans Karl Dippold. Man kann annehmen, dass bei den Zusammenkünften ästhetische Fragen diskutiert wurden; auch Schiller wird Gesprächsthema gewesen sein, und vielleicht wurde überhaupt der Plan zum Journal in diesem Zusammenhang entwickelt.⁵⁰

47 Brandstetter, Die andere Bühne der Theatralität (wie Anm. 38), S. 303.

48 Der Anteil Körners an Schillers Theoriebildung (wie auch an Kleists literarischer und kunsttheoretischer Entwicklung) ist weitgehend unerforscht, vgl. Robert, Vor der Klassik (wie Anm. 29), S. 356, Anm. 23. Die bislang einzige selbstständige Publikation zu Körners ästhetischen und philosophischen Arbeiten ist neben der Studie von Krautscheid (Gesetze der Kunst und der Menschheit, wie Anm. 42) Marie Braekers Dissertation aus dem Jahr 1927 (Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen, Diss. Münster, Hagen 1927). Braeker berücksichtigt allerdings nicht die Schriften, die nach Schillers Tod entstanden sind. Dementsprechend wird die Musik-Abhandlung im letzten Kapitel noch behandelt, der Tanz-Aufsatz im ›Phöbus‹ nicht (der zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht klar als Körners Werk identifiziert war).

49 Vgl. Adam Heinrich Müller, Adam Müllers Lebenszeugnisse, 2 Bde., hg. von Jakob Baxa, München, Paderborn und Wien 1966, Bd. I, S. 310f.: Körner an Georg Joachim Göschen, 17. Februar 1807. Das Drama erschien dann jedoch bei Arnold in Dresden.

50 Vgl. Sembdner, Kommentar (wie Anm. 16), S. 603.

Abschließend noch einmal ein Blick auf die Publikationskontexte der analysierten Texte: Körners Abhandlung ist innerhalb der ersten Lieferung von Kotexten gerahmt, deren Arrangement keinesfalls zufällig wirkt: Das ›Organische Fragment aus dem Trauerspiel: Penthesilea‹, das dem Aufsatz vorausgeht, weist Elemente des Pantomimischen und des Tanzes auf, der folgende Text ist das Gedicht ›Der Engel am Grabe des Herrn‹, das auf einen Stich nach einem Gemälde Hartmanns Bezug nimmt. Dieses intermediale Arrangement der ersten Lieferung, »hat in mehrfacher Hinsicht teil an der brennenden Frage der Form, der Bewegung, der Ästhetik, der Politik des Körpers und der Zeitlichkeit in der Kunst«, konstatiert Gabriele Brandstetter und weist darauf hin, dass die hier zusammengestellten Texte »zugleich ein Journal- bzw. Zeitschriftenprogramm bilden«. ⁵¹ Eine »mediale Kontextualisierung« des ›Phöbus‹ sei somit »eine eigene Studie wert.« ⁵² Blickt man in dieser Perspektive nochmals auf das Prolog-Gedicht des ›Phöbus‹, zeigt sich beispielsweise, wie das Thema des Tanzes bereits hier alludiert wird. So wird hier der Zug des Sonnengottes ausdrücklich als Tanz beschrieben, als kontrollierte »Übung« und ästhetisches Spiel. Kleists Phöbus kommt im Geleit der Horen, er nimmt nicht die exzentrische Bahn:

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 Warthurm entdeckt unten ein Späher das Maas.
(Erstes Stück, unpag.)

⁵¹ Brandstetter, Die andere Bühne der Theatralität (wie Anm. 38), S. 294.

⁵² Brandstetter, Die andere Bühne der Theatralität (wie Anm. 38), S. 294. Nicola Kaminski hat in einer neueren Studie zur ›Verlobung in St. Domingo‹ das interpretatorische Potenzial einer medialen Perspektivierung gerade im Hinblick auf die Kleist'schen Erzählungen aufgezeigt (vgl. Nicola Kaminski, Zeitschriftenpublikation als ästhetisches Versuchsfeld oder: Ist Kleists ›Verlobung‹ eine Mestize? In: Zeitschrift für deutsche Philologie 130 [2011], S. 569–597). Vgl. auch Dröse und Robert, Journalpoetik (wie Anm. 14).

Moderne-Formalisierung

Theatrale Anthropologien bei Schiller, Kleist, Döblin

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde. (SW⁹ II, 339)

I. Kampfplatz: Kleists ›Marionettentheater‹ als »Schiller-réécriture«?

Was das Verhältnis von Kleists ›Marionettentheater‹ zu Schiller angeht, gilt als jüngster Stand der Forschung, folgt man dem ›Kleist-Handbuch‹, Ulrich Johannes Beils Einordnung von Kleists Text als »Schiller-réécriture« bzw. »Kenosis« der idealistischen Ästhetik.¹ Kleists Grazie-Begriff wird als provokativer Gegensatz zu Schillers ›Ueber Anmuth und Würde‹ (1793) und ›Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‹ (1795) gelesen sowie als »Aushöhlung der Schiller'schen Grazie und ihrer ›deutschen‹ *Commercium-mentis-et-corporis*-Konzeption«,² d.h. der von der Descartes zugeschriebenen ›Trennung‹ in *res cogitans* und *res extensa* ausgehenden Frage, wie die ›Gemeinschaft‹, aber auch der ›Umgang‹/›Verkehr‹ zwischen dem Körperlichen und dem Geistigen mithin zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ zu denken seien. *Kenosis* meint bei Beil in Anlehnung an Harold Bloom eine Weise des bewussten *misreadings* als ›Entleerung‹ Schillers durch Kleist.³ Mit diesem Blick auf die *Kenosis* macht Beil Schiller zum Wortführer einer bestimmten Moderne-Erzählung, die im Zuge einer der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts zugeschriebenen Hinwendung zur Anthropologie⁴ den Menschen

- 1 Vgl. Ulrich Johannes Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: KJb 2006, 75–99.
- 2 Ulrich Johannes Beil, Über das Marionettentheater. In: KHB, 152–156, hier 154; diese Aushöhlung erfolge u.a. in Anlehnung an den »transhumanistisch ausgerichteten Körper- und Grazie-Begriff« aus Diderots ›Paradoxe sur le comédien‹.
- 3 Etwa vermittels »De-Sakralisierung [...] durch Pathos-Minderung und Ironie«, »Wiederholung als Veräußerlichung und Verwörtlichung«, durch ein reduktives und »bewusst ›falsch‹ notiertes Stenogramm«, so Beil, wodurch insgesamt die Differenz zum Vorgänger betont würde. Mit dieser konstruktivistischen Um- und Neudefinition könne Kleists Text mithin als ein Vorausblick auf ein Jahrhundert Germanistik und die verschiedenen Theorie-Konstellationen gelten, in denen der Text immer wieder neu als Beispiel diene (Beil, Über das Marionettentheater, wie Anm. 2, 155).
- 4 Vgl. Alexander Košenina, Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen, Berlin und New York 2008 sowie Harald Neumeyer, Literarische Anthropologie. In: Eike

zwar in seiner Psychophysis ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, ihn mit der Anmut aber zugleich als geistiges Wesen privilegiert, wodurch das bloß Sinnliche transzendiert würde.⁵ Beil dekliniert diese Frontstellung u.a. an Kleists Verwendung des Seele-Begriffs durch: Kleists »Weg der Seele des Tänzers« (SW⁹ II, 340) nähme fast wörtlich Schiller auf: »Wo also Anmuth statt findet, da ist die Seele das bewegende Prinzip« (NA 20 I, 255).⁶ Bei Schiller würde dergestalt »die ›schöne‹, den anthropologischen Dualismus versöhnende ›Seele‹ als Basis des Anmut-Begriffs« lesbar, während Kleist diesen Gestus imitiere, aber die »âme matérielle« herausstreiche, als »beständige[n] Hinweis auf den ›Maschinisten‹, auf das nackte materialistische Minimum eines reinen Bewegungsprinzips«. ⁷ Jene Schiller'sche Suggestion, dass »[i]n einer schönen Seele« »Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren« (NA 20 I, 288), würde so bei Kleist »zugleich zitiert und durchgestrichen«. ⁸ Bei Schiller fungiert dabei das Motiv des Tanzes⁹ als Motiv der Harmonie und der auf ihr gründenden Freiheit – darauf hebt Beil ab, aber auch schon Paul de Man: Die Tanzenden seien, so zitiert de Man aus Schillers ›Kallias-Briefen‹, »das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern«, wobei das Beispiel hier ein »gut getanzte[r] und aus vielen verwickelten Touren componierte[r] englische[r] Tanz« ist.¹⁰ Beil wiederum zitiert Schillers Elegie ›Der Tanz‹, die »das klassische Ideal des harmonischen Zusammenspiels von Geist und Körper poetisch-metaphorisch vorexerziert«.¹¹

Bohlken und Christian Thies (Hg.), Handbuch Anthropologie, Stuttgart und Weimar 2009, S. 177–182.

- 5 Kleists *réécriture* hake u.a. bei den inneren Widersprüchlichkeiten dieses Harmonisierungspostulats bei Schiller ein – die sich etwa zeigen, wenn Anmut zum »Ausdruck moralischer Empfindungen« bzw. zur »körperlichen Signatur von ›Seele‹, ›Freiheit‹ oder ›Geist‹« werde; dergestalt gehe es Kleist »weniger darum [...], zu Schiller schlicht und einfach Gegenposition zu beziehen, als vielmehr, Argumente auf ihre Konsequenz hin zu beleuchten, sie, um mit Marx zu sprechen, vom Kopf auf die Füße zu stellen.« (Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik, wie Anm. 1, S. 82f.)
- 6 Vgl. Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 85. Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Seitenzahl oder Versangabe zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.
- 7 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 85f.
- 8 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 86.
- 9 Zur tanzgeschichtlichen Einordnung und ästhetischen Bedeutung vgl. Gabriele Brandstetter, Schillers Spielbein: Bewegung und Tanz. Zu einer Ästhetik im Zeichen von *movere*. In: Felix Ensslin (Hg.), Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute, Berlin 2006, S. 165–181; dies., Die andere Bühne der Theatralität: *movere* als Figur der Darstellung in Schillers Schriften zur Ästhetik. In: Walter Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 287–304.
- 10 Paul de Man, Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders., Allegorien des Lesens, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233, hier S. 205; vgl. NA 26, 216.
- 11 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 87.

Siehe wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare
Drehen, den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.
Seh' ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?
Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reihn? (NA 2 I, 299)¹²

Während Beils und de Mans Lektüren als Einordnung dessen, was in Kleists Text mit dem sogenannten ästhetischen Idealismus geschieht, durchaus einleuchten, braucht dieses Argument einen Schiller, in dessen Moderne-Narrativ Harmonie und Freiheit im Fortschrittsgedanken in eins fallen und zwar, indem in seinen Texten die Rhetorizität und Theatralität der *Herstellung* dieser Prämissen unterschlagen werden. Diesen Gestus der Unterschlagung aber wiederholt die literaturwissenschaftliche Lektüre bei Beil und bei de Man: Kleists Dekonstruktion wird auf eine Moderne-Geschichte ›aufgefädelt‹, deren ebenfalls literarische *Hergestelltheit* keine Beachtung findet. In den hier folgenden Ausführungen soll diese gegensätzliche Positionierung Schillers und Kleists – von Alfred Döblin herkommend – kritisch befragt werden. *Entry point* ist dabei der Kampfplatz, als der Kleists ›Marionettentheater‹ und dessen Lektüren von de Man bis in jüngere Tage inszeniert werden;¹³ und das heißt auch: sich bewusst ignorant gegenüber den einschlägigen ideologischen Zuschreibungen zu verhalten – zuvorderst: Schiller als der Klassiker, Kleist als der Anti-Klassiker, aber auch: Kleist als derjenige, der Schillers ›Ideologie des Ästhetischen‹ am konsequentesten entlarvt habe.¹⁴ Nachgegangen wird dem Motiv des Tanzes, an dem noch Döblin den Rückgriff auf die Epochenschwelle und das anthropologische Projekt

12 Diese zweite Fassung des Gedichts »entstand vermutlich nicht lange vor ihrer Veröffentlichung in der Gedichtsammlung von 1800« (NA 2 II, B, 191), in einer ersten Fassung wurde es im ›Musenalmanach für das Jahr 1796‹ veröffentlicht (vgl. NA 1, 228f. und NA 2 II, A, 217ff.); vgl. Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 87.

13 Nicht nur stehe, so schreibt Beil über das ›Marionettentheater‹, »[w]er sich diesem kleinen Text nach kaum mehr zu zählenden Interpretationsversuchen ein weiteres Mal zuwendet, [...] unter verstärktem Rechtfertigungsdruck«; Kleists ›Marionettentheater‹ markiere zudem »literaturwissenschaftliches Frontgebiet mit bewegter Geschichte, mit Haupt- und Nebenschauplätzen, auf denen das Pulver noch nicht ganz verrauch ist.« (Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik, wie Anm. 1, S. 75f.) Und schon bei de Man liest sich der Kampfplatz wie folgt: »Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft« sei die vielfache Rezeption »alles andere als anmutig«; der »Tanz der Kommentatoren bietet nur ein Schauspiel des Chaos. [...] [E]s hat ganz den Anschein, daß jeder, der sich noch auf ein Gefecht mit dem Bären einlassen will, nachdem er ›Über das Marionettentheater‹ gelesen hat, sich in ärztliche Behandlung begeben sollte.« (de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 213f.) Vgl. zu de Mans ›Ideologie der Ästhetik‹ Constantin Behler, ›Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 2 (1992), S. 131–164.

14 Zur gängigen Gegenüberstellung des ›Klassikers‹ Schiller und des ›Antiklassikers‹ Kleist vgl. kritisch Claudia Benthien, Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800, Köln, Weimar und Wien 2011, S. 18–25; vgl. auch den Forschungsüberblick in Claudia Benthien, Friedrich Schiller. In: KHB, 219–227. Zur ›Ideologie des Ästhetischen‹ vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 205–233.

um 1800 inszeniert; es soll gezeigt werden, dass nicht nur bei Kleist und Döblin, sondern auch bei Schiller, am Tanzmotiv und dem ihm zugehörigen Theaterdispositiv Harmonie- und Freiheitspostulat sowie der anthropologische Dualismus kritisch zur Debatte stehen¹⁵ – und damit nicht zuletzt das Moderne-Narrativ und seine ideologischen Frontstellungen insgesamt. Denn wenn in der Tradition der amerikanischen Dekonstruktion Kleists Texte als »Überschreiben« Schillers gelesen werden – als »ein Schreiben, das die Vorlage über sich selbst hinaustreibt, indem es ihr theoretisches Potential entfaltet und gegen ihr ästhetisches wendet«¹⁶ –, dann knüpft daran zum einen die Frage an, wo und wie Kleist selbst wiederum Gegenstand späterer Transkriptionen wurde;¹⁷ aber auch, in umgekehrter temporaler Richtung, wie ein ›Lesen nach Kleist‹ aussehen kann, in Bezug auf die ›Vorlage‹ Schillers.

II. Problemgeschichtliches Band 1800/1900

Mit ›Modern. Ein Bild aus der Gegenwart‹ (1896) schreibt der damals 18-jährige Alfred Döblin einen ohne Zweifel *modernekritisch* zu nennenden Text, der von einer jungen Näherin erzählt, die – vergeblich auf der Suche nach Arbeit und nah an der Prostitution – das Siechtum des Kapitalismus in seiner gegenwärtigen Erscheinungsform entlarvt. Berühmt ist Döblins modernekritisches Wortspiel: »Modérn wird módern. Das erste Mal betont man die zweite Silbe, das zweite Mal die erste! – Ein sehr wahres, lehrreiches Bild!«¹⁸ ›Bild aus der Gegenwart‹ folgt dabei den um 1900 typischen Katastrophen-, Weltende- und Menschheitsdämmerungsnarrativen und lässt – auch das nicht untypisch – nach dem Dämmern eine ›neue Welt‹ anklingen und zwar u.a. in Gestalt der »neue[n] Frau«, die durch »[u]nsre

15 Bezogen auf Kleist bleibt mit Košenina festzuhalten, dass die »seit den 1980er Jahren stark prosperierende Erforschung der literarischen Anthropologie [...] Kleist merkwürdig unterschätzt [hat].« (Alexander Košenina, *Anthropologie*. In: KHB, 243–246, hier 243) Košeninas Diagnose gilt freilich nicht flächendeckend: vgl. seine Bibliographie sowie vor allem einige Studien jüngerer Datums: Anja Lemke, »Gemüts-Bewegungen«. Affektzeichen in Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹. In: KJb 2008/2009, 183–201; Christina Strauch, *Weiblich, trefflich, nervenkrank. Geschlechterbeziehungen und Machtdispositive. Heinrich von Kleists Werk im medizinisch-anthropologischen Diskurs der Zeit um 1800*, Online-Dissertation 2004, <https://d-nb.info/974036722/34> (07.06.2019); Sophie Witt, *Psychosomatik und Theater. Das prekäre Gesetz der Gattung bei Schiller und Kleist*. In: Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck (Hg.), *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung*, Bielefeld 2019, S. 93–112.

16 Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider, *Einleitung. Schreiben nach Kleist*. In: Dies. (Hg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg i. Br. und Berlin 2014, S. 9–30, hier S. 20.

17 Vgl. dazu Fleig, Moser und Schneider, *Einleitung* (wie Anm. 16).

18 Alfred Döblin, *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart*. In: Ders., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Bd. 22, hg. von Anthony W. Riley, Olten und Freiburg i. Br. 1981, S. 7–25, hier S. 14.

Modernen« – d.h. in der Literatur um 1900 – zu suchen sei.¹⁹ Döblin partizipiere dergestalt, so Eva Horn, an »a literary anthropology of modernity by exposing his protagonists to the realms of technology, war, the city, crime, sexuality and social organization.«²⁰ Und doch lässt sich nicht abschließend sagen – nicht für Döblins Text, nicht für die Moderne-Diskussion um 1900, nicht für jegliche Moderne-Diskussion –, was mit ›modern‹ endgültig zu bezeichnen ist und wer sich ›modern‹ nennen darf.²¹ Während sich Döblin mit ›unsren Modernen‹ zivilisationskritisch von einem vielleicht technisch zu nennenden Zeitalter abgrenzt, lässt sich in seinen Texten zugleich ein problemgeschichtliches Band nachzeichnen, das auf das 18. Jahrhundert zurückgeht. Wolfgang Riedel hat entsprechend zu bedenken gegeben, dass mit der Rede von der ›literarischen Moderne‹ um 1900 und ihrer Einbettung in das sogenannte technische Zeitalter – der sich Döblin hier durchaus verschreibt – das problemgeschichtliche Band zwischen den beiden Epochenschwellen 1800 und 1900 künstlich gekappt werde und vor allem die Frage der Anthropologie aus dem Blick rücke.²² Tatsächlich bezeichnet ›modern‹ in Döblins frühem Text auch *den* Kampfplatz der Anthropologie, die Psychophysis:

19 Döblin, *Modern* (wie Anm. 18), S. 17.

20 Eva Horn, *Literary Research. Narration and the Epistemology of the Human Sciences in Alfred Döblin*. In: *Modern Language Notes* 118 (2003), S. 719–739, hier S. 723. Vgl. auch die Einordnung Anz', es handele sich mit der Protagonistin Bertha um »die exemplarische Geschichte eines bemitleidenswerten, weiblichen Opfers des kapitalistischen Systems, das in der Optik des Textes die Prostitution hervorgebracht hat« (Thomas Anz, *Modern*. Ein Bild aus der Gegenwart. In: Sabina Becker (Hg.), *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 14–17, hier S. 15; vgl. auch Thomas Anz, »Modérn wird módern«. Zivilisatorische und ästhetische Moderne im Frühwerk Alfred Döblins. In: *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien [IADK] Münster 1989, Bern u.a. 1991*, S. 26–35).

21 Laut Thomas Anz lässt sich Döblins »Auseinandersetzung mit der Moderne« damit einordnen in »die Konkurrenz-, Abgrenzungs- und Profilierungskämpfe zwischen unterschiedlichen Fraktionen in einer sich zunehmend ausdifferenzierenden Kultur und Gesellschaft« (Anz, *Modern*, wie Anm. 20, S. 15).

22 Riedel berief sich damit auf jenen seit den 1980er-Jahren prosperierenden Forschungsbereich der ›literarischen Anthropologie‹, der dazumal vor allem eine historische Diagnose über das Auftauchen und Fortwirken anthropologischer Fragestellungen in der Literatur um 1800 war: Fragen nach dem psychophysischen Wesen des Menschen und nach dessen Wiss- und Darstellbarkeit sowie nach der Kartografie der Wissenschaften, denen dieses Wissen entstammt. In ›Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900‹ zeigt Riedel, wie auch die Literatur um 1900 vom »Menschen als Naturwesen« handelt (Döblin spielt dabei allerdings keine dezidierte Rolle): »Dichtung im technischen Zeitalter, so der Leitgedanke des folgenden Versuchs, spricht, nicht anders als im vortechnischen, von der Natur. Und zwar von der äußeren (›ganzen‹) wie von der inneren, der Natur des Menschen« (Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin und New York 1996, S. XII). Vgl. zur ›Entdeckung‹ der literarischen Anthropologie die bis heute einschlägigen Titel: Helmut Pfotenhauer, *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart 1987; Wolfgang Riedel, *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur, Sonderheft 6: Forschungsreferate 3* (1994), S. 93–157.

Der Mensch ist zuerst Mensch und erst darauf Alles andre. Sein Körper verlangt seine Rechte. Es darf kein Glied des Körpers vernachlässigt werden, bei Strafe der furchtbarsten Krankheiten. Und wer es wagt, der Natur zu trotzen, seine »tierischen Triebe« zu unterdrücken, er wird in diesem Kampfe gebrochen unterliegen. Tierische Triebe!

Was ihr tierisch nennt, ist das einzige natürliche bei unsrer Gesellschaft.²³

Der Mensch als »zuerst Mensch« knüpft an das anthropologische Projekt an, das ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Menschen als ›Doppelnatur‹ zum epistemologischen Zentrum modernen Wissens macht. Präzise wird bei Döbblin lesbar, dass die Rede von der Doppelnatur der *Anfang* und nicht die Lösung des Problems ist. *Einerseits* nämlich scheinen Figuren wie die ›neue Frau‹ ein ›Neues‹, ›Ganzes‹ und ›Wiedergeborenes‹ in Aussicht zu stellen, exemplarisch in dem zitierten, »[s] ein Körper verlangt seine Rechte. Es darf kein Glied des Körpers vernachlässigt werden, bei Strafe der furchtbarsten Krankheiten«. Entsprechend deutet der Schluss von Döbblins Text den Freitod der Protagonistin als ›holistischen‹ Vereinigungstod an – sie spielt mit dem Gedanken, ins Wasser zu gehen, wie einige der Figuren aus Döbblins *Frühwerk*: nicht nur in den Tod, sondern in der Natur zu verschwinden.²⁴ Man könnte mit Anz diesen »Tod des Subjekts als Vereinigung mit der ursprünglichen Macht des Lebens« lesen,²⁵ mit einem Anarchisch-Vitalen, Körperlich-›Naturhaften‹. *Andererseits* aber bleibt mit dem Motiv der Krankheit bei Döbblin durchgängig anerkannt, dass es sich bei der ›Vereinigung‹ um ein kritisch-krisenhaftes Moment und Modell handelt – d.h. um eine schon symptomatische und zwar kompensatorische *Erzählung* von der Moderne. Entsprechend drehen sich – ganz im Sinne des literarischen Modernismus um 1900 – Döbblins Texte immer zugleich poetologisch-selbstreflexiv um ›Zerteilungs‹-Momente, nicht zuletzt in einer tendenziellen Privilegierung der menschlichen Triebenergien gegenüber dem Geistig-Ideal-Klassischen. Hier beruft sich Döbblin explizit auf Kleist, dessen ›Penthesilea‹ und deren Kannibalismus-/Zerreiß-Motiv er mit seinem ersten Roman ›Jagende Rosse‹ (1900) aufnimmt, worüber er schreibt: »[W]ie flammte ich auf, als mir die ›Penthesilea‹ von H. v. Kleist begegnete, und wie richtete sich mein Zorn gegen den kalten, gar zu wohl temperierten Goethe, der dieses Werk ablehnte«. Neben Hölderlin sei Kleist sein »geistige[r] Pate« gewesen: »Ich stand mit ihnen gegen das Ruhende, das Bürgerliche, Gesättigte und Mäßige.«²⁶

23 Döbblin, *Modern* (wie Anm. 18), S. 15.

24 »Und so verschwand er in dem Dunkel des Bergwaldes«, heißt es beispielsweise am Ende von ›Ermordung einer Butterblume‹ (1910): Alfred Döbblin, *Ermordung einer Butterblume*. In: Ders., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Bd. 6, hg. von Walter Muschg, Olten und Freiburg i.Br. 1962, S. 42–54, hier S. 54.

25 Anz, *Modern* (wie Anm. 20), S. 17.

26 Alfred Döbblin, *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis*. In: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 18, hg. von Christina Althen, Frankfurt a.M. 2013, S. 141f., zit. nach Sascha Michel, *Jagende Rosse*. In: Becker (Hg.), *Döbblin-Handbuch* (wie Anm. 20), S. 17–21, hier S. 18. Zur ›Penthesilea‹-Rezeption Döbblins vgl. auch Daniel Fulda, »Das Abmurksen ist gewöhnlich, der Braten ungewöhnlich«. Döbblins kannibalistische Anthropologie. In: Annette

Damit wird bei Döblin lesbar, dass es mit der Frage nach der Psychophysis nicht vordergründig um Seinsweisen des Menschlichen geht, sondern um die Verbindung epistemologischer und ästhetischer Dimensionen. Wenn also mit anthropologischem Wissen um 1800, so paradigmatisch Foucaults These in ›Ordnung der Dinge‹, die Frage nach Totalität in den Fokus rückt²⁷ – figuriert in dem von Herder erstmals benannten, dann bei Schiller so prominenten *ganzen Menschen* –, dann haust im Projekt der Anthropologie gerade in dem Anspruch, den Menschen in seiner Totalität, ›ganz‹ zu wissen, von allem Anfang an das Moment einer potentiellen Zerteilung, die in Natur- und Kulturwesen, Natur- und Kulturwissen aufgegliedert ist; mehr noch: Gerade *durch* ihren Anspruch auf Totalität war Anthropologie um 1800 Kampfplatz, drängend und verdrängend – und kategorisch entfernt von jedweden Harmonisierungspostulaten eines angenommenen holistischen Idealismus.²⁸ Horn fasst zusammen, dass Literatur daraus zwei Reaktionsweisen erwachsen: »entweder der Differenzierung und Fragmentierung des Menschen Totalitätswürfe, Figuren des ›neuen‹, ›ganzen‹, ›gesteigerten‹ oder ›wiedergeborenen‹ Menschen entgegenzustellen, oder aber die Vielfältigkeit und Zersplitterung des Wissens vom Menschen nachzuvollziehen, abzubilden und zu reflektieren.«²⁹ Jedoch wird hier – im Rückgriff auf Foucault – tendenziell nahegelegt, dass die Dynamiken von Totalität und Aufspaltung als ein quasi-wissenschaftspolitisches Projekt der Literatur vorgängig verliefen,³⁰ Foucault unterstreicht aber explizit, dass Literatur an diesem Prozess *ursprünglich* teilhat:

Mit der Literatur, mit der Wiederkehr der Exegese und der *Sorge um die Formalisierung*, mit der Einführung einer Philologie, kurz mit dem Wiedererscheinen der

Keck, Inka Kording und Anja Prochaska (Hg.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Tübingen 1999, S. 105–135.

- 27 Michael Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974, besonders S. 367–412.
- 28 Vgl. die Einschätzung Eva Horns im Rückgriff auf Foucault: »The concentrated effort of anthropology around 1800 was to grasp man in his totality, but by doing so, contradictory processes developed inside anthropology, which destroyed it as a single discipline at the very moment it intended to stake its claim. Already prior to 1800, became apparent that man in his totality (der ›ganze Mensch‹) dissolves at the instant he is apprehended.« (Horn, *Literary Research*, wie Anm. 20, S. 723f.)
- 29 Eva Horn, *Versuchsanordnung Roman. Erzählung und Wissen vom Menschen in Alfred Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹ und ›Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende. In: IADK Leipzig 1997, Bern u.a. 1999, S. 117–134, hier S. 121.*
- 30 In ihrer Analyse Döblins verkompliziert Horn den Literaturbegriff gewinnbringend: »An analysis of literary texts can therefore not confine itself to locating and dating relicts of scientific thought preserved in fictional references. The question raised is how this knowledge is systematized in language, in the regularities but also in the irregularities of representation. A perspective allowing an appreciation of literature would not only mean considering it an ›archive of knowledge‹ but also as singular, eccentric, underhandedly ironical or contradictory epistemology.« (Horn, *Literary Research*, wie Anm. 20, S. 739)

Sprache in einem multiplen Gewimmel kann die Ordnung des klassischen Denkens [des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, S.W.] in der Folge verwischen.³¹

Ich möchte daher vorschlagen, die von Horn angeführten zwei Möglichkeiten, die Literatur zur Verfügung stehen und die sich nicht zufällig mit den gängigen Zuschreibungen an die ›Autornamen‹ Kleist und Schiller verbinden³² – nämlich holistisch-versöhnlich bzw. reflexiv-fragmentarisierend –, nicht als striktes Entweder-Oder zu lesen; vielmehr scheint das Interessante an einer ›literarischen Anthropologie‹ und an der Konstellation Schiller/Kleist zu sein, dass sich eine aufklärerische Moderne-Erzählung (inklusive ihrer fatalen Kollateralschäden)³³ und ein diese Moderne-Erzählung beleuchtender bzw. dekonstruierender ›literarischer Modernismus‹ nicht als Alternativen erweisen, sondern eng aufeinander bezogen bleiben. Aus der ›um 1900‹-Döblin-Warte wird die Komplexität dieser Konstellation einschließlich der sich literaturwissenschaftlich stellenden Herausforderungen noch einmal neu lesbar – und zwar insofern mit der »Sorge um die Formalisierung« das Wechselspiel zwischen Totalität und Zersetzung oder Zerteilung immer schon als genuin literarische Dynamik erscheint.

III. Inspiriert von Kleist? ›Die Tänzerin und der Leib‹ (1910)

Zu der 1904 fertiggestellten und 1910 in ›Der Sturm‹ erschienenen Erzählung ›Die Tänzerin und der Leib‹ sei Döblin vielleicht durch Kleists Aufsatz über das Marionettentheater inspiriert worden – so der Herausgeber Walter Muschg ohne weitere Ausführungen im Nachwort.³⁴ Wie in vielen der Texte, die später in dem Novellen-

31 Foucault, *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 27), S. 367. Entsprechend wurde die »Trennungsgeschichte von Natur- und Geisteswissenschaften« für die Epochenwellen 1800, 1900 und 2000 auch hinsichtlich des ›Leonardo-Effekts‹ beschrieben, womit eine ›poietische Wissenskultur‹ bezeichnet ist: »Gegen dualistische Modelle, die einen Gegensatz von Natur und Geschichte, von Geist und Körper konstruieren, lassen sich Leonardo-Effekte an den Grenzen einer disziplinären Ordnung beobachten, die einen wissenschaftsgeschichtlichen Blickwechsel jenseits der Trennung von Wissenshemisphären in Richtung auf transversale Zugänge, auf Trennung und Vermischung ermöglichen.« (»Leonardo-Effekte. Exemplarische Konstellationen aus der Trennungsgeschichte von Natur- und Geisteswissenschaften: 1800 – 1900 – 2000«, Projekt am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, Laufzeit: 2001–2005, <http://www.zfl-berlin.org/projekt/leonardo-effekte.html>, 07.06.2019)

32 Vgl. zur diskursiven Vorformung von Autornamen Anna-Lena Scholz, *Kleist/Kafka. Diskursgeschichte einer Konstellation*, Freiburg i.Br. u.a. 2016.

33 Vgl. zu dieser Moderne-Erzählung exemplarisch Paul de Man in Bezug auf Kleist: »Der tanzende Krüppel in Kleists Geschichte ist ein Opfer mehr in einer langen Reihe verstümmelter Körper, die den Fortschritt aufklärerischer Selbsterkenntnis begleitet« (de Man, *Ästhetische Formalisierung*, wie Anm. 10, S. 231).

34 Vgl. Walter Muschg, Nachwort des Herausgebers. In: Döblin, *Ausgewählte Werke*, Bd. 6 (wie Anm. 24), S. 421–434, hier S. 424.

zyklus ›Die Ermordung einer Butterblume‹ publiziert werden, steht Döblins Schreiben in dieser Phase unter dem Einfluss seiner psychiatrischen Ausbildung und verhandelt das Verhältnis von Subjekt und Natur sowie insgesamt von Literatur und Pathologie. Erzählt wird von der jungen Tänzerin Ella, die mit 19 Jahren plötzlich von einer rätselhaften Krankheit befallen wird. Ihr Körper, geformt von der Disziplinierung durch den Tanz, wird kraftlos und unbeherrschbar. Während er im Krankenhaus der Biomedizin überantwortet wird, erzählt der Text von Ellas Hass und Obsession gegenüber ihrem abgespalteten Leib – bis sie sich schließlich eine Nähscere in die Brust stößt. Bei ihrem Tanz handelt es sich sehr wahrscheinlich um klassisches Ballett, und so ist auffällig, dass es nicht etwa natürliche Anmut und Grazie gewesen sein sollen, die die damals 11-jährige Ella für den Tanz prädestinierten, sondern – als Überzeichnung der Kleist'schen Marionette – die »Neigung zu Gliederverrenkungen, Grimassen und [ihr] sonderbare[s] Temperament«.³⁵

Den Kleist-Bezug nimmt etwa Wolfgang Schäffner auf:

[...] Soldat, Körpermaschine, eine Form der Normierung und Säuberung des Körpers vom Überfluß unnötiger, unwesentlicher Bewegungen, ein Funktionsmodell von mindestens zwei Elementen, in dem der Körper dann zum Hindernis wird, wenn er nicht so will, wie er soll [...]. Wesentliches Merkmal dieser [der Marionette nachgebildeten] Bewegungen ist, daß sie in der einmal erlernten Form wiederholbar werden. Denn nur wenn dies der Fall ist, können sie als Glied einer Massenbewegung in der Mechanik eines Theaterstücks, einer Truppenbewegung oder eines Arbeitsablaufes störungsfrei funktionieren. Kleist hat in seinem Text ›Über das Marionettentheater‹ (1810) diese Frage der Körperbewegung am Anfang des industriellen Zeitalters und der Massenkriege paradigmatisch behandelt.³⁶

In dieser Lesart stünde Kleist am Anfang und Döblin am vorläufigen Ende einer Geschichte der fatalen ›Kollateralschäden‹, die mit dem modernen Fortschritt einhergehen. Jedoch bleibt bei Döblin ambivalent, ob und inwiefern der Text pathologisiert,³⁷ unentscheidbar bleibt, ob die Körperkontrolle der jugendlichen Tänzerin

35 Alfred Döblin, *Die Tänzerin und der Leib*. In: Ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. 6 (wie Anm. 24), S. 17–21, hier S. 17 und: »Läppisch bis dahin in jedem Schritt, lernte sie jetzt ihre federnden Bänder, ihre zu glatten Gelenke zwingen; sie schlich sich behutsam und geduldig in die Zehen, die Knöchel, die Knie ein und immer wieder ein, überfiel habgierig die schmalen Schultern und die Biegung der schlanken Arme, wachte lauend über dem Spiel des straffen Leibes.«

36 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München 1995, S. 239.

37 In der Forschung wurde verschiedenorts untersucht, welche psychiatrischen und bzw. oder psychoanalytischen Krankheitsbilder in Döblins Text Verhandlung finden: Vgl. Julia Genz, *Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung. Psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in ›Die Tänzerin und der Leib‹*. In: IADK Emmendingen 2007, Bern u.a. 2008, S. 69–82; Annette Keck, »Avantgarde der Lust«. Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früher Prosa, München 1998; vgl. auch Yvonne Wübben, *Tatsachenphantasien. Alfred Döblins ›Die Ermordung einer Butterblume‹ im Kontext von Experimentalpsychologie und psychiatrischer Krankheitslehre*. In: IADK Emmendingen 2007,

schon als Symptom zu werten ist – oder erst deren Verlust. Damit aber bleibt der Text unentschieden hinsichtlich des verhandelten Körper-Geist/Leib-Seele-Verhältnisses und dessen Einordnung in die Bewertung der Moderne-Erzählung: Unentschiedenheit, ob die tänzerische Körperkontrolle als materialistisch-mechanistisches Selbstverhältnis gegenüber dem dann durch die ›moderne‹ Biomedizin des Behandlungsszenarios erst pervertierten Körperkonzept in Anschlag gebracht wird oder ob die Mechanik bereits Teil eines angeprangerten Leib-Seele-Dualismus ist, der im Freitod als Versuch, die Trennung von Körper und Ich-Bewusstsein zu überwinden, holistisch versöhnt wird. In den späteren Schriften Döblins finden sich leibphilosophische Ausformulierungen dieses früh formulierten Problems: »Das Urfaktum der Leiblichkeit beginnt sich zu klären. Es soll ›erlebt‹ werden. Und das erfolgt durch die Verleiblichung. Leib und Leben, erleiben und erleben gehören zusammen«; aber auch innerhalb dieses ›versöhnlich‹-holistischen Tenors bleibt die »Verleiblichung« zugleich als Kampfplatz benannt: »In die ganze blutwarme, blutgetränkte, unkenntliche Realität dieser ›Umwelt‹ sind wir hineingeboren, nehmen sie mit unserem Ich an uns, suchen sie zu durchdringen, *kämpfen* dagegen, erliegen. Das ist unser Dasein, Dasein unseres Ich.«³⁸ Entsprechend wird im Plot von ›Die Tänzerin und der Leib‹ der Freitod zwar unmittelbar motiviert aus dem Wunsch, endlich wieder zu tanzen, dieser aber ausgerechnet geweckt durch vorbeimarschierende Soldaten und deren Marschmusik. Wie auch in den etwa zeitgleich entstandenen ›Gesprächen mit Kalypso‹ (1910)³⁹ werden zwar im Motiv des Tanzes Körper, Subjektconstitution und Moderneproblematik miteinander verschaltet, münden dabei aber in kein eindeutiges Narrativ. Wenn nämlich, wie der erste Satz des Textes lautet, Ella bzw. »[s]ie« »mit elf Jahren zur Tänzerin bestimmt [wurde]«,⁴⁰ dann sind ihre »Gliederverrenkungen« nicht ›natürlich‹ – aber auch die ›Wiederaneignung‹ des Leibes ist Resultat dieser ›Bestimmtheit‹, d.h. quasi-gewaltsamen Konstruktion – und nicht zuletzt nimmt der Text diese Bestimmung als Formalisierung vor, indem er *erzählt*.

Döblin ist daher für die Konstellation Schiller/Kleist nicht zuvorderst interessant, weil die *Commercium-mentis-et-corporis*-Frage, an der sich die Frontstellung der beiden Autoren angeblich entscheiden lässt, neu aufgelegt wird, sondern vor allem, weil ein Spiel mit den zu Grunde liegenden Moderne-Narrativen getrieben wird: Erzählt und zugleich dekonstruiert wird jene Moderne-Erzählung, in der Kleists

Bern u.a. 2008, 83–99. Zur poetologischen Diskussion des Krankheitsdiskurses vgl. exemplarisch Michael J. Cowan, »Die Tücke des Körpers«. Taming the nervous body in Alfred Döblin's ›Die Ermordung einer Butterblume‹ and ›Die Tänzerin und der Leib‹. In: Seminar 43 (2007), S. 482–498 und Bianca Lenertz und Silke Peters, Medizin und Poetik: Psychiatrisches Wissen in Alfred Döblins Erzählung ›Die Tänzerin und der Leib‹. In: Dominik Groß, Gertrude Cepl-Kaufmann und Gereon Schäfer (Hg.), Die Konstruktion von Wissenschaft? Beiträge zur Medizin-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, Kassel 2008, S. 155–177.

38 Alfred Döblin, Unser Dasein. In: Ders., Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Bd. 9, hg. von Walter Muschg, Olten und Freiburg i. Br. 1964, S. 29, Hervorhebung S.W.

39 Vgl. Alfred Döblin, Gespräche mit Kalypso. Über die Musik. Olten und Freiburg i. Br. 1980.

40 Döblin, Tänzerin und der Leib (wie Anm. 35), S. 17.

Verhandlung der Mechanik – etwa in behaupteter Abgrenzung von der angeblich affirmativen Anthropologie Schillers – an den Anfang einer Moderne-/Industriezeitalter-Erzählung zu stellen wäre, die über Ellas pathologisches Körperverhältnis zu den Kriegsversehrten von Döblins späteren Romanen führt;⁴¹ denn diese Erzählung weist sich zugleich als Symptom derjenigen Pathologisierung aus, die sie selbst vornimmt, und liefert – ironisch – die dual in Stellung gebrachte Kompensation oder ›re-harmonisierende Heilung‹ als Leibversöhnung – im Rückgriff auf jene u.a. Schiller zugeschriebenen Holismen – gleich mit.⁴² Die Geschichte von der ›cartesianischen Trennung‹ scheint die (literaturwissenschaftlichen) Leser*innen in einem Perpetuum Mobile zu paralysieren⁴³ und dabei perverser Weise deren hermeneutische Obsessionen als Reaktion auf eine genuine »Entsicherung« [...] der kulturellen Gebilde⁴⁴ zugleich zu befriedigen *und zu vereiteln*. Kleists ›Marionettentheater‹ steht dabei heute nicht zufällig für Lektüren, die hervorheben, inwiefern der Text uns gerade in diesen Paradoxien, aber auch in der Komik unserer Moderne-Narrative vorführt.⁴⁵ Grund genug, diese Erzählung(en) nicht einfach vorzusetzen; es mag lohnen, den Kampfplatz nicht vorschnell zu befrieden, auch wenn das nicht zuletzt jene hermeneutischen Anstrengungen beruhigen würde, dass die Dinge und Texte klare ideologische Fronten ergeben – analog etwa zu Kaufmann Fischers Hoffnung

41 Vor allem ›Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende: Alfred Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende. In: Ders., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Bd. 11, hg. von Walter Muschg und Heinz Graber, Olten und Freiburg i. Br. 1966.

42 Die Wirkung der Perpetuierung einer (psychotischen) Spaltung erfährt im Kontext des Zyklus ›Ermordung einer Butterblume‹ etwa auch der Kaufmann Michael Fischer in der titelgebenden Erzählung; wenn er sich nämlich in einem »Guerillakrieg [...] zwischen Todespein und Entzücken« mit einer Butterblume wiederfindet, die er nicht zufällig »Ellen« nennt – wenn auch nicht ganz Namensvetterin, so doch enge Namensverwandte der Tänzerin Ella (Döblin, *Ermordung einer Butterblume*, wie Anm. 24, S. 52). Die Eigenmacht bzw. Unbeherrschbarkeit der körperlichen oder materiellen Welt – die sowohl mit Ella als auch mit Michael Fischer inszeniert werden – wären dann noch das Resultat einer bestimmten Moderne-Erzählung, die sozusagen psychotisch zurückschlägt.

43 Vgl. dazu Kleists Motiv der »Unglückliche[n] [...], die ihre Schenkel verloren haben« (SW⁹ II, 341).

44 So Friedrich Balke im Anschluss an Hans Blumenberg über die unbewussten Motivationen hinter dem »cartesianische[n] Weltmisstrauen« und der darin gründenden ›Abspaltung des Körperlichen‹ (Friedrich Balke, »Ob man ohne Körper denken kann«. Zum Verhältnis von Maschine und Organismus in der Medienphilosophie. In: Lorenz Engell, Frank Hartmann und Christiane Voss [Hg.], *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München 2013, S. 135–154, hier S. 140; Balke bezieht sich auf Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit, erneuerte Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1996, S. 181).

45 Zur ›Persiflage des geschichtsphilosophischen Schemas« vgl. Beil, ›Über das Marionettentheater (wie Anm. 3), 154; Beil verweist u.a. auf Beda Allemann, *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ›Über das Marionettentheater‹*. In: KJb 1981/82, 50–65 und Gerhard Kurz, ›Gott befohlen«. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: KJb 1981/82, 264–277.

auf eine durchweg mathematisierbare Welt,⁴⁶ in der – das ist die implizite Pointe dieser Sehnsucht – das Verstehen, das heißt auch: das *Lesen* unnötig würde.

IV. Schillers Theater / Körper mit Kleist gelesen

Vor dem Hintergrund des Gesagten ist wenig verwunderlich, dass, liest man auch Schiller ›gegen den Strich‹, d.h. auch seine Texte hinsichtlich ihrer Rhetorizität und Theatralität, jene oben benannte und in den ästhetischen Schriften angeblich gesetzte Harmonisierung von »Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung« (NA 20 I, 288) nicht aufgeht.⁴⁷ Während ›Der Tanz‹ auf den ersten Blick die Vereinigung figuriert, lässt sich exemplarisch Schillers ›Maria Stuart‹ (1800) nicht nur als Zerreißprobe der Psycho-Physis, sondern auch als Ausstellung der ›Vereinigung‹ als Phantasma lesen:⁴⁸ Ich habe an anderer Stelle argumentiert, dass besonders der Tragödienschluss an der *Krise* von Physischem und Geistigem festhält, statt sie erhaben zu versöhnen und aus Maria eine wahre Märtyrerin zu machen.⁴⁹ Vielmehr legt sich das Moment des Physischen wie ein Subtext unter die offiziellen Ideologeme des Tragödienschlusses und zersetzt die ›Entleibungspolitik‹, für die Marias Hinrichtung eintreten soll (›sich moralisch zu entleiben«, formuliert Schiller in ›Ueber das Erhabene‹ als Programm einer ›freye[n] Aufhebung alles sinnlichen Interesse ehe noch eine physische Macht es thut«, NA 21, 51). ›Streng büßt ichs ab mit allen Kirchenstrafen, / Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen«, berichtet Maria über ihre ›frühe Blutschuld‹ (den Gattenmord), der sie das Todesurteil zuordnet

46 Vgl. exemplarisch Döblin, Ermordung einer Butterblume (wie Anm. 24), S. 42: »Der schwarzgekleidete Herr hatte erst seine Schritte gezählt, eins, zwei, drei, bis hundert und rückwärts [...]«. Interessant ist vor dem Hintergrund der Hysterie-Diskussion zu Döblins ›Tänzerin‹, dass Christina von Braun die Wirkmächtigkeit der Hysterie als das Gegenteil von der ›Mathematisierbarkeit der Welt‹ bestimmt: »Nicht nur entzieht sich der hysterische Körper der Logik, er repräsentiert auch so etwas Paradoxes wie das *Prinzip* der Unberechenbarkeit.« (Christina von Braun, Nicht ich. Logik, Lüge, Libido, Neuaufl., Berlin 2009, S. 7)

47 Ich folge der Beobachtung Helmut J. Schneiders, der, wie auch Beil, argumentiert, Kleist ziele »auf den versteckten theatralischen Charakter der von Schiller beschriebenen Konstellation, deren Aporie er hervortreibt« (Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, 153–175, hier 157); das Interesse gilt hier allerdings umgekehrt der Frage, was diese Aporie für die Lektüre Schillers bedeutet.

48 Ich schließe mich der jüngeren Schillerforschung an, in der die Tragödien als kritische Befragung der theoretischen Texte gelesen wurden. Vgl. Karl Guthke, Maria Stuart. In: Helmut Koopmann (Hg.), Schiller-Handbuch, 2., aktualisierte Aufl., Stuttgart 2011, S. 451–466, hier S. 464.

49 Vgl. Sophie Witt, Kritische Physis. Schillers Szenen der Kritik. In: Olivia Ebert u.a. (Hg.), Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung, Bielefeld 2018, S. 419–428, hier besonders S. 421–424.

(NA 9, Vs. 3699f., 3693).⁵⁰ Bestand diese darin, einem »Verführer [...] Herz und Hand« geschenkt zu haben (NA 9, Vs. 3668), so »inkarniert« die Blutschuld das »Gespenst« der endlichen und libidinösen Physis, gegenüber der, so Schiller in »Ueber das Erhabene«, das ganze »Entleibungs«-Programm der Tragödie allererst notwendig wird:⁵¹

Durch seinen Verstand zwar steigert er [der Mensch] künstlicherweise seine natürlichen Kräfte, und bis auf einen gewissen Punkt gelingt es ihm wirklich, physisch über alles Physische Herr zu werden. Gegen alles, sagt das Sprüchwort, giebt es Mittel, nur nicht gegen den Tod. Aber diese einzige Ausnahme, wenn sie das wirklich im strengsten Sinne ist, würde den ganzen Begriff des Menschen aufheben. Nimmermehr kann er das Wesen seyn, welches will, wenn es auch nur Einen Fall giebt, wo er schlechterdings muß, was er nicht will. Dieses einzige Schreckliche, was er nur muß und nicht will, wird wie ein Gespenst ihn begleiten [...]. (NA 21, 38)

Der »Wurm«, der in Marias Seele »nicht schlafen [will]«, gemahnt also an die Unabschließbarkeit der Idealisierung – er nagt aber nicht nur an Marias »Entleibungspolitik«, sondern erinnert an Döblins »módern«, an den quasi-physischen Zersetzungsprozess, der innerhalb der Narrative modernen Freiheitsdenkens und Idealismus von statten geht, der sie *als* Narrative zersetzt; im Sinne dieses »Móderns« bezeugt Schillers Text zudem die Schwierigkeit einer anthropologischen Bestimmung des Menschen, insofern sie zwar auf das »Wesen« als Ganzes zielt, sich aber zugleich den Dynamiken des »einzelnen Falls« gegenüberstellt. Wird die Leserin in der von Beil zitierten Elegie also mit »[u]nd dir rauschen umsonst die Harmonieen des Weltalls? / Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs/[...]« (NA 2 I, 299) in der rhetorischen Frage versöhnlich-inklusiv angerufen, stellt »Maria Stuart«

⁵⁰ Schon im Alten Testament meint »Blutschuld« nicht nur den gewaltsamen Tod eines Menschen, sondern auch eine spezielle Wirkmächtigkeit dieses vergossenen Blutes. Vgl. Dorothea Erbele-Küster, Blutschuld, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15537/07.06.2019>).

⁵¹ Die Tragödie fungiert bei Schiller bekanntlich als eine Art Prüfstein der idealistischen Anthropologie, die den Widerspruch von Sinnlichem und Geistigem bzw. Physischem und Moralischem versöhnen soll; erinnert sei an die zwei »Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst«: »erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweytens: Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden« (NA 20, 195), wodurch insgesamt die »Gegenwart eines übersinnlichen Principis im Menschen« bezeugt werden soll (NA 20, 204). Dem Theater käme so eine Art Einübung in den anthropologischen Zustand des Leidens zu – »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«, wie Schiller schreibt (NA 21, 51) –, eine künstliche Probe für den anzunehmenden Ernstfall. Aus dieser theoretischen Bestimmung der Tragödie muss allerdings nicht folgen, dass das Theater, wie Koopmann vorschlägt, die »Beherrschbarkeit des Schicksals«, vor allem aber die »Befreiungsmöglichkeiten des Menschen aus der Welt des Sinnlichen« behaupte und perpetuiere (Helmut Koopmann, Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant. In: Ders. [Hg.], Schiller-Handbuch, wie Anm. 48, S. 611–624, hier S. 619); vielmehr verweist die Notwendigkeit der Impfung auf einen krisenhaften Zustand, der die Ideologeme der Theorie potentiell »anzustecken« vermag. Zum Stellenwert der »Inokulation« vgl. Cornelia Zumbusch, Die Immunität der Klassik, Berlin 2014, besonders S. 110–229.

nicht nur die Versöhnung, sondern auch das Moment ästhetischer Anrufung (oder: Erziehung) als Phantasma aus.

Um diesen Punkt zu vertiefen, lohnt ein erneuter Blick in Paul de Mans Lektüre von Kleists ›Marionettentheater‹. De Man liest dieses als einen »Text über das Lehren«, als eine »Pseudo-Diskussion eines ›Seminars‹ oder eines ›Tutoriums‹ [...], in dem die Karten von Anfang an gezinkt sind.«⁵² Kleists Text sei durchzogen von der latenten Gewalt der Persuasion, etwa wenn der Jüngling in der Dornauszieher-Episode »zu seinem eigenen Besten [...] auf die Probe [gestellt wird]«,⁵³ um über den Zusammenbruch der Anmut und den Verlust der Unschuld unterwiesen zu werden (d.h. darüber, so Kleists Erzähler über den Veranschaulichungswert der Episode, »welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet«, SW⁹ II, 343).⁵⁴ Die Erziehung in der ›Kunst der Anmut*‹⁵⁵ erfolgt also selbst in keiner Weise freiheitlich-anmutig, sondern ist durchzogen von Momenten der Gewalt. Mit ausgestellten Machttechniken der Überzeugung – paradigmatisch im Verhältnis zwischen Beispielhaftigkeit / Anschaulichkeit und allgemeiner Lehre in den unterschiedlichen Episoden / Exempla des ›Marionettentheaters‹ – »enthülle[]« Kleists Text »einiges von dem, was hinter Schillers Ideologie des Ästhetischen verborgen liegt«,⁵⁶ Schillers ›Ideologie‹, so muss man folgern, bestünde also umgekehrt darin, die Machttechniken der Überzeugung, das heißt den machtvoll-medialen Rahmen der Setzungen, zu verschleiern.⁵⁷ Als eine Art performativer Widerspruch beruft sich aber de Mans Lektüre Schillers vor allem auf die eine Passage aus den ›Kallias-Briefen, auf nur *einen* Fall. Wenn die ästhetische Erziehung (bei Schiller), um zu gelingen, »die Gewalt [...], durch die sie allererst möglich wird«, verbirgt, wiederholt de Mans Lektüre diesen Gestus, indem für Schillers Text, anders als für Kleist, »die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstabens mit der Anmut eines Tanzes verwechselt [wird]«. ⁵⁸

Liest man noch einmal die von de Man zitierte Passage aus den ›Kallias-Briefen – und zwar *buchstäblich* und nicht *anmutig* –, erstaunen einige Formulierungen, und es fällt auf, dass mindestens zwei Motive als eine Art wörtliche Benennung von Marias Enthauptungs-Szenario erhalten können:

52 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 211.

53 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 212.

54 Vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 218f.

55 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 212.

56 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 207.

57 Für das, was bei und seit Schiller ›das Ästhetische‹ ist, bezieht sich die Verschleierung, so de Man, auf den engen Zusammenhang zwischen »verschiedenen Vermögen, Tätigkeiten und Formen der Erkenntnis« – d.h. zwischen Macht und Wissen: Denn »[w]as dem Ästhetischen seine Kraft und damit seinen praktischen, politischen Gehalt gibt, ist die innige Verbindung, die es mit dem Wissen und jenen epistemologischen Implikationen unterhält, die immer im Spiel sind, wenn das Ästhetische am Horizont eines Diskurses erscheint.« (de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 206)

58 So de Mans ›Vorwurf an die Schiller'sche Ideologie (vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 231f.).

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein paßenderes Bild, als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren componierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern. (NA 26, 216f.)

Abheben möchte ich auf das »Platz machen« und auf den »Kopf«. ⁵⁹ Tatsächlich könnte man beiden Formulierungen in dem Brief an Körner den Anstrich einer de Man'schen »Falle« unterstellen: ⁶⁰ Ist doch auffällig, dass die Freiheit dem anderen nicht ›Platz lässt‹, sondern »Platz macht« und mit diesem Moment des »weg« (eines bewegten Körpers, der einmal da war) durchaus einen Hinweis auf die Implikatur der Gewalt gibt. Wenn also de Man zu Recht Kleists ›Marionettentheater‹ als Kampfplatz der Lektüren, als »Gefecht mit dem Bären« starkmacht, »[w]eit davon entfernt, den Platz, auf den man zusteuert – wie in Schillers Beschreibung des ästhetischen Tanzes –, frei zu finden«, dann macht das »Platz machen« doch immer noch lesbar, man könne schon bei Schiller potentiell »unbeholfen auf verschiedene Eindringlinge [stoßen], [...] über seine eigenen Glieder [stolpern] oder [...] sich in seinen eigenen Bewegungen verfangen.« ⁶¹ Fast auffälliger noch ist die Verbindung von »seinem Kopf folgen« und »in den Weg treten« – in dem »geschickt[en] [...] [I]neinander« der Choreografie der Körper und Bewegungen erscheint dieser Kopf – als Hinweis auf die Verbindung von Politik und Wissen – als eine Art Querdenker. Aus der Warte des »treffendste[n] Sinnbildes«, das für Schillers Text dieser englische Tanz sein soll, wird diese »Kraft des Buchstabens« zweifelsfrei metaphorisch aufgefangen – der »Kopf« wird zum ›Wille‹ usw. Aber anders als de Man implizit behauptet, ist es in der Passage nicht nur die Perspektive des Sinnbildes – d.h. die allgemeine Lehre unter die sich das Beispiel unter Aufgabe seiner verkörperten Konkretheit zu fügen hat –, aus der sich das Argument entwickelt. Wie eine Art »Gespenst« des Sinnbildes ist es in Schillers Brief »[e]in Zuschauer aus der Gallerie«, der die »unzählige[n] Bewegungen [sieht]« (NA 26, 216). Was dieser Zuschauer aber sieht – oder: sehen müsste, würde er wörtlich: *sehen* – ist nicht das Sinnbild, sondern die konkrete Choreografie der Körper: Wenn die Tänzer*innen in ihren Bewegungen wörtlich ›ihren Köpfen folgen‹, dann wird hier die Gestalt wie in Kleists Marionettenfigur potentiell in ihre Glieder/Körperteile zerlegt. Das Sinnbild des Tan-

⁵⁹ Zum Verfahren der Literalisierung von Metaphern bei Kleist vgl. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 47), S. 161.

⁶⁰ »[D]ie Falle dürfte das letzte und äußerste Textmodell dieses [›Über das Marionettentheater‹] und jedes Textes sein, die Falle der ästhetischen Erziehung, die unvermeidlich die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstaben mit der Anmut eines Tanzes verwechselt.« (de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 232)

⁶¹ de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 213f.

zes funktioniert auch bei Schiller und analog zu Kleists Marionettenexempel und seinem Schwerpunkt immer schon als ›Regierungsform‹, die das Einzelne unterwirft und auf das »Ganze« zielt – so heißt es bei Kleist:

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde.

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, *zu regieren* [Hervorhebung S.W.]; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird, die Glieder schon *Kurven* beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, *das Ganze* [Hervorhebung S.W.] schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre. (SW⁹ II, 339)

Klug benennt Kleists Text, dass »das Ganze« nur funktioniert, wenn man es sich nicht ›wirklich wörtlich‹ vorstellt – denn durchaus werden beim Puppenspiel an einzelnen Fäden einzelne Glieder gezogen. »[R]egieren« zielt auf diese Abstraktion des Konkreten und Singulären (auch des Singulär-Körperlichen) und geht einher mit einer Medialität und einem Lektürebegriff des Metaphorisch-Sinnbildlichen. Nicht nur aber Kleists Erzählung, sondern auch Schillers Brief eignet ein Moment von Theatralität, das die abstrakte (und mithin ›erhabene‹) Stoßrichtung der Anschauung konkret-szenisch unterminiert. Natürlich mag man für Schillers Text einwenden, dass auch die Zuschauerfigur – als *mise en abyme* des Anschauungsimpetus' des Sinnbildes – selbst schon als eine ideale gedacht ist, als jemand, der »aus der Galerie« immer bereits die Übersicht hat, *a priori* aus der Warte sinniger Bedeutung, d.h. ›anmutig, metaphorisch schaut – und damit kategorisch zu unterscheiden wäre von der, wie de Man schreibt, Ausstellung der »agonale[n] Szenen der Überzeugung, der Unterweisung und des Lesens« Kleist'scher Theatralität.⁶² Folgt man allerdings wörtlich dem »Platz« und dem »Kopf« zu ›Maria Stuart‹, Platzkampf zweier Königinnen, in dem die eine ihren Kopf verliert, verkompliziert sich die Frage für Schiller abermals. Während ganz offensichtlich Regierungsfragen Kernthema im Konflikt der Königinnen sind sowie – wie oben erläutert – im Verhältnis von Marias ›erhabenem‹ Geist und ihrer ›sündigen‹ Physis, ist die Enthauptungsszene tatsächlich – wie bei Kleist, so de Man – eine »der Unterweisung und des Lesens«.

Unterwiesen wird allerdings nicht Maria selbst, sondern – natürlich, so will es das Programm der ästhetischen Erziehung – der Zuschauer, der im Zentrum jenes politischen Projekts des Staates und der Freiheit steht. Wie zur Versicherung dieser Unterweisungsgeste ist dem Dramentext in der Szene der Vollstreckung ein impliziter Zuschauer eingebaut: der Verräter und Verführer Leicester. Der Politik

62 de Man, *Ästhetische Formalisierung* (wie Anm. 10), S. 213. Vgl. zur Theatralität des ›Marionettentheaters‹ auch die historische Einordnung in Christopher J. Wild, *Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität*. In: KJb 2002, 109–141.

der ›Entleibung‹ und deren theatral beglaubigter Zurschaustellung entsprechend ordnet Elisabeth an, Leicester, der als Liebhaber zwischen beiden Frauen steht, solle »sie [d.i. Maria] fallen sehn, und nach ihr fallen.« (NA 9, Vs. 2847) Was Leicester wörtlich sähe, wäre – mindestens zuerst – der fallende Kopf; doch in Elisabeths Anweisung ist diese Konkretheit bereits supplementär aufgefangen, das Fallen wird zum ›Sündenfall‹ und Leicesters Fall – der sich als Kastration lesen lässt⁶³ – zu einer Art Spiegelstrafe. Doch dass die Szene der Vollstreckung sich dann überhaupt anders ereignet, als von Elisabeth angewiesen, unterminiert nicht zuletzt die gesamte Logik des sinnbildlichen Falls.

Während angekündigt wird, das Urteil solle in einem theaterhaften Saal vollstreckt werden (»Voll Menschen war / Der Saal, die um das Mordgerüst sich drängten, / Und heiße Blutgier in dem Blick, das Opfer / Erwarteten«, NA 9, Vs. 3475–3478), tritt dann statt dieser Performanz der Folter für den Vollzug Leicester ein, der die Enthauptung aber nicht sieht, sondern *hört*: »Horch! Der Schemel wird / Gerückt – Sie kniet aufs Kissen – legt das Haupt –« (NA 9, Vs. 3874f.)⁶⁴

Mit dieser szenischen Anordnung unterlegt Schillers Text der Königinnentra-gödie die von Foucault erst für das 18. Jahrhundert diagnostizierte Änderung des Strafvollzugs: statt Performanz der Folter Steigerung der Imagination und deren politischer Wirkung, »sodass Strafjustiz fortan nicht mehr auf den unter den Qualen der Marter zur Schau gestellten Körper zielt, sondern vielmehr auf den visuellen und emotionalen Effekt des Spektakels sowie die Einwirkung auf die Imaginationskraft der Öffentlichkeit.«⁶⁵ Tatsächlich scheint das Hören auf den ersten Blick den Effekt zu steigern und eine Art Quasi-Sehen, ein von allen Unwägbarkeiten konkret-sinnlicher Anschauung befreites ›zweites‹, geistiges Sehen zu generieren:

Ich seh sie fallen, ich will Zeuge sein.

[..]

Kann sie nicht sterben sehen – Horch! Was war das?

Muß ich anhören, was mir anzuschauen graut. (NA 9, Vs. 3860–3869)⁶⁶

63 Für diesen Hinweis danke ich Dorothea von Mücke.

64 Vgl. zu Leicesters ›Ohrenzeugenschaft‹ auch Dirk Niefanger, *Geschichte als Metadrama, Theatralität in Friedrich Schillers ›Maria Stuart‹ und seiner Bearbeitung von Goethes ›Egmont‹*. In: Hinderer (Hg.), *Friedrich Schiller (wie Anm. 9)*, S. 305–323, hier S. 310–315. Niefanger stellt heraus: »Das Geschichtsdrama [›Maria Stuart‹] vergegenwärtigt die Geschichte nicht nur, sondern reflektiert seine Darstellungsverfahren und -möglichkeiten auf der Bühne. [...] ›Maria Stuart‹ reflektiert in der Art und Weise ihrer Hervorbringung Mechanismen politischer Theatralität und ihrer Nutzung für historische Deutungslinien« (S. 315).

65 So die Lektüre von Stéphane Lojkin, *Dispositif bei Derrida, Foucault, Lacan. Emergenz eines Begriffs*. In: Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco und Sophie Witt (Hg.), *Gegen/Stand der Kritik, Zürich und Berlin 2014*, S. 183–202, hier S. 188f. Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1994, besonders S. 93–104.

66 Maria Carolina Foi hat im Anschluss an Gert Sautermeister ausgeführt, inwiefern sich in ›Maria Stuart‹ »[h]inter dem konfessionellen Konflikt [...] die Krise der Legitimierung der dynastischen Macht zugunsten einer konstitutionellen und parlamentarischen ab[zeich-

Wie Stéphane Lojkinе ausführt, handelt es sich bei der Strafvollzugsänderung um »die Dramatisierung des Vollzugs als Szene, die so dargeboten wird, dass sie Einfluss auf die Gesellschaft als Ganzes ausübt.«⁶⁷ Diese Dramatisierung funktioniert bei Foucault, als historisch und systematisch mittleres System zwischen Folter und Gefängnis, linguistisch-strukturell: Während im vormaligen System der Folter der Körper dem Diskurs vorausgeht, welcher als äußere Macht dann auf ihn einwirkt, erscheint der Körper in der späteren Ordnung des Gefängnisses – nachträglich – überhaupt erst als Produktion durch den Diskurs im Zeichen des Mangels. Das mittlere System der Dramatisierung lebe hingegen von der Idee (oder dem Phantasma) der Äquivalenz oder Gleichzeitigkeit der Differenzen als Signifikanten.⁶⁸ Vor diesem Hintergrund würde dann ›Maria Stuarts‹ ästhetische Erziehung – die sich nicht zufällig als Körper-Technik ausweist – an die frühen anthropologischen Schriften Schillers anknüpfen, die im Zeichen des *Commercium mentis et corporis* eine Entsprechung von Körper und Geist thematisieren.⁶⁹ ›Maria Stuart‹ scheint aber der Wirkungspoetik gründlich zu misstrauen, die daran anknüpfend hätte formuliert

-
- net]« (Maria Carolina Foi, Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von ›Maria Stuart‹. In: Hinderer [Hg.], Friedrich Schiller, wie Anm. 9, S. 227–242, hier S. 228); vgl auch: »Das Drama markiert den historischen Ort, an dem die Berufung auf das Gottesgnadentum des Monarchen nicht mehr ausreicht.« (Gert Sautermeister, ›Maria Stuart‹. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Walter Hinderer [Hg.], Schillers Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1992, S. 280–335, hier S. 315)
- 67 Lojkinе, Dispositif bei Derrida, Foucault, Lacan (wie Anm. 65), S. 189. Foucault weist diese Änderung des Strafvollzugs explizit als anthropologisches Projekt aus: »Die Strafen soll maßvoll und den Vergehen angemessen sein; die Todesstrafe soll nur noch über schuldige Mörder verhängt werden; und die der Menschlichkeit ins Gesicht schlagenden Martern sollen abgeschafft werden.« Der Protest gegen die peinlichen Strafen findet sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überall [...]. Diese Notwendigkeit einer Züchtigung ohne Marter artikuliert sich zunächst als Schrei des Herzens oder der entrüsteten Natur: im verruchtesten Mörder ist zumindest eines noch zu respektieren, wenn man bestraft: seine menschliche Natur. Im 19. Jahrhundert sollte dieser im Verbrecher entdeckte ›Mensch‹ zur Zielscheibe einer bessernden und ändernden Straf-Intervention, zum Bereich sonderbarer ›Straf-Praktiken und ›Kriminal-Wissenschaften werden. Aber jetzt in der Aufklärung wird der Mensch nicht als Gegenstand eines positiven Wissens der Barbarei der Martern entgegengehalten, sondern als Rechtsschranke, als legitimes Gesetz der Strafgewalt. Er ist nicht das, was die Strafgewalt angreifen und verändern, sondern was sie intakt lassen und respektieren soll. *Noli me tangere*. Er markiert den Haltepunkt gegenüber der Rache des Souveräns. Der ›Mensch‹, den die Reformen gegen den Despotismus des Schafotts zur Geltung gebracht haben, ist nicht das Maß der Dinge, sondern das Maß der Macht.« (Foucault, Überwachen und Strafen, wie Anm. 65, S. 94)
- 68 Vgl. Lojkinе, Dispositif bei Derrida, Foucault, Lacan (wie Anm. 65), S. 189.
- 69 Vgl. bis heute einschlägig Wolfgang Riedel, Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ›Philosophischen Briefe‹, Würzburg 1985 sowie Ludwig Stockinger, »Es ist der Geist, der sich den Körper baut«. Schillers philosophische und medizinische Anfänge im anthropologiegeschichtlichen Kontext. In: Georg Braungart und Bernhard Greiner (Hg.), Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen, Hamburg 2005, S. 75–86; mit Bezug auf Kleist vgl. Witt, Psychosomatik und Theater (wie Anm. 15).

werden können und die in dem Programm ästhetischer Erziehung auch implizit haust; die Enthauptungs- und ›Entleibungs‹-Szene dekliniert vielmehr durch, inwiefern mit der Ordnung der Dinge in Strukturen (oder Signifikanten) das Problem erst anfängt: Die Äquivalenzlogik kollabiert, wenn Leicester »ohnmächtig niedersink[t]«; seine »zuckende[] Bewegung« (NA 9, nach Vs. 3875) ist nicht einfach Stellvertretung, sondern kann in ihrer Physis wahlweise als hysterische Überschreitung der ›Entleibung‹ oder als Kastrationsszene gelesen werden – in beiden Fällen als Ausweis einer genuinen Störanfälligkeit der symbolischen Ordnung und ihrer Äquivalenzlogik. In dieser Gestalt ist die Hörszene eine dezidierte Absage an die Anschauungslogik des Sinnbildes. Sie ist zum einen ein Ausweis der medialen Anordnung von Körper und Regierungsform, in der sich das Stellvertreterprinzip der Äquivalenzlogik – in dem Leicesters fallender Körper für Marias fallend/gefallene Physis einsteht – als Phantasma zeigt. Sie macht damit zweitens innerhalb der historischen Erzählung Foucaults denkbar, dass die gesamte Logik der Struktur nur ein instabiler Durchgangspunkt zwischen der Logik der Folter und der Logik des Gefängnisses ist, in dem die angenommene Vorgängigkeit der Körper (die Ursprünglichkeit und ›Natürlichkeit‹ der ›Natur‹) und ihre angenommene Nachträglichkeit (die diskursive Produktion der ›Natur‹) ineinander kollabieren; Leicesters Zucken – analog zum vielen Zucken, Straucheln, Stottern bei Kleist⁷⁰ – zeigt den Körper als Produkt von Macht, zugleich aber auch als das Moment, das jeder *Machtordnung* (auch derjenigen der Hermeneutik) kategorisch zuwider läuft, als Ort der Entmächtigung und Kastration.⁷¹ Insofern ist folgerichtig, dass es in den letzten Szenen von ›Maria Stuart‹ um die *fehlende* Schrift geht – verschwunden ist es, das Urteil als Ursprung und Garant der Macht der Körperpolitik:

ELISABETH Das Urteil, Sir, das ich in eure Hand
Gelegt – Wo ists?
[...]
Bedenkt Euch nicht zu lang. Wo ist die Schrift? (NA 9, Vs. 3960–3971)

Das Fehlen der Schrift aber bringt das Problem der Deutung auf den Plan:

ELISABETH [...] Du wagst es, meine Worte
Zu deuten? Deinen eignen blutigen Sinn
Hinein zu legen? (NA 9, Vs. 3982–3984)

⁷⁰ Vgl. Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Ders. (Hg.), Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–30.

⁷¹ Dieser Aspekt nimmt eine Verschiebung der »Differenz von Körper und Sinn oder Sprache und Körper« vor, die in den frühen dekonstruktiven Lektüren im deutschsprachigen Raum gegen das »hermeneutische[] Einheitsparadigma« in Anschlag gebracht wurde (Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers, wie Anm. 47, S. 158); statt des dualistischen Modells und der *ursprünglichen* Differenz (vgl. auch Schneiders Rede vom »ursprünglichen räumlich-körperlichen Sinn« der Wörter bei Kleist, S. 161) könnte von hier aus das Augenmerk auf die ›Leonardo-Effekte‹ gelenkt werden (vgl. Anm. 31), auf die Trennungs- und Verbindungsprozesse.

Diesseits der absoluten Schrift also, bleibt nur ›blutiger‹ Sinn, singuläre Deutung und – in Erinnerung an Marias »Blutschuld« – libidinös durchtränkter, diesseits aller machttechnischen Verwicklungen und doch Bindung dieser an die konkret-körperlichen Szenarien der Lektüre.

V. Der produktive Unort anthropologischen Wissens

Insofern erweist de Man Kleists Text fast ein wenig einen Bärendienst, wenn er die Formalisierung, die das ›Marionettentheater‹ mit dem Tanz anstrebe und gewalt-sam durchagiere, in Abgrenzung zum Drama als »Darstellung von Leidenschaften« positioniert.⁷² Denn ausgerechnet bei Schiller wird lesbar, dass an keinem Ort mehr als im Drama die Szene der Mimesis immer nur als Dramatisierung, d.h. ebenso als Formalisierung *diesseits* der medialen Rahmung erscheint. Mag Schillers Brief an Körner – auch mehr schlecht als recht – mit dem Theaterrahmen das Phantasma des Sinnbildes vor Augen stellen, so funktioniert dies nirgends weniger als in ›Maria Stuart‹. Denn wenn hier eines deutlich wird, dann, dass jede Sehnsucht nach der konkreten Szene (etwa als Spiel im Spiel im Theatersaal der Urteilsvollstreckung) doch nur ein Ausweis der textuellen Verfahren des Dramas ist; dass in keiner Szene lauter und wirkungsvoller zu hören ist: ›wirkliche‹ Mimesis gibt es nicht. Bei de Man ist nun aber der Wert der Formalisierung bei Kleist gerade einem Begriff der Mimesis (bei Schiller) abgerungen, die wirklich vor-strukturell sein will. Um den Wert der diegetischen Rahmung als Ausweis der Rhetorik im ›Marionettentheater‹ starkmachen zu können, wird theatrale Mimesis zum Gegenbegriff und Mimesis als »anthropologische Bestimmung der menschlichen Gattung« herausgestellt. Als solche sei sie »keiner Formalisierung fähig«,

nicht gänzlich unabhängig von dem besonderen Inhalt oder Material dessen, worauf sie sich als Repräsentation bezieht. Wohl kann man sich bestimmte mimetische Konstanten oder gar Strukturen vorstellen, aber sie widerstehen in dem Maße der Formalisierung, in dem sie von einem Realitätsgrund abhängig sind, der außerhalb von ihnen liegt.⁷³

Erst vor dem Hintergrund dieses Mimesis-Begriffs kann de Man die epistemologischen Fragen im ›Marionettentheater‹ als »kritische Analyse der Themen mimetischer Nachahmung«⁷⁴ in Anschlag bringen und Kleists Schreiben als radikales Durchstreichen eines anthropologischen Interesses. Über diesen Mimesis-Begriff scheint Anthropologie nurmehr als quasi-universelle Frage nach der Gattung denkbar, nicht nur der Strukturalität, sondern vor allem jeder Historizität enthoben; damit aber wird sie vor allem radikal geschieden von einer Epistemologie als Frage

72 Vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 228. Vgl. zu Kleist und Tanz/Choreographie die Beiträge zur 2006er-Tagung ›Kleists Choreographien‹ (insbesondere die Einleitung von Gabriele Brandstetter) in KJb 2007, 25–299.

73 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 215.

74 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 215.

nach den Wissensbedingungen.⁷⁵ Gerade aber in der bei Schiller am Motiv des Tanzes ausagierten Sehnsucht nach der mit dem Sinnbild des Theaters verknüpften Idealität der Anschauung bleibt doch die konkret-korporale Dimension der Szene des Wissens und Darstellens lesbar; Mimesis als vermeintliche »anthropologische Bestimmung der menschlichen Gattung« führt damit nicht ins Vor-Diskursive oder A-Historische; sie verweist vielmehr auf die Abhängigkeit *jeder* Darstellung »von dem besonderen Inhalt oder Material dessen, worauf sie sich als Repräsentation bezieht«; und in diesem Verweis ist »Mimesis« gerade nicht vor- oder außersprachlich, nistet sich aber dekonstruktiv innerhalb des Allgemeinheitsanspruchs des Diskurses (oder der Darstellung) ein.⁷⁶

Von dieser Verunsicherung jeder Setzung und jeder Erkenntnis handelt Anthropologie immer auch, und zwar gerade, indem sie nach dem »Gesamten« strebt und sich dabei doch immer den »Teilen« und den Bewegungen der Zergliederung gegenüberübersieht – der Singularität der Darstellungs- und Erkenntniszenen. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, dass sich Schillers idealistischer dreiphasiger, kreisförmiger Geschichtsverlauf – d.h. die de Man'sche »Ideologie des Ästhetischen«: durch die Kunst wieder ins Paradies – letztlich als eine Verdrängungserzählung dieser existentiellen Verunsicherung lesen lässt, die Schillers frühe medizinische Texte am *Commercium*-Problem ausweisen: der Einsicht, dass mit dem psychophysischen Doppelwesen auch alles Wissen und alle Erkenntnis letztlich *endlich* sind⁷⁷ – mit Döblin: einem »modernden« Zersetzungsprozess unterstellt. In der Elegie »Der Tanz« wird die freiheitliche Harmonisierung im tanzenden Paar explizit mit dem versöhnlichen Geschichtsverlauf zusammengebracht, für den das freiheitlich vereinte Paar metaphorisch einsteht:

75 Jakob Tanner hat entsprechend »historische Anthropologie« als Anliegen einer Wissensgeschichte benannt, insofern sie nach einem »Wissen[] über den Menschen und seine Vergemeinschaftung« fragt und »zugleich eine Historisierung der anthropologischen Wissenschaft ist« (Daniel Speich Chassé und David Gugerli, Wissensgeschichte. Eine Standortbestimmung. In: *Traverse* 1 [2012], S. 85–100, hier S. 94). Vgl. Jakob Tanner, *Historische Anthropologie. Zur Einführung*, Hamburg 2004.

76 De Mans Gegenüberstellung von Drama und Tanz funktioniert ebenso wenig aus der Perspektive der aktuellen Tanzwissenschaft, in der etwa Hartmut Böhme und Sabine Huschka für den Tanz den Aspekt der »Verkörperung« festhalten, »dass die Ebene des verkörperten Wissens, die stimmlose Beredsamkeit des Leibes (*eloquentia corporis*) [...] nicht nur der kreative Ausgang, sondern auch das Ziel aller explikativen Wissensanstrengungen darstellt.« Gerade auch »Tanz« ist in dieser Positionierung insofern keiner vollständigen Formalisierung fähig, als »menschliches Tanzen an Wissen und Einübung gebunden ist, beides aber historisch-kulturellen Standards, Stilen und Habitus unterliegt« (Hartmut Böhme und Sabine Huschka, Prolog. In: Dies. [Hg.], *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld 2009, S. 7–22, hier S. 11, 8).

77 Vgl. Sophie Witt, »Drama« der Endlichkeit. Genealogie und Generativität um 1800 (Goethe, Schiller, Kleist). In: Michael Gamper und Peter Schnyder (Hg.), *Dramatische Eigenzeit des Politischen um 1800*, Hannover 2017, S. 93–113.

Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,
Und ein *stilles Gesetz* lenkt der Verwandlungen Spiel.
Sprich, wie geschieht's, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken,
Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?
Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet,
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts *mächtige Gottheit*,
Die zum geselligen Tanz ordnet den *tobenden Sprung* [...].
(NA 2 I, 299, Hervorhebungen S.W.)

