

KLEIST-JAHRBUCH 2004

KLEIST-JAHRBUCH

2004

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
herausgegeben von
Günter Blamberger und Ingo Breuer
(verantwortlich für Kleist-Preis, Abhandlungen),
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget
(verantwortlich für Rezensionen)

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:

Dr. Ingo Breuer, Universität zu Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur,
Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln, eMail: ingo.breuer@uni-koeln.de
Mitarbeit: Kara Wiendieck, Dr. Dominik Paß und Philipp Klippel

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 3-476-02048-7

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

© 2004 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Dörr+Schiller GmbH, Stuttgart
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · www.koeselbuch.de
Printed in Germany
Oktober/2004

Gedruckt mit Unterstützung des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der
Kultur und der Medien, der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Forschung (Berlin) und
des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2003

Günter Blamberger: Erreger. Zur dionysischen Dichtkunst Albert Ostermaiers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Albert Ostermaier im Berliner Ensemble am 23. November 2003	3
Andrea Breth: Kleist-Preis-Rede	7
Albert Ostermaier: Kleist-Preis-Rede	12

Abhandlungen

Bettine Menke: Die Worte und die Wirklichkeit, anlässlich der Frage nach ›Literatur und Selbsttötung, am Beispiel Heinrich von Kleists	21
Remigius Bunia: Vorsätzliche Schuldlosigkeit – begnadete Entscheidungen. Rechtsdogmatik und juristische Willenszurechnung in ›Der Prinz von Homburg‹ und ›Die Marquise von O...‹	42
Adam Soboczynski: Das arcanum der ›Marquise von O...‹. Kleists preußische Novelle zwischen Verstellungskunst und Gottesbegehren	62
Ulrich Fülleborn: Nach Kleists gescheiterter Tragödie das Gelingen der Komödien	88
Gerhart Pickerodt: »Bin ich der Teufel? Ist das ein Pferdefuß?« Beantwortung der Frage, warum Kleists Dorfrichter Adam den linken Fuß zeigt	107
Sabine Eickenrodt: Kopfstücke. Zur Geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers ›Kleist in Thun‹	123

Rezensionen

Joachim Pfeiffer: Neue Wege der Forschung (Über: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Anton Philipp Knittel und Inka Kording)	147
--	-----

Klaus Müller-Salget: Kleist zwischen Aufklärung und Romantik (Über: Jo- chen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche)	151
Bernd Hamacher: Einübung in genaues Lesen (Über: Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist)	155
Sibylle Peters: Edition und Redaktion – Drucksatz und Deadline. Ein erster Rückblick auf die Arbeit mit der Neu-Edition der ›Berliner Abendblät- ter‹ in der Brandenburger Kleist-Ausgabe (Über: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Band II/7 und 8: ›Ber- liner Abendblätter‹)	160
Peter Philipp Riedl: Kleists Textmanöver und die Medialität der Zeit (Über: Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter)	168
Johannes G. Pankau: Zum Pathos in der Literatur (Über: Rainer Dachselt, Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poe- tik)	172
Siglenverzeichnis	179
Anschriften der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	180
Informationen zur Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft	182

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2003

GÜNTER BLAMBERGER

ERREGER.
ZUR DIONYSISCHEN DICHTKUNST
ALBERT OSTERMAIERS

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Albert Ostermaier
im Berliner Ensemble am 23. November 2003

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Andrea Breth, lieber Hermann Beil,
lieber und heute zu ehrender Albert Ostermaier,

stellen Sie sich bitte alle miteinander vor, Sie seien jetzt nicht im schönen Foyer des Berliner Ensemble, sondern vermittelt einer Zeit- und Raummaschine in einem Berliner Wohnzimmer um 1900, in dem allen dort befindlichen Gegenständen auch noch die Gabe der Sprache verliehen wäre. Die Meißner Porzellanfigur erzählt hier gerade dem weißen Eisbärfell ihre kleinen Herzensgeschichten, der Eisbär seine Polarabenteuer den Sphinxköpfen aus Stuck an der Decke, die Sphinxköpfe tauschen ihre orientalischen Erfahrungen mit denen der chinesischen Vasen aus, der Biedermeiersessel schwärmt vom Rokokosekretär und so weiter. Alles redet in diesem Zimmer durcheinander, man versuche nur die Stimme der eigenen Seele in dieser Kakophonie zu hören und sage, ob der Wahnwitz und Mißklang einer solchen Musik nicht wie geschaffen ist, uns am Ende der Vernunft zu berauben. So Henry van de Velde, einer der führenden Theoretiker und Designer des Jugendstils, von dem das Gedankenexperiment stammt. Das historistische Intérieur seiner Zeit will er damit verspotten, die Sammelkunst um 1900. Wenn man die Zeit um 1900 mit der um 2000 vergleicht, so scheint es, als ob der historistische Sammelspuk ein Wiedergänger der Jahrhundertwenden wäre. ›Nichts als Gespenster‹, so lautet der Titel des neuen Erzählbandes von Judith Hermann, Kleist-Preisträgerin des Jahres 2001. Die vergangenen Stimmen kehren wie Geister in der Gegenwart der eigenen Stimme wieder, darüber erschrickt nur keiner mehr und keinem raubt es die Vernunft, wie selbstverständlich wird man im Fremden heimisch statt im Eigenen. Die postmoderne Literatur der 80er Jahre ist in ihrem Zitaten- und Genremix häufig bloß neo-historistische Sammelkunst, und die Popliteratur der 90er Jahre, die im Gegensatz zu der der 60er Jahre keine rebellische Dissidentenkultur mehr sein will, hat ihr kreatives Vorbild im DJ, der mittels seiner Plattenkiste oder des Samplers Vergangenes in die Gegenwart mischt. Die Hauptstrategien der Kreativität heißen re-make, re-mix und loop, in der Musik, in der Literatur, in den Medien. Die Wiederholungs-

schleifen dominieren, die 70er Jahre-Show wird ebenso zur Gegenwart wie die Wunder von Bern oder Lengede. Das, was heute Gegenwart heißt, wird so breiter und breiter. Wir leben frag- und klaglos in einer Zwischenzeit, welche die Vergangenheit nicht zurücklassen und auch keinen neuen Horizont bezeichnen kann.

Albert Ostermaier dagegen ist anachronistisch, verhält sich unzeitgemäß. Zwar gehört er der Sammlergeneration der 90er Jahre an, in der neu-alten Dekadenz einer ›Tristesse royale‹ oder neohistoristischen ›Poetik der Unentschiedenheit‹ mag er sich jedoch nicht einrichten. Die Räume seiner Texte sind anders beschaffen als die gewöhnlichen Räume zeitgenössischer Literatur und Politik. Sie sind keine Wartesäle, in denen nichts mehr erwartet wird. Sie platzen eher vor Sehnsüchten. Wenn Ostermaier sammelt, dann Pathosformeln, dann so, daß die Vergangenheit ihren Beunruhigungswert nicht verliert, daß im Vergangenen der Funke der Hoffnung wieder angefacht wird. »Kalt ist der Tod doch kälter was/mich wärmen könnte«. Diese Verse aus Ostermaiers Gedichtband ›fremdkörper hautnah‹ haben Sie gerade gehört und damit eine Erinnerung an Fassbinder, der vor dem allgemeinen ›Temperatursturz‹ notfalls in den Kitsch und in die Banalität des Alltags geflüchtet ist. Auch Ostermaier scheut in seiner Lyrik davor nicht zurück, wenn es darum geht, Gefühle wiederzubeleben, Herz-Verse zu sagen. ›Erreger‹ heißt ein Drama Ostermaiers, aus dem Thomas Thieme gleich lesen wird, ein anderes Drama hat einen ebenso emblematischen Titel: ›Es ist Zeit. Abriss‹. Ostermaier liebt die destruktiven Charaktere, die aus dem Weg räumen, was Wege in die Zukunft versperren könnte, seine Wiedergänger aus der Vergangenheit sind Anarchisten wie Fatzer, die »Menschen schlachten bevor sie schlecht sind«, oder Baal alias Brom in ›The Making of. B.-Movie‹, der die kannibalische Penthesilea wortwörtlich im Munde führt, im Wissen, daß auch die Liebe ein Schlachtfeld ist. Ostermaier schickt seine Helden wie in ›Death Valley Junction‹ durch Dantes Himmel und Hölle und wieder und wieder konfrontiert er sie mit dem Tod. Genauer: Er läßt sie in endlosen Wortkaskaden wütend oder verzweifelt anreden gegen das Absterben der Gefühle. Die Nighttalkerin des Stücks ›Radio Noir‹, die ihr Publikum dazu aufruft, alles zu zerstören, was zerstörungswürdig ist, um so wieder lebendig zu werden, stürzt sich am Ende in den Tod. Nicht die Heldin zerbricht dabei an der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit an der Heldin. Sie ist eine Scheherezade, die vergeblich gegen den Tod erzählt. Wie der Dramatiker Toller im Stück ›Tollertopographie‹. Ostermaier hat eine Vorliebe für Kippfiguren, für Grenzsituationen, für die Ökonomie des Opfers. Das verführt dazu, ihn als einen politischen Dichter zu interpretieren und nach den Gründen zu fragen, warum seine Helden sterben *müssen*. Radikaler wäre es zu fragen, warum sie es denn in eigener Regie *können*. Ihr Freitod scheint ein letzter Ausdruck dafür zu sein, daß sie sich dem aller Natur eingeschriebenen Zwang zur Selbsterhaltung ihr Leben lang schon entzogen haben, daß sie Freiheit prinzipiell als einen Akt begreifen, der die eigene Selbsterhaltung notwendig verletzen muß, weil ohne die Aufgabe jeglicher Sicherheit im Leben nichts Neues möglich ist und

nicht in der Kunst. Ihr Freitod resultiert weniger aus einem Defizit als aus einem Übermaß an Leben.

Dergestalt ist Ostermaier Kleist verwandt, der zwar davon schwärmt, wie perfekt Maschinisten Marionetten dirigieren können, aber in seinen Dramen und Erzählungen nicht von Figuren der Steuerung, sondern vom Gegenteil fasziniert ist: von den Augenblicken des Kontrollverlusts, von riskanten Bewegungen und deren Formen, von der Not, die erfinderisch macht. Wie Kleist ist Ostermaier niemals lau temperiert, wie Kleist kann Ostermaier nirgends gleichgültig sein, er leidet nicht an der gegenwärtigsten aller Todsünden, der Trägheit des Herzens und des Kopfes, die alle Unterschiede einebnet, die Differenzen nicht mehr mit Affekten markiert, die leidenschaftliche Liebe genauso aufgibt wie den Haß. Er kann – um einen weiteren seiner Stück-Titel zu zitieren – »zucker süß und leichenbitter« sein, aber niemals blasiert und cool, niemals stumpf und teilnahmslos.

Zurück zum Vergleich der Jahrhundertwenden 1900 und 2000. Zu erinnern ist an Kafkas Credo, daß ein Buch eine Axt sein müsse für das gefrorene Meer in uns. Zu hoffen wäre bei den derzeitigen Verhaltenslehren der Kälte, daß auf den neuen Historismus ein neuer Jugendstil, ein neuer Expressionismus, eine neue Sachlichkeit folgen, die das alte Wechselspiel von apollinischen Ordnungsfiktionen und dionysischen Intensitätssteigerungen aktualisieren, da es heute beides braucht: die konstruktive Klarheit angesichts der Fülle medialer Reize und des Sensationen- und Beliebigkeitschaos, den Vitalismus angesichts des Übermaßes an medialer Langlebigkeit, individualitätsvernichtender Funktionalität und herrschender Indifferenz. Sach- und Gemütslinien heißt das in der Ästhetik des Jugendstils. Ostermaiers Texte scheinen diesen Richtungssinn zu haben, hinter den exzessiven Satzfolgen ohne Punkt und Komma versteckt sich jeweils ein klares Formkalkül. Ostermaier hat, im Gegensatz zu seinen Generationengenossen, so viel Binn in sich, daß er Artist sein will.

Genauer als Germanisten können und müssen das Regisseure erkennen und beschreiben, die Ostermaiers vielfach geschichtete Zeilenblöcke in Szene setzen, die Worte in Bewegung, Mimik und Gestik transformieren müssen. Andrea Breth hat Ostermaiers Stück ›Letzter Aufruf‹ 2002 in Wien inszeniert und ihn als Vertrauensperson der Jury des Kleist-Preises in alleiniger Verantwortung zum Preisträger des Jahres 2003 bestimmt. Dafür schuldet ihr die Kleist-Gesellschaft großen Dank, aber nicht allein dafür. Daß die Jury Sie ausgewählt hat, Frau Breth, lag daran, daß wir nach Jahren wieder auf einen Dramatiker als Kleist-Preisträger hofften, es sollte jedoch vor allem ein Dank für Ihre ›Käthchen‹- und ›Schroffenstein‹-Inszenierungen sein und ein Dank dafür, daß Sie in Ihren Regiearbeiten ganz kleistisch an Strategien zur Risikovermeidung kaum interessiert sind.

Mit dem historischen Kleist hätte man vielleicht nicht befreundet sein wollen. Bei Albert Ostermaier ist das anders. Er hat viele Freunde, das zeigt sich auch in dieser Matinée. Ich darf allen Schauspielern und Musikern vom Wiener Burgtheater und vom Berliner Ensemble danken, die heute hier auftreten. Sie tun es ohne Ho-

norar, Ostermaier zu Ehren, und schimpfen nicht auf die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, die kein Geld hat und froh ist, daß nach dem Wegfall eines Hauptsponsors die Kultur-Stiftung der Deutschen Bank die ganze Kleist-Preis-Summe von 20.000,- Euro spendet, und auch froh ist, daß es heuer keine Hochwasserkatastrophe gegeben hat wie im letzten Jahr und der Bund sowie die Länder Berlin und Brandenburg die Jury wieder fördern und die Miete für das Berliner Ensemble zahlen. Die letzte Verbeugung gilt Hermann Beil, für seine Gastfreundschaft hier im Berliner Ensemble und dafür, daß er es wie kaum ein anderer versteht, Dichtern Gehör zu verschaffen, jenseits bloßer Event-Kultur werden Lesungen von ihm so inszeniert, daß Performanz und Substanz kongruent bleiben. Darauf dürfen wir uns jetzt weiter freuen.

ANDREA BRETH

KLEIST-PREIS-REDE

Meine sehr verehrten Damen und Herren, lieber Albert,

Heinrich von Kleist hat keines seiner Stücke je auf einer Bühne gesehen. »Ich nehme hier Unterricht in der Deklamation bei einem gewissen Kerndörffer. Ich lerne meine eigene Tragödie bei ihm deklamieren. Sie müßte, gut deklamiert, eine bessere Wirkung tun, als schlecht vorgestellt. Sie würde, mit vollkommener Deklamation vorgetragen, eine ganz ungewöhnliche Wirkung tun. Als ich sie dem alten Wieland mit großem Feuer vorlas, war es mir gelungen, ihn so zu entflammen, daß mir, über seine innerliche Bewegung, vor Freude die Sprache verging ...«.

Und als Göschen auf Empfehlung Wielands die ›Familie Schroffenstein‹ druckt, empfiehlt Kleist seiner Schwester die Rezension ›Erscheinung eines neuen Dichters‹ wohl zu lesen, das Stück selbst doch lieber nicht. Wenn man ihn ein paar Monate bei seiner Familie in Frankfurt arbeiten lassen wollte, ohne ihn rasend zu machen mit der Angst, was aus ihm werde, »würde er sich vor Freude wälzen in der Mittelstube«, schreibt er.

Kleist, Hausgast bei Christoph Martin Wieland, dem »alten Wieland«, ist diesem des öfteren wunderlich vorgekommen: So zerstreut sei der junge Dichter gewesen, daß ein einziges Wort, eine ganze Reihe von Ideen »wie ein Glockenspiel« in seines Gastes Gehirn anzuziehen schien und er von dem, was man zu ihm sprach, nichts mehr hörte. Auch soll er bei Tisch häufig zwischen den Zähnen wie mit sich selbst gesprochen haben. Er gestand, daß er in solchen Augenblicken mit seinem Drama zu schaffen habe, es schwebe ihm seit langem vor, aber nie sei es ihm gelungen, es als Ganzes aufs Papier zu bringen.

Und Wieland schreibt weiter: »Ich gab mir nun alle ersinnliche Mühe, ihn zu bewegen, sein Stück nach dem Plane, den er sich entworfen hatte, auszuführen und fertig zu machen, so gut es geraten wollte und mir sodann mitzuteilen, damit ich ihm meine Meinung dazu sagen könnte; oder, wenn er das nicht wolle, es nur wenigstens für sich selbst zu vollenden, um es dann desto besser zu übersehen ... Endlich, nach vielen vergeblichen Versuchen und Bitten, nur eine einzige Szene von diesem fatalen Werk seines Verhängnisses zu sehen zu bekommen, erschien eines Tages zufälligerweise an einem Nachmittage die glückliche Stunde, wo ich ihn *so treuherzig* zu machen wußte, mir einige der wesentlichsten Szenen und mehrere Morceaux aus dem Gedächtnisse [!] vorzudeklamieren.«

Kleist war zu dieser Zeit fünfundzwanzig Jahre alt.

Beim Abschied vertraut er Wieland an, er wolle sich in Koblenz bei einem Tischlermeister verdingen, er flieht, vor der Liebe, vor den Gedanken an Selbstmord über das Nichtgelingen des ›Guiskard‹, zugleich aber will er Goethe den Lorbeer des größten Dichters der Deutschen vom Haupt reißen, der Freund Ernst von Pfuel schlägt statt des ihm angetragenen gemeinsamen Selbstmords lieber eine gemeinsame Reise vor, zu Fuß selbstverständlich, für Pferd und Kutsche fehlt das Geld, im Reisegepäck hat Kleist den ›Guiskard‹ und die ›Penthesilea‹, an seine Schwester schreibt er um Geld und: »Der Himmel weiß, meine teuerste Ulrike, (und ich will umkommen, wenn es nicht wörtlich wahr ist), wie gern ich einen Blutstropfen aus meinem Herzen für jeden Buchstaben eines Briefes gäbe, der so anfangen könnte: Mein Gedicht ist fertig.«

In Paris verbrennt er das Manuskript des ›Guiskard‹.

»Die Hölle gab mir meine halben Talente, *der Himmel* schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins.« Und: »Ich würde von Herzen gern hingehen, wo *kein Mensch* hinkommt.«

Wie wenig wüßten wir Heutigen von diesen Höhen und Tiefen, diesen Fluchten, Krisen und Reisen, diesem Suchen nach geistiger Unterkunft, nach dem Geliebtwerden, dem verzehrenden Feuer des Ehrgeizes, der Einsamkeit und der Todessehnsucht eines der größten, wenn nicht *des* größten Dichters deutscher Zunge, wenn diese Menschen sich keine Briefe geschrieben hätten, die uns ein gütiges Geschick auch noch erhalten hat!

Du und ich, Albert, wir haben uns keine Briefe geschrieben. Unser Kommunikationsmittel ist das short message service und nach den Monaten und mittlerweile schon Jahren unseres Austauschs, kann ich an der *Art* der Abfassung Deiner short messages den Zustand Deiner Befindlichkeit ablesen, die überfallsartige Schnelligkeit der Verwirklichung Deiner Reisepläne, schnell verläßt Du Deutschland, quer über die *Ozeane*, *schnell* kommst Du vorbei in einem *schnellen* Auto, willst zeitweise nur auf Flughäfen zu Hause sein und suchst im Grunde immer einen Ort, um leben zu können. Auch mit der Flucht vor der Liebe ist das bei Dir so eine Sache, schnell stehst Du in Flammen, aber auch für ein Wort, einen Satz, einen Gedanken. Und schnell gerätst Du in Wut über Gedankenlosigkeit, über Ignoranz.

Die ersten short messages – nicht nur an mich – waren Deine Gedichte. Kurze Nachrichten über Dich und was diese Welt mit Dir tut.

Ein Lyriker, dachte ich, und *ich bin auf der Suche* nach einem Dichter für das Theater!

Wir trafen uns zum ersten Mal bei einer Talk Show. »Zu Kleists Zeiten wäre es wohl ein literarischer Salon gewesen.« Es ging um die Notwendigkeit von Theater. Im Anschluß daran redeten wir bis morgens früh im Hotel, und ich habe Dich gefragt, warum ein lebender Autor nicht schon längst den Flughafen als Ort einer dramatischen Handlung entdeckt hätte. Du *hättest*, war Deine Antwort, und als zweitkürzeste message hatte ich zu Mittag per e-mail Dein Stück ›Der letzte Aufruf‹ im Burgtheater.

Du hast Dich nicht lange geziert, und Deklamationsunterricht haben wir beide keinen genossen. Wir haben zusammen zwei Jahre an Deinem Stück gearbeitet. Satz für Satz. Du hast Dich jeder Frage gestellt und fragend habe ich Dir Dein Stück vorgelesen. Deine Offenheit, Deine Bereitschaft, Dich zu stellen, hat mich über-rascht. Und beflügelt.

Zu Zeiten mußttest Du raus, weg vom Schreibtisch, aus dem Zimmer, aus der Stadt. Den Kopf auslüften. Das ging bis in die Proben mit den Schauspielern. Doch deren Fragen haben Dich nicht zurückgeworfen, eher nach vorne. Du begannst, ihnen ›auf den Leib‹ zu schreiben, saßest mit großen Kinderaugen vor dem, was aus Deinem Text wurde, und schriebst und schriebst.

Mir schien, Du hattest einen Ort, einen Ort zum Wohnen gefunden.

Laut Camus ist das Theater der Ort, wo man auf die anständigste Art nicht allein ist.

Hinter diesem (Deinem) Kleist-Preis, Albert, steht ein Fragezeichen, ein Rufzeichen, ein Bindestrich, ein Beistrich, ein Gedankenstrich, stehen alle die Satzzeichen, welche die deutsche Sprache – auch und gerade Kleists Sprache – so genau und damit so reich machen und die heute kaum mehr beachtet, kaum mehr gesehen und nicht selten gar nicht mehr benützt werden. Du tanzt auf diesen Zeichen, d.h. Du überspringst sie; *um sie wissend, brichst* Du sie, *fügst* sie in Zeilen, *negierst* sie, läßt sie quasi wieder neu ›einfliegen‹, und wenn wir dann Deine Zeilen laut lesen, geraten wir unversehens in Deine ganz persönlichen Kornfelder mit den Halmen aus Engeln und Duschköpfen, aus Gerüchen und Wartelisten und Lippen, aus Gläsern, Sehnsüchten und Einsamkeiten, und mittels der gesprochenen Sprache werden aus Halmen die Garben, wir bringen die Ernte ein. Dann läßt Du Deine Leser auf Deinen Zeilen tanzen und das schöne, altmodisch geschwungene Schriftzeichen für das Wort »und« ist zuweilen der einzige vertraute Zusammenhalt. Oder eine Trennung. Ein Schnitt.

Womit wir beim Kino wären. Man könnte meinen, die Folie hinter dem Glas Deines Rasier spiegels – wahrscheinlich schon Deines allerersten – war eine Filmleinwand. War das Kino eine Deiner frühen Wohnungen? Als »typisches« Einzelkind hast Du Dich bezeichnet. Es gab keine Ulrike. Aber wahrscheinlich auch niemanden, den Du um Geld anschreiben mußttest.

War das Kino Deine Bezugsperson?

... manchmal ist das Leben ein kleiner billiger Film,
den du nicht mehr nachsynchronisieren mußt,
hat das Glück französische Untertitel ...

Ein Kind des Kinos, und ich war auf der Suche nach einem Autor für das Theater!

In Deinen Gedichtband ›Autokino‹ hast Du einen mir zuge-dachten Satz geschrieben: »... die meine Bilder bewegt im Tempo ihrer Ideen, die Worte schärft unter ihren Augen.« Genau und poetisch ist da die Arbeit beschrieben, auf die wir beide uns eingelassen haben, aus durchaus freien Stücken und ohne Netz. Und es

trat die große Pause zwischen den short messages ein, wir saßen nebeneinander auf einer Holzbank vor einem Holztisch, um uns den Sommertag und auf dem Tisch Dein Stück ›Der letzte Aufruf‹, das so überfallsartig in meine Hände gelangt war. Und bevor ein einziges Deiner Bilder in Bewegung geraten konnte, haben wir mit der Knochenarbeit begonnen. Und siehe: Ich konnte Dir jede Frage stellen, Du hast sie beantwortet. Ich konnte in Frage stellen, Du hast Dich gestellt. Es dauerte Stunden. Du hast sie durchgestanden. Kurz vor der Erschöpfung bist Du mit dem Manuskript verschwunden, für den Abend, für die Nacht, um am nächsten Morgen mit den Änderungen frisch und munter und gierig nach Fortsetzung der Arbeit wieder am Holztisch neben mir Platz zu nehmen.

Und diese Neu-Gier, diese von keinerlei Eitelkeit getrübe Offenheit, diese so ansteckende Freude am Lernen hat Dich auch nicht verlassen, als wir auf die Proben gingen, als die Schauspieler anfangen, sich mit Deinen Texten herumzuschlagen, auch nach Dir zu schlagen, denn Du hast jede Probe durchgestanden, hast für die Schauspieler geschrieben, umgeschrieben, gestrichen; und als wir den Raum erfanden und bauten, in dem Deine Bilder dann im wahrsten Sinne des Wortes laufen konnten, warst Du nicht von der Probe zu bekommen und bliebst in der Demut vor dem großen Spiel-Zeug, das Deine Handschrift zu tragen begann.

Und da hatte ich ihn mit einem Male – nein, nicht plötzlich, er wuchs mir zu – den author in stage residence, der Schauspieler liebt, sie beobachtet und sie sich merkt, quer durch die Republik, der die verschiedenartige Musik ihrer Stimmen, ihrer Persönlichkeiten annimmt und aufnehmen kann, dem das, was sie sind und sein können, Inspiration ist. Der im Zuschauen sehen kann, im Mitdenken beschreiben, im Zuhören erkennen und der – im Zusammenfassen sich ausdrückend – dringend vermißte dramaturgische Talente offenbart.

Kleist hat keines seiner Stücke je im Kino gesehen. Aber in seinen Regiebemerkungen hat er es wohl vorausgedacht. Wie Schiller übrigens auch.

Heinrich von Kleist: ›Das Käthchen von Heilbronn‹, 4. Akt, 1. Szene: ›Gegend im Gebirg, mit Wasserfällen und einer Brücke. Erster Auftritt: Der Rheingraf vom Stein, zu Pferd, zieht mit einem Troß Fußvolk über die Brücke. Ihnen folgt der Graf vom Strahl zu Pferd; bald darauf Ritter Flammberg mit Knechten und Reisigen zu Fuß. Zuletzt Gottschalk, gleichfalls zu Pferd, neben ihm das Käthchen.‹

Neben ihm das Käthchen. Wie bewegt man diese Bilder im Tempo von des Dichters Ideen?

Und ähnlich ›unbedacht‹, dem Fußvolk und den Reisigen nur andere Namen gebend – Albert Ostermaier: ›99 Grad‹, Bild 12, Traum: ›Nolks Apartment. Möbel aus den 60er und 70er Jahren. Eine Farborgie, bis ins letzte Detail perfekt inszeniert, perfekt bis zur Anonymität und Kälte. Das Regime eines Innenarchitekten, keine Anzeichen von persönlicher Note. Eine Retro-Virtualität kontrastiert mit Mac Cubs und einem Flatscreen. Zwischen den Rolladen-Schlitzten Streifenperspektiven der Großstadt, vibrierende Lichter, plötzliche Schatten. Hinter allen Gegenständen ein Ausrufezeichen, der Eindruck, als wolle einer auf der Höhe des

Zeitgeistes sein, ohne weder die Zeit noch den Geist dafür zu haben. Eine erkaufte Coolness vom Charme einer perfekt kühlenden Klimaanlage. Herzen mit Thermostat, zu kühl, eingefrorene Gesichter.«

Diese scheinbar filmischen Regieanweisungen dürfen aber weder den Regisseur noch den Bühnenbildner dazu verführen, sie wortwörtlich, sprich eins zu eins, umzusetzen. Tut man das, enthebt man sowohl Kleist als auch Ostermaier ihrer poetischen Kraft.

Beide zwingen uns Theaterleute also, uns auf unsere ureigene poetische Theatersprache zu besinnen.

Short message Albert Ostermaier: »Muß nach Kairo. Hab's beinahe vergessen, bin übermorgen zurück.«

Long message, nicht gesendet, an Albert Ostermaier: »Go ahead, dreissig Stunden Kairo sind zehn Gedichte bei Dir, go ahead!«

Auch Preise haben eine Botschaft. Der Kleist-Preis an Dich, Albert, trägt auch eine: Go ahead, aber halte inne dazwischen. Nimm Dir das hohe Gut Zeit in beide Hände, laß reifen, wachsen, laß Dir Zeit.

Denn: seit wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben, »ist das Paradies versiegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist«.

Und das braucht Zeit.

ALBERT OSTERMAIER

KLEIST-PREIS-REDE

»Ich schäme mich nicht zu gestehen, was Sie befürchten: daß ich nicht deutlich weiß, wovon ich rede.« Kleist an Christian Ernst Martini, Potsdam, den 18. (und 19.) März 1799. Kleist will von Tugend sprechen und er kratzt mit der Feder das Wort auf den Briefbogen, beobachtet, wie das Wort sich Buchstabe für Buchstabe vom Weiß des Papiers aufsaugen lässt und in seiner Handschrift vor seinen Augen steht: unerklärlich, aber von seiner Hand, am Ende einer Befehlskette durch seinen Körper, von den Nerven in die Fingerspitzen gezuckt. Eine chemische Reaktion, eine Brücke zwischen den vom Denken entzündeten Hirnhälften, ein moralischer Impuls vor der Leere der Seite. Dieses Grundtrauma des Dichtens: ich weiß nicht, wovon ich spreche. Die Anatomie des Schweigens und des Unvermögens wie ein zweiter zerbrechlicher Knochenbau unter der Haut. Ein Rückgrat aus Träumen, ein Depot von unbrauchbaren Worten in den Schleimbeuteln, Sehnsuchtsbändern, die zwischen den Zeilen reißen, aus der Netzhaut fliegen wie Luftballons, dem Himmel zu, ins Gelächter der Wolken, die weiterziehen. Die Einsamkeit im Lärm der Möglichkeiten. Ein Tisch, ein Heft auf den Knien, der Rhythmus der Schritte beim Gehen, wenn die Versfüße in eine andere Richtung laufen, in den Wald zurück, das Dickicht, wenn die Lichtung sich schon abzeichnet im Morgennebel, aber der Kopf sich wendet.

Der Mund entsteht mit dem Schrei, wie Heiner Müller schreibt. Er schließt sich am Ende mit Pulver, abgeschossen in den Rachen. Die Pistole im Mund angesetzt, soll die Kugel durch die Kehle hetzen, bis sich die Lungenflügel mit dem Pulver füllen und der letzte Schrei erstickt wird, das Leben. Das Pulver auf der schwarzen Zunge, das nicht mehr zündet, sich nicht mehr befeuern lässt von den Zündköpfen des Glücks, das immer so zerbrechlich wie ein Streichholz war zwischen den groben Händen des Schicksals. »Lazarino Cominazzo«, so hieß das Fabrikat der Pistole, mit der sich Kleist erschoss. Die Kugel, ein 3/4 Loth wiegendes Stückchen Blei, blieb in seinem Gehirn stecken. Aber die Kugel kreiste längst in seinen Körperbahnen, rollte in seinen Pupillen, lag wie ein Kugellager in seinem Abzugsfinger, der, bevor er abdrückte, die Feder an den Daumenballen drückte.

»Lazarino Cominazzo«, das hätte auch der Titel eines seiner Stücke sein können. Die Waffe ist ein handwerkliches Meisterstück aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Von dem Italiener Lazarino Cominazzo kostbar verziert, mit kleinen Hämmern rhythmisch geschlagen. Das Schloss fertigte Gio Borgognone an. Die Gesamtlänge der Waffe beträgt 49,5 cm, der Schaft ist 30,9 cm lang, das Kaliber 1,3 cm. Ur-

sprünglich mit Steinschloss, wurde es im 19. Jahrhundert mit einem Zündhütchen versehen. Eine Perkussionspistole. Das Trommeln der Sätze auf die Sinne, dieses Gehetztsein ins Atemlose, die Scharfschützen des Gewissens in den eigenen Gedanken, die Flucht ans Ende der Zeile, das Harren vor dem Abgrund, der Sprung, das nächste Anrennen gegen sich, die Zeit, die Worte, die Zeilen, die so tun, als ginge alles weiter, als gäbe es eine Ordnung für die Welt, mit Raum dazwischen für unausgesprochene Träume, als gäbe es einen unentdeckten Breitengrad, zu dem das Herz hin schlägt und den die Füße noch nicht gefunden haben, als gäbe es ein Land des Atemholens, wo eine Umarmung nicht zwei Arme sind, die einen festhalten bis zum Ersticken. Diese Pistolenläufe in jedem Punkt. Jeder Punkt eine Verletzung. Jeder Satz ein Beginn mit Wunden. Bis die Narben nicht mehr von den Zeilen unterscheidbar sind, das Leben und Dichten eins sind am Ende, am 21.11.1811, gegen 16 Uhr, bei Potsdam, am Kleinen Wannsee. Zuvor ein Mord, eine Tötung auf Verlangen. Das Verlangen, das uns tötet wie eine unendlich langsame, unaufhaltsame Kugel, die ihr Ziel nicht verfehlen wird. Trotz all der Ablenkungsmanöver, der abrupten Reflexe, der unerwarteten Drehungen, der Verstecke hinter den Sätzen, der Täuschungen des Glücks und eines Augenblicks. Es hilft nichts: Die Kugel folgt den Wendungen, sie kehrt dorthin zurück, wo sie begann: in den Mund, mit einem Schrei. Wie mögen seine Lippen ausgesehen haben?