Schillers ›Tanz‹ operiert dabei zu großen Teilen mit schlichter Evidenzbehauptung bzw. mit einer übersteigerten Performanz des Sichtbaren – so ließen sich die gehäuften »Sieh« lesen, etwa im ersten Vers: »Sieh, wie schwebenden Schrittes im Wellenschwung sich die Paare«. Auffällig ist aber, und hier weist sich die Leser*innen-Ansprache als phantasmatische Anrufung aus, dass – wenn ›wir es wissen wollen‹ – ein »stilles Gesetz« und ein transzendentes Bewusstsein aufgerufen wird, eine »mächtige Gottheit«. Nicht nur also ist der »gesellige [] Tanz« – als Sinnbild für jede Kulturleistung – die Ordnung des »tobenden Sprungs«, etwa: der libidinösen Energien; sondern dieser »Sprung« benennt, was die Erkenntnisperspektive performativ vollzieht – nämlich aus der uns einzig zur Verfügung stehenden – endlichen – Perspektive leiblicher Situiertheit in die Perspektive eines ewigen Bewusstseins zu *springen*. Natürlich ist der Sprung hier dem Register des Sinnbildlichen entnommen; pointiert ist aber am Sprung noch einmal eindrücklich, dass dieses Sinnbild nur als gewaltsame Abstraktion gewonnen werden kann – der aber das Körperlich-Konkrete (des Springens) »wie ein Gespenst« zugleich anhafet. Es ist, könnte man sagen, die Tragik dieses unweltlichen und unwirklichen Wissens-Ortes einer qua Leiblichkeit endlichen Anthropologie *als* Epistemologie, die Kleists ›Marionettentheater‹ komisch wendet, wenn es heißt, man müsse schauen, ob das Paradies »vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist« und damit fragt, wie sich *diesseits* der unumgänglichen Verkörperung noch wissen lasse. (SW⁹ II, 342) Wenn auf dem Weg dorthin der »Stand der Unschuld« als das »letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« bestimmt (SW⁹ II, 345) und dieses Ende explizit *nicht* einholbar erscheint, dann verweist Kleists ›Marionettentheater‹ diesseits der Verkörperung auf immer neue Szenen des Lesens – und zwar *backward and forward* in der Geschichte.⁷⁸

So wie sich bei Schiller dem Sinnbild des Sprungs unter der Hand die wörtlich-körperliche Dimension des Springens einschleicht, so verweist de Mans Lektüre

78 Vgl. Martin Roussels Hinweis: »Die Erzählung 1810 sichert in der Wiederholung jener kryptisierten Erlebnisse im ›Winter 1801 in M...‹ (DKV III, 555) dasjenige, was als Ende der Geschichte der Welt nicht zu *erkennen* ist.« So werde »die Zukunft [...] mit jedem Text mehr ›en abyme‹ gesetzt« (Martin Roussel, *Zerstreuungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater: im ethologischen Kontext*. In: KJb 2007, 61–93, hier 83, 91). Verwiesen ist damit potentiell auf jene späteren Kleist-Rezeptionen, etwa Döblins, ebenso wie auf jedweden literaturwissenschaftlichen Angang. Zur Verwicklung von Kleist-Rezeption und (germanistischer) Literaturwissenschaft vgl. Scholz, Kleist/Kafka (wie Anm. 32).

Kleists implizit auf den Kampfplatz der Lektüre als ein *körperliches* Phänomen, auf »Glieder« und »Bewegungen«; und wenn die »Körperschaft der Interpreten« gegenüber der Mischung aus »Anmut und Gewalt« in Kleists ›Marionettentheater‹ »eher dem gequälten Fechter der letzten Geschichte als dem selbstsicheren Lehrer der vorletzten [gleich]«,⁷⁹ dann bezeichnet der (im Original) »collective body of interpreters«⁸⁰ den gewaltsamen Einzug einer körperlich-verkörpernten Dimension auf die metaphorische Ebene der ›Körperschaft‹. Eine anthropologische Perspektive auf literarische Texte vermag heute an ein Lesen zu gemahnen, das sich immer auf dem Kampfplatz zwischen ›Ganzem‹ und ›Teil‹, zwischen Buchstabe und Sinnbild bewegt. Der Mehrwert mag aber auch darin bestehen, an die Verkörperung *jeder* Lektüre zu erinnern; Literaturwissenschaft gliche dann nicht, wenn sie misslingt, sondern wenn sie sich *ernst nimmt*, »dem gequälten Fechter der letzten Geschichte [eher] als dem selbstsicheren Lehrer der vorletzten.«⁸¹

79 Der Leser »stolpert über seine Glieder oder verfängt sich in seinen eigenen Bewegungen« (de Man, *Ästhetische Formalisierung*, wie Anm. 10, S. 214f.). Tatsächlich handelt es sich bei de Mans literaturwissenschaftlicher Rede von »Glieder[n]« und »Bewegungen« um eine Art Mimesis an Kleists Text; auch hier wird deutlich, dass Mimesis sich *innerhalb* der Sprache ereignet, aber umgekehrt dieser eine korporale Dimension einschreibt.

80 Paul de Man, *Aesthetic Formalization: Kleist's ›Über das Marionettentheater‹*. In: Ders., *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S. 263–314, hier S. 272.

81 de Man, *Ästhetische Formalisierung* (wie Anm. 10), S. 214.

Internationale Tagung im Kleist-Museum
12. und 13. März 2018

KLEISTS ANEKDOTEN
ZUR GRÖSSE DER KLEINEN FORMEN

Konzeption und Leitung:
Matthias N. Lorenz und Thomas Nehrlich

Kleists Anekdoten – Zur Größe der Kleinen Formen

Einleitung

Seit einiger Zeit ist in der deutschsprachigen geisteswissenschaftlichen Forschung ein besonders großes Interesse an Prägnanz, *brevitas*, Lakonie zu beobachten. Konnte man bereits im Frühjahr 2018, als die in dieser Sektion dokumentierte Tagung im Kleist-Museum stattfand,¹ einen Aufschwung der Kleinen Formen beobachten, so ist mit nur einem Jahr Abstand festzustellen, dass sie mittlerweile regelrecht Hochkonjunktur haben: Davon zeugen Publikationen² und eine ganze Reihe von Tagungen³ sowie das Graduiertenkolleg ›Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen‹ an

-
- 1 Die Tagung ›Kleists Anekdoten – Zur Größe der Kleinen Formen‹ fand am 12. und 13. März 2018 im Kleist-Museum in Frankfurt an der Oder statt; vgl. auch Barbara Gribnitz, Tagungsbericht. In: Zeitschrift für Germanistik 28 (2018), S. 638f.
 - 2 Vgl. etwa die folgenden, kürzlich erschienenen oder bereits angekündigten Sammelbände: Michael Gamper und Ruth Mayer (Hg.), Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld 2017; Franz-Josef Holznagel und Jan Cölln (Hg.), Wolfram-Studien XXIV: Die Kunst der »brevitas«. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters, Berlin 2017; Franz Fromholzer, Mathias Mayer und Julian Werlitz (Hg.), Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen, Paderborn 2017; David-Christopher Assmann und Stefan Tetzlaff (Hg.), Poetik der Skizze. Verfahren und diskursive Verortungen einer Kurzprosaform vom Poetischen Realismus bis zur Frühen Moderne, Heidelberg 2019; Julia Heideklang und Urte Stobbe (Hg.), Kleine Formen für den Unterricht. Historische Kontexte, Analysen, Perspektiven, Göttingen 2019.
 - 3 Vgl. u.a. ›Poetik der Skizze. Verfahren und diskursive Verortungen einer Kurzprosaform vom Poetischen Realismus bis zur Frühen Moderne‹ in Frankfurt am Main im September 2018; ›Außeralltäglichkeit ohne Größe? Besonderheit, Exemplarität und Heroisierungen in ›kleinen Formen‹ des Literarischen und Visuellen‹ am Freiburger FRIAS im Oktober 2018 sowie die zahlreichen Workshops des Graduiertenkollegs zu den Kleinen Formen an der Humboldt-Universität Berlin im selben Jahr: ›Barock ›en miniature‹. Literarische Kleinformen des Barock und ihr Nachleben‹ im Dezember; ›Schnittstellen der Verwaltung. Kleine Formen der Bürokratie‹ im November; ›Kleine Formen für den Unterricht – Unterricht in kleinen Formen‹ im Juli; ›Verdichtung der Welt im Sprachraum des Hafens. Die kleinen Formen des Maritimen‹ im April; ›Erzähltes Wissen, archiviertes Wissen. Kleine Wissensformen und poetologische Transformationen in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts‹ im Januar. Diese Veranstaltungsreihe setzte sich auch 2019 fort mit ›kleiner werden. Verfahren und Techniken der Ökonomisierung kleiner Formen‹ im Januar und ›Berichte(n) – Prozesse, Narrative und Funktionen einer administrativen Kleinform‹ im April an der HU Berlin sowie mit ›Erzähltes Wissen, archiviertes Wissen: Kleine Wissensformen und poetologische Transformationen II‹ im Januar an der ETH Zürich.

der Humboldt-Universität.⁴ Angesichts der Medienkonkurrenz von Buch und digitalen Medien setzen die Berliner Verlage mikrotext⁵ und Frohmann⁶ sogar auf die Kleine Form als distinktives Geschäftsmodell.

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung insbesondere mit epischen Kleinformen ist indes nicht neu. Vor fast einem Jahrhundert hat André Jolles in seiner klassischen Studie ›Einfache Formen‹ von 1930 das Spektrum ur- und volkstümlichen Erzählens in einer Gattungstypologie erfasst – von Legende und Sage über Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus und Memorabile bis zu Märchen und Witz.⁷ Zur selben Zeit hat Wladimir Propp in seinen strukturalistischen Märchen-Analysen die Morphologie und Funktionsweise basaler Erzählelemente erforscht.⁸ Wo sie unverkennbar ins Kleine tendiert, wurde auch Kunstprosa unter dem Gesichtspunkt ihrer Miniatur untersucht, am stärksten wohl in der Forschung zu Robert Walser, dessen ›Mikrogramme‹ einen Höhepunkt in der poetischen wie materiellen Minimierung von Literatur darstellen.⁹ Am Beispiel Franz Kafkas, Angehöriger einer sprachlichen Minderheit und Verfasser zahlreicher Kurzerzählungen, erkundeten Gilles Deleuze und Félix Guattari Mitte der 1970er-Jahre das politische Potential »kleiner Literaturen«.¹⁰ In jüngerer Zeit sind Kleine Formen vermehrt in Hinsicht auf ihr spezifisches »Gattungs-Wissen« befragt worden.¹¹

Die gegenwärtige Auseinandersetzung mit den Kleinen Formen hat ihre eigenen Gründe. Sie vollzieht sich im Zeichen einer gewandelten Medienlandschaft mit verknappten Aufmerksamkeitsressourcen. Die von den verschiedensten institutionellen und professionellen Akteuren genutzte Kommunikation in Kürzesttexten auf Social-Media-Kanälen lenkt das Augenmerk auch zurück auf die tradierten Kleinen Formen. Damit einher geht eine nachträgliche Aufwertung: Das Vorurteil des Peripheren, Flüchtigen und Minderwertigen trifft heute eher Messenger-Dienste und

4 Vgl. Ethel Matala de Mazza und Joseph Vogl, Graduiertenkolleg ›Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen‹. In: Zeitschrift für Germanistik 27 (2017), S. 579–585.

5 Vgl. www.mikrotext.de (31.05.2019). Im Verlag mikrotext ist u.a. folgender programmatischer Titel erschienen, dessen Umfang mit »ca. 60 Seiten auf dem Smartphone« angegeben wird: Jan Kuhlbrodt, Über die kleine Form. Schreiben und Lesen im Netz, Berlin 2017.

6 Bei Christiane Frohmann erscheint die Reihe ›Kleine Formen‹, die Netzliteratur als Fortsetzung tradierter Kleiner Formen versteht und zurück ins Medium Buch bringen möchte. Vgl. <https://orbanism.com/frohmann/> (31.05.2019).

7 Vgl. André Jolles, Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Halle 1930.

8 Vgl. Wladimir Propp, Morphologie des Märchens [1928], München 1972.

9 Vgl. Robert Walser, Mikrogramme, nach der Transkription von Bernhard Echte und Werner Morlang hg. von Lucas Marco Gisi, Reto Sorg und Peter Stocker, Berlin 2011.

10 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur [1975], aus dem Französischen von Burkhard Kroeker, Frankfurt a. M. 1976.

11 Vgl. z.B. Lionel Gossman, Anecdote and History. In: History and Theory 42,2 (2003), S. 143–168; Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hg.), Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form, Göttingen 2013; darin u.a. den Aufsatz von Alexander Košenina, Kriminalanekdote. Literarisches Rechtswissen bei Kleist, Meißner und Mühler, S. 96–108.

Internetliteratur. Traditionelle literarische Kleine Formen wie die Anekdote hingegen, die lange Zeit im literaturkritischen Schatten der großen Formate und Gattungen standen, erfahren im literarhistorischen Urteil wie in der wissenschaftlichen Erforschung eine neue Wertschätzung.

Neben der Kurznachrichtenkommunikation in sozialen Medien hat die Beschäftigung mit den Kleinen Formen einen weiteren aktuellen Hintergrund: Die Digitalisierung geisteswissenschaftlicher Forschung wie historischer Bibliotheksbestände hat den paradoxalen Effekt, dass Medialität, Materialität und Publikationspraktiken von gedruckter Literatur stärker in den Blick geraten, aktuell zum Beispiel in der DFG-geförderten Forschergruppe ›Journalliteratur‹ an den Universitäten Bochum, Marburg und Köln.¹² Der Erfolg literarischer Zeitschriften hat mit ihrem seriell-periodischen Bedarf an geeigneten Formaten die Produktion und Distribution Kleiner Formen seit dem 18. Jahrhundert nachhaltig befördert.

Das Werk Heinrich von Kleists, das mehrere Dutzend vor allem in den von ihm herausgegebenen ›Berliner Abendblättern‹ erschienene Anekdoten und weitere kleine Erzähltexte umfasst, ist in beiderlei Hinsicht einschlägig – für die Auseinandersetzung mit Kurzprosa ebenso wie für die Erforschung literarischer Journale. An seinem Beispiel zeigt sich, dass die Hausse der Kleinen Formen auch für eine etablierte Autorenphilologie Anstoß zur Wiederentdeckung, Relektüre und Vertiefung sein kann.¹³ Die Anekdoten wurden von der Kleist-Forschung bislang vergleichsweise wenig und eher cursorisch behandelt, und dies trotz ihrer – allerdings zumeist eher postulierten denn argumentativ entfalteten – Qualifizierung als Höhepunkte der Gattungsgeschichte.¹⁴ Michael Niehaus hat 2013 mit seiner Monographie zum ›Bettelweib von Locarno‹ gezeigt, dass gerade anhand eines knappen Textes wie der mit nur zwanzig Sätzen kürzesten Erzählung Kleists ›Erschöpfendes Interpretieren‹¹⁵ betrieben werden kann: mit Gewinn sowohl für die Deutung des Texts als auch darüber hinaus als methodologischer Vorschlag für eine Erörterung literarischer Werke, die ganz besonders im Kleinen reiches interpretatorisches Potential entdeckt. Die Hinwendung nun auch zu den pointiertesten Erzähltexten ist eine logische Folge jener Langzeitentwicklung der Kleist-Forschung, die ihre Aufmerksamkeit von den vor allem im 19. Jahrhundert rezeptionsbestimmenden Dramen zunehmend auch auf die vergleichsweise kurze Prosa gerichtet hat.

12 Vgl. <https://journalliteratur.blogs.ruhr-uni-bochum.de> (31.05.2019).

13 Vgl. z.B. die Beiträge zur Anekdote von Rüdiger Campe (›Prosa der Welt. Kleists Journalismus und die Anekdoten‹) und Johannes F. Lehmann (›[Un-]Arten des Faktischen. Tatsachen und Anekdoten in Kleists ›Berliner Abendblättern‹‹) in Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck (Hg.), Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung, Bielefeld 2019, S. 235–265, 265–285.

14 Vgl. durch das 20. Jahrhundert hindurch u.a. Friedrich Stählin, Hebel und Kleist als Meister der Anekdote, Berlin 1940; Heinz Grothe, Anekdote, Stuttgart 1971, S. 53–55; Heinz Schlaffer, Anekdote. In: Klaus Weimar u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin und New York 2003, S. 87–89, hier S. 89.

15 Michael Niehaus, Erschöpfendes Interpretieren. Eine exemplarische Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleists Erzählung ›Das Bettelweib von Locarno‹, Berlin 2013.

So treffen hier eine Tendenz innerhalb der Autorenphilologie und ein erneuertes Interesse an den Kleinen Formen zusammen. Entsprechend war es ein Ziel der Tagung, Kleist-Expertinnen und -Experten mit solchen Forscherinnen und Forschern ins Gespräch zu bringen, die sich seinen Anekdoten aus anderer Perspektive annähern, etwa mit kulturwissenschaftlichen Ansätzen wie der Störungs- oder der Serendipitäts-Forschung oder den Gender Studies, mit einem medienhistorischen Fokus auf Journalliteratur oder in Hinsicht auf die produktive Rezeption durch Autoren der Gegenwart. Auch die Diskussion zwischen etablierten und jüngeren Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern anzustoßen, war ein Anliegen der von der Kommission für Forschungs- und Nachwuchsförderung der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern geförderten Frankfurter Tagung.

Das Augenmerk der hier versammelten Beiträge liegt auf dem Journalisten, Redakteur und Publizisten Kleist, der im Kontext einer allgemeinen Dynamisierung der Zeitschriftenpublikationen um 1800 als Herausgeber der ›Berliner Abendblätter‹ eine besondere Affinität zur Kleinen Form entwickelte.¹⁶ Kleists Anekdoten¹⁷ treten auf im beiläufigen und gefälligen Gewand kurzer und kürzester Gebrauchstexte zur Unterhaltung der Leserinnen und Leser eines publizistischen Wegwerfmediums.¹⁸ Mit dem Telegrammstil einer sich beschleunigenden Moderne und der Kommunikationsökonomie einer medialisierten Öffentlichkeit haben sie trotz ihrer Veröffentlichung in einer Tageszeitung jedoch wenig zu tun. Sie laufen jeder journalistischen Effizienz zuwider und verweigern sich einer schnellen, umstandslosen Informationsentnahme; das für die Kleinen Formen charakteristische Tempo wird von ihnen entschieden ausgebremst. Tatsächlich sind sie weniger Skizzen denn Kondensate: Sie stellen aus dem Alltagsgeschehen herausragende Begebenheiten – rätselhafte Zufälle, wunderbare Großtaten, natürliche und übernatürliche Merkwürdigkeiten, historische Rechts- und Kriminalfälle – durch Reduktion auf ihren prägnanten Moment dar. Sie verdichten physiognomische Details zu Charakterstudien berühmter Persönlichkeiten. Sie fassen – in ihren häufig militärischen Sujets – die politischen Verhältnisse und psychischen Befindlichkeiten im besetzten Preußen in raubeinigen Bonmots und doppelbödigem Witzen zusammen. Mitunter enthalten sie *in nuce* eine ganze Poetik des Kleist'schen Erzählens.

Ungeachtet ihres geringen Umfangs von zum Teil nur wenigen Zeilen sind die Anekdoten hochkomplexe und vielschichtige Mikrotexte, die bei näherer Betrachtung und genauer Kontextualisierung im historischen und medialen Umfeld oft einen enormen Anspielungsreichtum entfalten. In ihrer radikalen Kürze und

16 Vgl. Heinrich Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum ›Phöbus‹, zur ›Germania‹ und den ›Berliner Abendblättern‹, Stuttgart 1983, S. 281.

17 Neben der epischen Gattung der Anekdote könnten weitere Werke und Werkgruppen unter Kleists Kleine Formen gezählt werden, z.B. die meisten seiner Gedichte und seine Epigramme. Wegen ihrer generischen Differenz als lyrische Textsorten werden sie hier jedoch weitgehend ausgeklammert.

18 Weil die meisten Zeitgenossen sie nicht aufbewahrten, sind von den ›Abendblättern‹ trotz hoher Auflage notorisch wenige Exemplare überliefert. Das einzige fast völlig vollständige Exemplar haben die Brüder Grimm archiviert, vgl. Roland Reuß, Zu dieser Ausgabe. In: BKA II/8, 348–392, hier 390.

Verdichtung sind Kleists Kurzerzählungen eine Herausforderung für literaturwissenschaftliche Interpretationsroutinen.

Zur Komplexität der Texte trägt auch ihr selbstreflexiver Charakter bei. Statt Geschichten zu erzählen, schildern sie immer wieder Situationen des Erzählens, Inszenierens und Hörens von Geschichten. Den Rezipierenden kommt dabei die aktive Rolle zu, die durch die indirekte Vermittlung und narrative Verknappung entstehenden Lücken zu füllen. Sie unternehmen mehrmalige, rekursive Lektüren, in deren Verlauf sich je neue, andere Fragen stellen – und manche Leerstelle bis zuletzt unbestimmt bleibt. Charakteristisch für Kleists kleine Prosa ist eine unabschließbare Verrätselung,¹⁹ die sie wohl für Autoren wie Kafka so anschlussfähig machte.²⁰

Nicht zuletzt in ihren ausgeprägten Bezügen auf Intertexte und außerliterarische Kontexte werfen Kleists Anekdoten Fragen nach der Angemessenheit von Interpretationen und der Gefahr von Überinterpretation auf, nach der Abgrenzung von größeren Formen sowie nach Autorschaft und Praktiken des *rewriting*, beruhen sie doch oft auf mehr oder weniger stark bearbeiteten Vorlagen. Neben dieser methodologischen eröffnet Kleists Kurzprosa eine didaktische Perspektive: In ihrer Prägnanz bietet sie sich für die Vermittlung im Literaturunterricht in Schule und Universität an, für die exemplarische Diskussion interpretativer Schwierigkeiten und für die Heranführung an Kleists umfangreichere Werke. Gerade die populären Anekdoten waren es wohl, die von allen seinen Werkgruppen zu Lebzeiten die weiteste mediale Verbreitung fanden, die meisten Leserinnen und Leser erreichten. Schon deshalb gebührt Kleists kleinsten Texten unsere größte Aufmerksamkeit.

19 Vgl. hierzu Michael Gamper, Rätsel kurz erzählen. Der Fall Kleist. In: Ders. und Mayer (Hg.), *Kurz & knapp* (wie Anm. 2), S. 91–117.

20 Kleists Anekdoten gehörten nachweislich zu Kafkas Lieblingslektüre, er widmete ihnen eine zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene Rezension. Vgl. Walter Hinderer, »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase«. Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft. In: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006, S. 65–81, hier S. 72.

»daß sie wahrscheinlich sei«

Zur Poetik von Kleists kleiner Prosa

Die Erforschung von Kleists kleinen narrativen Formen steht vor der grundsätzlichen Schwierigkeit, dass gar nicht leicht zu bestimmen ist, welche Texte das eigentliche Untersuchungscorpus bilden. Noch vor der inhaltlichen Auseinandersetzung steht die bibliographische Frage nach der Konstitution der Werkgruppe – die freilich selten explizit gestellt wird. Weil keine anderslautenden Einschätzungen des Autors überliefert sind, wird Kleists Gesamtwerk in Editionen in der Regel gattungsheuristisch untergliedert: Die Abgrenzung zwischen den zu Lebzeiten unveröffentlichten Briefen, den mehrheitlich zu Lebzeiten publizierten Theaterstücken und den Gedichten ergibt sich unstrittig aus der Differenz zwischen den traditionellen literarischen Gattungen bzw. zwischen den persönlich-biographischen Ego-Dokumenten einerseits und den im engeren Sinne literarischen, auf ihre Veröffentlichung hin verfassten Produktionen andererseits. Die in der Kleist-Philologie spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts übliche zusätzliche Unterscheidung zwischen der größeren und der kleineren Prosa ist hingegen nicht gleichermaßen evident, zum einen wegen der generischen Nähe der Erzähltexte untereinander, die sich naturgemäß weniger voneinander unterscheiden als von lyrischen und dramatischen Texten, zum anderen wegen der publizistischen Heterogenität der in verschiedenen Medien veröffentlichten kleinen Prosastücke, die keine in sich geschlossene, trennscharf gegen die umfangreicheren Texte abgrenzbare Einheit bilden.¹

Um dennoch zwischen Kleists kleineren und größeren Prosaformen zu unterscheiden, wird *top down* argumentiert, sowohl werkbiographisch als auch quantitativ: Weil in Kleists Œuvre die Gattung des Romans nicht vertreten ist,² Großprosa also fehlt, herrscht weitgehende Einigkeit darüber, dass die 1810 und 1811 in einer zweibändigen Ausgabe erschienenen »Erzählungen«³ als eigene Werkgruppe für sich stehen, von Kleist selbst als solche zusammengestellt durch die gemeinsame Veröffentlichung als Textsammlung. Die »Erzählungen« stellen mithin Kleists größere Pro-

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

2 Obwohl er seinem Verleger noch wenige Monate vor seinem Tod einen »ziemlich weit vorgerückt[en]« Roman angeboten hat, ist von Kleist kein entsprechender Text überliefert, vgl. Kleists Brief an Georg Andreas Reimer, undatiert (wohl Ende Juli 1811), BKA IV/3, 659–661, hier 659. Ob Kleist 1811 tatsächlich an einem Roman arbeitete oder seinem Verleger diesen nur aus strategischen Gründe ankündigte, ist nicht geklärt. Vgl. spätere Hinweise auf den Roman in NR 130a, 244a/b, 448.

3 Vgl. Heinrich von Kleist, Erzählungen, 2 Bde., Berlin 1810 und 1811.

sa dar, die mit dem weit ausgreifenden ›Michael Kohlhaas‹ in Umfang und narrativer Komplexität den Roman immerhin streift. Während damit die obere Gattungsgrenze gezogen ist, steht die Abgrenzung nach unten weiter infrage: Gehören schlicht alle restliche Erzähltexte zu Kleists kleinen Formen? Lässt sich diese Werkgruppe also nur *ex negativo* konstituieren, als Residuum? Oder lassen sich spezifische Merkmale identifizieren, die die Werkabteilung einen? Kann sogar eine eigene Poetik der kleinen Form herausgearbeitet werden?

Um diese Fragen zu beantworten, werden im Folgenden zunächst die bisher gängigen Kriterien für die Bestimmung der kleinen Prosa diskutiert, bevor beispielhaft charakteristische Merkmale der Gattung bei Kleist beschrieben werden, besonders in Hinsicht auf die Ontologie der Texte und entsprechende Erzählstrategien. Auf dieser Grundlage wird ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ als poetologischer Schlüsseltext interpretiert, der für das anekdotische Erzählen eine Wahrscheinlichkeitspoetik formuliert, deren Umsetzung in Kleists kleiner Prosa insgesamt nachvollzogen wird. Abschließend wird zur Diskussion gestellt, inwiefern diese Poetik die kleine von der größeren Prosa abhebt.

I. Die Werkgruppe der kleinen Prosa

Eine erste Schwierigkeit in der Beschreibung von Kleists kleiner Prosa besteht in der Bestimmung der (dominanten) Textsorte. Als generische Klammer für die Werkgruppe wird oft die ›Anekdote‹ verwendet, obwohl längst nicht alle darunter gefassten Kurzerzählungen eine entsprechende Gattungsbezeichnung im Titel tragen, sodass die Einordnung einzelner Texte mitunter strittig ist. Statt einer immer feineren Unterteilung in unterschiedliche Mikrogenres – Müller-Salget etwa schlägt neben ›Anekdote‹ auch ›Fabel‹, ›Geschichte‹ und ›Merkwürdigkeit‹ vor, ohne die einzelnen Texte diesen Kategorien eindeutig zuzuordnen (vgl. DKV III, 914–917) – wird die gegenständliche Werkgruppe im Folgenden zusammenfassend als ›Kleine Prosa‹ bezeichnet. Sie umfasst die literarischen episch-narrativen Texte des Œuvres, Kleists kleine Formen. Damit wird auch dem Umstand Rechnung getragen, dass sich bei Kleist nirgends eine vertiefte Reflexion über Gattungen und Gattungsbezeichnungen findet.

Weil Kleist bei der Produktion seiner kleinen Prosastücke regelmäßig auf vorgefundenes Material zurückgriff, das er mehr oder weniger stark bearbeitete, seine Texte also in unterschiedlichem Maß auch Anteile fremder Verfasser enthalten, stellt sich bei der Bestimmung der Werkgruppe erschwerend die Frage der Autorschaft, die unterschiedlich beantwortet wird: von der Identifikation einzelner nahezu vollständig aus Fremdtexth bestehenden, möglicherweise aus Kleists Werk auszuschließender Beiträge, u.a. auf der Grundlage neuester Vorlagenfunde,⁴ über die

4 In einem ersten, ursprünglich auf der hier dokumentierten Tagung vorgestellten Beitrag hat Sergej Liamin aufgrund von Datenbank-Recherchen nachgewiesen, dass die beiden Anekdoten ›Sonderbarer Rechtsfall in England‹ und ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹, die bisher Kleist zugeschrieben wurden, tatsächlich schon 1778 und 1782

Kennzeichnung zweifelhafter Texte⁵ bis zur Berücksichtigung sämtlicher Kleist'scher Veröffentlichungen und Herausgaben unabhängig von ihrer Verfasserschaft.

In Forschung und Editorik wurde die Werkgruppe der kleinen Formen daher immer wieder verschieden aufgefasst, von der anfänglichen Erschließung der Texte überhaupt bis zu einem immer inklusiveren Zugriff: Die erste, 1826 von Ludwig Tieck herausgegebene Ausgabe der Werke Kleists enthält noch keinen einzigen der kleinen Prosatexte, sondern nur die umfangreicheren Erzählungen.⁶ Auch Julian Schmidts 33 Jahre später erschienene Revision von Tiecks Edition kennt mit der ›Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege‹ nur einen einzigen der kurzen Erzähltexte.⁷ Vor allem dank Reinhold Steigs grundlegender Arbeit⁸ zu den ›Berliner Abendblättern‹ konstituiert die Ausgabe von Erich Schmidt fast ein halbes Jahrhundert später erstmals eine ausführliche, von Steig verantwortete Abteilung der ›Kleineren Schriften‹, die viele Anekdoten wiedergibt.⁹ Die Textauswahl wird später ausdifferenziert und erweitert in den Ausgaben von Helmut Sembdner (vgl. SW⁹ II, 262–291) und Klaus Müller-Salget (vgl. DKV III, 351–393),¹⁰ bis Roland Reuß und Peter Staengle die ›Abendblätter‹ als Ganzes in ihre Edition aufnehmen (BKA II/7, BKA II/8). Auch in Günter Dunz-Wolffs elektronischer Ausgabe ›kleist-digital‹ sind die ›Abendblätter‹, soweit bisher ediert, integral enthalten (vgl. KD).

Als ein Kriterium für die Zugehörigkeit zur Werkgruppe hat sich im Laufe der Editions-geschichte die unselbständige Publikationsweise erwiesen. Als kleine Prosa gelten vor allem Kleists verstreute Veröffentlichungen in Zeitschriften und Tageszeitungen, insbesondere in seinen eigenen Periodica: das 1808 in Dresden zusammen mit Adam Heinrich Müller in zwölf monatlichen Ausgaben herausgegebene Kunstjournal ›Phöbus‹ und die ›Berliner Abendblätter‹, das kurzlebige Zeitungsprojekt, das zwischen Oktober 1810 und März 1811 in insgesamt 76 werktäglichen Nummern erschien. Im ›Phöbus‹ veröffentlichte Kleist zwei Fabeln, in den ›Abendblättern‹ seine Anekdoten. Beide Organe enthalten neben kurzen erzählenden Texten jedoch auch eine Reihe anderer Gattungen und Formate, u.a. ästhetische und kunsttheoretische, philosophische und politische, gesellschaftliche und historische Schriften, Theater- und Buchrezensionen, lokale und internationale Meldungen, Nachrichten und Poli-

in der Zeitschrift ›Olla Potrida‹ veröffentlicht worden waren, bevor sie mit geringfügigen Änderungen in den ›Berliner Abendblättern‹ erschienen. Vgl. Sergej Liamin, Kleist gegen Google. Herstellung der Tatsachen und Phantome der Autorschaft in der ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹. In: Euphorion 112 (2018), S. 425–438. Vgl. außerdem Liamins Beitrag in diesem Band.

- 5 Müller-Salget ordnet drei Anekdoten unter ›Zweifelhaftes‹ ein, vgl. DKV III, 386–393.
- 6 Vgl. Heinrich von Kleists gesammelte Schriften, hg. von Ludwig Tieck, 3 Bde., Berlin 1826.
- 7 Vgl. Heinrich von Kleist's gesammelte Schriften, hg. von Ludwig Tieck, revidiert, ergänzt und mit einer biographischen Einleitung versehen von Julian Schmidt, 3 Bde., Berlin 1859, Bd. 3, S. 301–303.
- 8 Vgl. Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901.
- 9 Vgl. H. v. Kleists Werke, im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hg. von Erich Schmidt, 5 Bde., Leipzig, Wien o. J. [1904–06], Bd. 4, besonders S. 188–209.
- 10 Während Sembdner Originalbeiträge Kleists von Anekdoten-Bearbeitungen unterscheidet, lehnt Müller-Salget solch eine Unterteilung ab, vgl. DKV III, 914.

zeiberichte. Längst nicht alle Texte stammen von Kleist selbst, in den ›Abendblättern‹ ist kein einziger Text namentlich von ihm unterzeichnet. Seine Autorschaft muss also durch andere Quellen bzw. inhaltliche oder formale Indizien erschlossen werden und bleibt in einigen Fällen bis heute ungeklärt. Seine redaktionelle Überarbeitung darf hingegen bei allen Beiträgen des ›Phöbus‹ und der ›Abendblätter‹ angenommen werden, wenn auch das Ausmaß seiner Eingriffe nicht immer ermittelt werden kann.

Die Frage nach der Veröffentlichungspraxis von Kleists kleiner Prosa wird noch dadurch verkompliziert, dass er neben seinen eigenen Periodica auch in anderen Zeitschriften veröffentlichte, z.B. in Cottas ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ und im Berliner Unterhaltungsblatt ›Der Freimüthige‹. Dass Kleist unter dem Namen C. Baechler außerdem vier Texte in den Hamburger ›Gemeinnützigen Unterhaltungs-Blättern‹ publiziert hätte, wie Helmut Sembdner behauptet hat, ist bis heute weder bestätigt noch eindeutig widerlegt.¹¹

Mit Blick auf ihre Erscheinungsweise wird aber wiederum die vermeintlich klare Trennlinie zwischen Kleists selbständigen Prosa-Veröffentlichungen in Buchform und den unselbständigen Journal-Publikationen unscharf, die der Unterscheidung zwischen kleiner und größerer Prosa üblicherweise zugrunde gelegt wird: Von sechs der acht Erzählungen, die später in der zweibändigen Sammlung erschienen, hat Kleist Erstfassungen zunächst in Periodica publiziert: ›Michael Kohlhaas‹ und ›Die Marquise von O...‹ im ›Phöbus‹; ›Jeronimo und Josephe. Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647‹ (in der Buchfassung ›Das Erdbeben in Chili‹) im ›Morgenblatt‹; ›Die Verlobung‹ (in der Buchfassung ›Die Verlobung von St. Domingo‹) in ›Der Freimüthige‹ und in ›Der Sammler‹; ›Das Bettelweib von Locarno‹ und ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ in den ›Abendblättern‹.¹² An den teilweise deutlichen quantitativen Unterschieden zwischen den Fassungen einerseits – im Falle des ›Kohlhaas‹ und der ›Cäcilie‹ umfassen die Zeitschriften-Veröffentlichungen nur jeweils rund ein Viertel des späteren Textumfangs in den ›Erzählungen‹ – und innerhalb der Anekdoten andererseits, die in ihrem Umfang untereinander erheblich variieren, zeigt sich zudem, dass auch der reine Textumfang nicht als eindeutiges Unterscheidungskriterium taugt: Zwar erstreckt sich ›Kohlhaas‹ als Kleists längste Erzählung in der Buchfassung von 1810 über mehr als 200 Seiten,¹³ während manche Anekdoten nur wenige Zeilen lang sind. Doch zwischen diesen Extremen liegen sehr kurze Erzählungen wie das ›Bettelweib‹ und umfangreiche Anekdoten wie die ›Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug‹ und die ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹, die sich, zumal sie alle in den ›Abendblättern‹ erschienen, im Textvolumen kaum unterscheiden.

11 Vgl. Klaus Müller-Salgets Kommentar zur ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ in DKV III, 946–948.

12 Vgl. Phöbus. Ein Journal für die Kunst, Sechstes Stück. Juni 1808, S. 20–34; Phöbus. Ein Journal für die Kunst, Zweites Stück. Februar 1808, S. 3–32; Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 217–221 vom 10.–15. September 1807; Der Freimüthige, Nr. 60–68 vom 25. März bis 5. April 1811; Der Sammler, Nr. 79–81, 83–87 vom 2.–20. Juli 1811; BA, Bl. 10, 39–42; BA, Bl. 40–42, 155–157, 159, 163f.

13 Vgl. Heinrich von Kleist, Erzählungen (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 1–215.

II. Faktuales Erzählen als Merkmal der Anekdoten

Wenn also äußere Merkmale wie Textumfang und Publikationsweise keine eindeutige Abgrenzung zulassen, wie sonst kann Kleists kleine Prosa charakterisiert werden? Vorläufige Aufschlüsse zu dieser Frage kann die exemplarische Analyse jenes Textes geben, der gemeinhin als Kleists erste Anekdote in die Editionen aufgenommen wird (vgl. SW⁹ II, 262; DKV III, 354). Es handelt sich um einen wenige Zeilen langen Bericht, der am 2. Oktober 1810 im zweiten Blatt der ›Berliner Abendblätter‹ zusammen mit zwei Meldungen unter dem Rubriktitle ›Tagesbegebenheiten‹ erschienen ist.¹⁴ Der Text lautet vollständig:

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei, und er könnte sich wohl unter einen Andern stellen. Der Capitain Bürger, der ein stiller und bescheidener Mann ist, stellte sich wirklich unter einen andern: worauf der &c. Brietz unmittelbar darauf vom Blitz getroffen und getödtet ward. (BA, Bl. 2, 10)

Dieser publikationsbiographisch früheste Vertreter seiner Gattung, der die Textsorte der Kleist'schen Anekdoten gleichsam begründet, weist bereits zahlreiche charakteristische Merkmale von Kleists kleiner Prosa auf: Auf der Grundlage von Zeitungsmeldungen, die ihm als Quelle dienen, stellt Kleist hier ein merkwürdiges Ereignis in lakonischer Kürze und pointierter Zuspitzung dar. Das Motiv der Strafe durch Blitzschlag hat Kleist später in der Anekdote ›Der Griffel Gottes‹ wieder aufgegriffen. Die ›[Tagesbegebenheit]‹ entspricht also thematisch der »Kategorie des ›Merkwürdigen‹, des Ausgefallenen, Ungewöhnlichen«, die Müller-Salget zufolge »all diese Texte miteinander verbindet und Kleists Anekdoten-Begriff prägt« (DKV III, 915). Auch in formaler Hinsicht ist der Text repräsentativ für Kleists kleine Prosa: Personal und Szenerie sind im Sinne effizienter Erzählökonomie auf das Wesentliche reduziert. Und auch die Rhetorik trägt zur Verdichtung des Berichteten bei: Das Hysteron-Proteron des bereits in der zweiten Zeile erschlagenen Arbeitsmanns Brietz lenkt die Spannung auf den Ausgang des Texts, wo sich erst nachträglich aufklärt, wie – und warum – er umkommt. Die Wiederholung des »wohl« in der Rede des Arbeitsmanns unterstreicht die Unangemessenheit von dessen Aufforderung. Die tautologische Dopplung von »worauf« und »unmittelbar darauf« im letzten Satz betont die Plötzlichkeit der Sanktion.

Ein weiteres typisches erzählerisches Mittel der Kleist'schen Anekdoten ist der Sprung vom Präteritum ins Präsens: »Der Capitain Bürger, der ein stiller und bescheidener Mann ist, [...]« (Hervorhebung T.N.). Ob der Tempuswechsel hier aber auch wie sonst häufig¹⁵ eine besondere narrative Gegenwärtigkeit und Eindringlichkeit zur Folge hat, ist fraglich, da er einen Zustand und keine Handlung

14 Vgl. den Beitrag von Michael Niehaus in diesem Band.

15 Ingo Breuer schreibt über diese Erzähltechnik an ähnlicher Stelle: »[S]ie [...] erhalten ihren Präsenzeffekt allein durch das historische Präsens als Erzähltempus« (Ingo Breuer, Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. In: KHb, 156–160, hier 159).

bezeichnet und deutlich vor der Schlusspointe erfolgt. Seine Funktion scheint vielmehr in der Herstellung von Zeitgenossenschaft zu liegen, indem er den Inhalt des Texts an die Gegenwart und Wirklichkeit der Zeitungsleser bindet: Der »Capitain«, so die implizite Aktualitätsbehauptung, existiert tatsächlich und verbürgt das Ereignis als Überlebender und Augenzeuge.¹⁶ Das unvermittelte Präsens der Anekdote, zumal in Gestalt des fundamentalen Existenzverbs ›sein‹, zielt also nicht bloß auf narrative Präsenz, sondern auf die lebensweltliche Beglaubigung des Berichteten in der Gegenwart der Leser. Auf diese Weise wirkt das Präsens sich auf die Ontologie des Texts aus. Es erweist sich als Teil einer umfassenden Faktualisierungsstrategie, denn Bezüge zur Wirklichkeit des Lesepublikums werden zusätzlich durch die namentlich genannten Personen und den präzise lokalisierten Schauplatz hergestellt: Der Stabskapitän Christoph Friedrich von Bürger (1765–1813) ist ebenso historisch verbürgt wie der Arbeiter Pritz, von dessen Tod durch Blitzschlag am 29. September 1810 die ›Spenersche Zeitung‹ und die ›Vossische Zeitung‹ in Berlin übereinstimmend berichtet hatten. Der General Bogislav Friedrich Emanuel Graf Tauentzien von Wittenberge (1760–1824) war Spross einer berühmten preußischen Offiziersfamilie und Befehlshaber eines Infanterieregiments. Und die Neue Promenade ist bis heute eine zentral gelegene Berliner Straße in der Nähe von Spree und Museumsinsel. Insgesamt weist die Anekdote also einen hohen Grad an örtlicher und personeller Konkretion auf.

Diese Fülle einander ergänzender Faktualitätssignale – fünf Gegenwartsbezüge auf sieben Zeilen – wird besonders augenfällig im Kontrast zu Kleists ›Rätsel‹-Anekdote, die auf Realien und historische Identifikationsangebote ausnahmsweise konsequent verzichtet. Ihr erster Satz lautet:

Ein junger Doktor der Rechte und eine Stiftsdame, von denen kein Mensch wußte, daß sie mit einander in Verhältnis standen, befanden sich einst bei dem Commentanten der Stadt, in einer zahlreichen und ansehnlichen Gesellschaft. (DKV III, 362)

Systematisch wird hier jeder Wirklichkeitsbezug vermieden, indem die Personen nur nach Funktion oder Stand, die Örtlichkeit generisch als »Stadt« und die Zeugen pauschal als »Gesellschaft« bezeichnet werden. Gerade durch diese Wiedererkennungsverweigerung, durch diese ontologische Ungreifbarkeit wird die Anekdote ihrem Titel als humoristisches Rätsel gerecht. Und *ex negativo* bestätigt diese absichtliche Dekonkretisierung die ostentative historische Authentifizierung der ›[Tagesbegebenheit]‹, die, wie noch zu zeigen sein wird, Kleists kleine Prosa insgesamt kennzeichnet.

Die bisherigen Beobachtungen erlauben ein Zwischenfazit: Der Versuch, am Beispiel seiner ersten Anekdote eine spezifische Erzählweise von Kleists kleiner Prosa zu bestimmen, lenkt den Blick auf deren Bezugnahmen auf die textexterne Wirklich-

16 Sembdner hält für wahrscheinlich, Müller-Salget immerhin für möglich, dass Kleist in der Tat mit Christoph Friedrich von Bürger bekannt war und ihm die in seinem Bericht mitgeteilten Informationen verdankte, vgl. SW⁹ II, 910 und DKV III, 919. Für eine Analyse dieser historisch-biographischen Hintergründe vgl. den Beitrag von Michael Niehaus in diesem Band.

keit, auf die explizit herausgestellten Verweise auf die Lebenswelt der Leser, auf den Umgang mit Faktualitätsmarkern, mithin auf die Ontologie der Texte. Auf engstem Raum auffällig realiengesättigt präsentiert sich bereits diese frühe Anekdote – und macht dadurch ihre gattungstypische Merkwürdigkeit wett. Der auf Plausibilität, ja sogar historische Überprüfbarkeit ausgerichtete Wirklichkeitsbezug fungiert als Ausgleich für die Glaubwürdigkeitszumutungen der Handlung: Das Erzählen von Außerordentlichkeiten und das Bestreben nach deren Beglaubigung stehen zueinander in einem narrativen Kompensationsverhältnis. Die ›[Tagesbegebenheit]‹ ist in dieser Hinsicht paradigmatisch für ihre Textsorte, die als »zwischen Faktizität und Fiktionalität angesiedelte Gattung« (Kommentar in DKV III, 915) beschrieben wird. Diese ambivalente Ontologie zwischen Fakt und Fiktion entspricht dem publizistischen Kontext der Kleist'schen Anekdoten in den ›Berliner Abendblättern‹:¹⁷ Als erzählende Texte erscheinen sie im wirklichkeitsgebundenen Medium der Zeitung; und sie resultieren oft aus der freien, fiktionalisierenden Bearbeitung mehr oder weniger noch durchscheinender faktualer Nachrichten und Meldungen. Aus dieser Spannung gewinnen Kleists Anekdoten häufig ihre spielerisch-komische, ironische Wirkung.¹⁸

III. ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ als poetologischer Schlüsseltext

Wenn die betonte Faktualität also ein Erzählstrategem, einen kalkulierten *effet de réel*¹⁹ darstellt, stellt sich die Frage, wie Kleist Authentizität literarisch inszeniert und ob sich daraus ein Merkmal seiner kleinen Prosa ableiten lässt. Die Antwort liegt in jenem Text, der – ausgerechnet in der kleinen Form – am explizitesten in Kleists Gesamtwerk den Umgang mit der Wahrheit in der Literatur thematisiert: Am 10. Januar 1811 erschien in Nummer 8 der ›Abendblätter‹ die umfangreiche Anekdote ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹. Ihr literarisches Selbstbewusstsein trägt sie zur Schau, indem sie die vier Seiten umfassende Ausgabe vollständig ausfüllt – eine Ausnahme in den ›Abendblätter‹, deren Nummern sonst fast immer aus mehreren Texten in verschiedenen Rubriken bestehen.²⁰ Umso mehr Gewicht liegt auf diesem einen Text.

In erkennbarer Anlehnung an Goethes ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹ (1795), dem bekanntesten zeitgenössischen Gattungsvorbild für deutschsprachige Anekdotensammlungen, erzählen Kleists ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ von einem »alte[n] Offizier« (DKV III, 376), der in einer Gesellschaft drei Geschichten zum Besten gibt, denen er persönlich zwar »vollkommenen Glauben

17 Vgl. den Beitrag von Volker Mergenthaler in diesem Band.

18 Vgl. den Beitrag von Matthias N. Lorenz in diesem Band.

19 Vgl. Roland Barthes, *L'Effet de Réel*. In: *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

20 Die einzigen Ausgaben der ›Abendblätter‹ von 1810, die ebenfalls nur einen Text (und gegebenenfalls eine Werbeanzeige) enthalten, sind die Blätter 69 und 71 vom 19. und 21. Dezember. In den Nummern des Folgejahrs, die weniger Originalbeiträge bringen und zunehmend Texte aus anderen Blättern übernehmen, gibt es etwas häufiger Ausgaben,

beimesse« (DKV III, 376), die aber so unglaublich schienen, dass seine Zuhörer sie nicht für wahr halten würden. Er berichtet erstens von einem Soldaten, der im Gefecht von einer Kugel getroffen, von ihr aber nicht »durchschlagen« (DKV III, 377) worden sei. Stattdessen sei sie »zwischen der Rippe und der Haut [...] um den ganzen Leib herumgeglitscht« (DKV III, 377) und ohne großen Schaden wieder ausgetreten. Er berichtet zweitens von einem Felsblock, der aus großer Höhe auf das Ufer der Elbe gestürzt sei und dabei »durch den Druck der Luft« (DKV III, 378) einen schwer beladenen Elbkahn aus dem Wasser auf das gegenüberliegende Ufer gehoben habe. Und er berichtet drittens von einem Fahnenjunker, der in der Schlacht um eine Brücke bei Antwerpen durch eine Explosion unversehens von einem Ufer der Schelde auf das andere transportiert worden sei, »ohne daß ihm das Mindeste auf dieser Reise zugestoßen« (DKV III, 379).

In ihren mehrheitlich militärischen Sujets sind die ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ durchaus charakteristisch für Kleists Anekdoten, die häufig von Krieg und Soldaten handeln.²¹ Auch weisen sie die für Kleist und die Gattung insgesamt typische ›Merkwürdigkeit‹ auf: Die Gesellschaft findet die vom Offizier erzählten Begebenheiten »[s]eltsam!« (DKV III, 378). Insofern sie die Verlässlichkeit des Erzählens selbst, die Spannung zwischen »Lüge« und »Wahrheit« (DKV III, 376) bzw. zwischen »vollkommene[m] Glauben« (DKV III, 376) und ungläubigem »Gelächter« (DKV III, 377), die Behauptung historischer Authentizität und deren narrative Inszenierung thematisieren, insofern sie also zwischen Faktizität und Fiktionalität oszillieren, sind sie darüber hinaus paradigmatisch für die Ontologie der Kleist'schen Anekdoten. Ihr ambivalenter Status zwischen Erfindung und Tatsachenbericht hat sogar zu Unsicherheiten über ihre generische Zuordnung geführt: Ingo Breuer etwa zählt ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ zusammen mit den theoretischen Essays ›Über das Marionettentheater‹ und ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ zu Kleists Novellen und führt als Gemeinsamkeit u.a. die Gliederung in Rahmen- und Binnenerzählung an.²² Müller-Salget hingegen ordnet die beiden letztgenannten Texte Kleists philosophischen und kunsttheoretischen Schriften zu, ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ wiederum den ›Anekdoten, Geschichten, Merkwürdigkeiten‹ (DKV III, 353–385). In jedem Fall kann dieses kleine Prosastück als poetologischer Schlüsseltext gelesen werden,²³ der Kleists Selbstverständnis von der Poetik und Ontologie der Anekdotengattung ausformuliert.

die nur aus einem Text oder einem Teil eines fortgesetzten Texts bestehen. Aber auch 1811 sind die ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ der einzige Beitrag Kleists, der eine ganze Ausgabe ausfüllt.

21 Vgl. Jenny Sréter, Irreguläre Truppen. Kleists Militär-Anekdoten in den ›Berliner Abendblättern‹. In: KJb 2014, 155–171.

22 Vgl. Ingo Breuer, Erzählung, Novelle, Anekdote. In: KHb, 90–97, hier 90; Breuer, Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten (wie Anm. 15), 156.

23 Vgl. Rüdiger Campe, Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen 2002, S. 418–438; Joachim Theisen, Poetologischste Anekdoten. ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹. In: Olga Laskaridou und ders. (Hg.), Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag, Frankfurt a.M. 2013, S. 191–204; Matthias Preuss, Narrative Prellschüsse. Die spielerische Suspension allen

Zu Beginn des Texts wird der Offizier vom auktorialen Erzähler als rechtschaffen und glaubwürdig beschrieben, er habe »sich der Lüge niemals schuldig« (DKV III, 376) gemacht. Damit ist sein Bericht zunächst mit einer starken Faktualitätsbehauptung versehen. Am Schluss der Anekdote sind die Zuhörer dennoch nicht überzeugt: Sie »lachen[]« (DKV III, 379) und halten die Erzählung des Offiziers für eine »abenteuerliche[] Geschichte« (DKV III, 379), die er nur »für wahr ausgab« (DKV III, 379). Damit ist der Offizier aber nicht widerlegt. Im Gegenteil: Genau diese Reaktion hat er antizipiert und bereits eingangs vorausgesagt, dass er mit seinen Schilderungen nur Unglauben und Gelächter ernten würde:

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

Auch als er auf Bitten der Gesellschaft zu erzählen anhebt, erklärt er nochmals, »daß er auf den Glauben derselben, in diesem besonderen Fall, keinen Anspruch mache« (DKV III, 376). Tatsächlich verfolgt der Offizier mit seiner Erzählung ein anderes Ziel: Sie dient ihm als Beleg einer These (»die Geschichten, die seinen Satz belegen sollten«, DKV III, 378), der These nämlich, dass ein authentischer, auf Fakten beruhender Bericht, den der Berichtende für wahr hält, von den Rezipienten dennoch als unwahr wahrgenommen werden kann. Der Zweck der Erzählung, die die ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ wiedergeben, ist also nicht etwa die Unterhaltung des Publikums, sondern eine narrative Probe aufs Exempel. Zur Debatte stehen die Vermittelbarkeit von Wahrheit und der ontologische Status des Erzählten, das, obschon als faktisch gesetzt, fiktiv erscheinen kann.

Der genaue Wortlaut der These, wie sie der Offizier formuliert, lautet: »Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit.« (DKV III, 376) Dieser Chiasmus ist mehr als rhetorisches Blendwerk. *In nuce* enthält er die unerhörte Vorstellung einer *wahrscheinlichen Ontologie*: Im ersten Teil der These postuliert der Offizier ein gleichsam relativistisches Konzept von Wahrheit, die nicht absolut sei, sondern an welche »die Leute«, also die Zuhörer seiner Geschichten bzw. die Rezipienten von Literatur, eine »Bedingung« stellten: Wahrheit habe wahrscheinlich zu sein. Das Skandalon dieser Bestimmung von Wahrheit liegt zum einen in deren äußerer Bedingtheit (zumal durch die Launen eines Publikums), zum anderen in der Vermischung eigentlich getrennter Kategorien: Indem Wahrheit an Wahrscheinlichkeit gekoppelt wird, wird die ursprünglich ontologische Frage nach der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit (Wahrheit) in

theoretischen und kriegerischen Ernstes in ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹. In: KJB 2016, 126–141. Auch Müller-Salget meint, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ könnte man viele dieser Texte [der Kleistschen Anekdoten] überschreiben« (DKV III, 916).

die ästhetische Frage nach der Qualität der Darstellung (Wahrscheinlichkeit) umformuliert. Ontologie wird zu Ästhetik.²⁴

Diese Übereinstimmung zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit aber, so der zweite Teil der These, sei erfahrungsgemäß nicht immer gegeben. Genau diesen Fall einer nur vermeintlich paradoxalen ›unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeit‹, d. h. das Auseinandertreten von Wahrheit, der man »vollkommenen Glauben« schenken könne, und mangelnder Wahrscheinlichkeit, die das Publikum nicht überzeugt, führt der Offizier anschließend in dreifacher Variation vor. Die Rahmenerzählung der ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹, in der die These des Offiziers verhandelt wird, nimmt dabei selbst den anthologischen Charakter einer Anekdotensammlung an, die Wahrheit nicht nur an Wahrscheinlichkeit knüpft, sondern auch in Versionen aufteilt: Entsprechend dem Plural im Titel gibt es in ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ nicht mehr eine alleinige Wahrheit, sondern unterschiedlich wahrscheinliche Varianten von Wahrheit.

Dass die Anekdote eine Art narrativen Experiments darstellt, das die Kopplung von Ontologie und Ästhetik im Medium der Literatur zum Gegenstand hat, zeigt sich auch am Ausgang des Versuchs, d. h. an der Reaktion der Gesellschaft auf die drei Schilderungen des Offiziers. Tatsächlich wirkt das Erzählte in zweifacher Weise. Auf der ontologischen Ebene reagiert das Publikum auf die als unwahr beurteilten Berichte mit Zweifeln: »Seltsam!, rief die Gesellschaft.« (DKV III, 378) Auf der ästhetischen Ebene reagiert es auf die als komisch empfundenen Erzählungen mit »Gelächter« (DKV III, 377). Ob die Komik dabei beabsichtigt von einem literarischen Scherz des Offiziers oder aber unfreiwillig von seiner misslungenen Darstellung tatsächlicher Begebenheiten ausgeht, lässt die Anekdote bewusst offen und delegiert die Entscheidung über den angemessenen Rezeptionsmodus damit an ihre Leser.

Wenn Kleists Anekdote ›Wahrscheinlichkeit‹ als ästhetische Kategorie versteht, dann nicht im Sinne probabilistischer Berechenbarkeit, sondern als eine poetische Qualität, als Darstellungsleistung der Erzählung. Nicht mathematische Wahrscheinlichkeit ist gemeint, sondern literarischer Wahrschein. Darin liegt der poetologische Kern der ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹, denn die These des Offiziers, die mit ihren Abstrakta und ihren bestimmten Artikeln (›die Wahrheit‹, »die Wahrscheinlichkeit«, »die Leute«, »die Erfahrung«) generalistisch-apodiktisch formuliert ist, lässt sich selbstreflexiv auf die Anekdote im Allgemeinen und Kleists eigene Beiträge zur Gattung im Besonderen beziehen.²⁵ Was vom anekdotischen Erzählen ge-

24 Durch diese Übersetzung zwischen unterschiedlichen Kategorien löst sich auch die *contradictio in adiecto* des Anekdotentitels ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ auf, der einen Begriff aus dem Bereich der Ästhetik auf einen Begriff der Ontologie anwendet.

25 Campe hingegen liest ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ vor dem Hintergrund mathematischer Probabilitätstheorien und versteht den Text als eine »Art Etüde auf der alphanumerischen Klaviatur zählend-erzählender Evidenz des Wahrscheinlichen«; die nicht mehr ontologische, sondern ästhetische Umdeutung von »Wahrscheinlichkeit« nimmt Campe ebenso wenig wahr wie die poetologische Relevanz des Texts für das Selbstverständnis von Kleists kleiner Prosa; stattdessen sieht er darin »ein Stück Theorie des Romanerzählens« (Campe, Spiel der Wahrscheinlichkeit, wie Anm. 23, S. 421).

fordert wird (»fordern«, DKV III, 376), ist Überzeugungsfähigkeit. Wenn die Wahrheit von ihrer Wahrscheinlichkeit abhängt, muss eine Erzählung, um als faktual wahrgenommen zu werden, nicht einfach Wahres berichten, wie der Offizier es tut, sondern sie muss auch mit ihrer Wahrscheinlichkeit überzeugen. In diesem Licht sind die Realien und Wirklichkeitsbezüge der Kleist'schen Anekdoten zu bewerten, wie sie oben am Beispiel der ›[Tagesbegebenheit]‹ vorgeführt wurden, nämlich nicht so sehr als Zeugnisse einer ontologischen Wahrheit denn als persuasive Strategie im Dienste einer Wahrscheinlichmachung des Erzählinhalts. Mit einem literaturtheoretischen Neologismus ließe sich diese Poetik als *verisimilaristisch*²⁶ bezeichnen.

Eine solche Wahrscheinspoetik hat Konsequenzen: Für überzeugendes Erzählen genügt Wahrheit nicht. Ausschlaggebend ist vielmehr eine ästhetische Qualität, die *Wahrscheinlichkeit*. Statt der Wahrheit zu entsprechen, muss das Erzählte ihr ähneln.²⁷ Statt wahr zu sein, muss es wahr scheinen. Diese mimetische Leistung erbringt die Dichtung. Mit ihren Mitteln macht sie das Erzählte der Wahrheit ähnlich. Eine derartige Umwertung von Ontologie und Ästhetik ist durchaus brisant. Denn wenn Wahrscheinlichkeit das wesentliche Überzeugungsmittel, das maßgebliche ästhetische Kriterium, die eigentliche narrative Substanz bildet, gerät Wahrheit dann nicht zum bloßen Akzidens, zum Beiwerk des Erzählten? Könnte anekdotisches Erzählen, solange es wahrscheinlich ist, auf Wahrheit sogar ganz verzichten? Wie die Rhetorik, die mit ihr das Ziel der Überzeugung, die Ausrichtung auf das Persuasive teilt, könnte auch Kleists Wahrscheinspoetik den Vorwurf der Täuschung auf sich ziehen. Statt in Konkurrenz oder in Konflikt jedoch steht Kleists Wahrscheinlichkeit zur Wahrheit in einem Verhältnis des modalen Nebeneinanders: Wahrheit wird nicht grundsätzlich ersetzt oder verabschiedet, ihr Wert in anderen Kommunikationsformen und -kontexten wird ihr nicht abgesprochen. Statt als Negation der Ontologie ist die Poetik der ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ vielmehr als Affirmation der Ästhetik zu verstehen, als Loslösung des anekdotischen Erzählens von der absoluten Bindung an die Wahrheit, als Autonomisierung und Aufwertung der Anekdote als literarischer Gattung *sui generis*.

Diese Priorisierung der Ästhetik wird letztlich auch durch das Beispiel des Offiziers vermittelt, der seine Geschichten »für wahr ausgab« (DKV III, 379), aber nicht für wahrscheinlich, und der deswegen sein Publikum nicht von der Wahrheit überzeugen kann. Seine Erzählungen scheitern mangels Wahrscheinlichkeit, doch sein Versuch, die Voraussetzungen glaubwürdigen anekdotischen Erzählens zu beschreiben, gelingt gerade dadurch. Belegt wird seine These ausgerechnet durch den Überzeugungsmangel unwahrscheinlicher Wahrhaftigkeiten. Seine Geschichten mögen wahr sein, durch ihre fehlende Glaubwürdigkeit sind sie als literarische Erzählungen

26 Das ›Deutsche Wörterbuch‹ nennt *verisimilitudo* als lateinisches Äquivalent der hier gemeinten Bedeutung von *Wahrschein* bzw. *Wahrscheinlichkeit* und grenzt sie damit von *probabilitas* ab; vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 27, Sp. 994, 998.

27 Adelung definiert »wahrscheinlich« als das, was »dem Wahren ähnlich« ist; vgl. Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe, 4 Bde., Leipzig 1793–1801, Bd. 4, Sp. 1349.

aber ungeeignet. Deshalb ist es auch nicht »merkwürdig«, dass der Offizier »keinen Wert darauf [legt], dass man seinen Geschichten glaubt«. ²⁸ Um seine These zu belegen, ist es gerade entscheidend, dass man ihm nicht glaubt.

Die Tragweite dieser Poetik über die Anekdote hinaus wird ersichtlich, wenn man sich vor Augen führt, wovon sie sich implizit abgrenzt. Denn was durch die Kopplung von Wahrheit und Dichtung, ja die Bedingung der einen durch die andere ins Wanken gerät, ist die seit der Antike tradierte fundamentale Trennung zwischen Literatur und Geschichtsschreibung. In Kapitel 9 seiner ›Poetik‹ gründet Aristoteles den Unterschied zwischen Dichter und Geschichtsschreiber auf ein differierendes, sich gegenseitig ausschließendes Verhältnis zu Fakt und Fiktion, also auf unterschiedliche ontologische Prinzipien: Schriftsteller und Historiograph seien dadurch getrennt, dass »der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte«. ²⁹ Dass beide Darstellungsweisen miteinander verknüpft sein könnten, dass die Vermittlung des Wahren, des »wirklich Geschehenen« davon abhängig sein könnte, dass die Rezipienten glauben bzw. davon überzeugt werden, dass es geschehen sein könnte, dass also historische Wahrheit ein Resultat dichterischer, persuasiver Wahrscheinlichkeit sein könnte, ist für Aristoteles undenkbar. Und noch in der modernen Geschichtswissenschaft wurde die kategorische Abgrenzung von der Dichtung erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts u.a. durch Hayden White nachhaltig infragegestellt, dessen Analyse rhetorischer und narrativer Verfahren in der Historiographie deren strukturelle Verwandtschaft mit der Literatur offenlegte. ³⁰

Auch in den ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ wird das Verhältnis zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung am Ende reflektiert. Nachdem der Offizier mit seinen wahren, aber unwahrscheinlichen Geschichten wie erwartet keinen Glauben gefunden und sich mit einem trotzig-triumphalen »Dixi!« (lat. »ich habe gesprochen«; DKV III, 379) verabschiedet hat, lässt Kleist einen der Anwesenden sagen:

[D]ie Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande; und der Verf. bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen. (DKV III, 379)

28 Theisen, Poetologischste Anekdoten (wie Anm. 23), S. 193. Auch Preuss behauptet, der Offizier laufe »Gefahr, in Mitleidenschaft gezogen zu werden, sollten seine Geschichten beim *publico* durchfallen« (Preuss, Narrative Prellschüsse, wie Anm. 23, S. 129). Das Gegenteil ist der Fall: Der Offizier wird durch den Unglauben der Zuhörer in seiner These bestätigt.

29 Aristoteles, Poetik, aus dem Altgriechischen von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 29.

30 Vgl. grundlegend Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

Mit dieser Schlusspointe im Nachsatz vollzieht Kleist die finale Selbstermächtigung des Anekdotendichters gegenüber der vermeintlich strengeren, weil einzig der Wahrheit verpflichteten Praxis des Historikers. Dieser folge zwar quellenkritischen Grundsätzen, sei dadurch aber mitunter gezwungen, Unglaubliches zu berichten. Der Literatur seien hingegen durch das Kriterium der Wahrscheinlichkeit enge Darstellungsgrenzen gesetzt. Auch hier lässt sich also eine Perspektivumkehrung zugunsten des Erzählens beobachten: Statt alles Dichterische aus dem Bereich der Historiographie zu verbannen, weil es den Wahrheitsanforderungen nicht genüge, wird im Umkehrschluss aus der Literatur das Historische ausgeschlossen, wenn es nicht überzeugt. Die Wahrscheinlichkeit erweist sich dabei als das exklusivere, übergeordnete Prinzip, das die Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung aufwertet.

Dass Kleist hier am Schluss der Anekdote Schiller als Gewährsmann anführt,³¹ ist dessen Doppelqualifikation als Dichter und Historiker geschuldet, die die traditionelle Kluft zwischen faktuellem und fiktionalem Schreiben überbrückt. Als Dramatiker und Erzähler historischer Stoffe – z.B. ›Maria Stuart‹, ›Wallenstein‹ und ›Der Verbrecher aus verlorener Ehre‹ – und als Herausgeber einer Kunstzeitschrift – ›Die Horen‹ – war Schiller der vielleicht bedeutendste Referenzpunkt für Kleists eigene Bearbeitungen historischer Sujets – u.a. ›Die Herrmannsschlacht‹ und ›Michael Kohlhaas‹ – und für seine Praxis als Journalautor.³² Nachdem neben der impliziten anti-aristotelischen Tendenz der Anekdote mit dem affirmativen Bezug auf Schiller nun auch Kleists unmittelbarer Epochenvorgänger aufgerufen wird, lassen sich zuletzt noch zwei literaturgeschichtliche Abgrenzungen nach vorn vornehmen: Kleists Wahrscheinlichkeitspoetik steht in deutlicher Distanz zum märchenhaft-symbolischen Fabulieren und Mystifizieren der Romantik ebenso wie zur Abbildungsästhetik des Realismus und seiner vormärzlichen Vorläufer.

IV. Die Wahrscheinspoetik der Anekdoten

Lässt sich Kleists exemplarisch aus der ›[Tagesbegebenheit]‹ und systematisch aus den ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ entwickelte Wahrscheinlichkeitspoetik in seinen restlichen Anekdoten nachvollziehen? Welche Glaubwürdigkeitspolitik wird in Kleists kleinen Formen betrieben?

Wie bereits angedeutet, lassen sich die Realien und Wirklichkeitsbezüge in den Anekdoten als faktuale Kompensation für ihren gattungstypisch außergewöhn-

31 Die von Kleist verarbeitete Quelle stammt genau genommen nicht aus Schillers Arbeiten zur Geschichte der Niederlande, sondern aus deren Fortsetzung von Karl Curths. Ob Kleist den prominenteren Namen in bewusster Täuschung oder aus bibliographischer Ungenauigkeit nennt, muss Breuer zufolge offen bleiben. Vgl. Breuer, *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* (wie Anm. 15), 157.

32 Für einen Überblick über die Bezüge zwischen Schiller und Kleist vgl. Claudia Benthien, Schiller. In: KHB, 219–227. Die Beiträge zur Tagung ›Kleist und Schiller – Auftritt der Moderne‹ (Berlin, 15.–17. November 2018) werden im vorliegenden Band des Kleist-Jahrbuchs dokumentiert.

lichen, merkwürdigen Inhalt verstehen. Unabhängig vom tatsächlichen Wahrheitsgehalt des Erzählten machen sie die Texte im Sinne des ›verisimilaristischen‹ Erzählens wahrscheinlicher. Dabei annullieren sie die Außerordentlichkeit der *plots* nicht, sondern verleihen den Anekdoten durch den Einschluss faktischer Elemente den Wahrscheinlichkeit in der Realität verankerter Geschichten. Die historischen Identifikationsangebote, welche die Anekdoten ihren Lesern machen, um sie von sich zu überzeugen, lassen sich gleichsam quantitativ an der Fülle von zeitlichen, örtlichen und personellen Bezügen zur Erfahrungswelt ihres Lesepublikums bemessen. Zu den historischen Persönlichkeiten etwa, die in Kleists Anekdoten mit Klarnamen auftauchen oder erschlossen werden können, gehören neben dem Capitain von Bürger, dem Arbeitsmann Brietz und dem General Tauentzien u.a., in der Reihenfolge ihres Auftretens: General Hulin, Prinz von Hohenlohe, General Dieringshofen und dessen Feldprediger Protzen, der Leiter der Charité Geheimrat Kohlrausch, General Lichnowsky und General Puttkamer, Johann Sebastian Bach, der Ulanensoldat Hahn, Wachtmeister Pape, König Friedrich Wilhelm III., der Schauspieler Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann, Kaiser Napoleon und sein Marschall Jean Lannes, Kaiser Maximilian der Erste und sein Vertrauter Kunz von der Rosen, Diogenes, der Bischof Claude-Marc-Antoine d'Apchon, der Herzog von Parma, Schiller, der Seefahrer Henry Hudson, der Arzt Dumas Bosquez Valencia, der Fischmensch Nicola Pesce, der Graf von Alenson, die Herzoge von Berry, Burgund und Bourbon sowie der Chronist Jean Froissart.³³

Dieses historische Personal bindet den Inhalt der Anekdoten genauso an die Wirklichkeit wie die vielen identifizierbaren Orte und Schauplätze, die zu ihrer räumlichen Situierung beitragen. Besonders augenfällig ist dieses Verfahren in der Anekdote ›Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken‹, in der die Berliner Stadtopographie eine Hauptrolle spielt: Die Titelfigur – ein Soldat vom Regiment des zeitgenössischen Fürsten Eduard von Lichnowsky (1789–1845) – wird erst am »Lustgarten«, dann in der »Königsstraße« und schließlich am »Spittelmarkt« durch Glockengeläut vom »Dom«, vom »Rathaus« und vom »Spittelurm« zum Trinken gelockt (DKV III, 360). Sein nicht durchweg abstinenter Spießrutenlauf gerät dabei zu einem sehr weltlichen Passionsweg, den die Leserschaft der ›Abendblätter‹, mit den Ortschaften bestens vertraut, vergnüglich nachvollziehen kann. Darüber hinaus werden die Anekdoten in der regionalen preußischen und internationalen Geographie verortet. Zu den vorkommenden Toponymen gehören: Polen, Jena, Frankfurt an der Oder, Königsberg, Aspern, Augsburg, Portsmouth, Plymouth, London, Helgoland, Schwaben, Mecklenburg, Thüringen, Italien, Rom, Messina, Aetna, Venedig, Paris, Frankreich, Rouen, Hattenville, Lyon, Dijon, Auch, St. Omer, Europa, Courton, Königstein, Sachsen, Elbe, Antwerpen, Parma, Niederlande, Schelde, Königssee, Ungarn, Capuvar, Grönland, Holland, Westfriesland, Harlem, Ceylan, England, Alenson, Argentueil, Paris, Sluys, Flandern.

33 Das Referenzcorpus bilden, auch im Folgenden, die von Müller-Salget unzweifelhaft Kleist zugerechneten Anekdoten (vgl. DKV III, 353–385). Für weitere Informationen zu den in den Texten vorkommenden Personen, Geographika und Daten vgl. die Kommentare von Sembdner (SW⁹ II, 910–919) und Müller-Salget (DKV III, 919–948).

Auch durch Daten und Zeitangaben ordnet Kleist seine Anekdoten in die geschichtliche Wirklichkeit ein. Nur drei dieser Daten – allesamt aus ›Wassermänner und Sirenen‹: 15. Juni 1608, 1740 und 1560 – liegen dabei mehr als eine Generation vor der Publikationsgegenwart der Anekdoten 1810 und 1811. Alle anderen Jahresangaben liegen innerhalb der Lebensspanne der ›Abendblätter‹-Leser, meist sogar nur wenige Jahre zurück: 1801, 1808, 1803, 1809, vor zwei Jahren, 30. Juli 1803, 1776, 1803. Durch diese Datierungen stellt Kleist in seinen Anekdoten ganz unmittelbare Zeitgenossenschaft und Aktualität her. Es ist ein wesentlicher Teil der Wahrscheinspoetik dieser Texte, dass sie »zu meiner Zeit« spielen, wie es beispielhaft im Titel der Anekdote ›Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug,‹ heißt.³⁴

All diese zeitlichen, örtlichen und personellen Realien wirken mit an der lebensweltlichen Konkretion der Anekdoten. Sie steigern den Wiedererkennungswert der Texte, ihre Beziehbarkeit auf die Erfahrungswirklichkeit der Leser, in der all diese Daten, Geographika und Persönlichkeiten existieren, zumeist sogar in direkter Nachbarschaft. Sie entsprechen genau der persuasiven Strategie der Wahrscheinlichmachung und Glaubwürdigkeitssteigerung, die die ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ als Bedingung für überzeugendes anekdotisches Erzählen konzeptualisiert haben.

Ihren narrativen Höhepunkt findet diese Wahrscheinspoetik in den expliziten Beglaubigungen, mit denen einige der Anekdoten enden. Das *explicit* der Anekdoten erweist sich dabei als neuralgischer Punkt ihrer Glaubwürdigkeitspolitik, weil hier besonders wirkungsvoll die Wahrscheinlichkeit des Vorangegangenen unterstrichen und auf diese Weise die Rezeption gesteuert werden kann. Die beredteste dieser ostentativen Faktizitätsbeteuerungen steht am Schluss des ›Griffel Gottes‹: »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)³⁵ Ähnlich wie beim überlebenden Capitain aus der ›[Tagesbegebenheit]‹ wird hier im Präsens versichert, dass der Grabstein, dessen beschönigende Korrektur durch einen Blitzeinschlag der Text schildert, noch existiert und zusammen mit den Augenzeugen für das Berichtete bürgt.

Diese Wahrscheinlichkeitsversicherung ist längst nicht die einzige der Anekdoten. Analog heißt es am Schluss der ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ lakonisch-apidiktisch: »[U]nd sie ist Tatsache.« (DKV III, 385) Mit einer weite-

34 Außerdem legt Kleist in einigen Fällen die Quellen offen, deren er sich in seinen Anekdoten bedient und die durch ihre Erscheinungsdaten und durch ihre Existenz in der Wirklichkeit ebenfalls Aktualität herstellen: »*Reise mit der Armee im Jahr 1809*. Rudolstadt, Hofbuchhdl. 1810.« (DKV III, 364); »Paris, Versailles et les Provinces au 18me siecle, par un ancien officier aux gardes françaises, 2 Vol. in 8. 1809.« (DKV III, 374); »Wiener Zeitung vom 30. Juli 1803« (DKV III, 379); »in *Gehlers physikalischem Lexikon*« (DKV III, 381).

35 »Dass der ›Vorfall [...] gegründet‹ ist, bedeutet zunächst, dass er der Wahrheit entspricht.« (Wolfram Groddeck, Grab und Griffel. Kleists semiologische Anekdote ›Der Griffel Gottes‹. In: Elmar Locher [Hg.], Die kleinen Formen in der Moderne, Innsbruck u.a. 2001, S. 57–77, hier S. 70)

ren ähnlichen Beglaubigung, die außerdem mit einer Datierung kombiniert wird, schließt die Anekdote ›Der neuere (glücklichere) Werther‹. Über die Titelfigur und seine Frau heißt es im letzten Satz: »[U]nd beide lebten noch im Jahr 1801 [...]« (DKV III, 373) Und auch die ›Merkwürdige Prophezeiung‹ endet mit der Beteuerung: »Diese Begebenheit bestätigen alle Zeitgenossen [...]« (DKV III, 375) In dieser Anekdote platziert Kleist außerdem einen weiteren selbstreflexiven Kommentar, der das Faktualisierungsverfahren seiner kleinen Prosa erläutert: In der Quelle seiner Anekdote sei »die Erzählung einer sonderbar eingetroffenen Vorherverkündigung mit zuviel historischen Angaben belegt, als daß sie nicht einiger Erwägung wert wäre« (DKV III, 374). Ganz im Sinne der Poetik der ›Unwahrscheinlichen Wahrscheinlichkeiten‹ wird auch hier also postuliert, dass historische Wirklichkeitsbezüge die Glaubwürdigkeit eines Texts steigern. Dieser gleichsam intellektuellen Wahrscheinlichkeitssteigerung durch Historiographeme (»historische Angaben«) stellt Kleist im Schlusssatz der Kapuziner-›Anekdote‹ auch eine emotional-persönliche Variante zur Seite, die weniger durch Quellenautorität als durch Einfühlung und Empathie die Beglaubigung ihres Inhalts verstärkt: »Wer es empfunden hat, wie öde Einem, auch selbst an einem schönen Tage, der Rückweg vom Richtplatz wird, der wird den Ausspruch des Kapuziners nicht so dumm finden.« (DKV III, 367) Auf diese Weise werden die Faktualisierungsverfahren je nach Erzählinhalt und -kontext variiert – ein Beleg für die Anpassungsfähigkeit von Kleists Anekdotenpoetik.

V. Poetische Differenzen zwischen kleiner und größerer Prosa

Nachdem ›Wahrscheinlichkeit‹ als poetologisches Konzept und als Erzählstrategie von Kleists Anekdoten entwickelt wurde, stellt sich abschließend die Frage, in welchem Maß faktualisierendes Schreiben ein spezifisches Kennzeichen, ein Alleinstellungsmerkmal seiner kleinen Formen ist, inwiefern es also möglicherweise eine Differenz zu den größeren Prosatexten, den Erzählungen, markiert.

Wie oben erwähnt, hat Kleist selbst eine publizistische Unterscheidung innerhalb seiner Prosa dadurch vorgenommen, dass er sechs Texte von der unselbständigen Journalveröffentlichung in die selbständige Buchpublikation überführte. Er nahm dafür an den Erstfassungen eine ganze Reihe von Anpassungen und Veränderungen vor, von geringfügigen Modifikationen der Interpunktion über Abwandlungen des Wortlauts und Umbenennungen der Titel bis hin zur völligen Umordnung und Neugestaltung der teilweise erheblich erweiterten Texte. Erst durch diese Überarbeitung in Hinsicht auf die Buchveröffentlichung werden die vormals kleinen Texte zu den »Erzählungen«, als die sie der Titel der zweibändigen Textsammlung ausweist. Ob mit diesem generischen Statuswechsel von der kleineren zur größeren Form auch ein Wandel der Poetik einhergeht, zeigt sich also im Vergleich zwischen den Zeitschriften- und Buchfassungen der Erzählungen. Zu klären ist dabei insbesondere, ob die späteren Fassungen in demselben Maße ästhetischer ›Wahrscheinlichkeit‹ verpflichtet sind, wie es sich für die kleinen Formen erwiesen hat.

Eine grundsätzliche Differenz zwischen den Fassungen besteht in deren Rezeptionskontext: Der Medienwechsel vom Periodicum zum Buch zieht eine Veränderung

der Erwartungshaltung nach sich: In der sich zu Kleists Zeit ausdifferenzierenden Publizistik wird an Kunstjournale wie den ›Phöbus‹, an Feuilletonblätter wie Cottas ›Morgenblatt‹³⁶ und insbesondere an journalistisch-politische Tageszeitungen wie die ›Berliner Abendblätter‹ tendenziell ein höherer Eigentlichkeits- und Tatsächlichkeitsanspruch gestellt als an Belletristik.³⁷ Selbständige literarische Veröffentlichungen hingegen wecken bei den Lesern weniger Erwartungen an Wirklichkeitstreue und Faktizität und genießen *a priori* größere ontologische Lizenzen. Genau diese Differenz lässt sich an der Entstehungsgeschichte von Kleists Erzählungen nachvollziehen. Denn die Überarbeitung von der Zeitschriften- zur Buchfassung geht tendenziell mit einer Abnahme an Faktualitäts- und einer entsprechenden Zunahme an Fiktionalitätssignalen einher: Die ›Marquise von O...‹ etwa verliert in der Buchveröffentlichung den Untertitel, der sie im Inhaltsverzeichnis des ›Phöbus‹ als eine »wahre Begebenheit« ausgewiesen und damit an die Wirklichkeit gebunden hatte. Auf ganz ähnliche Weise verändert Kleist den Titel des ›Erdbebens in Chili‹, dessen Erstfassung im ›Morgenblatt‹ noch den Untertitel trug: »Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647«. Diese markante Datierung entfällt bei der Überarbeitung – und damit ein weiteres prominentes Faktualitätssignal der ursprünglichen Fassung.