Für Kleist ist das Schreiben eine lebensgefährliche Unternehmung. Ohne die er nicht leben kann, ohne die er sich das Leben nicht leisten kann, mit der er das Leben bezahlen muss, die Einsamkeit: »Warum können wir nicht immer bei einander sein? Was ist das für ein seltsamer Zustand, sich immer an eine Brust hinsehen, und doch keinen Fuß rühren, um daran niederzusinken. Ich wollte, ich wäre eine Säure oder ein Alkali, so hätt' es doch ein Ende, wenn man aus dem Salze geschieden wäre«. Er leiht sich draußen in der Wirklichkeit Augen, er leiht sich Geld, er will sich Ordnung leihen, er will dem Krieg sein Leben leihen, er leiht seine Liebe aus, er sucht all das, was er nicht hat, und hat doch nur das Schreiben, und hat nicht einmal eine Bühne, und ist sich selbst seine eigene Wanderbühne, nicht größer als seine beiden Füße, nicht höher als 1,70 m, darüber eine drückende Decke, ein drückender Himmel, dessen Götter sich hinter ihren Gewittern verstecken. Manchmal ist er wie vom Blitz getroffen. Das ist gut für eine Zeile, aber in der Seele sammelt sich die Asche. Er hatte Angst vorm Dichten, wie alle Dichter. »Und bei dem Dichten schrumpft das Herz ein«, schreibt er an Marie von Kleist am 20. Juli 1805. Er weiß: »Jede Arbeit nutzt ihr Werkzeug ab.« Wie das »Glasschleifen die Augen«. Das Dichten ist eine Arbeit wie jede andre, man gibt ihr, was sie verlangt, und sie ermöglicht das Leben für eine Zeit. Die Arbeit ist ein Gewinn, der einen Verzicht voraussetzt: Das Rheuma des Bauarbeiters, das Schrumpfhertz des Dichters.

Was heißt ›Schrumpfen‹? Das Wort ist so alt wie die Pistole, mit der sich Kleist erschoss. Es stand einmal für ›sich kümmern‹, sich kümmern, bis alles sich zusammenzog. Aber auch für ›rümpfen‹, ›sich aufregen über die Welt‹. Kleiner, faltiger und zerfurchter zu werden, je größer die Sorge wird. Ist es heute immer noch Teil

des Berufsrisikos eines Dichters mit schrumpfenden Herzen auf die Transplantation eines Steins zu warten, der durch den Körper fällt und fällt? Oder bewahren wir unser lebensnotwendigstes Organ durch die Kälte, in die wir es tauchen, die gut dosierte Coolness, die wie Eiswürfel den Zu- und Abfluss der Arterien reguliert? Fehlt uns die innere Hitze Kleists, diese Hingabe an die Verschwendung, dieser Mut zur Emphase, sein Herz auf die Straße zu legen? Dorthin, wo alle Wege sich kreuzen, dorthin, wo es nicht von der Stelle kommt und die einzige Bewegung die Bewegungsenergie der Schritte ist, die im Vorbeieilen darauf treten.

Einige der Autoren meiner Generationen müssten eigentlich anfällig für Thrombosen sein: Man könnte uns auf den Beipackzetteln als thrombozytische Dichter bezeichnen. Nebenwirkungen garantiert. Thrombosen entstehen meist in den Venen, seltener in den Herzhöhlen und Arterien. Denn das ist das Paradoxe an unserem temporären Stillstand: Wir sind ständig in Bewegung, beschleunigen uns über die Breitengrade, surfen durchs Netz, messen die Fließgeschwindigkeit unserer Zeilen in Verkehrsknoten. Wir sitzen an den Fenstern der Hochgeschwindigkeitszüge, und die Landschaft hetzt an uns vorbei, bis wir an den Rändern der Städte in die Tunnel tauchen, die Nervenbahnen ihrer Körper, die wir von unserem eigenen nicht mehr unterscheiden können, wie eine Stadt von der anderen, wenn sich nachts die Straßen leeren und der Regen seine Zeilen zieht für einen neuen Tag und nicht mehr zurück will nach oben. Dann fangen die Bildschirme zu leuchten an, und die nervösen Pupillen suchen im Schnellsuchlauf die Standbilder für jene Augenblicke, die doch verweilen sollen. Und hören doch nicht auf zu fliehen.

Eigentlich sind wir immer unterwegs. Selbst wenn wir sitzen, rennen die Augen weiter. Immer ›on the run‹, und alles gerinnt. Die Blutgefäße verstopfen. Selbst unsere Elfenbeintürme haben eine Haut aus fließenden Bildern. Bis der Strom ausfällt, die Wände nur noch ihre Kälte abstrahlen. Irgendwann bleibt die Fernwärme aus: Dann fangen die Hände zu frieren an. Natürlich gibt es auch Dichter, die neben Bäumen leben und den Wechsel der Jahreszeiten an einem einzigen Ort nicht nur aus der Kindheit kennen. Tagelang können sie auf einen Holunderbusch schauen, die Wege der Ameisen auf ihre Zeilen transponieren.

Ich kann nur für mich sprechen. Ich sehne mich nach Ruhe und in der Ruhe nach der Ruhelosigkeit. Man will Bleibendes schaffen und kann doch nirgends bleiben. Es zieht mich in die Ferne, damit sie mir fremd bleibt. Dieser Atem des Fremden, der sich beim Schreiben beheimatet, im Moment des Schreibens, bis dann alles wieder fremd ist, wenn man es liest. Diese Erfahrung der Radikalität am Satz und dieses Unvermögen, sie ins eigene Leben zu übersetzen. Immer schon mit den Worten weiter zu sein als mit dem Leben. Dieses irritierende Gefühl, mit Freunden zu sitzen, zu schweigen, ganz ruhig entspannt zu schweigen, ein befreites Schweigen, und dann die Nervosität des anderen zu spüren, die Verstimmung zwischen den Worten, das Ungelöste, die Fragen, die immer direkter werden und die ich längst beantwortet glaubte. Und dann der Vorwurf: Du erzählst nie etwas. Dabei habe ich doch alles erzählt, bis zur Selbstaufgabe, selbstkritisch wie nie. Aber ich habe es nur

dem Papier erzählt, meinen Schritten, als ich die Sätze suchte, meinen Figuren, bis sie sich wehren, ein Teil von mir zu sein, bis sie meine Zunge ausspucken und mit ihrer eigenen zu sprechen beginnen. Manchmal komme ich mir vor wie eine Jukebox. Und es fühlt sich gut an, in Alaska in einer Kneipe in der hintersten Ecke zu stehen, und die Finger auf der Brust zu spüren, die einem im Herzen blättern, bis die Augen glücklich sind und sie etwas gefunden haben, das stärker oder auch nur leichter ist als die eigenen Worte. Aber Alaska ist weit.

Ich frage mich oft: Wie geht das Dichten und Leben? Wieweit gehöre ich mir noch? Wie sehr bin ich nur noch eine Zumutung für die, die nicht mit meinen Zeilen leben müssen, sondern mit mir? Die zunehmende Entscheidungsunfähigkeit, weil die zielbewussten Wahrheiten, die der Alltag verlangt, auf dem Theater oft so langweilig sind, weil das Unentschiedene die Dramaturgie bis zum Ende offen lässt. Weil sich dann erst die Konflikte lösen. Im Leben ist das oft zu spät. Jede Figur auf dem Theater ernst zu nehmen, heißt: jeder Figur ihr Recht auf ihre Wahrheit geben, auf die Schönheit ihrer Fehler. Natürlich darf man sich diese nicht selbst zugestehen. Oft bleibt dann nur der Wechsel des Ortes als eine Hoffnung, die zur Täuschung werden muss, die enttäuschen muss. All die neuen fremden Gesichter, die einem wie Doppelpunkte entgegenkommen, und die dann doch nur lauter Menschen sind, »die man vergißt, wenn sie um die Ecke sind«, wie Kleist 1801 aus Paris schrieb. »Noch kenne ich wenige von ihnen, ich liebe noch keinen, und weiß nicht, ob ich einen lieben werde. Denn in den Hauptstädten sind die Menschen zu gewitzigt, um offen, zu zierlich, um wahr zu sein. Schauspieler sind sie, die einander wechselseitig betrügen, und dabei tun, als ob sie es nicht merkten. Man geht kalt an einander vorüber; man windet sich in den Straßen durch einen Haufen von Menschen, denen nichts gleichgültiger ist, als ihres Gleichen; ehe man eine Erscheinung gefaßt hat, ist sie von zehn andern verdrängt; dabei knüpft man sich an keinen, keiner knüpft sich an uns; man grüßt einander höflich, aber das Herz ist hier so unbrauchbar, wie eine Lunge unter der luftleeren Campana, und wenn ihm einmal ein Gefühl entschlüpft, so verhallt es, wie ein Flötenton im Orkan. Darum schließe ich zuweilen die Augen«.

Kleists Briefe sind wie eine Haut aus Erfahrungen und zugleich zum Aus-der-Haut-Fahren, weil sich die Häutungen wiederholen, und man das geglückte Gegläubte immer wieder von neuem abstreifen muss. Ihr Trost liegt in der Zeitlosigkeit ihrer Probleme, ihre Gefahr in ihrer sprachlichen Schönheit, in der scheinbaren Überwindung des Erlittenen durch Sprache. Doch angesichts der Probleme und existentiellen Gefährdungen Kleists sind unser Probleme lächerlich.

Wir leben als Autoren trotz aller Schwierigkeiten in paradisischen Zuständen. Lamentieren sollte verboten werden, der Wunsch nach Veränderung erlaubt. Noch besser wäre, ihn umzusetzen. Meine Generation hat es versäumt, ihre eigenen Strukturen zu entwerfen, statt dessen hat sie versucht, sich in dem Vorgefundenen zu perfektionieren. Dabei fehlt die Energie des Aufbruchs, das Scheitern im eigenen Rahmen statt im fremden. Wir denken zu sehr in Personen statt in Inhalten und

Formen. Alles wird personalisiert, der Markt verlangt das Label – in der Literatur hat es ein Gesicht. Immer mehr Kritiken zielen auf die Person des Autors und weniger auf sein Werk, als wäre die Devise eine shakespearesche: *Verwunde ihn an elf Stellen, wie es in ›Was ihr wollt‹ treffend heißt*. Natürlich ist das eine Komödie, auch wenn es weh tut, oder gerade weil es weh tut. Aber uns trifft dabei auch eine eigenen Schuld: Wir veröffentlichen nicht nur unser Worte, sondern auch uns selbst, unsere Haut, unsere Anzüge, unsere Lieblingssongs und alle Listen, die man uns abverlangt. Der Fehler: sich zu allem eine Meinung abverlangen zu lassen, ohne sich dabei selbst etwas abzuverlangen. Wenn das Reden vor dem Denken kommt.

Man kann nur die Ziele treffen, die sich zeigen, deshalb dieses ewige Hakenschlagen. Der Autor muss sich als Persönlichkeit inszenieren, noch bevor er zu einer Persönlichkeit gereift ist. Schrumpfp Prozesse: Man muss sich um alles kümmern und lässt dabei leicht verkümmern, was einen ausmacht. Wir leben in einer selbst verschuldeten Mündlichkeit. Und der Mund entsteht zu selten mit dem Schrei. Aber es ist auch eine Lust, dieses Spiel zu spielen. Solange man nicht seine Inhalte verrät; denn dann wäre alles verraten. Es geht darum, dass Menschen Bücher lesen, ins Theater gehen. Man muss sie dort abholen, wo man sie finden kann. Ohne Vorurteile, aber mit Professionalität und inhaltlicher Schärfe. Kreativität in der Literaturvermittlung ist nicht per se ein Verbrechen; ein falsches, sich selbst beweihräucherndes und andere ausschließendes Elitedenken viel eher. Wir sind immer noch Spezialisten der Teilung statt der Mit-Teilung. Wir müssen die ganze Gesellschaft im Auge haben, um uns wieder einen politischen Horizont zu eröffnen, ein Teilhaben an dem, was geschieht, und was ein Korrektiv durch eine abweichende Wahrnehmung nötig hätte.

Kleist hat Briefe geschrieben an alle Leute, von denen er sich etwas für seine Literatur versprach, eine Zeitschrift herausgegeben, sogar auf einen Direktionsposten an einem Wiener Theater gehofft. Doch er hatte nie das Glück, eines seiner Stücke auf der Bühne zu sehen. Oder war es viel eher doch ein Glück? Hätte er sich sonst durch die Aufführungspraxis und die pragmatischen Begehrlichkeiten der Theatermacher korrumpieren lassen zu einer Spielbarkeit, die im Gegensatz zur Radikalität und dem ästhetischen Partisanenkampf seiner Stücke gestanden hätte? Man kann die Nähe zum Theater erst dann für sich und sein Schreiben produktiv machen, wenn man es aus der Fremdheit und der theaterpraktischen Unkenntnis herausfordert, seine Bühnenbegrenzungen in grenzenloser Naivität Zeile für Zeile überannt hat. Danach ist es ein Geschenk, am Theater zu arbeiten, das Theater wächst mit dem eigenen Körper, oder, um eine Briefstelle Kleists zu missbrauchen: »Diese wunderbare Verknüpfung eines Geistes mit einem Convolut von Gedärmen und Eingeweiden.«

Das Theater ist wie ein menschlicher Organismus: Es schüttet Adrenalin aus, Glückshormone, verfällt in Depressionen, schreit sich die Lunge aus dem Leib, verletzt sich, träumt, rennt auf der Stelle, hat Augen und Augenblicke, es ist hypermotorisch und von einer oblomovschen Bettlägerigkeit, es hat Herzrasen und leidet

mitunter unter Anämie und Sinnverlust. Sein Gewissen ist, gewissenlos zu sein. Sein Gedächtnis hat blinde Flecken, die es immer wieder auszufüllen versucht. Manche sagen, das Theater krankt: an der Jugend, am Alter. Doch es lebt immer noch, wie oft man es auch totsagt, auch wenn die Lungenmaschinen abgestellt werden, findet es eine zweite Luft. Aber manchmal muss es wieder selbst zu atmen lernen und seinen Körper trainieren. Das Theater ist menschlich in seinen Stärken und seinen Schwächen. Es handelt von Menschen, die schwitzen, und es wird von Menschen gemacht, die schwitzen, denen man beim Schwitzen zuschauen kann. Das Theater hat nicht die glatte Perfektion einer Leinwand, die Leinwand des Theaters ist die Haut der Schauspieler. Sie kehren nach der Vorstellung nicht in eine Filmrolle zurück, sondern bleiben im Leben. Das ist spürbar, gerade dann, wenn man es beim Zuschauen vergisst. Die meisten Inszenierungen sind unerträglich. Aber wie oft glückt uns im Leben eine Umarmung, und wir versuchen es doch immer wieder, und wenn sie glückt, ist es unvergleichbar. Viele klagen über die Moden des Theaters, aber auch wir laufen nicht unser ganzes Leben lang in den gleichen Gewändern durch die Städte. Das Theater ist ein Seismograph, es sammelt Erschütterungen. Die Menschen, die Städte, die Gebäude und Denkgebäude, die zusammenbrechen, sind nicht die gleichen wie früher, wohl aber das Nachgeben unter dem schwankenden Boden und dieses Sehnen, für immer einen festen Boden unter den Füßen zu haben – oder zumindest ein Frühwarnsystem. Im besten Fall kann das Theater die Erschütterungen spüren, die Erdbeben, bevor sie alles niederreißen. Es kann nicht das Innere der Erde verändern, nur die Menschen auf ihrer Oberfläche. Und auch das nur in den seltensten Fällen. Aber es muss es versuchen. Hätte das Theater die kühle Präzision der Kleistschen Sätze und die Durchblutung seiner Briefe, wäre es nicht infrage gestellt. Aber: Manchmal hat es sie und dafür müssen wir kämpfen und arbeiten. Schließen wir Theater, verschließen wir die Augen. Doch die Schuld liegt nicht immer nur bequem bei den anderen, sondern auch bei uns, die wir Theater machen. Wir sollten nicht nur über eine bessere Welt reden, sondern immer auch versuchen, besseres Theater zu machen. So gut es eben geht. Gutes Theater hat nichts mit Generationen zu tun. In einem Theater treffen sich alle Generationen und ihre Konflikte. Sie auszutragen ist immer ein Gewinn. »Aber gehen Sie ins Theater, ich rat es Ihnen«, heißt es in Büchners ›Dantons Tod‹. Ein Herr hat gerade mit Hilfe seines Freundes eine Pfütze übersprungen, die er für den Abgrund der Welt hielt. Das Theater ist die Pfütze, der Abgrund, die Pfütze, die ein Abgrund sein kann, und die Hand, die einen den Abgrund überwinden hilft, und der Spiegel, der die Pfütze ist.

So ist das mit dem Theater, wenn es einen befallen hat: Man redet immer davon, ohne dass man deutlich wissen könnte, wovon man redet. Es ist wie bei einer Probe, es zählen nicht nur die Worte, sondern es gibt eine Sprache, die keine Worte hat, aber die Folge von Worten. Wie soll ich das spielen? Wie ein Weizenfeld. Und es muss nicht erklärt werden.

Das Geschenk des Theaters ist, dass die Worte einen Körper bekommen, das noch größere, dass es nicht nur Sprachkörper sind, sondern Menschen. Menschen, die oft Freunde werden. Ich hatte das Glück, viele Freunde zu finden, nicht nur am Theater, und lange vor dem Theater. Ohne Freunde schrumpft das Herz ein. Freunde sehen die ersten Falten auf dem Herzen. Freunde sind stärker als die Anatomie. Freunde sind ein Synonym für Liebe. Es reicht nicht, die Worte als Freunde zu haben. Kleist fand seine Heiterkeit erst im Angesicht des Todes, zumindest steht es so in seinem letzten Brief. Dass ich schon jetzt heiter sein darf und täglich einen Grund zur Freude finden kann, dafür bin ich den Menschen dankbar, die mir diesen Grund zur Freude schenken. Und dafür bin ich dankbar, und ich hoffe, sie widersprechen mir weiter. Und ich danke für diesen Preis, von Herzen.