Auch an der Erzählung ›Michael Kohlhaas‹, die auf dem historischen Fall des Hans Kohlhaase (ca. 1500–1540) beruht, lässt sich ein Wandel von einer stärkeren Bindung an die Fakten der realen Vorlage zu einer freieren, fiktionalen Darstellung nachvollziehen: Bei der Überarbeitung für die Buchausgabe ersetzt Kleist geographische Realien wie ›Elbe‹, ›Dresden‹ und ›Berlin‹ durchgehend durch die generischen Bezeichnungen ›Grenzfluss‹, ›Residenzstadt‹ und ›Hauptstadt‹. Dieser Prozess der Dekonkretisierung führt im Resultat zu einem ähnlich ungreifbaren, nicht-identifizierbaren Text wie die oben erläuterte absichtsvolle Vermeidung von Wirklichkeitsbezügen der ›Rätsel‹-Anekdote. Die mysteriöse Zigeunerin und die ahistorische Darstellung der Luther-Figur sind weitere fiktionalisierende Elemente, die erst in der Buchfassung des ›Kohlhaas‹ hinzutreten. Auch den unzuverlässigen Erzähler-Chronisten³⁸ formt Kleist erst bei der Überarbeitung aus. In wörtlicher Korrespondenz, aber direktem Gegensatz zur These des Offiziers in ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ lässt er ihn in der Buchfassung des ›Kohlhaas‹ sagen:

36 Im ›Morgenblatt‹ erschienen zur selben Zeit wie Kleists ›Jeronimo und Josephe‹ zum Beispiel Alexander von Humboldts Forschungsberichte von seiner Reise nach Amerika, die die Gattung des wissenschaftlich-faktualen Reiseberichts mitbegründeten.

37 Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, dass die Literatur, die sich nach Kleist im Laufe des 19. Jahrhundert u.a. in Deutschland (z.B. Fontane, Raabe, Storm) und Frankreich (insbesondere Balzac) in Koevolution und im Medium der Zeitschriften als genuine Journalliteratur herausbildet, im Wesentlichen einem poetischen Realismus verpflichtet ist, der den Faktualitätserwartungen an die Publikationsorgane entspricht. So stehen z.B. in der ›Deutschen Rundschau‹, einem der Leitmedien der Epoche, literarische Texte unmittelbar neben wissenschaftlichen Abhandlungen.

38 Vgl. Thomas Nehrlich, »Es hat mehr Sinn und Deutung, als du glaubst.« Zu Bedeutung und Funktion typographischer Textmerkmale in Kleists Prosa, Hildesheim 2012, S. 99–107.

[U]nd 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 [...].
(DKV III, 134)

Statt Wahrheit trotz Unwahrscheinlichkeit zu behaupten, wie es der Offizier der Anekdote tut, ist Unglaubwürdigkeit für den Erzähler des ›Kohlhaas‹ Anlass für Zweifel. Statt die Wahrscheinlichkeit seiner Erzählung zugunsten ihrer Überzeugungskraft zu steigern, legt er ihre persuasiven Mängel bloß. Mit dieser Absage an Faktualität wie an Glaubwürdigkeit grenzt sich der Erzähler des ›Kohlhaas‹ von der Poetik von Kleists kleinen Formen ab.

Die Verunsicherung der Erzählinstanzen bestimmt auch die zweite Fassung der ›Heiligen Cäcilie‹: Die Einführung der Mutter als neuer Hauptfigur und die Umformulierung großer Teile der Handlung als Bericht des unzuverlässigen Augenzeugen Veit Gotthelf bewirken in der Buchfassung eine Pluralisierung der Erzählperspektiven, die den Nachvollzug eines eindeutigen, ›wahrscheinlichen‹ Hergangs nicht erleichtert, sondern sabotiert.

Die dargelegten Tendenzen zur historischen Dekonkretisierung, politischen Dekontextualisierung und narrativen Defaktualisierung unterscheiden die Buchfassungen der Erzählungen von ihren vorangehenden Zeitschriftenveröffentlichungen. Sie stehen in Kontrast auch zu den Anekdoten, für die, wie zu sehen war, gerade die konsequente Anreicherung mit Wirklichkeitsbezügen kennzeichnend ist. ›Wahrscheinlichkeit‹, zentrales poetisches Konzept von Kleists anekdotischem Schreiben, ist für die Erzählungen kein vorrangiges Anliegen. Ob diese poetologische Differenz ein hinlängliches Kriterium zur Abgrenzung zwischen kleiner und größerer Prosa darstellt, wird vielleicht die Bestimmung dieser Werkgruppen in künftigen Editionen zeigen.³⁹ Der Diskussion von Kleists kleinen Formen auf Augenhöhe⁴⁰ mit seinem Gesamtœuvre kann das in den ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ konzeptualisierte und in der übrigen Werkgruppe verwirklichte Gattungsverständnis allemal als zusätzliches Argument dienen – als selbstreflexive und autoperformative Wahrscheinspöetik des anekdotischen Erzählens.

39 Zu berücksichtigen wären dabei auch die Ausnahmen von der Regel: In der Werkgruppe der Erzählungen sticht die ›Verlobung in St. Domingo‹ sowohl in der Erst- als auch in der Zweitfassung durch eine Fülle geographischer und historischer Realien hervor. Und die Anekdote ›Der neuere (glücklichere) Werther‹ enthält eine Wendung, die ihrer Wahrscheinlichkeitswirkung zuwiderläuft: »aus irgend einem besonderen Grunde, der, hier anzugeben, gleichgültig ist« (DKV III, 372).

40 Zur Aufwertung von Kleists Anekdoten vgl. Manfred Durzak, Der Erzähler Heinrich von Kleist. Zum ästhetischen Rang seiner Anekdoten. In: Der Deutschunterricht 40 (1988), S. 19–31; Gerhard Pickerodt, Kleists kleine Formen im Spiegel seiner großen. Zur Dramaturgie des Anekdotischen. In: Locher (Hg.), Die kleinen Formen in der Moderne (wie Anm. 35), S. 37–56.

Volker Mergenthaler

»Entrés et puis jugés«

Das ›Portal‹ der ›Berliner Abendblätter‹¹

I. Avertissement

Diejenigen, die am 25. September 1810 die ›Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen‹ lesen, sehr gründlich lesen, mitsamt den darin abgedruckten Avertissements, werden unmittelbar im Anschluß an die ›Litterarische Anzeige‹ einer Anthologie ›Zum Gedenken der Königin Luise von Preussen etc.² auf ›Berliner Abendblätter‹ aufmerksam: »Unter diesem Titel«, so stellt die entsprechende Ankündigung in Aussicht (Abb. 1), »wird sich mit dem 1. Oktbr. d. J. ein Blatt in Berlin zu etabliren suchen, welches das Publikum, insofern dergleichen überhaupt ausführbar ist, auf eine vernünftige Art unterhält«.³ Viel mehr gibt die knappe, nicht namentlich, sondern lediglich mit dem Hinweis »Die Redaktion der Abendblätter.« gezeichnete Annonce nicht preis. Ein »Plan des Werks«, dem möglicherweise zu entnehmen wäre, mit welchen Nachrichten und Beiträgen zu rechnen ist, welches Profil es sich damit geben, in welches Verhältnis es sich zu anderen, bereits länger existierenden Blättern stellen will, ein solcher Plan werde erst »dem Schluß des Jahrgangs [...] angehängt«.⁴ Dieser Hinweis ist irreführend: Ein »Plan des Werks« wird sehr wohl mitgeteilt und zwar bereits in der ersten Nummer – nicht explizit allerdings, sondern performativ,⁵ in Gestalt äußerst subtiler Reflexionen über das Medienformat Zeitung und den Markt, auf den es drängt und auf dem es konkurriert. Ihnen gilt mein Interesse.

Im Unterschied zu Versuchen, die ›Abendblätter‹ als *diachron* erschlossenes Gesamt in den Blick zu rücken, sie beispielweise als »ganz eigentümliche[] Stellungnahme Kleists im Kontext der ästhetisch-politischen Debatten und Konzepte seiner

1 Der Beitrag erscheint auf Wunsch des Verfassers in alter Rechtschreibung.

2 Litterarische Anzeige. In: Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Vossische Zeitungs-Expedition in der Niederlagsstraße No. 2. Jm Verlage Vossischer Erben. 115tes Stück. Dienstag, den 25. September 1810, unpag.

3 Berliner Abendblätter. In: Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (wie Anm. 2), unpag. Leichter, aber ohne die benachbarten Avertissements und Beiträge zugänglich in Peter Staengle, Kleists Pressespiegel. 3. Lieferung: 1810/1811. In: BKB 5, 29–90, hier 36f.

4 Berliner Abendblätter (wie Anm. 3), unpag. Zum Avertissement und der Inszenierung der Einführung vgl. ausführlich Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003, S. 9f., 50.

5 Daß die Beiträge zu den ›Abendblättern‹ – zu ergänzen wäre: in ihrem wechselwirksamen, paratextuellen Zusammenspiel – durch ihren Auftritt *bedeuten*, weniger durch ihre Aussagen, hat insbesondere am Beispiel der Berliner Theaterfehde gezeigt: Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 4), S. 32–40.

wohl fehlt es dem Stücke an Bewegung und Leben, an Uebersichtung. Man erräth in der ersten Scene das sich 2 Akte lang ziehende Bekennniß von Adelsheids Schuld. Die Aufnahme Heinrichs in den Bund ist eine anfällende Episode. Die unterirdischen Scenen sind nicht eingreifend genug. Bei einem schon im heimlichen Geheiß u. in Herrmann von Unna bearbeiteten Gegenstande, fehlt es an neuen Auftritten. Der 5te Akt ist der schwächste; auf ihm beruhen so viel Erwartungen. Der Ausgang hat nichts Tragisches, nichts auf den Einn des Zuschauers wirkendes. In den ersten beiden Akten liegen der dramatische Schönheiten viele; sie sind aber gerichtet, wie die Glieder des Dichters. Die vorbereitete Beleuchtung hinter der Scene, zu neuen Dekorationen, verurtheilt heut und noch mehr jüngst in der Deddata, unangenehme Störungen beim Zuschauer.

Auflösung des Räthfels im vorigen Stück.
Schlange, lange, lang, Angel, Nagel.
H a t t a n .

R ä t h s e l .

Ich lauf ohne Fuß, ich lebe ohne Blut,
Und ohne Ohren hör ich gut.
Doch ohne Köffel will kein Essen mir hinein,
Und ohne Wunden kann ich keine Maßzeit fern.
W. G.

Literarische Anzeige.

**Zum Angedenken der Königin Luise
von Preussen ic.**

Wenn das Andenken an unsre unvergeßliche Königin wahrhaft werth und wenn es darum zu thun ist, dasselbe dankbar im Herzen aufzubewahren, dem können wir zu diesem Zweck mit Ueberzeugung die kleine Schrift empfehlen, welche unter dem oben angezeigten Titel erschienen ist, denn von Allem was zu seiner Zeit uns alle so sehr erschlüßerte und so allgemein ergriß, nämlich: von den letzten Stunden der zu früh entschlafenen geliebten Königin, — von den Trauerfeierlichkeiten, welche dieser hohe Todesfall veranlaßte, — von allen den lauten Klagen, in welche der allgemeine Schmerz ausbrach, — von Allem was die Liebe des Volkes veranlaßte und that, um seine wehrwürdige Theilnahme an dem unerwarteten Verluste zu beweisen, — von Allem was die öffentlichen Vorträge über diesen Trauerfall zum Troste und zur Erbauung laut gesagt haben; endlich von Allem was, um das Gedächtniß ihrer Beschützerin, der Königin, zu ehren, die bildenden Künste theils schon geleistet, theils zu leisten angekündigt haben, von dem Allen findet man hier eine vollständige, nach der Selbstgabe geordnete Erzählung und Darstellung, die zwölf gedruckte Bogen einnimmt, und vermittelt einer Auswahl der vorzüglichsten bei diesem Anlaß erschienenen, hier gedruckten Orts eingeschalteten Gedichte so viel geistige Unterhaltung, desgleichen an den Vorträgen solcher Männer, als: Craf, Ehrenberg, Ribbeck, Hanstein, Decker, (obgleich minder bekannt, doch dieser Auszeichnung werth) Wigand beigestellt ist, eine solche Fülle von religiöser Erbauung, mit einem Worte, des auf so mannigfache Art ausgezeichneten und der Aufbebauung würdigen so viel besammten, daß diese kleine Schrift ihre Absicht, das Andenken unserer Königin ehrenvoll und segensreich aufzubewahren, eben so sicher erreicht, als sie für preiswürdig erklärt werden wird. Sie kostet nämlich, auf schö-

nes Papier gedruckt und in einen sauberen Umschlag geheset, nicht mehr als 10 bis Groschen fliegendes Courant, und ist um diesen mäßigen Preis nicht nur in der Haude- und Spenerischen Zeitungs-Expedition zu Berlin, sondern ohne Erhöhung desselben auch auf allen Postämtern in den gesammten Preussischen Landen zu bekommen.

Berliner Abendblätter.

Unter diesem Titel wird sich mit dem 1. Octbr. d. J. ein Blatt in Berlin zu etabliren suchen, welches das Publikum, in sofern dergleichen überhaupt ausführbar ist, auf eine vernünftige Art unterhält. Rücksichten, die zu weitläufig sind, auseinander zu legen, misgrähen uns eine Anzeige umständlicher Art. Dem Schluss des Jahrgangs wird ein weitläufiger Plan des Werks angehängt werden, wo man alsdann zugleich im Stande sein wird, zu beurtheilen, in wie fern demselben ein Genuß geschehen ist. Berlin, den 25ten Septbr. 1810.
Die Redaction der Abendblätter.

Course von sammtlichen Fonds.

Berlin, den 22. Septbr. 1810.	Brief.	Geld.
Berliner Banco-Obligationen	57½	—
Seehandlungs-Obligationen	53	—
Berliner Stadt-Obligationen	51½	—
Kurm. Landfch. Obl. in ½ und ¼ St. à 5 pCt.	47½	—
Neumark. dito in ½ und ¼ St. à 4½ pCt.	48½	—
Dito Dito in Crt. à 4 pCt.	—	—
Westpreussische Pfandbriefe Preuss. Anth.	58½	—
Dito Dito Pola. Anth.	—	48½
Ostpreussische Dito	58½	—
Pommersche Dito	—	81½
Kur- und Neum. Dito	76	—
Schlesische Dito	—	82
Trester-Schaine	7½	—
Holländische Rand-Dukaten	15	—
Friedrichsd'or	14	13½
Courant	3½	4½

W o h l t h ä t i g k e i t .

Für die unglücklichen 23 Familien in Hammelspring sind ferner bei mir eingegangen: 25) 1 Thlr. ½ von R. D. 26) 1 Thlr. ½ von Madame Lhem. 27) 1 Thlr. auf dem Umschlage die Freie: Für die Abgekommen ic. 28) 2 Thlr. ½ von S. H. 29) 1 Thlr. ½ eingeseßelt im Verschaff etc. T. 30) 12 Gr. ½ von R. 31) 1 Thlr. 12 Gr. ½ von Heine. Niedinger gesammelt. 32) 2 Thaler Scheine von W.

Wie Ihr die Armen erbötet, so erbötet Gott Euch! Wie gerne werde ich ferner Gaben der Liebe annehmen.
Brunow, Prediger, Zimmerstraße No. 26.

Königliches Nationaltheater.

Den 25ten Septbr.: Verkönd und Fers. Hierauf: Die Stricknadeln. Den 26sten: Die Sauberin Sidonia.

Literarische Anzeige.

Die ausführliche Nachricht der Herren Jungius und Zeune über ihre Luftfahrt ist geheset für 6 Gr. Cour. zu haben bei Neumann in der Leipzigerstraße No. 89., und Döthberger in der breiten Straße No. 16.

Portrait des Herrn Dersch v. Gneifenau.

So wie es jedem Patrioten angenehm sein muß, das Bildniß eines während des letzten Krieges durch die Verdienlichkeit von Kolberg berühmten Mannes dargestellt zu sein, so wird es zugleich den Freunden der Kunst eine nicht unwillkommene Erscheinung seyn, ein mit so glücklichem Erfolg ausgeführtes

Abb. 1: Berliner Abendblätter. In: Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Vossische Zeitungs-Expedition in der Niederlagsstraße No. 2. Im Verlage Vossischer Erben. 112tes Stück. Dienstag, den 25. September 1810, unpag., Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Signatur: Ztg. 1621)

Zeit⁶ zu lesen oder zu vermessen, wie das Blatt als Ganzes »engages with and reflects upon the broader medial landscape in which it is located«,⁷ möchte ich ausschließlich den Marktauftritt vom 1. Oktober 1810 beleuchten. Ich konzentriere mich

6 Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 4), S. 8.
7 Sean Franzel, Kleist's Magazines: Archiving the Ephemeral in the »Berliner Abendblätter«. In: German Studies Review 40 (2017), S. 487–507, hier S. 487.

allerdings nicht nur auf einen »small drop[] within an ocean of print«,⁸ betrachte nicht nur »a single [...] installment of a magazine«,⁹ sondern, indem ich die erste Nummer der ›Abendblätter‹ unter *denjenigen* Bedingungen zu lesen suche, die für Leserinnen und Leser in Berlin am 1. Oktober 1810 gegolten haben, – *synchron* und *syntop* – ein ›Flächenphänomen‹ von begrenzter Ausbreitung, eine lokale Journal-szene, in die die ›Abendblätter‹ sich so energisch wie originell einmischen. Den Fluchtpunkt der hier angestellten Überlegungen kann daher weder der Autor Kleist als Urheber der ›Abendblätter‹ bilden noch das von ihm vornehmlich verantwortete Journal als *Einzelwerk* – gar im Werkzusammenhang. Auch wenn retrospektiv »das Tagwerk von Kleists Händen, Produkt von auktorialer Intuition und Redaktion, Originalität und Rezeptivität zugleich, die ›Berliner Abendblätter‹, [...] *eines* [ist], ein *Werk*«,¹⁰ für das Publikum, das die erste(n) Nummer(n) der ›Abendblätter‹, die anonym veröffentlicht werden,¹¹ zur Hand nimmt, stehen Unterhaltung (»ein Blatt [...], welches [...] unterhält«¹²), Informationswert und Aktualität im Vordergrund. Werk und Autor als kanonisierungsrelevante Größen liegen quer zu einem (journal-) literarischen Unterhaltungsmarkt, der bedient wird von zu guten Teilen aus anonymen Beiträgen sich speisenden generischen Formaten, die zur Förderung autorschaftlicher Identität und zur Begründung dichterischer Werke eher ungeeignet sind: von Almanachen, Anthologien, Lieferungswerken, Taschenbüchern, Unterhaltungs- und Zeitblättern.¹³

8 Mark W. Turner, *The Unruliness of Serials in the Nineteenth Century (and in the Digital Age)*. In: Thijs van den Berg und Rob Allen (Hg.), *Serialization in Popular Culture*, New York und London 2014, S. 11–32, hier S. 15.

9 Turner, *The Unruliness of Serials* (wie Anm. 8), S. 15.

10 Roland Reuß, *Geflügelte Worte. Zwei Notizen zur Redaktion und Konstellation von Artikeln der ›Berliner Abendblätter‹*. In: BKB 11, 3–9, hier 9.

11 Zur Enthüllung Kleists als Redakteur und Beiträger vgl. Peters, *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit* (wie Anm. 4), S. 48–52.

12 *Berliner Abendblätter* (wie Anm. 3), unpag.

13 Es gehört zu den Gepflogenheiten einer von goethezeitlicher Kanonisierung geleiteten Literaturhistoriographie, einen literarischen Text von ›hohem Rang‹ als wenn nicht ausschließlich, so doch dominant ›buchförmig‹ zu denken: als *ein* kunstvolles *Werk eines* Autors, das in *einer* physischen Einheit vorliegt. Im toten Winkel dieser Betrachtungsweise liegt ein lebendiger literarischer Unterhaltungsmarkt, der von den genannten medialen Formaten weit mehr bestimmt wird als vom monographischen Buch. In Almanachen, Anthologien, Lieferungswerken, Taschenbüchern, Unterhaltungs- und Zeitblättern mischen sich vom Beginn bis weit in die Mitte des 19. Jahrhunderts später kanonisierte Autoren und Texte mit solchen, die durch die Maschen der Kanonisierung gefallen sind. Und sie konkurrieren auf diesem literarischen, d. h. belletristischen Markt mit vielfältigen Strategien um die Gunst eines Publikums, das nach Unterhaltung giert. Vgl. hierzu ausführlich Anna Ananieva, Dorothea Böck und Hedwig Pompe, *Auf der Schwelle zur Moderne: Szenarien von Unterhaltung zwischen 1780 und 1840. Vier Fallstudien*, Bielefeld 2015. Zur Bedeutung besagter Medienformate und zur mit ihrer Erforschung verbundenen medien- und materialphilologischen Erweiterung des literaturhistorischen Blicks vgl. Stephanie Gleißner u. a., *Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur*, Hannover 2019.

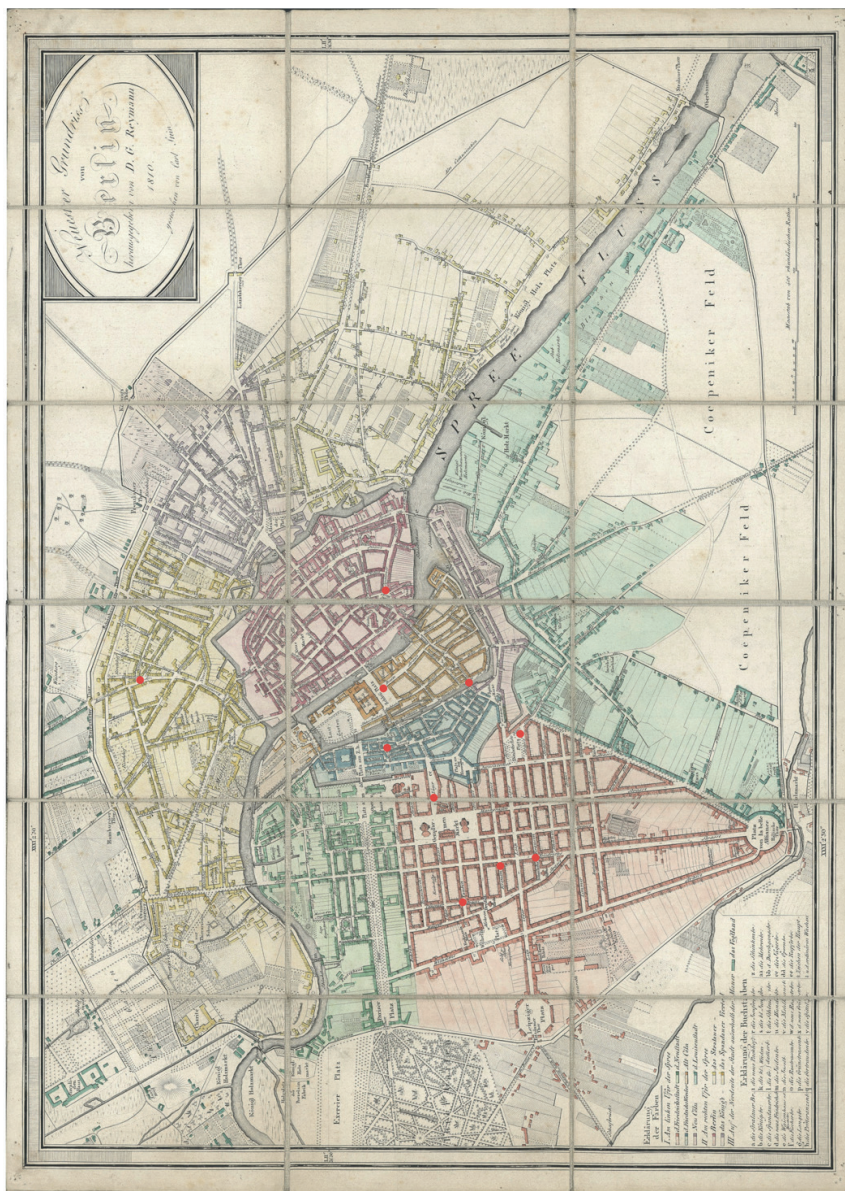


Abb. 2: Neuester Grundriss von Berlin, herausgegeben von D. G. Reymann, 1810, gestochen von Carl Stein, Zentral- und Landesbibliothek Berlin (Signatur: B 54/1810/1)

Den Wirkungskreis der publizistischen Novität soll, dies immerhin wird durch die Anzeige unmißverständlich deutlich, in erster Linie die preußische Residenzstadt bilden – »Es ist eine Zeitung aus der und für die Stadt Berlin«¹⁴ –, die zu diesem Zeitpunkt allerdings schon, wie beispielsweise dem ›Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend‹ zu entnehmen ist, sehr gut mit lokaler und regionaler Presse versorgt ist, gibt es doch eine ganze Reihe von »Wochen- und Tagsschriften in Berlin«: ›Das Intelligenzblatt‹, den ›Beobachter an der Spree‹, den ›Freymüthige[n]‹, oder Scherz und Ernst‹, ›Berlin oder: der Preußische Hausfreund‹, ›Komus, oder der Freund des Scherzes und der Laune‹¹⁵ und insbesondere

zwey politische Zeitungen, nämlich 1) in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung auf der Schloßfreyheit No. 9 die Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, und 2) bey Unger, sonst bey Voß, in der Jägerstraße No. 43 die Königl. privil. Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Jede kömmt wöchentlich dreymal heraus [...].¹⁶

›Der Freymüthige‹ und ›Das Intelligenzblatt‹ werden »an allen Wochentagen« ausgegeben, ›Die Ungersche‹ und ›Die Haude- und Spenersche Zeitung‹ erscheinen »Dienstags, Donnerstags und Sonnabends«, vom ›Preußische[n] Hausfreund‹ und vom ›Komus‹ werden »wöchentlich 2 Stück« veröffentlicht, der ›Beobachter an der Spree‹ schließlich ist »alle Sonnabende« erhältlich.¹⁷ Bedarf es im Berlin des Jahres 1810 wirklich, zu dieser Frage verleitet freilich ein so breit gefächertes Angebot die Zeitgenossen, eines weiteren Blattes?

Wer gleichwohl neugierig geworden ist, probenhalber einen Blick in die annoncierten ›Abendblätter‹ werfen möchte, hätte im Herbst 1810 prinzipiell die Möglichkeit, in einer der zahlreichen »Leihbibliotheken oder Lesebibliotheken«¹⁸ der Stadt sein Glück zu versuchen, wo er vielleicht einem der »Journal-Lese-Zirkel« angehört, in denen »gelehrte und andere zur Unterhaltung bestimmte Zeitungen ausgegeben werden«.¹⁹ Er könnte (Abb. 2) in der »Spandauerstraße« bei »Wilhelm Vieweg« oder bei »Schlesinger« nach der ersten Nummer der ›Abendblätter‹ fragen, bei »Ferdinand Oehmigke« in der »Leipzigerstraße«, in der »Breite-

14 Jan Lazardzig, Polizeiliche Tages-Mittheilungen. Die Stadt als Ereignisraum in Kleists ›Abendblättern‹. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87 (2013), S. 566–587, hier S. 568.

15 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend. Enthaltend alles Merkwürdige und Wissenswerthe von dieser Königsstadt und deren Gegend. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde; von Johann Christian Gädicke, Herzogl. Sachsen-Weimarischem Commissionsrathe. Preis 2 Thaler 16 Groschen. Berlin 1806 bey den Gebrüdern Gädicke. Scharrenstraße No. 4, S. 653, s.v. Wochen- und Tagsschriften in Berlin.

16 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 655f., s. v. Zeitungen.

17 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 653, s. v. Wochen- und Tagsschriften in Berlin.

18 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 355, s. v. Leihbibliotheken oder Lesebibliotheken.

19 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 292, s. v. Journal-Lese-Zirkel.

straße« bei »J. W. Schmidt« oder bei »Hoffmann«, bei »H. Schmidt, am alten Packhof«, bei »Friedr. Braunes« in der »Gertrautenstraße«, bei »Kralowsky« in der »Jägerstraße«, bei »Urban« in der »Stralauerstraße«, bei »Steinhausen und Weinhold« in der »Friedrichsstraße«, bei »Böhmer« in der »Weinmeistergasse«, bei »D. Veit« in der »alte[n] Commandantenstraße« oder bei »Lemke« in der »Taubenstraße«. ²⁰ Außerdem verfügt die Stadt über mehr als dreißig »Buchhandlungen«, ²¹ die Zeitungen und daher – wer weiß? – vielleicht auch die erste Nummer der »Berliner Abendblätter« im Sortiment haben könnten. »Wer« schließlich die Kosten seiner Neugier nicht scheut und besagte erste Nummer lieber »ins Haus gebracht haben will«, könnte »entweder in den Comptoiren [zu] bestellen, oder dem Zeitungsträger Buchalski« einen entsprechenden Auftrag zu geben versuchen. Im einen Fall müßte er abonnieren und hätte »[q]uartaliter 4 gr. mehr« zu bezahlen, im andern Fall wäre »ein gewisses Bringegeld« zu entrichten. ²²

Vier Tage *nach* der Veröffentlichung dieses ersten Avertissements, aber *noch ehe* die erste Nummer ausgegeben wird, am Sonnabend, den 29. September, erfahren die Leserinnen und Leser der »Berlinischen Zeitung« (Abb. 3), daß »Von diesem Tagblatte«, von den »Berliner Abendblättern«, »das erste Stück gratis ausgegeben« wird, und zwar »in der Expedition desselben, hinter der katholischen Kirche No. 3. zwei Treppen hoch, Abends von 5–6 Uhr«. »Von da an« soll »dann täglich«, »mit Ausschluß des Sonntags«, »ein solches Stück von einem Viertelbogen« erscheinen. Abzuholen sei es »in der nämlichen Stunde« ²³ und an besagtem Ort beim Verleger und Buchhändler Julius Eduard Hitzig unweit des Gendarmenmarkts. ²⁴ »Das einzelne Blatt [...] kostet« gerade mal »8 Pf.«; ein »Abonnement« schlägt »vierteljährig« mit »achtzehn Groschen klingende[m] Courant« zu Buche. Und alle »Interessenten des Herrn Buchalsky können es« tatsächlich wie die andern Berliner Blätter auch »durch diesen erhalten«, ja Buchalsky schicke seinen Kunden auch schon »das erste Stück [...] ins Haus«, ebenfalls »gratis«, und vermittele »Abonnement[s]«. ²⁵

20 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 355, s. v. Leihbibliotheken oder Lesebibliotheken.

21 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 89f., s. v. Buchhandlungen.

22 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 655f., hier S. 656, s. v. Zeitungen.

23 Berliner Abendblätter. Siehe Vossische Zeitung vom 25sten d. M. In: Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Vossische Zeitungs-Expedition in der Niederlagsstraße No. 2. Im Verlage Vossischer Erben. 117tes Stück. Sonnabend, den 29. September 1810, unpag.

24 Zum in Berlin »neuetablirte[n] Buchhändler Hitzig« vgl. Korrespondenz-Nachrichten. Berlin, 29. April. In: Nro. 118. Morgenblatt für gebildete Stände. Donnerstag, 18. Mai, 1809, S. 472.

25 Berliner Abendblätter. Siehe Vossische Zeitung vom 25sten d. M. (wie Anm. 23). Zu den Preisangaben vgl. Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 401f., s. v. Münzen, gangbare: »Die hiesigen Königl. Landesmünzen sind in Silber: Thaler, Groschen und Pfennige. [...] Ein Thaler hat 24 Groschen [...], und ein Groschen 12 Pfennige«. »Hinter der katholischen Kirche No. 3« residierte der Verleger Julius Eduard Hitzig; vgl. z. B. UNIVERSITATI LITTERAE. Kantate auf den 15ten October 1810 von Clemens Brentano. Berlin bei Julius Eduard Hitzig, hinter der katholischen Kirche No. 3.

gebilligten Zuschauer Veränderung zu wünschen wäre, blieb mit der alten Fassung. Mad. S. hat zu viel Monotonie in ihren Tönen, spielt eine Oberförsterin, Stuccoemmelmerin, Bauerfrau, und Dame, ganz gleich. Wie ganz anders wechselte unsere unvergessliche Döbeline ihre Charaktere, wie unerschöpfend und verschieden gab sie uns auch die Kleinsten!

F. W. 3

Auflösung des Räthfels im vorigen Stück.
Hinterlist.

Wechsel- und Geld-Cours von Berlin.

	Pr. Courant	
	Brief	Geld.
Berlin, den 28. Septbr. 1810.		
Amsterdam in Banco à 3 Monat	250 Fl.	—
dito in Cour. à vista	250 Fl.	—
dito à 4 Wochen dato	250 Fl.	—
dito 3 Monat	250 Fl.	146
Hamburg in Banco à vista	100 Rthl.	150½
dito à 4 Wochen dato	100 Rthl.	—
dito à 2 Monat dato	100 Rthl.	149½
London 3 Monat dato	1 L. Sterl.	—
Paris 3 Monat dato	300 Fr.	83
Wien 3 Monat dato	150 Fl.	22½
Augsburg 3 Monat dato	150 Fl.	102½
Holländische Handukaten	100 Rthl.	118
Friedr. Wilhelmsdor	100 Rthl.	113½
Courant	100 Rthl.	103½

Marktpreis von Getreide.

Berlin, den 27ten September.
Weizen 2 Tblr. 16 Gr., auch 2 Tblr. 10 Gr. 8 Pf.; Roggen 1 Tblr. 4 Gr., auch 1 Tblr. 1 Gr. 4 Pf.; große Gerste 1 Tblr. 6 Gr. 8 Pf., auch 23 Gr. 4 Pf.; kleine Gerste 1 Tblr. 8 Pf., auch 22 Gr. 8 Pf.; Hafer 22 Gr. 8 Pf., auch 18 Gr. 8 Pf. Eingegangen sind vom 21sten bis den 27ten September 236 Wispel 12 Schffel.

Für den Brief eines Schiefers über den Wolfenbruch vom 23ten Mai, *) ist bis heute bei mir eingekommen: 1) von F. R. H. der Prinzessin Auguste von Preußen 1 Fr. d'or. 2) Aus der Sammlung des Hrn. v. Weicheln 2 Tblr. 16 Gr. Cour. für 12 Exempl. 3) Vom Hrn. Postamentier Baumann 1 Tblr. Cour. für 6 Exempl. 4) Von H. Mebes 3 Tblr. 14 Gr. Münze für 80 Exempl. W o l t e r s d o r f.
Königl. Bibliothekar, Marktgrafenstraße No. 100.

*) Dieser Brief hat J. G. Kunzmann zum Verfasser, der das Tischler-Handwerk erlernt, aber vor einigen Jahren das Unglück hatte, mit der Gicht befallen zu werden, von welcher er durch den Gebrauch des Freimalers Bades glücklich genesen ist. Er besitzt natürliches Talent zur Dichtkunst; es ist, zur Probe, ein Lied dem Briefe angehängt. Möge der Wunsch des Hrn. Pastor Hoffmann in Schmiedeberg erfüllt werden, diesen jungen Mann ins Schulmeister-Seminarium zu Breslau recht bald andringen zu können. Möge die Einnahme für diese kleine Schrift, dazu beitragen helfen!

W o h l t h ä t i g k e i t.

Für die durch Brand unglücklich gewordenen 23 Familien in Hammelspring habe ich ferner erbalten: 33 8 Gr. ¾ von A. D. 34) 8 Gr. ¼ von H. 35) 3 Tblr. ¼ an die unglücklichen Mitbrüder in L., dem Posschein nach aus Wiechen. 36) 1 Tblr. ¼ von der Wittwe B. 37) 8 Gr. ¼ von Hrn. Hym. v. V. — Wer sich der Armen erbarmet, der lehlet dem Herrn, der wird ihm wieder Gutes erbeten.
Grunow, Zimmerstraße No. 26.

Ärztliches Nationaltheater.

Den 25ten Septbr.: Der häusliche Witt. Hierauf: Parterre selbftänmel von Lipsitzkirchen. Den 26ten: Ein Tag in Paris. Den 1ten October: Maria Stuart. Herr Böttner, Mitglied des königsberger Theaters, den Vorzimmer, als Gastrolle.

Unterszeichnete Buchhandlung ist autorisirt, Folgendes bekannt zu machen:

Eine Reihe zufälliger Störungen und Hindernisse hat gegen meinen Wunsch die Fortsetzung meiner Uebersetzung des Shakespears verzögert, welche in wenigen Jahren beinahe bis zur Hälfte vorgebracht war. Es sind im vorigen verschiedene Uebersetzungen einzelner Stücke erschienen, worunter sich schätzbare Arbeiten befinden: erfreuliche Beweise, daß die Kunst dichterischer Uebersetzungen in Deutschland seit einer Anzahl Jahre mit Erfolg ausgebildet worden ist. Der große Dichter konnte also metzer, als seines Dolmetschers, vielleicht erbarmen; mir selbst aber ist die Uebersetzung zu lieb geworden, als daß ich sie, schon halb vollendet, aufgeben sollte. Zum Beweise, daß ich nicht aufgebört, mich damit zu beschäftigen, übergebe ich dem Publikum den seit geraumer Zeit fertig liegenden Richard den Dritten. Das zweite vom neunten Bande gehörige Stück wird in Kürzen nachfolgen, und ich hoffe bald wieder Mühe zu gewinnen, um die Fortsetzung rasch zu fördern, ohne daß ich damit irgend einem Mitbewerber in den Weg treten will. Demjenigen Lesern, die mir durch mancherlei wohlwollende Anfragen und Auforderungen bezuget haben, daß sie auf meine Absicht einigen Werth legen, bezeuge ich bei dieser Gelegenheit meinen aufrichtigen Dank.

Schloß Chaumont an der Voire, im August 1810.

A. W. Schlegel.

Die erste Abtheilung des 1ten Bandes der Uebersetzung des Shakespears, enthalten Richard den Dritten, ist bereits unter der Presse, und wird in einigen Wochen unfehlbar erscheinen in der Ungerschen Buchhandlung.
Berlin, im September 1810.

Literarische Anzeigen.

Bei Dietzeel, Spand. Str. No. 52.
Der Vardenhainc. Von Heinfius.
Dritter Theil. Preis 1 Tblr. 6 Gr. 11. Cour.

Berliner Abendblätter.

Siehe Vossische Zeitung vom 25ten d. M.
Von diesem Tagblatte wird Montag der 1sten October in der Expedition begeben, hinter der farblichen Kirche No. 3, zwei Treppen hoch, Abends von 5—6 Uhr, das erste Stück gratis ausgegeben, und von da an erscheint dann täglich, mit Ausschluß des Sonntags, in der nämlichen Stunde ein solches Stück von einem Viertelbogen. Das Abonnement beträgt vierteljährig, also für 72 Stücke, achtzehn Groschen hingegen des Courants, das einzelne Blatt dagegen kostet 8 Pf. Die Interessenten des Herrn Buchalters können es durch diesen erhalten, der ihnen auch das erste Stück gratis ins Haus schicken und sie zum Abonnement aufordern wird, und Auswärtige belieben sich durch die ihnen zunächst gelegenen Postämter an das hiesige General-Postamt zu wenden.
Die Redaction.

Von folgender merkwürdigen Schrift:
Ergänzende Darstellung des entsetzlichen Unglücks und Brandschadens und der wunderbaren und größtlichen Wirkungen, welche am 1sten September 1810 die Explosion dreier auf der Messerschmidstraße in Entzün-

Abb. 3: Berliner Abendblätter. Siehe Vossische Zeitung vom 25ten d. M. In: Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Vossische Zeitungs-Expedition in der Niederlagsstraße No. 2. Im Verlage Vossischer Erben. 117tes Stück. Sonnabend, den 29. September 1810, unpag., Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur: Ztg. 1621)

II. Erscheinungsbild

Das am Montag, den 1. Oktober, ausgelieferte Blatt (Abb. 4) gibt gleich auf den ersten Blick zu erkennen, weshalb es so preiswert angeboten werden kann, weshalb es weniger kostet als z.B. die nur drei, nicht sechs Mal wöchentlich erscheinenden ›Berlinischen Nachrichten‹, die für ein Vierteljahr zum »Preis von 1 Thaler 2 Groschen klingend Courant«,²⁶ also für acht Groschen mehr zu beziehen sind.²⁷ Während die ›Königlich privilegierte Berlinische Zeitung‹, die ›Berlinischen Nachrichten‹, der ›Freimüthige‹, der ›Hausfreund‹, der ›Beobachter an der Spree‹ und der ›Komus‹, während die bereits etablierten Berliner Journale ihre Leser mit teilweise opulenten Vignetten begrüßen (Abb. 5), verzichten die ›Abendblätter‹ auf dieses probate Gestaltungselement: ›Berliner Abendblätter‹ steht dort in gesetzten, nicht gestochenen Fraktur-Lettern, darunter, durch eine einfache Linie getrennt, »istes Blatt Den 1sten October 1810.« Es folgt eine weitere, wiederum schmucklose Linie und dann schon der erste Beitrag, ›Einleitung‹ überschrieben.

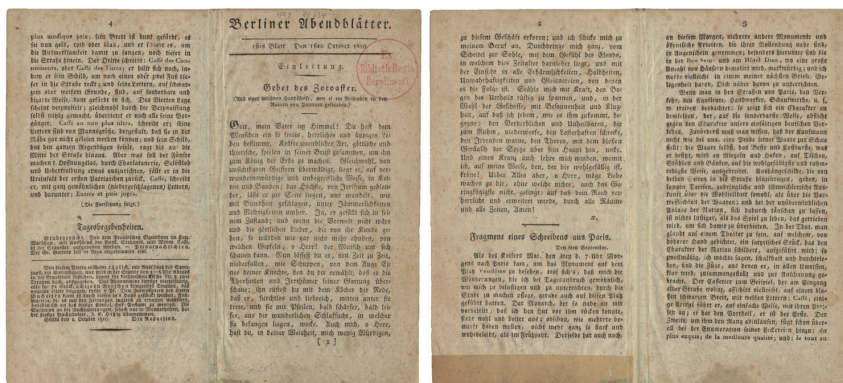


Abb. 4: Berliner Abendblätter. 1stes Blatt Den 1sten October 1810, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Signatur: Libri impr. Rari oct. 216)

Auch ist der Neuling erheblich bescheidener dimensioniert, präsentiert sich im Unterschied zu den meisten andern Berliner Journalen nur einspaltig bedruckt als »Viertelbogen in Octav«, d. h. der Druckbogen »wird beym Abdrucken erst umschlagen und dann umstülpt abgedruckt; hernach jeder Bogen im Mittelstege und im Kreuzstege von einander geschnitten, so giebt der ganze Bogen vier Exemplare«,²⁸ die aufgrund des geringeren Material- und Produktionsauf-

26 Berlinische Nachrichten Von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage der Haude und Spenerschen Buchhandlung. No. 1. Donnerstag, den 2ten Januar 1812, unpag.

27 Zwar haben die ›Berlinischen Nachrichten‹ mehr und größere Seiten, erscheinen aber nur dreimal in der Woche.

28 Neues theoretisch-practisches Lehrbuch der Buchdruckerkunst für angehende Schriftsetzer und Drucker in den Buchdruckereyen, in welchem auch alles, was denselben von andern Wissenschaften, Kunst- und Gewerbsfächern, die mit der Buchdruckerkunst in naher Verwandtschaft oder Verbindung stehen, zu wissen nöthig ist, deutlich erklärt



Abb. 5: 1810. Nro. 196. Der Freimüthige — oder — Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser. Montag, den 1. October, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur: 50 PF 711)/Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Vossische Zeitungs-Expedition in der Niederlagsstraße No. 2. Jm Verlage Vossischer Erben. 117tes Stück. Sonnabend, den 29. September 1810, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur: Ztg. 1621)/Berlinische Nachrichten Von Staats- und gelehrten Sachen. Jm Verlage der Haude- und Spenerischen Buchhandlung. No. 117. Sonnabend, den 29ten September 1810, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur: Ztg. 1620)/1810. No. 78. Berlin oder der Preussische Hausfreund. Sonnabend, den 29sten September, Zentral- und Landesbibliothek Berlin (Signatur: B 2/20)

wandes preiswerter angeboten werden können als die Konkurrenten im Quartformat.²⁹ Was nun – diese Frage kann beantworten, wer das Berliner Presse-Angebot

wird. Nebst beygefügetem ausführlichen Formatbuche. Von Christian Gottlob Täubel, Buchdrucker in Wien. Mit Kupfern. Wien, 1810. Jm Verlage der Binzischen Buchhandlung. Formate XXIII. Das Papierformat des Exemplars der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur: Libri impr. Rari oct. 216) beträgt 96 x 172 mm. Diese Praxis ist, wie allein schon aus Täubels Beschreibung abzuleiten ist, verbreitet und bildet keine »Eigentümlichkeit der Drucklegung«, wie die Bemerkungen »Zu dieser Ausgabe« des Herausgebers Roland Reuß zum entsprechenden Band der »Brandenburger Ausgabe« nahelegen; vgl. BKA II/8, 384–392, hier 391.

29 Franzel deutet dies als Indiz intendierter Ephemeralität: Die »Abendblätter« zielten auf »consumption rather than preservation« und ermutigten ihre Leser »unlike periodicals that encouraged readers to bind individual issues into monthly or yearly volumes through retroactively published tables of contents and indexes« nicht zur Sekundärarchivierung (vgl. Franzel, Kleist's Magazines, wie Anm. 7, S. 492). Hierbei ist allerdings in Rechnung zu stellen, daß das Journal durchgehend paginiert ist, mit Druckfehlerkorrekturen und

des Tages, beispielsweise in einer der »Lesebibliotheken«³⁰ der Stadt, synoptisch vor sich ausgebreitet hat – bieten am 1. Oktober 1810 die »Abendblätter«, was die andern Journale?

III. In eigener Sache

Zunächst einmal umfaßt die »1ste[]« Nummer nicht mehr als vier Druckseiten, denen ein »Extrablatt zum ersten Berliner Abendblatt« von weiteren zwei Seiten Umfang beigegeben ist. Die »1ste[]« Nummer eröffnet, das entspricht zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollkommen den Gepflogenheiten der Journalkultur, mit besagter »Einleitung«. Üblicherweise stellen solche Beiträge vor, worauf das Publikum sich einstellen kann: welche Themenfelder das Blatt bespielen, welche Textsorten es bringen, wo es sich weltanschaulich oder politisch positionieren und welche Leserinnen und Leser es ansprechen möchte. Außerdem geben sie nicht selten eine Kostprobe des schriftstellerischen Talents der Redaktionsleitung, indem sie das jeweilige Journal originell, mit Witz einzuführen und auf dem Markt zu plazieren suchen. So auch hier. Allerdings liegen die Dinge einigermaßen kompliziert: Als Einleitung bieten die »Abendblätter« der Suggestion nach keinen redaktionellen Originalbeitrag, sondern ein »Gebet des Zoroaster«, das »[a]us einer indischen Handschrift« herrühre, die wiederum – zweite Stufe der Vermittlung – »von einem Reisenden in den Ruinen von Palmyra gefunden« worden sei und nun – dritte Stufe der Vermittlung – von einer mit »x.« (BA, Bl. 1, [1]f.) zeichnenden, die Position der Redaktion einnehmenden Instanz mitgeteilt wird. Diese wiederum scheint für die Auszeichnung des Beitrags als »Einleitung« eben so verantwortlich zu sein wie für die aus der »indischen Handschrift« getroffene Auswahl.

Entgegen ihrer ursprünglichen göttlichen Bestimmung als frei und mündig seien die Menschen, so die Argumentationslinie des »Gebet[s]«, gegenwärtig »mit Blindheit geschlagen« und, schlimmer noch, gefielen sich selbst in diesem »Zustand«. »Von Zeit zu Zeit« setze »Gott«, der »Vater im Himmel«, allerdings »Knechte« ein, die die »Thorheiten und Jrrthümer« ihrer »Gattung überschaue[n]« und, »[ge]rüste[t] [...] mit dem Köcher der Rede«, zur Sprache bringen (BA, Bl. 1, [1]). Als solchen Knecht nun bestimmt Zoroaster sich selbst und »schicke [s]ich zu [s]einem Beruf an«. Ein Aufklärungsprojekt ist demnach annonciert, das »den Verderblichen und Unheilbaren [...] niederwerfe[n], den Lasterhaften schrecke[n], den Jrrrenden warne[n], den Thoren [...] necke[n]« (BA, Bl. 1, 2) und alle Leserinnen und Leser der ersten Nummer der »Abendblätter« ins Bild setzen soll über deren Absicht, »Pfeile[]« aus

Rückverweisen auch zur zumindest vorübergehenden Aufbewahrung einlädt. Zu Praxis und Bedeutungspotential der Druckfehlerkorrekturen vgl. den Vortrag von Jake Fraser, *Re-Writing Time: On Heinrich von Kleist's »Berliner Abendblätter« as Medium of Actualization*. Vortrag im Rahmen der 49. Tagung der American Society for Eighteenth-Century Studies (ASECS), 22.–24.03.2018, Orlando, Florida.

30 Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend (wie Anm. 15), S. 355, s. v. Leihbibliotheken oder Lesebibliotheken.

besagtem »Köcher der Rede« zu ziehen, den »Bogen des Urtheils rüstig zu spannen« (BA, Bl. 1, 2) und die Pfeile abzuschießen.

Ob die Beschreibung dieser Ausrichtung nun auch auf die ›Abendblätter‹ zutrifft, kann schon am nächsten Artikel, einem ›Fragment eines Schreibens aus Paris‹ (BA, Bl. 1, 2–4) überprüft werden – einem Beitrag, der (nimmt man Maß an seinem Titel) allerdings kaum dazu angehalten scheint, Aufmerksamkeit zu erregen,³¹ sind Nachrichten aus Paris doch wahrlich keine Besonderheit in den Journalen dieser Zeit, sondern geradezu Standard. Die Leserinnen und Leser des ›Morgenblatts für gebildete Stände‹ oder der ›Zeitung für die elegante Welt‹ etwa hatten erst am 29. September wieder Gelegenheit gehabt, auf ›Korrespondenz und Notizen. Aus Paris‹ (so die ›Zeitung für die elegante Welt‹) beziehungsweise auf ›Korrespondenz-Nachrichten. Paris‹ (so im ›Morgenblatt‹) zu stoßen.³² Und auch die Leser der ›Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen‹, in der die ›Abendblätter‹ annonciert worden sind, finden sich durch die Beiträge ›Paris, den 16ten‹, ›17ten‹ und ›18ten September‹ über aktuelle Vorgänge der französischen Hauptstadt vorzüglich unterrichtet.³³

Außerdem bietet die Eröffnungsnummer der ›Abendblätter‹ noch zwei ›Tagesbegebenheiten‹, ein zweieinhalb Zeilen umfassendes »Stadtgerücht« und eine noch lakonisere »Privatnachricht« sowie, die erste Nummer beschließend, einen Hinweis der »Redaction« in eigener Sache.

Hinzu kommt, und damit sticht es aus der Fülle der etablierten Journale heraus, ein im selben Papierformat ausgegebenes, zwei Druckseiten umfassendes ›Extrablatt zum ersten Berliner Abendblatt‹. Nicht die Tatsache ist bemerkenswert, daß die ›Abendblätter‹ über eine Beilage verfügen, ungewöhnlich ist das darin Mitgeteilte:³⁴ »[a]lles« dasjenige nämlich, »was innerhalb der Stadt, und deren Gebiet, in polizeilicher Hinsicht, Merkwürdiges und Interessantes vorfällt« (BA, Bl. 1, [5]). Das erste

31 Richtungsweisend hierfür Rahmer: »Das [...] ›Fragment eines Schreibens aus Paris‹ gehört zu den bloß amüsanten Zugaben, mit denen man die Leser ins Garn locken wollte« (Sigismund Rahmer, *Das Kleist Problem. Auf Grund neuer Forschungen zur Charakteristik und Biographie Heinrich von Kleists*, Berlin 1903, S. 140). Zu weiteren Deutungen ebenfalls als amüsant (vgl. Michael Moering, *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, München 1972, S. 194) bzw. mißglückt (vgl. Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum ›Phöbus‹, zur ›Germania‹ und den ›Berliner Abendblättern‹*, Stuttgart 1984, S. 193) vgl. Ulrich Püschel, *Der Feuilletonist als Flaneur. Zur Frühgeschichte des Feuilletons als kleine Form*. In: Eva-Maria Jakobs und Anneli Rothkegel (Hg.), *Perspektiven auf Stil*, Tübingen 2001, S. 443–457, hier S. 444f.

32 Korrespondenz-Nachrichten. Paris, 17. Sept. In: Nro. 234 *Morgenblatt für gebildete Stände*. Sonnabend, 29. September, 1810. S. 936; Korrespondenz und Notizen. Aus Paris. Moden. In: *Zeitung für die elegante Welt*. Sonnabends — 195. — den 29. September 1810, Sp. 1551.

33 Paris, den 16ten September. /Paris, den 17ten September. /Paris, den 18ten September. In: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*. Vossische Zeitungs-Expedition in der Niederlagsstraße No. 2. Im Verlage Vossischer Erben. 117tes Stück. Sonnabend, den 29. September 1810, unpag.

34 So Peters, *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit* (wie Anm. 4), S. 26–28.

›Extrablatt‹ stellt damit seine Geschwindigkeit, seine Aktualität unter Beweis und zur Schau, denn die »Extracte aus den Polizei-Rapporten sind«, so liest man, der Redaktion »bis heute 10 Uhr zugekommen« (BA, Bl. 1, [5]). Redaktionsschluß des »in der Stunde von 5 – 6 Uhr Abends [...] ausgegeben[en]« (BA, Bl. 1, 4) Journals war diesen Angaben zufolge nur sieben Stunden vor dessen Auslieferung.³⁵

IV. Ein ›Fragment eines Schreibens aus Paris‹ als *amuse-gueule*?

Weniger aktuell, ja für eine Zeitung, die täglich erscheinen soll, geradezu aufreizend anachronistisch mutet freilich das in das eigentliche Blatt aufgenommene ›Fragment eines Schreibens aus Paris‹ an, denn es datiert auf »Den 6ten September« (BA, Bl. 1, 2) und setzt die Leserinnen und Leser über einen Sachverhalt ins Bild, über den andernorts bereits erheblich früher informiert worden ist:³⁶ Der anonyme Verfasser des Briefes berichtet, wie »des Kaisers Maj. den 4ten d[ieses Monats, V.M.] 7 Uhr Morgens nach Paris kam, um das Monument auf dem Platz Vendôme zu besehen« (BA, Bl. 1, 2), das dort »als Denkmal des Siegs bei Austerlitz [...] errichtet«³⁷ ist.

35 Zur demonstrativ zur Schau gestellten Schnelligkeit der ›Abendblätter‹ vgl. Johannes F. Lehmann, Faktum, Anekdote, Gerücht. Zur Begriffsgeschichte der ›Thatsache‹ und Kleists ›Berliner Abendblättern‹. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), S. 307–322, hier S. 317.

36 Bereits am 11. September stand in der weit verbreiteten ›Allgemeinen Zeitung‹ zu lesen: »Frankreich. Am 4 Sept. des Morgens zwischen 5 und 6 Uhr kam der Kaiser zu Pferde und ohne Gefolge nach Paris, um die Säule auf dem Vendomeplatze zu besichtigen. Auch begab sich der Monarch zu den Arbeiten, die man auf dem Platze der Magdalenenkirche angefangen hat. Die Kaiserin begleitete ihren erlauchten Gemahl in einer Kalesche.« (Frankreich. In: Allgemeine Zeitung. Mit allerhöchsten Privilegien. Dienstag Nro. 255. 11 Sept. 1810, S. 1014) Am Tag darauf findet sich dieselbe Meldung in der ›Münchener politischen Zeitung‹, vgl. Frankreich. In: Münchener Politische Zeitung. Mit Seiner königl. Majestät von Baiern allergnädigstem Privilegium. Mittwoch — 213 — 12. September 1810, S. 962. Am 22. September, noch immer neun Tage vor der ersten Nummer der ›Berliner Abendblätter‹, druckt die ›Wiener Zeitung‹, die im Wortlaut etwas veränderte Nachricht, vgl. Ausländische Begebenheiten. Frankreich. Paris, den 5. Sept. In: N^o 76 Oesterreichisch-Kaiserliche privilegirte Wiener-Zeitung. Sonnabend, den 22. September 1810, S. 1219.

37 Korrespondenz und Notizen. Aus Paris. In: Zeitung für die elegante Welt. Dienstags — 137. — den 11. Juli 1809, Sp. 1095f.: »Die Säule, die als Denkmal des Siegs bei Austerlitz auf dem Platz Vendome errichtet wird, hat 130 Fuß Höhe und 37 und ½ Fuß im Umfange. Man beschäftigt sich jetzt, die Bronzen daran zu befestigen, auf welchen die Trophäen und Schlachten des denkwürdigen Feldzugs von 1805. dargestellt sind. Diese Basreliefs sind voll Ausdruck, und die Figuren sollen sehr ähnlich seyn. Die Platte oder Glocke, auf welche die kolossale Statue des Kaisers zu stehen kommt, hat eine Last von 5112 Pfund. Unten an dem Denkmal wird man folgende Inschrift lesen: Neapolio. Imp. Aug. Monumentum. belli. germanici. Anno. MDCCCXV. Trimestri. Spatio. ductu. suo. Profligati. ex. aere. capto. Gloriae. Exercitus. Maximi. Dicavit.«

Den eigentlichen Gegenstand des Schreibens aber bilden Beobachtungen zum Pariser Handel, »der, auf sonderbare Weise, absticht gegen den Charakter unsers einfältigen deutschen Verkehrs. Zuvörderst«, so heißt es,

muß man wissen, daß der Kaufmann nicht wie bei uns, eine Probe seiner Waare zur Schau stellt: die Waare selbst, das Beste und Kostbarste, was er besitzt, wird an Riegeln und Haken, auf Tischen, Stühlen und Bänken, auf die wohlgefälligste und ruhmredigste Weise, ausgebreitet. Aushängeschilde, die von beiden Seiten in die Straße hineinragen, geben, in langen Tarifen, zudringliche und schmeichlerische Auskunft über die Wohlfeilheit sowohl, als über die Vortrefflichkeit der Waaren; und bei der unüberwindlichen Anlage der Nation, sich dadurch täuschen zu lassen, ist nichts lustiger, als das Spiel zu sehen, das getrieben wird, um sich damit zu überbieten. In der That, man glaubt auf einem Theater zu sein, auf welchem von höherer Hand gedichtet, ein satyrisches Stück, das den Charakter der Nation schildert, aufgeführt wird: so zweckmäßig, ich mochte sagen, schalkhaft und durchtrieben, sind die Züge, aus denen er, in allen Umrissen, klar wird, zusammengestellt und zur Anschauung gebracht. (BA, Bl. 1, 3)

Allem Anschein nach geht es, wie so oft zu dieser Zeit, um die Feststellung kultureller Differenzen, zwischen Deutschen und Franzosen, zwischen Berlin und Paris.³⁸ An der Art und Weise, wie in Paris Handelswaren zum Verkauf angeboten werden, so teilt der Verfasser des ›Schreibens aus Paris‹ seinem Publikum mit, sei der »Charakter der Nation« abzulesen, und zwar in einer Deutlichkeit, die nicht auf Zufall schließen, sondern an ein bewußtes Arrangement, an ein »satyrisches Stück« denken lasse. Er läßt einen längeren Passus folgen, ein »Beispiel« (BA, Bl. 1, 3), das einen möglichst anschaulichen Beleg für die kulturelle Analyse liefern soll. Es stammt aus der außerordentlich regen Pariser Kaffeehaus-Szene.

V. Kaffeehauskultur in Paris

Die »Anzahl« der »Kaffeehäuser« soll sich, das ist die vorsichtige Schätzung eines ins Deutsche übersetzten englischen Reiseberichts, »in Paris über 700 belaufen«.³⁹ Eine französische Beschreibung der Stadt zählt sogar »plus de 3000 Cafés« »à Paris«.⁴⁰ Der typische »Besucher des Caffeehauses« hält sich am liebsten den ganzen

38 So deutet die Einführung der ›Abendblätter‹ Horst Häker, Kleist und Berlin. In: KJB 2005, 285–294, hier 293f.

39 Paris wie es war und wie es ist. Ein Versuch über den vormaligen und heutigen Zustand dieser Hauptstadt in Rücksicht der durch die Revolution darin bewirkten Veränderungen. Nebst einer umständlichen Nachricht von den bedeutendsten National-Anstalten für Wissenschaften und Künste, wie auch von den öffentlichen Gebäuden. In einer Reihe von Briefen eines reisenden Engländers. Aus dem Englischen übersetzt und mit Erläuterungen und einer Einleitung versehen. In drei Theilen. Dritter und letzter Theil. Leipzig, bey Gerhard Fleischer dem Jüngern. 1806, S. 57f.

40 MIROIR DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU PARIS, AVEC TREIZE VOYAGES EN VÉLOCIFÈRES, DANS SES ENVIRONS, Ouvrage indispensable aux ÉTRANGERS,

Tag dort auf, »von 10 Uhr Morgens bis 11 Uhr Abends«, wenn »nach einem Polizey-befehl die Kaffeehäuser verschlossen« werden müssen;⁴¹ Kaffee-Konsum spielt dabei eine untergeordnete Rolle, denn Cafés sind in erster Linie Orte der Begegnung, des intensiven Austauschs, der Stimmenvielfalt, ja »[i]n einigen dieser Häuser ist das geschäftige Gesumm beynah unerträglich. Deutsch, Italienisch, Spanisch, Holländisch, Dänisch, Russisch, Englisch und Französisch, und das Alles zu gleicher Zeit und in demselben Zimmer gesprochen, macht beynah eine so arge Sprachverwirrung wie zu Babel.«⁴² Und es sind – auch dies ist zu unterstreichen – Orte des Lesens, vorrangig der Journallektüre: »Außer den französischen Zeitungen kann man auch Englische und Deutsche hier lesen; da sie aber oft von sechsen hintereinander bestellt werden, so gehört nicht wenig Geduld dazu, zu warten, bis die Neuigkeitskrämer über jeden Paragraph ihre Anmerkungen gemacht haben.«⁴³

Wer mit den Pariser Verhältnissen nicht vertraut ist, angesichts der schieren Anzahl der Cafés zu kapitulieren droht, nach Empfehlungen fahndet und z. B. im ›MIROIR DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU PARIS‹ nachschlägt, stößt darin auf eine eigene, vielsagende Rubrik »Cafés principaux«,⁴⁴ in der die bedeutendsten Cafés der Stadt aufgeführt und kurz porträtiert werden; die Adressen schließlich finden sich in der »TABLE DES MATIÈRES«.⁴⁵ Der Unkundige mag verwundert sein über die Verteilung der Etablissements: Das »Café Lyrique« z. B. findet sich auf dem »boulevard du Temple«, ebenso das »Café de la Victoire«, das »Café Yon«, das »Café des Arts« und das »Café Godet«,⁴⁶ und in den »galeries du palais du tribunal« finden sich das »Café anglais«, das »Café Bidault«, das »Café Borel«, das »Café Corrazza«, das »Café de Chartres«, das »Café de Foy«, das »Café de la Rotonde«, das »Café des Aveugles«, das »Café des Mille Colonnes«, das »Café du Caveau dit Sauvage«, das »Café du Mont-St-Bernard«, das »Café Italien« und schließlich noch das »Café Valois«⁴⁷ – nicht weniger als dreizehn Etablissements also in einer einzigen Passage. Hieran nun, an diesen für Berliner Verhältnisse ungewöhnlichen Sachverhalt knüpft

et même aux PARISIENS, et qui indique tout ce qu'il faut connaître et éviter dans cette capitale. DEUXIÈME ÉDITION, REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE, Ornée d'un Plan de Paris, et de 98 Gravures, représentant tous les Monumens, et les Statues des Jardins des Tuileries et du Sénat. PAR L. PRUDHOMME. TOME II. PARIS, PRUDHOMME, fils, rue de Marais, faub. Saint-Germain. DEBRAI, rue S. Honoré, vis-à-vis celle du Coq. PICHARD, cour des Fontaines, n.º II. 1806, S. 228.

41 Paris wie es war und wie es ist (wie Anm. 39), S. 58.

42 Paris wie es war und wie es ist (wie Anm. 39), S. 61f.

43 Paris wie es war und wie es ist (wie Anm. 39), S. 62. »Caffeehaus. Ein Haus, wo man Caffee, Liqueur, Punsch, Limonade, auch oft gar nichts trinkt, sondern nur hinkommt, um [...] Zeitungen zu lesen, und die Zeit zu tödten. [...] Es giebt eine unendliche Menge Caffeehäuser in Paris« (Fragment aus des Cousin Jacques Dictionnaire néologique. In: 1803. Nr. 63. Der Freimüthige, Donnerstags — oder — den 21sten April. Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser, S. 249f., hier S. 249).

44 MIROIR DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU PARIS (wie Anm. 40), S. 228.

45 MIROIR DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU PARIS (wie Anm. 40), S. 387.

46 MIROIR DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU PARIS (wie Anm. 40), S. 228.

47 MIROIR DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU PARIS (wie Anm. 40), S. 391f.



Abb. 6: Galerie du Palais du Tribunal, du côté de la Rue des Bons Enfants, Musée Carnavalet, Paris (Inventar-Nr.: G11762)

das ›Fragment eines Schreibens aus Paris‹ an, indem es das angekündigte Beispiel für die kulturelle Besonderheit der französischen Metropole präsentiert:

Der Caffetier zum Beispiel, der am Eingang einer Straße wohnt, affichirt vielleicht, auf einem bloßen schwarzen Brett, mit weißen Lettern: Caffé; einige Artikel führt er, auf einfache Weise, mit ihren Preisen an; er hat den Vortheil, er ist der Erste. Der Zweite, um ihm den Rang abzulaufen, fügt schon überall bei der Enumeration seiner Leckereien hinzu: du plus exquis; de la meilleure qualité; und: le tout au plus modique prix; sein Brett ist bunt gefärbt, es sei nun gelb, roth oder blau, und er schiebt es, um die Aufmerksamkeit damit zu fangen, noch tiefer in die Straße hinein. Der Dritte schreibt: Caffé des Connoisseurs, oder Caffé des Turcs; er hilft sich noch, indem er sein Schild, um noch einen oder zwei Fuß tiefer in die Straße reckt; und seine Lettern, auf schwarzem oder weißem Grunde, sind, auf sonderbare und bizarre Weise, bunt gefärbt in sich. Des Vierten Lage scheint verzweifelt; gleichwohl durch die Verzweiffung selbst witzig gemacht, überbietet er noch alle seine Vorgänger. Caffé au non plus ultra, schreibt er; seine Lettern sind von Mannsgröße, dergestalt, daß sie in der Nähe gar nicht gelesen werden können; und sein Schild, das den ganzen Regenbogen spielt, ragt bis auf die Mitte der Straße hinaus. Aber was soll der Fünftfe machen? Hoffnungslos, durch Charlatanerie, Selbstlob und Uebertreibung etwas aus-

zurichten, fällt er in die Ureinfaht der ersten Patriarchen zurück. Caffé, schreibt er, mit ganz gewöhnlichen (niedergeschlagenen) Lettern, und darunter: Entrés et puis jugés. (Die Fortsetzung folgt.) (BA, Bl. 1, 3f.)

Veranschaulicht werden soll das für den »Charakter der Nation« so kennzeichnende »Spiel«, das die Pariser Kaufleute treiben, um »auf die wohlgefälligste und ruhmredigste Weise« ihre »Waare zur Schau [zu] stell[en]« und »Auskunft« zu geben »über die Wohlfeilheit sowohl, als über die Vortrefflichkeit« (BA, Bl. 1, 3) ihres Angebots (Abb. 6). Das »Fragment eines Schreibens aus Paris« bestimmt die geschilderte Marktsituation, das Buhlen der Caffetiers »um die Aufmerksamkeit« potentieller Kunden mit »shamelessly outsized street-level advertisements«⁴⁸ als »Theater«-Stück und läßt fünf Kaffeehausbetreiber auftreten, die sich mit unterschiedlichen Strategien auf dem Markt in Szene zu setzen, zu behaupten und zu überbieten suchen.

VI. Café-Konkurrenz in Paris – Journal-Konkurrenz in Berlin

Viel mehr, so scheint es, bietet die erste Nummer der »Abendblätter« nicht. Sie vertröstet ihre Leser lediglich auf die für den nächsten Tag angekündigte »Fortsetzung« des »Fragments«. Ist dieser Beitrag, so mag der Interessierte sich fragen, geeignet, ein neu auf den Markt drängendes Blatt zu »affichir[en]« (BA, Bl. 1, 3) und zu empfehlen in einer Stadt, die an Zeitungen so wenig Mangel leidet wie Paris an Cafés?

Diese Übertragung der Kaffeehaus-Konkurrenz in der Hauptstadt der Franzosen auf die Journal-Konkurrenz in der Hauptstadt der Preußen entspringt keineswegs der Willkür; sie wird vom Beitrag über die Pariser Caffetiers geradezu angestoßen. Zunächst durch die notorische Affinität von Kaffeehaus- und Journalkultur. Sodann aber auch durch die soeben bereits angedeutete Strukturanalogie zwischen den auf engstem Raum, in einer Straße von Paris um die Aufmerksamkeit der Kunden wetteifernden Kaffeehäusern und den in Berlin um die Aufmerksamkeit der Leser buhlenden Journale und insbesondere durch die Tatsache, daß beide mit demselben »Material« arbeiten, mit »Lettern« nämlich, »auf schwarzem oder weißem Grunde«.

Um ins Auge zu fallen, genügt dem ersten Caffetier am Platze ein schlichter optischer Reiz: das Wort »Caffé« »auf einem bloßen schwarzen Brett« vermerkt »mit weißen Lettern«. Der zweite preist seine Waren wortreicher an und nutzt eine augenfälligere »bunt gefärbt[e]« Tafel. »Der Dritte« koloriert die nun wiederum nur »auf schwarzem oder weißem Grunde« angebrachten »Lettern« selbst »auf sonderbare und bizarre Weise«, der »Vierte[...]« entscheidet sich für »Lettern [...] von Mannsgröße«, die er auf einem »Schild« anbringt, »das den ganzen Regenbogen spielt«. Der »Fünfte« – der Verfasser des »Fragment[s]« übernimmt hier die Sichtweise des zuletzt auf den Markt drängenden Caffetiers – bestimmt die Praktiken seiner Konkurrenz als »Charlatanerie, Selbstlob und Uebertreibung« und wählt, »hoffnungslos«, wie es heißt, die schlichteste Variante: »Caffé, schreibt er, mit ganz gewöhnlichen (nieder-

⁴⁸ Franzel, Kleist's Magazines (wie Anm. 7), S. 494.

geschlagenen) Lettern« und unter Verzicht auf jedwede Ausschmückung, und er setzt »darunter: Entrés et puis jugés.«⁴⁹

Wie mag es dem resignierten fünften Caffetier, der sich der Überbietungsdynamik entzieht und dem deshalb die Sympathien des Sprechers gehören, wohl ergehen? Zieht er ausreichend Kundschaft an? Welche Werbemaßnahmen ergreift – wenn es ihn gibt – der sechste? Wer hierüber Auskunft zu erhalten wünscht, muß sich am 1. Oktober 1810 einen Tag lang gedulden und das zweite Blatt der ›Abendblätter‹ lesen (und idealerweise auch kaufen), denn das erste beschließt diesen Beitrag mit der für dieses mediale Format so geläufigen Hinhaltformel »(Die Fortsetzung folgt.)« und verweist den Leser somit vom Pariser zurück ins Berliner Marktgeschehen, von den französischen Caffetiers zu den preußischen Zeitungsmachern und zwar mit der etwas wunderlichen Formulierung »Entrés et puis jugés.« Erwarten würde man, insbesondere bezogen auf die in die Zukunft gerichtete Werbemaßnahme eines Pariser Caffetiers, einen Imperativ: ›Entrez et puis jugez!‹ Das stattdessen eingesetzte *participe passé* erzielt allerdings eine interessante Verschiebung. Anstelle eines eindeutigen ›Treten Sie ein und urteilen Sie dann!‹ scheint diese Form (›Eingetreten und dann beurteilt‹) doch – zu einem Zeitpunkt, da der Leser sich bereits in der unteren Hälfte der vierten und letzten Seite der ersten Nummer befindet – zugleich auch auf die akute Situation der Leser gemünzt, *sind* diese doch in die ›Abendblätter‹ bereits ›eingetreten‹ und haben sie sich doch sehr wahrscheinlich schon ein erstes ›Urteil‹ gebildet. »Entrés et puis jugés« erstreckt sich demnach nicht allein auf das zuletzt eröffnete, hinter den bereits etablierten Konkurrenten und ihren Werbemaßnahmen kaum zur Geltung kommende fünfte und (vorerst?) letzte Café, sondern zudem auf die ›Abendblätter‹ selbst, deren Werbeschild und ›Portal‹ der Leser mit der ersten Nummer soeben in Händen hält: eine schlichte, einspaltig gesetzte Zeitung auf handlich kleinem Papierformat und ohne jedweden Zierrat.

Trifft nicht, mag er sich fragen, die Beschreibung der Anstrengungen, die der fünfte Caffetier unternimmt, geadesogut auf die Bemühungen zu, die die ›Berliner Abendblätter‹ an den Tag legen, »um die Aufmerksamkeit« ihrer Leserinnen und Leser, ein sehr flüchtiges Gut offenbar, »damit zu fangen«? Das Blatt sucht nicht durch ein großzügig bemessenes Quart-Format ins Auge zu fallen, sondern erscheint, nicht einmal halb so groß, in »ordinair Oktav«⁵⁰ (Abb. 7 und 8), es arbeitet nicht mit »Lettern [...] von Mannsgröße«, sondern verwendet, wie es sich schickt für das handliche Papierformat, für die Beiträge die »kleine Cicero«,⁵¹ für

49 Von den gewöhnlichen, d.h. »gemeinen oder kleinen Buchstaben des Alphabetes« sind die »Versalien (Anfangsbuchstaben)« zu unterscheiden (Vollständiges theoretisch-practisches Lehrbuch der Buchdruckerkunst für angehende Schriftsetzer und Drucker in den Buchdruckereyen, in welchem auch alles, was denselben von andern Wissenschaften, Kunst- und Gewerbsfächern, die mit der Buchdruckerkunst in naher Verwandtschaft oder Verbindung stehen, zu wissen nöthig ist, deutlich erklärt wird. Nebst beygefügetem ausführlichen Formatbuch. Von Christian Gottlob Täubel, Buchdrucker in Wien. Mit Kupfern. Wien, 1809. Im Verlage der Binzischen Buchhandlung, S. 141).

50 Neues theoretisch-practisches Lehrbuch der Buchdruckerkunst für angehende Schriftsetzer und Drucker in den Buchdruckereyen (wie Anm. 28), S. 31.

51 Neues theoretisch-practisches Lehrbuch der Buchdruckerkunst (wie Anm. 28), S. 31.

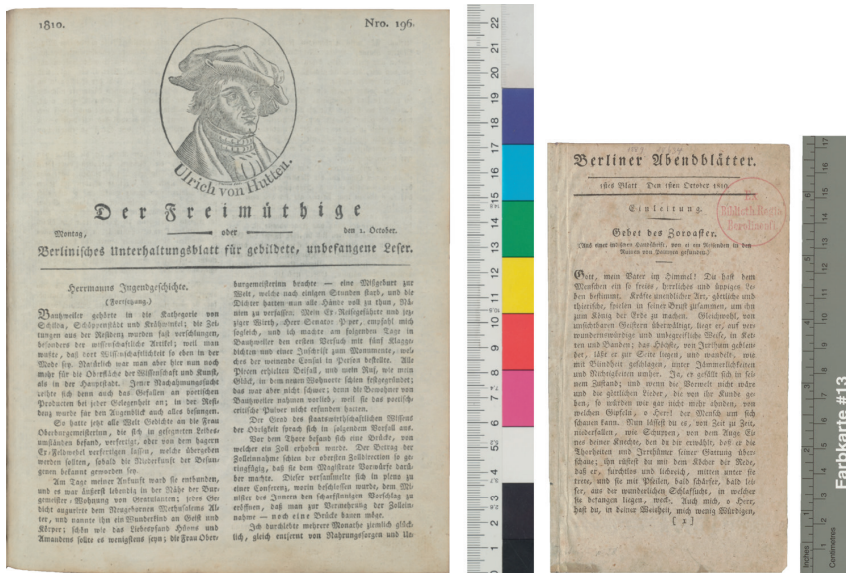


Abb. 7 und 8: 1810. Nro. 196. Der Freimüthige — oder — Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser. Montag, den 1. October, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Signatur: 50 PF 711)/Berliner Abendblätter. 1stes Blatt Den 1sten October 1810, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Signatur: Libri impr. Rari oct. 216)

die ‚Tagesbegebenheiten.‘ (BA, Bl. 1, S. 4) und die redaktionelle Anmerkung »Petit oder Borgois«,⁵² und es verzichtet der partiischen Darstellung des Sprechers zufolge auf die unseriösen Praktiken, die es den andern Blättern in der Logik dieser Übertragung unterstellt: auf Überbietungsrhetorik, auf Elative (»de la meilleure qualité«) und Superlative (»non plus ultra«/»du plus exquis; [...] und: le tout au plus modique prix«), auf »Charlatanerie, Selbstlob und Uebertreibung«. Genau in der Ausstellung der eigenen Bescheidenheit aber, in der Performanz dieser aggressiven Distinktion, unterläuft es im Unterschied zum resignativen fünften Caffetier die Unschuld, die es diesem gerade attestiert.

VII. Krieg der Lettern – auf Straßentafeln und auf Zeitungssseiten

Kommentiert die Beschreibung der Werbemaßnahmen der Caffetiers nicht auch das, was auf den Seiten der ›Abendblätter‹ sich abspielt, wie jeder Beitrag die Auf-

⁵² Neues theoretisch-practisches Lehrbuch der Buchdruckerkunst (wie Anm. 28), S. 31. Zu Schriftgrößen vgl. Probeabdruck der Schriften welche sich dermal vorräthig befinden bey Abraham Geiger, Buchdrucker, wohnhaft im Bleygäßchen Lit. B. Nro. 185 in Augsburg, 1806. S. 16–19.

merksamkeit der Leserinnen und Leser typographisch besser »zu fangen« sucht als die andern, mit größeren Lettern etwa oder durch die günstigere Platzierung vorzugsweise auf der Schöndruck-Seite⁵³ und möglichst weit vorn? Das ›Gebot des Zoroaster‹, so möchte man sagen, hat es gut, denn dieser Beitrag ist gleich »am Eingang« des Blattes abgedruckt, »er hat den Vortheil, er ist der Erste«. Muß entsprechend, »um ihm den Rang abzulaufen«, das ›Fragment‹ als der »[z]weite« und Beitrag »de la meilleure qualité« für sich werben? Oder hat sich gar das ›Extrablatt zum ersten Berliner Abendblatt‹ mit den exklusiven ›Extracte[n] aus den Polizei-Rapporten‹ in den Vordergrund geschoben und das eigentliche Journal verdrängt?

Gleich wie der Leser im Oktober 1810 sich entscheidet, das erste Blatt der ›Abendblätter‹ hat seinen Blick sehr wahrscheinlich geschärft für den umkämpften Berliner Journalmarkt und für die Werbestrategien der konkurrierenden Zeitungen einerseits, für die spannungsreiche *mise en page* einer Zeitung und die durch sie bedingte Aufmerksamkeitslenkung andererseits. So wie es einem potentiellen Gast anheimgestellt ist, in welches Café er eintritt, so ist es – der vom ersten Blatt der ›Abendblätter‹ gegebenen Szene zufolge – dem Leser überlassen, »den Bogen des Urtheils rüstig zu spannen« (BA, Bl. 1, 2) und einem der Berliner Blätter den Vorzug zu geben: einem der bereits etablierten oder aber, vorzugsweise, demjenigen des (scheinbar) resignierten, mit »ganz gewöhnlichen (niedergeschlagenen) Lettern« (BA, Bl. 1, 4) arbeitenden Zeitungsmachers. Ist der Leser der Aufforderung »Entrés et puis jugés« (BA, Bl. 1, 4) erst einmal bis zum ›Fragment eines Schreibens aus Paris‹ gefolgt, wird er erkennen können, daß der Marktauftritt der ›Berliner Abendblätter‹ alles andere als resignativ zu nennen ist: aufgrund der Schärfe seines Distinktionsgebarens, nicht zuletzt aber auch aufgrund einer Maßnahme, die einem sechsten Caffetier einfallen könnte. Er könnte zum Beispiel mit bescheiden dimensionierten Lettern auf eine bescheiden dimensionierte Tafel schreiben, daß »das erste« Tässchen »gratis ausgegeben«⁵⁴ wird.

53 Abzulesen ist dies z.B. daran, daß eingebundene Kupfer in der Regel auf die recto-Seite fallen sollen, »[d]enn es ist nichts verdrüßlicher, als wenn man in einem Buche lieset, und das Kupfer die linke Seite zeigt« (Anweisung zur Buchbinderkunst, darinnen alle Handarbeiten, die zur Dauer und Zierde eines Buches gereichen, möglichst beschrieben, nebst einem Unterricht Futterale und aus Pappe verschiedene Sachen zu verfertigen, solche zu lacquiren, in Messing und Kupfer zu löthen, die verfertigte Arbeit in Feuer zu versilbern und zu vergolden, mit gehörigen Kupfern, in zwei Theile verfasset. Erste Abtheilung. Leipzig, bey Joh. Sam. Heinsii Erben, 1802, S. 47–50, hier S. 48).

54 Berliner Abendblätter. Siehe Vossische Zeitung vom 25sten d. M. (wie Anm. 23), unpag.

Sergej Liamin

Heinrich von Kleist, Autor des Quijote

Über die Reichweite der Quellenkritik an der ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹¹

I.

In der Erzählung ›Pierre Menard, Autor des Quijote‹ von Jorge Luis Borges, erschienen in der Sammlung ›Fiktionen‹ aus dem Jahr 1944, fasst der Titelheld, ein erfundener Schriftsteller aus dem Umkreis der französischen Symbolisten, einen merkwürdigen, ja »heroischen« Vorsatz: den berühmten Roman von Miguel de Cervantes neu zu schaffen, »Wort für Wort und Zeile für Zeile«, ohne dabei die kanonische Vorlage mechanisch zu kopieren.² In beiden Fällen sind es literarische Anachronismen, welche Don Quijote nach-handeln und Pierre Menard nach-dichten möchte. Doch während der Ritter immer wieder an der Realität scheitert, meistert der Künstler, in der Fiktion zweiter Ordnung, die ironische Herausforderung, das scheinbar selbst-verständliche Verhältnis von Original und Imitation in einer Paradoxie der Autorschaft neu zu bestimmen. Das gleichsam unsichtbare Werk offenbart seine ästhetische Dimension nur im Prozess der Produktion, welche somit um den Aspekt der Performanz erweitert wird. Das fertige Produkt hingegen wird von dem Original absorbiert, mit welchem es vollkommen identisch ist: »Tatsächlich existiert nicht ein einziger Schmierzettel, der von dieser jahrelangen Arbeit Zeugnis ablegt.«³ Überdies ist das Werk, »vielleicht das bedeutendste unserer Zeit«, nur ein Torso, denn es »besteht aus dem Neunten und dem Achtunddreißigsten Kapitel des Ersten Teils des Don Quijote sowie aus einem Fragment des Kapitels Zweiundzwanzig.«⁴ Die Aufgabe der Vollendung übernimmt darum der Erzähler in einem Akt der Relektüre der Tradition:

-
- 1 Ein Teil der Befunde, die auf der Tagung über ›Kleists Anekdoten‹ erstmalig präsentiert und diskutiert wurden, ist zwischenzeitlich im Druck erschienen, vgl. Sergej Liamin, Kleist gegen Google. Herstellung der Tatsachen und Phantome der Autorschaft in der ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹. In: Euphorion 112 (2018), S. 425–438. Während der Schwerpunkt der ›Euphorion‹-Studie auf der Interpretation der Anekdote sowie auf der Falsifikation der Attribution liegt, zielt die nun folgende Untersuchung auf die Revision der Quellenlage sowie auf die Rekonstruktion der Textgenese. Der Verf. dankt den Organisatoren der Tagung für die Möglichkeit, die Ergebnisse der Recherche im ›Kleist-Jahrbuch‹ zu publizieren.
 - 2 Jorge Luis Borges, Pierre Menard, Autor des Quijote. In: Ders., Gesammelte Werke, 10 Bde., Bd. 3,1, nach der Übersetzung von Karl August Horst bearbeitet von Gisbert Haefs, München 1981, S. 112–123, hier S. 116f.
 - 3 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 117.
 - 4 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 116.

Soll ich gestehen, daß ich mich der Vorstellung hinzugeben pflegte, er hätte es vollendet, und ich läse den Quijote – den ganzen Quijote –, als hätte Menard ihn erdacht? Als ich letzthin bei Nacht im Kapitel XXVI blätterte – das er nie in Angriff genommen hat –, erkannte ich den Stil unseres Freundes, ja sozusagen seine Stimme, in diesem außergewöhnlichen Satz: *Las ninfas de los rios, la dolorosa y húmida eco* – Die Nymphen der Flüsse, die schmerzbewegte und feuchte Echo.⁵

In einer Szene für Schrift und Stimme entsteht ein über den Mythos von Narziss und Echo codierter Raum der visuellen und auditiven Reflexion, in welchem die »Flüsse« der Überlieferung zu einem Reservoir der Erinnerung aufgestaut werden, und eine literarhistorische *chambre d'écho*, in welcher sich die Manifestationen von Urheber und Nachahmer, von Genotext und Phänotext wechselseitig überdecken und unterlegen.

Die »Methode«⁶ der poetischen Produktion, deren Pierre Menard sich bedient, besteht gerade nicht darin, in der Individualpsychologie der Dichterpersönlichkeit bis zur absoluten Identifikation aufzugehen und die kulturhistorische Distanz zu einem fremden Thema und einer fremden Sprache aufzuheben, mithin die originalen und singulären Bedingungen der Entstehung von ›Don Quijote‹ nachzuvollziehen. Pierre Menard bleibt vielmehr ein französischer Intellektueller der klassischen Moderne, der seinen Text über ein Sprachspiel der absoluten Künstlichkeit im Zeichen der intellektuellen Autonomie konstruiert. Das zentrale Problem der literarischen Hermeneutik, wonach das Werk und der Interpret grundsätzlich über verschiedene ästhetische Standorte und epistemische Horizonte verfügen, fokussiert hier eine Poetik der Iterabilität: der nicht-identischen Wiederholung. Wenn nun ein ›Don Quijote‹ aus dem 20. Jahrhundert einen ›Don Quijote‹ aus dem 17. Jahrhundert überschreibt, dann ermöglicht und erfordert der spätere Text, wiewohl mit dem früheren Text identisch, aus dem Bewusstsein der Differenz heraus eine ungleich komplexere und subtilere Auslegung. Die Herstellung der Differenz obliegt jedoch nicht mehr dem Autor, sondern dem Leser und hier zugleich auch dem Erzähler, welcher zuletzt das kombinatorische Experiment von Pierre Menard radikalisiert und generalisiert, bis hin zu einer paradoxen Stilisierung der Vorlage von 1605 zu einem Palimpsest, »auf dem – schwach, aber nicht unentzifferbar – die Spuren der *vorhergehenden* Schrift unseres Freundes sich durchscheinend abzeichnen sollen«:⁷

Menard hat (vielleicht ohne es zu wollen) mittels einer neuen Technik die abgestandene und rudimentäre Kunst des Lesens bereichert, nämlich durch die Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrtümlichen Zuschreibungen. Diese unendlich anwendungsfähige Technik veranlaßt uns, die *Odyssee* so zu lesen, als sei sie nach der *Aeneis* gedichtet worden, und das Buch *Le Jardin du Centaure* von Madame Henri Bachelier so, als sei es von Madame Henri Bachelier. Diese Technik erfüllt die geruhsamsten Bücher mit abenteuerlicher Vielfalt. Wie, wenn man Louis Ferdinand

5 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 118.

6 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 117.

7 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 123.

Céline oder James Joyce die *Imitatio Christi* zuschrieb: hieße das nicht, diese dünnblütigen geistlichen Anweisungen hinlänglich mit Erneuerungskraft begaben?⁸

Somit gerät in ›Pierre Menard‹ nicht nur der Akt der Produktion, sondern auch der Akt der Rezeption zu einer *imitatio Quijoti*: Denn erst eine Lektüre, die sich über die Raster der Chronologie und Biographie hinwegsetzt, führt in ein Abenteuer der Neudeutung und Sinnggebung. Der eigentliche Protagonist der Erzählung ist denn auch nicht der Dichter Pierre Menard, sondern sein anonymer Interpret, der hier, halb pathetisch und halb ironisch, das Verhältnis zwischen dem Werk auf der einen Seite und den Kategorien der Autorschaft und Rezeption auf der anderen Seite verhandelt – und auf diese Weise das Koordinatensystem der literarischen Hermeneutik neu ausrichtet. Wie, wenn man Hans Robert Jauß oder Jacques Derrida den ›Pierre Menard‹ zuschrieb?

II.

Die Anekdote ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹, die von dem letzten gerichtlich genehmigten Ordal (1386) im mittelalterlichen Frankreich handelt und auf den ›Chroniques de France‹ von Jean Froissart (1337–1405) gründet,⁹ bedient auf wenigen Seiten beinahe sämtliche Topoi einer theoretisch avancierten Kleist-Lektüre, wie sie sich etwa in den entsprechenden Lemmata im ›Kleist-Handbuch‹ wiederfinden:¹⁰ Familie und Ehe, Gefühle und Affekte, Trieb und Geschlecht, Versehen und Verkennen, Gewalt und Verbrechen, Körper und Körpersprache, Schuld und Scham, Vertrauen und Aufrichtigkeit, Recht und Gerechtigkeit, Wahrscheinlichkeit und Wahrhaftigkeit, Staat und Macht, Religion und Kirche, Schauspiel und Ritual, Duell und Zweikampf, Name und Anagramm, Schrift und Überlieferung.¹¹ Dabei figuriert die Überschreibung der mittelalterlichen Chronik durch einen neuzeitlichen Redakteur eine charakteristische Schizophrenie der Autorschaft: Auf der

8 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 123.

9 Vgl. einführend Eric Jager, *The last duel: A true story of crime, scandal, and trial by combat in medieval France*, New York 2004, deutsch unter dem Titel: *Auf Ehre und Tod: ein ritterlicher Zweikampf um das Leben einer Frau*, aus dem Amerikanischen von Ilse Strasmann, München 2006. Vgl. ferner Bernard Guenée, *Comment le Religieux de Saint-Denis a-t-il écrit l'histoire? L'exemple du duel de Jean de Carrouges et Jacques Le Gris (1386)*. In: Monique Ornato und Nicole Pons (Hg.), *Pratiques de la culture écrite en France au XVe siècle*, Louvain-la-Neuve 1995, S. 331–343; Peter Ainsworth, *Au-delà des apparences: Jean Froissart et l'affaire de la dame de Carrouges*. In: *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 25 (2013), S. 109–127; Werner Paravicini, *Ein berühmter Fall erneut betrachtet: das Gerichtsduell des Jean de Carrouges gegen Jacques Le Gris von 1386*. In: Uwe Israel und Christian Jaser (Hg.), *Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Münster 2016, S. 23–84.

10 Vgl. KHb, IIIf.

11 Vgl. ausführlich Liamin, *Kleist gegen Google* (wie Anm. 1), S. 429–436.

einen Seite wird die »Geschichte« in einer apodiktischen Schlusswendung¹² zu einer »Thatsache« (BKA II/8, 226)¹³ und mithin, gleichsam im Sinne von Pierre Menard oder vielmehr von seinem Interpreten, zu einer »Mutter der Wahrheit« erklärt;¹⁴ auf der anderen Seite wird im Durchgang durch die Narration eine Folge von faktualen und normativen Widersprüchen inszeniert, welche den *grand récit* der offiziellen Historiographie subvertieren.

Der am 20. und 21. Februar 1811 in die ›Berliner Abendblätter‹ eingerückte Text, für welchen Reinhold Steig die Verfasserschaft von Heinrich von Kleist reklamiert hat,¹⁵ wird seit der Ausgabe von Erich Schmidt¹⁶ in alle maßgeblichen Kleist-Editionen aufgenommen und wie selbstverständlich in die philologische Argumentation einbezogen,¹⁷ hauptsächlich im Zusammenhang mit der Novelle ›Der

12 Vgl. weiterführend Rolf Selbmann, »Hier endigt die Geschichte«. Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen. In: KJb 2005, 233–247; Ernst Ribbat, Letzte Sätze. Kleists Werke vom Ende her gelesen. In: KJb 2012, 307–317; Gesa von Essen, Nach der Katastrophe. Kleists gewagte Schlüsse. In: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 286–311.

13 Vgl. weiterführend Johannes F. Lehmann, Faktum, Anekdote, Gerücht. Zur Begriffsgeschichte der ›Thatsache‹ und Kleists ›Berliner Abendblättern‹. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), S. 308–322, hier S. 321: »Tatsachen gibt es immer nur in der Weise, wie sie notwendig in Erzählungen und Deutungen aufgehoben sind [...]. Tatsachen gibt es aber auch immer nur in der Weise, wie sie sich als bloße Tatsachen vom Kontext ihrer Narrativierung unterscheiden und wiederum in andere Kontexte einfügen lassen.«

14 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 121.

15 Vgl. Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin 1901, S. 536–545.

16 Heinrich von Kleist, Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs. In: Ders., Werke, 5 Bde., Bd. 4, hg. von Erich Schmidt und Reinhold Steig, Leipzig und Wien o.J. [1905], S. 160–162.

17 Vgl. z.B. Gerhard Neumann, ›Der Zweikampf‹. Kleists ›einrückendes‹ Erzählen. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Erzählungen. Interpretationen, Stuttgart 1998, S. 216–245, hier S. 226–229, 242f.; Marianne Schuller, Pfeil und Asche. Zu Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹. In: KJb 1999, 194–202, hier 194; Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen 2000, S. 390; Gerhard Pickerodt, Kleists kleine Formen im Spiegel seiner großen. Zur Dramaturgie des Anekdotischen. In: Elmar Locher (Hg.), Die kleinen Formen in der Moderne, Bozen 2001, S. 37–56, hier S. 40–45; Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der ›Berliner Abendblätter‹, Würzburg 2003, S. 106f.; Hans Jürgen Scheuer, Pferdewechsel – Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: KJb 2003, 23–45, hier 24; Walter Delabar, Stellvertretung, Verschiebung und Konkurrenz. Zu einigen strukturalen Aspekten in Heinrich von Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹. Oder: Herzog Wilhelm kehrt zurück. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 124 (2005), S. 481–498, hier S. 489–492; Bettine Menke und Dietmar Schmidt, Am Nullpunkt des Rituals. Darstellung und Aufschub des Zweikampfs bei Kleist, Conrad und Puschkin. In: Arcadia 40 (2005), S. 194–236, hier S. 198, Anm. 7; Selbmann, »Hier endigt die Geschichte« (wie Anm. 12), S. 245; Alexander Košenina, Ratlose Schwestern der Marquise von O.... Rätselhafte Schwangerschaften in populären Fallgeschichten –

Zweikampf, deren komplexe hermeneutische und narratologische Disposition mit der ›konzentrierten‹ Prosa¹⁸ der historischen Anekdote kontrastiert wird. Dabei gehen die Verweise nur selten über eine bloße Paraphrase hinaus, etwa wenn dem Text eine Stimmigkeit der Faktizität¹⁹ oder aber eine Mehrstimmigkeit der Fiktionalität und Literarizität bescheinigt wird.²⁰ Doch gerade im Durchgang durch die Rezeption und Diskussion in der germanistischen Forschung läuft die Anekdote auf eine tatsächliche und überaus ironische Pointe hinaus: Der Text mit dem Titel ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹, der sich seit über einem Jahrhundert, wiewohl mit der gelegentlichen Einschränkung einer ›Bearbeitung‹ (so etwa in den Ausgaben von Helmut Sembdner und Helmut Koopmann),²¹ unhinterfragt im Œuvre und in der ›Schreib-Art‹ von Heinrich von Kleist behauptet, erscheint zwischen den Jahren 1782 und 1810 in sechs weiteren Drucken, in mehr oder minder geringfügig voneinander abweichenden Fassungen. Durch diesen überraschenden Befund, wie er aus der Recherche in der Bücher-Datenbank der führenden Internet-Suchmaschine hervorgeht, gerät die Literaturgeschichte einmal mehr zu einer Provokation der Literaturwissenschaft. Somit wird die Philologie angehalten, die ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ einmal nicht über das ›Nicht-Herausgegebene‹, welches ja schon dem griechischen ἀνέκδοτον eingeschrieben ist, sondern über das ›Herausgegebene‹ zu erschließen, d.h. die Größe der kleinen Form exemplarisch über die ›Längen und Breiten‹ der Quellenlage zu vermessen und über die Reichweite der Textgenese zu kartieren.

III.

Die Drucklegung der ›Geschichte‹ für die ›Berliner Abendblätter‹ erfolgt mutmaßlich auf der Grundlage einer Abschrift; ein mögliches Indiz dafür ist der Satzfehler »Graf von Menso« statt »Graf von Alenson« im »Schluß« der Anekdote (BKA II/8, 225, Lesarten). Die Vorlage für eine solche Abschrift wäre die Version, die in zwei Periodika aus dem Jahr 1782 nachgewiesen werden kann: in der Quartalschrift ›Olla Potrida‹, in einem ›Schreiben an den Herausgeber über einen merkwürdigen

-
- von Pitaval bis Spieß. In: KJb 2006, 45–59, hier 56; Antony Stephens, Zur Funktion der ›Schauspiele‹ in Kleists Erzählungen. In: KJb 2007, 102–119, hier 104; Jochen Strobel, Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen »Adeligkeit« und Literatur um 1800, Berlin 2010, S. 251; Joachim Harst, Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist, München 2012, S. 50–52; Anne Fleig, Unbedingtes Vertrauen. Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹. In: Brittnacher und von der Lühe (Hg.), Risiko – Experiment – Selbstentwurf (wie Anm. 12), S. 96–109, hier S. 96.
- 18 Vgl. weiterführend Gesa von Essen, Prosa-Konzentrate. Zur Virtuosität der kleinen Form bei Heinrich von Kleist. In: Werner Frick (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i.Br. 2014, S. 130–159.
- 19 Vgl. Neumann, ›Der Zweikampf‹ (wie Anm. 17), S. 226–229, 242f.
- 20 Vgl. Pickerodt, Kleists kleine Formen (wie Anm. 17), S. 40–45.
- 21 Vgl. SW⁹ II, S. 283; Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, hg. von Helmut Koopmann, 7. Aufl., München 1994, S. 992.

Zweykampf,²² einem anonymen Supplement zu den in derselben Zeitschrift im Jahr 1780 publizierten ›Briefen über die Duelle‹,²³ sowie in der Wochenschrift ›Ober-rheinische Mannigfaltigkeiten‹, unter dem Titel ›Merkwürdiger Zweykampf‹,²⁴ Dieselbe Textfassung begegnet noch einmal in der ›Historisch-kritischen Encyclopädie über verschiedene Gegenstände, Begebenheiten und Charaktere berühmter Menschen‹ aus dem Jahr 1787, hier unter dem Lemma ›Carouge (Hans)‹.²⁵ Die ›Abendblätter‹-Redaktion benutzt jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit den ›Olla Potrida‹-Abdruck. Für diese Annahme spricht nicht nur der fast völlig identische Wortlaut:²⁶ Weitere Jahrgänge derselben Zeitschrift enthalten nämlich zum einen die Anekdote von der Eisbärin und ihren Jungen,²⁷ die unter dem Titel ›Außerordentliches Beispiel von Mutterliebe bei einem wilden Thiere‹ am 8. und 9. Februar 1811 in die ›Abendblätter‹ gebracht wird (BKA II/8, 170f., 174), einschließlich der Wendungen in der Einleitung, die sich nicht in den beiden anderen ermittelten Versionen²⁸ wiederfinden, und zum anderen die kanonisch gewordene Anekdote von dem »einzigem Starrkopf« (BKA II/8, 175) unter den zwölf Geschworenen, die am selben 9. Februar 1811, einmal mehr wortwörtlich, unter dem Titel ›Sonderbarer Rechtsfall in England‹²⁹ in die ›Abendblätter‹ kommt und mithin nicht Heinrich

22 Olla Potrida 1782, 2. Stück, S. 162–165.

23 Olla Potrida 1780, 4. Stück, S. 96–103.

24 Oberrheinische Mannigfaltigkeiten. Eine gemeinnützige Wochenschrift 2, 1. Vierteljahr, 9. Stück, 22. Juli 1782, S. 140–143.

25 Heinrich Georg Hoff (Hg.), Historisch-kritische Encyclopädie über verschiedene Gegenstände, Begebenheiten und Charaktere berühmter Menschen, 8 Bde., Bd. 2, Preßburg 1787, S. 35–39.

26 Die signifikanten Lesarten sind: »aufhielte« zu »aufhielt« (BKA II/8, 220); »Kampffeld« zu »Kampffplatz« (BKA II/8, 225); »während dem Gefecht« zu »während des Gefechts« (BKA II/8, 225); »an Galgen« zu »an den Galgen« (BKA II/8, 225); die übrigen Lesarten betreffen die Rechtschreibung und Zeichensetzung.

27 Unter dem Titel ›Außerordentliches Beyspiel von Mutterliebe bey einem wilden Thier, wovon verschiedene Herren und Seeleute der Fregatte, das Todtengerippe (the Carcass) genannt, die vor einigen Jahren nach dem Nordpol segelte, um Entdeckungen zu machen, Augenzeugen waren. (aus dem Annual-Register von 1775)‹ zuerst veröffentlicht in: Hannoverisches Magazin 16 (1778), Sp. 85–88; ferner in: Olla Potrida 1784, 1. Stück, S. 78–80; ferner in: Franz Xaver Sperl (Hg.), Lesungen aus dem Gebiete des Seltenen und Wunderbaren in der Natur und dem Menschenleben, Grätz 1806, S. 61–63.

28 [August Friedrich Meyer,] Reisen und Abenteuer der Brüder Robinsons. Zur Unterhaltung für allerley Leser, Bern 1791, S. 111–113; Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen in der Natur, der Kunst und im Menschenleben 99. Band, 1. Stück, 1809, S. 30–32: ›Außerordentlich große Mutterliebe bei einer Bärin‹.

29 Olla Potrida 1778, 4. Stück, S. 114f., im Satz mit der durchgehenden Paginierung im 3./4. Stück S. 318f. Die signifikanten Lesarten sind: »pfligte die Richter baß« zu »plagte die Richter heftig« (BKA II/8, 175); »ersuchte« zu »meinte« (BKA II/8, 175); »dem König« zu »den König« (BKA II/8, 175); »das Stillschweigen« zu »Stillschweigen« (BKA II/8, 175); »wendete« zu »wandte« (BKA II/8, 176); die übrigen Lesarten betreffen die Rechtschreibung und Zeichensetzung.

von Kleist zum Verfasser haben kann (auch dies ein Text, der zwischen den Jahren 1782 und 1796 in drei weiteren Periodika nachweisbar ist).³⁰

Die Zeitschrift ›Olla Potrida‹ erscheint in den Jahren 1778–1797 in Berlin in der Buchhandlung Arnold Wever und unter der Regie von Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828), Theaterintendant und Bibliothekar der Herzöge von Sachsen-Gotha-Altenburg.³¹ Seit 1774 betreut Reichard die Herausgabe von zahlreichen vielgelesenen Periodika im Schnittpunkt von Aufklärung und Unterhaltung, die sich dank einer breiten Resonanz bei der deutschen Leserschaft über Jahrzehnte auf dem Buchmarkt behaupten, von den ›Gothaischen Gelehrten Zeitungen‹ über die ›Bibliothek der Romane‹ bis zum ›Theater-Kalender‹ und ›Theater-Journal für Deutschland‹.³² Das Konzept der ›Olla Potrida‹,³³ das schon durch die rustikal-kulinarische Titelgebung verdeutlicht wird, basiert auf der Vermischung von heterogenen Formen und Themen samt den üblichen Ingredienzien: Übernahme von französischen Vorlagen; Anpassung an den öffentlichen Geschmack; Vielfalt der Rubriken und Textsorten;³⁴ Bildnisse von bedeutenden Persönlichkeiten aus der Sphäre der ›Schönen Wissenschaften‹; gediegene Aufmachung zu moderaten Preisen. Zu den Autoren der in der ›Olla Potrida‹ erschienenen Beiträge (und Nachdrucke) zählen Johann Arnold Ebert, Johann Wolfgang Goethe, Ludwig Christoph Heinrich Hölty, August Wilhelm Iffland, Karl Philipp Moritz, Friedrich (Maler) Müller, Johann Karl August Musäus, Sophie La Roche, Johann Heinrich Voß, Christian Vulpius, Heinrich Leopold Wagner, Heinrich Zschokke u.a. Hinzu kommen zahlreiche Übersetzungen, sowohl aus dem Englischen als auch aus dem

30 [Michael Christian Hirsch,] *Miscellanien*, bestehend aus besonderen Anekdoten, kurzen Geschichten, epigrammatischen Gedichten, und verschiedenen anderen Merkwürdigkeiten, Bd. 2, Wien 1782, S. 495–497; *Wöchentliche Unterhaltungen zum Nutzen und Vergnügen*, 12. Stück, 21. März 1783, S. 189f.; *Juristisches Vade Mecum für lustige Leute* enthaltend einer Sammlung juristischer Scherze[,] witziger Einfälle und sonderbarer Gesetze, Gewohnheiten und Rechtshändel aus den besten Schriftstellern zusammengetragen, Bd. 4, Frankfurt und Leipzig 1796, S. 65f.

31 Vgl. Kathrin Paasch, »Unter die Presse und ins Publikum«. Der Schriftsteller, Publizist, Theaterintendant und Bibliothekar Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828). Katalog zur Ausstellung [...] auf Schloss Friedenstein 17. Oktober bis 30. November 2008, Gotha 2008; »Unter die Presse und ins Publikum«. Der Schriftsteller, Publizist, Theaterintendant und Bibliothekar Heinrich August Ottocar Reichard (1751–1828). Beiträge der Tagung im Spiegelsaal auf Schloss Friedenstein Gotha am 17.–19. Oktober 2008, Gotha 2009.

32 Vgl. weiterführend Annett Volmer, ›Theater-Kalender‹ und ›Revolutions-Almanach‹ als Experimentierlabor einer nationalen Einheitsidee. In: *Euphorion* 96 (2002), S. 449–467.

33 Vgl. Christoph Köhler, Reichards ›Olla Potrida‹ und Wielands ›Teutscher Merkur‹. Zwei Periodika auf dem deutschen Zeitschriftenmarkt in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts im Vergleich. In: »Unter die Presse und ins Publikum« (wie Anm. 31), S. 57–83.

34 Vgl. weiterführend Madleen Podewski, Wie Mannigfaltiges gedruckt wird: Sortierpraktiken im ›kleinen Archiv‹ der Zeitschrift. In: *Sprache und Literatur* 45,2 (2014), S. 25–37.

Französischen, welche zumeist von Reichard selbst stammen³⁵ (der zur gleichen Zeit die große Nachfrage nach literarischen und publizistischen Neuheiten aus dem frankophonen Kulturraum in einer Folge von französischsprachigen Zeitschriften bedient: ›Nouveau Mercure de France‹ sowie ›Journal de lecture‹ und ›Cahiers de lecture‹).³⁶ Zumal diese ›gallotropische‹ Schwerpunktsetzung erlaubt den ohnehin naheliegenden Schluss, in der Froissart-Sequenz aus dem anonymen ›Schreiben an den Herausgeber über einen merkwürdigen Zweykampf‹, das in das Rubrum ›Miscellanien‹ eingerückt wird, eine Übersetzung aus dem Französischen zu vermuten.

IV.

In der Tat findet sich die französische Vorlage für den Text der ›Geschichte‹ in der ›Nouvelle Bibliothèque de Société‹ von Claude-Sixte Sautreau de Marsy aus dem Jahr 1782 sowie in der ›Bibliothèque de Société‹ von Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort und Louis-Théodore Hérisant aus dem Jahr 1771,³⁷ dort unter ›Procès singuliers‹, hier unter ›Jurisprudence Curieuse‹, in beiden Fällen ohne Quellenangabe. Die beiden Anthologien sind in den Beständen der Privatbibliothek von Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg verzeichnet. Der Übersetzung ins Deutsche liegt jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit der frühere Abdruck in der ›Bibliothèque de Société‹ zugrunde, welcher zum einen unter dem Rubrum ›curieuse‹, also ›merkwürdig‹, erscheint und zum anderen die Wendung »l'Historien qui rapporte le fait

35 Vgl. die Notiz in *Olla potrida* 1778, 3. Stück, S. 192: »Der Herausgeber der *Olla Potrida*, aufmerksam, seiner Schrift immer mehr die Vollkommenheit zu geben, der sie sich mit ihrem Anfange nicht nähern, sondern sie nur erst mit jeder Stufe ihrer Fortschreibung erreichen kann, hat die Erinnerungen verschiedner billigen Beurtheilungen genutzt, und dieses Journal, das ursprünglich zum Geist der verschiedenen periodischen Deutschen Schriften bestimmt war, in den Geist der ausländischen Journale, und in einer [!] Sammlung von ungedruckten eigenen Aufsätzen und Uebersetzungen verwandelt.«

36 Vgl. weiterführend Werner Gerling, Hofbibliothekar und frankophoner Publizist Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828). In: Michel Espange (Hg.), *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers*, Leipzig 1996, S. 151–176; Annett Volmer, *Presse und Frankophonie im 18. Jahrhundert. Studien zur französischsprachigen Presse in Thüringen, Kursachsen und Russland*, Leipzig 2000, hier S. 67–164; Annett Volmer, *Heinrich August Ottocar Reichard als Vermittler französischer Literatur am Gothaer Hof*. In: »Unter die Preße und ins Publikum« (wie Anm. 31), S. 86–93.

37 *Nouvelle Bibliothèque de Société, Contenant des Faits intéressans, des Mélanges de Littérature & de Morale, des Variétés Historiques, un choix de bons Mots, de Poésies fugitives, des Contes en Vers & en Prose*, Bd. 3, London [d.i. Paris] 1782, S. 256–261; *Bibliothèque de Société, contenant des Mélanges intéressans de Littérature & de Morale; une Elite de Bon Mots, d'Anecdotes, de traits d'Humanité; un Choix d'Observations & de Jeux de Physique; quelques Causes & Procès peu connus; des Poésies dans tous les genres; des Contes en prose, puisés dans les meilleures sources; enfin, des Divertissemens de Société*, Bd. 3, London [d.i. Paris] 1771, S. 375–380. Vgl. einführend Robert Granderoute, *Nouvelle Bibliothèque de Société* (1782). In: Jean Sgard (Hg.), *Dictionnaire des journaux 1600–1789*, Bd. 2, Paris 1991, S. 932f., Nr. 1005.

[Froissard]«³⁸ enthält, die in der Version der ›Olla Potrida‹ in die markante Schlussformel umgeprägt wird: »Froissard erzählt diese Geschichte, und sie ist Thatsache« (BKA II/8, 226).³⁹ (Die ›Nouvelle Bibliothèque de Société‹ setzt an dieser Stelle weniger bestimmt »l'Historien qui rapporte ce combat.«⁴⁰ was beinahe den einzigen signifikanten Unterschied zwischen den beiden Drucken ausmacht.) Gleichwohl handelt es sich auch bei diesem Text nicht um einen Originalbeitrag, sondern um einen Auszug aus dem ›Essay sur la naissance, les progrès & la durée de la Chevalerie‹, welcher in zwei unter der Herausgeberschaft von François Arnaud und Jean-Baptiste-Antoine Suard erschienenen Periodika enthalten ist: ›Variétés littéraires ou Recueil de pieces tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Littérature & les arts‹ aus dem Jahr 1768 und ›Journal étranger‹ aus dem Jahr 1761.⁴¹ In den Briefen, die Johann Gottfried Herder im August 1769 aus Nantes an Johann Friedrich Hartknoch und Johann Georg Hamann schreibt, wird die Lektüre der beiden Journale empfohlen und der ›Essay sur la Chevalerie‹ ausdrücklich erwähnt:

Die Abhandlungen des Journal étranger sind besonders gedruckt in 4. Theilen unter dem Titel Variétés literaires et amusantes, u. wenn Sie jenes nicht gelesen haben, so müssen Sie dies lesen. Ich habe Diderots Richardson, die Abhandlung über die Chevalerie, Algarotti über Horaz eine sehr scharfe Wägung des Bollinbrocke, das Mark des Doctor Blairs über Oßian, schöne Stücke aus dem Italienischen u. überhaupt Aussichten über die Litteratur verschiedener Völker, Zeiten, Sitten u. Studien angetroffen, die mir zumal auf Französischem Boden sehr neu u. gründlich geschienen.⁴²

Die Zeitschrift ›Journal étranger‹,⁴³ ein von Friedrich Melchior Grimm und Jean-Jacques Rousseau angestoßenes publizistisches Unternehmen mit einer dezidiert

38 Bibliothèque de Société (wie Anm. 37), S. 380.

39 Zitate aus der Publikation in der ›Olla Potrida‹ werden, soweit mit dem Wortlaut der ›Abendblätter‹-Version identisch, hier und im Folgenden, der rascheren Auffindbarkeit halber, nach der BKA nachgewiesen.

40 Nouvelle Bibliothèque de Société (wie Anm. 37), S. 261. Der Verf. dankt Christa Nitsch (Marseille) für die Beratung bei der Erschließung der französischen Texte.

41 Variétés littéraires ou Recueil de pieces tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Littérature & les arts, Paris 1768, Bd. 3, S. 326–353, Froissart-Sequenz S. 346–351; Journal étranger, August 1761, S. 5–34, Froissart-Sequenz S. 27–32.

42 Johann Gottfried Herder, Briefe, Bd. 1, hg. von Günter Arnold und Wilhelm Dobbek, Weimar 1977, S. 165 (an Hamann, Ende August 1769, nicht abgesandt). Vgl. ferner S. 156 (an Hartknoch, 4./15. August 1769): »Ich beschäftige mich sonst gegenwärtig mit einer vor mich äußerst fruchtbaren neuen Sammlung vortrefflicher Stücke: Variétés literaires. Paris 1768. In 4 Theilen. Abhandlungen, nach denen ich so lange gewünscht, z. E. Doctor Blairs über die hersischen Poesien, die Briefe über die Chevalerie, über die Italienische Literatur, über Sprachen, Sitten, Zeiten, Völker, Genies, [...] fand ich hier unvermutet.«

43 Vgl. einführend Marie-Rose de Labriolle, Journal étranger (1754–1762). In: Sgard (Hg.), Dictionnaire des journaux (wie Anm. 37), S. 674f., Nr. 732. Vgl. ferner Johannes Gärtner, Das ›Journal étranger‹ und seine Bedeutung für die Verbreitung deutscher Literatur in Frankreich, Mainz 1905; Julius Sichel, Die englische Literatur im ›Journal étranger‹. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Beziehungen zwischen England und Frankreich im 18. Jahrhundert, Darmstadt 1907; Jakob Staab, Das ›Journal étranger‹ unter dem

aufklärerisch-kosmopolitischen Ausrichtung, avanciert mit ihren Rezensionen und Übersetzungen für ein knappes Jahrzehnt (1754–1762), nicht zuletzt dank einem weiten Netzwerk von Autoren, zu einem führenden ›komparatistischen‹ Organ der europäischen *république des lettres*, das sich der Vermittlung und Verbindung zwischen den nationalen Literaturen verschreibt. Der besondere Schwerpunkt der redaktionellen Tätigkeit von Arnaud und Suard (1760–1762) liegt auf der Präsentation englischer Literatur, etwa ›Fragments of Ancient Poetry‹ von James Macpherson oder ›Night Thoughts‹ von Edward Young. Zum Textkorpus der Übersetzungen aus dem Englischen gehört denn auch der ›Essay sur la Chevalerie‹, der hier mit Originaltitel und Autornamen eingeleitet wird: »Some account of the rise, progress and continuance of Chivalry. By Ch. Jarvis, Esq.« Das darauffolgende Vorwort schließt mit einem Hinweis auf den Anlass der Veröffentlichung: »Mais comme ce morceau vient d'être réimprimé à part, nous avons cru que le Public nous sauroit gré d'en enrichir notre Journal.«⁴⁴ Die Formulierung »réimprimé à part« bezieht sich auf den Abdruck in ›The London Chronicle‹ vom Juni 1761.⁴⁵ Das Vorwort nennt aber auch die eigentliche Quelle der Abhandlung von »Ch. Jarvis, Esq.«: »Son essai servoit de discours préliminaire à une fort bonne traduction de *Don Quichotte*, qu'il a donnée il y a bien des années.«

V.

Charles Jarvis, Übersetzer des Quijote, ist freilich selbst ein *chevalier errant*: Der Name auf dem Titelblatt von ›The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha‹, erschienen in zwei Bänden in London im Jahr 1742, enthält einen Druckfehler, der in die Literaturgeschichte eingegangen ist: Die bis heute am häufigsten wiederaufgelegte englischsprachige ›Don Quijote‹-Version wird

Abbé Prevost und seine Bedeutung für die literarischen Beziehung zwischen England und Frankreich im Zeitalter der Aufklärung, Straßburg 1912; Marie Rose de Labriolle, The ›Journal étranger‹: Its readers and foreign correspondents in Europe. In: *Journal for Eighteenth-Century Studies* 2 (1979), S. 37–57; Jean Sgard, Les souscripteurs du ›Journal étranger‹. In: Hans Bots (Hg.), *La diffusion et la lecture des journaux de langue française sous l'Ancien Régime*, Amsterdam 1988, S. 89–99; Kirill Abrosimov, Französische Aufklärer auf der Suche nach einer ›Weltliteratur‹. Zur Kooperation zwischen dem ›Journal étranger‹ und der ›Correspondance littéraire‹ von Friedrich Melchior Grimm. In: Horst Carl und Joachim Eibach (Hg.), *Europäische Wahrnehmungen 1650–1850. Interkulturelle Kommunikation und Medienereignisse*, Hannover 2008, S. 207–228, hier S. 209–216; Anne-Katrin Winkler, Gellert und das ›Journal étranger‹. Akteure und Mechanismen eines transnationalen Transferprozesses um 1760. In: Sibylle Schönborn und Vera Viehöver (Hg.), *Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur*, Berlin 2009, S. 203–220.

⁴⁴ *Journal étranger* (wie Anm. 41), S. 7.

⁴⁵ *The London Chronicle*, 13.–16. Juni 1761, S. 571–573 und 18.–20. Juni 1761, S. 586f., Froissart-Sequenz S. 587.

in der Forschung unter der Bezeichnung ›The Jarvis Translation‹ geführt.⁴⁶ Charles Jervas (1675–1739), so sein eigentlicher Name, berühmter Portraitmaler und Kunstsammler, arbeitet an der Übersetzung mutmaßlich schon in den 1720er Jahren. Das Werk wird gleichwohl erst aus dem Nachlass herausgegeben, und so kann die genaue Genese weder für den Romantext und die Anmerkungen noch für das Vorwort verifiziert werden, dem die Vorlage für die ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ nun letztlich entstammt.⁴⁷ John Hawkins, der noch vor James Boswell eine Biographie von Samuel Johnson veröffentlicht, äußert Zweifel an der Verfasserschaft von Jervas:

It might seem that Jarvis's translation was one impediment to such an undertaking; but that, though it gives the sense of the author, [it] was performed by persons whose skill in the language was not great. The fact is, that Jarvis laboured at it many years, but could make but little progress, for being a painter by profession, he had not been accustomed to write, and had no style. Mr. Tonson the bookseller seeing this, suggested the thought of employing Mr. Broughton, the reader at the Temple church, the author and editor of sundry publications, who, as I have been informed by a friend of Tonson, sat himself down to study the Spanish language, and, in a few months, acquired, as was pretended, sufficient knowledge thereof, to give to the world a translation of Don Quixote in the true spirit of the original, and to which is prefixed the name of Jarvis.⁴⁸

Die Recherche nach der Urheberschaft der Anekdote, die im Februar 1811 in die ›Abendblätter‹ aufgenommen wird, erschließt, nach dem Durchgang durch drei Epochenräume und drei Kulturkreise, letztendlich nur eine weitere Lakune in der philologischen Überlieferung.

Der ›Account of Chivalry‹, der ungefähr drei Viertel der Gesamtlänge von ›Translator's Preface‹ ausmacht, sorgt jedoch noch im Jahr der Drucklegung für einen Protest, der unter dem Titel ›A Supplement to the Translator's Preface‹ in Form einer unpaginierten Einlage dem 1. Band beigegeben wird; sein Verfasser, der in einer Fußnote mit »a learned writer, well known in the literary world« apostrophiert wird,⁴⁹ ist William Warburton (1698–1779), Kirchenmann und Schriftsteller. Jervas attestiert dem Roman von Cervantes, »that this work was calculated to ridicule that

46 Vgl. ausführlich Caroline Pegum, *The Artistic and Literary Career of Charles Jervas (c. 1675–1739)*, M. Phil. Thesis, Birmingham 2009, hier S. 135–142.

47 Charles Jervas, *The Translator's Preface*. In: Miguel Cervantes de Saavedra, *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, translated by Charles Jarvis, Esq., London 1742, Bd. 1, S. IV–XXIII, hier S. XVIII–XXII; ferner unter dem Titel: ›The History of the Chevalier John Caronge and James le Gris‹ in: *Leisure Hours Amusements. Being a Select Collection of One Hundred and Fifty of the most Humorous and Diverting Stories, which are Dispersed in the Writings of the Best English Authors*, London 1744, S. 89–93.

48 John Hawkins, *The Life of Samuel Johnson*, LL. D., London 1787, S. 216.

49 William Warburton, *A Supplement to the Translator's Preface*. In: Miguel Cervantes de Saavedra, *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, translated by Charles Jarvis, Esq., 2. Aufl., London 1749, unpag. [S. XXIII].

false system of honour and gallantry, which prevailed even 'till our author's time«, mithin eine Satire auf die spanische Gesellschaft zu sein, und präsentiert eine kulturhistorische Kompilation, von Tacitus über Saxo Grammaticus bis Froissart: »Infinite were the mischiefs proceeding from these false and absurd notions of honour. The first institution, though barbarous enough, was still more perverted by misapplication.«⁵⁰ Der Autor des *Quijote* wird zu einem Streiter für Vernunft und Wahrheit stilisiert: »In the midst of all these prejudices, we see our author undertake to combat this *giant of false honour*, and all these *monsters of false wit*.« In der Schlusswendung eskamotiert Jervas wie beiläufig im Namen der Aufklärung, und gleichsam im Gefolge von Barbier und Pfarrer, auch den höfischen Roman: »If such works are now ever read, it is only the better to comprehend the satire, and give light to the beauties of his incomparable *Don Quixote*.«⁵¹ Dagegen akzentuiert das ›Supplement‹, das Warburton später in die von ihm besorgten Ausgaben von William Shakespeare⁵² und Alexander Pope einrückt, gleich in der Eröffnung nicht die historische und soziale, sondern die poetische und ästhetische Dimension der Literatur:

The curious account here put together of the principles of the ancient chivalry, as it was in *fact*, seems defective: For the ridicule of *CERVANTES* does not so much turn upon *that*, as upon the *ideal* chivalry, as it is to be found only in the old *ROMANCES*.⁵³

So wird das Verhältnis von Lesen und Leben neu gewichtet und der Vektor von Parodie und Ironie auf die Selbstreflexion der Erzähl-Kunst neu gerichtet.⁵⁴ Auf dem Palimpsest von ›The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha‹ zeigen sich – »schwach, aber nicht unentzifferbar«⁵⁵ – die Spuren von ›The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman‹.

50 Jervas, The Translator's Preface (wie Anm. 47), S. VII, XXII.

51 Jervas, The Translator's Preface (wie Anm. 47), S. XXIII.

52 Vgl. abweichend Robert Potter, *The English Morality Play. Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*, London und Boston 1975, S. 202f.: »Warburton gave no source for the essay, and later commentators have assumed that it was his own. This seems unlikely, however, for it contradicts the very opinion expressed in support of the emendation and declares that the mingling of buffoonery and evil forces is particularly characteristic of the English moralities. Its inclusion might perhaps be explained as false pedantry, a peculiar eighteenth-century vice.«

53 Warburton, A Supplement to the Translator's Preface (wie Anm. 49), unpag. [S. XXIII]. Vgl. weiterführend Monica Santini, *The Impetus of Amateur Scholarship. Discussing and Editing Medieval Romances in Late-Eighteenth and Nineteenth-Century Britain*, Bern u.a. 2010, S. 55–59.

54 Vgl. Walter L. Reed, *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque*, Chicago 1981, S. 124. Vgl. ferner allgemein Ronald Paulsen, *Don Quixote in England. The Aesthetics of Laughter*, Baltimore 1998; J. A. G. Ardila (Hg.), *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*, London 2009.

55 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 123.

VI.

Allein schon die Geschichte eines merkwürdigen ›Mehrkampfs‹ der Froissart-Anekdote einmal »Wort für Wort und Zeile für Zeile«⁵⁶ nachzuzeichnen, ergäbe eine komparatistische und eine literatursoziologische Studie über die intertextuelle Rezeption und Produktion der kleinen Formen im europäischen Kontext⁵⁷ (mit einem besonderen Kapitel über die Rückübersetzung der Version der ›Bibliothèque de Société‹ aus dem Französischen ins Englische, die zwischen den Jahren 1784 und 1830 in fünf Abdrucken nachweisbar ist).⁵⁸ Gerade die Varianten der ›Olla Potrida‹ respektive der ›Abendblätter‹ zeigen dabei allerlei ›Merkwürdigkeiten‹. So irritiert hier die »Reise übers Meer« »in häuslichen Angelegenheiten« (BKA II/8, 219), welche an die Stelle von »some advantage to his fortune« bzw. »pour des intérêts de fortune« rücken.⁵⁹ So frappiert hier die idiomatische »Schanze«, in die Carouge sein »Leben« schlagen will (BKA II/8, 225) und die auf französisch *chance* zurückgeht, womit ursprünglich das Glück im Würfelspiel gemeint ist, so dass die deutsche Fassung an dieser Stelle, ohne den Umweg über die französische Version, in der diese Passage entfallen ist, an den originalen Wortlaut der englischen Vorlage herankommt: »But the die was thrown, and they must abide by the chance.«⁶⁰ So amüsiert hier eine der Ehren, die »Ritter Carouge« von dem König empfängt, nämlich »seinen Sohn zum Kammerherrn« ernannt zu sehen (BKA II/8, 226), die sich offenkundig aus einem *misreading* der französischen Vorlage ergibt: »Le Chevalier alla se jetter aux pieds du Roi qui [...] le fit Gentilhomme de sa Chambre.«⁶¹ Vor allem aber redigiert Reichard (oder sein anonymer Korrespondent) zwei kurze Einsprüche vom Standpunkt der Vernunft, in denen der *récit d'événements* auf den *récit de paroles* hin transparent gemacht wird und der zeitgenössische Redakteur zum mittelalterlichen Historiker explizit auf Distanz geht (eine weitere Fußnote, in welcher der Verfasser nach einer

56 Borges, Pierre Menard (wie Anm. 2), S. 117.

57 Dies auch im Sinne der Überlegungen von Oliver Jahraus, Intertextualität und Editionsphilologie. Der Materialwert der Vorlagen in den Beiträgen Heinrich von Kleists für die ›Berliner Abendblätter‹. In: *Editio* 13 (1999), S. 108–130.

58 Unter dem Titel ›Account of a Remarkable Trial by Combat. Translated from the French‹ erschienen in: *The Wit's Magazine; or, Library of Momus. Being a Compleat Repository of Mirth, Humour, and Entertainment* 1 (1784), Nr. 4, S. 132f.; ferner in: *The Lady's Magazine; or, Entertaining Companion for the Fair Sex, appropriated solely to their Use and Amusement* 25 (1794), Nr. 2, S. 95–97; ferner in: *The Amusing Companion; or, Interesting Story Teller. Being a Collection of Moral, Sentimental and Miscellaneous Tales*, Charlestown, Mass., 1797, S. 280–284; ferner in: *The Terrific Register; or, Records of Crimes, Judgments, Providences, and Calamities*, London 1825, Bd. 2, S. 673f.; ferner in: *Repository of Anecdote & Wit, Containing Smart Sayings, Singular Adventures, Eccentric Biography, Curios Incidents, and a Variety of Other Interesting Subjects*, Bd. 2, 3. Aufl., London o. J. [1830], S. 289–291.

59 Jervas, *The Translator's Preface* (wie Anm. 47), S. XVIII; *Bibliothèque de Société* (wie Anm. 37), S. 375.

60 Jervas, *The Translator's Preface* (wie Anm. 47), S. XXI.

61 *Bibliothèque de Société* (wie Anm. 37), S. 379.

detektivischen Aufklärung verlangt, ist bei der Übertragung aus dem Englischen ins Französische getilgt worden).⁶² Es entfällt zum einen der Einschub über die Besessenheit, mit welchem das Verbrechen motiviert werden soll: »Or, il arriva, dit Froissard, que le diable entra dans le corps de Jacques le Gris, autre vassal du Comte d'Alençon, & lui inspira la tentation perverse de jouir de la femme du Chevalier.«⁶³ Stattdessen wird die kriminelle Energie im Inneren der menschlichen Natur situiert und durch die Maßlosigkeit der erotischen Triebe fokussiert: »Ein anderer Vasal des Grafen, Jakob der Graue genannt, verliebte sich in diese Dame auf das heftigste.« (BKA II/8, 220) Es entfällt zum anderen der Nachsatz über die Reflexion, in welchem das Ergebnis der Beweisführung einem kritischen Raisonnement unterzogen wird, wobei die Doppeldeutigkeit der geschaffenen Tatsachen durch eine Kolligation von »le fait« und »ne fait« buchstäblich ins Auge fällt:

C'est ainsi qu'une accusation aussi grave, fut regardée comme prouvée, & L'Historien qui rapporte le fait, [Fußnote: »Froissard«] ne fait là-dessus aucunes réflexions: car il n'étoit pas permis de douter que Jacques le Gris ne fût coupable, puisqu'il avoit été vaincu.⁶⁴

Stattdessen wird der Vorbehalt in der affirmativ-lapidaren Schlussformel aufgehoben: »Froissard erzählt diese Geschichte, und sie ist Thatsache.« (BKA II/8, 226) So wird auf der einen Seite die kritische Gegenstimme der ambivalenten Erzählinstanz im Interesse der narrativen Kohärenz und der historischen Authentizität rektifiziert, auf der anderen Seite aber gerade dadurch die Interpretation der verbliebenen Indizien an den mündigen Rezipienten delegiert, der in der Anekdote aus einer alten Chronik selbstbestimmt einen Auszug aus der ›Geschichte der Unmündigkeit‹ erkennt, welchem er die Geschichte der eigenen Lektüre(n), auch und gerade im Zusammenhang mit der Diskussion um das Duell-Verbot, entgegenhält.⁶⁵

62 Vgl. Jervas, The Translator's Preface (wie Anm. 47), S. XIX: »It is pity the historian does not say, what number or whether any of her domestics swore to *James le Gris* being at *Argenteil*, in that day or at that odd hour, nor which servant brought him his horse from the stable, nor why she did not make her people stop him, since one would think she had opportunity and power enough so to do.«

63 Bibliothèque de Société (wie Anm. 37), S. 375; vgl. Jervas, The Translator's Preface (wie Anm. 47), S. XVIII: »Now (says our author) it fell out, that the devil entered the body of *James le Gris* by temptation perverse and diverse, making him cast an eye upon the chevalier's lady, who resided then at *Argenteil*.«

64 Bibliothèque de Société (wie Anm. 37), S. 380; vgl. Jervas, The Translator's Preface (wie Anm. 47), S. XXII: »So the charge was well proved, and the historian durst make no reflection; for, in those days, no body could question but *James* was guilty, because he was slain.«

65 Vgl. weiterführend Ute Frevert, Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München 1991, S. 35–64.

VII.

Wenn die Redaktion der ›Berliner Abendblätter‹ im Februar 1811 die ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ an die Öffentlichkeit bringt, dann konkurriert der knapp dreißig Jahre alte Wortlaut mit zwei weiteren, diesmal zeitgenössischen Versionen der Froissart-Anekdote. Zwei Periodika aus den Jahren 1809 und 1810, die ›Sammlung neuer kleiner Erzählungen, Geschichtchen und Märchen‹ sowie der ›Almanach für Freundinnen romantischer Lectüre‹, beide erschienen in der Wiener Buchhandlung Joseph Grämer, enthalten die Erzählung mit dem Titel ›Der Zweykampf wegen einer Ehstandsscene. Eine Geschichte aus den ritterlichen Zeiten‹, in beiden Ausgaben mit einem dazugehörigen Kupfer von Johann Blaschke.⁶⁶ Der Text basiert auf der Fassung der ›Olla Potrida‹, mit gelegentlicher Interpolation von schmückenden Adjektiven wie etwa »schloß die wehrlose Dame in seine nervigte Arme« oder »der Gedanke einer ritterlichen Rache«.⁶⁷ Hier jedoch wird die faktuale Referenz auf Froissart eliminiert und die Handlung in den nicht weiter definierten »ritterlichen Zeiten« situiert (in denen auch das auf dem Theater an der Wien am 17. März 1810 uraufgeführte ›große historische Ritterschauspiel‹ ›Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe‹ spielt). Dabei wird der Widerspruch von Wahrscheinlichkeit und Wahrhaftigkeit wenn nicht vollständig aufgehoben, so doch auf der Ebene der Erzählung moderiert: durch die Einführung der Vorzeitigkeit, welche den Ablauf der Ereignisse in eine logische Reihenfolge bringt: »Jakob der Grauen hatte [!] sich in diese vortreffliche Dame aufs heftigste verliebt«;⁶⁸ durch die Streichung der Prolepse über die »Zeugen« vor »Gericht« und der Parenthese über den »Umstand« (BKA II/8, 220), welche bei der Lektüre für Irritation sorgen; durch die dreifache Erwähnung der Entfernung zwischen der »Wohnung der Dame« und der »Burg des Grafen von Alenson«;⁶⁹ durch eine zusätzliche Begründung für die Abweisung der Klage: »dessen nicht zu gedenken, daß die Dame sich auch in der Person hätte irren können«.⁷⁰ Überdies positioniert sich hier der heterodiegetische Erzähler

66 Der Zweykampf wegen einer Ehstandsscene. Eine Geschichte aus den ritterlichen Zeiten. In: Sammlung neuer kleiner Erzählungen, Geschichtchen und Märchen, Bd. 3, Wien 1809, Heft 4, S. 20–26 sowie Almanach für Freundinnen romantischer Lectüre 1810, S. 20–26.

67 Der Zweykampf wegen einer Ehstandsscene (wie Anm. 66), S. 21, 22.

68 Der Zweykampf wegen einer Ehstandsscene (wie Anm. 66), S. 20. Vgl. dagegen BKA II/8, 219f.: »Der Ritter Hans Carouge, Vasal des Grafen von Alenson, mußte in häuslichen Angelegenheiten eine Reise übers Meer thun. Seine junge und schöne Gemahlinn ließ er auf seiner Burg. Ein anderer Vasal des Grafen, Jakob der Graue genannt, verliebte sich in diese Dame auf das heftigste.« Vgl. hierzu Liamin, Kleist gegen Google (wie Anm. 1), S. 430: »Dabei wird die Plausibilität der inneren wie der äußeren Handlung schon durch die elementare Nachzeitigkeit der präriteralen Narration sabotiert, denn hier verliebt sich ein Ritter völlig unvermittelt und *auf das heftigste* in eine *Dame* (DKV III, 383, Z. 6), welche von ihrem Gatten zuvor *auf seiner Burg* (DKV III, 383, Z. 4f.) allein gelassen und somit jedem öffentlichen Interesse entzogen wird.«

69 Der Zweykampf wegen einer Ehstandsscene (wie Anm. 66), S. 21, ferner S. 23f.

70 Der Zweykampf wegen einer Ehstandsscene (wie Anm. 66), S. 23.

wiederholt zu seiner ›Geschichte‹, etwa wenn er im »Zweykampf« »ein zweydeutiges Mittel« sieht, »hinter die Wahrheit zu kommen«, ⁷¹ vor allem aber in den beiden Kommentaren, welche der ›Geschichte aus den ritterlichen Zeiten‹ einen zeitgenössischen Rahmen geben: am Anfang durch die Hervorhebung der »damaligen Gewohnheit« und am Ende durch den Hinweis auf die »neuesten Gesetzgebungen«: ⁷²

Auf diese Art ward die verletzte Keuschheit einer biedern Gattinn gerächet: indessen scheint es nach der jetzigen Mode gut zu seyn, daß die neuesten Gesetzgebungen die Zweykämpfe mißbilligen, weil vielleicht mancher Ritter der neuern Zeit seine Seele auf dem Fechtplatze aushauchen müßte. – Ob meine Leserinnen der Madame Carouge Betragen und offenherziges Geständniß gegen ihren Mann so löblich finden, als ich – das muß ich freylich dem Gefühl ihrer eigenen Ehre anheim stellen. ⁷³

Die Schlusspassage bilanziert die Geschichte »nach der jetzigen Mode« der Mittelalter-Romantik in einem Modell der Geschlechter-Polarität. Der ›moralische‹ Erzähler unterzieht die beiden Verfahren zur Herstellung der Ehre einer nuancierten Doppel-Wertung, in welcher das Verbot der ›männlichen‹ Zweikämpfe an den Souverän delegiert, ⁷⁴ das Gebot der ›weiblichen‹ Aufrichtigkeit hingegen durch das eigene Ich legitimiert wird. Die eigentliche Herausforderung bestünde »vielleicht« gerade nicht darin, »seine Seele auf dem Fechtplatz« zu lassen, wohl aber darin, ein »offenherziges Geständniß« zu machen. (Damit reagiert der Erzähler zugleich auf den jokosen Kommentar in der Fußnote zum Artikel ›Carouge‹ in der ›Historisch-kritischen Encyclopädie‹, der ja die Fassung der ›Olla Potrida‹ reproduziert: »Die heutigen Damen fangen die Sache gescheidter an; die sagen ihren Männern nichts davon, wenn sie von stürmischen Rittern bey verschlossenen – aber auch unverschlossenen Thüren überwunden werden.« ⁷⁵) In der Abwägung zwischen Gesetz und Gefühl weist die finale Wendung nach Innen auf den Ort der Selbst-Reflexion und der Subjekt-Autonomie.

Noch konsequenter »nach der jetzigen Mode« richtet sich die Bearbeitung von C. Baechler, die im Jahr 1810 unter dem Titel ›Hildegard von Carouge und Jacob der Graue‹ in der Hamburger Zeitschrift ›Gemeinnützige Unterhaltungsblätter‹ erscheint und die Helmut Sembdner mit mehr oder weniger guten Argumenten dem Œuvre von Heinrich von Kleist zugeschrieben hat. ⁷⁶ Beinahe jeder Satz wird vom

71 Der Zweykampf wegen einer Estandsscene (wie Anm. 66), S. 23.

72 Der Zweykampf wegen einer Estandsscene (wie Anm. 66), S. 20, 26.

73 Der Zweykampf wegen einer Estandsscene (wie Anm. 66), S. 26.

74 Vgl. Hubert Mader, Duellwesen und altösterreichisches Offiziersethos, Osnabrück 1983, S. 117: »Das Österreichische Strafgesetzbuch von 1803, das die Todesstrafe als Strafart wieder eingeführt hatte, bedrohte die Duellanten dennoch mit nur zehn- bis zwanzigjährigem schwerem Kerker.«

75 Hoff (Hg.), Historisch-kritische Encyclopädie (wie Anm. 25), S. 36.

76 Gemeinnützige Unterhaltungsblätter, Nr. 16, 21. April 1810, Sp. 121–123. Vgl. Helmut Sembdner, Heinrich von Kleists unbekannte Mitarbeit an einem Hamburger Journal. Neuentdeckte Prosatexte [1981]. In: Ders., In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung, München und Wien 1994, S. 324–357, dort auch der Wiederabdruck der Erzählung (S. 324–326).

Kolorit der Mittelalter-Utopie und vom Sentiment der Trivial-Romantik überzogen, so etwa der Schluss, der auch keine Referenz auf Froissart enthält:

Dankend erhob sich Carouge und eilte zu Hildegard, die, von ihren Gefühlen überwältigt, auf das Antlitz niedergesunken war, umarmte sie öffentlich und begab sich mit ihr, unter frohlockender Begleitung eines zahllosen Volkes in die Kirche, wo beide dem Rächer im Himmel für die Rettung ihres Lebens und ihrer Ehre mit Lobgesängen und Thränen am Hochaltare dankten.⁷⁷

Vor allem aber wird hier jeglicher Widerspruch und Widerstand gegen die Einseitigkeit der Deutung ausgeräumt, indem der durchweg »zuverlässige« Erzähler sämtlichen Angaben, die seine Version der Ereignisse nicht unterstützen, die Stichhaltigkeit abspricht. Wird bei Jervas noch der »author«, d. h. der mittelalterliche Historiker, in einer Parenthese festgesetzt,⁷⁸ so wird bei Baechler in derselben Parenthese der Zeuge der Verteidigung diskreditiert: »Lachend und der Drohung nicht achtend eilte Jacob davon und um neun Uhr desselben Morgens erschien er (nach Aussagen seiner Zeugen) beim Lever des Grafen.«⁷⁹ Ähnlich sind es »seine Zeugen«, welche Jakob »Morgens um vier Uhr in der gräflichen Burg und eben so um neun desselben Morgens beim Lever des Grafen« gesehen haben wollen; ähnlich ist von der Zeit die Rede, »in welcher Jakob angeblich (!) im gräflichen Schloß nicht gesehen war«; ähnlich scheint auch dem »Parlement zu Paris [...] die Aussage der Zeugen des Jacob verdächtig.«⁸⁰ Tatsachen schafft dann der Tod auf dem Kampfplatz: »Röchelnd und Blut speiend starb der Verbrecher.«⁸¹ Auf diese Weise entsteht, fernab der historischen Faktizität der Anekdote und der poetischen Fiktionalität der Novelle, eine monotone Stimmigkeit von Geschichte und Erzählung, welche der Verfasser mit seinem Namen bescheinigt: C. Baechler erzählt diese Geschichte, und sie ist Geschichte.

Vor dem exemplarischen Hintergrund einer solchen medialen Zeitgenossenschaft behaupten die kleinen Formen der ›Berliner Abendblätter‹ einmal mehr ihre Sonderstellung in der literaturgeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen Diskussion. In der ›Schreib-Art‹ der ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ resultiert deren vermeintliche oder tatsächliche Modernität⁸² samt den obligaten Ambivalenzen und Ambiguitäten jedoch aus einer teilweise komplexen und teilweise konfusen Geschichte von Übersetzungen und Überschreibungen, deren Produkt zunächst einmal in den Bereich der belletristischen Unterhaltung und in den Kontext der aufgeklärten Kul-

77 Zit. nach Sembdner, Heinrich von Kleists unbekannte Mitarbeit (wie Anm. 76), S. 326.

78 Vgl. Anm. 63.

79 Zit. nach Sembdner, Heinrich von Kleists unbekannte Mitarbeit (wie Anm. 76), S. 325.

80 Zit. nach Sembdner, Heinrich von Kleists unbekannte Mitarbeit (wie Anm. 76), S. 325.

81 Zit. nach Sembdner, Heinrich von Kleists unbekannte Mitarbeit (wie Anm. 76), S. 326.

82 Vgl. weiterführend Dieter Heimböckel, *Wie vom Zufall geführt. Kleists Griffel*. In: Ders. (Hg.), *Kleist. Vom Schreiben in der Moderne*, Bielefeld 2013, S. 23–46, hier S. 23–29. Vgl. ferner Marie Haller-Neermann und Dieter Rehwinkel (Hg.), *Kleist – ein moderner Aufklärer?*, Göttingen 2005; Bernd Fischer (Hg.), *Heinrich von Kleist and modernity*, Rochester, NY, 2011; Hinrich C. Seeba, *Abgründiger Klassiker der Moderne. Gesammelte Aufsätze zu Heinrich von Kleist*, Bielefeld 2012.

turpublizistik gehört. So werden denn auch in die Serie über das ›Unwahrscheinliche‹, die, noch vor dem ›Griffel Gottes‹, mit der Mitteilung über den »Capitain v. Bürger« begonnen wird (BKA II/7, 16), drei Beiträge eingereiht, die in ihren Überschriften um die Aufmerksamkeit der Rezipienten werben – ›Außerordentliches Beispiel‹ bzw. ›Sonderbarer Rechtsfall‹ am 8. und 9. Februar und ›Merkwürdiger Zweikampf‹ am 21. und 22. Februar –, in ihrem Wortlaut jedoch die Vorlagen reproduzieren, die einer längst verabschiedeten Periode entstammen. Die drei Übernahmen (mutmaßlich) aus den dreißig Jahre alten Jahrgängen der ›Olla Potrida‹ in der Februar-Folge der ›Abendblätter‹ scheinen aber auch für die Leserschaft keine Provokation oder gar Denunziation bedeutet zu haben. Vielmehr werden einzelne Beiträge aus dem heute kanonisch gewordenen Textbestand der ›Abendblätter‹ herausgelöst und in anderen Periodika nachgedruckt. Auf diese Weise kommt der Text der ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹, nunmehr mit den Lesarten der ›Abendblätter‹-Redaktion,⁸³ schon im März 1811 unter der Überschrift ›Ein merkwürdiger Zweikampf‹ in das von Joseph von Hormayr herausgegebene ›Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst‹ und von da aus im März 1814 unter der Überschrift ›Der merkwürdige Zweikampf‹ ins ›Königlich-Baierische Intelligenzblatt‹ (hier ohne die markante Schlussformel),⁸⁴ und noch weitere Veröffentlichungen aus den Jahren 1814, 1837 und 1840 bringen zwei trivialromantisch-biedermeierliche Adaptionen der Froissart-Anekdote:⁸⁵ ein Befund, der einmal mehr gegen die gewohnten Annahmen über die Chronologien und Anachronien von Stilen und Epochen spricht – und einmal mehr wenn nicht gleich von der Größe, so doch von der Breite und von der Stärke der kleinen Formen zeugt.

VIII.

Die letztendliche Rückführung der ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ nach einem Durchgang durch die ›Längen und Breiten‹ der Quellenkritik in die Höhen einer theoretisch avancierten Lektüre eröffnet weitere Horizonte einer

83 Vgl. Anm. 26.

84 Vgl. Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst 2 (1811), Nr. 36/37, 25./27. März 1811, S. 162f., mit der Lesart »Graf von Menjo« (S. 162); Königlich-Baierisches Intelligenzblatt, 25. Stück, 29. März 1814, Sp. 201–205, mit der Lesart »Graf von Menjo« (Sp. 203).

85 Vgl. Franz Gräffer, Hans Carouge und Jacob der Graue; merkwürdiger Zweikampf. In: Ders., Clio's Curiositäten-Cabinet: Darstellungen außerordentlicher Thatsachen, picanter Charaktere, seltener, zum Theil ungedruckter Urkunden, überraschender Momente, besonderer Denkwürdigkeiten und wenig bekannter Anecdoten aus der Geschichte aller Zeiten und Völker, Wien 1814, S. 121–125; Realis [d.i. Gerhard Robert Walter von Coeckelberghe-Dützele], Der Gottesgerichtskampf. Historische Szene. In: Österreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Vaterland, Natur und Leben 2, Nr. 29, 8. März 1837, S. 120f.; ferner in: Gemeinnützige Blätter zur Belehrung und Unterhaltung 27, Nr. 72, 7. September 1837, S. 493f.; ferner in: Schwertlilien: Erzählungen und Sagen; Spuck- und Gespenstersaal; kleine Chroniken und Schwänke, Bd. 1, Wien 1840, S. 146–150.

›werk-eminenter‹ Interpretation. So verstößt die unter einer zweifachen Überschiebung verborgene englischsprachige Vorlage nicht zuletzt gegen die napoleonische Kontinentalsperre; so richtet ein dreißig Jahre alter Anekdoten-Ladenhüter nicht zuletzt eine stilempfindliche Herausforderung an den öffentlichen Geschmack; so weist die latent fortwirkende Konfusion dreier Sprachen und Kulturen nicht zuletzt auf die Problematik der Sprachskepsis und Sprachkritik. Für die Diskussion über das Problem der Autorschaft, welche im Falle der ›Abendblätter‹ sowohl die Verfasserschaft wie auch die Herausgeberschaft und überdies die unterschiedlichsten Spielarten der redaktionellen Arbeit einschließt,⁸⁶ erlaubt gerade der hier vorgestellte Befund – und zwar nicht die wenigen Seiten der ›wahren‹ Quellenforschung, sondern die hundert Jahre der ›falschen‹ Attribution und Rezeption –, für das gesamte Textkorpus der ›Abendblätter‹ genau die Feststellung zu treffen, die auch »H. v. K.« selbst am 22. Oktober 1810 »zur Steuer der Wahrheit« in den Querelen um den Aufsatz ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ öffentlich zu machen genötigt wird: »Nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.« (BKA II/7, 102) Am 21. und 22. Februar 1811 übernimmt der ›empirische‹ Heinrich von Kleist aber auch die »Verantwortlichkeit« für eine ganz andere Autorschaft, nämlich diejenige der drei Schreiben an Friedrich von Raumer und Karl August von Hardenberg, welche den dramatischen Höhepunkt der Auseinandersetzung mit der preußischen Regierung um die Führung der ›Abendblätter‹ markieren, bis hin zu der berühmten Forderung nach »Satisfaction« (BKA VI/3, 560), die am 22. Februar an Raumer ergeht. Im Hinblick auf den ›Gebrauch der Zeit‹ wäre zwar nicht die Niederschrift, wohl aber die Anfertigung der Konzepte für die Briefe, deren einer, samt einer »Abschrift meines gestern an Sie erlassenen Schreibens«, »am heutigen Morgen« abgeht (BKA VI/3, 560), mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den jeweiligen Vortag zu datieren. Die Parallelen zu der an diesen beiden Vortagen erschienenen ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ sind frappant:⁸⁷ von dem »Mann von Herz, und sehr empfindlich im Punkt der Ehre« (BKA II/8, 225), der sich in dem »Mann von Ehre« (BKA IV/3, 560), und dem »lebenslänglichen Gehalt« (BKA II/8, 226), das sich in der »Pension« wiederfindet (BKA IV/3, 555), bis zur medial bedingten Notwendigkeit, den Beitrag »brechen zu müssen« (BKA II/7, 87), die der medial bedingten Unterbrechung in der brieflichen Kommunikation entspricht. Spekulationen über Intention und Koinzidenz sind freilich auch an dieser Stelle müßig. Wie, wenn man Froissart den Briefwechsel mit Raumer und Hardenberg – und Raumer und Hardenberg die ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹ zuschriebe?

86 Vgl. weiterführend Roland Reuß, Zu dieser Ausgabe. In: BKA II/8, 384–392, hier 384–389; Bernhard Dotzler, »Federkrieg«. Kleist und die Autorschaft des Produzenten. In: KJb 1998, 37–61; Jahraus, Intertextualität und Editionsphilologie (wie Anm. 57), S. 123–126; Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 17).

87 Dieser Hinweis findet sich schon bei Ernst Schubert, ›Der Zweikampf‹. Ein mittelalterliches Ordal und seine Vergegenwärtigung bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1988/89, 280–304, hier 286: »Das Datum ist bemerkenswert, denn am folgenden Tag sandte Kleist seine Duellandrohung an Raumer.«

Michael Niehaus

Zeitungsmeldung, Anekdote

Gattungstheoretische Überlegungen zu einem Textfeld bei Heinrich von Kleist

Die von Kleist verfassten bzw. Kleist zugeschriebenen Anekdoten datieren aus dem Zeitraum, in dem er die ›Berliner Abendblätter‹ betrieb. Sie sind – vor allem in der ersten, noch von Zuversicht und Anfangserfolg geprägten Phase dieses einzigartigen Zeitungsprojektes – in den ›Berliner Abendblättern‹ erschienen und bildeten einen nicht unwesentlichen Teil derselben. Es liegt daher auf der Hand, die Anekdoten auch in ihrem Veröffentlichungskontext zu analysieren. Die gattungstheoretischen Fragen und die methodologischen Probleme, die mit einer solchen Analyse zusammenhängen, sollen im Folgenden anhand eines ausgewählten Beispiels erschlossen werden.

Die Kanonisierung des Autors Heinrich von Kleist hat auch zur Kanonisierung ›seiner‹ Anekdoten geführt, die sich nicht zuletzt in bestimmten Formen ihrer Interpretation niederschlägt: Die Anekdoten werden zu autonomen Werken. Man glaubt auf diese Weise der einzelnen Anekdote in ihrer Komplexität und Besonderheit gerecht zu werden. Im Folgenden wird die Auffassung vertreten, dass das Gegenteil zutrifft – einem Text gerecht werden heißt, ihn in seiner heteronomen Dimension (also nicht als autonomes Werk) wahrzunehmen. Und dies gilt für die Anekdote in besonderer Weise: Ein wesentliches Merkmal der Anekdote als Genre oder als Textsorte ist es zunächst einmal, niemandem zu gehören. Anekdoten haben keinen Autor. Diese schlichte Feststellung macht das Geschäft der Auslegung komplizierter.

I.

Eine naheliegende und ertragreiche Möglichkeit besteht darin, den Prätext der Anekdote – falls vorhanden bzw. zugänglich – vergleichend daneben zu legen, um sozusagen Kleists Eigenanteil daran zu ermitteln und zu würdigen. So verfährt etwa Klaus Kanzog, wenn er Kleists ›Anekdote aus dem letzten Kriege‹ mit der Version ›Wahre Anekdote aus dem letzten Feldzuge‹ aus dem ›Beobachter an der Spree‹ vergleicht.¹ Man muss dabei aber umsichtig verfahren, wenn man sich keiner *petitio principii* schuldig machen möchte. Um deutlich zu machen, was damit gemeint

1 Vgl. Klaus Kanzog, Halbversteckte Obszönität? Kleists Textkonstitution der ›Anekdote aus dem letzten Kriege‹ in den ›Berliner Abendblättern‹. In: HKB 27, 69–75; weitere Beispiele wären etwa Peter Gilgen, Ohne Maß: Kleists ›Der verlegene Magistrat‹. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling (Hg.), Kleist revisited, Paderborn 2014,

ist, soll nun auf die erste Anekdote, die sich in den ›Berliner Abendblättern‹ findet, genauer eingegangen werden.

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei, und er könnte sich wohl unter einen Andern stellen. Der Capitain Bürger, der ein stiller und bescheidener Mann ist, stellte sich wirklich unter einen andern: worauf der &c. Brietz unmittelbar darauf vom Blitz getroffen und getödtet ward. (BA, Bl. 2, 10)

Handelt es sich hier überhaupt um eine Anekdote? In der Sembdner'schen Kleist-Ausgabe (und nicht nur dort) steht der Text (als erster) in der Rubrik ›Anekdoten‹, trägt dort aber die Überschrift ›Tagesbegebenheit‹ (SW⁹ II, 262). Das erweckt den Anschein, als wäre hier eine von der Anekdote gewiss zu unterscheidende Textsorte namens Tagesbegebenheit zum Titel einer Anekdote mutiert, womit man sich freilich über Kleists eigene Textsortenbestimmung hinwegsetzt. Tags drauf, am 3. Oktober, findet sich der Text ›Franzosen-Billigkeit‹ mit dem Zusatz in Klammern »werth, in Erz gegraben zu werden« (BA, Bl. 3, 13), die in den Kleist-Ausgaben ebenfalls als Anekdote geführt wird, ohne von Kleist als solche ausgewiesen worden zu sein.²

Die erste von Kleist als solche bezeichnete Anekdote findet sich erst in der Ausgabe vom 4. Oktober: ›Der verlegene Magistrat‹ erhält hier den Untertitel ›Eine Anekdote‹ (BA, Bl. 4, 16). Im weiteren Verlauf bleibt Kleists Vorgehen zur Gattungsbezeichnung uneinheitlich. Am 5. Oktober erhält ›Der Griffel Gottes‹ (BA, Bl. 5, 21) überhaupt keine Textsortenbezeichnung. Am 6. Oktober folgt ein Text mit dem Titel ›Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege‹ (BA, Bl. 6, 24), am 10. Oktober wird ›Muthwille des Himmels‹ wiederum mit ›Eine Anekdote‹ untertitelt (BA, Bl. 9, 36). Einige weitere Texte tragen auch nur den Titel ›Anekdote‹.

Den Titel ›Tagesbegebenheit‹ hingegen führt überhaupt kein Text in den ›Berliner Abendblättern‹. Der Begriff wird vielmehr ausschließlich im Plural verwendet, und das auch nur am 1., 2., 4. und 5. Oktober. Ab dem 6. Oktober verschwindet diese Rubrik. Teilweise geht sie in der Rubrik ›Polizeiliche Tages-Mittheilungen‹ (BA, Bl. 6, 26) auf, die an die Stelle der Bezeichnung ›Polizei-Rapport‹ der ersten Blätter tritt. Auch das ›Extrablatt zum 7ten Berliner Abendblatt‹ vom 8. Oktober trägt diese Überschrift, die dann bis zum 2. Januar 1811 beibehalten wird (bekanntlich bekam Kleist später keine polizeilichen Informationen aus erster Hand mehr).

S. 147–161, hier S. 151f., oder Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 353–357.

2 Natürlich ist ein Autor nicht dazu verpflichtet, die Textsorte zu bestimmen, der sein Text zugehört. Es kommt dabei aber nicht zuletzt auf den Kontext an. Insbesondere in einer Zeitung spielt die Textsortenbestimmung eine andere Rolle als in einer Buchveröffentlichung. Für diesen Publikationsort könnte man argumentieren, dass, sobald die Textsortenbestimmung Anekdote auftaucht, alle Texte, die nicht diese Bezeichnung tragen, auch nicht als Anekdoten gelesen werden sollen. Dass diese Rechnung in Bezug auf die ›Berliner Abendblätter‹ nicht aufgeht, sagt viel über dieses Zeitschriftenprojekt aus.

Ab dem 12. Oktober taucht zudem – parallel dazu – eine weitere, ›Miscellen‹³ genannte Rubrik auf (BA, Bl. 12, 50), die bis zum Schluss beibehalten wird und eben Vermischtes enthält.⁴

Die erste Präsupposition besteht also darin, dass es sich bei dem zitierten Text ›in Wahrheit‹ um eine Anekdote handelt, die zweite besteht darin, dass es sich überhaupt um *einen* Text handelt. Im Ganzen lautet der mit ›Tagesbegebenheiten‹ überschriebene Teil wie folgt:

Tagesbegebenheiten.

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei, und er könnte sich wohl unter einen Andern stellen. Der Capitain v. Bürger, der ein stiller und bescheidener Mann ist, stellte sich wirklich unter einen andern: worauf der &c. Brietz unmittelbar darauf vom Blitz getroffen und getödtet ward.

Pariser Blätter erklären das Geschwätz wegen Einführung eines Papiergeldes, für eine lächerliche Fabel, und geben die bestimmte Versicherung, daß die Regierung davon nichts wissen wolle.

Die Loosschen vier Whistmedaillen, mit der Fabel vom Fuchs und der Traube u.s.w., werden, von diesem geschätzten Künstler mit neuen Umschriften versehen, in Kurzem im Publico erscheinen. (BA, Bl. 2, 10)

Über diese Zusammenstellung lässt sich nun zumindest sagen, dass sie sehr heterogen ist. Und zwar nicht nur hinsichtlich ihres Inhalts, sondern auch hinsichtlich ihres Status. Nur die erste Meldung betrifft eine konkrete Begebenheit; bei der zweiten fällt es schwer, überhaupt etwas über den Inhalt zu sagen – besteht die Nachricht darin, dass die Franzosen möglicherweise Papiergeld einführen oder dass es das Gerücht gibt, dass sie es tun, oder dass die Blätter übereinstimmend das Geschwätz für falsch erklären oder dass die Regierung dementiert? Und was behaupten die Pariser Blätter eigentlich genau? Erklären sie, dass die Regierung nichts davon weiß, oder stellen sie fest, dass sie nichts davon wissen *will*? Durch das »wolle« am Schluss gerät die ganze Meldung zweifellos und sicherlich beabsichtigter Weise endgültig ins Rutschen. Aber eine Begebenheit im eigentlichen Wortsinn⁵ ist sie ebenso wenig wie die

3 Um 1800 wurden ›Miscellen‹ eine beliebte Rubrik im Zeitungswesen; vgl. Roman B. Kremer, *Miszellen*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Nachträge A–Z, Bd. 10, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2012, Sp. 711–716.

4 Vgl. dazu auch Gilgen, *Ohne Maß* (wie Anm. 1), S. 148f.

5 Das Wort hatte zu Kleists Zeit bereits ziemlich genau die Bedeutung, die es heute hat: »eventus, vorfall, ereignis, geschichte« (begebenheit. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung [1854–1960], digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/dwb/begebenheit> (09.02.2018)). Das Wort ›Tagesbegebenheit‹ hingegen ist vor 1800 so gut wie nicht in Gebrauch und kommt vor allem im Zeitungswesen auf. Die zeitgleich mit den ›Berliner Abendblättern‹ in Berlin erscheinende Zeitung ›Der Freimüthige‹ hatte eine Rubrik ›Bulletin der Tagesbegebenheiten‹, wobei ›Miszellen‹ eine Unterrubrik dieser Rubrik sein konnte. Im Grunde ist das Wort überhaupt nur in Bezug auf ein Medium bzw. eine Institution

dritte Meldung, die ja eigentlich eine Ankündigung ist und in der das Wort »Fabel« merkwürdiger Weise in einem ganz anderen Sinne wieder auftaucht.