ABHANDLUNGEN

BETTINE MENKE

DIE WORTE UND DIE WIRKLICHKEIT,

anlässlich der Frage nach ›Literatur und Selbsttötung‹,
am Beispiel Heinrich von Kleists

Warum, so meine Ausgangsfrage, liegt es – scheint's – so nahe von Kleist zu sprechen, wenn das Thema »Selbsttötung« zur Verhandlung steht und der Literaturwissenschaft angetragen wird? Auch die Antwort darauf liegt so nahe – scheinbar: Er hat es selbst getan. Am 21. November 1811 auf dem Heinersdorffschen Territorio bei Potsdam, so wurde polizeilich und behördlich gemeldet, habe sich »eine fremde Mannsperson, und eine Dame erschossen« – so die Feststellungen des Königl. Preuß. Policey Rath Meyer und des Königl. Hof Fiscals Felgentreu, Richter von Heinersdorf.

Man fand die beiden Leichen auf einem ungefähr 100 Schritt von der Chaussé zur linken Hand ab, dicht an der sogenannten kleinen Wannsee liegenden Hügel, welcher auf der Mittagsseite mit Bäumen bewachsen, die Aussicht auf einen Theil der Wannsee, und der Chaussé nach Potsdam gewährt und zwar beide in einer kleinen Grube, [...] mit dem Gesicht gegen einander über [...], die Mannsperson [...] das Gesicht um den Mund herum, jedoch nur wenig, mit Blut beschmutzt; die Frauensperson [...] [mit] einem blutigen Fleck von der Größe eines Thalers unter der linken Brust [...]. Sonst waren keine Spuren äußerer Gewalt an beiden Körpern zu entdecken.

So zitiere ich auszugsweise die ›Acten‹. Zu dem Akt, der nicht nur Selbsttötung Heinrich von Kleists war, sondern zuvor dessen Tötung der Henriette Vogel, sind die amtlichen Aktenstücke nachzulesen, polizeiliche und medizinische Berichte, die der Obduktion und Vernehmungsprotokolle liegen in Form der ›Abschriften der von dem Hoffiskal Felgentreu in Untersuchungs-Sachen betreffend die Auffindung der Leichname des ehemaligen Lieutenants v. Kleist und der verehrl. Rendant Vogel aufgenommenen Verhandlungen‹ vor, die aus Nachlässen 1925 (als 5. Band der ›Schriften der Kleist-Gesellschaft‹) veröffentlicht wurden.¹

¹ Kleists letzte Stunden, Teil 1: Das Akten-Material, hg. von Georg Minde-Pouet, Berlin 1925 (weitere Teile nicht erschienen). »Das hier gedruckte amtliche Aktenstück« stammt aus dem Nachlaß der Marie von Kleist, von dem sich schließlich ein »sehr wertvolle[r] Teil im Familienarchiv des Grafen Stosch auf Alt-Kessel bei Grünberg in Schlesien fand.« Es »ist diplomatisch getreu gedruckt« (Vorwort, S. 5; das voranstehende Zitat S. 10). »Gastwirth Stimming [hatte] den ihm vorgelegten Leichnam als diejenige Mannsperson recognoscirt, welcher mit einer Frauensperson am Mittwoch zu ihm gekommen, bei ihm logirt, und nach der Versicherung des Krieges Rath Peguilhen und Rendanten Vogel der ehemalige Lieutenant v. Kleist gewesen.

Die beiden tot Aufgefundenen waren am Mittwoch, den 20. November, nachmittags hinausgefahren, so die beedeiten Aussagen des Gastwirthes Stimming, seiner Frau und weiteren Personals,² hatten ein kleines Essen eingenommen, Briefe geschrieben und verschickt und am Donnerstag, den 21., gegen 4 Uhr noch einen Kaffee hinausbringen lassen – in die Senke am Wannsee, wo die Leichen unmittelbar nach den Pistolenschüssen vom Personal aufgefunden wurden. Es gibt ein ganzes System von Briefen, zuletzt noch geschrieben und versendet, und schließlich in deren Abschriften zu den amtlichen Akten genommen, die wiederum in Abschrift im Nachlaß der Marie von Kleist postiert wurden. Diese Schriften nähern sich nicht nur dem Tod,³ der als der »eigene« dem »jetzt« des Schreibens stets (noch) entgangen sein wird, sondern brieflich sind Vorkehrungen getroffen worden, die vergangene Verpflichtungen betreffen (Rechnungen werden beglichen) und die in die Zukunft, über den Tod hinaus reichen sollten.⁴ Ein Brief der Henriette (amtl. Adolphine) Vogel meldet, der Handlung *vorgreifend*, diese nach Berlin an den Krieges Rath Peguilhen, der schriftlich – über den Tod hinausgreifend – in die Pflicht genommen wird: »wir beide, nehmlich der bekannte Kleist, und ich, befinden uns bey Stimmings auf dem Wege nach Potsdam, in einem sehr unbeholfenen Zustande, indem wir erschossen da liegen, und nun der Güte eines wohlwollenden Freundes entgegen sehen, um unsre gebrechliche Hülle, der sicheren Burg der Erde zu übergeben.«⁵ Der Brief ist versehen mit Nach-Schriften Vogels und Kleists sowie weiteren

Als eben derselbe wurde er auch von dem gegenwärtigen H. E. Krieges Rath Peguilhen anerkannt.« (S. 12f.) Die »Frauensperson« »wurde zuförderst durch den gegenwärtigen Herrn Krieges Rath Peguilhen als die Ehefrau des Königl. Rendanten von der Landschafts Casse Herrn Vogel zu Berlin recognoscirt, und bemerkte derselbe, daß sie Adolphine geborene Kaerber heiße, circa 34 Jahre alt [...] sey [...]« (S. 14).

² Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 26–29, 30–33; siehe auch die Aussage des Tagelöhners Riebisch (S. 37–39) und seiner Ehefrau (S. 34f.) sowie des Mädchens der Stimmings (S. 40).

³ Vgl. die Briefe u. a. an Marie von Kleist aus den vorangehenden Tagen (SW⁹ II, 883–887), wie etwa in dem postierten Brief, »Berlin, den 19. Nov. 1811«: »Meine liebste Marie, mitten in dem Triumphgesang, den meine Seele in diesem Augenblick des Todes anstimmt, muß ich noch einmal Deiner gedenken und mich Dir, so gut wie ich kann, offenbaren« (SW⁹ II, 884); sowie den schriftlichen Abschied – über den Abschied hinaus – »An Sophie Müller« (mit Beischrift von Henriette Vogel, Berlin 20. November 1811): »in dieser Stunde, da unsere Seelen sich, wie zwei fröhliche Luftschiffer, über die Welt erheben, noch einmal an Sie zu schreiben« (SW⁹ II, 885). Oder: »wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himmlischen und irdischen, zu bekränzen« (SW⁹ II, 887).

⁴ Kleist will den Briefempfänger Peguilhen »für einige kleine Gefälligkeiten in Anspruch nehmen«: »Ich habe nehmlich vergessen meinen Barbier für den laufenden Monath zu bezahlen«, usw. Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 21. Briefe der H. Vogel sind vom Todesort aus mit Besorgungen »Bitten und Vorschlägen« befaßt, die Besorgungen an anderen Orten und zu anderen Zeiten betreffen (S. 24f.), »eine recht schöne blaßgrüne Tasse« sei »am Weihnachts Heiligen Abend Louis [dem Gatten] eingepackt zuzuschicken« (S. 20).

⁵ Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 20. Der von H. Vogel in Berlin zurückgelassene Brief an den Gatten will »nur so viel« »sagen, daß ich meinem Tode als dem größten Glücke entgegensehe [...]. Kleist, der mein treuer Gefährte im Tode, wie er im Leben war, sein will, wird meine Ueberkunft besorgen und sich alsdann selbst erschießen« (S. 59). Für Kleist hatte »H.E

beigelegten Ergänzungen, die den zukünftigen ›Nachlaß‹: Gepäckstücke im Gasthof und in Berlin verzeichnen, die Schlüssel dazu versenden und auf darin wiederum hinterlassene Schriftstücke, Briefe verweisen, die entweder direkt ihren Adressaten zu übergeben oder nach Vorschrift zu versenden seien.⁶ »Die auf den gefalteten und gesiegelten Brief gesetzte Adresse dürften die letzten von Kleist geschriebenen Worte sein«,⁷ denen hinzugefügt war »– Der Bothe bekömmt noch 12 Courant«. ⁸ Die Botschaft sichert sich und ihre Ankunft in einem zeitlichen Vorgriff, der nur schriftlich möglich ist – und im Rückgriff auf bereits eingeführte Verlässlichkeiten. Die projektierte Ankunftszeit des Boten, der um 12 Uhr mittags von

Krieges Rath Peguilhen [...] einen Sarg von Berlin kommen lassen, nahm den Leichnam in Empfang, welcher sofort zur Erde bestattete.« (S. 12f.) (Kleist selbst hatte im der Nachschrift der Vogel beigelegten Billet verfügt: »Die Kosten was mich betrifft, werden Ihnen von Frankfurth aus von meiner Schwester Ulrike (Ich glaube daß es so heißt) wieder erstattet werden« (S. 23). »Der Ehemann der Denatae Rendant Vogel, hatte einen Sarg von Berlin geschickt, worin der Leichnam gelegt, und zur Erde bestattet worden« (S. 16). Der Krieges Rath Peguilhen »wiederholte seine Versicherung, daß auch die Kosten dieser Obduction und des gerichtlichen Verfahrens von d. H. Rendanten Vogel getragen werden würden.« (S. 16; die Beerdigungs- und weitere anfallende Kosten und Rechnungen S. 42 ff., »gesetzliche Gebühren pro Obduction« S. 45 ff., 54 ff., die »kirchlichen Gebühren« »für das Beerdigen der Leichen« am 2. Dezember 1811 S. 43).

⁶ Ein »Nachlaß bestehend aus einem Kästchen und einem Felleisen, so wie aus 2 Pistolen« im Gasthof wurde dem »Krieges Rath P.« ausgehändigt; »den von der Mad. Vogel erhaltenen Brief nebst einem eingeschlossenen Zettel des Herrn v. Kleist, bat jedoch ihn [Peguilhen] des Inhalts wegen, eben so auch einen Brief, so die verstorbene an ihren Ehemann geschrieben, und der sich in dem hölzernen Kästchen vorgefunden, wiederum zu retradiren. Da sich hierbey nichts zu erinnern fand, so ist eine Abschrift von diesen Briefen genommen, zu den Acten gelegt, und die Originalien dem Herrn Comparenten zurückgegeben.« Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 18f. Über diese Briefe, mit einer »Nachschrift von der Hand der Madame Vogel«, die auf das vorzufindende »versiegelte schwarze lederne Felleisen, und einen versiegelten Kasten, worin noch Nachrichten für Vogel, Briefe, Geld und Kleidungsstücke, auch Bücher vorhanden«, verweist, sowie ein »kleiner Schlüssel«, »eingesiegelt im Kasten«: »er gehört zum Vorhangeschloß des einen Koffers zu Hause bey Vogel, worin noch mehrere Briefe und andre Sachen zum Besorgen liegen«. Eine Nachschrift ebenfalls von der Hand des Herrn Kleist, der gleichfalls P. »für einige kleine Gefälligkeiten in Anspruch nehmen« will, auf den Kasten zurückkommt und in einer weiteren Nachschrift auf den Koffer der Mad. Vogel, in dem »sich drey Briefe von mir, die ich Sie noch herzlichst zu besorgen bitte«, sowie »4. Noch ein Brief an Frau v. Kleist, in dem hiesigen Kasten der Mad. Vogel« (S. 21f.). In diesem Billet ist eingelegt *noch* ein »ganz kleiner besonderer Zettel von der Hand des H. v. Kleist« u. a. mit der Bitte »recht bald zu Stimmings hinaus« zu kommen und, um dann weiter zu ergänzen: »Die Vogeln bemerkt noch, daß zu dem Koffer mit dem messingenen Vorhängeschloß der in Berlin in ihrer Gesindestube steht, und worin viele Comissionen sind, der Schlüssel hier versiegelt in dem hölzernen Kasten liegt. – Ich glaube ich habe dies schon einmahl geschrieben, aber die Vogel besteht darauf, daß ich es noch einmal schreibe. / H. Kl.« (S. 23). – Zum u. a. literarischen Nachlaß vgl. NR 55b, 59a, 60, 62b, »Der Nachlaß«: NR 104a–108b, 119, 122a, 127a.

⁷ SW⁹ II, 1017, Anmerkung.

⁸ Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 22.

Stimmings abgehend gegen 4 Uhr in Berlin eintraf, sollte die Handlungen, Tötung und Selbsttötung, terminieren.⁹

Die amtlich erfragten Motive für die Handlung schienen (im voraus) bekannt, wenn man der Aussage des über den Tod hinaus quasi-testamentarisch von den zukünftig Toten und dann als Zeuge der staatlichen Stellen in Anspruch genommenen Peguilhen folgt, der zu den Akten gibt: Madame Vogel sei »so lange ich sie kenne, krank gewesen, und [habe] bei einem zarten, und äußerst reizbaren Nervensystem schon zu verschiedenen Zeiten zu sterben gewünscht. Hierzu kam noch, daß sie überspannte religiöse Begriffe hatte, und beständig einen hohen Grad von Glückseligkeit in die Fortdauer nach dem Tode setzte«¹⁰ – und der nicht umhin kann, auf andere Texte, vorliegende, d. h. zurückgelassene Dichtungen zu verweisen (sie belegen den Mangel, der an »Bewegungsgründen zu ihrer Tat« immer noch gefunden wird, den ihre Lektüre kompensieren soll).¹¹

Für beide, Vogel und Kleist, lieferte die Medizin obducierend die Gründe, bei der »denata Vogel« einen »unheilbaren Mutter Krebs«,¹² für den »denatus« Kleist, daß er »dem Temperamente nach ein *Sanguino cholericus* in *Summo gradu* gewesen, [...] [von] excentrischem Gemüthszustand«. ¹³ Das, was biographische Forschung seine »Motive« nennen würde, ist in Form der brieflichen Äußerungen Heinrich von Kleists geläufig genug, in der Kurzfassung: »daß mir auf Erden nicht zu helfen war«. ¹⁴ Die Selbsttötung motiviert Kleist durch Liebe – zum Tode: »Daß ich diese Freundin niemals gegen Dich vertauscht haben würde«, so adressiert er den 21. No-

⁹ Vgl. die Aussagen Stimmings nach: Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 27, 21.

¹⁰ »Sie vertheidigte diese, und besonders das Glück, dessen der Mensch nach dem Tode, und durch diesen theilhaftig werde, mehrmals sehr heftig gegen mich, liebte dies Gespräch sehr, und führte es bis in die kleinste Details durch.« Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 17 f.; vgl. auch den anderen in Berlin hinterlassenen Brief an den Ehemann (S. 59 f.).

¹¹ Peguilhens ungedruckt gebliebene »Apologie« meint »[z]ur Ergänzung des Historischen und noch mehrerer Berichtigung des Journalgeschwätzes, als in den gerichtlichen Akten schon enthalten ist,« hervorheben zu müssen, daß sie »keine Bücher bei sich hatten [spekuliert worden war u. a. über eine Lektüre von Goethes »Wahlverwandtschaften«], als die Tieksche Übersetzung von Don Quixote, und Klopstocks Oden. / Unter diesen waren besonders eingeschlagen: Rothschilds Gräber, und Die tote Clarissa. / Letztere hat wirklich so viele Beziehungen auf ihren Zustand, daß ich die ersten 6 Strophen ganz hersetzen muß, indem sie über die Ursachen ihres Todes mehr Aufschluß geben, als ihr eigener Nachlaß«. Danach sei der Leser »in den Stand gesetzt, über die Begebenheiten so vollständig zu urteilen wie ich selbst. Er sieht, daß beide über die Bewegungsgründe zu ihrer Tat sich nicht deutlich ausgesprochen haben« (NR 39).

¹² So die Ergebnisse der »Obduction durch den Kreis Physicus Doctor und Hof Medicus Sternemann«, Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 50 f.

¹³ Auf die Aufnahme des Zustandes der inneren Organe gestützte Folgerung, Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 49 f. Wahnsinn oder Krankheit, die »den Gebrauch der Vernunft« hemmte, hat rechtliche und kirchenrechtliche Bedeutung.

¹⁴ So an Ulrike von Kleist, »Stimmings bei Potsdam / d. – am Morgen meines Todes« (SW⁹ II, 887); er lag gleichfalls in dem »versiegelten Kasten worin noch ... Briefe« (SW⁹ II, 889), wie zuvor an Marie von Kleist, Berlin, den 19. November 1811 (SW⁹ II, 884).

vember 1811 Marie von Kleist, »wenn sie weiter nichts gewollt hätte, als mit mir leben [...]. Der Entschluß, der in ihrer Seele aufging, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann Dir nicht sagen, mit welcher unaussprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt, an ihre Brust. [...] – Ein Strudel von nie empfundner Seligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen, daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt«. ¹⁵

Wenn es aber und weil es doch mit Heinrich von Kleist um einen Dichter gehen soll, wenn von ›Literatur und Selbsttötung‹ die Rede ist, wird man doch annehmen dürfen, daß unter dieser Aufgabenstellung von ihm auch anders und nicht zuletzt als dem Autor von poetischen Texten zu sprechen ist. Ein ›Dichter der Selbsttötung‹ nun war Kleist nicht; einen solchen gäbe eher Goethe ab, dessen ›Werther‹ mit einer ›Selbsttötung in der Literatur‹ Furore machte und wirkmächtig in die ›Geschichte des Selbstmords‹ einging. ¹⁶ Wenn ein Zusammenhang von ›Literatur und Selbsttötung‹ mit Kleist gesucht wird, so (zumindest auch) ein anderer als der thematische, dem es um ›Selbsttötung‹ als Motiv des poetischen Textes ginge. Und dieser Zusammenhang wird offenbar beim *Autor* situiert, als der von Leben und Werk gedacht, als die *Einheit* des Autors der Texte mit dem Autor der realen Selbsttötung. ¹⁷

Ein Dichter der Selbsttötung war Kleist nicht, habe ich behauptet. Aber – so kann sofort eingewendet werden – das *missing link* zwischen Leben und Werk scheint im Falle Kleist doch aufs Schönste vorzuliegen. Läßt sich doch seine Erzählung ›Die Verlobung von St. Domingo‹ gleichsam als die Vorschrift lesen für Kleists Selbsttötung im Realen. Sie erschien zunächst als Fortsetzungsgeschichte im März und April 1811 in der Zeitschrift ›Der Freimüthige‹ und »als Eröffnungstext des zweiten Bandes der gesammelten ›Erzählungen‹, der im August 1811 [...] herauskam«, ¹⁸ also »gut drei Monate vor seinem Selbstmord« (was mit dem zeitlichen einen kausalen Zusammenhang nahelegt). ¹⁹ Diese Selbsttötung *im* Werk des Autors

¹⁵ An Marie von Kleist, »Stimmings ›Krug‹ bei Potsdam, den 21. Nov. 1811« von Peguilhen beförderter Brief, am 11. Dezember 1811 erst ausgehändigt (SW⁹ II, 888); auch in: Der Selbstmord, hg. von Roger Willemsen, Köln 1986, 2. Auflage Köln 2002, S. 280 f.

¹⁶ Nachfolgen der Ausführung, für die der ›Werther‹ so berühmt wie berichtigt war, werden in geringem Umfang auch für Tötung und Selbsttötung Kleists vermeldet (vgl. NR 40); vgl. auch den ›Nachklang‹ von Fouquéts ›Abschied‹ (in NR 252) sowie des ›vermischten Gedichts‹ von J. J. Hertels (in NR 40a).

¹⁷ Auf Tötung und Selbsttötung folgten in der Öffentlichkeit der Zeitungen ausgetragene Auseinandersetzungen, die nicht nur deren mögliche Rechtfertigung (u. a. in Peguilhens Anzeigen, vgl. LS Nr. 539–548b), sondern auch die Frage betrafen, inwiefern diese Effekt seiner »Poesie« oder ihres zeitgenössischen Zustands seien; vgl. zu ›Kleists Tod und die Öffentlichkeit‹ insbesondere NR 2b, 3, 4, 20a, 23–37; darunter auch Anna Germain Baronin von Staël-Holsteins ›Betrachtungen über den Selbstmord‹, Stralsund 1813 (NR 37); vgl. LS 529.

¹⁸ Im Juli desselben Jahres, erneut in Fortsetzungen, auch in ›Der Sammler‹, vgl. Roland Reuß, Zu dieser Ausgabe [zu ›Die Verlobung in St. Domingo‹]. In: BKA II/4, 93 f., hier S. 93.

¹⁹ Hans Peter Herrmann: ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Interpretationen: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 111–140, hier S. 111.

Kleists befinde sich – wie gefunden wurde – in präzisester Übereinstimmung mit jener, die der ›Lieutenant H. v. Kleist‹ wirklich ausführen wird, so in einer der jüngeren ›Interpretationen‹:

Vielen ist die Parallele zwischen dem Ende der Erzählung und Kleists eigenem Ende aufgefallen: ein Schuß in die Brust der geliebten Frau, ein Schuß in den eigenen Mund. Als hätte Kleist in der Phantasie durchgespielt, was zu realisieren ihm dann die Begegnung mit Henriette Vogel ermöglichte.²⁰

Dann wäre die Tötung, die Kleist im Realen an sich selbst durchführte, Handlung *nach* dem Werk: außerhalb des Werkes und hier nicht mehr nur *vor* dem Text, wo der Autor gewöhnlich vermutet und angesiedelt wird, wie sein namentlicher Ort auf dem Titelblatt vorführt, sondern nach der Schrift, die dadurch nachträglich zur Vorschrift des Lebens bzw. des Todes geworden wäre. Aber so attraktiv für die literaturwissenschaftliche Behandlung die Konzeption einer Schrift ›vor dem Leben‹ und der Selbsttötung als ›Leben nach der Schrift‹ auch wäre – trifft dies so auch zu?

Die Anziehungskraft der Ausführung der Selbsttötung durch einen Schuß in den Mund wird gewöhnlich darin gesehen, daß sie die Gestalt und das Gesicht des Toten so wenig wie möglich verletze als »Technik, eine natürliche Öffnung zu nutzen, um« dem Körper eine Todeswunde zu versetzen, und ihn doch »nicht zu entstellen«. ²¹ Dies begründe die Wahl dieser Technik – auch die Kleists, bei dem tatsächlich, so der *obducirende* Arzt, »außer dem aufgetriebenen blutigen Mund [...] nicht die geringste äußere Verletzung weder am Kopf, noch am Halse zu bemerken war«. ²² Wie aber liest sich diese Ausführung als Szene der ›Verlobung von St. Domingo‹?

²⁰ Herrmann, Verlobung (wie Anm. 19), S. 111; zuerst Achim von Arnim an Jacob und Wilhelm Grimm, 6. Dezember 1811 (vgl. NR 72a). Auch darin habe dieser Selbstmord »sein literarisches Vorbild« an Werther; vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Den verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists ›Zweikampf‹. In: KJb 1998, S. 21–36, hier S. 33: »Der Griff zur Schußwaffe entspricht Kleists sozialer Stellung als ehemaligem Militär und gebildetem Adligen. So erklärt der Medizinalrat Klein in seinen ›Bruchstücken zu der gerichtlichen Medicin‹, »daß unter allen Todesarten, welche gebildete Menschen sich beifügen, bei Männern eine Pistole es war, durch welche sie ihren Zweck erreichten« (in: Christoph Wilhelm Hufeland und Johann Christian Friedrich Harless, Journal der practischen Heilkunde, Bd. 45, Berlin 1816, S. 38 f.).

²¹ Marei Krüger-Fürhoff, Verwundeter Körper (wie Anm. 20), S. 33, vgl. zu den Obductions-Berichten S. 31–36. Zu nennen ist dann allerdings noch ein anderer ›Vorläufer‹, der Tambour aus Kleists ›Anekdote aus dem letzten Kriege‹, der mit der Bitte um eine ungewöhnliche Form der Hinrichtung einen Witz macht, ein anderes, ein Zwie-Licht auf diese Technik wirft; vgl. BKA II/7, 96; SW⁹ II, 268 sowie Bettine Menke, ›Witz‹. In: Komische Körper, hg. von Eva Erdmann, Bielefeld 2003, S. 238–247.

²² Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 12; »Nur mit größter Gewalt konnte der Mund geöffnet werden. [...] der suchende Finger konnte überall keine Verletzung, welche von einem Schuß herrühren soll, wahrnehmen. Nachdem aber die Kinnlade ganz abgelöst worden, fühlte man endlich nach oben einige undeutliche Rauigkeiten an dem hintersten Theile des Gaumens. [...] An dem hintersten Theil des Kopfes, und überall, wurde nicht die geringste Quet-

– Inzwischen war Gustav ans Fenster getreten; und während Herr Strömli und seine Söhne unter stillen Tränen beratschlagten, was mit der Leiche anzufangen sei [...]: jagte Gustav sich die Kugel, womit das andere Pistol geladen war, durchs Hirn. Diese neue Schreckenstat raubte den Verwandten völlig alle Besinnung. Die Hülfe wandte sich jetzt auf ihn; aber des Ärmsten Schädel war ganz zerschmettert, und hing, da er sich das Pistol in den Mund gesetzt hatte, zum Teil an den Wänden umher.²³

Wie zu lesen ist, ist auch hier bereits zuvor eine »Leiche« angefallen, und auch hier ist es eine weibliche. Das, was »Schreckenstat« heißt, wird als »diese neue« zusammengehalten mit dem vom plötzlich sich erschießenden Schweizer zuvor verübten Mord an Toni, einer jungen Mulattin.²⁴

[Er] wechselte [...] die Farbe; er hielt sich, indem er aufstand, als ob er umsinken wollte, an den Leibern der Freunde fest; und ehe die Jünglinge noch wußten, was er mit dem Pistol, das er ihnen jetzt aus der Hand nahm, anfangen wollte: drückte er dasselbe schon, knirschend vor Wuth, gegen Toni ab. Der Schuß war ihr mitten durch die Brust gegangen; und da sie, mit einem gebrochenen Laut des Schmerzes, noch einige Schritte gegen ihn that, und sodann [...] vor ihm niedersank: schleuderte er das Pistol über sie, [und] stieß sie mit dem Fuß von sich [...], indem er sie eine Hure nannte [...]. »Du ungeheurer Mensch!« riefen Herr Strömli und seine beiden Söhne.²⁵

Die Selbsttötung besiegelt, drastisch von Kleists Text zugemutet, das in der karibischen Auseinandersetzung zwischen Franzosen und revoltierenden schwarzen Sklaven, von der Schwarz-Weiß-Anordnung auf Santo Domingo organisierte Fehlgehen von Verstehen. Es endet in »wüthendem«, für einen vermeintlichen Verrat Rache suchenden Mord und dem Selbstmord, der diesen Mord ebenso wie das in ihm sich manifestierende verfehlte Mißtrauen sühnt. Dies Fehlgehen ist eines der Deutungen, von denen der Weiße im Erzählten, wie der Erzähler – so selbstverständlich unterlaufen sie – als Lektüren des Vorgefundenen schon gar nicht mehr wissen. Die durch den plötzlichen Selbstmord organisierte Auflösung körperlicher Integrität ist ein Auf-Bruch und Einhalt.²⁶ Sie steht ein für den momentanen Einsturz und Aus-

scheidung, noch weniger eine Wunde vorgefunden, aber am hintersten Theil des Körpers fanden sich die gewöhnlichen blau-rothen Todtenflecke« (S. 11).

²³ BKA II/4, 88 f.; SW⁹ II, 194.

²⁴ Im Text heißt es »Mestize« (BKA II/4, 12); zu »Irrtum« oder Deutung vgl. u. a. Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist Blätter 1 (1988), S. 3–44, hier S. 5; Roland Reuß, »sagt ihm – !« Zur Kritik der Kommentierungspraxis poetischer Texte Kleists an einem Beispiel der Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo«. In: Brandenburger Kleist-Blätter 9 (1996), S. 33–43, hier S. 37–41; Herbert Uerlings, Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists »Verlobung in St. Domingo«. In: KJb 1991, S. 185–201, hier S. 193; Klaus Müller-Salget, August und die Mestize. Zu einigen Kontroversen um Kleists »Verlobung in St. Domingo«. In: Euphorion 92 (1998), S. 103–113, hier S. 105–108.

²⁵ BKA II/4, 84 f.

²⁶ Dies korrespondiert (umgekehrt) der Kleistschen »Figur [...] eines toten Punktes«, ein »alles Einbruch des Außen ausgelieferter« »Zustand«, »plötzlich im Kontinuum der Welt ein Riß, eine Pause«; Hans-Thies Lehmann, Kleist/Versionen. In: KJb 2001, S. 89–119, hier S. 89. Es sei ein »Aussetzen«, das »die Kontingenz« »in aller Ordnung«, »den Zu-Fall und durch diesen

bruch auch der Einheit der Erzählung und damit für einen Bruch mit der Motivierteheit des Erzählten. Ihr Schrecken hat groteske Züge, wenn das Körperinnere, Gestalt aufkündigend, nach außen gestülpt: »zum Teil an den Wänden umher« hängt.²⁷ (»Entsetzen« läßt das Erzählen – im Topos: »Aber wer beschreibt das Entsetzen, das wenige Augenblicke darauf ihren Busen ergriff«²⁸ – aussetzen; es meint ein Kollabieren der Ordnung der Darstellung, also der Ordnung, die die Wahrnehmung von etwas ermöglichte; so stand auch »Toni, vor deren Augen sich, während weniger Minuten, dieser ganze Auftritt abgespielt hatte, [...] gelähmt an allen Gliedern, als ob sie ein Wetterstrahl getroffen hätte, da«: Das »ich« ist aus »seinem Amte« entsetzt.²⁹) – So stellt das Aufplatzen der Körper-Grenze als der gestalthaften Sicherung des Innen gegen das Außen in der und als *Groteske* das »Ent-Setzen« von Konsistenz-bildenden Figurationen der Erzählung vor; die innere Motive auf äußerliche Aktionen abbilden und letztere an erstere bänden.

Was heißt es nun, von einer »Selbsttötung im Text« für *diesen* Text zu sprechen? Macht doch gerade dieser in hohem Maße fraglich, welches hier das »Selbst« jener Handlungen wäre, die die beiden Tötungen sind, wer »er selbst« denn wäre, der sich hier die Kugel durchs Hirn jagte. Er trägt nicht einmal einen Namen; nicht daß er nicht benannt wäre und daß nicht ein Name im Text verzeichnet wäre, aber es ist nicht *einer*: *Gustav* von der Ried *ist* mitten im Text viermal namentlich *August*,³⁰ und zwar unter anderem als Mörder Tonis: »August wechselte« beim Eintritt Tonis »die Farbe«, und er schießt an der zitierten Stelle, an der ich Ihnen soeben diese Irritation noch erspart habe. Daß er im Text zwei Namen trägt (er, wer?), ist mit höchster Verwirrung vermerkt, als Un-Verlässlichkeit (nicht so sehr des Erzählers, sondern) des Autors Kleist zugerechnet³¹ und fast immer kommentarlos »ausge-

hindurch [...] den Sturz aus dem Zu-viel-wissen wollen in Kontingenz, Bruch und Blindheit figuriert« (S. 94f.).

²⁷ Im Falle des toten Kleist dagegen wird das Gehirn durch Öffnen des Kopfes in Augenschein genommen: »Es wurde demnach die *gala capitis* abgenommen, und hier fanden wir: [...] Die Substanz des Gehirns war in dieser Gegend sehr zerstört, und die Gefäße desselben zerrissen«. Das Akten-Material (wie Anm. 1), S. 12, vgl. S. 47ff.

²⁸ BKA II/4, hier wie im folgenden S. 64ff.

²⁹ »Entsetzen« (BKA II/4, 14, 64) nach den drei Bedeutungen, wie sie Adelungs »Grammatisch-kritisches Wörterbuch« verzeichnet (Bd. I, Wien 1811, Sp. 1835f.), vgl. Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 24), S. 37.

³⁰ BKA II/4, 76, 83, 84; »mein Name ist Gustav von der Ried« führte er sich »selbst« ein (BKA II/4, 17).

³¹ Eine Vielzahl weiterer solcher Inkonsistenzen wurde konstatiert, vgl. die Liste der »Verstöße gegen die Ansprüche auf materialen Zusammenhalt und »realistische« Plausibilität, gegen eingübte Erwartungen also, die man meint, dem Text gegenüber haben zu dürfen« aus der Sekundärliteratur; vgl. Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 24), S. 4ff.; Herrmann, Verlobung (wie Anm. 19), S. 111; »schon nach allen Regeln der Wahrscheinlichkeit [ist es] eine unhaltbare Annahme, Kleist habe in allen drei vorliegenden Drucken [...] jeweils an denselben Stellen viermal hintereinander »irrtümlich« statt Gustav »August« durchgehen lassen« (Reuß, S. 39). »In der inhaltlich orientierten Forschung galten diese Merkwürdigkeiten z. T. als Einwände gegen die Qualität der Erzählung, meist wurden sie ignoriert; seit einigen Jahren rücken

bessert, »die wechselnden Namen zu ›Gustav‹ vereinheitlicht« worden.³² Diese Editionspraxis unterstellt mit ihren Emendationen, daß dies Irritierende (»offensichtl. verderbt oder unvollständig überliefert«) zum eigentlichen Text nicht gehöre, ihm nicht eigentlich angehöre.³³ Diese (vermeintliche) Gewißheit verstellt die Interpretation, die die Edition schon ist, insofern sie jeweils einen Text-Sinn-Zusammenhang konstituiert und über Text und Rest entschieden hat.³⁴

Der Namenswechsel ist begründet in Buchstäblichkeit, durch das anagrammatische Spiel zwischen GUST-AV und AU-GUST, eine Operation der Zerlegung und Rekombination, ein Zusammenlesen, das die buchstäbliche Zerlegbarkeit voraussetzt und die so sinnleeren wie sinnkonstitutiven Elemente des Textes auftreten läßt. Gerade Texte Kleists, die anagrammatische Operationen, die einen Namen durch buchstäbliche Umstellungen in einen anderen überführen, zum Gegenstand des Erzählens machen, wie ›Der Findling‹, hätten nicht nur die Lektüre der buchstäblichen Relation anweisen müssen,³⁵ sondern sie machen zugleich problematisch, nicht nur *wie*, sondern *ob* überhaupt dem anagrammatischen Bezug (»Nicolo« und »Colino« im ›Findling‹) eine Motiviertheit, ein tieferer Sinn unterlegt werden dürfte.³⁶ Wie aber ist dann die anagrammatische ›Vertauschung‹, Zusammenlesen

sie in das Blickfeld, werden in anspruchsvolle Interpretationsgebäude eingefügt oder – konträr – zum Beleg dafür genommen, daß Kleists Text Sinnerwartungen grundsätzlich unterminiere« (Herrmann, S. 113), mit der »Möglichkeit, daß Plausibilität, logische Abfolge des Geschehens und genaue Beachtung der Chronologie [...] gar nicht beabsichtigt sind« (Rémy Charbon, *Der ›weisse‹ Blick. Über Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹*. In: KJb 1996, S. 77–88, hier S. 77), als »Indizien dafür, daß es dem Text nicht auf unmittelbare Übereinstimmung mit einem als fraglos vorausgesetzten Weltverständnis ankam« (Reuß, S. 7).