Man kann zweifellos gute Gründe anführen, die erste dieser drei ›Tagesbegebenheiten‹ auszukoppeln und für einen vollständigen Text zu erklären (wie beispielsweise Sembdner es in seiner Kleist-Ausgabe getan hat). Daraus folgt aber nicht, dass man sie unabhängig von ihrem Kontext auslegen sollte. Dies lässt sich im Folgenden an einem Aufsatz plausibilisieren, den Marianne Schuller dieser ›Tagesbegebenheit‹ vor einiger Zeit gewidmet hat. In ihm wird der Kontext zunächst angeführt, um danach umso wirkungsvoller ausgeblendet zu werden.

Als erstes wird von Schuller festgestellt, dass Kleists Text es durch spezielle syntaktische Maßnahmen erreiche, den kausalen Zusammenhang zwischen dem Blitzschlag und dem vorangegangenen Wortwechsel sowohl aufzurufen als auch zu stören. Dieser »Entzug von kausaler Kontext- und Sinnstiftung« werde besonders deutlich, wenn man die Darstellung Kleists mit derjenigen anderer Zeitungen vergleiche.⁶ In der ›Vossischen Zeitung‹ liest sich der Vorfall am Morgen des 2. Oktober 1810 (übrigens ohne eine Rubrizierung) nämlich wie folgt:

Am 29sten Septbr., Nachmittags um 3 1/2 Uhr, ließ sich bei einem starken Gewitterregen unvermuthet ein einziger starker Donnerschlag über die Stadt hören. Dreißig Schritt von einem Hause, das mit einem Blitzableiter versehen ist, schlug der Wetterstrahl in eine Pappel auf der neuen Promenade, die nach dem Haakschen Markte führt, streifte auf einer Seite des Baumes die Rinde von der Krone bis 3 Fuß von der Erde glatt ab, und erschlug einen Mann, der sie umklammert hielt. Der Unglückliche starb auf der Stelle, und hinterläßt eine Wittwe und 3 Waisen.⁷

Völlig überzeugend merkt Schuller an, dass die ›Vossische Zeitung‹ ein anderes Narrativ in Anschlag bringe: Das Ereignis sei ein »Unglücksfall, der nicht zuletzt dadurch eingetreten ist, daß die Natur über die Technik in Gestalt des 1752 erfundenen Blitzableiters auf erschütternde und furchtbare Weise triumphiert hat«.⁸

sinnvoll, die diese Tagesbegebenheit zeitnah (eigentlich: am selben oder darauffolgenden Tag) überträgt bzw. verbürgt. Denn trivialerweise ereignen sich alle Begebenheiten an irgendeinem Tag (es sei denn, man versteht ›Tag‹ in Opposition zu ›Nacht‹).

6 Marianne Schuller, Eine Anekdote Kleists in der Zeitung [1997], www.textkritik.de/vigoni/schuller.htm (17.05.2019). Der Beitrag ist nicht paginiert. Eine stark an Schullers Aufsatz angelehnte Lektüre der ›Tagesbegebenheit‹ hat neuerdings auch Gregor Babelotzky vorgelegt, vgl. Gregor Babelotzky, Wie »vom Blitz getroffen« poetischer Text entsteht: Heinrich von Kleists ›Tagesbegebenheit‹. In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 2016, Bonn 2017, S. 11–31. Babelotzky bemüht sich, wie der Titel bereits andeutet, ebenfalls darum, den Text seinem diskursiven Kontext zu entziehen, stellt dabei aber nicht wie Schuller die intertextuellen Bezüge ins Zentrum, sondern konzentriert sich auf eine Mikroanalyse der sprachlichen Form und der in ihr enthaltenen Wertungen und Voraussetzungen.

7 Königlich Privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen [= ›Vossische Zeitung‹], 02.10.1810, Nr. 118, unpag., zit. nach BKA II/7, 8.

8 Schuller, Eine Anekdote Kleists (wie Anm. 6). Dieses von der ›Vossischen Zeitung‹ unterlegte Narrativ wird natürlich noch weiter angereichert: Dass der Mann den Baum

Ausgehend von einer weiteren Bezugnahme auf dieses Ereignis eine Woche später in der Berliner Zeitschrift ›Der Freimüthige‹, in der zunächst der Bericht der ›Vossischen Zeitung‹ abgedruckt und dann, leicht verändert, die Version aus den ›Berliner Abendblättern‹ hinzugesetzt wird, holt Schuller dann weiter aus. Vom Heraustreten der Sprache »aus der Entsprechungsfunktion zwischen Ereignis und Bedeutung« ist die Rede, vom Aussetzen der »teleologische[n] Paradigmatik von Narration und von Geschichte«. Das lässt sich noch nachvollziehen, weil es Elemente betrifft, die den Stil und die Schreibweise Kleists ganz allgemein kennzeichnen. Aber dann wird an den »General Bogislaw Friedrich von Tauentzien« gedacht, der ein »Held des Siebenjährigen Krieges« war, aber auch, »gleichsam anekdotisch mit einem Helden der deutschen Literatur verbunden« sei, nämlich mit Gotthold Ephraim Lessing. Im

»umklammert« hielt, suggeriert das Bewusstsein einer Ausgesetztheit. Dass Frau und Kinder erwähnt werden, betont den Umstand, dass er mitten aus dem Leben gerissen wurde und eine Lücke lässt. Letzteres erweist sich insbesondere deshalb als topisch, weil im Polizeibericht vom 30. September 1810 etwas ganz anderes steht. Dort heißt es unter der Rubrik ›Unglücksfälle: ›Der Arbeitsmann Christian Brietz aus Pommern, ist gestern in der neuen Promenade unter einem Baum vom Blitze erschlagen. Der Schlag hat die linke Seite und den OberArm getroffen, und alle vom Geheimen Rath Welper und Chirurgus Hamster sogleich versuchte Rettungsmittel sind ohne Erfolg gewesen. Er hat weder Frau noch Kinder, auch hier keine Verwandte.« (Arno Barnert in Zusammenarbeit mit Roland Reuß und Peter Staengle, *Polizei – Theater – Zensur. Quellen zu Heinrich von Kleists ›Berliner Abendblättern‹*. In: BKB 11, 29–353, hier 49) In den ›Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen‹ (= ›Spenerische Zeitung‹) vom 2. Oktober 1810 liest sich das Ganze übrigens noch einmal ganz anders. Dort liest man in einem mit ›Der vergangene Sommer (!) betitelten längeren Artikel, dass es im September 1810 sechs- undzwanzig ganz trockene Tage gegeben habe, und dass »nach dieser langen Dürre [...] am vergangenen Sonnabend [...] der Himmel nicht eben gewitterhaft aus[sah]«: Er ließ »vielmehr einen von den Ackerwirthen wegen der Saat lange ersehnten allgemeinen Landregen erwarten, als es schon zwischen 3 und 4 Uhr sanft zu regnen begann und plötzlich unter einem heftigen Donnerschlag ein Platzregen einbrach. Der Blitzstrahl erschlug in der alten Commandantenstraße (auf der sogenannten neuen Promenade) einen Arbeitsmann namens Pritz, der dort eben unter einen Baum getreten war. Er ward von einem menschenfreundlich herzuwendenden Eigenthümer sogleich in dessen benachbartes Haus gebracht und unter Anordnung des hinzugerufenen Arztes wurden sogleich alle zweckdienlichen Mittel angewandt, jedoch vergeblich. Der Strahl hatte den Erschlagenen auf einen metallenen Knopf seiner Jacke getroffen, und ohne denselben durchzuschlagen auf der Oberfläche eine Vertiefung gemacht und an dieser Stelle das Metall geschmolzen. Vom Brustbein aus, wo die Haut wie weggebrannt war, ging queer (!) über die linke Brust, und von da an der innern Seite des linken Armes über die Lende bis an den linken Fuß hinab, ein blauer Streif, als wäre er durch Schießpulver verbrannt. Der Schu (!) war gänzlich unverletzt, und vom Ausgange des Strahles nirgends eine Spur zu sehen. Bewundernswert ist es, daß der Baum, unter welchem sich der Erschlagene befand, ungleich kleiner ist als der ohngefähr 30 Fuß weit davon entferntere, der aus Höhe und Umfang weit eher zum Leiter hätte dienen können.« (Berlinerische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, 02.10.1810, Nr. 118, unpag., zit. nach BKA II/7, 8) Man sieht: Auch die Verschiedenartigkeit der Berichte der beiden traditionsreichsten Berliner Zeitungen wäre eine nähere Analyse wert.

siebten Buch von ›Dichtung und Wahrheit‹, so der Gedankengang weiter, komme Goethe »auf Lessings Komödie ›Minna von Barnhelm‹ zu sprechen. Die »dramaturgische Erneuerung« dieser Komödie hänge Goethe zufolge mit dem Wirtshausleben zusammen, das Lessing im Gefolge des Generals Tauentzien geführt habe. Von Lessing aber wiederum sei ein »Aperçu« überliefert, »das sich auf den General Tauentzien bezieht«, nämlich: »Wäre der König von Preußen so unglücklich geworden, seine Armee unter einem Baume versammeln zu können, General Tauentzien hätte gewiß unter diesem Baum gestanden.« Schuller schlussfolgert (vorerst, denn es geht noch in dieser Weise weiter): »Eine Wurzel des Baums der Kleistschen Anekdote also führt in die Literatur.«⁹ Diese Gedankenverbindungen erscheinen nicht nur deshalb überzogen, weil in ihnen der Resonanzraum einer literaturwissenschaftlichen Recherche dem Verfasser dieses Textes bzw. Textausschnitts untergeschoben wird. Sie blenden mit dieser Operation auch den diskursiven bzw. pragmatischen Zusammenhang aus, in dem dieser Text bzw. dieser Textausschnitt verfasst und veröffentlicht ist, und lenken damit von dem Spannungsfeld ab, in dem Tagesbegebenheit und Anekdote bei Kleist angesiedelt sind.

II.

Der Vorfall (die »Begebenheit«) ereignete sich, wie dem Bericht der ›Vossischen Zeitung‹ zu entnehmen ist, am 29. September. Das war ein Samstag. Am darauffolgenden Montag, den 1. Oktober, erschien die allererste Ausgabe der ›Berliner Abendblätter‹. In dieser ersten Ausgabe steht nichts von dem Tod durch Blitzschlag auf der Neuen Promenade. Hätte Kleist zum Zeitpunkt der Drucklegung seiner ersten Ausgabe von diesem Unglücksfall gewusst, hätte er ihn zweifellos sofort in seine Rubrik ›Tagesbegebenheiten‹ aufgenommen. Dort stehen nämlich wenig sensationelle Dinge wie: »Privatnachrichten. Der Gr.(!) Gottorp soll in Riga angekommen sein.« (BA, Bl. I, 4)¹⁰

Stattdessen wurde also zunächst – wie erwähnt – in anderen Zeitungen davon berichtet, z. B. am 2. Oktober in der ›Vossischen Zeitung‹ (die als »Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen« einen quasi-offiziellen Ruf genoss¹¹). Dass diese, wie auch die übrigen Berliner Zeitungen, an Montagen nicht erschienen,¹² hätte den täglich außer Sonntag erscheinenden ›Berliner Abendblättern‹ einen Vorteil verschaffen können, der genau im Sinne ihrer Programmatik

9 Schuller, Eine Anekdote Kleists (wie Anm. 6).

10 Auch der Umstand, dass die Rubrik ›Tagesbegebenheiten‹ mit solchen banalen Mitteilungen einsetzt, spricht nicht gerade dafür, diese als literarische Werke zu analysieren.

11 Vgl. Peter de Mendelssohn, Tante Voss und Onkel Spener. In: Ders., Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse, überarbeitete und erweiterte Aufl., Frankfurt a.M., Berlin und Wien 1982, S. 36–53.

12 Vgl. zur Erscheinungsweise der Berliner Zeitungen etwa Matthias Wolfes, Öffentlichkeit und Bürgergesellschaft. Friedrich Schleiermachers politische Wirksamkeit, Berlin und New York 2004, S. 409.

war. So aber musste Kleist diese Tagesbegebenheit aus der abgelaufenen Woche (die mithin eigentlich keine Tagesbegebenheit mehr war) anscheinend selbst aus der Zeitung erfahren.

Nun wollte es aber wohl der Zufall, dass Kleist mit dem noch einmal davon gekommenen »Capitain v. Bürger« persönlich bekannt war und dieser ihm die Ergänzung dessen, was in der Zeitung zu lesen war, selbst berichtet hat. Jedenfalls ist diese Annahme von Helmut Sembdner sehr plausibel (SW⁹ II, 910).¹³ Die neue Information hätte Kleist dann am 2. Oktober erhalten, *nachdem* er von dem Blitzschlag gelesen hatte und *bevor* seine zweite Ausgabe in Druck ging.

Das Neue, was Kleists Bericht zu bieten hatte – also die eigentliche Meldung –, bestand nicht in dem Vorfall selbst, sondern in der Nennung der Beteiligten und der Offenlegung der besonderen Umstände. Dass die »Vossische Zeitung« mit einem anderen Narrativ operiert, liegt ja nicht einfach daran, dass sie sozusagen tumb ist und Kleist abgründig, sondern dass Kleist mit den ihm möglicherweise exklusiv zuteil gewordenen Informationen eine ganz andere Rahmung des Vorfalls zur Verfügung steht.

Zugleich handelt es sich aber um den Nachtrag eines Zuspätgekommenen. Kleist kann nicht mehr so tun (oder: glaubt, nicht mehr so tun zu können), als würde er als Erster von diesem Blitzschlag berichten. Man beachte noch einmal die merkwürdige Struktur des ersten Satzes:

Dem Capitain v. Bürger, vom ehemaligen Regiment Tauenzien, sagte der, auf der neuen Promenade erschlagene Arbeitsmann Brietz: der Baum, unter dem sie beide ständen, wäre auch wohl zu klein für zwei, und er könnte sich wohl unter einen Andern stellen. (BA, Bl. I, 10)

Das erste, was hier auffällt, ist das merkwürdige Attribut, das in einer kleinen Prolepse schon vorwegnimmt, was nachher im zweiten Satz als Ereignis berichtet wird: dass der Arbeitsmann Brietz auf der Neuen Promenade vom Blitz erschlagen worden ist. Wenn man sich klar macht, dass sich Kleists Meldung *nicht* an Leser richtet, die über den tödlichen Blitzschlag unterrichtet werden müssen, sondern vielmehr an solche, die bereits davon gehört oder gelesen haben und die nun darüber unterrichtet werden sollen, was diesem tödlichen Blitzschlag *voranging*, verschwindet diese Irritation.¹⁴

13 Freilich bleibt das eine Vermutung. Die Alternative wäre, dass Kleist dem »Capitain v. Bürger« die Sache kurzerhand untergeschoben hat, was, da dieser eine historische Person ist, recht gewagt wäre. Eine solche Unterschiebung wäre freilich ein Akt literarischen Fingierens, der aber aufgrund des pragmatischen Kontexts nicht als solcher zu entziffern und insofern »privater« Natur war.

14 Hingegen Marianne Schuller: »Der Arbeitsmann Brietz ist bereits vor seiner Rede erschlagen, nach der er erschlagen wird. Spricht hier geisterhaft ein Toter? Oder stellt die Ent-Stellung der Chrono-Logie, die eine einfache Opposition von Leben vs. Tod impliziert, eine winzige Allegorie auf die Diskursform Bericht dar? Stellt sie dar, daß sich mit dem Auftritt des Berichts das Ereignis immer schon begeben hat? Daß das Ereignis des Berichts den Gegenstand nicht nur transportiert, sondern auch erschlagen haben wird?« (Schuller, Eine Anekdote Kleists, wie Anm. 6)

Das heißt nicht, dass man nun nicht weiter zu analysieren braucht, was da zu lesen ist. Aber man muss zunächst einmal anerkennen, dass dieses Attribut das Symptom einer publizistischen Problematik ist. Kleist hätte ja auch ganz explizit auf die bereits vorliegenden Zeitungsberichte Bezug nehmen können. Oder nicht? Es würde zu weit führen, an dieser Stelle Vermutungen darüber anzustellen, warum er es nicht getan hat. Dazu müsste man nicht zuletzt genauere Untersuchungen durchführen, in welcher Weise und mit welchen Formeln im Zeitungswesen um 1800 auf Artikel anderer Zeitungen Bezug genommen wurde. Außerdem ist in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen, dass Kleist die Informationsquelle seiner Nachricht kaum nennen kann. Würde er den »Capitain v. Bürger« als seinen Informanten nennen, brächte er sich selbst als eine (private) Person ins Spiel, was seiner Rolle als Herausgeber zuwiderliefe. Und er würde zugleich offenlegen, dass die Sachverhaltsdarstellung durch einen der Beteiligten erfolgte. Tatsächlich kann sich der Leser ohnehin die Frage vorlegen, woher der (namentlich nicht genannte) Verfasser der ›Tagesbegebenheiten‹ weiß, was er da berichtet. Aber die Antwort fällt nicht schwer. Es waren nur zwei unter dem Baum, der eine von ihnen ist tot, da kann es nur der Überlebende sein. Überlebende Beteiligte sind aber nicht die zuverlässigste Quelle. Womöglich deshalb fügt Kleist noch einmal explizit in auktorialer Machtvollkommenheit hinzu, dass der »Capitain v. Bürger« ein »stiller und bescheidener Mann« ist.

Das Novum und die Attraktion der ›Berliner Abendblätter‹ sollten gerade in der Einbeziehung neuer und neuester Nachrichten bestehen. In diesem Zusammenhang wird immer wieder die Rolle des (später geadelten) Polizeipräsidenten Justus Gruner betont, der Kleist in der ersten Phase »mit dem täglich aktuellen Polizei-Rapport« versorgte, den dieser – so etwa Manuela Günter und Michael Homberg – »höchst erfolgreich zu nutzen verstand«.¹⁵ Es sei dahingestellt, ob und in welchem Sinne letzteres zutrifft (schließlich ist Kleist mit seinem Projekt gescheitert).¹⁶ Auf jeden Fall heißt es in der Selbsterklärung Kleists dazu im Blatt vom 4. Oktober bekanntlich:

Die Polizeilichen Notizen, welche in den Abendblättern erscheinen, haben nicht bloß den Zweck, das Publikum zu unterhalten, und den natürlichen Wunsch, von den Tagesbegebenheiten authentisch unterrichtet zu werden, zu befriedigen. Der Zweck

15 Manuela Günter und Michael Homberg, *Genre und Medium: Kleists Novellen im Kontext der ›Berliner Abendblätter‹*. In: Anna Ananieva, Dorothea Böck und Hedwig Pompe (Hg.), *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2011, S. 201–219, hier S. 208.

16 Vgl. dazu ausführlich die Studie von Sibylle Peters, *Heinrich von Kleist und der Gebrauch von Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter*, Würzburg 2003. Manuela Günter und Michael Homberg verweisen zwar auf diese Studie, unterschlagen aber, dass Peters eigentlich eine differente Position einnimmt. Ihre Gesamteinschätzung lautet: »Insgesamt, dies sollte deutlich werden, sind die Manöver der ›Abendblätter‹ zu unökonomisch, zu umwegig, zu eigenartig, als daß ihnen der Versuch gerecht werde, den einen hinter den ›Abendblättern‹ stehenden Plan zu dechiffrieren und die Hindernisse und Widrigkeiten zu beschreiben, an denen seine Umsetzung scheiterte.« (Günter und Homberg, *Genre und Medium*, wie Anm. 15, S. 211) Stattdessen spricht Peters sehr plausibel von einer »offene[n] experimentelle[n] Konstellation« (Peters, *Heinrich von Kleist und der Gebrauch von Zeit*, S. 29).

ist zugleich, die oft ganz entstellten Erzählungen über an sich begründete Tatsachen und Ereignisse zu berichtigen [...]. (BA, Bl. 4, 18)

Dieses staatstragende Lippenbekenntnis zeigt gerade, dass für die hier *expressis verbis* erwähnten ›Tagesbegebenheiten‹ nur eben die Polizei als ausweisbarer Nachrichtenlieferant in Frage kommt (wenn man nicht aus anderen Zeitungen zitieren will). Nachrichtenagenturen gibt es zu dieser Zeit nicht. Die Alternative ist nur das Gerücht, eben die »entstellten Erzählungen«, die in dieser offiziellen Verlautbarung zwar als etwas zu Bekämpfendes ausgewiesen werden, die aber – als das genaue Gegenstück zur polizeilichen Verlautbarung – ebenso eine genuine Quelle für Meldungen sind.

Auf die besondere Bedeutung des Gerüchts in den ›Berliner Abendblättern‹ hat man immer wieder hingewiesen.¹⁷ Formen und Formeln, um ein Gerücht in einer Zeitung aufzunehmen und abzdrukken, sind vorhanden; für den Ausweis persönlicher Mitteilungen als Quelle einer aktuellen Nachricht gibt es hingegen keine Form und keine Formel, und es kann sie auch nicht geben. Auch insofern schlägt sich also der publizistische Kontext in der sprachlichen Form der später unter die Anekdoten aufgenommenen Tagesbegebenheit vom »Capitain v. Bürger« nieder.

Er tut dies aber auf indirekte, nicht-offensichtliche Weise. Dies ist einerseits darauf zurückzuführen, dass es keine Routinen für die publizistische Stellung und damit letztlich für die Subjektposition gab, in der Kleist sich als Herausgeber der ›Berliner Abendblätter‹ befand, weil Tagesberichterstattung dieser Art Neuland war, und weil Kleist dieses Neuland eher als ein Experimentierfeld auffasste, was dem Projekt auf Dauer nur zum Verhängnis werden konnte.¹⁸ Andererseits führt gerade diese Indirektheit dazu, dass die ›Tagesbegebenheit‹ auch aus ihrem Kontext gelöst und als Anekdote gelesen wurde. Denn ein Merkmal der Anekdote besteht gewiss

17 Vgl. Johannes F. Lehmann, Faktum, Anekdote, Gerücht. Zur Begriffsgeschichte der ›Tatsache‹ und Kleists ›Berliner Abendblätter‹. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), S. 307–322, hier S. 317–319, und Günter und Homberg, Genre und Medium (wie Anm. 15), S. 218f. Das 6. Blatt der ›Berliner Abendblätter‹ enthält sogar eine Überschrift ›Gerüchte‹, als handle es sich um eine mögliche Rubrik (BA, Bl. 6, 26); Blatt 8 enthält die Überschrift ›Stadt-Gerücht‹ (BA, Bl. 8, 34).

18 Johannes Lehmann fokussiert in seinem Aufsatz die Bedeutung noch unabgeschlossener Vorgänge für die ›Berliner Abendblätter‹, so gleich in den ersten Blättern die laufende Berichterstattung über die Serie von Brandanschlägen in Berlin oder aber die geradezu burleske Berichterstattung über den zunächst verhinderten Luftschiffer Herrn Claudius am 15. Oktober. Lehmann schreibt: »In intensiver Form sind Kleists Mitteilungen zeitlich und räumlich auf ihre Referenz und auf die Frage nach ihrer Tatsächlichkeit bezogen. Aus dem zeitlichen Rhythmus ihres Erscheinens und die Mitteilungen über Vorfälle in der Stadt schlägt Kleist ganz buchstäblich Kapital.« (Lehmann, Faktum, Anekdote, Gerücht, wie Anm. 17, S. 317) Das Gegenstück dieser Möglichkeit ist aber das Fehlen von routinierten Verfahrensweisen, wie man zum Beispiel burleske Rückkopplungseffekte vermeidet, die aus der Zeitspanne zwischen dem Schreibakt und dessen Publikation entstehen. Im Falle des Luftschiffers Claudius scheint Kleist dieses Problem sogar auszustellen.

darin, dass sie Anspruch auf Faktizität erhebt, ohne diesen Anspruch durch Angabe einer Quelle überprüfbar zu machen.¹⁹

III.

Aber was heißt das eigentlich: etwas als Anekdote lesen? Ich habe an anderer Stelle vorgeschlagen, das Feld der Anekdote ausgehend von zwei Polen zu beschreiben, die ich die *sprechende* und die *stumme* Anekdote genannt habe.²⁰ Beide Formen der Anekdote haben ihre eigene Geschichte. Die *sprechende* Anekdote ist in ihrer Grundform apophthegmatisch,²¹ sie ist durch eine dreischrittige Form definiert: *occasio*, *provocatio* und *dictum*. Sie endet mit dem *dictum* eines sprachmächtigen Subjekts, das die Situation insofern auflöst, als keine Replik auf sie mehr möglich scheint. Die *stumme* Anekdote hingegen ist durch ihren Stoff definiert: ein kleines Ereignis mitsamt seinen Begleitumständen, etwas Nebenbei-Erzähltes, ein historischer *Splinter*, der uns – obwohl folgenlos – zu denken gibt, mit dem wir nicht fertig werden können. Wie lang oder wie kurz eine in diesem Sinne *stumme* Anekdote ist, bemisst sich allein danach, wie viel erzählt werden muss, um das Ereignis ins rechte Licht seiner Merkwürdigkeit zu rücken.

Die Anekdoten Kleists (bzw. das, was man unter ihnen rubriziert) würden demnach offensichtlich zu den *stummen* Anekdoten gehören. Kaum eine von ihnen folgt dem Schema *occasio*, *provocatio*, *dictum*. Sie sind sehr unterschiedlich in Länge und Ausgestaltung. Sowohl die *sprechende* als auch die *stumme* Anekdote allerdings beabsichtigen, die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Berichtete zu lenken und nicht auf den Bericht selbst. Klassischer Weise schlägt sich das in der Forderung nach Kürze (*brevitas*) und Sachlichkeit (*genus humile dicendi*) nieder. Das heißt auch für die Anekdoten Kleists: Wenn sie als Anekdoten gelesen werden sollen, dann darf ihre Form nur daraufhin betrachtet werden, inwiefern sie geeignet ist, das berichtete Ereignis in das Licht seiner Denkwürdigkeit (oder seiner Merkwürdigkeit) zu stellen. Wer über eine Anekdote spricht, ohne über das Ereignis nachzudenken, das den tatsächlichen Anlass zu ihrer Bildung gab, verfehlt die Anekdote. Denn derjenige, der sie erzählt, erfindet sie nicht, sondern gibt sie nur wieder (auch wenn es sich *de facto* um etwas Erfundenes handelt). Man könnte sagen, dass die Anekdote auf einem faktualen narrativen Kern insistiert, der sich nicht auf den Begriff bringen lässt (und deshalb weitergegeben wird).

Auf das Beispiel der ›Tagesbegebenheit‹ bezogen, könnte man wie folgt formulieren: In der sozusagen unvollständigen Version der ›Vossischen Zeitung‹ wohnt dem berichteten Ereignis nur eine schwache anekdotische Potenz inne, da das durch die

19 Vgl. dazu Michael Niehaus, Die *sprechende* und die *stumme* Anekdote. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 132 (2013), S. 183–202, hier S. 197.

20 Vgl. Niehaus, *sprechende* und *stumme* Anekdote (wie Anm. 19).

21 Vgl. Theodor Verweyen, Apophthegma und Scherzrede. Die Geschichte einer einfachen Gattungsform und ihrer Entfaltung im 17. Jahrhundert, Bad Homburg, Berlin und Zürich 1970.

Nebenumstände (den Blitzableiter in der Nähe) herbeizitierte Narrativ den Vorfall zum bloßen Beispiel eines Allgemeinen macht. Mit Kleists Verschiebung des Fokus auf die Vorgeschichte des Ereignisses (wodurch dieses allerdings auch aufhört, eine bloße Tagesbegebenheit zu sein) verhält sich das völlig anders. Denn jetzt geht es um das Verhältnis der Interaktion zwischen den beiden Beteiligten zu dem später eintretenden Ereignis.

Im Mittelpunkt steht damit nicht mehr die Frage, wie der Blitzschlag zu deuten ist, der einen der beiden Beteiligten tötet (ob er eine Strafe ist oder bloßer Zufall usw.), sondern der Befund, dass es sich um eine Konstellation handelt, bei der wir nicht umhin kommen, in einen Deutungsprozess verwickelt zu werden. Dass die Frage nach der Kausalität in dieser Anekdote im Raum steht, ohne beantwortet werden zu können, ist keine exklusive Eigenschaft von Kleists Text, sondern ergibt sich aus der (Kleist vermutlich erzählten) Begebenheit selbst und würde sich ebenso in jeder anderen Fassung gestellt haben.

Kleists Leistung besteht vielmehr darin, die Begebenheit in größtmöglicher Kargheit im Raum *stehen* zu lassen. Die Frage, was es mit dieser in den Raum gestellten Begebenheit auf sich hat, stellt sich im Übrigen – und das hätte auch Marianne Schuller erkennen können, wenn sie die Leistung Kleists nicht unbedingt in seinem Umgang mit literarischen Prä-, Sub- und Intertexten hätte sehen wollen – ganz besonders für den Überlebenden, also den »Capitain v. Bürger«. Wir Leser können vielleicht ohne Weiteres annehmen, dass es Zufall war, dass der Blitz in *diesen* Baum nach *dieser* unverschämten Rede einschlug, aber der »Capitain v. Bürger« muss daraus schließen, dass er sein Leben der Unverschämtheit jenes anderen verdankt, dass gewissermaßen die Vorsehung Brietz diese unverschämten Worte hat sprechen lassen, weil er – »Capitain v. Bürger« – sonst unter diesem Baum stehen geblieben wäre.

IV.

Man kann an dieser Stelle innehalten und sich abschließend fragen, mittels welcher Modelle die Stellung, von der aus Kleist in den »Berliner Abendblättern« spricht bzw. sprechen lässt und eine Entscheidung darüber fällt, in welcher Form zum Beispiel eine Anekdote erscheinen soll, am besten beschrieben werden kann. Es liegt nahe, sich hierfür bei Kleist des semantischen Feldes des Kriegs zu bedienen: Bei kaum einem anderen deutschen Autor ist die Verbindung zu Krieg und Ausnahmezustand so festgefügt wie bei ihm.²² Das betrifft sowohl seine Themen als auch seinen Stil und seine Schreibweise. Es betrifft aber auch die biographische Dimension, und zwar nicht nur, weil Kleist ein Apologet der Befreiungskriege war; als kriegerisch kann man auch seine Einstellung auf dem Gebiet der Literatur und Publizistik

22 Vgl. nur etwa Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987; Gerhard Neumann (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994; Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011.

bezeichnen.²³ Stets wird der Krieg *hineingetragen*, wo er (offiziell) nicht ist. Das Kriegerische – aber nicht der reguläre Krieg – spielt in Kleists Anekdoten bereits thematisch eine nicht unerhebliche Rolle. Die Anekdoten gleichen aber auch selbst, wie Jenny Sréter ausführt, »irreguläre[n] Truppen«.²⁴

Man kann hier die Unterscheidung zwischen Strategie und Taktik fruchtbar machen und zwar in dem sehr prinzipiellen Sinn, den Michel de Certeau in seinem Buch ›Kunst des Handelns‹ diesem Begriffspaar beigelegt hat. Er schreibt:

Als »Strategie« bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer ›Umgebung‹ abgelöst werden kann. Sie setzt einen Ort voraus, der als etwas *Eigenes* umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisation seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt [...] dienen kann.

Ganz anders die Taktik:

Als »Taktik« bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Eigene als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können. Sie verfügt über keine Basis, wo sie ihre Gewinne kapitalisieren, ihre Expansionen vorbereiten und sich Unabhängigkeit gegenüber den Umständen bewahren kann.²⁵

Kleists Operationen sind in diesem Sinne – in jeder Hinsicht und mit allen Implikationen – dem Bereich der Taktik zuzuschlagen. Diese Feststellung will auch als eine Verallgemeinerung des für Kleist immer wieder geltend gemachten »Partisanenhaften«²⁶ verstanden werden. Gerade im Hinblick auf die Textsorte Anekdote ist der Begriff der Taktik vor allem auf den Komplex von Autorschaft und Werkherrschaft anzuwenden. Zunächst gilt natürlich in Bezug auf die ›Berliner Abendblätter‹, dass

23 Schon Reinhold Steig sprach ja 1901 im Titel seines voluminösen Buchs von ›Kleist's Berliner Kämpfen‹ (wie Anm. 1).

24 Jenny Sréter, Irreguläre Truppen: Kleists Militär-Anekdoten in den ›Berliner Abendblättern‹. In: KJb 2014, 155–171, hier 170: »Die Nähe der Werke von Kleist und Clausewitz wurde bereits mehrfach erörtert, nun zeigt sich diese Verwandtschaft besonders im Kontext der Militär-Anekdoten Kleists. Ist der Partisane Soldat und Zivilist zugleich, so findet sich auch bei der Anekdote eine solche Doppelnatur: Sie ist eine literarische Form, hat aber immer Referenz zum Realen.« Wenn es weiterhin heißt: »Wie Blitze schlagen die Anekdoten in die Zeitung ein und erschüttern sie über ihren kleinen Umfang hinaus«, so ist dabei wohl eher der Wunsch der Vater des Gedankens; aber das ist wiederum im Partisanenkrieg nicht anders. Andererseits ist die Zeitung jedoch Kleists eigenes Projekt. Aber auf dieser höheren Ebene eignet eben dem Projekt der ›Berliner Abendblätter‹ selbst wieder etwas Partisanenhaftes.

25 Michel Certeau, Kunst des Handelns, aus dem Französischen von Ronald Voullié, Berlin 1988, S. 23.

26 Vgl. – gleichsam schulbildend – Kittler, Die Geburt des Partisanen (wie Anm. 22).

Kleist in eine bestehende Zeitungslandschaft einzudringen versuchte, ohne mit etwas »Eigenem« rechnen zu können, ohne eine »Basis« zu haben und ohne seine Gewinne »kapitalisieren« zu können. Er hat immer nur taktisch nach den sich ergebenden Erfordernissen reagieren und (mit mehr oder weniger Erfolg) handeln können (ein Beispiel dafür ist das Verschwinden der Rubrik ›Tagesbegebenheiten‹ nach wenigen Tagen). An und für sich ist ein Autor ein Eigentümer, der sich über ein *Eigenes* definiert. Dafür, dass dies bei Kleist *nicht* der Fall ist, sind seine ›eigenen‹ Beiträge, aber auch sein Umgang mit den Beiträgen anderer in den ›Berliner Abendblättern‹ das beste Beispiel.²⁷ Kleist operiert gerade hier von einem »Ort des Anderen« aus. Er kann lediglich Material bearbeiten: nach der sich bietenden Gelegenheit, ohne einen übergreifenden Plan, ohne einen vollständigen Überblick. Das gilt allemal für die Anekdoten, die aus etwas Vorgefundenem etwas Nicht-Eigenes machen und bei denen die Grenze zu den Anekdoten-Überarbeitungen fließend ist. Wenn die Anekdoten nicht als Eigentum ihres Autors zu betrachten sind, dann darf auch die Analyse nicht darauf angelegt sein, dasjenige freizulegen und zu bergen, was Kleist gleichwohl (sozusagen den widrigen Umständen zum Trotz) an »Eigenem« hineingelegt hätte. Die taktischen Operationen, die Kleist vorgenommen hat, lassen sich nur rekonstruieren, wenn man sich auf das diskursive Kraftfeld einlässt, auf das sie sich beziehen – ohne die Aussicht, hier einen vollständigen Überblick zu gewinnen. Was hier über die ›Tagesbegebenheit‹ ausgeführt wurde, möge als ein Versuch in dieser Richtung aufgefasst werden.

²⁷ Vgl. dazu auch Pál Kelemen, Erklärungen der Redaktion: Kleists Autorschaftspraktiken in den ›Berliner Abendblättern‹. In: Gumbrecht und Knüpling (Hg.), *Kleist revisited* (wie Anm. 1), S. 169–182.

Glückliche und herausfordernde Unvorhersehbarkeit

Serendipität und das Anekdotische bei Kleist

I. Unvorhersehbarkeitskreativität, Serendipität und das Anekdotische

Der folgende Beitrag untersucht Verbindungen zwischen ästhetisch-kulturtheoretischen Denkfiguren der Unvorhersehbarkeitskreativität und Themen, Motiven sowie produktions- und rezeptionsästhetischen Aspekten von Kleists Anekdoten aus den ›Berliner Abendblättern‹. Zu den zentralen Motiven und Themen gerade der Anekdoten gehören Situationen, in denen, wie etwa exemplarisch in ›Muthwille des Himmels‹, unvorhersehbare Ereignisse die Figuren zu spontanen kreativen Handlungen nötigen oder in denen, wie etwa in ›Der neuere (glücklichere) Werther‹, solche Ereignisse zielgerichtete Handlungsintentionen eindrucksvoll ›ablenken‹. Solche erzählten Situationen besitzen einerseits offenkundig zentrale Bedeutung auf der diegetischen Ebene dieser Texte. Andererseits stellen sie oftmals den poetologischen Dreh- und Angelpunkt einer spezifischen Ausprägung von Anekdoten dar, die ihr wirkungsästhetisches Potential insbesondere durch die erzählzeitlich stark gedrängte Darstellung spektakulärer Unvorhersehbarkeit, aber auch – und mindestens ebenso wichtig – überraschender kreativer Reaktionen darauf entfalten. Für entsprechende kultur- und kreativitätstheoretische Konstellationen gibt es seit dem 18. Jahrhundert auch einen spezifischen Begriff, nämlich den der ›Serendipität‹. Was ist hierunter zu verstehen?

Der Sammler, Politiker und Autor Horace Walpole, unter anderem Verfasser der ersten *gothic novel* ›The Castle of Otranto‹, führte in einem Brief vom 28. Januar 1754 an den britischen Botschafter in Florenz, Horace Mann, den Begriff ›serendipity‹ als Modell für das Vermögen ein, mit dem Zufall oder besser, mit unvorhergesehenen und ungeplanten Entdeckungen und Handlungsimpulsen in kreativer Weise umzugehen. Walpoles Begriffseinführung erfolgt über eine Anekdote, die auf eine Lektüererfahrung rekurriert und aus dem gelesenen Text eine Szene der Spurenlese paraphrasiert, die wiederum als »derivation« des hier eingeführten Konzepts dienen soll:

I once read a silly fairy tale, called *The Three Princes of Serendip*: as their highnesses travelled, they were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things which they were not in quest of: for instance, one of them discovered that a mule blind of the right eye had travelled the same road lately, because the grass was eaten on the left side, where it was worse than on the right – now do you understand *serendipity* [...] this *accidental sagacity* (for you must observe that no thing you *are* looking for, comes under this description) [...].¹

¹ Horace Walpole, Letter to [Horace Mann], 28. Januar 1754. In: The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence, 48 Bde., Bd. 20, hg. von W. S. Lewis, New Haven 1975, S. 407f., hier S. 407.

Mit den beiden Merkmalen ›accident‹ und ›sagacity‹ benennt Walpole die beiden gleichrangigen Komponenten des Serendipitätsmodells, die nicht von ungefähr auch für Inhalte und Verfahren der Anekdotenform charakteristisch sind: Als Ausgangsimpuls fungiert eine zufällige, plötzliche Auffälligkeit, die unerwartet als Stimulus für kreative Vermögen fungiert. Serendipitäre Kreativität kann sich demnach also nicht selbst setzen, sondern bedarf spontaner heteronomer Impulse und Herausforderungen von außen. In dieser Positionierung, die sich zunächst einmal gegen zeitgenössische Kreativitätsparadigmen autonomer Genialität richtet, zeigen sich deutliche Parallelen etwa zu Kleists Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ ebenso wie zur Motivik und Poetik der Anekdoten Kleists.

Das autobiographische *setting* ist allerdings bei Walpole das eines wählerisch sammelnden, informierten Kenners, der sich selbst als autonomes schöpferisches Individuum begreift und »ungefährdet in einem« kreativen »Freiraum«² agiert. Offenbar gibt es Vorüberlegungen, der Fund erfolgt nicht völlig aus dem Nichts, sondern ist in gewisser Weise vorbereitet: Auch wenn der Ausgangsimpuls tatsächlich zufällig und der ›dip‹ als entscheidender aktiver Schritt des Beobachtenden spontan erfolgen, kann sich dieser dabei doch auf Vorkenntnisse und verlässlich abrufbare Vermögen verlassen. Zudem garantiert das an Konzeptionen der Genieästhetik erinnernde konstante ›Glück‹ des Brief erzählers, hier unter Verweis auf das Spiel der *sortes Vergilianae*³ angesprochen, offenbar nahezu unfehlbar dessen Erfolg. Hierin liegt ein entscheidender Unterschied zu entsprechenden Überlegungen Kleists zur kulturellen und literarischen Poetik der Unvorhersehbarkeitskreativität, auf die im Folgenden genauer einzugehen sein wird.

II. Kleists Entwurf einer anti-autonomistischen Theorie von Unvorhersehbarkeitskreativität als ›Verfertigungsdynamik‹

Schon in einem der berühmtesten Briefe Kleists an Wilhelmine von Zenge vom 16. und 18. November 1800 (DKV IV, 157–165), vor allem aber im Briefessay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (MA II, 284–289) werden entsprechende Denkfiguren der Unvorhersehbarkeitskreativität entworfen. Insbesondere treffen sich Walpoles *serendipity*-Brief und Kleists ›Verfertigung‹ in der zentralen Frage nach Kreativitätspraktiken, die im Sinne des mehr oder minder radikalen *imprévu* auf mehr oder minder unvorhergesehene und unvorhersehbare Vorkomm-

2 Günter Blumberger, Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne, Stuttgart 1991, S. 21.

3 Hiermit spielt Walpole auf ein Verfahren der Bibliomantie an, also das zufällige Aufschlagen von Textstellen und deren Interpretation als Orakel- und Weissagungssprüche, das unter anderem in der Antike an Texten Vergils praktiziert wurde, vgl. hierzu Helen Loane, The Sortes Vergilianae. In: The Classical Weekly XXI, 24 [30. April 1928], S. 185–189. Er verkehrt hierbei also mit Blick auf die *serendipity*-Lektüreepisode unter der Hand das Verhältnis zwischen Leser und Leseobjekt einer solchen Praxis.

nisse oder Funde antworten (müssen). Der Bezug der ›Verfertigung‹ zu Modellen der Improvisation als Praxis der »Responsivität« auf »[...] Impulse[] von außen«, die durch »Regelbr[ü]ch[e] [...] neue Formen und Spielräume des Handelns eröffnen[n]«,⁴ ist in der Forschung in jüngerer Zeit mit unterschiedlichen Akzentsetzungen verstärkt thematisiert worden.⁵ Der an »R[ühle] v[on] L[i]lienstern« adressierte Text thematisiert durch verschiedene anekdotisch strukturierte Beispielgeschichten Fälle, in denen »du etwas wissen« oder, allgemeiner, etwas hervorbringen »willst und es durch Meditation«, d.h. durch individuelle Anstrengung, »nicht finden kannst« (MA II, 284). Als zentraler Leitsatz fungiert die Formel »l'idée vient en parlant« (MA II, 284). In den vier Beispielanekdoten des Essays geht es um unterschiedliche Varianten kreativer Prozesse, die nicht autonom geplant werden, oder – würden sie zielgerichtet und autonom geplant werden – nicht so gelingen könnten, sondern die eines (tatsächlichen oder fingierten) antiteleologischen Anstoßes bedürfen, um das jeweilige rhetorische oder pragmatische Ergebnis in Form situativer Bastelei⁶ ›verfertigen‹ zu können. Thematisiert werden somit Alternativen zu einem autonomistischen und teleologisch strukturierten Kreativitätsmodell, in dem ein freier Entschluss am Anfang stehen und dann ein zielgerichtetes Vorgehen zu einem abschließenden Ergebnis führen würde, das der anfänglichen Intention und Planung entspricht. Die Modellsituation eines unerwarteten »Kreativitätstest[s]«⁷ erscheint damit nicht als defizitäre Form gehemmter Kreativität, sondern sogar als Möglichkeitsbedingung bestimmter Kreativitätsformen.

Das erste Beispiel des Verfertigungssessays bildet die monologisch strukturierte Rede vor der Schwester als Unterhaltung mit einer (nur) »virtuell Unterbrechenden«.⁸ Da dieses Gespräch zwar als Unterbrechung einsamer »Meditation« gesucht wird, aber monologisch strukturiert bleibt und gerade in dieser Konstellation zu überraschenden Erkenntnissen führen soll, steht es autonomistischen Kreativitäts-

4 Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke, Improvisieren. Eine Eröffnung. In: Dies. (Hg.), Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis, Bielefeld 2010, S. 7–19, hier S. 9–13.

5 Vgl. hierzu etwa Günter Blamberger, Figurationen des Schöpferischen bei Heinrich von Kleist. In: Literaturstraße 13 (2012), S. 115–124, vor allem S. 121–124, und Nina Hahne, ›Kampfspiele‹, oder: Die Improvisation in Heinrich von Kleists Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. In: Sandro Zanetti (Hg.), Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien, Zürich und Berlin 2014, S. 447–461 sowie Kai van Eikels, Politik der starken Abhängigkeiten. Kleists Stumpfheitslehre. In: KJb 2011, 110–133.

6 Zum kreativitätstheoretischen Paradigma der *bricolage*, also der Bastelei, in der innovative Ergebnisse aus nicht unbedingt passenden, situativ vorgefundenen Ausgangsmaterialien gefertigt werden, vgl. Claude Lévi-Strauss, Das wilde Denken, aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt a.M. 1968, S. 31–45.

7 Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 2), S. 13.

8 Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 38.

modellen noch relativ nahe. Bei den hier empfohlenen »Hebammenkünsten«⁹ handelt es sich ja um einen aktiv eingeschlagenen Umweg als Ausweg aus einer vorübergehenden kreativen Aporie. Hierbei kann das (männliche) Subjekt seine Verfahren, etwa den Einsatz rhetorischer »Kunstgriffe« wie »unartikulierte Töne« oder unnötige »Apposition[en]« und »Kampfspiele« (MA II, 285), durchaus noch selbst steuern. Ein gleichbleibendes Ziel wird so lediglich durch neue rhetorisch-intellektuelle »Manöver« verfolgt: »Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester« über eine »verwickelte« juristisch-administrative »Streitsache« oder »eine algebraische Aufgabe [...] rede, [...] so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde« (MA II, 284).

Anders liegt der Fall in der berühmten Anekdote vom »Donnerkeil« des Mirabeau«, die belegen soll, »daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde« (MA II, 285), und bei der für den Protagonisten, der am Ende durch seine Äußerungen eine Revolution auslösen wird, kein eigentliches Ziel am Anfang steht, sondern der »dreist[e]« Versuch, »den Anfang, auf gutes Glück, hin zu setzen« (MA II, 285). Mirabeaus Beispiel zeigt einen Akteur, der durch Prozesse der Agonalität, die durch zufällige, marginale Impulse gesteuert werden, allmählich in die Rolle des Anstifters einer folgenreichen Rebellion und eines Repräsentanten republikanischen Widerstandsgeistes hineingeleitet. Hier ist nicht unbedingt »glückliche« Zufälligkeit im Sinne einer eindeutigen moralischen oder politischen Wertung, sondern vielmehr allgemein folgenreiche und insofern bedeutsame Innovation als qualitatives Ergebniskriterium angesprochen.

Mirabeau plant in der Kernanekdote des Essays »nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung des Königs am 23. Juny [1789], in welcher dieser den Ständen auseinander zu gehen anbefohlen hatte« (MA II, 285), dem Erzähler zufolge *eigentlich* keine Revolution, dennoch entsteht aus seinen Sprechakten der Anfang einer Revolution. Aus dem Zwang, seine Antwortrede in einer so nicht gesuchten und so nicht erwarteten Situation zu improvisieren, bildet sich der rhetorische »Donnerkeil«, den er schließlich mit kaum zu ahnenden Folgen einsetzt, gerade erst unter Druck heraus. In einem an dramatische Stichomythien erinnernden raschen Wechsel zwischen Figurenrede und Erzählerkommentar wird Mirabeaus Rede hier unter pointierter Verwendung des Gedankenstrichs als fragmentiertes Wechselspiel von plötzlicher Provokation und riskanter spontaner Reaktion in Szene gesetzt, das als Klimax auf einen rhetorischen »Gipfel der Vermessenheit« führt:

»Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre« – und erst jetzo findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: »so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.« – Worauf er sich, selbst zufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte. (MA II, 286).

9 Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachkepsstradition der Moderne*, Göttingen 2003, S. 77.

Mirabeau erscheint hier zwar durchaus als maßgeblicher Akteur, aber eben nicht als frei und autonom Handelnder, vielmehr nimmt er an einem Interaktionsgeschehen zwischen aktiven Entscheidungen und sich schrittweise entfaltenden heteronomen Einflussfaktoren teil. Mit Blick auf diese Einflussfaktoren illustriert die Szene das Theorem der indirekt spektakulären Bedeutung marginaler Zufallsimpulse wie »das Zucken einer Oberlippe [...], oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette«, das gemäß der These des Brief erzählers unvorhersehbarerweise »in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge« (MA II, 286) bewirkte.¹⁰ Bei Kleist liegt der entscheidende inhaltliche Kontrast zu Walpoles Entwurf in der wesentlich stärkeren Betonung der agonalen Heteronomie von Prozessen der Unvorhersehbarkeitskreativität, die nicht etwa zwanglos zur Improvisation einladen, sondern über den Druck mehr oder weniger spontaner Herausforderungen wirken. Im Fokus stehen bei Kleist Szenarien, in denen das handelnde Subjekt nicht in einer Haltung freier Autonomie auf Impulse von außen warten kann, sondern in denen sich diese Impulse, gegebenenfalls als Reaktionszwänge, tatsächlich aufdrängen oder aber – im Sinne einer autonom gemachten Serendipität zweiter Ordnung, wie sie das Beispiel des Gesprächs mit der Schwester vorführt – in genau dieser aufdringlichen Form fingiert werden müssen. Wenn hier Mirabeaus Rede »mit einem Blitz verglichen wird«, dann erscheint sie nicht nur als »Abkürzung seines Kreativitätsmodells«,¹¹ sondern im Sinne zeitgenössischer poetologischer Metaphern der Anekdote als Funkschlag (»spark«¹²) zugleich auch als eine korrespondierende Veranschaulichung derjenigen rhetorischen Verfahren einer sprachlichen Inszenierung ergebnisoffener Steigerungsdynamiken, die auch anekdotisches Erzählen gerade bei Kleist prägen.

Wenn, wie hier nur angedeutet werden konnte, in Kleists Verfertigungssay ein im Vergleich zu Walpole thematisch und mit Blick auf anekdotische Darstellungsverfahren deutlich verwandtes, aber in der Akzentsetzung doch unterscheidbares anti-idealistisches¹³ Modell einer vor allem anti-autonomistisch zu verstehenden

¹⁰ Diese These wird in den Kontext der auch in Kleists ›Allerneuestem Erziehungsplan‹ (MA II, 379–386) avisierten Theorie der agonalen Interaktion moralischer »Ladungen« und »Polaritäten« (vgl. Blumberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen*, wie Anm. 2, S. 15) zwischen Subjekten gerückt, legt aber trotzdem zumindest im Hinblick auf das anekdotische Beispiel keine automatistische oder mechanistische Auffassung nahe, denn auf welche Weise der Ladungsausgleich in der betreffenden Szene erfolgt, wird wesentlich darauf zurückgeführt, auf welche Weise Mirabeau seinen begrenzten Handlungsspielraum responsiv-improvisatorisch nutzt.

¹¹ Blumberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen* (wie Anm. 2), S. 16.

¹² Zur anekdotentheoretischen Metapher des Blitzes im rezeptionsästhetischen Sinn einer indirekten Übertragung kreativer Inspiration vgl. Isaac D’Israeli, *A Dissertation on Anecdotes*. In: Ders., *Literary Miscellanies: Including a Dissertation on Anecdotes*, 2. Aufl., London 1801, S. 1–66, hier S. 41: »Men of genius catch inspiration from that of others. Their mind is not always prepared to pour forth its burning ideas [hier eine bemerkenswerte Parallele zu Kleists Verfertigungssay, R.M.]; it is kindled by the sparks struck by collision from the works of great writers«.

¹³ Vgl. hierzu Tim Mehigan, ›Der Donnerkeil des Mirabeau‹. Kleists Entdeckungen nach der Kant-Krise im Gebiete des Bewusstseins. In: Branka Schaller-Fornoff und Roger Fornoff (Hg.), *Kleist. Relektüren*, Dresden 2011, S. 271–288, hier S. 277.

›dunklen‹ Serendipität rekonstruiert werden kann, dann stellt sich wiederum die Frage, welche reflexiven, nämlich vor allem kreativitätstheoretischen, und welche ästhetisch-poetologischen Implikationen hieraus für Kleists eigene Anekdotenpoetik erschlossen werden können.

III. Die Anekdote als Form narrativer Unvorhersehbarkeitskreativität zwischen offener und geschlossener Struktur

Wie eingangs thematisiert, lassen sich in verschiedenen exemplarischen Anekdoten Kleists als wiederkehrende Elemente sowohl Aspekte einer ›glücklichen‹ Zufälligkeit im Sinne von Walpoles *serendipity*-Brief als auch die Darstellung herausfordernder Zufallsereignisse als kreativitätsstimulierende Drucksituation erkennen, wie sie auch Kleists ›Verfertigung‹ in den Blickpunkt rückt. Die Mikro-Plots der ›Abendblätter‹-Anekdoten zeigen typischerweise eine Kombination aus einem besonderen, oftmals polizeilich verbürgten oder aus publizistischen Quellen entnommenen Vorfall oder Ereignis als überraschendem Faktum, aus erzählten überraschenden oder normverletzenden Handlungsdynamiken und einer positiv, negativ oder – und dies ist der Regelfall – ambivalent zu wertenden Auswirkung. Analogien zwischen der poetologischen Struktur der Anekdoten und den Grundstrukturen der kultur- und kreativitätstheoretischen Denkfigur der Serendipität im Anschluss an Walpole werden hier deutlich, und zwar gerade auch hinsichtlich eines typischen Erzählgestus, der das dargestellte Geschehen glaubwürdig im Modus des Vorgefundenen, aus der heterogenen Vielzahl vermischter Vorkommnisse wie zufällig und ohne sinnhafte Notwendigkeit Selektierten präsentiert. Gleichzeitig zeigen sich aber auch signifikante Unterschiede, und zwar insbesondere hinsichtlich der erzählten Verlaufsformen von Unvorhersehbarkeitskreativität und der Frage nach der Wertung des jeweiligen Endes anekdotischer Mikro-Plots. Während in Walpoles *serendipity*-Urszene ein glücklicher Ausgang von serendipitären Prozessen der Unvorhersehbarkeit vorgezeichnet erscheint, an dessen Ende ein positiv gewertetes Ergebnis steht, zeigt sich in Kleists Anekdoten ein auch im Verfertigungssessay thematisiertes komplexes Spektrum von positiven, ambivalenten oder katastrophalen Ausgängen solcher Prozesse, die zugleich in unterschiedliche strukturelle Ausprägungen der Anekdoten als in sich abgerundete oder über sich selbst hinausweisende Kleinerzählungen münden. Typische Verfahren des anekdotischen Erzählens bewegen sich gerade auch in den ›Abendblättern‹ zwischen der Form der abgerundeten, in sich ›geschlossenen‹,¹⁴ implizit oder explizit ausgedeuteten Anekdote auf der einen Seite und dem Modell der ›offenen‹ Darstellung herausfordernder Kontingenz im Sinne eines ›touch of

14 Vgl. zur grundlegenden Unterscheidung zwischen einem ›offenen‹ und einem ›geschlossenen‹ bzw. einem ›stummen‹ und einem ›sprechenden‹ Modell anekdotischen Erzählens Michael Niehaus, Die sprechende und die stumme Anekdote. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 132 (2013), S. 183–202, hier S. 201 und passim, sowie Reinhard M. Möller, Situationen des Fremden. Ästhetik und Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert, Paderborn 2016, S. 91–124.

the real«, wie es Catherine Gallagher und Stephen Greenblatt im Kontext des New Historicism formuliert haben, auf der anderen Seite.¹⁵

Wendet man die Kategorien etwa von Rudolf Schäfers klassischer dreischrittiger Anekdotentheorie auf die Anekdoten der ›Abendblätter‹ an, dann gehen deren Plots typischerweise von einem individuellen *factum*, einem »kleinen Ereignis«,¹⁶ einer *occasio* aus und führen in der Regel zu einer mehr oder weniger spektakulären motivischen *provocatio*.¹⁷ Sie können durchaus mit einer abschließenden pointierten Äußerung enden, die nach Schäfers Theorie formal dem *dictum* als Abrundung der »apophthegmatischen Form«¹⁸ der Anekdote entsprechen würde. Sie schließen aber nicht unbedingt, wie bei Schäfer zumindest impliziert, mit einer explizit als Erzählerkommentar ausformulierten ›Moral von der Geschichte‹ als einem »normativ[en]«¹⁹ Ergebnis der apophthegmatischen Struktur ab. Insbesondere der dritte Schritt des skizzierten Schemas ist also in Kleists Anekdoten tendenziell fraglich. Das klassische Ablaufschema anekdotischen Erzählens korrespondiert ebenso wie typische Handlungselemente auf der diegetischen Ebene anekdotischer Texte somit in auffälliger Weise mit dem klassischen Schema serendipitärer Entdeckungsprozesse nach Walpole und auch nach Kleists Verfertigungsskizze: Ein okkasionelles, auffallendes, oftmals zunächst inkommensurables Vorkommnis tritt als »accident« auf und wirkt als provozierende Handlungsaufforderung, die zu improvisierter »sagacity« anregt und zu neuen überraschenden Ergebnissen führt, deren Qualität jedoch höchst vielgestaltig ausfallen und durch eine Beobachtungs- oder Erzählinstanz als Ertrag am Schluss des Prozesses explizit, andeutungsweise oder gar nicht ausdrücklich (beziehungsweise ausdrücklich gar nicht) gewertet oder ausgedeutet werden kann.

Da Anekdoten als knappe Form offenbar besonders deutlich auf ein schnell zu erreichendes Ende ausgerichtet sind, kommt es also auf die Beziehung zwischen dem zentralen Ereignis- oder Handlungsmotiv im Kern der Anekdote und ihrem Ausgang besonders an, an dem sich die Frage nach einer reflexiven Funktion des erzählten Faktums oder eben nach deren Ausbleiben stellt. Joel Fineman hat die grundlegende Frage nach der Repräsentations- und Illustrationsfunktion anekdotischer Kurznarration in ›The History of the Anecdote‹ im Hinblick auf eine Poetik der Geschichtsschreibung und allgemein realistisch orientierter literarischer Poetiken²⁰ in den Fokus gerückt und damit ein Theorem skizziert, das im Kontext

15 Vgl. Catherine Gallagher und Stephen Greenblatt, *The Touch of the Real*. In: Dies., *Practicing New Historicism*, Chicago und London 2000, S. 20–48.

16 Niehaus, *Die stumme und die sprechende Anekdote* (wie Anm. 14), S. 195 unter Verweis auf Hans Peter Neureuter, *Zur Theorie der Anekdote*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1973, S. 458–480.

17 Vgl. hierzu Rudolf Schäfer, *Die Anekdote. Theorie – Analyse – Didaktik*, München 1982, S. 30–35.

18 Vgl. hierzu Schäfer, *Die Anekdote* (wie Anm. 17), S. 11 und Niehaus, *Die sprechende und die stumme Anekdote* (wie Anm. 14), S. 183, 186–190.

19 Vgl. Niehaus, *Die sprechende und die stumme Anekdote* (wie Anm. 14), S. 188.

20 Vgl. Joel Fineman, *The History of the Anecdote. Fiction and Fiction*. In: H. Aram Veeger (Hg.), *The New Historicism*, New York und London 1989, S. 49–76. Zur Verknüpfung zwischen Finemans Modell des Anekdotischen und der grundsätzlichen Frage nach dem

des New Historicism von Stephen Greenblatt und Catherine Gallagher mit Blick auf die erzählerische Verknüpfung etwa zwischen historischen Einzelfakten und Entwicklungsnarrativen weiter entfaltet worden ist. Fineman erkennt etwa in Thukydides' historiographischer Poetik das Verfahrensmodell einer illustrierenden Funktionalisierung kontingenter Einzelszenen im Sinne eines deutlich umrissenen »meta touto«,²¹ eines Sinnhorizonts, auf den die Anekdote im wirkungsästhetischen Sinn sprechend über sich hinausweist. Bei dieser Verknüpfung von Faktum und Sinnhorizont handelt es sich um eine Reduktion von stummer Kontingenz durch eine mehr oder minder stark fiktionalisierende Zurichtung auf ein Ausdrucksziel, dem aber dennoch ein »pointed, referential access to the real«²² oder, etwas zurückhaltender formuliert, der Anspruch auf Realismus-, Kontingenz- oder eben auch Serendipitätseffekte letztlich nicht zum Opfer fallen darf, wenn nicht auch genau diese Illustrationsfunktion preisgegeben werden soll.²³ Dementsprechend ist der Anekdote nach Fineman in sich ein irreduzibles Spannungsverhältnis zwischen narrativer Okkasionalität einerseits und Repräsentativität andererseits eingeschrieben, und genau in dieser Doppelfunktion kommt ihr immer wieder eine unverzichtbare »supplementäre«²⁴ Funktion für große Erklärungszusammenhänge zu: Bei dem von Fineman mit einer glücklichen Homophonie bezeichneten »formal play of anecdotal hole and whole«,²⁵ also dem Wechselspiel von realistisch dargestellter Singularität

Konnex zwischen Kontingenz und Providenz, zwischen Zufall und ›höherem Leitendem‹ in Kleists Poetik siehe allgemein Gerhard Neumann, Anekdote und Novelle. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleist. In: Inka Kording und Anton Philipp Knittel (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2003, S. 177–202, hier S. 196–199, wobei es Neumann allerdings nicht primär um Kleists Anekdoten im engeren Sinn, sondern eher um die Novellen geht; siehe als Gegenposition hierzu Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 248f., Anm. 95, in der Schmidt dem New Historicist Fineman eine »unhaltbare[] dekonstruktivistische[] Deutung des Anekdotischen« unterstellt und auf dieser Grundlage Neumanns Bezugnahme auf Fineman kritisiert. Vgl. außerdem als ›Meta-Kommentar‹ hierzu die Anmerkung bei 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, 60–74, hier 70f., Anm. 45.

21 Fineman, *The History of the Anecdote* (wie Anm. 20), S. 53.

22 Fineman, *The History of the Anecdote* (wie Anm. 20), S. 56.

23 Vgl. Fineman, *The History of the Anecdote* (wie Anm. 20), S. 61: »The anecdote is the literary form that uniquely lets history happen by virtue of the way it introduces an opening into the teleological, and therefore timeless, narration of beginning, middle and end. The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event as an event within and yet without the framing context of historical successivity«.

24 Vgl. hierzu unter Bezugnahme auf Jacques Derridas Denkfigur des *Suppléments* Christian Moser, Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und die europäische Tradition anekdotischer Geschichtsschreibung. In: KJb 2006, 23–44.

25 Fineman, *The History of the Anecdote* (wie Anm. 20), S. 61. Tatsächlich liegt der Akzent in Finemans Ansatz vor allem auf einer Anerkennung der Produktivität des anekdotischen

und kontextbezogener Exemplarität,²⁶ handelt es sich demnach um einen nicht aufzulösenden Gegensatz, der nicht aporetisch, sondern produktions- wie rezeptions-ästhetisch anregend wirkt, dessen Effekte sich allerdings, wiederum in einer Parallele zu Serendipitätskonstellationen, oftmals nicht genau bestimmen oder planen lassen.

IV. Kleists ›Korrespondenz-Nachricht‹ als exemplifizierende Charaktererzählung über Unvorhersehbarkeitskreativität mit geschlossener Struktur

Die anekdotischen Kurzerzählungen Kleists aus den ›Berliner Abendblättern‹ thematisieren und inszenieren zum einen, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen, unterschiedliche Konstellationen von Unvorhersehbarkeitskreativität auf diegetischer Ebene. Zum anderen lassen sie auf der Ebene des *discours* in unterschiedlichen Verfahrensweisen der narrativen Darstellung solcher Dynamiken eine anekdotische Poetik der Serendipität erkennbar werden, für deren Unterscheidung die Frage nach dem »offenen« oder »geschlossenen«²⁷ Charakter der jeweiligen Anekdote von zentraler Bedeutung ist.

So finden sich auch unter den Anekdoten der ›Abendblätter‹ solche anekdotische Plots, die zwar antiteleologisches und insofern als serendipitär anzusprechendes Handeln zeigen, dieses jedoch in teleologisierender Weise in Deutungskontexte einbetten. Durch eine solche einordnende Rahmung wenden sich diese Anekdoten – im Kontrast zur Thematisierung von Kontingenz und ergebnisoffenem Handeln auf inhaltlicher Ebene, die nahezu in allen Anekdoten eine Rolle spielt – eher gegen die mögliche Exposition ›unordentlicher‹ Kontingenz und die Pluralität offener Deutungsmöglichkeiten eines erzählten Faktums.

Diesen klassischen illustrativen Typus repräsentiert nun unter anderem gerade diejenige unter den ›Abendblätter‹-Anekdoten, die den narrativen Fokus am eindeutigsten auf das Motiv einer (eindeutig geglückten) künstlerischen Improvisation richtet, nämlich die neutral betitelt ›Korrespondenz-Nachricht‹ aus dem 34. Abendblatt vom 8. November 1810. Die erzählte Tatsache, die Kleist »entweder einer Königsberger Privatmitteilung oder den heute nicht mehr zugänglichen Theaterkritiken im ›Königsberger Correspondenten‹« (vgl. den Kommentar in SW⁹ II, 914) beziehungsweise »einer Meldung Königsberger Blätter« (vgl. den Kommentar in MA III, 558) entnommen haben soll, besteht hier in einem ungewöhnlichen Vorfall auf einer zeitgenössischen Theaterbühne, also in einem ästhetischen Ereignis. Der

»hole«, also der unerklärten Darstellung kontingenter Ereignisse, die aber gerade nicht zur bloßen Aporie, sondern zur indirekten Anregung führt.

26 Im Fall von Walpoles Heraldik-Anekdote etwa gewinnt dieses Verhältnis von Text und Kontext eine geradezu exemplarisch geschlossene Form: Die Szene der glücklichen Zufallsentdeckung im Wappenbuch illustriert das besondere Vermögen des Briefers, dessen Kompetenz dann als *serendipity* begrifflich benannt und somit gewissermaßen die reflexive Ernte des zentralen Anekdotenmotivs eingefahren und ausgestellt wird.

27 Vgl. zu dieser Kontrastierung zweier Strukturformen der Anekdote wiederum Niehaus, Die stumme und die sprechende Anekdote (wie Anm. 14), S. 201.

populäre Schauspieler Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann durchbricht das Verbot seiner Theaterleitung »zu improvisiren« (MA II, 396) und verteidigt damit ein charakteristisches Talent, das ihm den Zuspruch des Publikums einträgt, auch gegen die als improvisationsfeindlich gekennzeichneten Königsberger »Kritiker«, mit denen er deshalb »viel zu schaffen habe[]« (MA II, 396). Die schwankartige Anekdote nimmt so auf die am Ende des 18. Jahrhunderts immer stärker vordringenden, teils ästhetisch, teils direkt politisch begründeten Improvisationsverbote auf deutschsprachigen Bühnen Bezug.²⁸ Unzelmann erhält seine durch den ironisch-proleptischen Hinweis, dass er »jede Widerspenstigkeit haßt« (MA II, 396), bereits angekündigte Gelegenheit, das Verbot zu übertreten, durch einen spontanen Zufallsimpuls – nämlich den »Mist«²⁹, den ein Pferd, das als lebende Requisite in einem Stück dienen sollte, auf der Bühne »zur großen Bestürzung des Publikums, [...] fallen ließ« (MA II, 397) und somit einen Eklat auslöst. Der Pferdeapfel wird nun wiederum für Unzelmann zur symbolträchtigen Requisite für einen pointierten improvisierten Ausspruch, der das zuvor erteilte Verdikt implizit der Lächerlichkeit preisgibt: »Hat dir die Direction nicht verboten, zu improvisiren?« – Worüber selbst die Direction, wie man versichert, gelacht haben soll.« (MA II, 397)

Eigentlich gilt gemäß der Exposition der Anekdote das Verbot zu improvisieren ja nur für Unzelmann selbst, der es aber analog auf das Pferd überträgt, dessen normale Körperfunktionen gebieten zu wollen gemäß der Pointe des Textes als ähnlich »naturwidrig« gelten müsse, wie Unzelmann den Gebrauch seines gleichsam naturgemäßen Talents zur Improvisation zu untersagen. Die Rolle des defäkierenden Pferdes ist ambivalent, da es einerseits als bloßer Repräsentant natürlicher Vorgänge vorgeführt wird, andererseits aber in Unzelmanns Bemerkung durchaus auch als widerständiges autonomes Subjekt perspektiviert wird, das auch selbst improvisierend zum künstlerischen Akteur wird. Die Wirkung der anekdotischen Pointe, die gerade hier mit einer deutlichen Nähe zum durchgeformten Witz³⁰ auftritt, bleibt jedoch von dieser Ambivalenz weitgehend unberührt.

Bemerkenswerterweise weist also gerade diese Anekdote, die als zentrales Thema die Fähigkeit freier Improvisation vor Augen führt und diese implizit verteidigt, eine teleologische Struktur und damit einen gewissermaßen als unumgänglich ausgestellten performativen Selbstwiderspruch auf: Das Zufallsmotiv an zentraler

28 Zum zeitgenössischen Hintergrund politisch und ästhetisch motivierter Bestrebungen zur Ächtung und gleichzeitigen Anerkennung des Improvisationsprinzips um 1800 siehe Roland Borgards, *Improvisation, Verbot, Genie. Zur Improvisationsästhetik bei Sonnenfels, Goethe, Spalding, Moritz und Novalis*. In: Markus Daus und Ralf Haeckel (Hg.), *Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900*, Würzburg 2006, S. 257–268.

29 Auf den meta-improvisationstheoretischen Sinn des »Mist«-Motivs in der Unzelmann-Anekdote, der auf die Tendenz zur Aufwertung von Marginalem, Wertlosem und Abfall als Ausgangspunkte für improvisatorische Innovation verweist, wird hingewiesen bei Bormann, Brandstetter und Matzke, *Improvisieren* (wie Anm. 4), S. 9.

30 Zur Beziehung zwischen dem anekdotischen Element des *dictum* und der verwandten kleinen Form des Witzes vgl. Niehaus, *Die stumme und die sprechende Anekdote* (wie Anm. 14), S. 191f.

Stelle ist ähnlich wie in Walpoles *serendipity*-Beispiel strategisch gesetzt und soll Unzelmanns Charakter als glücklicher Improvisator belegen, indem dieser über das Thema der Improvisation improvisiert und somit deren Unhintergebarkeit als ästhetisches Prinzip vorführt. Hierdurch ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen Inhalt und Struktur: Indem die Erzählung eine offensichtliche Lehre besitzt, die in der Anerkennung und Verteidigung von Improvisation besteht, muss sie selbst in ihren eigenen Verfahren eher das Gegenteil einer (inszenierten) Improvisationsstruktur praktizieren.³¹ Unzelmann handelt hier zudem aus einer Position relativer Handlungsfreiheit heraus, in der er darauf vertraut, früher oder später eine Gelegenheit zur provokanten Improvisation und damit zu einem begrenzten Regelbruch zu erhalten, auch wenn deren konkreter Zeitpunkt unvorhersehbar ist. Die ›Korrespondenz-Nachricht‹ bildet als beleghaft funktionierende Anekdote die klassische Anekdotenstruktur aus *occasio*, *provocatio* und *dictum* dann passenderweise auch bereits in ihrer typographischen Strukturierung ab.³² Sie thematisiert zwar improvisatorisch-serendipitäre Unvorhersehbarkeitskreativität, führt aber selbst gerade nicht Unvorhersehbarkeit vor, sondern thematisiert einen vorab als bekannt ausgewiesenen Charakterzug, der in einer als kontingent ausgewiesenen Szene beispielhaft illustriert wird.³³ Allerdings wird der Deutungshorizont einer Verteidigung improvisatorischer Kunst vom Erzähler auch hier nicht explizit als ›Moral‹ ausformuliert, sondern eben nur durch die kolportierte entlarvende Mutmaßung, dass »selbst die Direktion, wie man versichert, gelacht haben soll«, nahegelegt.

31 Wenn Unzelmann in der Diegese einen vorgefundenen Impuls, nämlich die unvorhergesehene Handlung des Pferdes, dazu benutzt, erwartbar zu improvisieren, spiegelt sein Verhalten die poetologischen Verfahren gerade dieser Anekdote selbst wider: In der kurzen Erzählung bildet das als kontingent vorgeführte Faktum der Improvisation die Grundlage zur Veranschaulichung eines bereits zuvor als gültig etablierten Kontextes, der zugleich ein implizites Identifikationsangebot mit dem Protagonisten beinhaltet.

32 Die erzählte *occasio* erstreckt sich hier je nach Einschätzung bis zum ersten beziehungsweise bis zum zweiten Doppelpunkt (»[...] daselbst sehr gefallen: mit den Kritikern aber [...]« beziehungsweise »fügte sich in diesem Befehl: als aber ein Pferd [...]«, MA II, 396). Die folgende *provocatio* lässt sich recht genau an der Position des nächstfolgenden Doppelpunkts verorten, welche das provokante Ereignis mit Unzelmanns provozierendem Kommentar verbindet (»[...] Mist fallen ließ: wandte er sich [...] und sprach [...]«, MA II, 397). Der folgende Gedankenstrich verbindet diesen Kommentar, der sich zugleich in seinem Implikationsreichtum als *dictum* begreifen lässt, mit dem korrespondierenden Nachsatz-*dictum* des Erzählers (»[...] nicht verboten, zu improvisieren?« – Wortüber selbst die Direction [...] gelacht haben soll«, MA II, 397).

33 Die Traditionslinie der biographischen Anekdote, die »aus einer Fülle charakteristischer Einzelheiten [...] die Lebens- und Charakterbilder historischer Persönlichkeiten aufbaut]« (Schäfer, Die Anekdoten, wie Anm. 17, S. 12), wird in der Regel auf den antiken Biographen Plutarch von Chaironeia zurückgeführt. Vgl. vor diesem Hintergrund den bezeichnenden Kommentar zum Kontext der Unzelmann-Anekdote bei Reinhold Steig: »Man kannte Unzelmann's Gewohnheiten [...]: er konnte es [das Improvisieren] nicht lassen.« (Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 378)

V. Die ›Räthsel‹-Anekdote als Enthüllungsanekdote mit halboffener Struktur

Das sogenannte ›Räthsel‹ im 28. Abendblatt vom 1. November 1810 ist eine unter der Perspektive anekdotisch erzählter Serendipität besonders bemerkenswerte Zufallsentdeckungsanekdote, da sie als Erzählung einer erfolgreichen analytischen Detektivszene wie eine Adaption einer von Walpoles *serendipity*-Beispielanekdoten wirkt, aber im Vergleich zu diesen und auch im Vergleich zur ›Korrespondenz-Nachricht‹ im Hinblick auf die Wertung und Kommentierung des Erzählten schon um einige Grade weiter ›geöffnet‹ erscheint.

Als »one of the most remarkable instances of this accidental sagacity« präsentiert Horace Walpole in seinem bereits diskutierten ›Serendipitätsbrief‹ als weiteres illustrierendes Beispiel für Vermögen der Serendipität nämlich eine Szene mit »Lord Shaftsbury, who happening to dine at Lord Chancellor Clarendon's, found out the marriage of the Duke of York and Mrs Hyde, by the respect with which her mother treated her at table.«³⁴ Der in dieser Anekdote im Mittelpunkt stehende Shaftsbury folgert also die bevorstehende Heirat zwischen dem Herzog von York und Lordkanzler Clarendons Tochter Anne Hyde aus nonverbalen Signalen im Verhalten von deren Mutter. Die thematisch-motivische Analogie liegt hier in der Inszenierung serendipitären Scharfsinns, durch den in einer bei Walpole aristokratischen, bei Kleist eher bürgerlichen Abend-»Gesellschaft« (MA II, 390) ein noch nicht offiziell verkündetes oder auch illegitimes amouröses Verhältnis enthüllt wird.³⁵

In Kleists ›Räthsel‹ sind es »ein junger Doktor der Rechte und eine Stiftsdame, von denen« dem Erzähler zufolge »kein Mensch wußte, daß sie mit einander in Verhältniß standen« (MA II, 390). Die Rolle von Walpoles »Lord Chancellor Clarendon« nimmt hier der »Commandant[]« einer namenlosen Stadt als Gastgeber eines Festes ein, bei dem »[i]rgend ein Zufall veranlaßte, daß die Gesellschaft sich auf einem Augenblick aus dem Zimmer entfernte, dergestalt, daß nur der Doktor und die besagte Dame darin zurückblieben« (MA II, 390). Unter den Anekdoten der ›Berliner Abendblätter‹ knüpft dieser Text besonders deutlich an die auf den spätantiken Historiker Prokop von Caesarea zurückgeführte Traditionslinie der Anekdote als »enthüllende [...] Geheimgeschichte«³⁶ an. Das für die Enthüllung entscheidende Zeichen, das bei Walpole in einem schwerer greifbaren Habitus des Respekts besteht, liefert bei Kleist explizit »irgend ein Zufall«, genauer gesagt, ein durch zufällige Gelegenheit hervorgebrachtes enthüllendes Indiz – nämlich in diesem Fall der konkrete spiegelbildliche Tausch des modischen »Schönpfänder-

34 Walpole, Letter to [Horace Mann] (wie Anm. 1), S. 408.

35 Zum hiermit evozierten kulturpoetisch-epistemischen »Indizienparadigma«, welches dann insbesondere Serendipitätsfiguren des mittleren und späten 19. Jahrhunderts kennzeichnet, vgl. Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Ders., Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, aus dem Italienischen von Karl Friedrich Hauber, München 1988, S. 78–125.

36 Schäfer, Die Anekdote (wie Anm. 17), S. 10.

chen[s]«, das, »als die Gesellschaft zurückkehrt[]« (MA II, 390), plötzlich nicht mehr auf der rechten Gesichtshälfte der Dame, sondern der linken Gesichtshälfte des Doktors klebt und so für die Beobachtenden als deutliches Anzeichen eines Kusses und damit eines Liebesverhältnisses fungieren kann. Dieses Schönpflesterchen wiederum wird neben seiner Rolle als stummes Indiz in der Diegese auch als poetologisch-metanarrative Allegorie lesbar: Es steht hier für ein erzählerisches Verfahren, welches das anekdotisch erzählte Faktum schon weniger eindeutig kontextualisiert als im Fall der ›Korrespondenz-Nachricht‹, aber eine Ausdeutung eben doch recht deutlich vorzeichnet. Aus einer beobachteten Anomalie lässt sich der während eines unbeobachteten Augenblicks erfolgte Kuss erschließen, und illustriert wird so die Fähigkeit zum Rückschluss auf verborgene Sachverhalte aus Indizien, wie sie auch in Walpoles Shaftsbury-Beispiel thematisiert wird. Die Affäre, die hierbei enthüllt wird, scheint jedoch selbst eine naheliegende Tatsache und möglicherweise sogar eher ein offenes Geheimnis als ein völlig unvorhersehbarer Tatbestand zu sein, und das »allgemein[] Befremden« (MA II, 390) der Gäste gilt womöglich stärker der konkreten Form dieser Entdeckung als der Entdeckung an sich. Ein solcher Fall wäre in Anknüpfung an Walpoles Briefanekdoten somit als ein Fallbeispiel von *serendipity* im Sinne *bedingt* improvisierten Scharfsinns einzustufen: Etwas, das nicht planmäßig zum Ausdruck gebracht und auch nicht planmäßig entdeckt werden sollte, wird durch einen Zufall zur Entschlüsselung angeboten, erscheint jedoch nicht als radikal inkommensurabel, sondern – zumindest für den kundigen Beobachter – als schnell und eindeutig verständlich.

Während Walpole eben das hier erkennbare Vermögen im Brief explizit, wenn auch nicht ausführlich theoretisierend kommentiert, verschiebt der Erzähler in Kleists ›Räthsel‹ allerdings in einer ironischen Geste die kaum noch nötige »Auflösung« (MA II, 391), die doch auf der Handlungsebene schon deutlich auf der Hand zu liegen scheint, explizit auf das folgende »Stück« (MA II, 391) im Publikationszusammenhang der ›Abendblätter‹ – mit dieser Auflösung kann daher, wenn überhaupt, nicht die Klärung des Sachverhalts, sondern vielmehr dessen denkbare Ausdeutung gemeint sein, die etwa in einer Reflexion über das Vermögen des detektivischen Scharfsinns (analog zu Walpole) oder über die moralisch-gesellschaftliche Legitimität der enthüllten Beziehung bestehen könnte. Diese angekündigte Wiederaufnahme, die als Geste eines *meta touto* auch der Anmerkung »Fortsetzung folgt« (MA II, 289) am Ende der ›Verfertigung‹ ähnelt, bleibt im nächsten »Stück« der ›Abendblätter‹ signifikanterweise aber aus.³⁷ Durch einen solchen Schluss, der die Frage nach einer möglichen weiteren Auflösung zumindest formal aufwirft, sie dann aber abweist und somit über den eigentlichen Erzählzusammenhang implizit hinausdeutet, gewinnt die Erzählung den Charakter einer halboffen gestalteten Anekdote.

37 Es entspricht insofern der Betitelung als ›Räthsel‹, dass diese Ausdeutung eines ›glücklichen‹ Ertrags aus der Erzählung hier letztlich dem Rezipienten überlassen wird – ein Aspekt, der für zahlreiche von Kleists Anekdoten typisch scheint und etwa bei André Jolles im Sinne der Aufforderung, hermetische »Abgeschlossenheit« zu »durchbr[e]chen«, als morphologisches Abgrenzungskriterium des Rätsels gegenüber anderen »einfachen

Ähnliches gilt etwa für die Anekdote ›Der Griffel Gottes‹ im 5. Abendblatt vom 5. Oktober 1810: Während der Blitzeinschlag auf dem Grabstein im ›Griffel Gottes‹ das Ausdrucksverfahren der umso stärker wirksamen, weil indirekt erfolgenden Anregung von Reflexion und Imagination ganz im Sinne von D’Israelis *spark-Metapher* vor Augen führt und allegorisch repräsentiert, folgt auf die entsprechende Pointe der Handlung ein Satz, der zwar die Authentizität der Geschichte beglaubigt (›Der Vorfall [...] ist gegründet; [...] der Leichenstein existirt noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen«, MA II, 351), gleichzeitig aber deren sinnhafte Deutung als philologische Aufgabe nicht näher bestimmter »Schriftgelehrte[r]« (MA II, 351) ausweist. Auch wenn hier eine reflexive ethisch-moralisierende Deutung deutlich impliziert wird, wird ihre Ausformulierung nur ›angetäuscht‹ und dann gerade explizit abgewiesen, woraus sich eine ironische Pointe und ein produktiver Irritationseffekt ergibt.

VI. ›Der verlegene Magistrat‹ als Hasardanekdote mit halboffener Struktur

Einen weiteren möglichen Typus ›serendipitärer‹ Anekdoten und zugleich einen bestimmten Figurentypus, der mit der Unzelmann-Figur nicht identisch, aber verwandt erscheint, repräsentiert ›Der verlegene Magistrat. Eine Anekdote:‹ Hier zeigt sich der aufgrund des unerlaubten Verlassens einer »Stadtwache« zum Tode verurteilte »Stadtsoldat« aus »H... []« (MA II, 348) gewissermaßen als glücklicher pikaresker Spieler, der sein eigenes Schicksal in radikaler Weise als Wetteinsatz verwendet, indem er erklärt, den Tod durch Erhängen, »weil es ihm einmal zukomme«, der Geldstrafe an die »Stadtkasse« vorzuziehen – hiermit setzt er, analog zu Mirabeau in der ›Verfertigung‹, »auf gutes Glück, hin einen Anfang« (MA II, 284), bei dem er den Buchstaben des geltenden drakonischen Gesetzes gegenüber einer humaneren, aber ungeschriebenen Gewohnheitsregel als Druckmittel einsetzt. Der Stadtsoldat nutzt »die Diskrepanz zwischen dem Gesetz und seinem Gebrauch, zwischen dem de-iure-Status der Rechtsprechung und ihrer de-facto-Anwendung«³⁸ geschickt für ein »Schelmenstück«³⁹, in dem die kommunikativen, ethischen und rhetorischen Druckverhältnisse auf spektakuläre Weise umgekehrt werden. Der dritte zentrale, in typischer Weise hypotaktisch konstruierte Satz der Anekdote erläutert die Grundlage hierfür, nämlich die formal fortbestehende Rechtsgültigkeit eines Gesetzes, das einst »der Streifereien des Adels wegen« das Verlassen des Wachpostens mit dem Tod sanktionieren sollte, von dem jedoch, ohne es »mit bestimmten Worten aufzuheben«, aus ethischen Beweggründen, aber nicht zuletzt auch wegen obsolet gewor-

Formen« diente (André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, 8. Aufl., Tübingen 2006, S. 134–148).

38 Peter Gilgen, *Ohne Maß. Kleists ›Der verlegene Magistrat‹*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling (Hg.), *Kleist revisited*, München und Paderborn 2014, S. 147–161, hier S. 156.

39 Gilgen, *Ohne Maß* (wie Anm. 38), S. 160.

dener militärstrategischer Gründe »seit vielen hundert Jahren kein Gebrauch mehr gemacht worden« sei (MA II, 348).

Der entscheidende Schritt des Stadtsoldaten besteht nun eben darin, scheinbar gegen seine eigenen vitalsten Interessen und gegen die moralische Vernunft auf der inhumanen, aber formal eigentlich immer noch gebotenen Vollstreckung der Todesstrafe zu bestehen. Bezeichnenderweise gibt der Erzähler der Anekdote keine Hinweise auf ein von längerer Hand geplantes »Schelmenstück«, an entscheidender Stelle verweist er im Modus externer Fokalisierung nur auf vage Vermutungen, worin die Motivation des Soldaten wohl bestehen »mochte«: »Der besagte Kerl aber, der keine Lust haben mochte, das Geld zu entrichten, erklärte, zur großen Bestürzung des Magistrats: daß er, weil es ihm einmal zukomme, dem Gesetz gemäß, sterben wolle« (MA II, 348). Auch wenn es sich um einen reflektierten und klug geplanten Bluff des Angeklagten handeln sollte, führt ihn die Anekdote hier gerade nicht als einen solchen, sondern als eine kaum hinreichend motivierte und von außen, womöglich aber sogar von ›innen‹ unvorhersehbare Handlung ein. Gerade durch die Möglichkeit, dass es sich um einen spontanen Einfall unter Druck handeln könnte, knüpft die Szene somit an das Modell einer Verfertigungsdynamik folgenreicher Rhetorik in Kleists Essay an und lässt sich, anders als etwa im Fall Unzelmanns, nicht auf ein geschlossenes Charakterbild zurückführen. Das Handeln des Soldaten liefert gerade kein »Handlungsmodell, das sich nachmachen ließe«,⁴⁰ sondern erscheint als ein wenn nicht völlig spontaner, so doch primär situativer Akt, dessen soziale Sprengkraft hier gerade auf einem »lakonischen«⁴¹ »[V]erharren in der Immanenz«⁴² beruht.

Zugleich ist die narrative Gestaltung dieses zentralen Handlungsschritts für die Verfahrensstruktur der Anekdote entscheidend. Durch den Verzicht auf die genauere Ausdeutung motivierender Hintergründe präsentiert sie das Handeln des Soldaten in Form einer »offenen« Anekdote zunächst als überraschendes kontingentes Faktum, liefert diese Ausdeutung aber umgekehrt im Hinblick auf den Magistrat als Kollektivsubjekt durchaus und irritiert somit naheliegende Lektüree Erwartungen im Sinne einer Strategie unvorhersehbar devianten Erzählverhaltens: Auf die »Bestürzung« des Magistrats folgt der wohl auch dem Zeitgewinn dienende Versuch, durch die Vermittlung eines »Deputirten« den »Kerl«⁴³ (MA II, 348) dazu zu bewegen, die Geldstrafe zu akzeptieren. Hierzu vermerkt der Erzähler, der Magistrat müsse »ein Mißverständniß vermuthet[]« (MA II, 348) haben, wobei impliziert wird, dass es sich hierbei doch eher um eine Hoffnung handelt. Dadurch aber, dass der Soldat

⁴⁰ Jenny Sréter, Irreguläre Truppen. Kleists Militär-Anekdoten in den ›Berliner Abendblättern‹. In: KJb 2014, 155–171, hier 165.

⁴¹ Sibylle Peters, Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdotizität in den ›Berliner Abendblättern‹. In: KJb 1999, 67–87, hier 83.

⁴² Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Kording und Knittel (Hg.), Heinrich von Kleist (wie Anm. 20), S. 131–146, hier S. 143.

⁴³ Zu den Konnotationen des ›Kerl-Figurentypus vgl. Sréter, Irreguläre Truppen (wie Anm. 40), 165–167.

darauf beharrt, »daß er sterben wolle«, und dies um die Begründung ergänzt, »daß er seines Lebens müde« sei, bringt er den Magistrat, der vor allem »kein Blut vergießen wollte« (MA II, 349), selbst in eine Situation plötzlichen Improvisationsdrucks, wodurch es zu einer unvorhersehbaren Inversion der Bedrängnissituation kommt. Die »große[] Bestürzung« (MA II, 348) des Magistrats beruht nicht nur darauf, dass der Zwiespalt zwischen der kodifizierten Gesetzeslage und einer gewohnten, moralisch richtigen, aber eben nicht kodifizierten Auslegung hierdurch in markanter Weise exponiert wird, sondern dass die Klärung dieses Problems offenbar keinen längeren zeitlichen Aufschub duldet. An die Stelle eines jahrhundertealten Moratoriums tritt durch die gänzlich unerwartete Positionierung des Soldaten der Druck einer zeitnah zu fällenden Entscheidung im konkreten Einzelfall. Die Entscheidung besteht daher darin, das Verfahren ganz fallen zu lassen und damit eben auch auf die Geldstrafe zu verzichten, wobei man, wie der Erzähler in einem weiteren expliziten Kommentar zur Affektlage des Kollektivsubjekts Magistrat hinzufügt, sogar »noch froh war, als« der Soldat »erklärte, daß er, bei so bewandten Umständen am Leben bleiben wolle« (MA II, 349), und gleichsam gnädig für einen in mehrfachem Sinn »glücklichen« Ausgang sorgt.

Liest man den Text als eine selbstreflexive Meta-Anekdote, triumphiert somit in einer Konstellation, in der es auf improvisatorische Fähigkeiten ankommt, die inszenierte Exposition von kontingenter, unausgedeuterter, »blinder« Faktizität, die das als motivationslos inszenierte Handeln des Soldaten eben mit der Buchstäblichkeit des Gesetzes verbindet, gegenüber der reflexiven Ausdeutung und Einordnung des Gegebenen, wie sie der Magistrat repräsentiert. Dieser Text lässt sich somit gleichfalls als eine halboffene Anekdote ansehen, deren Motivik eine *twisted serendipity* mit glücklichem Ausgang, aber gewissermaßen verzerrter Handlungslogik inszeniert.⁴⁴ Dies gilt nicht zuletzt auch für eine Irritation möglicher Lektüree Erwartungen, bei der es gewissermaßen zu einer Umkehrung der eigentlich erwartbaren Fokalisie-

44 Bereits Steig verweist auf den »[m]ilitärisch-[c]uriose[n]«, d.h. eher auf eine offene *provocatio* abstellenden Charakter dieser Version der »Magistrat«-Anekdote im Unterschied zur »[s]pießbürgerlich-[g]lemüthliche[n]« Fassung Achim von Arnims aus dem »Preußischen Correspondenten« (Steig, Kleist's Berliner Kämpfe, wie Anm. 33, S. 354). Eine ähnliche Grundstruktur weisen die schon durch die Betitelung in eine Nähe zueinander gerückte »Anekdote aus dem letzten Kriege« und die »Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege« auf, welche ebenfalls Figuren zeigen, die in existenziellen Situationen improvisatorisch auf kontingente Faktoren »wetten«. Das Vorgehen der Protagonisten ähnelt gerade hier der Verfertigungsdynamik, der das unter dem Druck der Ereignisse erzwungene rhetorische Handeln des Grafen Mirabeau in der zentralen Anekdote von Kleists Essay folgt. Entsprechende Anekdoten weisen wohl kein *dictum* im Sinne einer vom Erzähler ausformulierten oder deutlich angedeuteten Interpretation des kontingenten Geschehens auf, wohl aber eine deutlich erkennbare Pointe in Form eines erzählten spektakulären Ausgangs, die zugleich eine vage implizite Reflexionsaufforderung ohne vorgezeichnetes Ergebnis beinhaltet und sich etwa mit Roland Barthes' ursprünglich photographietheoretischem Konzept des *punctum* assoziieren lässt, vgl. hierzu Niehaus, Die stumme und die sprechende Anekdote (wie Anm. 14), S. 200.

rungsrichtung von einer Innensicht auf die Motivation des eigentlichen Protagonisten auf diejenige des Magistrats als abstrakter Institution kommt.

VII. Kleists Boxer-Anekdote als anekdotische Darstellung fataler Kontingenz mit radikal offener Struktur

Ein gutes Beispiel für Anekdoten der ›Abendblätter‹, in denen die offene pointierte Ausstellung von Kontingenz mit Rätselcharakter anstelle eines sinngebend-didaktisch ausformulierten oder auch nur angedeuteten Reflexionsertrages deutlich dominiert, ist schließlich die am 22. November 1810 im 46. Blatt veröffentlichte neutral betitelt Anekdote der beiden »berühmte[n] Englische[n] Boxer« aus Plymouth und Portsmouth, die »beschlossen, da sie in London zusammentrafen, zur Entscheidung der Frage, wem von ihnen der Sieger ruhm gebühre, einen öffentlichen Wettkampf zu halten« (MA II, 411). Bereits die etymologische Verknüpfung der Namen beider Herkunftsorte, welche in die gleiche Endung münden, gibt hier zu Beginn eine Leitmotivik der blinden oder auch »stumpfen«, d. h. nicht sinnhaft erklärbaren Korrespondenz und Parallelität von Eigenschaften und Handlungsdynamiken im Sinne einer als Zusammenstoß von Kräften dann auch wörtlich gewendeten Kon-Tingenzen vor. Im Erzählen einer unvorhersehbaren und durch handelnde Subjekte nur bedingt kontrollierbaren Ereignisdynamik bildet dieser Text ein Beispiel für die auch in der Mirabeau-Anekdote thematisierte enge Assoziation überraschend-kontingenter Vorfälle mit Aspekten der (hier körperlichen, dort rhetorischen) Gewalt, da auf einen plötzlichen Anfangsschlag des »Plymouthers[s]« eine reflexartige Reaktion »mit der Faust der geballten Rechten« (MA II, 411) folgt: Hierbei führt die wiederum quasi stichomythisch strukturierte Erzählung einer spiegelbildlichen Abfolge der Schläge, begleitet von den symmetrisch korrespondierenden Repliken »brav! – [...] das ist auch nicht übel – !« (MA II, 411), unvorhergesehen zum Tode beider und somit konsequenterweise zu einem makabren Unentschieden, auch wenn der »Portsmouther« nach dem Niederschlag seines Kontrahenten zunächst das Duell gewonnen zu haben scheint. Das nur auf Faktizität, nicht auf Deutung ausgerichtete Schluss-*dictum* des Erzählers kolportiert dessen Tod durch einen »Blutsturz« (MA II, 411) am folgenden Tag, ohne die Möglichkeit ganz auszuschließen, dass es sich hier nicht um eine verzögerte Folge des Kampfes, sondern einen ironischen Zufall gehandelt haben könnte. Gerade weil die katastrophale Dynamik der Ereignisse gleichermaßen der Einsicht des Erzählers wie auch der Kontrolle der beiden Kämpfer zumindest partiell entzogen scheint, geht es hier zugleich besonders deutlich um die narrative Gestaltung improvisatorischen Handelns unter Druck, worin eine wesentliche thematische Parallele etwa zur Mirabeau-Anekdote des Verfertigungssessays besteht. Wenn sich beide Boxer mit einem gewissermaßen spiegelbildlichen Schlag jeweils derart verletzen, dass sie unerwartet sterben, wird hier, entsprechend der Denkfigur eines Ausgleichs gleich starker aggressiver »Ladungen«⁴⁵, eine wechselseitige Auslö-

45 Zu dieser etwa aus Kleists ›Allerneuestem Erziehungsplan‹ vertrauten Elektrizitätsbildlichkeit als poetologisch-kommunikationstheoretische Metapher für die Zusammenstel-

sung und insofern eine Zufallsdynamik mit negativer ethisch-moralischer Valenz und spektakulärem Zerstörungseffekt dargestellt. Sie folgt ästhetischen Paradigmen des Erhabenen, insofern sie vor allem Irritation und Staunen auslöst. In ihren Darstellungsverfahren stellt diese Anekdote vor allem ein Faktum nicht zwingend wahrscheinlicher, aber nicht unrealistischer ›roher‹ Kontingenz und insofern tatsächlich ein narratives »hole« im Sinne Finemans aus, da sich der Erzähler in diesem Fall jedes Kommentars enthält und somit den Unvorhersehbarkeits-, Rätsel- und Irritationscharakter der Szene nicht reduziert, deren fatales Ergebnis nur gezeigt, nicht aber eingeordnet wird.⁴⁶ Somit handelt es sich hier um ein Beispiel einer unausgedeuteten, insofern radikal offenen Anekdote, die über die Darstellung eines *factum brutum* hinaus implizit zur Reflexion etwa über Dynamiken agonaler Gewalt, über die kulturelle Logik des Boxsports oder über medizinische Erklärungskontexte einladen könnte, diese Reflexion aber selbst nicht vorführt oder auch nur eigentlich nahelegt, dafür aber indirekt wohl einen umso stärkeren Appell an die Responsivität der LeserInnen richtet. Ihre Motivik lässt sich demnach auch rezeptionsästhetisch wenden, da sich ein derartiges anekdotisches Erzählen selbst in einem provokativen Widerstreit mit erwartbaren Erzählmustern befindet, die auf eine ›Moral von der Geschichte‹ zustreben würden.

VIII. Fazit: Ein Spektrum unterschiedlicher Poetiken erzählter Unvorhersehbarkeitskreativität in den ›Abendblätter‹-Anekdoten

Unter den diskutierten Anekdoten zeigt die ›Korrespondenz-Nachricht‹ als klassische Charakteranekdote eine Szene erwartbarer improvisatorischer Kreativität und weist im Hinblick auf ihre Verfahren eine entsprechend geschlossene Struktur auf. Analog hierzu präsentiert das ›Rätsel‹ ebenfalls eine schon vor dem Vorfall antizipierte Entdeckung, die durch ein zufälliges Indiz lediglich bestätigt wird, wodurch die Erzählung in ihrem exemplifikatorischen Charakter ebenfalls eher geschlossen wirkt, wenn auch der Verweis auf eine folgende »Auflösung« (MA II, 391) diese Tendenz teilweise unterläuft. Beispielhaft illustriert wird hier das Vermögen scharfsinnigen Schlussfolgerns im Kontext einer illegitimen Beziehung, während die

lung heterogener Meldungen in den ›Berliner Abendblättern‹ vgl. Sibylle Peters, Berliner Abendblätter. In: KHB, 166–172, hier 172.

46 Gleichzeitig werden, wiederum in externer Fokalisierung, unbeeindruckte Reaktionen des »Volks, das im Kreis herumstand« (MA II, 411), wiedergegeben, sodass vor allem pragmatisches Handeln selbst noch im Angesicht erschreckendster, als kontingent perspektivierter Unfälle inszeniert wird. Insofern erfolgt offenbar zunächst gerade kein gänzlicher Zusammenbruch von Ordnung im Angesicht des fatalen Zufalls, was den Effekt der abschließenden Pointe noch verstärkt: Niemand der anwesenden Zuschauer trauert eigentlich um den toten »Baxter« aus Plymouth. Vielmehr richtet der Erzähler den Fokus darauf, wie nach Bergung des Leichnams der noch stehende Kontrahent wie beiläufig zum Sieger erklärt wird. Dessen nach dem Gedankenstrich kolportierter Tod liefert zwar einen denkbar eindeutigen Handlungsabschluss, verleiht der Anekdote allerdings im Hinblick auf die Deutung des Erzählten zugleich ein denkbar offenes Ende.

›Korrespondenz-Nachricht‹ das Vermögen spielerisch-witziger Improvisation anhand des kongenialen Zusammenspiels zwischen Schauspieler und Bühnenpferd in Szene setzt. Die Glücksspieler-Anekdoten der ›Abendblätter‹ wie ›Der verlegene Magistrat‹ oder etwa die ›Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege‹ inszenieren unterdessen Zufallsereignisse, an denen Protagonisten ihre improvisatorischen Fähigkeiten in Form einer existenziellen Wette gegen die Wahrscheinlichkeit und ohne Referenz auf Charakterbilder erproben. Hier legt allerdings die Erzähldynamik eine glückliche Wertung zumindest nahe, ohne dass dieser jedoch in gleichem Maße wie in den vorigen Beispielen *a priori* erwartbar erscheint. Vorgeführt wird hiermit im ›Verlegenen Magistrat‹ zunächst nur ein blindes Agieren (oder aber die Motivation eines elementaren Überlebenswillens); im Sinne eines Subtextes wird zugleich aber auch der Zwiespalt zwischen Buchstabe und Geist überkommener Gesetze thematisiert, den der Protagonist der Anekdote geschickt für sich zu nutzen weiß. Die neutral betitelte Anekdote von den zwei Boxern hingegen zeigt einen spektakulären Vorfall als kontingentes *factum* ohne weitere Einordnung auf, bei der die wechselseitige Auslöschung der Kontrahenten als Ergebnis aus spontanem Handeln und kontingenten Faktoren vorgeführt wird, wodurch der Text – in Form einer offenen Anekdote – tatsächlich ohne sinnhafte Deutung von Seiten des Erzählers bleibt. Somit bildet die ›Korrespondenz-Nachricht‹ den Beispielfall einer geschlossenen Anekdote, die Boxer-Anekdote hingegen den Beispielfall einer offenen Anekdote, während sich das mit Walpoles Shaftsbury-Anekdote vergleichbare ›Rätsel‹ und ›Der verlegene Magistrat‹ jeweils zwischen diesen Polen situieren.

Begreift man die Plots der Anekdoten Kleists als thematisch-motivische Inszenierungen von Serendipität, dann meint diese Denkfigur tatsächlich zwar wie bei Walpole produktive und innovative Entwicklungen auf Grundlage unvorhersehbarer Impulse, aber anders als bei Walpole nicht unbedingt eine Zufallsdynamik mit ›glücklich‹ zu wertendem Ausgang. Vielmehr geht es in den Anekdoten Kleists oftmals um ein dargestelltes Geschehen, das die Abgrenzungen zwischen planvollem und planlosem Handeln verwischt, auf der Grundlage unvorhersehbarer Impulse zu mehr oder weniger radikaler Innovation führt und unter diesem Kriterium gerade auch ambivalente ebenso wie spektakuläre katastrophale Ausgänge mit einschließt. Unvorhergesehene und zufällige Ereignisse erscheinen hierbei zwar als Disruptionen, werden aber nicht unbedingt »als Klippen inszeniert, an denen jedes Ordnungsdenken zerschellt«⁴⁷: Es sind also die erzählten durch Zufall initiierten Prozesse nicht unbedingt als aporetische, sondern in vielen Fällen eher als poetische Dynamiken zu betrachten, durch die zwar alte Ordnungszusammenhänge erschüttert, aber nicht gänzlich destruiert werden, sondern einer möglichen Rekonfiguration unterliegen oder diese Möglichkeit zumindest nicht ausschließen. Hier zeigt sich eine Denkfigur, die auf das Themenspektrum des Anekdotischen gerade bei Kleist ebenso wie auf die Fragestellungen des Verfertigungssays besonders treffend passt. In den erzählten Handlungsdynamiken zeigen zahlreiche Anekdoten eine offene Logik des nächsten Schritts, in der die Ergebnisse in Form eines narrativen ›Möglichkeitssinns‹

47 So die Formulierung bei Peter Schnyder, Zufall. In: KHB, 379–382, hier 381.

(Robert Musil) als Resultate kontingenter Prozesse vorgeführt werden, die so, aber auch anders hätten ausfallen können.

Der Bezug zwischen solchen Themen und den Erzählverfahren der Anekdote ist keineswegs ein zufälliger, vielmehr ergeben sich Analogien zwischen den thematisierten Handlungslogiken und den Verfahren ihrer narrativen Darstellung selbst. Wenn man auf der Ebene des *discours* mit Fineman die Oszillation zwischen »hole« und »whole« als ein zentrales anekdotisches Strukturmoment begreift, dann besteht das ›Glücken‹ von Anekdoten oftmals in der Exposition kontingenter, nicht eindeutig zu wertender Geschehnisse, die nicht nur höhere Realitätseffekte⁴⁸ erzielen, sondern ganz im Sinne des Verfertigungssays indirekt zur weiteren Reflexion und Imagination jenseits der eigentlichen Lektüre anregen.⁴⁹ Sie konstituieren in diesem Fall eine spezielle narrative Form des anekdotischen *meta touto*,⁵⁰ mit dem die kleine Form ein poetologisch glückliches, *weil* herausforderndes Ende im Sinne rezeptionsästhetischer Serendipität erhält – dies gilt im Fall exemplifikatorisch ausgerichteter Anekdoten wie der ›Korrespondenz-Nachricht‹ in geringerem Maße, die allerdings gewissermaßen im Ausgleich hierfür ein zumindest gemäß bestimmter Lektürewartungen ebenso poetologisch glückliches, weil abgerundetes, leichter kommentierbares Ende als erzählte Serendipität auf der Ebene der *histoire* präsentieren.

48 Zum Konzept des literarischen Realitätseffekts vgl. grundlegend Roland Barthes, *L'effet de réel*. In: *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

49 Ein solcher indirekter Serendipitätseffekt kann dadurch entstehen, dass keine »finale« Motiviertheit der zentralen Zufallsereignisse ausgewiesen und zudem die »kompositorische« Motivierung (vgl. zu diesen Kategorien allgemein Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 10. Aufl., München 2016, S. 117–120) zugunsten eines Gestus der ungerahmten Narration merkwürdiger Ereignisse verschleiert wird, woraus wiederum ein eigenständiges wirkungsstrategisches *und* rezeptionsästhetisches Potential hervorgeht.

50 Dies gilt für die einzelne Anekdote, aber gerade auch, wie Sibylle Peters vorschlägt, für die Interaktion verschiedener vermischter Meldungen und Anekdoten im seriellen Zusammenhang, wie sie das inhaltlich und formal hybride Zeitungsformat der ›Berliner Abendblätter‹ präsentiert. Peters stellt hier einen plausiblen publikationsästhetischen Bezug zwischen der Theorie produktiver »Inkohärenz« und »Zerstreuung«, die der Verfertigungssay entwirft, und der »ungewöhnliche[n] Zusammenstellung« von Lokalnachrichten, Anekdoten und Abhandlungen her, die ein auf überraschende Rekombinationen von Fundstücken angelegtes improvisatorisches Lektüremodell anregen, das sich wiederum auch mit Serendipitätsfiguren assoziieren lässt (Peters, *Berliner Abendblätter*, wie Anm. 45, 168f.; siehe auch dies., *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter*, Würzburg 2003).

Das anekdotische Verhältnis von Geheimnis und Öffentlichkeit

Mediale Konstellationen in Heinrich von Kleists

›Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug,‹
in den ›Berliner Abendblättern‹

I. Weiterlesen: ›Die Marquise von O...‹ und die ›Sonderbare Geschichte‹

Die ›Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug,‹ erschien in Nummer 2 der ›Berliner Abendblätter‹ am 3. Januar 1811, unterzeichnet mit dem Kürzel ›mz.‹. Sie findet sich wie viele der kurzen Prosabeiträge, die in Kleists Tageszeitung gedruckt wurden, häufig als Anekdote eingeordnet.¹ Von der Forschung wurde die ›Sonderbare Geschichte‹ bisher in erster Linie als »komödiantisches Seitenstück« (DKV III, 937) oder »[h]umoristisches Gegenstück« (SW⁹ II, 915)² zur Erzählung ›Die Marquise von O...‹ betrachtet. Warum diese zwei Texte in einen Zusammenhang gestellt werden, wird unmittelbar deutlich, liest man in die ›Sonderbare Geschichte‹ hinein:

Am Hofe der Prinzessinn von St. C... zu Neapel, befand sich, im Jahr 1788, als Gesellschafterinn oder eigentlich als Sängerin eine junge Römerinn, Namens Franzeska N..., Tochter eines armen invaliden Seeofficiers, ein schönes und geistreiches Mädchen, das die Prinzessinn von St. C..., wegen eines Dienstes, den ihr der Vater geleistet, von früher Jugend an, zu sich genommen und in ihrem Hause erzogen hatte. Auf einer Reise, welche die Prinzessinn in die Bäder zu Messina, und von hieraus, von der Witterung und dem Gefühl einer erneuerten Gesundheit aufgemuntert,

-
- 1 In der Sembdner-Ausgabe ist die ›Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug,‹ in die Rubrik ›Anekdoten‹ aufgenommen worden (vgl. SW⁹ II, 271–274). Die Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag ordnet den Text in die Rubrik ›Fabeln. Anekdoten, Geschichten, Merkwürdigkeiten‹ ein (vgl. DKV III, 368–371).
 - 2 Ebenfalls als »Gegenstück« zur ›Marquise von O...‹ und zugleich als »Klatschgeschichte« stuft Heinrich Aretz die ›Sonderbare Geschichte‹ ein (Heinrich Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum ›Phöbus‹, zur ›Germania‹ und den ›Berliner Abendblättern‹, Stuttgart 1984, S. 283f.). Sibylle Peters sieht die ›Sonderbare Geschichte‹ als »mikrologische Vorform[]« der ›Marquise von O...‹ (Sibylle Peters, Von der Klugheitslehre des Medialen. In: KJb 2000, 136–160, hier 144). Gerhard Pickerodt liest die ›Sonderbare Geschichte‹ als »ironisch-parodistisches Parallelkonstrukt zur ›Marquise von O...‹« und sieht ihren Kern »in der bildlich-zeichenhaften Präsenz des Stellvertreter-Ehemanns« (Gerhart Pickerodt, Kleists kleine Formen im Spiegel seiner großen. Zur Dramaturgie des Anekdotischen. In: Elmar Locher [Hg.], Die kleinen Formen in der Moderne, Innsbruck u.a. 2001, S. 37–56, hier S. 47, 46).

auf den Gipfel des Aetna machte, hatte das junge, unerfahrene Mädchen das Unglück, von einem Cavalier, dem Vicomte von P..., einem alten Bekannten aus Paris, der sich dem Zuge anschloß, auf das Abscheulichste und Unverantwortlichste betrogen zu werden; dergestalt, daß ihr, wenige Monden darauf, bei ihrer Rückkehr nach Neapel, nichts übrig blieb, als sich der Prinzessinn, ihrer zweiten Mutter, zu Füßen zu werfen, und ihr unter Thränen den Zustand, in dem sie sich befand, zu entdecken. (BA, Nr. 2, [5]f.)

Die Parallelen sind augenfällig: Gearbeitet wird hier wie in der ›Marquise von O...‹ mit der Abkürzung der Namen.³ Zudem geht es in beiden Texten um eine unerwünschte und uneheliche Schwangerschaft.⁴ Auch der Schluss der ›Sonderbaren Geschichte‹ lässt sich mit dem der bekannteren Erzählung parallelisieren, ehelichen doch sowohl die Marquise als auch Franzeska am Ende den leiblichen Vater ihres jeweiligen Kindes, was in beiden Fällen mit ihrem gesellschaftlichen Aufstieg verbunden ist. Die Überschneidungen sind für heutige Kleist-Lesende offensichtlich und waren es vermutlich auch für diejenigen zeitgenössischen Leserinnen und Leser, die ›Die Marquise von O...‹ aus der ›Phöbus‹-Ausgabe vom Februar 1808 kannten oder im 1810 erschienenen ersten Band der ›Erzählungen‹ gelesen hatten. Reinhold Steig folgerte 1901, dass sich aus dieser möglichen Textkenntnis des zeitgenössischen Publikums für Kleist bestimmte Maskierungsnotwendigkeiten ergeben haben, um möglichst zu verbergen, dass es sich – so Steig – um eine »erste noch schmucklose Gestaltung des Kleist verlockenden Stoffes«⁵ zur Erzählung ›Die Marquise von O...‹ handele, die Kleist in den ›Berliner Abendblättern‹ nur genutzt habe, um die Seiten zu füllen. Diese Einschätzung als Text-Recycling impliziert eine deutliche Abwertung der Anekdote, die auf diese Weise nicht als Literatur, sondern als Ge-

3 Als Auslassungszeichen in der ›Sonderbaren Geschichte‹ in den ›Berliner Abendblättern‹ werden einheitlich drei Punkte verwendet, während in den zu Kleists Lebzeiten erschienenen Drucken der ›Marquise von O...‹ eine andere Handhabung vorliegt und für die Abkürzung von Namen und Orten sowohl die Markierung mit drei als auch mit vier Punkten zu finden ist. Durchgehend mit vier Punkten werden der Name der Marquise sowie der ihres Vaters abgekürzt. Vgl. den Kommentar in DKV III, 769.

4 Beiden Schwangerschaften geht eine Kindszeugung in jeweils unterschiedlich durch Machtmissbrauch geprägten Situationen voraus. Die Vergewaltigung der Marquise im Zusammenhang der kriegerischen Eroberung der Zitadelle durch den Grafen F... wird in der Erzählung ausgelassen und durch den Gedankenstrich markiert. Sexuelle Gewalt wird auch in der ›Sonderbaren Geschichte‹ nicht explizit genannt, sondern es wird berichtet, dass Franzeska »auf das Abscheulichste und Unverantwortlichste betrogen« (BA, Nr. 2, 6) wurde. Während hier das genaue Geschehen offen bleibt, ist zugleich deutlich, dass die Gesellschafterin bzw. Sängerin Franzeska dem adeligen Kavalier schon aufgrund des im Standesunterschied begründeten Machtgefälles ausgeliefert ist. Reinhold Steig bezeichnet die Schwangerschaft und Rechtfertigungsnot Franzeskas als »Folgen einer gewaltsamen Verführung« (Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 549). Zur literaturwissenschaftlichen Diskussion des Falls der Marquise von O... vgl. Christine Künzel, Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt a.M. 2003, insbesondere S. 25–31.

5 Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe (wie Anm. 4), S. 550.

brauchstext im periodischen Medium der Tageszeitung betrachtet wird.⁶ Die Verwandtschaft der beiden Texte kann jedoch auch anders gesehen und statt als Anlass für wertende und gattungsbezogen hierarchisierende Zuordnungen als Einladung für ein Quer- und Weiterlesen über die Textgrenzen hinaus aufgefasst werden. Mit Blick auf ›Die Punkte der Marquise‹ verweist Hansjörg Bay auf das Prinzip der Reihe, das der Erzählung als »Prinzip der wiederholenden Fortsetzung und fortgesetzten Wiederholung«⁷ eingeschrieben sei. Betont wird damit die Unabgeschlossenheit der Erzählung, deren Ende die Möglichkeit eines Abschlusses insofern in Zweifel zieht, als sie mit der Reihung bereits die Wiederholung und damit Fortsetzung in den Raum stellt.⁸ Dieses Textprinzip der Reihe über den Einzeltext hinaus weiterdenkend, kann die ›Sonderbare Geschichte‹ als Text verstanden werden, der ›Die Marquise von O...‹ ergänzt, sich in den Erzählfluss einhakt und diesen – anders – fortschreibt.⁹ Das *Einhaken* lässt sich an einer Textstelle innerhalb der Erzählung konkret festmachen, die solchermassen als Anschlussstelle fungiert. Die Marquise zieht aufgrund der beunruhigenden Zeichen ihres Körpers erst einen Arzt und dann eine Hebamme zu Rate, die ihr beide die Schwangerschaft bestätigen. Hier heißt es:

Die Hebamme beruhigte sie. Sie versicherte, daß das Wochenbett noch beträchtlich entfernt wäre, gab ihr auch die Mittel an, wie man, in solchen Fällen, dem Leumund der Welt ausweichen könne, und meinte, es würde noch Alles gut werden. (BKA II/2, 56)

Der Rat der Hebamme macht deutlich: Es geht nun in erster Linie um die Gestaltung des Verhältnisses zur Öffentlichkeit, die hier mit »dem Leumund der Welt« angesprochen ist. Wie diese konkreten »Mittel« aussehen können, die die Hebamme anspricht, wird in der ›Marquise von O...‹ ausgearbeitet. Dies führt hingegen die ›Sonderbare Geschichte‹ aus.¹⁰ Liest man die beiden Texte hier zusammen, wird deutlich, dass die »Mittel« der Hebamme keineswegs medizinischer und kurativer, sondern vielmehr medialer und kommunikativer Art sind.

6 Diese wertende Unterscheidung zwischen vermeintlich ausschließlichen Gebrauchstexten und literarischen Werken prägte die Kleist-Forschung lange. Eine vermehrte Beschäftigung mit Kleists journalistischem Schaffen haben u.a. die folgenden Studien angestoßen: Dirk Grathoff, *Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹*. In: Klaus Peter u.a. (Hg.), *Ideologiekritische Studien zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1972, S. 35–168; Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist (wie Anm. 2); Bodo Rollka, *Die Belletristik in der Berliner Presse des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Sozialisationsfunktion unterhaltender Beiträge in der Nachrichtenpresse*, Berlin 1985 und Jochen Marquardt, *Der mündige Zeitungsleser – Anmerkungen zur Kommunikationsstrategie der ›Berliner Abendblätter‹*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1986, S. 7–36.

7 Hansjörg Bay, *Die Punkte der Marquise. Zur Lesbarkeit der Zeichen bei Heinrich von Kleist*. In: Helga Lutz u.a. (Hg.), *Satzzeichen: Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 215–222, hier S. 220.

8 Vgl. Bay, *Die Punkte der Marquise* (wie Anm. 7), S. 221.

9 Inwiefern die ›Marquise von O...‹ intertextuell mit konkreten Prätexten verwoben ist, stellt der Kommentar der Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag dar (vgl. DKV III, 770–772).

10 Vgl. Sabine Doering, ›Die Marquise von O...‹. In: KHb, 106–114, hier 107.

Das Verhältnis von Geheimnis und Öffentlichkeit, das durch das Zusammenlesen der beiden Kleist-Texte in den Blick rückt und eine Perspektive auf die ›Sonderbare Geschichte‹ bietet, lässt sich mit der griechischen Herkunft der Gattungsbezeichnung ›Anekdote‹ vom publikationstechnischen *anékdotos* für ›(noch) nicht herausgegeben‹ in Verbindung setzen.¹¹ Mit der Anekdote als »Veröffentlichung des Nicht-Öffentlichen«¹² ist demnach immer schon das Verhältnis von Geheimhaltung und Veröffentlichung angesprochen, das in der ›Sonderbaren Geschichte‹ zum *movens* des Geschehens wird. Die Handlung in der Anekdote ›Sonderbare Geschichte‹ wird durch die Frage nach der Vermittlung zwischen Geheimnis und Öffentlichkeit motiviert: Wie kann das Geheimnis (der Umstand der Schwangerschaft), das über kurz oder lang offenbar werden wird, der gesellschaftlichen Öffentlichkeit so dargeboten werden, dass es keinen Skandal hervorruft? *Anékdotos* als Publikationsstatus weist auf die mediale Vermittlung hin. Das, was noch nicht herausgegeben ist, das Unveröffentlichte, ist aus der Sicht eines Publikums das Neue. Dieses Neue versprechen Anekdoten zu erzählen, wodurch sie am Grundprinzip der Massenmedien partizipieren, der Übertragung von Neuem in Neuigkeiten.¹³

Im Folgenden werden das angesprochene Spannungsfeld von Geheimnis und Öffentlichkeit in der Anekdote ›Sonderbare Geschichte‹ näher betrachtet und insbesondere die Vermittlungsmedien untersucht, die für die Strategien des Skandal-Managements der Figuren zum Einsatz kommen.¹⁴ Der strategische Medieneinsatz innerhalb der Diegese wie auch die narrativen Strategien der Anekdote stehen, so wird zu zeigen sein, im Zeichen der Unterhaltung und reflektieren poetologisch das publizistische Projekt der ›Berliner Abendblätter‹. Im Zusammenhang dieser medialen Konstellationen werden zudem der Publikationskontext der ›Berliner Abendblätter‹ und der Werk-Kontext der Anekdote – die Erzählung ›Die Marquise von O...‹ und das Epigramm ›Die Marquise von O...‹ – in den Blick genommen.

II. Öffentlichkeitsarbeit und Skandal-Management: Frauen, Medien, Sensationen

Wie gestaltet die Anekdote also das Skandal-Management und welchen Ausweg gibt es für Franzeska in ihrer verzweifelten Lage? Franzeskas Ziehmutter, die Prinzessin, der sie sich anvertraut, ist schnell bereit, ihr den Fehltritt zu verzeihen. Es bleibt also

11 Vgl. Hans Peter Neureuter, Zur Theorie der Anekdote. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1973, S. 458–480, hier S. 459.

12 Peters, Von der Klugheitslehre des Medialen (wie Anm. 2), 158.

13 Vgl. Michael Homberg, Augenblicksbilder. Kurznachrichten und die Tradition der *faits divers* bei Kleist, Fénelon und Kluge. In: Michael Gamper und Ruth Mayer (Hg.), Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld 2017, S. 119–139, hier S. 123.

14 Zur Untersuchung von Information und Kommunikation in ›Die Marquise von O...‹ vgl. Franz M. Eybl, Zeugen und Zeugen. In-Formation in Kleists ›Marquise von O...‹. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 106 (2012), S. 169–184.

nur die Frage: »wie man der Schmach, die über sie hereinzubrechen drohte, vorbeugen könne?« (BA, Nr. 2, 6) Die Anekdote beantwortet diese Frage folgendermaßen:

In Fällen dieser Art fehlt es den Frauen, wie bekannt, niemals an Witz und der erforderlichen Erfindung; und wenige Tage verflossen: so ersann die Prinzessin selbst zur Ehrenrettung ihrer Freundinn folgenden kleinen Roman. (BA, Nr. 2, 6)

Drei Aspekte fallen an dieser Formulierung auf: 1. Die Rede von den »Fällen dieser Art« erinnert an die Aussage der Hebamme der Marquise, die von »solchen Fällen« (BKA II/2, 56) spricht. 2. Die Lösung, die der Text für das Folgende ankündigt, wird nicht nur spezifisch gegendert, sondern als »Erfindung« und somit als Fiktion gekennzeichnet. Es erfolgt, 3., eine Spezifizierung der Fiktion durch die literarische Gattungseinordnung als »kleine[r] Roman«, die hier zudem eine mediale Rahmung vornimmt. Insbesondere dieser letzte Punkt kann als konkreter Lektürehinweis für das dann Folgende verstanden werden. Denn die Prinzessin denkt sich nicht einfach nur etwas aus, sondern sie bringt ein umfängliches mediales Register zum Einsatz, um ihren *Roman* ans Publikum zu bringen. Wichtig ist also nicht nur, *was* der Frauenwitz ersinnt, sondern mindestens ebenso, *wie* dies vermittelt wird.

Der Plot des *Romans* der Prinzessin ist rasch zusammengefasst: Ein deutscher Graf, Graf Scharfeneck, bittet um Franzeskas Hand. Die Prinzessin und Franzeska stimmen zu, und es wird sehr bald schon während eines kurzen Aufenthalts des Grafen in Neapel die Ehe geschlossen. Direkt danach muss der Graf Scharfeneck wieder abreisen und verunglückt tödlich. Franzeska reist ab, um die Erbschaftsangelegenheiten zu erledigen. Dies dauert »ungefähr neun Monate[]«, und sie kehrt mit einem »allerliebsten kleinen Grafen Scharfeneck« (BA, Nr. 2, 8) zurück. Das Ziel der Frauen ist also erreicht, die Herkunft des Kindes ist legitimiert. Ganz so knapp präsentiert die Anekdote dieses Geschehen jedoch nicht. Der Plot ist zwar eigentlich recht simpel, aufwendig wird es jedoch durch die mediale Vermittlung und die sorgsame Gestaltung der öffentlichen Kommunikation innerhalb der Diegese: Die Prinzessin betreibt Öffentlichkeitsarbeit. Das beginnt schon mit dem Heiratsantrag. Dieser ereignet sich notwendigerweise in Abwesenheit des Freiers, denn diesen gibt es ja gar nicht. Dennoch bzw. gerade deswegen geht der Heiratsantrag vor aller Augen vonstatten: »Zuvörderst erhielt sie [die Prinzessin] Abends, in ihrem Hotel, da sie beim Spiel saß, vor den Augen mehrerer, zu einem Souper eingeladenen Gäste einen Brief [...].« (BA, Nr. 2, 6) Dieser Brief wird unmittelbar geöffnet, und die Prinzessin teilt Franzeska den Antrag des Grafen mit. Franzeska errötet, äußert ihr Einverständnis, und der Brief wird allgemein herumgereicht. Der Heiratsantrag wird hier nicht nur fingiert; er wird in einer durch das Spiel gerahmten geselligen Situation inszeniert, wobei die Narration diese Inszenierung mittels bestimmter Textverfahren ins Werk setzt. Das Erzählen wechselt an dieser Stelle vom Präteritum ins Präsens: Die Prinzessin »erhielt« einen Brief, den sie »erbricht und überlies't« (BA, Nr. 2, 6). Zudem erfolgt ein Wechsel in einen eher dramatischen Modus, und das Gespräch zwischen der Prinzessin und Franzeska wird als Dialog in wörtlicher Rede erzählt. Durch diese narrativen Gestaltungsmittel präsentiert der Text das Geschehen als *Szene*.

Eine wesentliche Rolle bei der Vermittlung spielen mit dem Brief und der Körpersprache des Errötens ausgerechnet solche Medien, die innerhalb des empfindsamen Diskurses des 18. Jahrhunderts für die Vermittlung von subjektiv verbürgten und damit als authentisch codierten Botschaften bemüht wurden.¹⁵ Diese werden hier gezielt als Mittel der Evidenz eingesetzt. Hinzu kommt, dass der Inhalt des Briefes der Spielgesellschaft nicht nur mitgeteilt wird, sondern als Schriftstück selbst wie eine Zeitung mit den neuesten Nachrichten »von Hand zu Hand« (BA, Nr. 2, 6) geht. In dieser Annäherung von Brief und Zeitung wird die generische Verbindung von Brief und periodischer Presse angesprochen.¹⁶ Zugleich verweist die Umgangsweise mit dem Brief auf ein grundlegendes Paradox der Stilisierung brieflicher Kommunikation als Ausdrucksform empfindsamer Intimität. Denn als Teil der Geselligkeitskultur zielen Briefe auf Anschlusskommunikation nicht nur zwischen zwei Briefschreibern, sondern sie sind auf Veröffentlichung – das Vorlesen im geselligen Kreis, das Herumreichen unter Befreundeten – ausgerichtet.¹⁷ In dieser Nachrichtenfunktion sind Brief und Zeitung verbunden. Im Medieneinsatz der Prinzessin klingt also die massenmediale Entwicklung an, an der auch das Tageszeitungsprojekt der ›Berliner Abendblätter‹ partizipiert.

Die mediale Strategie der Prinzessin in der ›Sonderbaren Geschichte‹ ist publikumsorientiert: Sie will nicht nur ihr Publikum erreichen, sondern bezieht dieses mit ein, aktiviert es und lässt es somit Teil des *Romans* werden. Die Öffentlichkeit des Publikums wird so zu einer wichtigen Instanz im Text. Die Öffentlichkeit setzt sich dabei in erster Linie aus der Gesellschaft am Hofe der Prinzessin, ihren Gästen und ihrer Dienerschaft zusammen. Inbegriffen ist zudem die Leserin oder der Leser der Anekdote.¹⁸ Durch den Tempus-Wechsel zum Präsens und den dramatischen

15 Vgl. Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, insbesondere S. 73–80. Zu den körpersprachlichen Zeichen bei Kleist vgl. Anne Fleig, *Körper und Körpersprache*. In: KHb, 340–342; Katharina Grabbe, *Frauentausch und vertauschte Zeichen der Empfindsamkeit in Heinrich von Kleists ›Die Marquise von O....‹*. In: Bernd Hamacher und Christine Künzel (Hg.), *Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie*, Frankfurt a.M. 2013, S. 125–134.

16 Die Zirkulation des Briefs verweist auf das Abstammungsverhältnis von Brief und periodischer Presse, die die postalische Logistik teilten, denn die beginnende Entwicklung der Periodika und des Zeitungswesens blieb lange auf die etablierten Postwege angewiesen. Zeitungen und Zeitschriften haben mit dem Brief zudem bestimmte Gattungsspezifika gemeinsam; wie Schreibweisen, die am persönlichen Gespräch orientiert sind und sich durch Zwanglosigkeit und Vielfältigkeit, strukturelle Offenheit und Serialität sowie den Adressatenbezug auszeichnen. Vgl. Manuela Günter, *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2008, insbesondere S. 137–155.

17 Vgl. Hannelore Schlaffer, *Glück und Ende des privaten Briefes*. In: Klaus Beyer und Hans-Christian Täubrich (Hg.), *Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation*, Heidelberg 1997, S. 34–45, hier S. 40.

18 Vergleichbar lässt sich für das Lesepublikum der ›Marquise von O....‹ argumentieren, dass es durch die »doppelte Verrätselung und zweigeteilte Spannungsführung« in der Erzählung adressiert und aktiviert werde, denn durch die spezifische Rätselstruktur werden, so Michael Gamber, nicht nur den Figuren, sondern auch »den Lesenden [...] Rätsel gestellt«

Modus werden die Lesenden an das Geschehen herangeholt. Dadurch und durch die externe Fokalisierung teilen sie die Perspektive der Öffentlichkeit im Text.¹⁹ Diese adressierten Öffentlichkeiten finden sich zunächst in die Rolle der Zuschauenden versetzt, vor deren Augen sich der Heiratsantrag und dann die als theatraler Auftritt gestaltete Ankunft des vermeintlichen Grafen Scharfeneck abspielt:

Drauf, an dem zur Ankunft des Bräutigams bestimmten Tage, an welchem nach seinem Wunsche auch sogleich die Hochzeit sein soll, fährt ein Reisewagen mit vier Pferden vor: es ist der Graf Scharfeneck! Die ganze Gesellschaft, die, zur Feier dieses Tages, in dem Zimmer der Prinzessinn versammelt war, eilt voll Neugierde an die Fenster, man sieht ihn, jung und schön wie ein junger Gott, aussteigen – inzwischen verbreitet sich sogleich, durch einen vorangeschickten Kammerdiener, das Gerücht, daß der Graf krank sei, und in einem Nebenzimmer habe abtreten müssen. (BA, Nr. 2, 7)

Der Graf, den es nicht gibt, tritt auf die Bühne, die die Prinzessin bereitet. Seine Existenz wird damit bezeugt. Jedoch ist diese Zeugenschaft zugleich kollektiv und ungesichert, denn das Subjekt, das hier Augenzeuge wird, ist ein »man« und damit die namenlose Instanz des Publikums.²⁰ Dieses Publikum öffnet sich dabei wiederum auf das Lesepublikum Kleists hin, denn das, was es hier zu sehen gibt, kennt »man« aus der Lektüre der »Marquise von O...«: Auch der Graf F... tritt bei seinem ersten Besuch im Haus des Commandanten Herrn von G... »schön, wie ein junger Gott« (BKA II/2, 21) auf. Die beiden Grafen teilen also diese Attribute.

In der »Sonderbaren Geschichte« bleibt es bei einem effektvollen, aber sehr kurzen Auftritt des vermeintlichen Grafen Scharfeneck, der durch eine rätselhafte zeitliche Struktur gekennzeichnet ist, durch die das Auftreten vom Abtreten bereits eingeholt und überlagert wird. Dabei erfüllt der Gedankenstrich die Scharnierfunktion für die Herstellung dieser merkwürdigen Gleichzeitigkeit im Text: Das Erzählen darüber, dass »man« den Grafen aussteigen sieht, wird durch den Gedankenstrich mit einem

(Michael Gamper, Rätsel kurz erzählen. Der Fall Kleist. In: Ders. und Mayer [Hg.], Kurz & knapp, wie Anm. 13, S. 91–117, hier S. 104). Auch in der Forschung zu den »Berliner Abendblättern« wurde herausgestellt, dass das Lesepublikum von Kleists Tageszeitung durch die spezifischen Kommunikationsstrategien in eine aktive, »mündige« Rolle versetzt werde (vgl. Marquardt, Der mündige Zeitungsleser, wie Anm. 6; vgl. auch Bernhard J. Dotzler, »Federkrieg«. Kleist und die Autorschaft des Produzenten. In: KJb 1998, 37–61 sowie Jörg Schönert, Kriminalität und Devianz in den »Berliner Abendblättern« [2001]. In: Ders., Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Praxis, Tübingen 2007, S. 13–29).

19 Zwar haben die Leserinnen und Leser der Anekdote einen Wissensvorsprung vor dem Publikum in der Diegese, doch für das präsentisch erzählte Geschehen erfolgt keine weitere erklärende Einordnung, so dass für diese Textpassagen von einer Perspektivangleichung gesprochen werden kann.

20 Zum »man« als Instanz in Kleists »Das Erdbeben in Chili« im Kontext der Entwicklung neuer sozialer Kräfte als *Masse* vgl. Michael Gamper, Aufbruch ins Zeitalter der Masse: Kleists »Das Erdbeben in Chili«. In: Ders., Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, München 2007, S. 195–211, hier S. 205f.

weiteren Vorgehen verknüpft, das durch den adverbialen Anschluss »inzwischen« als gleichzeitiges Geschehen präsentiert wird. Hier wechselt das mediale Register vom Theatralen, das etwas zu sehen gibt, zur inoffiziellen Nachricht und dem »Gerücht«, das sich aus dem Hörensagen speist. Scheint der erste Teil des Satzes das Publikum in der Rolle der Zuschauenden als Augenzeugen und damit in einer beglaubigenden, aber passiven Funktion einzusetzen, lässt der zweite Teil des Satzes Zweifel an der Zuverlässigkeit dieser Zeugenschaft aufkommen und weist dem Publikum zugleich eine deutlich aktivere Rolle zu. Denn das Gerücht kommt hier zwar durch einen konkreten Fama-Kolporteur, den Kammerdiener, in die Welt; die Verbreitung des Gerüchts ist aber auf die kollektive und anonyme Kommunikation der Öffentlichkeit, das Gerede, angewiesen.²¹

Die Prinzessin und Franzeska folgen dem angeblichen Grafen in die Privatzimmer. Das Fest kommt auch ohne die drei in Gang, und es verbreiten sich weitere Gerüchte über den Grafen, der nicht krank, sondern schlicht ein sonderlicher Deutscher sei. Schließlich fordert ein weiterer Auftritt die Aufmerksamkeit der Festgesellschaft.²² Die Prinzessin stellt den Gästen Franzeska als Gräfin Scharfeneck vor, die Trauung sei bereits vollzogen. Das eigentliche Hochzeitsgeschehen, die Eheschließung, verlagert die Anekdote also in die Mitteilung der Prinzessin, die sie der Festgesellschaft als Neuigkeit präsentiert. Auch hier arbeitet der Text mit einer Ambiguität von Öffentlichkeit. Die Hochzeit findet in aller Öffentlichkeit statt, denn die »ganze Gesellschaft« ist anwesend und feiert in großem Rahmen. Die Festgesellschaft wird jedoch nicht zu Augenzeugen der Eheschließung, sondern als Nachrichtenpublikum eingesetzt, das die Neuigkeit bereitwillig aufnimmt: »Man erhebt sich, man erstaunt und freut sich, man jubelt [...]« (BA, Nr. 2, 7) Ins Werk gesetzt wird also eine Konzeption von Öffentlichkeit als Publikum, das immer erst medial konstituiert wird.

Schon am nächsten Tag in aller Frühe fährt der Reisewagen des Grafen »im Angesicht der ganzen Dienerschaft« (BA, Nr. 2, 7) wieder ab. Die Nachricht vom Tod des Grafen kommt sechs Wochen später per Post in einem »schwarz versiegelten Briefe« (BA, Nr. 2, 8). Über die Todesumstände gibt es wiederum nur Gerüchte: »Es heißt, daß er, nach einem scharfen Ritt, die Unbesonnenheit begangen, sich zu baden« (BA, Nr. 2, 8), woraufhin ihn der Schlag getroffen habe. Auch an dieser Situation der Nachrichtenübermittlung ist selbstverständlich die Öffentlichkeit beteiligt:

Alles, was zu dem Hause der Prinzessinn gehört, versammelt sich, auf diese schreckliche Post, zur Theilnahme und Condolation; die Prinzessinn zeigt den unseeligen

²¹ Vgl. Hedwig Pompe, Nachrichten über Gerüchte. Einleitung. In: Jürgen Brokoff u.a. (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte, Göttingen 2008, S. 131–143.

²² »Inzwischen wird die Gesellschaft durch den Hauscavalier der Prinzessinn zur Tafel geladen; es verbreitet sich, während sie auf das Kostbarste und Ausgesuchteste bewirther wird, durch diesen die Nachricht, daß der junge Graf, als ein ächter, deutscher Herr, weniger krank, als vielmehr nur ein Sonderling sei, der die Gesellschaft bei Festlichkeiten dieser Art nicht liebe; bis spät, um 11 Uhr in der Nacht, die Prinzessinn, Signora Franzeska an der Hand, auftritt, und den versammelten Gästen mit der Aeußerung, daß die Trauung bereits vollzogen sei, die Frau Gräfinn von Scharfeneck vorstellt.« (BA, Nr. 2, 7)

Brief, die Gräfinn, die ohne Bewußtsein in ihren Armen liegt, jammert und ist untröstlich [...]. (BA, Nr. 2, 8)

Diese Brief-Szene wiederholt also unter veränderten Vorzeichen die Inszenierung um den ersten Brief: Ein Brief wird vor Publikum empfangen und gelesen, der Inhalt mitgeteilt, Franzeska zeigt entsprechende körpersprachliche Reaktionen,²³ die Öffentlichkeit ist involviert.

Die angebliche Gräfin und vermeintliche Witwe Franzeska hat nun einen Grund, um abzureisen, und kann nach der Geburt ihres Kindes mit diesem ohne Schande zurückkehren. Der Aufwand hat sich gelohnt. Die Öffentlichkeitsarbeit ist gelungen, das Skandal-Management war erfolgreich und der *Roman* findet zu einem glücklichen Ende. Die Abgeschlossenheit des präsentisch erzählten *Romans* in der Anekdote ist durch einen erneuten Tempuswechsel markiert. Das Erzählen setzt sich im Präteritum fort und konterkariert das erste *happy end*, denn, so wird ergänzt, die Fiktion wird durchaus durchschaut:

Ein Deutscher, der eine große genealogische Kenntniß seines Vaterlands hatte, entdeckte das Geheimniß, das dieser Intrigue zum Grunde lag, und schickte dem jungen Grafen, in einer zierlichen Handzeichnung, sein Wappen zu, welches die Ecke einer Bank darstellte, unter welcher ein Kind lag. (BA, Nr. 2, 8)

Der junge Graf Scharfeneck wird als ›Bankert‹, als uneheliches Kind, enttarnt. Konsequenzen hat das jedoch nicht, denn Franzeska lebt, wie es in der Anekdote heißt, »gleichwohl« (BA, Nr. 2, 8) weiterhin als Gräfin Scharfeneck in Neapel, »bis der Vicomte von P..., im Jahr 1793, zum zweitenmale nach Italien kam, und sich, auf Veranlassung der Prinzessin, entschloß, sie zu heirathen« (BA, Nr. 2, 8). Das glückliche Ende der Anekdote ist also an zwei Voraussetzungen geknüpft: Die Prinzessin bewirkt einen Entschluss zur Eheschließung beim Vicomte, und Franzeska erfüllt als verwitwete Gräfin die Standesanforderungen. Die Anekdote endet mit der Rückkehr der Vermählten nach Frankreich. So zeigt sich, dass erst der *Roman* der Prinzessin den komödienhaften Schluss der Handlung möglich macht, denn eine Gesellschafterin bzw. Sängerin hätte der Vicomte wohl kaum geheiratet.

Die Volte der Schlusspassage macht deutlich: Es wird nicht nur für das Lesepublikum der Anekdote, sondern auch dem Publikum *in* der Anekdote bekannt, dass vor seinen Augen eine »Intrigue« im dramaturgischen Sinn einer Inszenierung innerhalb der Handlung entwickelt wurde. Dass das Geheimnis »entdeckt[]« wird, beeinträchtigt jedoch nicht das Gelingen der Strategie. Wieso aber ist das so? Der *Roman* der Prinzessin ist erfolgreich, auch wenn er seine Rezipientinnen und Rezipienten nicht täuschen kann (oder will), weil er sein Publikum *unterhält*. Die Öffentlichkeit des Hofes wird in ihrer »Neugierde« angesprochen, sie wird affiziert und aktiviert, so dass sich ihre Rolle von der der passiven Zuschauenden zu der des beteiligten Publikums entwickelt. Das Skandal-Management funktioniert nicht so, dass dadurch das Bekanntwerden des Skandalons vermieden würde; vielmehr wird der Skandal,

23 Die Inkonsistenz der Reaktionen – die Bewusstlose jammert und lässt sich nicht trösten – zeigt bereits, dass es sich hier wiederum um eine Inszenierung handelt.

der sich eben nicht vermeiden lässt, umgestaltet und kunstvoll literarisch-medial inszeniert. Statt des Skandals wird dem Publikum Spannung, Spektakel und Sensation geboten. Teil dieser medialen Inszenierung ist es, das Gerede der Welt, das sich nicht verhindern lässt, ›umzuleiten‹ und das Gerücht durch Ablenkung zu steuern.

Diese Ablenkung im doppelten Sinn von Umleitung wie von Unterhaltung lässt sich ausgehend von Christian Mosers Untersuchung von Kleists Anekdoten als Fallgeschichten näher in den Blick nehmen. Moser greift die Ausführungen von Hans Blumenberg zum Erzählen von Fällen bzw. Fall-Geschichten auf und macht sie für Kleists Anekdoten produktiv, in denen das Erzählen buchstäblicher und metaphorischer Fälle zusammenkomme.²⁴ In seiner Lektüre der Anekdote ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ stellt Moser heraus, dass es typisch für Kleists Anekdoten sei, narrativ »in eine ganz andere Richtung abzdrehen«²⁵ und spricht in diesem Sinn von ›abgelenkten Falllinien‹. Hier lässt sich Kleists ›Sonderbare Geschichte‹ einordnen, in der davon erzählt wird, wie sich Franzeskas Fall – im Sinne eines *gefallenen Mädchens* – umkehrt und mit ihrem gesellschaftlichen Aufstieg endet. Auch in Bezug auf diese Anekdote kann davon gesprochen werden, dass der Fall *abgelenkt* werde, führt doch Franzeskas Fall nach oben. Die Ablenkung der Falllinie im physikalischen Sinn korreliert Moser zudem mit *Ablenkung* im Sinn der Aufmerksamkeitsökonomie, also dem Abgelenkt-Werden oder Abgelenkt-Sein, zu dem auch der *fait divers* einer Zeitung einlädt.²⁶ Dieses Verständnis der Anekdote als Fallgeschichte der Ablenkung bzw. Unterhaltung kann auf Kleists ›Sonderbare Geschichte‹ übertragen werden. Die List bzw. der »Witz« der Prinzessin nutzt die Neugierde und Sensationslust der Öffentlichkeit und funktionalisiert diese als Publikum. Es macht nichts, dass das Geheimnis möglicherweise von Anfang an keines war und am Schluss der Geschichte aufgedeckt wird, denn es geht nicht um ›die Wahrheit‹, sondern um eine überzeugende, weil unterhaltende Geschichte.

III. Unterhaltung: ›Berliner Abendblätter‹, ›Sonderbare Geschichte‹ und zweimal ›Die Marquise‹

Dieser Zusammenhang von Unterhaltung, Publikumsbezug und erfolgreicher Medienstrategie lässt sich an den Publikationskontext der Anekdote zurückbinden: an Kleists Projekt der ›Berliner Abendblätter‹ als Tageszeitung. Die ›Berliner Abendblätter‹, deren Herausgeber und alleiniger Redakteur Kleist war, der auch den Großteil der darin erscheinenden Beiträge verfasste, erschienen von Oktober 1810 bis März 1811.²⁷ Mit ihrer außer sonntags täglichen Erscheinungsweise gehören die ›Ber-

24 Vgl. Christian Moser, Abgelenkte Falllinien: Kleist, Newton und die epistemische Funktion anekdotischen Erzählens. In: Yixu Lü u.a. (Hg.), Wissensfiguren im Werk Heinrich von Kleist, Freiburg i.Br. 2012, S. 169–191, hier S. 169.

25 Moser, Abgelenkte Falllinien (wie Anm. 24), S. 190.

26 Vgl. Moser, Abgelenkte Falllinien (wie Anm. 24), S. 191.

27 Vgl. zu den Rollen Kleists als Journalist, Produzent und Literat der ›Berliner Abendblätter‹ Dotzler, »Federkrieg« (wie Anm. 18).

liner Abendblätter« zu den ersten deutschsprachigen Tageszeitungen. Schon der Erklärung des Herausgebers im 19. Blatt (22. Oktober 1810) ist zu entnehmen, dass der »Zweck« der ›Berliner Abendblätter« »in der ersten Instanz, Unterhaltung aller Stände des Volks« (BA, Bl. 19, [75]) sei. Eingelöst wird dieses Vorhaben durch die Zusammenstellung unterschiedlicher Textsorten, von denen viele, etwa die Miszellen, Briefe und Anekdoten, zwischen Nachricht und Erzählung changieren. Insbesondere die Polizeinachrichten der frühen Ausgaben haben zu dem anfänglichen großen Erfolg der ›Berliner Abendblätter« und ihrem Versuch einer »lokale[n] Sensationsberichterstattung«²⁸ beigetragen. Dabei ist sowohl die Konzentration auf das Sensationelle als auch die spezifische Ausrichtung auf Kriminalität als ein Novum anzusehen.²⁹ Das »informationspolitische Experiment«³⁰ der ›Berliner Abendblätter«, so nennt es Sibylle Peters, besteht gerade in einem funktional-pragmatischen Umgang mit der Grenze zwischen Faktizität und Fiktionalität.³¹ Es geht den ›Berliner Abendblättern« nicht um verlässliche Darstellung von Tatsachen und in diesem Sinn authentische Berichterstattung, sondern um die Unterhaltung des Lesepublikums.³²

28 Ulrich Püschel, »Polizeiliche Tages-Mittheilungen«. Etwas über den Journalisten Kleist und die ›Berliner Abendblätter«. In: Irmhild Barz u.a. (Hg.), Sprachgeschichte als Textsortengeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gotthard Lechner, Frankfurt a.M. 2000, S. 367–383, hier S. 367.

29 Ulrich Püschel betont, dass das in den ›Berliner Abendblättern« praktizierte Berichten über lokale Unfälle, Verbrechen und Skandale in dieser Konzentration auf das Sensationelle zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu sei (vgl. Püschel, »Polizeiliche Tages-Mittheilungen«, wie Anm. 28, S. 371). Zur Ausrichtung der journalistischen Darstellung in den ›Berliner Abendblättern« auf Kriminalität, Verbrechen und Vergehen vgl. Schönert, Kriminalität und Devianz (wie Anm. 18).

30 Peters, Von der Klugheitslehre des Medialen (wie Anm. 2), 139. Zu den ›Berliner Abendblättern« als Experiment und den Experimenten in den ›Berliner Abendblättern« vgl. auch Sibylle Peters, Die Experimente der ›Berliner Abendblätter«. In: KJb 2005, 128–141; dies., Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003.

31 Vgl. zur »funktionale[n] Verschmelzung von Faktizität und Fiktionalität« in den ›Berliner Abendblättern« Marquardt, Der mündige Zeitungleser (wie Anm. 6), S. 28. Heinrich Aretz stellt als eine von Kleists journalistischen Strategien der ›Berliner Abendblätter« heraus, »daß faktizitätsbezogene und womöglich fiktionale Texte in der Kommunikation gleichwertig werden« und sich »auf der Ebene der funktionalen Synthese« treffen (Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist, wie Anm. 2, S. 191).

32 Vgl. Manuela Günter und Michael Homberg, Genre und Medium. Kleists *Novellen* im Kontext der ›Berliner Abendblätter«. In: Anna Ananieva, Dorothea Böck und Hedwig Pompe (Hg.), Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert, Bielefeld 2011, S. 201–219, hier S. 209. Johannes Lehmann macht darauf aufmerksam, dass der Begriff *Tatsache* noch um 1800 im Sinn »erzählter und dargestellter Geschichte bzw. Handlung« gebraucht wurde und nimmt den Bedeutungswandel zu *Tatsache* als *Faktum* im Zusammenhang mit den faktografischen Schreibverfahren in den ›Berliner Abendblättern« und ihren medialen Bedingungen in den Blick (Johannes F. Lehmann, Faktum, Anekdote, Gerücht. Zur Begriffsgeschichte der ›Thatsache« in den ›Berliner Abendblättern«. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 [2015], S. 307–322, hier S. 307).

Diese Beobachtungen zum Verhältnis von Nachricht und Unterhaltung in den ›Berliner Abendblättern‹ lassen sich auf das diegetische Geschehen und das Verfahren der Anekdote ›Sonderbare Geschichte‹ übertragen. In dieser Perspektive kann die Handlung der Anekdote als Versuchsanordnung gelesen werden, in der die Frage durchgespielt wird, wie sich Sensationslust medial steuern und nutzen lässt. Dies untersucht die ›Sonderbare Geschichte‹ innerhalb der Diegese, im Verhältnis zu ihrer Leserschaft und ebenso als Bestandteil der Tageszeitung. Die Anekdote macht deutlich: Das Gelingen der Geschichte in der ›Sonderbaren Geschichte‹ ist nicht an einen Authentizitätsanspruch geknüpft, sondern hängt maßgeblich von ihrer medialen Vermittlung ab. Der Skandal wird umgangen, denn das Publikum wird abgelenkt. Die Öffentlichkeit stürzt sich nicht auf das Skandalon, weil die allgemeine Aufmerksamkeit durch die überraschenden Neuigkeiten und spektakulären Wendungen gebunden wird. Diese Ablenkung ist zugleich eine Zerstreuung der Aufmerksamkeit. Die rasche Folge der Ereignisse in der Anekdote kann auch in diesem Sinn mit der medialen Logik der Tageszeitung verglichen werden, die das Publikum durch immer neue Neuigkeiten bindet und zugleich die Aufmerksamkeit durch das Nebeneinander unterschiedlicher Text- und Schreibformen innerhalb der Zeitung streut. In noch einem weiteren Aspekt treffen die Medienstrategie der Prinzessin und die der ›Berliner Abendblätter‹ zusammen: Beide instrumentalisieren die Kommunikationsform des Gerüchts. Die ›Berliner Abendblätter‹ mischen Nachrichten und Stadtgespräch, haben – zumindest im 6. und 8. Blatt – eine eigene Gerüchte-Rubrik und profitieren insbesondere von der unterhaltsamen Offenheit von Gerüchten, deren entscheidendes Kriterium nicht im Gehalt echter Information, sondern im Unterhaltungswert liegt.³³ Auch die Prinzessin in der ›Sonderbaren Geschichte‹ unterhält, wie bereits angesprochen, das Publikum mit Gerüchten und beschäftigt es nicht zuletzt durch die Beteiligung am Gerede. Die Strategie der Prinzessin entspricht also strukturell der Publikationsstrategie des Tageszeitungsprojekts der ›Berliner Abendblätter‹, in dem der Text erscheint. Die Prinzessin und der Herausgeber/Redakteur/Autor Kleist verfahren auf ganz ähnliche Weise. So kann die Anekdote als poetologische Reflexion auf das publizistische Projekt gelesen werden.

Neben dieser Verbindung der Anekdote mit Kleists ›Berliner Abendblättern‹ kann die ›Sonderbare Geschichte‹ auch als ein Weiterschreiben an der Skandalgeschichte der ›Marquise von O....‹ verstanden werden. Denn beide Texte sind in ihrer Problemstellung, der Frage nach einem effektiven Skandal-Management, miteinander verbunden. Anders als in der Anekdote steht die mediale Strategie der Marquise unmittelbar am Textanfang fest, wenn dort von dem skandalösen Schritt an die Öffentlichkeit, der Zeitungsannonce der Marquise zur Suche nach dem unbekanntem Vater des ungeborenen Kindes, berichtet wird. ›Die Marquise von

33 Vgl. Günter und Homberg, *Genre und Medium* (wie Anm. 32), S. 218. Zu Heinrich von Kleists ›Berliner Abendblättern‹ als »Medium von Gerüchten auf unterschiedlichen Ebenen und in unterschiedlichen Textformen« vgl. Elke Dubbels, *Zur Dynamik von Gerüchten bei Heinrich von Kleist*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 131 (2012), S. 191–210, insbesondere S. 199–210, hier S. 210.

O....« erzählt nicht nur von einem Skandal, sondern die Erzählung wurde selbst als Skandalon aufgenommen. Die zeitgenössischen Reaktionen waren ablehnend und harsch.³⁴ Die Kritik blieb nicht ohne Replik von Seiten des Autors. In der Ausgabe April/Mai 1808 des ›Phöbus‹ – also nur kurz nach dem Erstdruck der Erzählung im Februar 1808 – veröffentlichte Kleist Epigramme, von denen sich insbesondere eins als bissig-ironischer Kommentar zu der zeitgenössischen Kritik verstehen lässt (vgl. den Kommentar in DKV III, 770):

Die Marquise von O...

Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!

Schaamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu. (BKA III, 49)

Das Epigramm greift die Empörung der Kritik auf und ironisiert sie. Zudem fügt es der als Skandal empfundenen Geschichte der Marquise, die den Vater ihres Kindes sucht, ein noch schwerwiegenderes Skandalon hinzu, nämlich dass die Marquise wissentlich schwanger geworden sei und die Suche nach dem Vater nur inszeniert habe. Zu beachten ist, wer hier spricht: Das Epigramm ist über eine Stimme formuliert, die auf der Seite des Publikums angesiedelt ist. Kennzeichen dieser Stimme ist zum einen die elterliche Sorge (»meine Tochter«) und zum anderen eine gewisse Beschränktheit der Perspektive, die die eigene Interpretation apodiktisch als gültig setzt (»weiß ich«). Das Epigramm ist somit ein satirischer Kommentar auf die zeitgenössischen Urteile zur ›Marquise‹. Dieser Kommentar weist nun die Kritik nicht zurück; er relativiert oder rechtfertigt das Skandalöse der Erzählung nicht, sondern treibt es weiter und übertreibt es satirisch. Das ungeheuerliche Skandalon, dass die Marquise durchaus um das Zustandekommen ihrer Schwangerschaft wisse, entsteht – und das ist entscheidend – erst in der Lektüre der Lesenden. Genau diese interpretierende Lektüre thematisiert das Epigramm und führt nun gerade den Widerspruch zwischen der scheinheiligen Empörung und der ausschweifenden Sensationslust der Leserschaft satirisch vor. Zugleich enthält das Epigramm deutliche Hinweise auf die Fiktionalität und Medialität des Gegenstands (›Roman«, ›Posse«), die in den Reaktionen und der Frage nach *wahr* und *falsch* oder Schein und Sein (›hielt [...] die Augen bloß zu«) verkannt wird. Reflektiert wird das publizistische Wirkpotential der skandalösen Problemkonstellation um sexuelle Gewalt, uneheliche Mutter- und unklare Vaterschaft, das gerade darin liegt, das Publikum aufzuregen und Aufmerksamkeit zu generieren. In der ›Sonderbaren Geschichte‹ ist es eine Figur, die Prinzessin, deren strategisches Vorgehen auf das medienstrategische Verfahren der Zeitung ›Berliner Abendblätter‹ verweist. In einem strukturell ähnlichen Verhältnis stehen Epigramm und Erzählung zueinander, gibt die kondensierte Form des Epigramms doch zu lesen, dass gerade die erzählerische Offenheit der ›Marquise von O....« für unterhaltsame Anschlussfähigkeit sorgt. Die drei Texte – Erzählung, Epigramm und Anekdote – lassen sich also zusammen lesen als Beispiel für Kleists Text-Experimente im Kontext seiner publizistischen Experimente im Zeichen der Unterhaltung.

34 Zur Aufnahme der Erzählung in der Kritik vgl. den Kommentar in DKV III, 772–775.

Anatomie einer Störung

Vier Lesarten von Kleists ›Charité-Vorfall‹

Die Literaturlage zu Kleists Anekdote ›Charité-Vorfall‹ ist dünn,¹ selbst im Vergleich mit der Erforschung anderer Texte aus den ›Berliner Abendblättern‹, die insgesamt für lange Zeit von der Kleist-Philologie vernachlässigt wurden. Erst seit den 1990er-Jahren wird etwas regelmäßiger zu den ›Abendblättern‹ publiziert.² Konjunktur haben dabei am ehesten programmatische Aufsätze Kleists wie ›Über das Marionettentheater‹ und die heute in der Regel unabhängig von ihrem Ersterscheinungsort besprochenen Erzählungen. So widmet Hans Joachim Kreutzer den Kleist'schen Anekdoten in seiner über 300-seitigen Monographie über ›Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist‹ keine 30 Zeilen.³ Unter den bisher eher stiefmütterlich behandelten Anekdoten hat ›Der Griffel Gottes‹ noch am meisten Beachtung gefunden, weil hier das Spiel mit Buchstaben und Bedeutungen (wie auch in der Erzählung ›Der Findling‹) förmlich eine Einladung an alle Interpretierenden ist. Der ›Charité-Vorfall‹ wird dagegen im gesamten ›Kleist-Handbuch‹ nicht einmal erwähnt, in Aufsätzen und Büchern zu Kleists ›Abendblättern‹ wird er bestenfalls neben anderen kursorisch behandelt. Das formale Muster dafür gibt bereits die Paraphrase der Anekdote in Reinhold Steigs ›Kleist's Berliner Kämpfe‹ von 1901 ab: ein kurzer Abriss des Inhalts, die Verknüpfung mit einem Prätext (einer Unfallmeldung) und dem unfallverursachenden Arzt und die so oder anders formulierte Bekundung, dass es wunderlich sei, was die Figur Beyer zu Protokoll gegeben habe.⁴ Selbst in ausführlichen Untersuchungen der Anekdoten Kleists wird

1 »Despite the burgeoning critical attention devoted to Kleist's works in recent years, the *Berliner Abendblätter* anecdote ›Charité-Vorfall‹ has remained virtually ignored by Kleistian scholarship.« (Nancy Nobile, *Charting the Body Politic*. Heinrich von Kleist's ›Charité-Vorfall‹. In: *Colloquia Germanica* 30 [1997], S. 1–23, hier S. 1)

2 Vgl. Sibylle Peters, *Berliner Abendblätter*. In: *KHb*, 166–172, hier 168. Frühe Ausnahmen hiervon sind Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, Berlin und Stuttgart 1901; Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939; Dirk Grathoff, *Die Zensurkonflikte der ›Berliner Abendblätter‹*. In: Klaus Peter u.a. (Hg.), *Ideologiekritische Studien zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1972, S. 35–168 sowie Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum ›Phöbus‹, zur ›Germania‹ und den ›Berliner Abendblättern‹*, Stuttgart 1983, S. 256–286.

3 Vgl. Hans Joachim Kreutzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, neubearbeitete Aufl., Heilbronn 2009, S. 269f.