³² Zum Stand der Editionen vgl. Herrmann, *Verlobung* (wie Anm. 19), S. 112.

³³ Wie die geläufige Definition behauptet; vgl. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literaturwissenschaft*, 7. Auflage, Stuttgart 1989, S. 231. Dies zeige das »Mißliche der traditionell unvermittelten Arbeitsteilung von Edition und Interpretation«, so Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 24), S. 39.

³⁴ Man vergleiche Franz Kafkas aus dem Nachlaß veröffentlichten, posthum benannten Text ›Der Bau‹ – von einer Konstruktion, die sich eine einheitliche Geschlossenheit zu geben sucht: »ich will mich nicht dessen rühmen diese List mit Absicht ausgeführt zu haben, es war vielmehr der Rest eines der vielen vergeblichen Bauversuch, aber schließlich schien es mir vorteilhaft, dieses eine Loch unverschüttet zu lassen«, sowie »nachträglich, [den] doch genau erkannten Mangel [zu] behalten«. Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Kritische Ausgabe, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 576–632, hier S. 576, 588.

³⁵ Vgl. Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 24), S. 39. Kleist hat selbst brieflich mit dem pseudonymisierenden Anagramm seines Namen ›KLINGSTEDT‹ unterzeichnet (SW⁹ II, 537), vgl. Frank Haase, *Kleists Nachrichtentechnik. Eine diskursanalytische Untersuchung*, Opladen 1986, S. 19f.

³⁶ »Eine Erklärung für diesen Wechsel habe ich nicht«, schreibt Herrmann, *Verlobung* (wie Anm. 19), S. 112; aber die Sekundärliteratur scheint der Motivierung kaum entsagen zu können, wie sich beim konkurrierenden Editor Klaus Müller-Salget nachlesen läßt, bei dem die »Absicht«, die »dahintersteckt«, sofort auf die »Frage nach dem Motiv« hinauswill; Müller-Salget, *August und die Mestize* (wie Anm. 24), S. 108. Solche lieferte Reuß: »die Unfähigkeit des ›Fremden‹, *wider allen Anschein* [...] zu glauben, [sei] für den Text Grund dessen Namen umzukehren«;

und Zerlegung, zu lesen? Sie fungiere (entsprechend dem anderen Extrem, dem Entsetzen) »als gewaltsame Destruktion des Scheins [...], es handle sich bei Kleists Erzählung um ›realistische‹ Rede« und des der Erzählung angehörenden Anscheins einer »Einheit von Schein und Erscheinung«. ³⁷ Man wird diesem ›Selbst‹, gerade wo es der Träger tödlicher Handlung zu sein scheint, nicht eine Konsistenz, die realistisch als psychologische zu lesen wäre, unterstellen dürfen, sondern an dessen Konstitution in Buchstäblichkeit verwiesen, in der es sich auch wieder zerlegt. Das Lesen dieses Textes kann sich nicht davon dispensieren, die wiederholten Verstöße gegen die Kohärenz des Erzählten, gegen die Ansprüche auf materialen Zusammenhalt, ›realistische‹ Plausibilität, und ›psychologische Motivierung, wie sie in der Sekundärliteratur verbucht wurden, ³⁸ selbst als *unlesbare* mitzulesen; und das vollzieht (zumindest) den Aufschub des »Eindrucks, jetzt würfsten wir, was der Text nach dem Willen des Autors bedeuten oder sein sollte«. ³⁹

Die Inkohärenzen des Textes für realistische Leküren festzuhalten weist aber umgekehrt, anders als Reuß meint, nicht das vorgebliche Thema der Erzählung als poetisch irrelevant aus. ⁴⁰ Vielmehr hängt das vermeintliche ›realistische Thema‹ mit der Frage der Lesbarkeit aufs genaueste zusammen; und so ist ›Die Verlobung in St. Domingo‹ in den letzten Jahren auch gelesen worden: als Verhandlung der Bedingungen von Deutbarkeit, der tödlichen Effekte der »Insistenz auf ungebrochene Lektüre ver-störender Texte, Zeichen und Phänomene«. ⁴¹ Der Bruch, den Kleists

Reuß, ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (wie Anm. 24), S. 40. Und Müller-Salget legte biographische Motive wie Seitenhiebe, Boshaftigkeiten, Schlüsselerzählung nach; Müller-Salget, August und die Mestize (wie Anm. 24), S. 109 ff.

³⁷ Reuß, ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (wie Anm. 24), S. 39 f., 37.

³⁸ Als »Verstöße gegen die Ansprüche auf materialen Zusammenhalt und ›realistische‹ Plausibilität«; vgl. die Sekundärliteratur nach Reuß, ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (wie Anm. 24), S. 4–7; ders., »sagt ihm – – !« (wie Anm. 24), S. 36 ff.; vgl. statt ›psychologischer Konsistenz‹ die andere Systematik für diese »Inkonsistenzen« bei Charbon (wie Anm. 31); Anselm Haverkamp, Schwarz/Weiss. ›Othello‹ und ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Weimarer Beiträge 41 (1995), S. 397–401, hier S. 399 f.; Hansjörg Bay, »Als die Schwarzen die Weissen ermordeten«. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: KJb 1998, S. 80–107, hier S. 95.

³⁹ So Hans U. Gumbrecht, Die Macht der Philologie, Frankfurt a.M. 2003, S. 70, der zu Recht den Begriff der Philologie mit Paul de Man (›Return to Philology‹) profiliert.

⁴⁰ Reuß, »sagt ihm – – !« (wie Anm. 24), S. 34 u.ö.; vgl. dagegen: Sigrid Weigel, Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: KJb 1991, S. 202–217, hier S. 204 f.

⁴¹ »Tod, Mord und Selbstmord sind dabei nicht nur Konsequenzen bestimmter Auslegungsstrategien der in die Erzählung verwickelten und auch in das Erzählen selbst verhakten Figuren, sondern zugleich auch deren Kritik.« Volker Kaiser, Der Haken der Auslegung. Zur Lektüre von Kleists ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 7 (1997), S. 193–210, hier S. 193. Sigrid Weigel liest »die Erzählung als Geschichte von Täuschungen, Vorspiegelungen und Mißverständnissen und als Kette von Unsicherheiten der Figuren, womit und mit wem sie es zu tun haben. Der Fremde, den, als er nachts an das Haus klopft, vor allem die *eine Frage* interessiert, »seid Ihr eine Negerin?« (SW⁹ II, 162) wird darüber bis zum Schluß keine Klarheit gewinnen« Weigel, Körper am Kreuzpunkt (wie Anm. 40), S. 206. »Gustavs Lesestra-

Erzählung gegen den Anschein ihrer Einheit aus Aktion und Motiv, außen und innen, Zeichen und von diesen konstituierte ›Realität‹ vor- und einträgt, ist Mißverständnis nicht eigentlich *zwischen* Kulturen, sondern vielmehr der, der je schon innerhalb *einer* Kultur, nämlich der polaren Opposition des ›Rassengegensatzes‹ eingelassen ist. Diese ist eine Leseordnung bzw. muß sich als solche zu sichern suchen. Sie kennt nur *schwarz/weiß*, kein Drittes, und läßt »keinen ›hybriden‹ Status zwischen den Rassen« zu,⁴² kein ›sowohl ... als auch‹, das ihre ›ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe‹ als (ihm) »anstößig« markiert.⁴³

Toni [wird] vom Dualismus der Rassenkonstruktion eingeholt [...]. Ihre irritierende Hautfarbe erweist sich am Ende nur als Qualifikation für eine Entwicklung, die von der klaren Zugehörigkeit zum einen Lager zur klaren Zugehörigkeit zum anderen führt. In deren Verlauf werden die ›schwarzen‹ Anteile Tonis so gründlich ausgelöscht, daß ihre Entwicklung schließlich als Aneignung ihrer wahren ›weißen‹ Identität erscheint.⁴⁴

Die ›weiße Identität‹ wird durch ihren Tod belegt, zu dem sie bereit war. Im Tod stellt sie das Opfer nach, das ihr als Inbegriff weißer Weiblichkeit, weiblicher Weiße von Gustav/August in der zweiten seiner Binnen-Erzählungen vorgestellt worden war mit jenem Opfer, als das sich seine erste Verlobte Mariane zu seiner Rettung in der Französischen Revolution dargebracht habe. (Buchstäblich macht die Fügung

tegie« richtet sich gegen »Zeichen [...], die nicht schon von sich aus eine Garantie dafür bieten, daß das von ihnen vermeintlich Gemeinte in ihnen auch zwangsläufig zur Darstellung kommen müsse«, auf eine Gewißheit, auf die er als die der »gelungene[n] Rettung« setzt (Kaiser, S. 204 f., 199, 207).

⁴² Bay, Als die Schwarzen (wie Anm. 38), S. 100. Zur Diskussion des Rassismus, der Ästhetik der Schwärze und zur Lichtmetaphorik vgl. Sander L. Gilman, *Blackness without Blacks, Essays on the Image of the Black in Germany, Massachusetts 1982*, insbesondere S. 83–92; Uerlings, *Preußen in Haiti* (wie Anm. 24), S. 185 f.; Ders., *Der Verrat der Geschlechter*. In: Ders., *Poetiken der Interkulturalität*. Tübingen 1997, S. 13–49, hier S. 20 ff.; auch im Zusammenhang der Französischen Revolution: Bernd Fischer, *Zur politischen Dimension der Ethik in Kleists ›Die Verlobung in St. Domingo‹*. In: Heinrich von Kleist. *Studien zu Werk und Wirkung*, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1990, S. 248–262; Weigel, *Körper am Kreuzpunkt* (wie Anm. 40); Susanne Zantop, *Verlobung, Hochzeit und Scheidung in St. Domingo. Die Haitianische Revolution in zeitgenössischer deutscher Literatur (1792–1817)*. In: »Neue Welt«/»Dritte Welt«, hg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis, Massachusetts 1992, S. 29–52. »In der ›Verlobung in St. Domingo‹ wird der Begriff der Rasse nicht verwendet. Statt dessen ist vom ›Stand der Neger‹ und vom ›Geschlecht der Weißen‹ die Rede, ein irritierender, uneindeutiger Sprachgebrauch«; Weigel, *Körper am Kreuzpunkt* (wie Anm. 40), S. 209. Zur Ordnung der Farben vgl. auch Wolfgang Struck, *Schwarz – Weiß – Rot, oder: ›Lernt des Verräthers Mitleid in Domingo‹*. In: *KJb* 1999, S. 203–214.

⁴³ Diese mache Toni zur »gräßlichen List besonders brauchbar« (BKA II/4, 10; vgl. 18) und bleibt dem Weißen »anstößig« (BKA II/4, 35 f.): Sie ist »Zeichen einer Ambivalenz bzw. eines Nicht-Wissens über die Identität des Mädchens«; Weigel, *Körper am Kreuzpunkt* (wie Anm. 40), S. 216, 207.

⁴⁴ Bay, Als die Schwarzen (wie Anm. 38), S. 100; vgl. Hans Jakob Werlen, *Seduction and Betrayal: Race and Gender in Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹*. In: *Monatshefte* 84 (1992), S. 459–471, hier S. 462 ff. Die Selbstzuschreibung Tonis lautet: »ich habe euch nicht verrathen; ich bin eine Weiße, und dem Jüngling, den ihr gefangen haltet, verlobt« (BKA II/4, 81 f.).

der Namen als Sub-Text das mit Mariane der Toni gegebene Vorbild *MarieAntoinette* lesbar.)⁴⁵ Die »wunderbare Ähnlichkeit«⁴⁶ Tonis mit der dem »terreur« zu dem Opfer gefallenem ersten Verlobten« »reizte« den Fremden, und seine »Erzählung von deren Opfertod, in die der Fremde die Erklärung seiner Liebe faßt, überzeugt« die »schwarze Toni«:⁴⁷ »Sie folgte ihm«, so wird erzählt, »mit einer plötzlichen Bewegung, fiel ihm um den Hals, und mischte ihre Thränen mit den seinigen«;⁴⁸ sie »folgte« – so übernehme ich Haverkamps Akzentuierung – »seiner Bewegung über die Treue, mit der seine Marianne für ihn unter die Guillotine geht, und der zugemuteten Ähnlichkeit [...]. Auch sie wird am Ende seiner Rettung zuliebe sterben, und er wird dies *Opfer* ganz fraglos ebenso verlangen wie verkennen«.⁴⁹ Die Vorlage erfüllt Toni präziser, als der Schweizer zu glauben bereit ist, denn auch Mariane soll ihr vorbildliches Opfer für seine Rettung noch durch die Verleugnung ihrer Liebe gebracht haben.

Die erste Binnenerzählung hatte (als der zweiten genaues Gegenstück) die »Anstößigkeit« des Gelblichen, als Zeichen (der Zeichen), »die nicht schon von sich aus eine Garantie dafür bieten, daß das von ihnen vermeintlich Gemeinte in ihnen auch zwangsläufig zur Darstellung kommen müsse«, als die Gefährlichkeit des Gelbfiebers vorgestellt.⁵⁰ Und diese ist die Gefahr des Verrats, des Betrugs weiblicher, d.i.

⁴⁵ »Toni tritt vollständig auf die Seite der Weißen über und in sein Bild der Liebe einer Weißen ein« – »(allerdings nicht vollständig), wie deren Name die Silben enthält, die Tonis Name vervollständigen als eine Art »goldener Rahmen: Mari/an/e–An/toni/e.« Bernhard Greiner, »Die Verlobung in St. Domingo«. Verwirrungen des reflektierenden Urteils. In: Ders., Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 420–440, hier S. 429; vgl. Bay, *Als die Schwarzen* (wie Anm. 38), S. 107.

⁴⁶ BKA II/4, 40.

⁴⁷ Haverkamp, *Schwarz/Weiss* (wie Anm. 38), S. 403; vgl. Weigel, *Körper am Kreuzpunkt* (wie Anm. 40), S. 211; Werlen, *Kleist's »Verlobung«* (wie Anm. 44), S. 464–468.

⁴⁸ BKA II/4, 42 f. Und was weiter folgt ist: »Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't.« (S. 43); vgl. Kaiser, *Haken der Auslegung* (wie Anm. 41), S. 203.

⁴⁹ Haverkamp, *Schwarz/Weiss* (wie Anm. 38), S. 403. Sie gibt »für den bloßen Beweis ihrer Eignung als Liebesobjekt [...] ihr Leben dran« (S. 405). »So [...] wird Gustav immer wieder in dem Maße enttäuscht, wie sein moralisierendes Insistieren auf die Stabilität und Unverkennbarkeit onto-theologisch begründeter Zeichenordnungen (Selbst-)Täuschungen hervorruft, die seine Rettung genau in dem Moment blockieren, wo sie – paradoxerweise – eigentlich schon stattgefunden hat«. Kaiser, *Haken der Auslegung* (wie Anm. 41), S. 200.

⁵⁰ Vgl. Kaiser, *Haken der Auslegung* (wie Anm. 41), S. 199. Erzählt wird von der »schauderhaften und merkwürdigen« Tat einer jungen Frau »vom Stamm der Neger«, die, am tödlichen »gelblichen Fieber« erkrankt, sich an ihrem früheren Herrn für seine harte Behandlung, weil sie ihm nicht willfährig gewesen war, dadurch rächt, daß sie ihn zu sich ins Bett einlädt und ihm die Krankheit überträgt: »geh und gib das gelbe Fieber allen denen, die dir gleichen!« (BKA II/4, 31 ff.). Es »erscheint in Kleists Erzählung aber als eine Geschlechtskrankheit«; Weigel, *Körper am Kreuzpunkt* (wie Anm. 40), S. 210; »wenn die schwarze Frau mit dem Gelbfieber dann als »Pestkranke, die den Tod in der Brust trägt«, bezeichnet wird (SW⁹ II, 170), stellt der Text eine Assoziation zum »schwarzen Tod« her«, der auf den »böartigen Körper der Schwarzen« hin

schwarzer Sexualität. Die wütend-knirschende Ermordung Tonis durch August, die auf der Unterstellung schwarzen Verrats beruht, hatte sie als Schwarze verrechnet. »Die Gewalt, der die schwarze Toni zum Opfer fällt – und sie fällt ihr als Schwarze zum Opfer – ist die der Verkenning [ihres Opfers]. Sie fällt ihr als Schwarze zum Opfer, hätte der Fremde doch sonst keinen Grund [...] gehabt«, Verrat zu unterstellen.⁵¹ Es ist ihr Tod, der zuletzt ihre Zuschreibung zum ›Geschlecht‹ der Weißen – in systematischer Nachträglichkeit, im Resultat der Kette aus Unterstellungen und Verkennungen – besiegelt;⁵² an den Toten wird der Ringtausch vollzogen.⁵³

Der Ein- und Ausbruch, als der die Groteske der ›Selbsttötung‹ in dieser Erzählung auftritt (an der Stelle der Blockade, die die Lektürestategie der Eindeutigkeit erzeugt), manifestiert die erzählend und deutend ausgetragene Gewaltsamkeit der ›kulturellen‹ und Lektüre-Ordnung polarer Opposition (schwarz/weiß, Verrat/Wahrhaftigkeit).⁵⁴ Es ist diese Lese-Ordnung, die der Text momentan entsetzt und aussetzen läßt in den Verkettungen anderer, textueller, buchstäblicher(er) Art.⁵⁵

ausgelegt wird, die ihn übertragen; Weigel, Körper am Kreuzpunkt (wie Anm. 40), S. 217; vgl. Struck, Schwarz – Weiß – Rot (wie Anm. 42), S. 210f.