4 Vgl. Steig, *Kleist's Berliner Kämpfe* (wie Anm. 2), S. 363–365.

der komplexe ›Charité-Vorfall‹ marginalisiert.⁵ Nancy Nobile, die 1997 als erste dem ›Charité-Vorfall‹ einen eigenen Aufsatz widmete, spricht darin vor allem über andere, politischere Texte Kleists für die geplante Zeitschrift ›Germania‹, womit sie ihre politisierende Deutung der Anekdote zu legitimieren sucht.⁶ Der substantziellste Beitrag zum ›Charité-Vorfall‹ ist ein dreizehnseitiger Aufsatz von Torsten Flüh, der im Jahr 2000 ziemlich abgelegen in einer auslandsgermanistischen Zeitschrift erschienen ist und die Verhandlung des Augensinns in der Anekdote behandelt.⁷ Die dort (in ›Runa – Revista portuguesa de estudos germanísticos‹) ebenfalls erschienenen kurzen Beiträge von Peter Hanenberg, dessen *Miszelle* sich eher launig gibt und vor dem Text, der nicht mehr als ein unüberwindbares Rätsel und ein Witz sei, kapituliert, und von Erwin Koller, der streng linguistisch die »sprachliche[] Form in Kleists ›Charité-Vorfall‹« bestimmt, sind für eine literaturwissenschaftliche Interpretation des Textes nur bedingt ergiebig.⁸ Der jüngste Aufsatz über die Charité-Anekdote von Claudia Lieb, die Unfälle bei Kleist und E.T.A. Hoffmann vergleicht, folgt in Bezug auf Kleist weitestgehend den Aufsätzen von Nobile und Flüh.⁹

Die bei einem derart kanonisierten Autor vergleichsweise geringe Beachtung, die den kaum drei Dutzend Anekdoten Kleists bislang zukommt, ist erstaunlich, weil diese Texte einerseits viele Qualitäten Kleist'schen Erzählens aufweisen und – gerade weil sie diese auf engstem Raum verdichten – beobachtbar machen und weil sie andererseits im Kontext der ›Abendblätter‹ einen anderen Kleist als den düsteren Melancholiker oder den übersteigerten Patrioten überkommener literaturgeschichtlicher Klischees entdecken lassen, wie auch Günter Blamberger in seinem biographischen Standardwerk herausstellt: Sie sind witzig, überraschend, mutig und grundieren noch die Verzweiflung mancher Sujets mit Humor.¹⁰ Für die gebildeten Zeitgenossen Kleists waren es denn auch gerade die Anekdoten, die sie für die ›Abendblätter‹ einnahmen, explizit äußerten sich in diesem Sinne zum Beispiel Wilhelm Grimm und Clemens Brentano, die bei aller Kritik an anderen Inhalten des Blattes die »Menge ganz köstlicher Anekdoten« respektive »manche gute Anekdote« hervorhoben.¹¹ Kleists Anekdoten hoben sich offenbar qualitativ von der Massenware der im frühen 19. Jahrhundert verbreiteten Anekdoten ab. Einhundert Jahre später war

5 Vgl. exemplarisch Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist (wie Anm. 2), S. 280.

6 Vgl. Nobile, Charting the Body Politic (wie Anm. 1).

7 Vgl. T. Flüh [sic], Sichtbar Unsichtbares. Zu Kleists Problematisierung des Augensinns. In: *Runa* 28 (2000), S. 239–254.

8 Vgl. Peter Hanenberg, Zu Heinrich von Kleists ›Charité-Vorfall‹. In: *Runa* 28 (2000), S. 221–225; Erwin Koller, Beobachtungen zur sprachlichen Form in Kleists ›Charité-Vorfall‹. In: *Runa* 28 (2000), S. 227–236.

9 Vgl. Claudia Lieb, Karambolage. Medien des Unfalls bei Hoffmann und Kleist. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 14 (2006), S. 37–49.

10 Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2012, S. 408.

11 Zit. nach Michael Moering, Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists, München 1972, S. 119.

es Franz Kafka, der wiederum ganz besonders die Anekdoten Kleists schätzte, die er gerne vorlas und zu deren Edition er sogar eine Kurzrezension verfasste.¹²

Was von Grimm bis Kafka den Reiz der Kleist'schen Anekdoten ausgemacht haben dürfte, ist vermutlich dasselbe, was die nähere wissenschaftliche Erforschung dieser Textsorte im Werk Kleists weitgehend verstellt hat: das allzu konventionelle Gattungsverständnis der Anekdote als witzige Geschichte, ihr Charakter, Klatsch zu verbreiten, in der Vermenschlichung von Autoritäten eine Ventilfunktion für die Beherrschten einzunehmen und auf eine Pointe hinauszulaufen, die zumindest implizit eine bestimmte Moral oder Lehre ausspricht.¹³ Erkennbar entsprechen Kleists Anekdoten dieser engen Definition nicht, wie Michael Moering gezeigt hat: Ihre Pointen stellen keine sinnvollen Schlussfolgerungen dar, sondern unterminieren genau diesen Anspruch an die Gattung. Typisch für Kleists Anekdoten sind vielmehr folgende Merkmale:¹⁴ Der erste Satz entfaltet im umständlichen Kanzleistil, der auch die berüchtigten Anfangssätze von Kleists Erzählungen prägt, das Thema. Dann folgen temporeiche Dialoge, die fast schon dramatische Qualität entwickeln. Das Sujet ist stets sensationeller Natur und erzeugt Aufmerksamkeit, zu seiner Beglaubigung werden eigens Zeugen genannt. Charakteristisch ist auch die Fallhöhe zwischen dem Berichteten und dem lakonischen Erzählstil. Der Tod erscheint nie ohne Komik, umgekehrt hat Komik fast immer den Beigeschmack des Entsetzlichen. Und einer im Kern wahren Begebenheit sind Kleists Anekdoten im Gegensatz zum dominanten zeitgenössischen Verständnis der Gattung auch nicht mehr verpflichtet.¹⁵

Der ›Charité-Vorfall‹ erweist sich damit als typische Kleist-Anekdote. Die Autorschaft des Textes, der anonym erschienen ist, wird in der Editionsphilologie einhellig und ohne Zweifel dem Herausgeber der ›Abendblätter‹ selbst zugeschrieben. Leicht lassen sich Konstanten in Kleists Werk auch im ›Charité-Vorfall‹ auffinden: die Verhörsituation, die drastische Grausamkeit, Kommunikation als Missverständnis, Ironie (insbesondere gegenüber Autoritäten),¹⁶ unzuverlässiges Erzählen, das Motiv des Stürzens, die Kontingenz allen Geschehens, die Amoral der Geschichte und, wie noch zu zeigen sein wird, das intertextuelle Spiel mit Vorlagen¹⁷ und die sich daraus

12 Vgl. zu Kafkas Kleist-Rezeption Walter Hinderer, »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase«. Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft. In: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.), Franz Kafka und die Weltliteratur, Göttingen 2006, S. 66–82.

13 Vgl. zu Gattung und ihrem fundamentalen Anteil an Kleists ›Abendblättern‹ Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist (wie Anm. 2), S. 256–286; eine ältere Arbeit, deren Fokus auf die Anekdoten nur sehr wenige Beiträge aufgegriffen haben.

14 Vgl. dazu Moering, Witz und Ironie (wie Anm. 11), S. 111, 114–117, 121, 125, 127f., 130, 136.

15 Vgl. zu diesem Gegensatz auch Steig, Kleist's Berliner Kämpfe (wie Anm. 2), S. 339.

16 Vgl. Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist (wie Anm. 2), S. 273.

17 »Signifikanterweise bestehen die von Kleist veröffentlichten literarischen Beiträge [in den ›Berliner Abendblättern‹] fast ausschließlich aus Bearbeitungen von Vorlagen unterschiedlicher Quellen, wie anderen Zeitungen und Zeitschriften, Handbüchern und Sammelwerken.« (Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist, wie Anm. 2, S. 141)

ergebende Verwirrung der Gattungen.¹⁸ Kleists literarisches Werk ist durchzogen von einer tiefgreifenden Sprach- und Verständigungskepsis, die sich spätestens durch die als Kippfiguren gestalteten Schlüsse auf den Leser selbst überträgt. Wenn der Kleist-Herausgeber Roland Reuß also empfiehlt, sich einem Werk Kleists von der Irritation her zu nähern, die es beim Lesen auslöst, und sich zu fragen, wozu der Text die uns verstörenden Elemente benötigt,¹⁹ so stellt sich selbst bei einem so knappen Text wie dem ›Charité-Vorfall‹ die Frage: Bei welcher Irritation soll man bloß anfangen?

Denn Störungen weist diese kurze Anekdote zur Genüge auf: Ein Unfallopfer wird in der berühmten Berliner Charité untersucht, scheint auch erhebliche Verletzungen aufzuweisen, negiert jedoch, dass diese das Resultat des aktuellen Unfalls seien. Übrig bleibt von diesem am Ende nur eine vergleichsweise harmlose Verletzung am Ohr. Aus der Nachricht über einen Unfall, deren Sensationswert darin bestand, dass die Kutsche ausgerechnet eines *Arztes* jemanden verletzt hat, ist die Anekdote über einen Mann geworden, die deshalb berichtenswert ist, weil dieser Mann zum *wiederholten Male* unter die Räder eines Doktorwagens geraten zu sein scheint. Aus dem *Unfall* – einem Ausnahmezustand – ist ein *Vorfall* geworden: ein absurd anmutendes Verhör, in dem sich gerade eine Kontinuität solcher Kollisionen herausstellt. Im Fokus steht somit nicht mehr das Geschehen auf der Straße, sondern das in der Charité-Klinik, Gegenstand sind nicht mehr die Verletzungen des Opfers, sondern die sprachlichen Verhandlungen derselben.

Ich möchte mich im Folgenden auf einige wenige Störfaktoren der Anekdote beschränken und von den Zahlen, den Namen und den Buchstaben des ›Charité-Vorfalles‹ ausgehen. Dabei geht es mir nicht darum, meine Beobachtungen zu einer alleinigen Gültigkeit beanspruchenden Deutung zu synthetisieren, sondern die Komplexität dieses gut 250 Wörter kurzen Textchens zu veranschaulichen. Ausgehend von den aufstörenden Elementen werden vier verschiedene Lesarten entwickelt, die in ihrer Pluralität sein literarisches Potential veranschaulichen. Die These ist, dass der ›Charité-Vorfall‹ widerständige Potentiale aufweist, die über eine eher wissenschaftsskeptische Haltung hinausgehen. Zu zeigen ist, dass Kleists Anekdote offen für ganz unterschiedliche Wege der Interpretation ist, die jedoch weder zufällig noch beliebig sind. Sibylle Peters hat in ihrer Studie über die ›Abendblätter‹ ein angemessenes Verfahren für die Lektüre derselben skizziert:

Da der Beleg selbst nicht auf bestimmte Inhalte zielt, deren Vorhandensein evident zu machen wäre, sondern auf eine gewisse Operationalität, mit der die ABENDLÄTTER ihre Lektüre steuern, ohne sie zu determinieren, kann es auch hier nicht allein um das gehen, was wir im Zuge unserer Lektüre zeigen können, sondern vor allem um das, was *an* dieser Lektüre *sich* zeigt. Um der ›Strategizität‹ von Kleists Textmanövern zu entsprechen, müssten wir uns von einer *Simulatio* zum Entziffern verführen und

18 Günter Blamberger spricht diesbezüglich bei Kleist treffend von »Genre Trouble« (Blamberger, Heinrich von Kleist, wie Anm. 10, S. 326).

19 Vgl. Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Ders., »Im Freien?« Kleist-Versuche, Frankfurt a.M. 2010, S. 245–291, hier S. 257.

uns (ver-)leiten lassen, so lange zu lesen, bis wir Manöver auszumachen glauben, die im Plakativsten angesiedelt sind und doch an der Grenze des (Un-)Wahrscheinlichen liegen. In gewisser Weise geht es um gezielte ›Überinterpretation‹, die als solche zum Beleg der Leitfähigkeit der ABENDBLÄTTER wie auch für das Anliegen der vorliegenden Studie werden kann.²⁰

Der Vorwurf der ›Überinterpretation‹ ist also mit der Überdeterminiertheit des Gegenstandes selbst zu parieren. Umso mehr empfiehlt sich ein möglichst text-, ja zeichennahes Entziffern. Dazu werden wir uns den Text »so liebevoll vor[nehmen]«, um eine Formulierung Walter Benjamins aufzugreifen, »wie ein Kannibale sich einen Säugling zurüstet.«²¹

I.

Der Beginn des ersten Satzes – »Der von einem Kutscher kürzlich übergefahrene Mann [...]« (BA, Bl. 12, 49) – ruft ein vorgängiges Geschehen auf. Tatsächlich war am 8. Oktober in den ›Abendblättern‹ ein ›Polizei-Ereigniß. Vom 7. October.‹ mit folgendem Inhalt erschienen:

Ein Arbeitsmann, dessen Name noch nicht angezeigt ist, wurde gestern in der Königsstraße vom Kutscher des Professor Grapengießer übergefahren. Jedoch soll die Verwundung nicht lebensgefährlich sein. (BA, Bl. 7, 30)

Die Berliner waren also fünf Tage später, als der ›Charité-Vorfall‹ erschien, bereits darüber im Bilde, dass der Wagen eines hohen Mediziners in einen Unfall mit Personenschaden verwickelt gewesen war. Den Arzt Professor Grapengießer könnte Kleist durchaus persönlich aus der Christlich-Teutschen Tischgesellschaft gekannt haben.²² Das Unfallopfer bleibt in diesem und auch in späteren Polizei-Rapporten anonym.²³

Woher also kommt dann plötzlich am 13. Oktober der Name Beyer für das Unfallopfer? Und wieso wird dieser Name zwar ausdrücklich eingeführt – »Der von einem Kutscher kürzlich übergefahrene Mann, Namens Beyer, hat [...]« (BA, Bl. 12, 49) –, nur um dann im ganzen Text kein einziges Mal mehr aufzutauchen, indem er statt-

20 Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der ›Berliner Abendblätter‹, Würzburg 2003, S. 158.

21 Walter Benjamin, Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen [1928]. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 4,1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, S. 83–148, hier S. 108.

22 Vgl. Moering, Witz und Ironie (wie Anm. 11), S. 134. Die von Flüh angemeldeten Bedenken aufgrund der Tatsache, dass im von Kleist verarbeiteten Polizei-Rapport vom 07.10.1810 der Name des Arztes »Grabbengieser« geschrieben wird (vgl. Flöhe [sic], Sichtbar Unsichtbares, wie Anm. 7, S. 242), können vor diesem Hintergrund vernachlässigt werden: Der Name ist in dieser Schreibweise nicht nachweisbar und dürfte ein im Polizeiapparat entstandener Schreibfehler sein, den Kleist wohl korrigiert hat.

23 Vgl. Flöhe [sic], Sichtbar Unsichtbares (wie Anm. 7), S. 249.

dessen repetitiv durch »der Mann« (dreimal) oder »er« (achtmal) substituiert wird? Warum verschwindet dagegen der verbürgte Name Grapengießler? Warum erscheint stattdessen ein anderer Arzt, der Geheimrat K.? Und warum bekommt dieser keinen vollständigen Namen, obwohl doch Zeitgenossen unschwer auf den damaligen Leiter der Charité, den Geheimen Obermedizinalrat Kohlrausch, schließen konnten?²⁴ War es überhaupt ein Doktorwagen, der das Opfer überfahren hat? Im aktuellen Fall ist nur von einem Kutscher die Rede. Und wieso liegen in der Charité, die ja ein Krankenhaus und kein Hospiz ist, lauter Sterbende?

Diese Fragen zum Personal der Anekdote muten schon fast kleinlich an angesichts der skurrilen Verletzungsgeschichte, die Beyer vorbringt: Viermal will er von einer Kutsche überrollt worden sein, davon mindestens dreimal ausgerechnet von Ärzten. Dabei sind ihm schon vor Jahren die Beine ab- und ein Auge aus- sowie die linke Rippenhälfte zusammengefahren worden. Wie aber konnte dieser Mann ohne Beine auf die Straße gehen, um sich erneut überfahren zu lassen? Wie sollen so diffizile Verletzungen wie die des Auges und des Ohrs beim Überrolltwerden geschehen sein, ohne dass dem Opfer dabei gleich der ganze Schädel zertrümmert worden wäre? Vollkommen absurd wird es, wenn ihm schließlich der Ohrknorpel in den Gehörgang gerät – befindet sich ein Knorpel dem damaligen medizinischen Verständnis gemäß doch innerhalb des Körpers.²⁵ Und wie sollte ein derart Verstümmelter, wie uns der letzte Satz suggerieren will, bald wieder spazierengehen können?

Auf der bei Kleist nie nebensächlichen Ebene von Schrift und Interpunktion²⁶ lässt sich schließlich fragen, warum manche Zahlen ausgeschrieben, indes andere als Ziffern gesetzt sind, warum in einem Wort die andernorts deutlich zu sehenden Umlautzeichen fehlen und warum oft Doppelpunkte stehen, wo Kommata zu erwarten wären – mit konventionswidrigen Konsequenzen für Groß- und Kleinschreibung. Verwirrend ist auch, dass gerade jene Passagen, die durch die Interpunktion als wörtliche Rede erscheinen, im Konjunktiv verfasst und damit bereits als Wiedergabe wörtlicher Rede markiert sind. Lässt sich die eigenwillige Zeichensetzung noch als Evokation von Mündlichkeit lesen, so ist der verschobene Bezug im Satzanfang »Der Geheimerath, der zuvorderst seine beiden Beine, welche krumm und schief und mit Blut bedeckt waren, bemerkte« (BA, Bl. 12, 49) eine für Kleist typische Verwirrungsmaßnahme, geht es hier doch keineswegs um die Beine des Geheimrats, sondern um die des Beyer.

Offenbar liegen in dieser Anekdote, die einen »Vorfall« ja auch eben deshalb zu berichten weiß, weil »die lächerlichsten Mißverständnisse vorfielen« (BA, Bl. 12, 49), etliche Verkennungen vor. Warum verhören die Doktoren das Unfallopfer, anstatt es zu behandeln? Warum geben sie sich mit der Negation ihrer Fragen zufrieden, wenn

24 Vgl. Steig, Kleist's Berliner Kämpfe (wie Anm. 2), S. 364.

25 Vgl. Flühe [sic], Sichtbar Unsichtbares (wie Anm. 7), S. 247; Lieb, Karambolage (wie Anm. 9), S. 40.

26 Vgl. hierzu grundlegend Thomas Nehrlich, »Es hat mehr Sinn und Deutung, als du glaubst« – Zu Funktion und Bedeutung typographischer Textmerkmale in Kleists Prosa, Hildesheim 2012.

doch das Blut auf den »krumm und schief« gefahrenen Beinen und das »geplatzt[e]« Auge deutliche Anzeichen einer *akuten* Verwundung sind? Ganz offenkundig spielt Kleist im ›Charité-Vorfall‹ mit der Sprache und ihrer Macht. Schon im ersten Satz der Anekdote wird aus einem manifesten Unfall ein Unfall sprachlicher Verständigung, eben »dergestalt, daß [...] die lächerlichsten Mißverständnisse vorfielen.« (BA, Bl. 12, 49) Wir werden im Folgenden Zeugen *von* mehreren Akten der Kommunikation, *in* die wir zugleich auch selbst involviert werden: zwischen den einzelnen Figuren (Beyer, Geheimrat K., ein weiterer Arzt, die Kranken), von einer Figur zum Erzähler (Beyer brachte seine Geschichte vor: »Der Berichterstatter hat den Mann selbst über den Vorfall vernommen [...]«, BA, Bl. 12, 49) und vom Erzähler zum Leser, zu uns. Jeder Sprechakt hat sein Publikum (Ärzte und Kranke, Berichterstatter beziehungsweise Erzähler, die Leser der Anekdote), und auf jeder dieser Ebenen wird unzuverlässig erzählt. Wenn Beyer verletzte Beine hat – und diese kommen im Text unhinterfragt vor –, dann belügt er seine Ärzte, wenn er dieselben für verlustig erklärt. Das nämliche gilt für das nicht etwa bloß fehlende, sondern »geplatzt[e]« Auge – ein geplatztes Auge ist, wenn auch in Einzelteilen, noch vorhanden, ein »ausgefahren[es]« Auge dagegen müsste schlicht abwesend sein. Beyers Geschichte kann also nicht stimmen. Sie erschöpft sich jedoch nicht darin, wie Walter Hinderer zu erklären versucht hat, dass die Figur Beyer ihre Krankengeschichte möglicherweise einfach maßlos übertreibe, dass die Verwundungen, wie Flüh zuspitzt, womöglich gar nicht existierten oder in der »abgefahren[en]« Erkenntnis, so Claudia Lieb: »auf der Straße agieren Doktoren lebensgefährdend, in der Klinik lebensrettend.«²⁷ Wie gesagt: Auf der Ebene des Textes sind die Verwundungen, so grotesk sie auch ausfallen mögen, ja unübersehbar vorhanden. Das Absurde ist nun, dass sich der Sprechakt als wirkmächtiger erweist als der Augenschein: Die Ärzte sehen Blut und das auslaufende Auge, akzeptieren jedoch die rein sprachliche Negation ihrer Diagnosen, die Beyer jedesmal mit »nein!« zurückweist. Genau wie die Ärzte erfahren wir Lesenden der Anekdote nur schrittweise von Satz zu Satz, was vorgefallen ist, jedoch gleich im nächsten Satz wieder negiert wird – sowohl in Bezug auf die Verneinung der Diagnosen als auch hinsichtlich der finalen Zukunftsperspektive, die der Erzähler Beyer eröffnet und die angesichts von dessen Zustand kaum vorstellbar ist. Indem der Text uns in die Situation der bloßgestellten Ärzte zwingt und unser Lachen mit dem der Todgeweihten überblendet, lacht der Text über uns.²⁸

27 Vgl. Hinderer, Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft (wie Anm. 12), S. 76; Flühe [sic], Sichtbar Unsichtbares (wie Anm. 7), S. 245; Lieb, Karambolage (wie Anm. 9), S. 42 – gerade ihr Halbsatz stimmt eindeutig nicht, da von Heilung durch die Doktoren in der Anekdote keine Rede ist.

28 Auch hier trifft zu, was Günter Blamberger über die ›Verlobung in St. Domingo‹ geschrieben hat: »Das Unheimliche daran ist, dass die fiktiven Dreiecksspiele den Raum des Fiktiven überschreiten und um das Dreieck von Text, Leser und Autor erweitern, die Wirklichkeit von Leser und Autor affizieren. In Kleists fiktiven Palästen lauern reale Ungeheuer. Darüber erschrecken Leser um 1800 wie heute.« (Blamberger, Heinrich von Kleist, wie Anm. 10, S. 438)

Der gesamte Text läuft konsequent auf Spiegelungen und Umkehrungen hinaus. So erweist sich gerade nicht der Mann, der seit fünf Jahren ohne Beine am Straßenverkehr teilgenommen haben will, als fußlahm, sondern jene Ärzte, die sich stets zu seinem Schaden fahren lassen. Auch ist nicht der, dessen Auge geplatzt ist, blind, sondern blind sind jene, die nach der rein verbalen Negation ihrer Diagnose umstandslos bereit sind, die frischen Wunden nicht mehr zu sehen. Hatten die Ärzte zunächst durchaus treffsicher die Verwundungen benannt, ergeben sich die besagten lächerlichen Missverständnisse der Ärzte erst dadurch, dass sie dem von ihnen Verhörten glauben – aus dem versehentlichen Überfahren des Opfers durch diverse »Doktorwagen« wird ganz buchstäblich ein ärztliches Ver-Sehen, das die Gewalt des Unfalls fortsetzt durch eine Gewalt der Verkennung.

Besonders deutlich wird die Umkehrung anhand der Zuweisung von Namen an die agierenden Figuren. Die Markierung der Figuren scheint Beyer zu privilegieren, ist er doch der einzige, der durch seinen Namen als Individuum gekennzeichnet ist. Der erste, der ihn befragt, der Geheimrat, erhält nur seinen sperrigen, mehrmals wiederholten Ehrentitel sowie einmalig die Bezeichnung »Hr. K.«, die wie der Name Beyer nicht wieder aufgenommen wird. Am weitesten entfernt von einer individuellen Markierung scheint unter den maßgeblichen Akteuren schließlich der berichterstattende Erzähler situiert zu sein, der gar keinen Namen trägt.²⁹ Für die Interpretation dieser Namenspolitik ist es unerlässlich, mit einem Faksimile der Originalveröffentlichung zu arbeiten. Roland Reuß hat bereits anhand der ›Verlobung in St. Domingo‹ darauf aufmerksam gemacht, dass die Kleist'sche Abkürzung »Hr.« in vielen Ausgaben stillschweigend als »Herr« ausgeschrieben wird und dass damit Bedeutung verloren geht.³⁰ Das trifft auch auf den ›Charité-Vorfall‹ zu, denn die in manchen Editionen zu »Herr K.« konventionalisierte Schreibweise (vgl. etwa DKV III, 359) lässt nicht mehr im selben Maße zu, »Hr. K.« als versteckte Anspielung des Autors Heinrich von Kleist auf sich selbst zu lesen, der beim Unterzeichnen seiner Briefe gerne auf das adelige »von« verzichtete.³¹ Wenn aber »Hr. K.«, der »Geheimerath«,³² im Geheimen der Autor selbst wäre, so wäre der, der diese Anekdote eigentlich erzählt, plötzlich nicht mehr namentlich unsichtbar, im Gegenteil. Die Implikationen eines solchen Manövers verkomplizieren den Text noch einmal, denn das Verlachen von *Autoritäten* würde sich nun plötzlich auch gegen den *Autor* selbst richten.

29 Zwar trägt auch jener »Arzt, der dem Geheimenrath zur Seite stand« (BA, Bl. 12, 49) keinen Namen, doch diese Figur ist auch eher als Nebenfigur anzusehen, die keine eigene, individuelle Rolle und Funktion einnimmt – der Arzt leistet nichts anderes als sein Chef, dem er »zur Seite« steht.

30 Vgl. Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 19), S. 264.

31 Vgl. etwa (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) die Briefe in DKV IV, 149, 218, 270, 276, 278, 283, 288, 291, 299, 301, 309, 316, 331, 352, 362, in denen Kleist auf das »von« bzw. »v.« verzichtet.

32 Die Schreibung »Geheimerath« ist zu Kleists Zeiten durchaus akzeptiert, vgl. geheimrath. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Bd. 5, Leipzig 1897, Sp. 2366–2369.

Wie sieht es dagegen mit Beyer aus, dem Unfallopfer? Hanenberg hält den Namen für bedeutungslos, schon deshalb, weil er nur einmal auftauche.³³ Wenn man allerdings berücksichtigt, dass Kleist für die ›Abendblätter‹ Artikel aus spanischen Zeitungen übersetzte,³⁴ der Untertitel seines ›Katechismus der Deutschen‹ ›Abgefasst nach dem Spanischen‹ lautet³⁵ und Kleist manche seiner Stoffe wie etwa das ›Erdbeben in Chili‹ in der spanischsprachigen Welt ansiedelte, so scheint auch eine spanische Lesart dieses Namens erlaubt.³⁶ Wenn ein Preuße ohne aktive Spanischkenntnisse das spanische *baja* oder *bajar* ausspricht, so wird man in der Aussprache von »baja« ([ˈbaja]) kaum einen Unterschied zu »Beyer« hören. Der Name »Beyer« (mit e, y und r) ist dabei von den Buchstaben her so weit von (lautmalerisch) »baja« entfernt, wie dies ohne klangliche Veränderung nur möglich ist. Das spanische *baja* ([ˈbaxa]) steht als Adjektiv für niedrig, zudem als Substantiv für Fallen,³⁷ aber auch

33 Vgl. Hanenberg, Zu Heinrich von Kleists Charité-Vorfall (wie Anm. 8), S. 222.

34 Vgl. Siegfried Schulz, Heinrich von Kleist als politischer Publizist, Frankfurt a.M. 1989, S. 87.

35 Vgl. zur von Kleist benutzten Vorlage, die 1809 in deutscher Übersetzung erschienen war, Nobile, Charting the Body Politic (wie Anm. 1), S. 7.

36 Letztlich gibt es nur Vermutungen und Indizien in Bezug auf Kleists Spanischkenntnisse. So behauptet Jeffrey L. High, Kleist habe über »advanced Spanish language skills« verfügt, liefert dafür allerdings keinen Beleg (Jeffrey L. High, Crisis, Denial, and Outrage. Kleist [Schiller, Kant] and the Path to German Novella[s] of Modernity. In: Bernd Fischer und Tim Mehigan [Hg.], Heinrich von Kleist and modernity, Rochester, NY, 2011, S. 187–203, hier S. 195). Bereits Rahmer behauptet Anfang des 20. Jahrhunderts Ähnliches, bringt dafür aber ebenfalls keinen konkreten, zurückverfolgbaren Nachweis bei: »Aus den Briefen der jungen Dichter [in Kleists weiterem Umfeld, M.N.L.] lesen wir heraus, daß unter ihnen vornehmlich die spanische Sprache und die spanische Literatur gepflegt wurde. [...] Die Tatsache, daß sich in dem Nachlaß Dahlmanns, wie ich schon früher hervorgehoben habe, eine spanische Übersetzung von Kleists Hand vorfand, sowie der Umstand, daß der Posten in Spanien überhaupt für ihn in Frage kam, gibt auch den äußeren Beweis dafür, daß Kleist spanische Studien zu jeder Zeit eifrig gepflegt hat. Die Tatsache, daß Kleist der spanischen Sprache mächtig war und die spanische Literatur aufs eifrigste verfolgte, wird bestätigt durch die Untersuchungen Eichhorns.« (Sigismund Rahmer, Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Nach neuen Quellenforschungen, Berlin 1909, S. 66f.) Cervantes scheint Kleist allerdings wohl doch auf Deutsch gelesen zu haben, wie ein Brief vom Mai 1810 an seinen Verleger Georg Andreas Reimer nahelegt: »Es würde mir lieb sein, wenn der Druck so wohl ins Auge fiel, als es sich, ohne weiteren Kostenaufwand, thun läßt, und schlage etwa den Persiles [von Cervantes, deutsch von Franz Theremin, Berlin 1808, M.N.L.] vor. Der Titel ist: Moralische Erzählungen von Heinrich von Kleist.« (DKV IV, 446); vgl. auch den Kommentar in DKV IV, 972. High dagegen geht davon aus, dass Kleist »not have had to wait for the German edition of [Cervantes'] ›La fuerza del amor‹« (High, Crisis, Denial, and Outrage, S. 195), da er ja des Spanischen mächtig gewesen sei. Belegt ist letztlich allein der Kontakt zu Pierre Gualtieri, der 1805 zur preußischen Botschaft in Spanien gehörte. – Für Hinweise in dieser Frage danke ich dem Kleist-Übersetzer Johannes Contag aus Wellington (NZ) und Barbara Gribnitz vom Kleist-Museum in Frankfurt an der Oder.

37 Vgl. Neuestes und vollständigstes Spanisch-Deutsches und Deutsch-Spanisches Handwörterbuch, bearbeitet von Friedrich Booch-Árkossy, 2 Bde., 2. Stereotyp-Aufl., Leipzig 1860, Bd. 2, S. 197.

für Unfallopfer, das Verb *bajar* ([baˈxar]) meint stürzen.³⁸ Damit erweist sich der Name »Beyer« als Funktionsbezeichnung, als ein *telling name*, der seinem Träger gerade nicht zu Individualität verhilft. Dass »Beyer«/»baja eine bloße Funktionsbezeichnung im Sinne von Unfallopfer ist, wird durch das einmalige Vorkommen des Namens unterstrichen: Wie auch bei »Hr. K.« wird der Hinweis nur ein einziges Mal gegeben und die betreffende Figur dann im ersten Fall nurmehr auffallend unelegant mit »der Mann« beziehungsweise im zweiten Fall bemerkenswert unökonomisch mit »der Geheimerath« bezeichnet. Auf die spanische Dimension des Textes, die sich nicht nur in diesem Namensspiel verbirgt, wird noch zurückzukommen sein. Halten wir fest, dass die Namen und ihre Bedeutungsschichten ebenfalls Teil der umfassenden Vertauschungen in der Anekdote sind: Aus scheinbar unmarkiert wird markiert, scheinbar Markiertes erweist sich dagegen als leer.

Wer aber, um bei Beyer zu bleiben, ist der Gefallene? Vergegenwärtigt man sich die Situation des 33-jährigen Heinrich von Kleist, so drängt sich eine selbstbezügliche Interpretation der Anekdote auf. Denn welche Eigenschaften zeichnen die Figur Beyer letztlich aus? Dies sind zum einen ihre fortgesetzte und umfassende Verwundung, zum anderen ihr Opponieren durch einen sprachlichen Akt, der auch dann noch die Autoritäten zumindest ins Wanken zu bringen vermag, wenn am bloßen Leben eigentlich nichts mehr zu retten ist. Heinrich von Kleist hatte in dem knappen Jahrzehnt, in dem er als Dichter in Erscheinung trat und von dem wir überhaupt nur nähere Kenntnis haben, eine bemerkenswerte Reihe von Niederlagen einstecken müssen. Jochen Schmidt beschreibt Kleists Genese als Dichter als »konsequent fortschreitende Aufspaltung aller Grenzen [...], bis zur Öffnung eines unendlichen Horizonts, der keine Fixpunkte mehr bietet.«³⁹ Das ist eine zutreffende Charakterisierung der künstlerischen Entwicklung Kleists, der dieser sein Privatleben ohne jede Rücksicht auf sich selbst und andere unterordnete. »Zug um Zug«, so Schmidt, habe Kleist sich »von den ihn umgebenden gesellschaftlichen Zwängen«⁴⁰ befreit. Sieht man jedoch einmal von der künstlerischen Radikalität ab, für die der Autor heute so geschätzt wird, ließen sich die Jahre von 1800 bis 1811 mit nur wenig Zuspitzung auch als Geschichte eines fortgesetzten lebensweltlichen Scheiterns erzählen: Studium, Militär- wie Beamtenlaufbahn, Familiengründung, Auswanderungs- und Projektideen werden abgebrochen, zudem ist die politische Situation im besetzten Preußen bedrückend. Als nach einem Zerwürfnis mit der preußischen Staatsführung 1811 auch die »Abendblätter« bankrott gehen, ist Kleist zumindest lebensweltlich in nahezu jeder Hinsicht gescheitert: als Mann von Stand und Stammhalter seiner Familie, als Verlobter, Soldat, Student, Staatsdiener, als

38 Vgl. Neuestes und vollständigstes Spanisch-Deutsches und Deutsch-Spanisches Handwörterbuch (wie Anm. 37), S. 304; auch »absteigen«, vgl. S. 11. Weitere Wortbedeutungen von »Bajar« sind u.a. »demüthigen, beugen, niederschlagen« und »herunterkommen« (Neuestes und vollständigstes Spanisch-Deutsches und Deutsch-Spanisches Handwörterbuch, wie Anm. 37, Bd. 1, S. 142).

39 Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 8.

40 Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 39), S. 7.

Patriot, als Publizist und oft genug auch als Autor, der am Ende auf erniedrigende Weise um Geld bitten muss. »Das Desaster der ›Abendblätter‹«, so Klaus Günzel, »demütigt den Herausgeber auch in seinem menschlichen und literarischen Selbstverständnis.«⁴¹ Noch im gleichen Jahr wird Heinrich von Kleist in einer großen gemeinsamen Geste des sich dem gemeinen Leben Verweigerns Henriette Vogel und sich selbst erschießen.

In seinem ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen!‹ hatte Kleist postuliert, dass ein jeder das für ihn gültige »Gesetz der Bewegung« (DKV III, 524) finden müsse, um sich zu beruhigen und auf eine bestimmte Laufbahn einzuschwenken. Das war erkennbar vor der ›Kant-Krise‹. Wenn es ein Gesetz der Bewegung gab, das Kleists Leben zwischen diesem 1799 verfassten Aufsatz und der Anekdote des Jahres 1810 lenkte, dann war dies das Gesetz des Sturzes. Nicht ohne Grund führt das ›Kleist-Handbuch‹ das Lemma »Sturz und Fall«, wird doch in Kleists Werken andauernd gestürzt, gestolpert und niedergesunken. »Wollte man den Texten Kleists eine favorisierte Dynamik attestieren, so wäre diese sicher als Vertikalbewegung nach unten zu beschreiben«,⁴² so Tina-Karen Pusse. Hatte der junge Kleist sich einen »Lebensplan« verordnen wollen, um sich gegen das »Spiel des Zufalls« zu immunisieren (DKV IV, 40), so zeugt die Geste der Verweigerung in der Anekdote von einer Affirmation des Zufalls, die sich der immer wieder von Neuem Stürzende mittlerweile erarbeitet hat. In Adelungs ›Grammatisch-Kritischem Wörterbuch‹ sind Zufall und Abenteuer miteinander gekoppelt: Ein Abenteuer sei »[e]in seltsamer, wunderbarer oder gefährlicher Zufall«.⁴³ Das Am-Boden-Liegen des in seinem Leben immer wieder »übergefahrne[n]« Protagonisten ist somit mehr als bloß eine dumme Niederlage: Der Unfall ist der Preis des Abenteuers. Und das Lebensabenteuer des Heinrich von Kleist ist sein Schriftstellerdasein, das er ohne jede finanzielle Sicherheit und gegen die Gesetze seiner adeligen Herkunft wagt und für das er konsequent bis zum suizidalen Ende seine ganze Existenz exponiert hat.⁴⁴ Noch im Abschiedsbrief an die Schwester entwirft Kleist sich, so Günter Blamberger, »als der nonkonformistische Intellektuelle, der außerhalb der familiären, ständischen, ästhetischen und politischen Ordnungen seiner Zeit steht.«⁴⁵ Beyer wie Kleist scheinen sich im fortwährenden Stürzen eingerichtet zu haben, sie können diesem Lebensrhythmus, dem für sie gültigen »Gesetz der Bewegung«, offensichtlich nicht entkommen. Sie resignieren jedoch nicht etwa und sind auch keine passiven Opfer.

41 Klaus Günzel, Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten, Stuttgart 1985, S. 347.

42 Vgl. Tina-Karen Pusse, Sturz und Fall. In: KHb, 367–369, hier 367.

43 Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793–1801, Bd. 1, Sp. 26–31, hier Sp. 26.

44 Vgl. zu Kleists eigener Todesverachtung seinen Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Juli 1801 (DKV IV, 243–248). Kleists inszenierte seinen Freitod schließlich als ein Opfer für die Kunst (vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist, wie Anm. 10, S. 461).

45 Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 460.

Zwar ist Beyer, der in die Charité eingelieferte *Patient*, wie Erwin Koller in einer linguistischen Kurzanalyse gezeigt hat, konsequent das *Patiens* des Geschehens:⁴⁶ Er *wird* überfahren, getroffen, beschädigt, verletzt, er *wird* untersucht, befragt und später nochmals »vernommen« – ein Begriff, der damals bereits fest an den juristischen Diskurs gekoppelt ist und aus dem Opfer einen Delinquenten macht.⁴⁷ Mediziner wie Berichterstatter taxieren seinen Zustand dabei schonungslos, wenn etwa von seiner »jämmerliche[n] Verstümmelung« die Rede ist. Das *Patiens* des Textes wehrt sich jedoch andererseits gegen seine Reduktion auf ein Objekt und seinen Opferstatus, indem es dem Agens beziehungsweise den Agenzien widerspricht: Geheimrat und Arzt befragen ihn als Unfallopfer, vermeiden dabei jedoch peinlichst die Involvierung ihres eigenen Standes in dessen Fall, indem sie ihn fragen, ob *er* verletzt sei und als Verursacher der Verletzungen nur das »Rad« und die »Ueberfahrt« nennen. Beyer weist diese unpersönlichen Darstellungen des Unfalls zurück. In seiner jeweils mit einem Ausrufezeichen markierten dreimaligen Verneinung setzt er sich selbst wieder als Subjekt ein und spricht vor allem auch von den Unfallverursachern: »einem andern Doktor«, einem weiteren »Doktor« und noch einem »Doktorwagen«. »Mit dieser syntaktischen Resistenz-Strategie«, so Koller, »unterläuft und sabotiert er den professoral-geheimrätlichen Macht-Diskurs und hat die lachenden *Todtkranken* auf seiner Seite.«⁴⁸ Man könnte auch von einer sprachlichen Rückeroberung des eigenen Körpers durch das *Patiens* sprechen: Indem sie in Gelächter ausbrechen, versichern sich auch die Sterbenden noch einmal ihrer Körper und begehren gegen ihr unaufhaltsames Verstummen auf.

Problemlos ließe sich diese Widerstandsstrategie noch weiterdenken, wenn man annimmt, dass Beyer den Geheimrat, den Arzt und den Berichterstatter, die ihm gegenüber als Autoritäten auftreten, über seinen Zustand *täuscht*. Das Täuschen und die Täuschung sind häufige Themen in Kleists *Œuvre*,⁴⁹ das Lügen beziehungsweise muntere Inszenieren eigener Wahrheiten hat der Autor selbst in seinen Briefen mit Lust praktiziert – sicher auch als Strategie der Selbstbehauptung gegen die Zumutungen eines Umfeldes, das sein Tun eher missbilligend zur Kenntnis nahm.⁵⁰ Auf die täuschende Verharmlosung der zahlreichen Wunden als Resultat überstandener, früherer Unfälle scheint auch der Berichterstatter der Anekdote hereinzufallen, der dem »[Ü]bergefahrne[n]« noch ein langes Leben prophezeit – ungeachtet der Tatsache, dass er das Unfallopfer offensichtlich in einer Abteilung für Sterbende »vernommen« hat. Dass Beyer (neben beiden Beinen) ausgerechnet das *linke* Auge, die *linke* Rippenhälfte und das *linke* Ohr zerstört wurden, spricht nicht allein für

46 Vgl. Koller, Beobachtungen zur sprachlichen Form (wie Anm. 8), S. 232f.

47 Vgl. Koller, Beobachtungen zur sprachlichen Form (wie Anm. 8), S. 234.

48 Vgl. Koller, Beobachtungen zur sprachlichen Form (wie Anm. 8), S. 233.

49 Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 154; Bernd Hamacher und Christine Künzel (Hg.), Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie, Frankfurt a.M. 2013.

50 Vgl. vor allem Kleists Brief an Ulrike von Kleist vom 1. Mai 1802 (DKV IV, 303–305). Die ganze Erzählung über die Besteigung des Schreckhorns ist eine bloße Erfindung – exakt in dem Moment geäußert, als Kleist als Verlobter scheitert und sich von Wilhelmine von Zenge trennt.

einen einzigen Unfall, sondern ausgehend von der Wortbedeutung von »link/links«, die Adellung mit »die linke Seite eines Körpers, die unrechte« und »verkehrt, auf die unrechte Art«⁵¹ angibt, für die Täuschung, der der Erzähler wie auch schon die Ärzte unterliegt. Es ist die Souveränität des Dichters, der an kein Gesetz der Logik gebunden ist, die Kleist hier machtvoll demonstriert: Die literarische Rede behauptet sich gegen alles Faktische. Diese letzte Machtdemonstration eines eigentlich Verzweifelten korrespondiert mit einer Fabel Lafontaines, die Kleist in seinem Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ zitiert hat und auf die bereits Blamberger im Sinne einer Klugheitslehre hingewiesen hat: Ein Fuchs wird zum Sündenbock bestimmt, kann sich aber retten, indem er sich durch seine Erfindungsgabe herausredet.⁵²

Kleist, so ist festzustellen, ist überall in diesem Text, er spiegelt sich auf jeder Ebene: als »Berichterstatter« für die ›Abendblätter‹, als »Hr. K.« und schließlich als »Beyer« beziehungsweise *baja*, als Gestürzter. Vor diesem Hintergrund ist die syntaktische Verschiebung des Bezuges von »seine[n]« Beinen des Beyer auf den »Geheimerath Hr. K.« im zweiten Satz weniger ein Fehler als ein Hinweis auf die Verknüpfung dieser Identitäten. Dabei ist jede Mitteilung dieser Art immer schon eine indirekte: Der Erzähler gibt nirgends die Kontrolle ab. Die Figur des Gestürzten behauptet sich und verweigert sich den Autoritäten, so wie der empirische Autor sich auch immer wieder gegen Ordnungssysteme wie Kirche, Justiz, Staat, Militär, Beamtenum und Wissenschaft aufgelehnt hat.⁵³ Dabei gibt die Kunst hier nicht etwa vor, über ein letales Schicksal hinwegzutrusten, denn die Dimension der Heilung des Mannes, die der letzte Satz vorhersagt, ist ja nichts weiter als die Karikatur eines Märchenschlusses (nach dem Muster: ›Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute‹).⁵⁴

Körperliche Gewalt – und diese ist ja sehr präsent in der Anekdote – ist um 1800 Ausdruck von Herrschaft: des Mannes über die Frau, der Erwachsenen über die Kinder, der Herrschaft über das Gesinde.⁵⁵ Die von Beyer erlittene Gewalt ließe sich zum Teil auch als Bestrafung lesen, etwa das Brechen der Beine oder die Blendung. Hierzu passt auch die Verhörsituation, der er unterworfen wird. Wofür aber wäre Beyer zu bestrafen? Vielleicht für die Autonomie des ›Gefallenen‹? Für den Adel galt

51 Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (wie Anm. 43), Bd. 2, Sp. 2076f.

52 Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 18.

53 Vgl. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2011, S. 11, 19, 24, 36.

54 Zu den Schlüssen bei Kleist führt Gesa von Essen aus: »Kleists Schlüsse [...] verdanken sich in der Tat einer besonderen ›Kunst zu enden‹: einer Kunst nämlich, die sich der traditionellen Rhetorik der Abschlussmittel mit fast überbetontem Gestaltungswissen bedient, um sie gleichzeitig subversiv zu unterlaufen und eine wirkliche (sinnstiftende, vereindeutigende) Auflösung zu verweigern, die selbst erzeugten Erwartungen also umso entschiedener zu enttäuschen.« (Gesa von Essen, Nach der Katastrophe. Kleists gewagte Schlüsse. In: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe [Hg.], Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 286–311, hier S. 310f.)

55 Vgl. Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg i.Br. 1999, S. 53.

zu Kleists Lebenszeit, die in vielerlei Hinsicht eine Zeit des Umbruchs und der Verunsicherung war, vor allem eine Maxime, wie Blamberger schreibt: »Permanenter Kampf ums Obenbleiben, um den Erhalt der Ehre des Hauses und der sozialen Privilegien, um die fortdauernde Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Machtelite und um kulturelle Hegemonie.«⁵⁶ Kleist aber verletzte alle Regeln des Obenbleibens, er verzichtete auf die ihm zustehende Macht als Angehöriger eines alten Offiziersgeschlechts, er beschädigte den Ruf seiner Familie, er ging keine gewinnbringende Ehe ein, sondern schmolz sein Erbe auf Null zusammen und widmete sich als Schriftsteller einer zutiefst bürgerlichen Beschäftigung. Kleists Figur Beyer macht es in gewisser Weise ebenso: Sie bleibt stets unten. Die erlittene Gewalt wird ihr aber zum Motor des Erzählens – eine Idee, die Kleist ebenfalls in ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ entwickelt hat: Im Streitgespräch wird die Aggression zum Motor der Kreativität, erst in der Konfrontation entsteht das Neue. Insofern muss sich Beyer, muss sich Kleist selbst den Gefahren der Öffentlichkeit, dem Stürzen aussetzen. Er reagiert beim Erdulden der unvermeidlichen Konsequenzen allerdings unverkennbar aristokratisch: Das klaglose Aushaltenkönnen ist schließlich eine preußische Sekundärtugend⁵⁷ und die Charakterisierung des Erzählvorgangs innerhalb der Anekdote als »indolent« beinhaltet ja nicht nur die Wortbedeutung »träge« oder »gleichgültig«, sondern auch »schmerzunempfindlich«. Nun wären weder eine träge Erzählung noch das Aushalten von Schmerzen geeignet, Todkranke lachen zu machen. Doch darum geht es nicht. Wie in der Fabel mit dem Fuchs gilt vielmehr auch hier: Solange man erzählt, wird man »indolent« im Sinne von Schmerzunempfindlich, im Erzählen lassen sich die Fährnisse bannen, die auch auf semantischer Ebene in all den Variationen der mit *fahren* gebildeten Verben aufscheinen (überfahren, abfahren, ausfahren, zusammenfahren, hineinfahren). Wilhelm Genazino hat in seiner Kleistpreis-Rede des Jahres 2007 eine vergleichbare Beobachtung gemacht und dabei eine Metaphorik gewählt, die dem ›Charité-Vorfall‹ durchaus entspricht: »Zu Kleists Begriff von Tapferkeit gehörte, eine Katastrophe auf jeden Fall zu überleben, und zwar auch dann, wenn das Ich dabei zum Krüppel seiner selbst zu werden drohte.«⁵⁸

⁵⁶ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 48.

⁵⁷ Kleist thematisiert den preußischen Stoizismus auch in ›Prinz Friedrich von Homburg‹, vgl. hierzu Jochen Schmidt, Die Aktualisierung des preußisch-stoischen Erbes: Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ als patriotischer Appell am Vorabend der Befreiungskriege. In: Barbara Neymeyr, ders. und Bernhard Zimmermann (Hg.), Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2008, S. 963–974.

⁵⁸ Wilhelm Genazino, Die Flucht in die Ohnmacht. Dankrede zum Kleist-Preis. In: KJb 2008/09, 16–21, hier 18.

II.

Nun dürfte das Publikum der ›Abendblätter‹ des Jahres 1810 zu allerletzt an einer Decodierung autobiographischer Reminiszenzen eines unglücklichen Literaten interessiert gewesen sein. Nancy Nobile hat in ihrem Aufsatz eine politische Decodierung der Anekdote versucht und ist von den Jahreszahlen ausgegangen, die Beyer seinen diversen Unfällen mit Doktorwagen zuordnet. Rechnet man aus der Gegenwart von 1810 zurück, kommt man auf die Jahreszahlen 1796, 1803 und 1805. Nobile sieht darin Anspielungen auf den Vertrag von Basel, in dem Preußen 1795 aus dem Krieg gegen Frankreich ausscherte, auf den Reichsdeputationshauptschluss, der 1803 eine Neuordnung der deutschen Territorien und den Verlust linksrheinischer Gebiete an Frankreich zur Folge hatte, und auf Napoleons Sieg über Österreich und Russland bei Austerlitz im Jahre 1805, als Preußen den Bedingungen des Siegers zustimmte und sich dafür mit Hannover entlohnen ließ; Beyers Unfallgeschichte überlagere sich daher mit Preußens Phase unehrenhafter Neutralität, die von 1795 bis 1805 reichte, so Nobile.⁵⁹ Rein rechnerisch geht diese Kalkulation nicht ganz auf, ereignet sich Beyers Unfallgeschichte doch genau besehen zwischen 1796 und 1810. Inhaltlich betrachtet wirft diese Deutung die Frage auf, warum Kleist denn nicht gleich auf die viel schmachvollere und den Zeitgenossen weitaus präsentere Jahreszahl 1806 angespielt hat, als die Niederlage von Jena und Auerstedt das Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation einläutete und der die Deutschen spaltende Rheinbund gegründet wurde.

Philologisch interessanter als derartige Einwände sind jedoch die Textsignale, die der ›Charité-Vorfall‹ hinsichtlich der Zahlen aussendet. Nobile legt der Berechnung ihrer Jahreszahlen die Angaben Beyers zugrunde, der angibt, »vor fünf«, »vor 14« und »vor 7 Jahren« (BA, Bl. 12, 49) überfahren worden zu sein – und zwar in dieser anachronischen Reihenfolge, die Nobile aufgebrochen und normalisiert hat. Nun hat Nobile nicht mit dem Originaltext, sondern mit den von Helmut Sembdner herausgegebenen ›Sämtlichen Werken und Briefen‹ gearbeitet, mit Folgen für ihr Textverständnis. Denn deren Typographie stimmt nicht mit dem Originaltext überein. Aus »Hr. K.« wurde hier »Herr K.«, fehlende Umlautpunkte wurden ergänzt und jene Zahlen, die in den Abendblättern als Ziffern gesetzt waren – 7 und 14 –, erscheinen nun als Wörter (SW II⁹, 266f.) wie die anderen numerischen Angaben im Text – drei, fünf und auch die »Acht« aus dem finalen »falls er sich [...] in Acht nimmt« (BA, Bl. 12, 49). Satztechnisch war die Abkürzung von 7 und 14 durch die Schreibung in Ziffern nicht notwendig, wie das Druckbild der ›Berliner Abendblätter‹ zeigt: Unten wäre noch fast eine ganze Zeile Platz gewesen. Offenkundig kam es Kleist darauf an, die Zahlen im Text durch unterschiedliche Schreibung voneinander abzugrenzen. Das Resultat sind zwei Gruppen – jene, die durch Ziffern, und jene, die durch Buchstaben ausgedrückt werden –, die durch diese Trennung automatisch dazu auffordern, die jeweiligen Zahlen innerhalb der Gruppen miteinander in Beziehung zu setzen. Dabei darf keinesfalls die im Text gegebene Zahlenabfolge verändert werden. Als Aufforderung, die Wichtigkeit und Richtigkeit der von

⁵⁹ Vgl. Nobile, *Charting the Body Politic* (wie Anm. 1), S. 14f.

Kleist gesetzten Reihenfolge zu erkennen, dürfen wir das Vor- und Zurückspringen bei der Rekonstruktion der drei Unfälle in der Vergangenheit lesen.

Am auffälligsten sind sicher die beiden durch Ziffern ausgedrückten Zahlen: 14 und 7. Sucht man nach historischen Daten, die sich damit bezeichnen ließen, so liegt der 14. Juli auf der Hand, jenes Datum, an dem das Volk von Paris die Bastille stürmte und sich aus der Knechtschaft des Absolutismus befreite – ein so unerhörter Vorgang, dass die Jahreszahl 1789 nicht noch eigens erwähnt werden muss: Der 14. Juli markiert damals wie heute eine Zäsur der Weltgeschichte. Und auch die ausgeschriebenen Zahlen drei, fünf und »Acht« lassen sich als ein Datum lesen, als eines, das ebenfalls mit einem Volksaufstand und mit den Franzosen zu tun hat, nur dass diese nun nicht mehr als Unterdrückte, sondern als Unterdrücker erscheinen: Am 2. Mai 1808 brach in Madrid ein Volksaufstand gegen die Napoleonische Fremdherrschaft aus, die erste Revolte gegen die französische Diktatur in Europa. Der französische Oberbefehlshaber verurteilte jeden Spanier, der mit einer Waffe angetroffen wurde, zum Tode und ließ am 3. Mai die gefangenen Aufständischen standrechtlich erschießen. Francisco de Goya hat das Massaker, das zur Geburtsstunde der spanischen Aufstände gegen Napoleon wurde, wenige Jahre später gemalt. Der Titel seines heute weltberühmten Bildes lautet nüchtern ›El 3 de mayo en Madrid‹.

Die Rolle der Franzosen hatte sich für alle nach Freiheit strebenden Europäer zwischen den beiden von der Anekdote aufgerufenen Daten vollkommen verkehrt: Am 14. Juli begehrte das französische Volk gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung auf, am 3. Mai 1808 schossen dagegen französische Soldaten auf das spanische Volk, das sich für seine eigene Freiheit und seine eigenen Rechte erhoben hatte. Der dadurch ausgelöste spanische Unabhängigkeitskrieg dauerte 1810 noch an, die Verschränkung seines auslösenden Datums mit der Situation in Preußen liegt auf der Hand: Ein Volk hatte in einem Land revoltiert, dessen Eliten bereit waren, sich mit Napoleon zu arrangieren – das traf auch auf Friedrich Wilhelm III. von Preußen zu, der sich lange nicht dazu durchringen konnte, gegen Napoleon aufzubegehren. Das Datum des Massakers von Madrid und der deutsch verballhornte Name des spanischen »baja« rufen jenes Volk auf, das sich als erstes gegen die Napoleonische Fremdherrschaft in Europa erhoben hatte.⁶⁰ Das Volk ist wie in der Anekdote ganz am Boden und wird sich dennoch, so der paradoxe Schluss, erheben. Legt man einer Interpretation der Anekdote die patriotischen Beiträge Kleists für die ›Germania‹ zugrunde, kann man nicht umhin, den spielerischen Text aus den ›Abendblättern‹ auch als versteckte Aufforderung zum Widerstand in einer Welt zu lesen, die blind und taub gegenüber den Zeichen der Zeit zu sein scheint. Die lähmende Stagnation im Land – verkörpert durch die ewig gleichen Unfälle, die fortgesetzt gestörte Kommunikation zwischen Oben und Unten und die lachenden Todgeweihten – ist ein Resultat der Wunden Beyers, des Erniedrigten: Seine Körperteile wurden *abgetrennt* (die Beine), sind *geplatzt* (das Auge), wurden *umgestülpt* (die Rippen) und haben

⁶⁰ So lässt sich auch Nobiles Irritation über den Namen Beyer, da es doch um Preußen und nicht um Bayern gehe (vgl. Nobile, Charting the Body Politic, wie Anm. 1, S. 17), mit dem Entdecken des spanischen Datums auflösen.

eine *Invasion* erfahren (das Ohr) – so wie Preußen im Frieden von Tilsit *Gebiete verloren* hatte, die preußischen Truppen in den kriegerischen Auseinandersetzungen von Jena und Auerstedt *zersprengt* und die Verhältnisse im Staat durch die *Invasion* der Franzosen völlig *verkehrt* worden sind.

III.

Der ›Charité-Vorfall‹ weist auch eine medienpezifische Dimension auf, wenn man sein Veröffentlichungsumfeld mit einbezieht. Dieselbe Ausgabe der ›Abendblätter‹ vom 13. Oktober 1810, in der die Anekdote erschien, eröffnete mit einem längeren Essay über Caspar David Friedrichs Gemälde ›Mönch am Meer‹, das gerade in der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt und in den kunstinteressierten Kreisen der Stadt kontrovers diskutiert wurde. Der Text mit dem Titel ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ war mit »cb« unterzeichnet, das Manuskript dafür war unter Mithilfe Achim von Arnims von Clemens Brentano verfasst worden. Kleist hatte nun in seiner Eigenschaft als Redakteur der ›Abendblätter‹ massiv in den Text eingegriffen, nicht nur stark gekürzt und Textteile komplett umgruppiert, sondern auch aus einem ironischen Dialog über das Bild ein Bekenntnis innerer Ergriffenheit vor dem Bild gemacht. Während Brentano Friedrichs Kunst in der Ausführung kritisch betrachtete, sprach Kleist kein abschließendes Urteil aus, zeigte sich aber durchaus offen für die innovative Unabgeschlossenheit des Kunstwerks, das auf eine kompositorische Rahmung oder einen lokalisierbaren Betrachterstandpunkt verzichtete.⁶¹ Brentano war über dieses eigenmächtige Verhalten Kleists sehr verärgert und forderte eine Richtigstellung in den ›Abendblättern‹. In dem Brief vom 14. Oktober 1810 bat Kleist Achim von Arnim um Deeskalation (DKV IV, 453f.), und so musste er am 22. Oktober eine ›Erklärung‹ in das Abendblatt aufnehmen, in der er seine Kürzungen und die Auflösung des Dialogs offenlegte. Bemerkenswert ist nun, wie Kleist sich noch in der eigentlich zur Entschuldigung gedachten Geste als Dichter zu behaupten versucht, wenn er am Ende erklärt, dass

dieser Aufsatz dadurch, daß er nunmehr ein bestimmtes Urteil ausspricht, seinen Charakter dergestalt verändert [hat], daß ich, zur Steuer der Wahrheit, falls sich jemand dessen noch erinnern sollte, erklären muß: *nur der Buchstabe desselben gehört den benannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.* (BA, Bl. 19, 78; Hervorhebungen M.N.L.)

Die Erklärung, an dem Aufsatz ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ gehörten den Autoren Brentano und Arnim nurmehr die Buchstaben, die sozusagen zum bloßen Textkörper degradierten Signifikanten, ihm aber, Heinrich von Kleist, der Geist, ist ein ziemlich unverfrorener Versuch der Deeskalation. Diese Selbstermächtigung korrespondiert jedoch durchaus mit der Charité-Anekdote, in der ebenfalls Körper und Sprechakt aufgespalten werden und deutlich wird, dass derjenige, der den Sprechakt kontrolliert, auch die Kontrolle über den Körper behält.

⁶¹ Vgl. dazu auch den Kommentar in DKV III, 1126–1130.

Die Forschung hat bislang zwischen der Anekdote und dem Eklat um Brentanos Friedrich-Kritik keinen Zusammenhang hergestellt, obwohl die Anekdote genau die Frage nach der Autorität des Sprechens aufwirft und diese dabei bis zur Unauflösbarkeit verunklart. Für eine solche Lesart ließen sich plausible Gründe anführen, denn Kleist hat oftmals in den ›Abendblättern‹ den heikleren Texten andere zur Entstörung zur Seite gestellt. Ein solches Artikelpaar findet sich bereits in der ersten Ausgabe der Zeitung, deren Leitartikel, das ›Gebet des Zoroaster‹, erkennbar eine verschlüsselte Abrechnung mit der französischen Unterdrückung ist, jedoch sekundiert wird von einem durchaus heiteren Reisebild aus dem französischen Machtzentrum Paris.⁶² Jeder Zensor, der der Redaktion antifranzösische Tendenzen hätte vorwerfen wollen, hätte sich durch diese geschickte Kombination zweier Artikel vor das Problem gestellt gesehen, dass ja ein dezidiert nicht frankophober Beitrag dem ›Gebet des Zoroaster‹ beigegeben ist – quasi wie ein entstörendes Antiserum. Eine solche Lektüre, die die ›Abendblätter‹ als *ein* Werk ernstnimmt, bringt zum Vorschein, dass der ›Charité-Vorfall‹ nicht nur massenweise Störungen in Umlauf bringt, sondern dass der Text zugleich als Entstörung von Kleists übergreifender Bearbeitung von Brentanos Beitrag fungieren könnte. Dass Kleist die Ungeheuerlichkeit seines Umgangs mit den ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ nicht bewusst gewesen sein soll, ist kaum vorstellbar, hatte er Brentano dadurch doch in zweifacher Hinsicht düpiert: Durch seine sinnentstellende Bearbeitung hatte er Brentano die kunstkritische Expertise und durch die Tilgung der ursprünglich dramatischen Organisation des Textes zudem auch die literarische Kompetenz abgesprochen. Die völlige Verunklärung von Autorschaft in der Anekdote, in der Erzähler, Erzähler und Autor miteinander konfliktieren, wäre dann auch ein spielerischer Hinweis darauf, den Eingriff in den Text nicht allzu tragisch zu nehmen.

IV.

Eine Lesart wie diese behauptet wie auch schon die autobiographische Deutung der Anekdote eine relativ starke Machtdemonstration des Autors, dessen literarische Sprache ihre Unantastbarkeit daraus bezieht, dass sie sich von den Realien entkoppeln darf. Für literarisch versiertere Leser hält der ›Charité-Vorfall‹ jedoch noch eine weitere Bedeutungsebene neben der autobiographischen, der politischen und der medienpezifischen bereit, die nicht als Machtdemonstration des Autors zu verstehen ist. Um diese Bedeutungsebene zu erkennen, ist abermals die Arbeit mit der Originalquelle unabdingbar, weil sich nur hier die verstörenden Schreibweisen mancher Worte finden, in denen eigentlich Umlaute vorkommen müssten. Am auffälligsten ist die Schreibung »Gehororgan«, die in allen Kleist-Editionen durchweg zu »Gehörorgan« korrigiert worden ist, zum Teil stillschweigend, zum Teil mit der

62 Die Autorschaft des ›Fragment[es] eines Schreibens aus Paris‹ ist ungeklärt, Kleist könnte eine Vorlage Kotzebues oder Varnhagens von Enses verwendet haben, vgl. den Kommentar in KD (26.02.2019).

Mutmaßung, das Fehlen der Umlautzeichen sei »[w]ahrscheinlich druckbedingt«.⁶³ Warum aber sind dann die Umlautzeichen der zahlreichen »ä« und »ü« sowie des einzigen weiteren »ö« im Text zu erkennen?⁶⁴ Es ist gut möglich, dass das »ö« in »Gehororgan« nicht willkürlich fehlt, sondern das an seine Stelle tretende »o« eine bewusste Setzung ist, dass also nicht etwa nur einfach das »ö« im Satzkasten fehlte oder abgenutzt war. Was aber soll ein Gehororgan bedeuten? Das eigenartig verschriebene Wort lädt dazu sein, in sich und in einer ganzen Reihe weiterer Begriffe versteckte Semantiken zu entdecken, die sich völlig von der Unfallgeschichte, der erzählerischen Selbstbehauptung, der politischen Lesart und der Entstörung der Kunstkritik abgelöst haben. Im »Gehororgan« findet sich der *Hor(r)or*, im viermaligen »Geheimerath« das *Geheime*, im »Berichterstatter« die *Richtstatt* und in allen sechs Varianten des Fahrens die *Gefahren*. Im Rahmen einer solchen Schauersemantik erweist sich die unorthodoxe Konjugation von *überfahren* als durchaus passend: *abfahren* bedeutet auch in die Grube hinabfahren, *ausfahren* beschreibt das Ausfahren der Seele, die »letztere Ueberfahrt« lässt an die letzte Fahrt über den Styx ins Totenreich denken,⁶⁵ *hineinfahren* setzt schließlich die Bewegung der Kutsche bis in den Kopf fort. Dieses Bild erfasst auch unseren eigenen Lesevorgang und sollte uns nicht zuletzt deshalb vor Schreck *zusammenfahren* lassen, weil dazu ein Chor der »Todtkranken« lacht. So betrachtet, ist diese Anekdote plötzlich von Untoten bevölkert: von einem zombiehaft jeden Unfall überlebenden Mann und einem Heer lachender Toter. Der letzte Satz ist eine jener ironischen Beruhigungen, die manche von Kleists Schlüssen simulieren, indem er hier nun die Gattung des Märchens aufruft: »wenn er [sich] [...] in Acht nimmt, kann er noch lange leben.« (BA, Bl. 12, 49) Wir haben also auch ein Schauermärchen gelesen. Diese implizite Parodie einer um die Jahrhundertwende besonders populären Gattung ist die letzte widerständige Ebene der Anekdote.

Die Frage, ob die vorgestellten Lesarten des »Charité-Vorfalls« wirklich etwas *bedeuten*, gar so *gemeint* seien, wäre falsch gestellt. Wann wäre Literatur jemals verpflichtet gewesen, außerliterarisch Sinn zu ergeben? Dass Literatur sich genau diesem Ansinnen *verweigert*, nicht zuletzt davon handelt ja diese Anekdote. Kleists Signale der Störung scheuchen Bedeutungen auf, können paradoxerweise aber auch selbst entstörend wirken und eröffnen schließlich den Dialog zwischen Text und Leser auf den verschiedensten Ebenen. Mehr kann man von einer Anekdote wirklich nicht erwarten.

63 Vgl. den Kommentar in KD (wie Anm. 62).

64 Selbst das im Faksimile-Nachdruck fehlende Umlautzeichen in »beschädigt« ist der Edition von »Kleist.digital« zufolge vorhanden. Auch das fehlende »ö« in »zuvorderst« ist laut Dunz-Wolff »druckbedingt nur schwach erkennbar, aber vorhanden.« (Kommentar in KD, wie Anm. 62) – Für »Gehororgan« gilt dies jedoch nicht.

65 Hierzu passt auch die zweimalige Verwendung des Wortes »endlich«, BA, Bl. 12, 49.

Charité-Vorfall.

Der von einem Kutscher kürzlich übergeführte Mann, Namens Beyer, hat bereits dreimal in seinem Leben ein ähnliches Schicksal gehabt; dergestalt, daß bei der Untersuchung, die der Geheimerath Hr. K., in der Charité mit ihm vornahm, die lächerlichsten Mißverständnisse vorkamen. Der Geheimerath, der zuvorderst seine beiden Beine, welche krumm und schief und mit Blut bedeckt waren, bemerkte, fragte ihn: ob er an diesen Gliedern verletzt wäre? worauf der Mann jedoch erwiederte: nein! die Beine wären ihm schon vor fünf Jahr, durch einem andern Doktor, abgefahren worden. Hierauf bemerkte ein Arzt, der dem Geheimrath zur Seite stand, daß sein linkes Auge geplatzt war; als man ihn jedoch fragte: ob ihn das Rad hier getroffen hätte? antwortete er: nein! das Auge hätte ihm ein Doktor bereits vor 14 Jahren ausgefahren. Endlich, zum Erkaunen aller Anwesenden, fand sich, daß ihm die linke Rippenhälfte, in jämmerlicher Verstümmelung, ganz auf den Rücken gedreht war; als aber der Geheimerath ihn fragte: ob ihn des Doktors Wagen hier beschädigt hätte? antwortete er: nein! die Rippen wären ihm schon vor 7 Jahren durch einen Doktorwagen zusammen gefahren worden. — Bis sich endlich zeigte, daß ihm durch die letztere Ueberfahrt der linke Ohrknorpel ins Gehörorgan hineingefahren war. — Der Berichterstatter hat den Mann selbst über diesen Vorfall vernommen, und selbst die Todtkranken, die in dem Saale auf den Betten herumlagen, mußten, über die spaßhafte und indolente Weise, wie er dies vorbrachte, lachen. — Uebrigens bessert er sich; und falls er sich vor den Doktoren, wenn er auf der Straße geht, in Acht nimmt, kann er noch lange leben.

Abb. 1: Charité-Vorfall. In: BA, Bl. 12, 49

REZENSIONEN

Michael Gamper und Ruth Mayer (Hg.), *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2017 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 110), 395 S. – *Besprochen von Stephan Ehrig*

Der Volksmund behauptet bekanntlich, in der Kürze liege die Würze. Auf weniger kurzen knapp 400 Seiten geht der Sammelband dieser Aussage interdisziplinär-medienhistorisch auf den Grund, indem er sich in siebzehn Beiträgen mit kleinen Formen in der Schnittmenge zwischen Literatur, Film und Online-Formaten aus dem deutsch- und englischsprachigen Raum auseinandersetzt.

Die Herausgeber postulieren eingangs schlüssig, dass die Karriere der kurzen Formen mit kulturellen Errungenschaften des 17. Jahrhundert zusammenhänge, die bis zum 19. Jahrhundert rasant an Fahrt aufnahmen: mit der Entwicklung eines (trans-)nationalen Pressewesens, mit der Formation globaler Öffentlichkeiten und Märkte, mit der wissenschaftlichen Professionalisierung und mit der Herausbildung neuer Medientechnologien. Dies ist soweit nachvollziehbar, allerdings ist der Fokus des Bandes recht wenig auf diese Vorzeit gerichtet. Die eingangs versprochenen guten Gründe, nur den europäischen und angloamerikanischen Raum in den Blick zu nehmen, bleiben die Herausgeber zudem leider schuldig. Die weiteren Fragestellungen des Bandes sind dafür äußerst vielversprechend: So stünden in den verschiedenen Beiträgen zwar Leistungen und Funktionen von kleinen Formen im Zentrum, es seien aber nicht primär Fragen des Stils und der Ästhetik, auf die sich die Aufmerksamkeit des Bandes richte: »Vielmehr spezifiziert sich das Interesse am Kurzen hinsichtlich der kulturellen Valenz und bezüglich des medialen Status der kleinen Form und erweitert den Begriff damit entschieden über den literarischen Horizont hinaus.« (11) Der Band versucht demnach, in prägnanten Beispielen die Möglichkeiten kurzer Formen in Konstellationen aufzuzeigen, »in denen diese durch mediale Zurichtungen des Kurzen oder Knappen ästhetische Eigenlogiken freisetzen, die kulturelle und soziale Effekte erzeugen.« (11) Die einzelnen Beiträge gehen also von je einer bestimmten Praxis des Kurzen und Knappen aus, befragen diese immer aber auch auf ihre theoretische Wertigkeit hin und lenken so den Blick auf Definitionen, Funktionen, Verfahren und Ästhetiken. Dies ist besonders spannend, da es sich somit auch um eine Sozialgeschichte des Mediums handelt. Der übergeordnete Schwerpunkt liegt dabei auf drei Aspekten, die sich auch stringent durch alle Beiträge ziehen: die verschiedenen Verfahren des Erzählens, Text-Bild-Konstellationen und vor allem Wissenskonsolidation. Mit diesen Aspekten will der Band letztlich eine Annäherung von Literaturwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte, Wissen und Erzählen erreichen, die am Ende der Einleitung in der These zusammengefasst wird, dass Formen, die sich durch Kürze und Knappheit auszeichnen, in besonderer Weise dazu geeignet seien, das Zusammenspiel von Wissen und Erzählen zu regulieren und zu gestalten (vgl. 21).

Auf diese in der Tat vielleicht etwas zu kurze und knappe Einleitung folgen nun siebzehn Aufsätze, die auf den ersten Blick etwas eklektisch anmuten, sich aber alle eloquent und konsequent auf die postulierten Kategorien und Perspektiven rückbeziehen.

Die ersten drei Beiträge beschäftigen sich mit Wechselwirkungen von Erzählen und Wissen in kurzen Prosaformen der Frühen Neuzeit und der Aufklärung: Maren Jäger erläutert am Beispiel des Apophtegmas, dass kurze narrative Formen in der Frühen Neuzeit einen explorativen Sonderstatus innehätten, deren poetische Lizenz eine Bestimmung der Kategorien des Erzählens erhelle, unter deren Maßgaben kurze erzählende Formen anträten, was wiederum den Zerfall systematischer Wissensformen und Ordnungssysteme im 17. Jahrhundert bezeuge. Anzumerken ist, dass die vielen unübersetzten lateinischen Zitate leider nicht dazu beitragen, diese Erkenntnisse für ein breiteres (oder auch studentisches) Publikum umstandslos verfügbar zu machen. Im zweiten Artikel fokussiert Janine Firges *brevitas*, Sprachverknappung und die Logik des Bildlichen. Anhand von Karl Philipp Moritz' ›Die Signatur des Schönen‹ (1788) stellt sie fest, dass seine ästhetische Beschreibungsvorgabe eigentlich sogar eine Radikalisierung seines allgemeinen *brevitas*-Begriffs sei, der Sprache schlichtweg auf einen deiktischen Verweis reduziere und durch Verdichtung das sprachliche Material dem zu beschreibenden bildkünstlerischen Moment annähere. Elisabetta Mengaldo wiederum setzt sich mit Ordnung und Erzählung des »kleinen Wissens« (67) bei Georg Christoph Lichtenberg und dessen höchst interessanter Verschränkung der Bedeutungen von Einbildungskraft für Poetik und für die (wissenschaftliche) Erkenntnistheorie in Form von Ideenstexten in seinen Sudelbüchern auseinander. Für diese etabliert sie eine Poetik des kleinen Wissens, die einen stilistisch-rhetorischen (*brevitas*) mit einem modernen epistemologischen Aspekt verbindet. Die für Lichtenberg zentrale Frage nach der Darstellbarkeit von wissenschaftlichen Ereignissen in der von ihm gepflegten kurzen Textsorte des Experimentalberichts, befördere somit die »Geburt des kleinen Wissens aus dem Geiste der kurzen Prosa« (90).

Im darauffolgenden Beitrag beschäftigt sich Michael Gamper mit Kleist und dem Rätsel der Moderne. Gamper untersucht zunächst das Rätsel als an Beliebtheit gewinnende und soziale Wissenshierarchien abbildende Kurzgattung um 1800, die sich in der Frühromantik in eine Ästhetik des Rätselhaften ausweite. Anhand Kleists untersucht er dann zwei verschiedene Aspekte: Im ersten Teil analysiert er eben jene Rätsel-Poetik, die er für Kleist als besonders prägnantes Narrativ empfiehlt und sodann an ›Die Familie Schroffenstein‹, ›Penthesilea‹ und besonders nachdrücklich an der ›Marquise von O...‹ illustriert. Das offensichtliche Problem hierbei ist, dass Gamper diesen Texten eine verhältnismäßige Kürze zuschreibt, was vor allem auf die Dramen bezogen nicht gänzlich überzeugend ist, da er hierbei die Kürze der Gattung ›Rätsel‹ mit einem poetologischen Argument verwechselt, das er schließlich auf Texte durchaus beachtlicher Länge überträgt. Seine Lesart des Rätselhaften als grundlegender Teil von Kleists fiktiven Welten, in denen sich in verdichteter Form Aspekte einer sich rasch verändernden Realität spiegelten, die die Menschen und die sie umgebende Gesellschaft und Umwelt in immer wieder neue Verhältnisse setzten, in denen ein »unerhörtes Spiel des Schicksals« (105) zu walten scheine, überzeugt dafür umso mehr – aber scheint dennoch deplatziert in einem Band über kleine Formen. Im zweiten Teil wendet er sich den in den ›Berliner Abendblättern‹ abgedruckten Rätseln zu und offeriert zu diesen eine Lesart, die sie weniger als Rätsel *per definitionem* als vielmehr als Kunsttexte darstellt, die performativ zur »anhaltenden

Reflexion über die eigene Gemachtheit [anhalten] und dieses Nachdenken auf den Gegenstand der Darstellung« (116) übertragen sollen. Auch wenn man sich dies textpragmatisch schwerlich mit der Berliner Zielgruppe um 1810 ausmalen kann, so reizt dennoch Gampers poetologische Lesart, dass Kleists Rätsel somit eine auf Exploration eines Unbekannten zielende Textform, eine neue Form explorativen Erzählens seien, das sich bevorzugt kleiner Formen verschiedener Dimensionalität bediene.

Die beiden folgenden Beiträge widmen sich Presstexten des 19. Jahrhunderts: Ebenfalls den ›Abendblättern‹ und ihren meist reißerischen vermischten Nachrichten oder *faits divers* widmet sich zunächst zumindest dem Titel nach auch Michael Homberg in seinem Beitrag, nimmt sie aber leider nur zum mediengeschichtlichen Anlass für eine vergleichende Analyse komprimierter Informations- und Kommunikationsformate in Felix Féneons Kurztexten der Nachrichtenrubrik ›Nouvelles en trois lignes‹ im Pariser ›Matin‹ und Alexander Kluges Film ›Vermischte Nachrichten‹ (1986). Alle drei, so sein Fazit, kultivierten eine »Ästhetik der Lücke« (138) als erzählgenerierendes Prinzip, das über die Kolportage bloßer Merkwürdigkeiten, Kuriosa und Skurrilitäten nach Maßgabe des *infotainments* hinausginge und somit die Logik der Instanzen massenmedialer Wissensproduktion und -dissemination offenlege (139). In einem informativen, wenn auch leider äußerst deskriptiven und wenig analytischen Beitrag berichtet Bettina Wahrig anschließend über die europaweite Hysterie um Vergiftungsberichte um 1850, die sich in einer Masse anekdotischer Texte in Wissenschaftszeitungen niederschlug.

Im Folgenden nimmt der Band verschiedenste Kurzformen der Moderne unter die Lupe: Patricia A. Gwozdz erörtert in ihrem Aufsatz ›Friedrich Nietzsches Aphorismus-Kataloge als zyklisch-serielles Erzählnetzwerk‹ die Wissens- und Informationsgesellschaft und das (wieder-)aufgeflamte interdisziplinäre Gespräch zwischen Natur- und Geisteswissenschaft als Dreh- und Angelpunkt einer gegenseitigen Bereicherung nicht nur im Sinne der Analysegegenstände, sondern auch der *mixed methods*. Ihr folgt Hans-Georg von Arburg, der einen kenntnisreichen Beitrag über Adolf Loos' polemische Schriften als prägende Form der narrativen Architekturtheorie der Moderne vorlegt. Er präsentiert sie als kurze Texte zwischen Wissen und Erzählen, die aus konkreten Kontexten ihr Sprengpotential erhielten und in wechselnden medialen Umgebungen ihre Schlagkraft gewannen. Heike Schäfer untersucht Kurztexte im Zeitalter der Beschleunigung. Sie analysiert anhand des Frühwerks von Gertrude Stein, wie modernistische Schriftsteller kurze Formen literarisch nutzten, um den Wandel der Zeitkultur in ihrer Epoche mit der literaturgeschichtlich eher randständigen Gattung des literarischen Portraits zu reflektieren. In seinem spannenden Beitrag führt Alexander Starre die Annotation als revolutionäres Format der modernen Wissensräume anhand des ALA-Katalogs ein, der somit als Kurzform des gesammelten Weltwissens an der Schwelle zur Massenproduktion von Wissensorten gelten könne. Magdalena Gronau bleibt in der naturwissenschaftlichen Kategorie und untersucht Wissen in mathematischen Formeln. Am Beispiel der Schriften von Karl Kraus und Justus von Liebig zeigt sie, dass der populäre Gebrauch von Formeln, welcher *de facto* der wissenschaftlichen Camouffierung von etwas Banalem diene und dabei Konzision, Präzision und Klar-

heit suggeriere, eine Arkanisierung, Auratisierung und Isolierung von disziplinärem Wissen bewirke.

Anschließend wenden sich die Beiträge den visuellen Medien zu: Ruth Mayer beschäftigt sich mit Narrativen und Wirkungsästhetiken der technikbedingten Filmkürze durch Filmspulenlängen in der Industriemoderne. Durch die Nutzung von Tableaux und szenischen Arrangements zur Verlangsamung und Beschleunigung vermögen diese Kurzfilme, so Mayers Argument, das Flüchtige, Chaotische, Kontingente zu fassen und den Sog der Beschleunigung der Moderne aufzuhalten. Heiko Stoff wendet sich anschließend wissenschaftlichen Erklärungen im Horrorfilm der 1950er-Jahre zu. Mit Augenmerk auf Science-Fiction, Pseudowissenschaft und wissenschaftlicher Fiktion analysiert er, wie das Faktische die Fiktion autorisiert und gleichsam das Fiktionale das Faktische dramatisiert, um den Realismus des Horrors zu steigern – und in dieser Wechselwirkung könne man schließlich jene wissenschaftlichen Einschaltungen als eigene Kurzform fassen.