⁵¹ Haverkamp, Schwarz/Weiss (wie Anm. 38), S. 405. »Indem er [ihr Opfer] verkennt, wird er eine Befangenheit im eigenen Pathos unter Beweis stellen, die er nur im Selbstmord noch durchbrechen kann«.

⁵² Es ist ein ›weißer Tod‹. »Dabei funktioniert der Tod des Mädchens nicht, wie so oft, einfach als Movens der Erzählung, sondern die Nachahmung der Mariane-Legende und des für sie konstitutiven Frauen-Opfers durch die Heldin vollzieht sich als Mimesis ans Tote [wenn ›das Mädchen nach der gemeinsamen Nacht [...] an die Stelle der toten Braut tritt‹] und reflektiert so die Tötungstendenz, die dem Akt der Verkörperung weißer Vorstellungen eingeschrieben ist.« Weigel, Körper am Kreuzpunkt (wie Anm. 40), S. 217, 211. »Erst nach ihrem Tod erkennt Gustav [...] Toni als seine Retterin, als Verkörperung seines Wunsches also; er erscheint ›als Agent eines Willens zum Wissen, der sich auf den Körper der Frau bezieht und erst in dessen Stillstellung zur Ruhe kommt.« (S. 213); vgl. Uerlings, Verrat (wie Anm. 42), S. 38 ff.

⁵³ BKA II/4, 90. Nachträglich soll es einen verlobenden »Eidsschwur«, »ohne Worte«, schon gegeben haben (BKA II/4, 88); vgl. Haverkamp, Schwarz/Weiss (wie Anm. 38), S. 402–404; zum ›Verlobungsritus‹ vgl. Johannes Harnischfeger, Das Versprechen romantischer Liebe, Zu Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: KJb 2001, S. 278–291; zur ›Ehe‹ im kolonialen Diskurs vgl. Zantop, Verlobung, Hochzeit, Scheidung (wie Anm. 42), S. 36 ff.

⁵⁴ Dies Aussetzen kippt je um in Besetzungen, in zitationellen Formeln wie »Tod des Mädchens« (Weigel, Körper am Kreuzpunkt, wie Anm. 40, S. 212, 217), »manisch gesteigerte Melancholie des Geliebten im Selbstmord« und zuletzt die »idyllische Nostalgie der Überlebenden in der Schweiz«; Haverkamp, Schwarz/Weiß (wie Anm. 38), S. 405. – Zur Doppelung in den Schlußbildern »das Grab im Wald« und »das Denkmaal« in der Schweiz (BKA II/4, 90f.) vgl. Werlen, Kleist's ›Verlobung‹ (wie Anm. 44), S. 469; Weigel, Körper am Kreuzpunkt (wie Anm. 40), S. 206; Kaiser, Haken der Auslegung (wie Anm. 41), S. 210. – Zum ›glücklichen‹ Ende, das Theodor Körners Dramatisierung 1813 der Erzählung Kleists verpaßte, vgl. Struck, Schwarz – Weiß – Rot (wie Anm. 42), S. 207f.

⁵⁵ »Gustavs ausschließlicher ›entweder/oder‹-Strategie des Lesens von Zeichen« stehe eine andere Leseweise entgegen, die ein »sowohl – als auch« zulasse: »für sie [Toni] ist die List sowohl Medium der Vernichtung als auch der möglichen Rettung, denn für sie bleibt es letztlich unentscheidbar, ob die List/der Schein der Rettung oder der Vernichtung dient«. Sie leiste die

Während der literarische Text ein Ereignis des leeren ›Einsturzes‹ erzählender Motivierungen präsentiert, scheint die Ausführung im Realen (am 21. November 1811 in der Nähe des Wannsees) die demgegenüber gemilderte, die diese Stelle motivierend zu umstellen suchte mit Texten, Briefen und (vorgreifend und rückwirkend) ausgelegten Dichtungen: Klopstocks Oden und »[u]nter diesen [...] besonders aufgeschlagen: Rothschilds Gräber und Die tote Clarissa«. ⁵⁶ Allerdings hat der literarische Text (der von einem Selbstmord ›erzählt‹ und in dem doch durchgespielt worden sein sollte, was dann realisiert wurde) die Lektüren auf die Frage stoßen lassen, ob Motivierungen (anstelle jeweiligen Aussetzens der Leseordnung) in kontrollierter Kohärenz werden resultieren können. Der Text ›glaubt‹ nicht an das von Lektüren (nicht zuletzt von Texten ›über‹ reale Selbstmorde) unterstellte Zusammenstimmen zwischen Außen und Innen, zwischen sprachlicher Struktur und Kohärenz des Erzählten, zwischen lesender Entscheidung und Phänomenalität.

In eben jenem »Feld, das sich zwischen der Fremdheit der Geschlechter und der Fremdheit der Kulturen [in ›Die Verlobung‹] auftut«, ⁵⁷ um die Frage der Gewißheit von Lektüre zu verhandeln, spielt auch das Werk, dem die andere ausgeführte Szene einer Selbsttötung *in* Kleists literarischen Texten zugehört. Es handelt sich um die der Penthesilea, mit der Kleists gleichnamiges Trauerspiel schließt (es wurde 1808 in Form des »Organischen Fragments« im ›Phöbus‹, dann in Buchausgabe veröffentlicht, am 23. April 1811 in Teilen erstaufgeführt, und zwar mit eigener Ironie, in pantomimischer Darstellung durch die Attitudendarstellerin Hendel-Schütz). ⁵⁸ Wurden die Toni der ›Verlobung von St. Domingo‹ und Penthesilea verschiedentlich parallelisiert, so unterscheide, wie gleichfalls bemerkt wurde, doch »die Tochter einer mulattischen Sklavin von der Amazonenkönigin« die »ihr zugemutete ›Ras-

»Anerkennung der sowohl trennenden wie bindenden Gewalt«. Kaiser, Haken der Auslegung (wie Anm. 41), S. 207, 209f.

⁵⁶ So Peguillen im Nachtrag, der sie umgehend verbuchte: Sie haben »wirklich so viele Beziehungen auf ihren Zustand«; zugetraut wird ihnen nicht nur, über »die Ursachen ihres Todes mehr Aufschluß [zu] geben«, sondern sie bezeichnen auch den Mangel, der an der Selbstauskunft der Agenten noch gefunden wurde (NR 39).

⁵⁷ Gerhard Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes Iphigenie und in Kleists Penthesilea. In: Kätchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800, hg. von Günther Emig und Anton Philipp Knittel, Heilbronn 2000 (Heilbronner Kleist-Kolloquien; 1), S. 38–80, hier S. 72.

⁵⁸ Heinrich von Kleist, Penthesilea. Ein Trauerspiel (BKA I/5; ohne weitere Angabe handelt es sich im folgenden um den Erstdruck Dresden und Tübingen 1808, zitiert unter Angabe der Verszahl). – Im Mai 1876 gibt es einen ersten Aufführungsversuch nach der Bearbeitung von Mosenthal am Kgl. Schauspielhaus zu Berlin; vgl. Juliane Vogel, Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der ›großen Szene‹ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg im Breisgau 2002, darin: »Auf den Hund gekommen. Kleists ›Penthesilea‹« (S. 191–209).

senkarriere«*», die den Europäer »als ›Weiße« [liebe], deren ›schwarze Anteile« in dem Maß ausgelöscht werden, indem sie ihn liebt.«⁵⁹*

›Penthesilea« spielt in einer Auseinandersetzung zwischen Griechen und Amazonen, die zugleich eine der Geschlechterordnung und ihrer metaphorischen Versicherungen ist. Sie wird ausgetragen zwischen Achill und Penthesilea als »Geschichte von der ›Liebe auf den ersten Blick«.⁶⁰ Die Selbsttötung, die Kleists ›Penthesilea« auf die Bühne bringt, ist in einem strengen Sinne Redeszene; sie ist sprachlich nicht nur vorgeführte, sondern vollzogene Szene. *Sie* hat nichts von jener Drastik, mit der in ›Die Verlobung von St. Domingo« die Einheit der Körper aufgekündigt und die der Erzählung entsetzt ist. Allerdings ist zuvor eine *andere* Szene des vielfach exponierten »Entsetzens!«, mehr noch des »Ekels«, wie zeitgenössisch dem Text als Grenzüberschreitung, die jeder Darstellung untersagt sei, angerechnet wurde, schon vorgefallen, und eine ekelhaft entstellte, zersetzt wie verwesene Leiche schon angefallen, die des Achill, den Penthesilea hündisch zerriß, und zwar im *off* der Szene. Die Zerreißung ist ob-*scenae*, durch Mauerschau,⁶¹ sprachlich vergegenwärtigt, ›entsetzend« ›vor Augen gestellt: als *Hypotypose*. Die Entzogenheit der Tötungsszene, die die von der ›Penthesilea« verhandelte Un-Darstellbarkeit exponiert,⁶² setzt sich fort in Penthesileas Nicht-Wissen von der ›Tat«. Für diese und anstelle der radikalen Nicht-Verstehbarkeit, die sich darstellt in der Löschung aller lesbaren Züge, der Verwüstung des Gesichts Penthesileas (vgl. Vs. 2697, 2717ff., 2762f.), wie in der Entstellung der Gestalt, die an Achills Leiche begegnet, unternimmt Penthesilea wiederholte Versuche im Verstehen: einen »Prozeß des Erinnerns, Wiederholens und Durcharbeitens von neuem [...] bis zum singulären Akt des Sich-den-Tod-Gebens«. ⁶³

Mit der Selbsttötung wird Penthesilea – so wörtlich, wie übertragen – »diesem« Toten »folgen«, und ›Kleist selbst« wird Penthesilea zitieren, wenn er brieflich an Marie von Kleist am 19. November 1811 vom gemeinsam mit Henriette Vogel geplanten Tode schreibt, »daß meine Seele, durch die Berührung mit der ihrigen, zum

⁵⁹ Bay, *Als die Schwarzen* (wie Anm. 38), S. 101; vgl. Uerlings, *Verrat* (wie Anm. 42), S. 36 ff. Aber wird nicht auch der Amazone eine vergleichbare (Geschlechter-)Karriere angemutet, insofern sie liebend ›Frau« geworden wäre, die sie immer schon ist?

⁶⁰ Sie »ist sekundär gezündet«, Neumann, *Erkennungsszene und Opferritual* (wie Anm. 57), S. 56 f.

⁶¹ Vgl. Gabriele Brandstetter, ›Eine Tragödie von der Brust gehustet«. Darstellung von Katharsis in Kleists ›Penthesilea«. In: Kätchen und seine Schwestern (wie Anm. 57), S. 81–104, hier S. 82 f., 86.

⁶² Vgl. Brandstetter, *Tragödie* (wie Anm. 61), S. 83. Penthesilea ent-deckt den entsetzenden Anblick der Leiche, die von einem Teppich bedeckt auf der Bühne anwesend war: »Und wenn mir seine Wunde, / Ein Höllenrachen, gleich entgegen gähnte: / Ich will ihn sehn! *Sie hebt den Teppich auf* / Wer von euch tat das, ihr Entsetzlichen!« (Vs. 2893–2895).

⁶³ Brandstetter, *Tragödie* (wie Anm. 61), S. 96.

Tode ganz reif geworden« sei.⁶⁴ »Ganz reif zum Tod o Diana, fühl ich mich!« (Vs. 2865) hatte Penthesilea »mit einer Art von Verzückung« gesagt, als sie Achill schon zerrissen hatte, ohne davon, ohne von etwas zu wissen, als sie noch vermeinte, diesen gewonnen zu haben. Die angesprochene Szene der Selbsttötung lautet wie folgt:

PENTHESILEA: – Ich [...]
 [...] folge diesem Jüngling hier. [...]
 – – Hier ist der Dolch.
Sie löst sich den Dolch aus dem Gurt, und gibt ihn der Prothoe.
 Willst du die Pfeile auch?
Sie nimmt den Köcher von der Schulter
 Hier schütt ich ihren ganzen Köcher aus! [...]
 Nimm alle die Geschosse zu dir hin! [...]
 Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
 Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
 Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
 Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
 Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
 Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
 Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,
 Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
 Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
 So! So! So! So! Und wieder! – Nun ists gut.
Sie fällt und stirbt.
 PROTHOE *die Königin auffassend:*
 Sie stirbt!
 MEROE: Sie folgt ihm, in der Tat! (Vs. 3011–3035)

Diese Szene präsentiert einen reinen *Sprechakt* und macht dies explizit, indem sie Penthesilea ausführlich jede andere Waffe ablegen läßt. Die Rede selbst ist Tat, fügt sich dieser nicht hinzu und folgt dieser nicht als bloße Beschreibung dessen, was vor ihr schon vorläge, nur nach, sondern ist »jetzt« Vollzug dessen, wovon gesprochen wird.

Die Metapher vom »Schacht« der Innerlichkeit ist gut eingeführt in Philosophie und Poesie um 1800. Sie wird hier, schulmäßig fast, aus dem expliziten Vergleich hergeleitet und als innerliches Bergwerk kontinuiert; und dabei sind schon (wenn das *Graben* ein »eigentlich gemeintes« Gefühl zutage bringt) und werden wiederholt das sog. *proprium* und das *improprium* ineinander eingetragen (im sog. »Bildbereich« »Erz« wird das »Gefühl« weiteren Verarbeitungsstufen unterzogen). Mag man in »Glut des Jammers«, »Gift«, das »Heißätzendes« »der Reue« ist, (usw.) das bedeutende Konkretum und das allegorisch bedeutete Abstraktum in ihrer horizontalen Fügung je noch identifizieren können, so hat Penthesilea *innerlich* oder/und *äußerlich*, *Gefühl* oder/und *Erz* »geschärft«, »gespitzt« »mir zu einem

⁶⁴ SW⁹ II, 885. Der Brief sagt auch, Ulrike habe, »dünkt mich, die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz für das, was man liebt in Grund und Boden zu gehen« – was der nächste Brief zurücknehmen will.

Dolch«,⁶⁵ mit dem als »*diesem*« »*jetzt*« eine Entscheidung über die Ambiguität fällt – im Moment des »So!«; dabei kommt es auf das Indexikalische, das heißt das leere »*dies*«, »*jetzt*«, »So!« an.

Ihre Rede nutzt, was der Sprache als metaphorische Übertragung genuin angehört, aber Verstehen sichernd, rhetorisch eingedämmt und reguliert werden muß: die Relation zwischen dem das *verbum proprium* ersetzenden metaphorischen Signifikanten, der nicht das meint, was er wörtlich sagt, und dem Signifikat, das dieser übertragen eigentlich meine. Und sie nutzt diese, in Überschreitung der Grenze zwischen dem »eigentlich« Gemeinten und der wörtlichen Bedeutung dessen, was für dieses bloß figürlich eintrete: die (bloß) *allegorische* Waffe. Sie übertritt die Regularien, die die Verstehensordnung literaler und figuraler Sprache sichern und die metaphorische Darstellungsordnung ausmachen. Indem sie die Innerlichkeit des Gefühls und das Äußerliche des Stichwaffengebrauchs mehrfach ineinander verkehrt (oder wendet), wird die Grenze zwischen innen und außen, die gestalthaft wäre, unhaltbar. *Darin* wäre sie dem Getöteten, der entstellten Leiche gefolgt.

Einen Zusammenhang von Sprache und Tat, und zwar ihrer Zerreißen des Achill, hatte Penthesilea bereits zuvor, aber in einer der Tat nachgetragenen Lektüre vorgestellt. »Ihre« Tat, von der sie nicht wußte, deren Motivation sie nicht kennt, auf die sie im »Schreckensbild« des zerfleischten Achill trifft, verstand sie nachträglich als die wörtliche Realisierung einer Metapher. Sie habe, so deutet sie, das als Gemeinplatz aller Liebenden nur zu bekannte, das von so »manche[r]«, »die am Hals des Freundes hängt«, gegebene »Wort«, »sie lieb ihn, o so sehr, / Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte« (Vs. 2991 ff.), als Versprechen, als »Wort« genommen, das tötlich zu realisieren sei. »Ihre Tat« wäre also Erfüllung des Sprechakts des liebenden Versprechens, das »so manche« gebe, aber nicht halte, weil es als »metaphorische Rede der Einverleibung« entsprechend der Konvention des »normalen Metaphernspiels der Liebe« eben »nur Metapher« und eigentlich nicht so Gemeintes gewesen sein soll.⁶⁶ Sie dagegen habe das Versprechen beim Wort genommen, indem sie der liebenden Rede eigentlichen Sinn: den »Liebeskannibalismus« in doppelter Übertretung (der Ordnung der Metapher und der der Körper) realisierte.

Die Rede der Penthesilea, die in Übertretung der metaphorischen Darstellungs- und Verstehensordnung das *verbum impropium* tödlich realisiert,⁶⁷ wird vorgestellt

⁶⁵ Die Werkstatt dieser Schärfung ist die Seele; für diese Metaphorik gibt es einen Prätext, der zu erinnern lohnt, und zwar jene Szene in Shakespeares »The Merchant of Venice«, in der vom Motiv des Shylock als »the keenness of thy sharp envy« die Rede ist. William Shakespeare: The Merchant of Venice/Der Kaufmann von Venedig, Übers., Kommentiert und hg. von Barbara Puschmann-Nalenz, Stuttgart 1975, Szene IV/1, Vs. 121–126.