Mit einem Sprung in die Gegenwart wendet sich Laura Bieger wieder literarischen Texten zu und diskutiert Don DeLillos Spiel mit der kurzen Form. Auch wenn die Kürze jener Romane diskutabel scheint, so veranschaulicht sie an ihnen Kürze sowohl als Form der Entschleunigung des Leseflusses als auch als *Lyrifizierung* von Kurzromanen und, mit Paul Zumthor gelesen, als Ausdruck von Gegenwart in seinen Romanen.

Die letzten drei Beiträge nehmen schließlich die sozialen Medien und Netzwerke in den Blick: Johannes Passmann nutzt die Akteur-Netzwerk-Theorie zur Darstellung von Twittern als sozioliterarischer Praxis der Überbietung. Lisa Gotto wendet sich der spannenden medialen Miniatur des Smartphone-Films zu, den sie als Fusion von medialer Mobilität und mobiler Medialität etabliert, die sich in neuen ästhetischen Praxen niederschlägt, die wiederum einen neuen medialen Charakter entwickle. Schlussendlich berichtet Elke Rentemeister über ein Projekt der Hochschule Luzern, das Kürzestfilme erforscht, sogenannte *ultrashorts*. Die ultrakurze Handlichkeit von Formaten wie GIFs und Loops, die oftmals Attraktionen zelebrieren und narratologisch mit einem oder zwei Akten auskommen, so ihre These, setze sie formal und kommunikationspragmatisch von anderen Kurzmedien ab und prädestiniere sie für den medialen Austausch als soziale Währung.

Albert Einstein soll gesagt haben: »Wenn du etwas nicht einfach erklären kannst, hast du es nicht gut genug verstanden.« Mit den vielen in diesem Band diskutierten Kurzformen könnte man auch sagen: »Wenn man es nicht *kurz* sagen kann, hat man es nicht gut genug verstanden.« Wie man vorangegangenen Punkten entnehmen kann, bietet der Band eine Fülle an Ideen und Anknüpfungspunkten, was als die klare Stärke herausgestellt werden muss, obwohl die Frage offenbleibt, warum offensichtlichere Textsorten wie Telegramme und Briefe nicht Gegenstand waren.

Die fehlende Definition und Abgrenzung – oder bewusste Offenhaltung – der synonym verwendeten ›kurzen‹ und ›kleinen‹ Formen lässt die Gattungsdebatte dabei leider außen vor und wird dem Fokus auf Wissenskonsolidation hintenangestellt. Dies bereitet dann leider den Weg für kleinere Ver(w)irrungen wie der Behauptung von Dramen als Kurzform. Deutlich besser funktioniert der weitgehend chronologische Aufbau, der zudem die Lektüre des Bandes als Medien- und Gattungsgeschichte

ermöglicht. Es muss aber auch gesagt werden, dass das Buch sich als Ganzes auf knapp 400 Seiten nicht kurzhält und somit eher zum Nachschlagen zu gebrauchen ist – und exakt dafür ist der Band etwas zu unhandlich ediert. Da es sich um ein derart heterogenes Feld handelt, wären Abstracts zu Beginn der Artikel sinnvoll gewesen, da sich so das Nachschlagen und Einlesen erleichterte. Viele der Aufsätze offenbaren erst nach der Hälfte, worum es ihnen eigentlich geht. Die insgesamt etwas zu knappe und übersichtshafte Einleitung hätte die Auswahl – unabhängig vom Gattungsproblem – deutlich schlüssiger erklären, theoretisch fundieren und somit mehr thematische Kohärenz etablieren können. Weitere Lektürehilfen wären in Form von Querverweisen innerhalb der Aufsätze oder in Form eines Index denkbar gewesen, wenn letzterer auch weiterhin im deutschsprachigen Raum bedauerlicherweise unüblich ist. Diese editorischen Kritikpunkte sollen allerdings nicht vereiteln, dass es sich bei diesem Band um eine breitgefächerte, willkommen interdisziplinäre und stimulierende Sammlung überwiegend hervorragender und lesbarer Beiträge handelt. Nicht zuletzt ist positiv hervorzuheben, dass Forschende verschiedener Karrierestufen und Frauen und Männer in gleichen Anteilen in diesem Band vertreten sind – ein Umstand, der gern noch mehr Schule machen darf.

Ariane Port, *Raum – Fokalisation – Polyphonie. Narratologische Analysen dramatischer Darstellungsformen an Textbeispielen von Heinrich von Kleist, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, 308 S. – Besprochen von Vincenz Pieper*

Wie in Kleists dichterischen Werken fiktive Räume erzeugt und Figurenperspektiven wiedergegeben werden, untersucht Ariane Port in ihrer Dissertationsschrift anhand von zwei Erzählungen (»Der Findling«, »Das Erdbeben in Chili«) und sechs Dramen (»Die Familie Schroffenstein«, »Amphitryon«, »Prinz Friedrich von Homburg«, »Das Käthchen von Heilbronn«, »Der zerbrochne Krug«, »Penthesilea«). Die Verfasserin kündigt darüber hinaus an, am Beispiel der Kleist'schen Werke einige grundsätzlichere Überlegungen zur Erzähl- und Dramentheorie zu entwickeln. Im Klappentext des Buches heißt es, sie wolle die Frage beantworten, »was einen Text als einen dramatischen Text auszeichnet«. Tatsächlich wird dieses literaturtheoretische Problem aber nur ganz am Rande behandelt. Die Analysen handeln überwiegend von sprachlich evozierten Räumen und vom Verhalten der Figuren in Bezug auf diese Räume:

Raum in dramatischen Texten zeigt sich zum einen als unmittelbar wahrnehmbarer Bühnenraum und zum anderen als [...] sprachlich vermittelter Raum. [...] Beide Räume zeigen sich als textueller Bezugspunkt [...], über den sich die Figuren verständigen. Dieser Bezugspunkt ist stets Teil der Dialogstruktur, die in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht werden soll. (16)

Prägend für den Gang der Untersuchung ist die Entscheidung, »rein textorientiert« (37) vorzugehen. Die Verfasserin vertritt einen radikalen Strukturalismus, der auf die Berücksichtigung der »außertextuelle[n] Instanz« (28) des Autors völlig verzichten will. Davon überzeugt, dass die bisherige Kleist-Forschung sich »vor allem auf inhaltliche und biographische Fragestellungen sowie auf die Rezeptionsgeschichte der einzelnen Werke« (27) konzentriert habe, richtet Port ihre Aufmerksamkeit auf die Textorganisation. Gibt es denn aber, fragt man sich, nicht zahlreiche Beiträge, die sich mit Kleists poetischen Verfahren und mit der Struktur seiner Texte beschäftigen?¹ Wird die frühere Kleist-Forschung bloß deswegen ignoriert, weil sie nicht völlig werkimmanent vorgeht? Zur Verteidigung ihrer Ansicht, dass man die Strukturen »direkt am Text [...] fassen und [...] beschreiben« (28), das Verhalten des Dichters hingegen vernachlässigen könne, beruft sich Port auf Roland Barthes und Jacques Derrida. Dabei setzt sie die poststrukturalistische Behauptung der »Abwesenheit des Sprechers in der Schrift« (64) ohne nähere Erläuterung mit der strukturalistischen »Trennung einer sprachlichen Äußerung von ihrem Urheber« (65) gleich. Derridas raffinierter Versuch, das Verhältnis von Schrift und Subjektivität neu zu bestimmen, wird, vorsichtig ausgedrückt, simplifiziert: »Die Schrift [...] zerstreut jede Form von Subjektivität.« (65) Der Text sei ein vom Verfasser

1 Untersuchungen zu Kleists poetischen Verfahren oder Schreibtechniken sind zugleich Strukturanalysen der jeweiligen literarischen Werke. Vgl. Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen 1978; Yixu Lü, *Zur Schreibtechnik Kleists im »Käthchen von Heilbronn«*. In: *KJb* 2003, 282–306.

losgelöstes »dynamisches Geflecht, das Strukturen aufbaut und wieder löst« (66). Im Unterschied zur poststrukturalistischen Literaturbetrachtung, die sich auf die Praxis des Gebrauchs sprachlicher Zeichen richtet, macht Port tiefenstrukturelle Muster zu Ersatz-Autoren, die den Text »rhythmisieren« (80).

Obwohl die Verfasserin ankündigt, den narrativen im Verhältnis zum dramatischen Darstellungsmodus erläutern zu wollen, setzt sie sich nur flüchtig mit der relevanten Forschungsliteratur auseinander. Die inhaltsreiche Arbeit ›Zwischen Drama und Erzählung‹ von Holger Korthals wird mit der Begründung verworfen, dass hier der Dichter für die Geschehensdarstellung verantwortlich gemacht werde: »Die Frage nach einer rein textuellen Instanz, die das Geschehen ordnet und zusammenfügt, lässt er [Korthals] offen und hebt stattdessen die Position des Autors auf einer extradiegetischen Ebene hervor.« (35) Allein aus diesem Grund bleiben die Vorschläge von Korthals unberücksichtigt. Das Gegenmodell der Verfasserin bleibt im Ungefähren. Man erfährt nicht, welcher Instanz man Wortwahl, Satzbau, Redegestaltung und Handlungsführung zuschreiben soll. Dass eine Erzählerfigur oder eine andere rein werkimmanente Größe nicht in Frage kommt, scheint Port zu ahnen, denn zuweilen deutet sie an, dass das Erzählen eine Form der Textorganisation sei, die man nicht dem Text selbst zurechnen könne. Sie zieht in Betracht, »das Erzählen selbst« als »strukturgebende Grundlage im Drama« (36f.) zu interpretieren. Das, was hier missverständlich ›Erzählen‹ genannt wird, ist die fiktionale Darstellung, also eine Form der Sprachverwendung, die als Ausdruck von Entscheidungen und Interessen analysiert werden könnte. Abgesehen von dieser vereinzelt Bemerkung gelingt es Port jedoch nicht, die Verfahren, aus denen die sprachlich evozierten Räume doch letztlich hervorgehen müssen, theoretisch zu erfassen. Ein damit zusammenhängendes Problem ist, dass Erzähltechnik (Darstellung) und Erzähltes (Dargestelltes) nicht klar auseinandergelassen werden: »Die Basiserzählung stellt für jeden Text, narrativ wie dramatisch, eine strukturelle Grundlage dar, die für die Gestaltung des jeweiligen Textes essentiell ist.« (52) »Basiserzählung« meint hier eigentlich die Ereignisfolge, die in einem Drama auf verschiedene Art und Weise (unter anderem durch die Gestaltung erzählender Figurenrede) präsentiert wird.

In ihrer Analyse von ›Der Findling‹ möchte Port zeigen, dass die »Multiperspektivität« der Erzählung »auf einer dynamischen, polyphon ausgerichteten Textstruktur beruht« (67). Die polyphone Struktur muss man sich, so scheint es, als eine wirkende Kraft vorstellen, die den Text von innen organisiert: Es handele sich um »ein tiefenstrukturelles [...] Grundmuster, das den Erzählrhythmus dynamisiert, indem es die vokalen wie fokalen Instanzen unaufhörlich im narrativen Diskurs neu positioniert« (70). Die in der Forschung häufig aufgestellte Behauptung, dass Kleist mit einem unzuverlässigen Erzähler arbeite,² wird von Port als »unzureichend« und »inhaltsleer« (74) verworfen. Für Port ist der Erzähler lediglich eine Stimme neben anderen. Die Beziehung der Stimmen zu den Schreibverfahren bleibt auch an dieser Stelle ungeklärt. Durch eine gewaltsame Methode der Textsegmentierung entstehen sprachliche »Blöcke« (92), die in keinen Kompositions- und Dar-

2 Vgl. u. a. Gernot Müller, Prolegomena zur Konzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists. In: *Studia Neophilologica* 77 (2005), S. 41–70.

stellungszusammenhang mehr zu gehören scheinen. Ein »einheitlicher Erzähltext« (80) kommt nicht zustande. Für die beziehungslose Koexistenz der Textelemente sei, so Port, »nicht nur die Erzählinstanz verantwortlich zu machen, denn der Titel von Kleists Erzählung ist Programm: Wie einsame Gesteinsbrocken in der Landschaft, so agieren und kommunizieren die Figuren untereinander.« (80) In welchen Punkten unbewegte »Gesteinsbrocken« den im Text dargestellten Personen ähneln, erschließt sich nicht ohne weiteres. Auch lässt sich für die Entstehungszeit des Textes noch nicht nachweisen, dass Gesteinsblöcke ›Findlinge‹ genannt werden. Irmgard Wagner, Marianne Schuller und Diethelm Brüggemann, die den Findling sinnreich mit der Geologie verknüpfen wollten, konnten sich auf keine belastbaren Belege stützen.³ Port setzt hier eine Deutungstradition, die ihre Anziehungskraft längst verloren hat, angestrengt fort.

Die »strukturalen Dramentextanalysen« (49), die in der Arbeit entfaltet werden, hätten von einer intensiveren Beschäftigung mit den Grundlagen der Dramentheorie profitiert. Manfred Pfisters ›Das Drama‹ wird zwar zitiert, die relevanten Begriffsbestimmungen bleiben jedoch unverarbeitet. So ist regelmäßig von einem »unmittelbar wahrnehmbaren Bühnenraum« (109) die Rede, wenn es eigentlich um den Raum geht, in dem die Figuren reden und handeln. In ›Amphitryon‹ werden Begebenheiten wie Amphitryons Teilnahme am Feldzug oder die Liebesnacht von Jupiter und Alkmene nicht direkt dargestellt. Dieser Befund, den man dramentechnisch analysieren könnte, wird von Port in eine Terminologie gefasst, die eine Erzählung suggeriert, wo keine ist: »Die Basiserzählung findet komplett hinter der Bühne statt« (111). Damit soll vermutlich nicht zum Ausdruck gebracht werden, dass hinter der Bühne erzählt wird, sondern dass die Ereignisse teilweise in einen außer- oder hinterszenischen Raum verlegt werden. Port interessiert sich im Grunde nicht für Fragen der Bühnengestaltung, sondern für die Gestaltung sprachlich evozierter Räume und die Raumauffassung der Figuren.

Einmal hebt die Verfasserin anerkennend hervor, »dass [...] Kleist [...] innovative Ausdrucksformen [...] für jedes [...] seiner [...] Dramen geschaffen« (277) habe. Leider trägt sie wenig dazu bei, diese Ausdrucksformen im Einzelnen zu untersuchen, denn ihre Analysen beschäftigen sich nicht mit der Raumgestaltung, die man als Teil der Dramentechnik verstehen und mit Bezug auf Kleists Präferenzen erklären könnte, sondern mit dem sprachlichen und nichtsprachlichen Verhalten der Figuren. So heißt es etwa: »Sosias gestaltet den (Bühnen-)Raum, wie zuvor den Raum in seinem Schlachtbericht in I,1, aktiv mit, indem er die sich stets wandelnden räumlichen Strukturen in ihrer Prozesshaftigkeit beschreibt.« (123) Amphitryons Schwierigkeiten werden darauf zurückgeführt, dass er das Prinzip der dynamischen Raumkonstruktion verkenne: »Da er sie [die dynamische Raumkonstruktion] als solche nicht wahrnimmt (oder wahrnehmen will), beherrscht er [...] den so veränderten Raum nicht und wird aus demselbigen von den anderen Figuren ausgeschlos-

3 Vgl. Irmgard Wagner, ›Der Findling‹, Erratic Signifier in Kleist and Geology. In: *The German Quarterly* 64 (1991), S. 281–295; Marianne Schuller, Ur-Sprung. Kleists Erzählung ›Der Findling‹. In: Dies., *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Frankfurt a.M. 1997, S. 13–60; Diethelm Brüggemann, Kleist. Die Magie, Würzburg 2004, S. 28f.

sen.« (128) Man weiß nicht, wie man solche Sätze verstehen soll: Versucht die Verfasserin, etwas darüber auszusagen, wie Amphitryon im Rahmen des literarischen Werks charakterisiert wird? Warum wird dann aber keine ausführlichere Rekonstruktion der Figurenzeichnung vorgenommen? Wenn Port nicht eine beträchtliche Menge von Textdaten ignorieren will, muss sie zeigen, wie die Raumwahrnehmung der Figur mit sonstigen Aspekten der Figurendarstellung zusammenhängt. Oder handelt es sich um eine Neubestimmung des Drameninhalts, die keinen Anspruch auf empirische Nachprüfbarkeit erhebt, sondern bloß intellektuell stimulierend sein soll? Jedenfalls scheint die Verfasserin die Notwendigkeit zu empfinden, das Handeln der Figuren mit dem Begriff ›Raum‹ zu erklären und auf »emotionale Kategorien« (270) weitgehend zu verzichten. Penthesilea, erfährt man, sei unvermögend, »den unmittelbar wahrnehmbaren Bühnenraum für sich zu nutzen«. Sie sei »eine schwache Figur, aber nicht, weil sie rast, sondern weil sie den Raum nicht beherrscht.« (270) Vielleicht ist es ein Missverständnis, solche Sätze als unzureichend begründete Thesen zu Kleists Figurenkonzeption zu kritisieren, doch welche Funktion haben sie dann? Ports ungeprüfte Annahme, zwischen einem Intentionalismus, der den Text als äußeres Zeichen innerer Zustände behandelt, und einer rein textorientierten Vorgehensweise wählen zu müssen, scheint eine der Hauptursachen dafür zu sein, dass ihre Studie für Leser, die an Kleists dramatischer Technik interessiert sind, kaum neue Einsichten bietet.

Stephan Ehrig, *Der dialektische Kleist. Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Literatur und Theater der DDR*, Bielefeld: transcript 2018, 334 S. – *Besprochen von Petra Stuber*

Es ist sehr gut, dass dieses Buch da ist, denn es gibt kaum neue Publikationen zur Kleist-Rezeption in der DDR. Das, was an Aufsätzen und Büchern in den letzten Jahren und Jahrzehnten erschienen ist, findet sich hier aufgenommen, diskutiert und kommentiert. Dieses Buch ist ohne die alten Ressentiments von Ost und West geschrieben. Der Autor, Stephan Ehrig, ist 1986 geboren, er hat in Großbritannien studiert und geforscht und gearbeitet. Das ermöglicht ihm einen im positiven Sinn distanzierteren und von Vorurteilen freien, sachlichen und den Quellen zugewandten Umgang mit dem Material.

Ausgangspunkt seiner Darstellung ist das Kleist-Projekt des Theaterregisseurs Adolf Dresen in der Mitte der 1970er-Jahre am Deutschen Theater (DT) in Berlin. Der Autor hat im Berliner Archiv der Akademie der Künste die Konzeptionspapiere zu diesem (mittlerweile auch sonst gut dokumentierten Projekt) durchgesehen und sieht darin ein Beispiel, »wie man die Kulturszene der DDR von innen heraus« verstehen könne, »ohne dabei das noch immer vorherrschende Verdikt von ›Kultur im Totalitarismus‹ bemühen zu müssen« (13). Beides, der Blick des Autors aus der örtlichen und zeitlichen Entfernung einerseits und sein Interesse an der Kleist-Rezeption, wie sie innerhalb der DDR vor sich gegangen sein könnte, andererseits, macht die Stärke dieser komplexen Forschungsarbeit aus. Einfach zu lesen ist sie nicht.

Am Beginn stehen ausführliche Vorbemerkungen über Forschungsstand und methodische Erwägungen. Hier fällt auch die Entscheidung für die etwas umständliche und unscharfe Rede vom ›dialektischen Kleist‹. Danach befasst sich ein erster Schwerpunkt unter dem Titel ›Kanon und Korrekturen: Kleist als schwieriges Erbe‹ mit der Kleist-Rezeption in der DDR in den 1950er-Jahren. Der Autor arbeitet akribisch Beispiele von ›Homburg‹-, ›Krug‹- und ›Amphitryon‹-Inszenierungen durch und wählt programmatisch nicht etwa nur groß- und hauptstädtische Theaterarbeiten aus (wie z.B. die ›Krug-Inszenierung von Therese Giehse am Berliner Ensemble 1952), die gut dokumentiert sind, sondern ohne Scheu auch Beispiele aus der Provinz und benutzt intensiv die Archivalien aus der Theatersammlung des Kleist-Museums in Frankfurt (Oder). Was beispielsweise die ›Deutschen Theaterfestspiele‹ am Harzer Bergtheater in Thale 1957 an extrem ideologischer Vereinnahmung von Kleists ›Herrmannsschlacht‹ konzipiert hatten, verschlägt einem ziemlich den Atem. Dass der Autor in solch einem Fall die Dinge ganz lakonisch und sachlich darstellt, ist sehr gut (vgl. 74–83). Als sehr brauchbar für die Darstellung der damaligen Theaterverhältnisse in der DDR erweist sich bereits hier das vom Autor am Ende des Buches zusammengestellte Verzeichnis aller Inszenierungen von Kleist-Texten, die es auf DDR-Bühnen gegeben hat.

Der zweite und sehr viel umfangreichere Schwerpunkt des Buches befasst sich mit ›Utopiekrisen und Subjektwerdung: Kleist-Modelle als Kultur- und Zivilisationskritik‹ und gibt einen Überblick über die 1960er- und 1970er-Jahre. Dieser zweite Schwerpunkt ist noch einmal unterteilt in zwei Teile, zuerst ›Literatur‹ und

dann ›Drama und Theater‹. In beiden Teilen, und das ist wiederum ein Vorzug des vorliegenden Buches, werden sowohl gut bekannte und öfter bearbeitete Beispiele als auch relativ unbekanntes und von der Forschung wenig oder erst in jüngster Zeit bearbeitete Beispiele vorgestellt. Im ersten Teil über die literarische Auseinandersetzung mit Kleist in der DDR in den 1960er- und 1970er-Jahren finden sich Abschnitte über Günter Kunerts Text ›Pamphlet für K.‹, das Hörspiel ›Ein anderer K.‹ und die Rede ›Heinrich von Kleist – Ein Modell‹. Danach, bevor es um Christa Wolfs Texte, vor allem um ›Kein Ort. Nirgends‹ geht, trägt der Autor sehr erhellend zusammen, was die neuere Forschung zu Klaus Schlesingers Felgentreu-Projekt in Erfahrung gebracht und publiziert hat.

Im zweiten Teil des zweiten Schwerpunktes, der sich mit Drama und Theater befasst, geht es um das eingangs bereits erwähnte und mittlerweile in vielerlei Hinsicht erforschte und beschriebene Kleist-Projekt Dresens am DT in Berlin; dazu enthält das Buch auch einige Theaterfotos aus dem Archiv des DT. Danach wird der Forschungsstand zu Heiner Müllers Kleist-Auseinandersetzung rekapituliert, vor allem hinsichtlich ›Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei‹. Speziell als Theatertext wird ›Leben Gundlings‹ jedoch nicht untersucht, und es ist auch schade, dass Müllers Theatertext ›Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution‹ nicht einbezogen wird. Müller selbst hatte diesem Stück ja die Erklärung beigegeben, dass es Motive aus der Erzählung ›Das Licht auf dem Galgen‹ von Anna Seghers verwende, und der Autor hat in einem frühen Abschnitt seines Buches wiederum darauf hingewiesen, dass Seghers Erzählungen ›Das Licht auf dem Galgen‹ und ›Die Hochzeit von Haiti‹ Kleists ›Die Verlobung von [sic!] St. Domingo‹ zum Vorbild haben (vgl. 25). Vermutlich findet sich in Müllers Text ›Der Auftrag‹ nicht nur eine Transformation der Seghers- Erzählung ›Das Licht auf dem Galgen‹ (und eine Nachahmung der Sprache von Büchners ›Danton's Tod‹), sondern darüber hinaus auch direkte Bezugnahmen auf Kleists ›Die Verlobung in St. Domingo‹, die nicht den Weg über Seghers gegangen sind. Nach seinen Erörterungen von Müllers Kleist-Auseinandersetzung hat der Autor, und das ist wiederum sehr klug dargestellt und bislang kaum erforscht, noch zwei weitere Abschnitte aufgenommen: zum einen zu Stefan Schütz und dessen kaum bekanntem Theatertext ›Kohlhaas. Nach Kleist‹, zum anderen zur ersten ›Penthesilea‹-Inszenierung in der DDR, die Werner Freese 1978 in Meiningen erarbeitet hatte.

Der dritte und letzte Schwerpunkt des Buches ist überschrieben mit ›Ernüchterung und Utopieerneuerung: Kleist und das Prinzip Hoffnung‹. Hier geht es um die Kleist-Rezeption in der Literatur und auf dem Theater in den 1980er-Jahren. Auf der Literarurseite stehen Kapitel zu Christoph Heins ›Der neuere (glücklichere) Kohlhaas‹, zu Peter Hacks' ›Pamphlet für G.‹ (in angemessener Kürze), zu Christa Wolfs ›Kassandra‹, zu Heiner Müllers ›Wolokolamsker Chaussee‹ sowie zu den Kleist-Anspielungen in Stefan Heyms Roman ›Schwarzenberg‹. Auf der Theaterseite stehen Beschreibungen von Wolfgang Engels damals aufsehenerregender ›Penthesilea‹-Inszenierung in Dresden 1986 und zu Karl Georg Kaysers Leipziger Inszenierung der ›Herrmannsschlacht‹. Wolfgang Engels ›Penthesilea‹ war damals ein Theaterereignis, der Autor beschäftigt sich zu Recht ausführlich damit und druckt mehrere Fotos und auch das Modell des Bühnenraums ab. Dass die Darstellung von Karl

Georg Kaysers ›Hermannschlacht‹ daran anschließt, liegt wohl weniger in einer der ›Penthesilea‹ vergleichbaren theatralen Qualität und Bedeutung für das Theater in der DDR, sondern wird vermutlich deshalb vom Autor hinzugezogen, weil sich so ein Bogen zum Anfang des Buches schlagen lässt, zu jener haarsträubend propagandistischen ›Herrmannschlacht‹ während der ›Deutschen Festspiele‹ am Bergtheater in Thale 1957.

Das vorliegende Buch verzeichnet am Ende noch unter der Überschrift ›Nachleben‹ einige Produktionen zu Beginn der 1990er-Jahre und schließt (mit einer Rückwendung auf Günter Kunert) mit der Zuversicht, dass Kleist helfe, die DDR differenzierter zu betrachten (vgl. 301).

Das Buch ist sehr gut recherchiert, alle neueren Publikationen sind aufgenommen, dargestellt und kommentiert. Es ist aber auch unübersichtlich. Die verschiedenen Ordnungen geraten immer wieder über ihre Grenzen hinaus: die zeitliche Abfolge, die Scheidung von Literatur auf der einen und Drama und Theater auf der anderen, die Darlegung des Forschungsstandes und die Ambition des Autors bei der Besprechung der literarischen Texte. Das führt beispielsweise im zweiten Schwerpunkt noch zum Einschub zweier ›Exkurse‹, der eine zur Eröffnung der Kleist-Gedenkstätte in der Garnisonsschule in Frankfurt (Oder) 1969 und der andere zur Kleist-Ehrung 1977.

Aber man muss dieses kenntnisreiche Buch ja nicht von vorn bis hinten durchlesen. Einzelne Abschnitte aufzuschlagen, ist eine sehr viel angemessenere Lektüremode, sehr anregend und sehr informativ.

Mario Grizelj, *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur (Klopstock – Kleist – Brentano)*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, 307 S. – *Besprochen von Gesa Dane*

Die vorliegende Studie ist ein Beitrag zu der in den Literaturwissenschaften seit etwa einem Jahrzehnt lebhaft geführten Diskussion über die komplexen Bezüge zwischen Literatur und Religion. Sie zeigt sich über diese Debatten glänzend informiert, nimmt viele ihrer Fäden auf und führt sie zu einer pointierten These zusammen: Die Literatur habe seit dem 18. Jahrhundert nicht nur religiös konnotierte Motive und Sprechweisen verwandelt, ihre genuinen Formprobleme, die Weise also, wie sie sich in semiotischer und medialer Hinsicht auf Unaussprechliches, Uneindeutiges und Transzendentes bezieht, sei vielmehr von religiös-liturgischen Modellen und Konzepten bestimmt. Seit die Ästhetik im 18. Jahrhundert – bei Alexander Gottlieb Baumgarten – die Sinnlichkeit als eine eigene epistemische Größe entdeckt habe, sei sinnliche Erkenntnis generell »als polysensorielles und multimediales Ensemble von Sprache, Mimik, Gestik, Körper, Metrik, Rhythmus, Musik, Figur, Bild und piktoralen Mustern« (88) konzipiert worden. Mit dieser Wende des ästhetischen Denkens sei Literatur aber auf Erfahrungen des religiösen Raums und auf liturgische Praktiken verwiesen worden, die ihrerseits das Undarstellbare zur Darstellung zu bringen beanspruchten. Dies macht Grizelj an der Eucharistie fest, in der, nach katholischer Lehre, die Transsubstantiation, die Wandlung erfolgt, von Brot und Wein zu Leib und Blut Jesu. Die Eucharistie sei ein »bis in die Moderne hinein wirkendes Paradigma der formalen Auseinandersetzung mit der Darstellung des Undarstellbaren« (33) gewesen und liege den Formproblemen der Literatur als Modell zugrunde.

Diese ambitionierte These wird vor allem in religionshistorischer und theologischer Hinsicht diskutiert, wobei der Verfasser den Anspruch erhebt, sich stärker an die theologischen Debatten anzuschließen und »damit für die Philologie im engeren und für medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven im weiteren Sinne neues Terrain« (40) zu gewinnen. Die Auseinandersetzung mit den die Diskussion bestimmenden religions- und kulturhistorischen Thesen führt er denn auch differenziert, so etwa mit der These von der Kunstreligion um 1800 und auch mit dem Konzept der Säkularisierung, die beide auf einleuchtende Weise problematisiert werden, um schließlich als letztlich unangemessen beiseitegelegt zu werden. Zu Recht beschränkt sich der Verfasser darauf, vom »Nachleben des Religiösen in der Literatur« (10) zu sprechen. Das, was er über die religionshistorischen und theologischen Hintergründe der Eucharistiefeyer im zweiten Teil seiner Untersuchung als einer multimedialen und polysensoriellen *ars celebrandi* beibringt, ist beeindruckend. Dazu gehören auch die einleitenden Bildbeschreibungen von sechs abgedruckten höchst aufschlussreichen piktoralen Darstellungen der Eucharistie, insbesondere die Hostienmühlen bzw. die Eucharistischen Mühlen (vgl. 22f.) aus dem 15. Jahrhundert, deren Existenz freilich auch auf Zweifel an dem Wundergeschehen schließen lassen könnte.

Grizelj wendet sich erst im Anschluss an seinen theoretisch angestregten 200-Seiten-Parcours – auf knapp 60 Seiten – literarischen Texten zu, die er als Belege für seine These interpretiert: Klopstocks Oden, Kleists »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« und Brentanos Emmerick-Schriften. Schon diese Disposition

ist misslich und erweist sich als ausgesprochen problematisch, denn damit wird ver-säumt, die exponierte Eucharistie-These zunächst an poetologischen Texten des 18. Jahrhunderts nachzuweisen, an Texten von Lessing, Herder, Sulzer, Goethe, Moritz u.a., was ja aus vielerlei Gründen naheliegend gelesen wäre. Stattdessen stützt er sich lediglich auf Re-Interpretationen einiger weniger ästhetikgeschichtlicher Studien, beispielsweise der von Petra Bahr zu Baumgarten (Tübingen 2004), und versucht plausibel zu machen, dass die Konzeptionen von Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich generell aus den ästhetisch-philosophischen Problematisierungen herleiten lassen können. Die Folge dieser methodischen Ausklammerung der Poetologie ist eine gravierende Verkürzung des zugrunde gelegten Literaturbegriffs auf das Charakteristikum der »Uneindeutigkeit« bzw. »uneindeutigen Eindeutigkeit« (44), mit der sich der Verfasser freilich den argumentativen Vorteil verschafft, eine Verbindung zur religiös-liturgischen Praxis herzustellen. Doch dass Literatur seit Klopstock, Lessing, Goethe und Herder – anstelle von Johann Gottfried Herder spricht Grizelj von Johann Gottlieb Herder (41) – vor allem als Stimulierung der Einbildungskraft verstanden wurde, die auch Sinnlichkeit und Erkenntnisvermögen, ja die ganze Körperlichkeit des Menschen ergreift – diese fundamentale Annahme verkennt er. »Der Poesie Grund und Boden ist *Einbildungskraft* und *Gemüt*, das *Land der Seelen*«, heißt es etwa bei Herder.¹

In der Einbildungskraft und in dem rhetorischen Konzept der *enargeia*, also der Affizierung des Gemüts durch lebhaft erscheinende Vorstellungen von Abwesendem, fanden die Autoren von Lessing bis Tieck die Brücke für die Darstellung des Undarstellbaren, für all das, wofür der Verfasser meint, die Eucharistie als literarische Formatierungsvorlage bemühen zu müssen. In einem argumentativen Salto mortale beansprucht er dies selbst für protestantische Autoren wie Klopstock und Kleist. So schließt er zwar an die für die Klopstock-Forschung bahnbrechende Untersuchung des protestantischen Theologen Martin Fritz an, doch während dieser historisch völlig überzeugend nachweist, dass die »Heilige Poesie« für Klopstock ein Mittel gewesen ist, um den Geist des Einzelnen über sich selbst hinauszuführen,² behauptet Grizelj schlichtweg, dass das Gedicht »selbst [...] die Gotteserfahrung« sei, also »in der Form des singenden poetischen Ichs einen die diesseitige Welt transzendierenden Modus gefunden« habe (249). Hier wie in den anderen Klopstock-Interpretationen fällt auf, wie wenig der Verfasser sich eigentlich mit literarischen Texten auseinandersetzt, stattdessen Thesen aus bereits vorliegenden literaturwissenschaftlichen Interpretationen selektiv aufnimmt und auf seine Zwecke hin zuspitzt.

Textbezogener verfährt Grizelj im Abschnitt über Kleists Erzählung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. Hier knüpft er an die formale Struktur einer Vielzahl von Stimmen und Schriften an, die von dem Wunder der Errettung des Klosters und der Geistesverwirrung der Bilderstürmer berichten. Dadurch bleibe das Rätsel letztlich unaufgelöst. Die »unhintergehbare Uneindeutigkeit und Nicht-

1 Johann Gottfried Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität. In: Ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 7, hg. von Hans Dieter Irmscher, Frankfurt a. M. 1991, S. 577.

2 Vgl. Martin Fritz, Vom Erhabenen. Der Traktat »Peri Hypsous« und seine ästhetisch-religiöse Renaissance im 18. Jahrhundert, Tübingen 2011, S. 473f.

diskursivierbarkeit des Wunderhaften« werde im Text selber »ausgestellt« (223) – nicht als Motiv sondern als formbildende Kraft. Doch hinter dem Disparat-Dissonanten verberge sich eine epistemologische und ästhetische Matrix: »das Wunderhafte [das Grizelj] mit guten Gründen vom Wunderbaren unterscheidet, G.D.] als modus operandi seines literarischen Textes« (222). Einmal mehr nimmt Grizelj dafür die Figur des Uneindeutigen als Brücke zwischen Eucharistie und literarischem Text in Anspruch:

In seiner sachlich-thematischen Beschäftigung mit einem religiösen Wunder, also einer per definitionem uneindeutigen religiösen Figur, wird der Text strukturell-formal von der Uneindeutigkeit dieser Figur erfasst. Das Formprinzip des Uneindeutigen der Wunderfigur formatiert gleichsam das uneindeutige Formprinzip des kleistschen Textes. (230)

Doch dies ist – streng genommen – eine mythologisierende Sprechweise, so als ob die Wunderfigur auch den literaturwissenschaftlichen Diskurs angesteckt hätte. Grizelj findet im Kontext von Kleists Erzählung seine These bestätigt, dass nur aufgrund »religiöser Semiotik [...] Uneindeutigkeit als Erkenntnismodus und damit als epistemische Größe realisiert werden« (230) konnte. Kleist bezog sich mit der Wendung vom »Wunder der Poesie« allerdings nicht auf die Eucharistie und andere in der christlichen Tradition überlieferten Wunder, vielmehr auf das Befremden, das außergewöhnliche Literatur evozieren kann, weil »die Wunder der Poesie der Mehrzahl der Menschen fremd geworden sind« (DKV III, 589).³ Einmal mehr geht es dabei um die Wunder der Einbildungskraft, die der Poesie zugrunde liegen.

Von den spekulativ-theoretischen Ausführungen weitgehend unabhängig, dafür aber auf das Engste auf die Biographien bezogen sind die Ausführungen zu Brentanos Emmerick-Schriften. Zu Recht hebt Grizelj die eindringliche Grausamkeit der Wunddarstellungen hervor und konstatiert, »dass der Katholizismus gegenüber dem Protestantismus [...] gerade auf das Zeigen ausgerichtet ist (Wunde, Blut, Hostie, Monstranz, Reliquie) und zwar auf ein Zeigen, das die Wortverkündigung suspendiert und den Heilsmoment in der Ergriffenheit sieht« (271).

Eine theologisch informierte literaturwissenschaftliche Monographie zum Wunder und zu den Wunden Christi aber müsste sich wohl auch der Gegenprobe stellen. Zu denken wäre selbstverständlich an Lessing, den »Liebhaber der Theologie«, der, wie er selbst einräumt, nicht habe auf ein »gewisses System schwören müssen«⁴ und literarisch in »Nathan der Weise« den Glauben an Wunder kritisch befragt hat. In der Abhandlung »Über den Beweis des Geistes und der Kraft« unterscheidet Lessing zwischen erlebtem Geschehen und Nachrichten: »Daran liegt es: daß Nachrichten von erfüllten Weissagungen nicht Weissagungen; daß Nachrichten von Wundern nicht

3 Es handelt sich um Kleists Ankündigung von Achim von Arnims »Halle und Jerusalem« in den »Berliner Abendblättern« (29. Dezember 1810).

4 Gotthold Ephraim Lessing, *Axiomata*, wenn es deren in dergleichen Dingen giebt. In: *Ders., Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 9, hg. von Klaus Bohnen und Arno Schilson, Frankfurt a.M. 1993, S. 53–90, hier S. 57.

Wunder sind.«⁵ Es ist überraschend zu sehen, wie eine Monographie mit dem Anspruch, etwas über Wunder und Wunden, vor allem mit Bezug auf die Literatur der zweiten Hälfte des 18. und des Beginns des 19. Jahrhunderts, zu sagen, Lessings Werk so gut wie vollständig ignorieren kann. Lessing steht für Grizelj, so ist zu vermuten, in der Reihe der evangelisch geprägten Denker (vgl. 183), von Semler bis zu Eichhorn, von Paulus bis zu Bultmann und Drewermann, denen Grizelj »metamorphosierende Marginalisierung des Wunderhaften des Wunders« zuschreibt, eine »vor allem protestantische [...] Debatte« (186), gegen die Grizelj innerhalb des Protestantismus eine Tendenzwende ausmacht (vgl. 187f.). Doch wenn er dann feststellt, die sinnliche Dimension des Wunders würde besonders in der protestantischen Theologie vernachlässigt (vgl. 195), so wird deutlich, wo für ihn die Scheidelinie verläuft.

Hier macht sich ein grundlegendes Manko dieser Untersuchung bemerkbar: Es liegt ihr kein Religionsbegriff zugrunde, der jenseits der Konfessionen angesiedelt ist. Der Glaube an das Geheimnis der Eucharistie ist nun einmal – nachdem im Laufe des 18. Jahrhunderts das Wunder als Möglichkeit des Welt- und Wirklichkeitsverständnisses obsolet geworden ist – nur noch eine Angelegenheit des an den Dogmen der katholischen Kirche orientierten gläubigen Subjekts und hat deshalb als generelles Interpretament der Literatur eine sehr begrenzte Reichweite.

5 Gotthold Ephraim Lessing, Über den Beweis des Geistes und der Kraft. In: Ders., Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 8, hg. von Arno Schilson, Frankfurt a. M. 1989, S. 437–445, hier S. 439.

Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck (Hg.), Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung, Bielefeld: transcript 2019, 416 S. – *Besprochen von Adrian Robanus*

Der von Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck herausgegebene Band ›Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung‹ versammelt Aufsätze zu Gattungsfragen in Kleists Werk. Der Untertitel geht auf Derridas Artikel ›Das Gesetz der Gattung‹ zurück, der den konzeptuellen Ausgangspunkt bildet.¹ Die von den Herausgebern verfasste Einleitung setzt ein mit Überlegungen zu »Kleists Gattungsarbeit an Brief und Tragödie« (9). Schon anhand von Kleists Briefen werde die Frage der Gattungszuordnung virulent, da sich diese zwischen der Referenz auf Lebenswelt und Fiktionalität bewegen. Das zeige sich auch an der Fülle von fingierten Briefen in Kleists literarischem Werk.

Die titelgebende Kategorie der »Unartigkeit« wird zunächst als »Verstoß gegen Normpoetiken« (12) bestimmt. Die Herausgeber zeigen anhand des Briefes an Auguste Helene von Massow vom 13. und 18. März 1793, inwiefern Kleists Spiel mit gängigen Briefformen sich als Verstoß gegen die Gattungskonventionen werten lässt. Der Terminus der »Unart« taucht auch bei Kleist selbst auf, etwa in einem Brief an Adolphine von Werdeck vom 28. und 29. Juli 1801. Um 1800 geht es hier zunächst um einen moralischen Begriff, so wie man von unartigen Kindern spricht. War Unart auch gebräuchlich im Sinne von ›etwas Unnatürliches tun‹, so verkehrt sich dieses Verhältnis, wenn, etwa in der Genieästhetik des Sturm und Drang, gerade das Unartige als das Natürliche gilt. Rekuriert wird auch auf den Kontext der Naturgeschichte, in der der Artbegriff Lebewesen umfasst, die sich miteinander fortpflanzen können. Sich selbst »angebohrne Unart« (DKV IV, 255) zuzuschreiben, wie Kleist das tut, heißt dann, Art und Unart in eine naturgeschichtliche Kontrastposition zu setzen.

Insgesamt begreifen die Herausgeber Kleists Poetologie der Unart in Anschluss an Werner Michler als Teil einer Gattungsarbeit, die naturgeschichtliche und literarische Gattungen miteinander kollidieren lässt und sie neu anordnet. Das exemplifizieren sie anhand von ›Die Familie Schroffenstein‹ und in Anlehnung an Nicolas Pethes² als »Gattungsbastard« (27). Das Stück rekuriert auf die Begriffe der Art und der Gattung in ihrer die Diskurse kreuzenden Vieldeutigkeit. Insgesamt wird in Kleists Werk ein »Wirrwarr, gestiftet von unartigen Briefen und Tragödien« (29), konstatiert. Die Fragestellung des Bandes schließt an etablierte Forschung zur Frage der spezifischen Gattungsarbeit Kleists an.³ Sowohl Kleists Beiträge zu verschie-

1 Jacques Derrida, Das Gesetz der Gattung [1980]. In: Ders., Gestade, aus dem Französischen von Monika Buchgeister, Wien 1995, S. 245–284.

2 Vgl. Nicolas Pethes, Poetik der Adoption. Illegitime Kinder, ungewisse Väter und juristische Elternschaft als Figuren von Kleists Ästhetik. In: Ders. (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 324–346, hier S. 346.

3 Vgl. u.a. Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013.

denen Gattungen als auch seine verstreuten gattungstheoretischen Überlegungen werden als Gattungsreflexion verstanden. Außerdem tendierten bei Kleist die Gattungen dazu, über sich selbst hinaus in Richtung anderer Gattungen zu gehen. Die innovative Inbezugsetzung von naturgeschichtlichen und literarischen Gattungsfragen anhand des bei Kleist so häufig auftretenden Konzeptes der Unart ist überzeugend. Es stellt sich allerdings die Frage, ob man den jeweiligen Gebrauch noch kontextualisieren und dadurch spezifizieren müsste: Wenn etwa in der genannten ›Schroffenstein‹-Stelle Art und Gattung in Kontraposition gesetzt werden, handelt es sich dann immer schon um ein implizites Sprechen von Unart?

Der erste Teil des Bandes ist dem Thema ›Gattungsarbeit: System, Klassifikation, Form‹ gewidmet. Der erste Abschnitt heißt ›Gattungsgeschichten‹. Werner Michler untersucht Kleists Gattungsdenken im Kontext der sich um 1800 formierenden Gattungspoetik. Am Beispiel der Zuordnung von Hautfarben in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ zeigt er, wie die Erzählung die Wirkweise von Klassifikationen beobachtet. Stefan Färber arbeitet die Figur der Einzigartigkeit heraus. Im Hintergrund steht dabei der epistemische Bedingungsrahmen der »Verabsolutierung« (89) der Gattungen um 1800, den er anhand des Begriffes der »genreness«⁴ mit Rückgriff auf die aristotelische Bestimmung von *génos* und *hóros* bestimmt. In Sophie Witts Beitrag wird der Zusammenhang von Psychosomatik und Theater in Schillers Dissertation und in Kleists ›Penthesilea‹ erörtert, in denen sich anthropologischer und ästhetischer Gattungsbegriff gleichermaßen verbinden und im Tod als Grenze des Menschen zusammenfallen. László F. Földényi beschreibt in seinem essayistischen Beitrag Kleists Vorstellung vom »absolut [B]öse[n]« (SW⁹ II, 683) anhand von Briefzeugnissen aus der Zeit der ›Kantkrise‹ und im Kontext von Konzepten des Bösen etwa bei Marquis de Sade oder Gregory Lewis sowie überblicksmäßig am Beispiel ausgesuchter Figuren, etwa Ruperts, Nicolos oder des Grafen F...

Der zweite Abschnitt des ersten Teils gilt der ›Reproduktion und Repräsentation‹. Andrea Allerkampfs Beitrag erläutert, wie in ›Penthesilea‹ Gattungsgrenzen auf gewaltsame Art überschritten werden: diejenige von Komödie und Tragödie, Tier und Mensch, Mann und Frau. Die Einzigartigkeit Achills als grausamer Vernichter Hektors mache diesen zur Verkörperung des Gesetzes der Gattung. Katrin Pahl geht, ausgehend von Sosias' Ausspruch in ›Amphitryon‹ über einen »Vorfall, koboltartig, wie ein Märchen« (BKA I/4, Vs. 702), dem Kobold als queerer, unartiger Figur kulturgeschichtlich nach und kommt zum Schluss, dass auch Kleists Texte »[k]oboldartig« (163) seien. Matthias Preuss zeigt, wie die aus den drei Reichen der Natur zusammengesetzte Kunigunde in ›Käthchen von Heilbronn‹ in den Kontext der Neuzusammensetzung der Ordnung der Natur in der romantischen Naturphilosophie Schuberts gestellt werden kann. Daran schließt eine poetologische Lektüre von Kunigundes Maschinenkörper an, der in seiner Unart eine Figur der Subversion und des Widerstands darstellt. Alexander Kling arbeitet ausgehend vom Text ›Von einem Kinde, das kindlicher Weise ein anderes Kind umbringt‹ in

4 Michael McKeon, Genre theory. In: Ders. (Hg.), *The Theory of the Novel. A Historical Approach*, Baltimore 2000, S. 1–4, hier S. 4.

den ›Berliner Abendblätter‹ heraus,⁵ inwiefern Kleists antiklassizistische Verortung in der Literaturgeschichte sich daraus ergibt, dass er der klassizistischen Trennung von Gespieltem und Spiel »ein Spielkonzept der Indifferenz bzw. der Entdifferenzierung« (199) entgegenstellt.

Der zweite Teil, ›Briefverkehr. Einstiege, Unfälle, Übersprünge‹, besteht aus einem Essay Marcel Beyers, der um den 1801 durch einen Eselsschrei ausgelösten Zwischenfall kreist, bei dem die Kutsche mit Heinrich und Ulrike von Kleist umstürzte (vgl. DKV IV, 242f.). Beyer suggeriert, dass sich Kleists briefliche Inszenierung der Begebenheit als Beginn seines literarischen Schreibens verstehen lässt.

Der dritte Teil, ›Spezifika. (Un-)Arten und kleine Formen‹, beginnt mit dem Abschnitt ›Schreibarten. Anekdote, Novelle, Essay‹. Rüdiger Campe beschreibt das Aufkommen einer neuen Art von Prosa, wie sie sich in Merciers ›Tableau de Paris‹ und Rétifs ›Nuits de Paris‹ manifestiert. Anhand der Anekdote ›Franzosen-Billigkeit‹ (BA, Bl. 3, 13) zeigt er, wie sich hier endgültig die klassisch-rhetorische Unterscheidung von Erzählen und Beschreiben auflöst und an deren Stelle informationelle und reine Prosa treten. Johannes F. Lehmann beschreibt die Semantik von Anekdote und Tatsache um 1800, insbesondere in Bezug auf ihre Zeitlichkeit. In ›Der verlegene Magistrat. Eine Anekdote‹ (BA, Bl. 4, 16) liegt die Pointe beispielsweise in der temporalen Differenz alten Gesetzes und neuen Brauches, die die Selbstreflexion der Gegenwart erzwingt. Pablo Valdivia Orozco charakterisiert die Novelle bei Cervantes und Kleist als Gattung des Mangels. In Dan Gorensteins Beitrag wird deutlich, inwiefern ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ inhaltlich wie formal als »[e]xperimentelle Maieutik« (305) zu verstehen ist. Er weist dabei überzeugend den kombinatorischen Einsatz naturwissenschaftlicher Darstellungs- und Beschreibungsverfahren im literarischen Text nach, insbesondere was die Metaphorik angeht.

Der zweite Abschnitt, ›Tierarten. Bären, Hunde, Pferde‹ wird von einem Aufsatz Dietmar Schmidts eröffnet, der den Bären im ›Marionettentheater‹-Aufsatz als theatrales Tier, das durch Positionsveränderungen charakterisiert ist, interpretiert. In den Blick gerät damit auch die Mechanik der Überschreitung der anthropozentrischen Grenzziehung zwischen fechtendem Bären und fechtendem Menschen. Die Kombination von Anekdote und tierlichem Protagonisten lässt sich auch in der zeitgenössischen Tierseelenkunde nachweisen. Roland Borgards liest die ›Herrmannsschlacht‹ als Tierdrama. Das Verhalten der auftretenden Bäarin erscheint im Kontext von Buffons Naturgeschichte als Fall von Gattungsverwirrung, der wiederum auf fragliche Einordnung des Stückes zwischen politischem Drama (propagandistisch) und Drama des Politischen (das Politische reflektierend) verweist. Sebastian Schönbeck behandelt den Tollwutdiskurs in Kleists Werk am Beispiel von Hunden. Er arbeitet heraus, inwiefern die ›[t]ollen Hunde‹ – so der Aufsatztitel – immer auch eine Gattungsreflexion der Texte beinhalten. Das zeigt sich insbesondere in ›Die Familie Schrottenstein‹ und in den bisher selten untersuchten Texten ›Toller

5 Die Autorschaft Kleists ist allerdings nicht eindeutig, wie Kling in seinem Beitrag selbst anmerkt.

Hund⁶ (BA, Bl. 8, 33f.) und ›Mutterliebe‹ (BA, Nr. 7, 27). Jonas Teupert schließlich erschließt die Gewaltkritik in zwei Fabeln Kleists entlang der Konzepte der Dressur, der Führung und der Erziehung. ›Die Hunde und der Vogel‹ und ›Fabel ohne Moral‹ liest Teupert als selbstreflexiv-metakritische Beobachtungen des Erziehungsanspruches der Fabel. Durch die Abwesenheit einer eindeutigen Moral und durch die Polyvalenz dieser Fabeln eröffnet sich in ihnen ein kritischer Konnex von Erziehung und Dressur.

Der facettenreiche Band versammelt eine Vielzahl von Herangehensweisen, häufig diskursgeschichtlich, zum Teil mit psychoanalytischen Einschlüssen, im Einzelfall auch eher ideengeschichtlich oder queertheoretisch. Diese Vielfalt der Methoden ist zu begrüßen – allerdings geht in manchen Beiträgen der rote Faden des Oberthemas etwas verloren. Der Begriff der Unart taucht dann nur beiläufig metaphorisch, am Rand der Artikel oder gar nicht auf. Das ist eigenartigerweise insbesondere im Abschnitt zu den Tierarten der Fall – mit der begrüßenswerten Ausnahme des Artikels von Sebastian Schönbeck, in dem die in der Einleitung skizzierten Überlagerungen der diskursiven Ebenen von Unartigkeit deutlich aufgegriffen werden. Eine derartige Bezugnahme hätte artikelübergreifend wohl für noch größere Kohärenz des Bandes gesorgt. Auffällig ist die ungewöhnlich hohe Frequenz etymologischer Herleitungen zur Fundierung oder Unterstützung von Argumenten in einigen Beiträgen des ersten Teils. Die Einbettung in wissensgeschichtliche Kontexte, insbesondere aus der Naturwissenschaft und der Naturgeschichte, gehört zu den großen Stärken vieler Beiträge. Auch die mediengeschichtliche Theoretisierung und Situierung der ›Berliner Abendblätter‹ in den entsprechenden Artikeln ist sehr überzeugend. Insgesamt ist der Band ein innovativer Beitrag zur Kleist-Forschung, der bestehende Gattungsdiskussionen produktiv weiterführt und nicht zuletzt die besondere Rolle der Tiere in Kleists Werk angemessen berücksichtigt.

6 Der Text ist abgedruckt in der Rubrik ›Polizeiliche Tages-Mittheilungen‹ und trägt dort keinen Titel. Schönbeck hat den Titel dem Register der reprographischen Nachdrucke Helmut Sembdners entnommen.

NACHRUF

Barbara Wilk-Mincu

Horst Häker †

Der Wunsch zu Horst Häkers 90. Geburtstag, er möge noch einige Jahre in guter Gesundheit verbringen,¹ hat sich leider nicht erfüllt. Einen Monat vor seinem 91. Geburtstag ist er am 20. Dezember 2017 gestorben.

Sein Leben bis 1945 hat er in einer Autobiographie beschrieben, die er mit 84 Jahren ›Ohne Tagebuch‹ aus der Erinnerung verfasst hatte und in der Kleist noch gar nicht vorkommt.² Geboren wurde er am 18. Januar 1927 in Berlin, wo er sein ganzes Leben verbringen sollte. Ganz am Ende des Krieges wurde sein Jahrgang noch eingezogen, und er musste an die Ostfront, die damals bereits an der Oder-Neiße-Linie verlief. Glücklicherweise kam er unversehrt wieder nach Hause. Er hatte vor diesem Einsatz eine Lehre bei der AEG mit dem Ziel Industriekaufmann begonnen. Nach dem Krieg konnte er sein Abitur an der Vorstudienanstalt, die die Sowjetische Militäradministration an der Humboldt-Universität zu Berlin eingerichtet hatte, nachmachen. An dieser Universität begann er danach auch sein Lehramtsstudium der Germanistik und Anglistik. 1952 wechselte er an die Freie Universität Berlin, wo er den Abschluss machte. 1954 trat er in den Berliner Schuldienst ein. Das Referendariat und seine weitere Laufbahn absolvierte er am Lessing-Gymnasium in Berlin-Wedding. 1964 kam er als Oberstudiendirektor an die Heinrich-von-Kleist-Oberschule (Gymnasium) in Berlin-Tiergarten. Hier erst wurde sein Interesse an Heinrich von Kleist geweckt. 1977 feierte die Schule den 200. Geburtstag Kleists mit Veranstaltungen und Publikationen. In der Folgezeit wurde Häker zu einem bedeutenden Kleistforscher. Bereits in den Jahren 1980 bis 1990 erschienen Aufsätze von ihm in verschiedenen Zeitschriften, u. a. im ›Kleist-Jahrbuch‹.

Nach der Wiedervereinigung nahm Häker Kontakt zum Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) auf, damals noch Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte. Er nahm nun an Symposien teil, hielt Vorträge und schrieb Aufsätze für die ›Beiträge zur Kleist-Forschung‹ und die Kolloquien-Bände des Museums. Dem Trägerverein des Museums, dessen Gründungsvorsitzender er war, gehörte er von 1995 bis zu seinem Tod an, die ersten fünf Jahre als Vorsitzender. Er war für das Kleist-Museum immer ein wichtiger Mentor. Nach der Herausgabe seiner gesammelten Aufsätze von 1980 bis 2002 durch das Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn³ publizierte er ab 2003 überwiegend in den ›Heilbronner Kleist-Blättern‹ des Archivs. In seinem ersten Aufsatz 1980 behandelte er ausführlich eine Graphik, die 1801 oder 1802 in der

1 Vgl. Barbara Wilk-Mincu, »Ein Plädoyer für Kleist.« Horst Häker zum 90. Geburtstag. In: Gedankenstriche. Ein Journal des Kleist-Museums 2017, S. 111–114.

2 Vgl. Horst Häker, *Ohne Tagebuch. Von 1927 bis 1945*, Jena 2013.

3 Vgl. Horst Häker, *Überwiegend Kleist. Vorträge, Aufsätze, Rezensionen 1980–2002*, Heilbronn 2003.

Zeitschrift ›Brennus‹ erschienen war und Kleist im Mittelpunkt zeigte: ›Le Tableau parlant du IX. Siècle, ou le Nouvel Âge d'Or‹.⁴

Kleists Leben und seine Aufenthaltsorte, besonders Berlin, waren weitere Themen seiner Beschäftigung. Zu ›Kleists Berliner Aufenthalte[n]‹ organisierte er sogar eine Ausstellung,⁵ die er 1995 noch einmal aufnahm und in der er die Bedeutung Berlins für Kleists Leben und Werk folgendermaßen schilderte: ›Berlin, die Hauptstadt; Berlin, die ›Königsstadt‹ – das ist für Kleist in der Dichtung und im Leben der entscheidende Ort der Bewährung.‹⁶ Im Rahmen der Tagung der Kleist-Gesellschaft 2004 bot Häker eine Führung zu den Kleist-Orten in Berlin-Mitte an: ›Heinrich von Kleist – Wege am Gendarmenmarkt‹. Zudem konnte Häker Kleists frühen Berliner Aufenthalt bei Samuel Catel 1788 klären.⁷

Wenn Häker Aufsätze zu Werken Kleists schrieb, handelte es sich nicht um die üblichen Interpretationen, sondern um Quellenforschung und um ›Anspielungen und Bezüglichkeiten‹, die er in Kleists Texten entdeckte und die meist politisch gedeutet werden konnten.⁸

Die Werkstatt, in welcher Kleist in seinem letzten Lebensjahr seine Meisterschaft der verschlüsselten Anspielung nicht zuletzt politischer Provenienz vollendet hat, ist das Institut der ›Berliner Abendblätter‹; seine Arbeit als Herausgeber, Redakteur und wichtigster Autor der Zeitung hat Fähigkeiten des Schreibens wirksam werden lassen, die vorher weniger hervorgetreten waren. Der Dichter Kleist, der nach dem Untergang der ›Abendblätter‹ die ›Verlobung‹, den ›Zweikampf‹ und den ›Homburg‹ schreibt, ist ein anderer als der Dichter des ›Amphitryon‹ und der ›Penthesilea‹.⁹

Häker hat sich mit seinen Quellenforschungen und Kleists ›Bezüglichkeiten‹ im Wesentlichen auf diese vier Werke konzentriert.¹⁰ Aber auch mit dem Wortschatz

4 Vgl. Horst Häker, Ein preußischer Tiergarten. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 17 (1980), S. 337–356.

5 Vgl. Horst Häker, Kleists Berliner Aufenthalte. Ein biographischer Beitrag, Katalog zur gleichlautenden Ausstellung in der Landesbildstelle, Berlin, Berlin 1989.

6 Vgl. Horst Häker, Kleist und Berlin. Anlässlich der Ausstellung ›Kleists Berliner Aufenthalte‹ am 26. September 1995 in der Stadtbücherei Heilbronn, Heilbronn 1995.

7 Vgl. Horst Häker, Kleists Aufenthalt bei Catel in Berlin im Jahr 1788. In: KJb 1988/89, 445–454.

8 Vgl. Horst Häker, »(mit mancherlei Beziehungen)«. Zur Technik von Kleists Anspielungen und Bezüglichkeiten. In: Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hg.), Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne, III. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 16.–17. Oktober 1998, Stuttgart 2002, S. 97–113.

9 Häker, »(mit mancherlei Beziehungen)« (wie Anm. 8), S. 97.

10 Vgl. Horst Häker, Neue Quellen zu Beiträgen Heinrich von Kleists in seinen ›Berliner Abendblättern‹. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 25 (1981), S. 41–46; ders., Kleist und die Akademieausstellung von 1800. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1994, S. 33–42; ders., Wessen Recht und Ehre? Parabolische Hinweise in Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2001, S. 129–148; ders., Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ als politische Äußerung. In: Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hg.), Politik-Öffentlichkeit-Moral. Kleist und die Folgen, I. Frankfurter Kleist-Kolloquium 18.–19. Oktober 1996, Stuttgart 2002, S. 103–119.

der Klänge und Töne in Werken Kleists beschäftigte er sich,¹¹ ebenso mit Kleists Wunschtraum von einem »Grünen Haus«, in dem er mit Wilhelmine wohnen wollte,¹² oder mit der Datierung von Kleists Rügenreise und seiner Bekanntschaft mit Ludwig von Brockes.¹³ Häker rezensierte außerdem die Aufführungen zweier Kleist-Opern und einen Roman des Polen Stefan Chwin (deutsch ›Tod in Danzig‹), in dem Kleist eine Rolle spielt.¹⁴

Das Kleist-Museum vertritt neben den drei Dichtern der Familie von Kleist auch das romantische Schriftsteller-Ehepaar Friedrich und Caroline de la Motte Fouqué. Ab 1994 beschäftigte sich Häker intensiv mit Fouqué, er meinte selbst, dass einige Zeit für ihn Fouqué sogar wichtiger war als Kleist. Allerdings sah er Fouqué meist in Verbindung mit Kleist oder verglich beide, wobei er zunächst ihre Ähnlichkeiten hervorhob. Nach dem Aufsatz ›Kleist und Fouqué‹ folgte ›Fouqué – Kleist – Brandenburg‹, wobei er jetzt den großen Unterschied zwischen beiden herausstellte. 2002 veranstaltete das Kleist-Museum die Ausstellung ›Der Romantiker Friedrich de la Motte Fouqué und Kleist‹, an der Häker mit Einführung, Lebenslauf und Kommentaren und einem erheblichen Teil der Exponate maßgeblich beteiligt war.¹⁵ Das Begleitheft dokumentiert, welche Schätze seine private Sammlung enthält; den Reiterdeggen Fouqués holte Häker persönlich vom Pfarramt Nennhausen ab, wie er selbst stolz berichtete. Anhand des Briefes, den Kleist am 15. August 1811 an Fouqué schrieb, beschäftigte sich Häker auch mit der konkurrierenden Situation zwischen beiden: »Vielleicht kann ich Ihnen in Kurzem gleichfalls ein vaterländisches Schauspiel, betitelt: der Prinz von Homburg vorlegen, worin ich auf diesem [...] Felde mit Ihnen in die Schranke trete.« (DKV IV, 501)¹⁶ 1995 erschienen von Häker der Band ›Friedrich de la Motte Fouqué und Nennhausen (1777–1843)‹ in der Reihe der ›Frankfurter Buntbücher‹ des Kleist-Museums sowie von ihm kommentierte Faksimile-Ausgaben von Autographen Fouqués und Achim von Arnims.¹⁷ Die Ver-

11 Vgl. Horst Häker, *Mit der Musik der Rede. Zum Wortschatz der Klänge und Töne in Kleists Werken*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 2002, S. 89–102.

12 Vgl. Horst Häker, *Der Traum vom grünen Haus. Eine Kleist-Phantasie*. In: *HKB* 20, 104–109.

13 Vgl. Horst Häker, *Kleist auf Rügen*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 2000, S. 225–235.

14 Vgl. Horst Häker, *Hans Werner Henzes Oper ›Der Prinz von Homburg‹. Zur Premiere einer Neuinszenierung an der Deutschen Oper Berlin am 21. September 1997*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1998, S. 212–214; ders., ›Die Nacht des Cherub‹. *Zur Uraufführung einer Kleist-Oper*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1999, S. 202–205; ders., *Ein polnischer Schriftsteller über Kleist*. In: *HKB* 21, 210–214.

15 Vgl. *Der Romantiker Friedrich de la Motte Fouqué und Heinrich von Kleist. Begleitheft zur Ausstellung des Kleist-Museums, 7. Mai bis 25. Juni 2002, Frankfurt (Oder) 2002*.

16 Vgl. Horst Häker, *Vaterländische Schauspiele und »Prästabilisierte Verwandtschaft«*. Ein Beitrag zum Thema »Kleist und Fouqué«. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1994, S. 121–139; ders., *Fouqués Bemühungen um den Prinzen von Homburg und die Schlacht bei Fehrbellin*. In: *Jahrbuch der Fouqué-Gesellschaft Berlin-Brandenburg* 2001/02, S. 7–27.

17 *Heinrich von Kleist und Achim von Arnim. Zwei Autographen aus dem Jahre 1810, mit Faksimiles und einem Kommentar von Horst Häker, Frankfurt (Oder) 1995; Drei*

bundenheit zwischen Fouqué und Kleist, die trotz aller Gegensätzlichkeiten vorhanden war, zeigt Fouqués Gedicht ›Abschied von Heinrich von Kleist‹ von 1812, das Häker interpretierte.¹⁸

Bereits 1987 stieß Häker in seiner Monographie über ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und ›Die Verlobung in St. Domingo‹¹⁹ auf eine weitere Person seines Interesses, die Prinzessin Marianne von Preußen, geb. von Hessen-Homburg. Er postulierte eine Fassung des ›Homburg‹, die Kleist der Königin Luise widmen wollte, indem er die Rolle der Kurfürstin besonders hervorhob, und eine nach ihrem überraschenden und viel zu frühen Tod veränderte Fassung für die Prinzessin Marianne von Preußen mit stärkerer Betonung von Natalie. 1993 schrieb er den Aufsatz ›Prinzessin Marianne von Preußen geb. von Hessen-Homburg und Kleist‹, in dem er bereits Stellen aus dem Tagebuch der Prinzessin zitierte.²⁰ Die Familie der früheren Großherzöge von Hessen erlaubten ihm als erstem, auch in den bis dahin gesperrten Teil des im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt liegenden Tagebuchs Einblick zu nehmen und ihn zu publizieren. Der bis dahin gesperrte Teil enthüllt die Liebe der Prinzessin zu Anton Graf Stolberg-Wernigerode. Da aber beide verheiratet waren, bemühten sie sich durch gemeinsame Gebete, es nicht zum Ehebruch kommen zu lassen. Die Zitate aus dem Jahr 1822 belegen, dass die Prinzessin, wenn sie nach Potsdam oder von dort nach Hause fuhr, am Kleistgrab vorbeikam, bei dessen Anblick sie sich wünschte, ebenfalls mit ihrem Geliebten wenigstens im Grab vereint zu sein. Häker glaubte deshalb, dass die Ablehnung der Aufführung des ›Prinz Friedrich von Homburg‹ nicht von ihr, sondern vom König und seinen Militärs stamme, und dass diese die Prinzessin vorgeschoben hätten. 2006 hat Häker dann diesen Tagebuchteil – es handelt sich um den Zeitraum vom 1. Januar bis 21. Juli 1822 – veröffentlicht.²¹ Zuletzt folgte ein Aufsatz über den Aufenthalt der Prinzessin in Frankfurt (Oder) 1813.²² Es war der Beginn der Freiheitskriege und Berlin im Mai 1813 wie-

Briefe Friedrich de la Motte Fouqués von 1823, 1824 und 1829, mit Faksimiles und einem Kommentar von Horst Häker, Frankfurt (Oder) 1997; Zwei Handschriften Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Brief von 1802 und ein Gedicht von 1831, mit Faksimiles und einem Kommentar von Horst Häker, Frankfurt (Oder) 2001.

18 Vgl. Horst Häker, Fouqués Gedicht ›Abschied von Heinrich von Kleist‹. In: HKB 20, 110–113.

19 Vgl. Horst Häker, Heinrich von Kleist, ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und ›Die Verlobung in St. Domingo‹. Studien, Beobachtungen, Bemerkungen, Frankfurt a.M. 1987, Nachdruck Heilbronn 2012.

20 Vgl. Horst Häker, Prinzessin Marianne von Preußen geb. von Hessen-Homburg und Kleist. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1993, S. 100–108.

21 Tagebuch der Prinzessin Marianne von Preußen, geb. von Hessen-Homburg, 1. Januar – 21. Juli 1822, hg. und in einem Vorwort erläutert von Horst Häker, Heilbronn 2006. Häkers Vortrag aus Anlass der Präsentation dieses Werkes am 15. November 2006 in der Landesvertretung Baden-Württemberg in Berlin kann im Internet als mp3-Datei angehört werden: <http://www.kleist.org/index.php/bild-und-tondokumente/170-das-tagebuch-der-prinzessin-marianne-von-preussen> (09.08.2019).

22 Vgl. Horst Häker, Prinzessin Marianne von Preußen in Frankfurt (Oder). Aus ihrem Tagebuch von 1813. In: HKB 20, 114–117.

der von den Armeen Napoleons bedroht. Sie musste fliehen und kam zunächst in Frankfurt (Oder) an. Eigentlich sollte die Flucht wohl weitergehen, aber da sich die Lage entspannte, blieb sie vorerst, d.h. fast vier Wochen, in Frankfurt und machte sogar Ausflüge, z.B. zum Schlachtfeld von Kunersdorf, auf dem Ewald Christian von Kleist tödlich verwundet worden war.

Wie zur Prinzessin Marianne von Preußen hat Häker auch über weitere Personen aus dem näheren oder weiteren Umfeld Kleists und Fouqués geschrieben: Mitglieder der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin,²³ Peter von Gualtieri, Friedrich Gentz und Goethe,²⁴ Bekanntschaften Adam Müllers und Kleists 1810/11,²⁵ Dietrich Arnold Friedrich Sachse,²⁶ Ernst von Houwald²⁷ und Oberst Christian von Massenbach.²⁸ Auch Kleistforscher wie Sigismund Rahmer,²⁹ Arthur Eloesser³⁰ und Richard Samuel³¹ waren sein Thema.

Häker hat sich auch um die Kleist-Gesellschaft verdient gemacht, für die er jahrelang am 21. November den Kranz der Kleist-Gesellschaft am Kleistgrab niederlegte, sowie auch den Kranz des Kleist-Museums. Seinen Nachfolgern legte er ans Herz, immer weiße und rote Blumen zu verwenden, da dies die Farben des Wappens der Familie von Kleist seien. Mit großer Zustimmung in der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft hat Horst Häker auch immer für den 10. Oktober als Kleists Geburtstag plädiert.³² Lange Zeit hatte man der Eintragung im Kirchenbuch (18. Oktober)

-
- 23 Vgl. Horst Häker, Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: *KJb* 1983, 98–121.
- 24 Vgl. Horst Häker, Gualtieri, Gentz und Goethe. Bemerkungen zu einem Brief Gualtieris an Goethe. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1983, S. 118–131.
- 25 Vgl. Horst Häker, Zu einigen Berliner Bekanntschaften Adam Müllers und Heinrich von Kleists in den Jahren 1810/11. In: *Euphorion* 84 (1990), S. 367–396.
- 26 Vgl. Friedrich de la Motte-Fouqués Biographie seines Lehrers Sachse aus dem Jahre 1830, mit Faksimiles und einem Kommentar von Horst Häker, Frankfurt (Oder) 1996.
- 27 Vgl. Horst Häker, Ernst von Houwald (1778–1845) und das Neuhaus in Lübben-Steinkirchen, Frankfurt (Oder) 1998.
- 28 Vgl. Horst Häker, Oberst Christian von Massenbach, Freund Kleists und Fouqués. In: *Überwiegend Kleist* (wie Anm. 3), S. 323–331.
- 29 Vgl. Horst Häker, Sigismund Rahmer. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1995, S. 17–26; ders., *Bibliographie zu Sigismund Rahmer (1863–1912)*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1995, S. 117–123.
- 30 Vgl. Horst Häker, Arthur Eloessers Kleist-Studie von 1903. Dokument eines tragischen Irrtums. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1997, S. 143–146; ders., *Arthur Eloessers Kleist-Darstellungen von 1904 bis 1931*. In: Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hg.), *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft. IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium 6.–7. August 1999*, Stuttgart 2003, S. 45–57.
- 31 Vgl. Horst Häker, Rezension zu Richard Samuel, *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1997, S. 339–347; ders., Rezension zu Warren Perry, *A Biography of Professor Richard Herber Samuel*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 2002, S. 339–347.
- 32 Vgl. Horst Häker, Probleme mit Kleists Geburtstag. Ein Beitrag zum 18. Oktober. In: *Der Tagesspiegel*, 18.10.1987; ders., 10. oder 18. Oktober? Ein Plädoyer für Kleist. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 1993, S. 149–154.

geglaubt, obwohl Einträge, die der Pfarrer nur von Verwandten erfragen konnte, oftmals falsch waren. Schließlich ist Häker bestätigt worden, und auf dem Grabstein Kleists steht seit 2011 zum ersten Mal sein ›richtiger‹ Geburtstag.

Eine große Enttäuschung musste Häker jedoch gegen Ende seines Lebens erleiden. Die Heinrich-von-Kleist-Oberschule (Gymnasium), seine langjährige Wirkungsstätte, fusionierte 2012/13 mit einem anderen Gymnasium und musste ihr Gebäude verlassen.³³ Die Kunstwerke des Gebäudes, die Monumentalstatue der ›Penthesilea‹ von Josef Thorak an der Fassade und das Terrakotta-Rundrelief von Claus Korch mit Kleists Porträt vor seiner Sterbelandschaft, das im Innern fest in die Wand eingelassen ist, weisen heute nur noch ins Leere.

Mein Mann und ich hatten das Ehepaar Häker bei einem Symposium in Frankfurt (Oder) persönlich kennengelernt und uns angefreundet. Unvergesslich bleiben die Ausflüge, die wir zu viert in die nähere und weitere Umgebung von Berlin machten, die jeweils mit weiteren Gesprächen in einem ausgewählten Restaurant endeten. Wir vermissen sie sehr.

Häkers Funde neuer Quellen und seine akribischen Archivrecherchen haben den Horizont der Kleist- und Fouqué-Forschung erheblich erweitert und können auch in Zukunft als Grundlage weiterer Forschungen dienen.

³³ Vgl. Horst Häker, Heinrich-von-Kleist-Oberschule (Gymnasium), Berlin †. Auch ein Beitrag zum Kleist-Jahr 2011. In: HKB 25, 355.

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.

BKB Brandenburger Kleist-Blätter, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Berlin 1988–2010. – Zitiert mit Nummer 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.

HKB Heilbronner Kleist-Blätter. Die Kulturzeitschrift aus Heilbronn, für Alle, die etwas (Neues) zu sagen haben, hg. von Anke Tanzer und Günther Emig (H. 1–2), von Günther Emig (H. 3–4, seit H. 9), von Günther Emig und Anton Philipp Knittel (H. 5–8), Heilbronn 1996–2018. – Zitiert mit Nummer und Seitenzahl.

KD kleist-digital.de. Digitale Edition sämtlicher Werke und Briefe, neu ediert nach Handschriften und Erstdrucken, hg. von Günter Dunz-Wolff (seit 2012). <http://www.kleist-digital.de>. – Zitiert mit Angabe des Verses oder der 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 und (seit 2012) des Kleist-Museums, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart und Weimar. – Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.

LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter; erweiterte Neuauflage Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Aufl., München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

MA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, 3 Bände, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, München 2010. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, 9., vermehrte und revidierte Aufl., München 1993. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Prof. Dr. ANDREA ALLERKAMP, Europa-Universität Viadrina
Kulturwissenschaftliche Fakultät
Große Scharnstraße 59, 15230 Frankfurt (Oder)
weslit@europa-uni.de

Prof. Dr. PETER-ANDRÉ ALT, Hochschulrektorenkonferenz
Leipziger Platz II, 10117 Berlin
wendle@hrk.de

Prof. Dr. CLAUDIA BENTHIEN, Universität Hamburg, Institut für Germanistik
Überseering 35, 22292 Hamburg
claudia.benthien@uni-hamburg.de

Prof. Dr. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und Literatur I
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln
guenter.blamberger@uni-koeln.de

Prof. Dr. JÜRGEN BROKOFF, Freie Universität Berlin
Institut für deutsche und niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
juergen.brokoff@fu-berlin.de

Prof. Dr. GESA DANE, Freie Universität Berlin
Institut für deutsche und niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
gdane@zedat.fu-berlin.de

Prof. Dr. VOLKER DÖRR, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Institut für Germanistik
Universitätsstraße 1, 40225 Düsseldorf
doerr@phil.hhu.de

Dr. ASTRID DRÖSE, Universität Tübingen, Deutsches Seminar
Wilhelmsstraße 50, 72074 Tübingen
astrid.droese@uni-tuebingen.de

GÜNTER DUNZ-WOLFF, Schatzmeister der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
Alberichstieg 4a, 22559 Hamburg
kgs.schatzmeister@gmail.com

Dr. ANTONIA EDER, Karlsruher Institut für Technologie
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften, Institut für Germanistik
Kaiserstraße 12, 76130 Karlsruhe
antonia.eder@kit.edu

Dr. STEPHAN EHRIG, University College Dublin
School of Art History and Cultural Policy, Humanities Institute
Ireland Belfield, Dublin 4, Irland
stephan.ehrig@ucd.ie

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. LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI, Universität für Theater und Film
Lehrstuhl für Kunsttheorie
Vas u. 2/c, 1088 Budapest,
foeld@c3.hu

Dr. KATHARINA GRABBE, Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34, 48143 Münster
kgrabbe@uni-muenster.de

Dr. BARBARA GRIBNITZ, Kleist-Museum
Faberstraße 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)
gribnitz@kleist-museum.de

Prof. Dr. CHARLOTTE KURBJUHN, Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6, 10099 Berlin
charlotte.kurbjuhn@hu-berlin.de

Dr. SERGEJ LIAMIN, Universität Rostock
Institut für Grundschulpädagogik
Kröpeliners Straße 57, 18055 Rostock
sergej.liamin@uni-rostock.de

PD Dr. MATTHIAS N. LORENZ, Extraordinary Professor Stellenbosch University, SA
c/o Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald
Martin-Luther-Straße 14, 17489 Greifswald
matthias.lorenz@germ.unibe.ch

Dr. HANNAH LOTTE LUND, Kleist-Museum
Faberstraße 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)
lund@kleist-museum.de

Prof. Dr. VOLKER MERGENTHALER, Philipps-Universität Marburg
Institut für Neue Deutsche Literatur
Deutschhausstraße 3, 35032 Marburg
volker.mergenthaler@uni-marburg.de

Dr. REINHARD M. MÖLLER, Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik
Norbert-Wollheim-Platz 1, 60629 Frankfurt a.M.
moeller@lingua.uni-frankfurt.de

Prof. Dr. CHRISTIAN MOSER, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
Am Hof 1d, 53113 Bonn
c.moser@uni-bonn.de

Prof. Dr. DOROTHEA VON MÜCKE, Columbia University
Department of Germanic Languages
410 Hamilton Hall, 1130 Amsterdam Avenue, New York, NY 10027, USA
dev1@columbia.edu

Dr. THOMAS NEHRlich, Universität Bern, Institut für Germanistik
Länggassstraße 49, 3012 Bern, Schweiz
thomas.nehrlich@germ.unibe.ch

Prof. Dr. MICHAEL NIEHAUS, FernUniversität Hagen
Institut für Neue Deutsche Literatur- und Medienwissenschaft
58084 Hagen
michael.niehaus@fernuni-hagen.de

VINCENZ PIEPER, Universität Osnabrück, Institut für Germanistik
Neuer Graben 40, 49069 Osnabrück
vincenz.pieper@uni-osnabrueck.de

CHRISTOPH RANSMAYR, S. Fischer Verlag
Hedderichstraße 114, 60596 Frankfurt a.M.

DR. ADRIAN ROBANUS, Universität zu Köln
Internationales Kolleg Morphomata
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln
adrian.robanus@uni-koeln.de

PD Dr. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln
Internationales Kolleg Morphomata
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln
martin.roussel@uni-koeln.de

Prof. Dr. PETRA STUBER, Hochschule für Musik und Theater
»Felix Mendelssohn-Bartholdy« Leipzig
Postfach 100809, 04008 Leipzig
petra.stuber@hmt-leipzig.de

Dr. BARBARA WILK-MINCU
Bundesallee 54, 10715 Berlin
barbara.wilk-mincu@gmx.de

Dr. SOPHIE WITT, Universität Zürich, Deutsches Seminar
Schönberggasse 2, 8001 Zürich, Schweiz
sophie.witt@ds.uzh.ch

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: DEUTDE33HAN30

Die Stiftung KLEIST-MUSEUM ist eine öffentlich-rechtliche Stiftung des Landes Brandenburg. Sie 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 Kleistrezeption ergänzt.

www.heinrich-von-kleist.org