⁶⁶ Vgl. Gerhard Neumann, Das Essen und die Literatur. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrage der Görres Gesellschaft 23 (1982), S. 173–190, hier S. 184; Brandstetter, Tragödie (wie Anm. 61), S. 96. »Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin! / Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon« (Vs. 2994f.).

⁶⁷ Die Zumutung ist, »sich zu töten, indem man sich mit einer Metapher trifft«, schrieb André Gide 1942 (NR 629). Otto Gerhards Trauerspiels »Die Amazonen vor Troja« (Leipzig

als Sprechakt, der tut, was er ›jetzt‹ sagt. Wenn Rede tötet, so gibt oder *gäbe* sie *das* Beispiel und *den* Beweis für die Wirklichkeits-Mächtigkeit der Sprache, nach der Dichtung zur Beglaubigung ihres Sprechens je noch sucht, und deren *Fiktion* sie sich und uns (hier) vorstellt. Diese Kraft der Sprache wird belegt durch die dem Akt und seiner Wirksamkeit *nach*getragenen Konstante, der Bühnenanweisung und Feststellungen anderer: »Sie stirbt!«

Das Paradigma für diese Behauptung des poetischen Textes vom korporeale ›Realpräsenz‹ (hier in der Tötung des Körpers) gewinnenden Wort ist die Eucharistie.⁶⁸ Die Macht dieses Sprechakts wird modelliert und plausibilisiert durch die zitationelle Inanspruchnahme der Eucharistie und der Passion Christi – für die Sprachhandlung als »Selbstopfer«, als ein »Opfer des ›Selbst‹ für den ›Anderen‹«, das das Stellvertreterprinzip (des Opfers) ›überschreibt‹⁶⁹ und sich allein in und durch sich selbst müßte begründen können.⁷⁰ In Anspruch genommen wird dafür *das* Paradigma der stiftenden Einsetzung im Selbstopfer christlicher Passion. Pentheseileas nachträglich auf die ›Tat‹ zurückkommende Lektüre (›ihrer Tat‹) ließ die Eucharistie als Prätext bereits der Tötung des Achill und diesen damit in (*zu*) wörtlich genommener: ver- und eingeleibter Nachfolge der Passion Christi lesen. Sie ist zitiert – am versehrten Körper – mitzulesen, etwa als Wiederkehr der Dornenkrone am Rosen-Dornen-gekränzten Achill (Vs. 2704 ff.).⁷¹ Wenn Pentheseilea den Geliebten

1912), ein »Plagiat« der Kleistschen Pentheseilea, traut sich und mutet uns diese Tötungs-Art nicht zu, sondern greift zum Pfeil. Vgl. Hans Klein, *Die antiken Amazonensagen in der deutschen Literatur*, Leipzig 1919, S. 119.

⁶⁸ »Was hier evoziert wird, ist das Enigma der Realpräsenz, nämlich der Materialität des Körperlichen *in* der Evokation der Sprache. Es ist der Gedanke der Transsubstantiation, [...] die Sprache und Körper in eins setzt, anstatt sie in einer Substitutionsfunktion aufeinander zu beziehen.« Brandstetter, *Tragödie* (wie Anm. 61), S. 98.

⁶⁹ Neumann, *Erkennungsszene und Opferritual* (wie Anm. 57), S. 68 f. Pentheseilea orientiere sich hier »nicht mehr am Sündenbockprinzip der Stellvertretung, sondern lebt das Opfer in Realpräsenz: als Opferung des Geliebten und des Selbst zugleich, ein Akt, in dem Verschmelzung und Einverleibung gleichsam ineinanderstürzen«.

⁷⁰ In dem »Opfergeschehen«, als das der Schluß der ›Pentheseilea‹ gelesen werden kann, in dem zunächst Pentheseilea, »indem sie seinen Körper zerstört, den ›Toten tötet‹«, zugleich »diesem Vorgang als rituellem Opfer Gestalt zu verleihen« sucht, unterstreicht Neumann ihren »unerhörten Versuch ein eigenes, in der kulturellen Erinnerung nicht bereit gehaltenes Ritual zu *erfinden*. [...] Diese Erfindung [...] besteht darin, daß sie die Anonymität des Opfers durch dessen radikale Individualisierung ersetzt«, durch »die spontane Schöpfung der Selbstermächtigung« – die der Zitation bedarf. Neumann, *Erkennungsszene und Opferritual* (wie Anm. 57), S. 63–65, 69.

⁷¹ In Pentheseileas Worten: »Ach, diese blutgen Rosen! / Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!« (Vs. 2907 f.) Der ›Schmuck‹ der Achills Stirn »kränzenden« Wunden zitiert die Dornenkrone mit dem Subtext des barocken »O Haupt voll Blut und Wunden«, des berühmten Passionsliedes von Paul Gerhardt ›An das Angesicht des Herrn Jesu«, – und kontaminiert die Passion Christi mit einem heidnisch-antiken Prä- und Subtext von Kleists ›Pentheseilea‹, mit der Versehrung des toten Hektor durch Achill in der ›Ilias‹, der dessen »Haupt« im Staub nachschleppte, »entstell[t]« im Staub. Homer's *Ilias*, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Stuttgart und Augsburg 1858, 22. Gesang, Vs. 401–405, S. 600.

zum *Opfer* (*victime*) machte, so hat aber bereits sie selbst (die Lesart Penthesileas mutet dies zu), anders als diejenigen, die die Regularien der Liebesmetaphorik einhalten und es eigentlich nicht so gemeint haben wollen (»gesättigt sein zum Ekel ist sie schon«), ein *Opfer* für die Liebe gebracht und der Liebe dargebracht (*sacrifiée*). So trägt auch die mit Nesseln und Hagdorn bekränzte Penthesilea (in verkehrender Wiederholung und mehrfacher Umbesetzung) die Dornenkrone der Passion (Vs. 2705 ff., vgl. Vs. 2818).⁷² Sie ist selbst Passionierte (Vs. 1696, 1168).⁷³ Die Passion Christi hat sich wörtlich in Penthesileas ›Opfer‹ durchgeschrieben,⁷⁴ in dem der doppelte Genetiv gelesen werden muß.

»Selbsthingabe und Selbstopfer [erscheinen] als ein und dasselbe«, so Gerhard Neumann, durch die »Renaturalisierung der Passionsmetaphorik als Liebesrhetorik«. ⁷⁵ Das »Bewahrheitsmodell der Eucharistie«, das als Paradigma der korpo-realien Realpräsenz durch das Wort in Anspruch genommen wird, wird in seiner naturalistisch fehllesenden monströsen Zitation selbst »in Verruf gebracht« und eben dort »widerrufen, wo es berufen wird.⁷⁶ Der Opfer-Tod, der sich allein in sich selbst begründen soll und für nichts anderes steht, wäre leer; er fiele leer mit sich zusammen.

Insofern ist es fraglich, ob die Sprechhandlung der Penthesilea als Beleg für die performative Kraft der Worte taugt und jenseits der desavouierten metaphorischen Rede auf das sich einlösende *Performative* gesetzt werden kann. Diese Kraft bemißt sich – das ist der Effekt der textuellen Konstruktion – an der des eucharistischen Wortes, das sie in ganzen Schwärmen von verkehrenden Zitationen leer laufen läßt – wie es sich zuvor monströs erfüllte. Die Wirk(lichkeits)-Mächtigkeit der Worte,

⁷² Die Verbindung Penthesileas mit Wunden und Dornenkrone wäre im Bezug auf die viel-fach zitierte Schändung des Hektor durch Achill in der ›Ilias‹ durchzuführen. So will Achill die Penthesilea »die Stirn bekränzt mit Todeswunden [...] durch die Straßen hauptlings mit mir schleifen« (Vs. 614 f.), »wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat« (Vs. 1514), und das heiße nichts anderes als »daß ich sie liebe« (Vs. 1520). Zur Systematik dieser Zitation vgl. Bettine Menke, Körper-Bild und -Zerfallung, Staub. Über H. v. Kleists ›Penthesilea‹. In: Körper. Gedächtnis. Schrift, hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens, Berlin und München 1997, S. 122–156.

⁷³ Das Reservoir der christlichen ›Bilder‹ gibt zu Beginn des 19. Jh. (um Warburg in einer be-wußten Verkehrung zu zitieren) die ›Pathosformeln‹ der Passionen.

⁷⁴ »[I]n kurzem ists vollbracht«, sagt sie (Vs. 1293), und »So hat sie noch den Kelch nicht ausgeleert« wird über sie gesagt (Vs. 1489); vgl. Gerhard Kaiser, Mythos und Person in Kleists ›Penthesilea‹. In: Ders., Wandrer und Idylle, Göttingen 1977, S. 209–39, hier S. 237 f.

⁷⁵ Neumann, Erkennungsszene und Opferritual (wie Anm. 57), S. 66.

⁷⁶ Vgl. Brandstetter, Tragödie (wie Anm. 61), S. 98; Neumann, Das Essen und die Literatur (wie Anm. 66), S. 185 f. Es handelt sich bei »Liebeskannibalismus« wie »Liebestod« um Formen »invertierter Eucharistie«. Die Einverleibung – als »Skandalon des puren Selbstvollzugs« schließt »eine Begründung von Kultur aus«; das *Selbstopfer* der Penthesilea resultiert (allenfalls) leer in sich selbst. Es setzt den Sprechakt »als die zum Infarkt getriebene Kontamination von Realpräsenz und Repräsentation« im Tötungsakt in Szene. Wenn das Opfer-Ritual in Anspruch genommen, sein Prinzip der Stellvertretung und sein repräsentativer Zug ersetzt wird durch die Realisierung von Figürlichkeit der Vorgänge, so wird es monströs oder leer; Neumann, Erkennungsszene und Opferritual (wie Anm. 57), S. 69.

die sich durch sich selbst begründen will, kann nur paradoxal behauptet werden. Sie widerruft ihre Beglaubigungen, wo sie diese für die leere Kraft, die sich im Index darstellt, beruft. Sie kann nicht abgelöst werden von der Paradoxie der absoluten Selbstmächtigkeit im Wort, die doch Selbstauslöschung wäre. Ihre Kraft manifestiert sich im leeren indexikalischen »So!«, das nichts bedeutet, das sich einer Wiederholung aussetzen muß, die das Ereignis, das im Wort gegeben wäre und das der *shifter* anzeigt,⁷⁷ aufschiebt und suspendiert: »So! So! ...« In den Konstativen, die diese Kraft belegen, ist sie gelöscht.

Die Exposition des ›tödlichen Spiels wechselseitiger Beglaubigung zwischen Sprache und Körper‹, das die korporeale realpräsentische Beglaubigung der Worte vollzieht und zitiert, ist Schauspiel, und ist – das versteht sich – nur als solches möglich. Das ist daher der Bemerkung wert, weil einerseits das Theater in der vorgestellten Realpräsenz sich selbst suspendierte,⁷⁸ und weil es andererseits umgekehrt als *Repräsentation*, das es ist, der Behauptung von Realpräsenz der Worte, ›hier‹ und ›jetzt‹, widerstreitet. Dieser Widerstreit ist selbst Gegenstand des Schauspiels,⁷⁹ und mehr als das: Das Schauspiel stellt das »Aporetische der Inszenierung von Realpräsenz« selbst vor, die auch der Eucharistie-Feier als solcher angehört, die Wiederholung, Zitation und Ereignis gleichermaßen ist. Es stellt sich wiederholend am »Schauspieler«, hier der Schauspielerin dar, die »die Tötung des Körpers durch die Sprache ›zeigt‹«, wie Gerhard Neumann akzentuiert hat.⁸⁰ Sie tut dies, indem sie entweder in Raum und Zeit – jenseits der Sprache – agierend *gar nichts* zeigt, außer *daß* sie *spricht*, oder aber indem sie mit jeder sichtbaren körperlichen Aktion der Behauptung der Kraft der Sprache, selbst Tat zu sein, widerstreitet.⁸¹

Für das Thema ›Literatur und Selbsttötung‹ hat sich ergeben, daß es so, als Thema der Texte, nicht zu haben ist, weil stets mitgelesen werden muß, wo es und

⁷⁷ Das entspricht den berühmten Bestimmungen aus Hegels ›Phänomenologie des Geistes‹ für den *shifter*: »Es wird das *Jetzt* gezeigt, *dieses Jetzt*.« »Jetzt; es hat schon aufgehört zu sein, indem es gezeigt wird; das *Jetzt*, das *ist*, ist ein anderes als das gezeigte, und wir sehen, daß das Jetzt eben dieses ist: indem es ist, schon nicht mehr zu sein.« Hegel, Theorie-Werkeausgabe, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1969–1971, Bd. 3, S. 88.

⁷⁸ In dieser Szene scheint das Theater »in seine eigene Unmöglichkeit geführt zu sein«, und zwar in einen Raum, in dem »alle Unterscheidung Wort/Sache, Bezeichnendes/Bezeichnetes in sich zusammengefallen«, »Raum absoluter Präsenz«, wo Repräsentation und Theater ausfällt. Bernhard Greiner, ›Die Neueste Philosophie in dieses Land verpflanzen‹. Kleists literarische Experimente mit Kant. In: KJb 1998, S. 176–208, hier S. 202, 207f.; Ders., ›Penthesilea‹. Ein Trauerspiel, Tragödie der Umkehrung des Weges der Tragödie. In: Ders., Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 45), S. 148–173, hier S. 170 ff.

⁷⁹ Im »Infarkt« der »Kontamination von Realpräsenz und Repräsentation« »reißt dif[e] unversöhnbare Differenz zwischen Stellvertretung und Realpräsenz«, die verdrängte »Differenz zwischen rituellem Opfer und theatralem Akt« »wieder auf«. Insofern sei ›Penthesilea‹ ein Beitrag zur Kulturtheorie des Opfers. Neumann, Erkennungsszene und Opferritual (wie Anm. 57), S. 69, vgl. S. 68–71.

⁸⁰ Neumann, Erkennungsszene und Opferritual (wie Anm. 57), S. 65 f.

⁸¹ »Es wird immer etwas anderes gespielt«. Manfred Schneider, Die Welt im Ausnahmezustand, Kleists Kriegstheater. In: KJb 2001, S. 104–119, hier S. 110, vgl. S. 115.

wie es textuell ›gegeben‹ ist. Die vorgestellten drei Szenen waren daher solche der Schrift, der Texte, ihrer Elemente und Dimensionen.

Die Akten-Lage des Realen zeigt, daß Schriften einen historischen Gegenstand nicht (nur) dokumentieren, sondern als solche bereits die Zeitlichkeit der Relation von Text und Gegenstand entfalten, die sich mit der Frage nach der testamentarischen Kraft der Schreiben aufdrängt. Sie sind nicht unabhängig von Adressierungen und Adressen-Ordnungen lesbar. Briefe, die in Aktenablagen enden, sind ebenso umadressiert wie diejenigen, die zu Literatur geworden sind. Die Komplexität der Relation von ›Text und Wirklichkeit‹ ist als eine zeitliche auszumachen, wenn der (literarische) Text als Nach- oder/und Vorschrift aufgefaßt wird. ›Die Verlobung in St. Domingo‹, das vermeintliche Vorbild dessen, was dann realisiert werden sollte, zeigt die komplizierte Relation von Thema und Struktur, die stets mit deren Einstimmigkeit, wie der von Autor und Text, von Selbst und Handlung bzw. von ›Selbst‹ und buchstäblicher Verfaßtheit wird rechnen müssen – mit Konsequenzen auch für die Lektüre des Falls im Realen. Damit ›thematisiert‹ der Text die Verpflichtung der Lektüre demgegenüber, was als wörtlicher oder buchstäblicher *Rest* weder in einem realistisch zu lesenden ›dargestellten Gegenstand‹ noch in einem diesen übersteigenden ›Gehalt‹ aufgehen wird.

Die Selbsttötung der Penthesilea gibt die Szene, in der die Worte die Wirklichkeit eingeholt hätten. Sie belegte die performative Kraft der Worte durch jenen Moment, in dem ›jetzt‹ die Rede ihren Gegenstand nicht repräsentiert, sondern ihm vorgriffe, insofern sie diesen – gleichzeitig – hervorgebracht hat (diese Hervorbringung ist hier eine Auslöschung). Kleists ›Penthesilea‹ inszenierte also das ›jetzt‹, in dem die sprachliche Äußerung und die Tat und der Autor des Textes und der der ›Tat‹ zusammenfallen würden, das, was im ›realen‹ Fall der Selbsttötung als das Entgehende zu lesen war, auf das die vielen Schriften nur als auf ein Abwesendes (aufschiebend) vorgreifen konnten, und über das hinaus sie in einer zukünftigen Abwesenheit ihres Autors verpflichten wollten. Im schreibenden Aufschub des ›jetzt‹ und im Vorgriff über das ›jetzt‹ hinaus, die sich in den vielen ausgelegten und sich versendend austreuenden Schriften manifestieren, zeigt sich, daß jede Aus/fführung Preisgabe ist – auch und gerade dort, wo diese Aufführung (besonders dringlich die im Realen) kontrolliert werden soll. In Szene gesetzt wird in der ›Penthesilea‹ das ›jetzt‹, in dem sich die Korporealität der Worte ereignet haben müßte: als Instanz einer Aporie; inszeniert ist es durch das Schauspiel, das nicht seine Theatralität hintergeht, sondern dem diese zum Medium wird, in dem Differenz und Spaltung, die das ›jetzt‹ (jetzt schon) eingeholt haben, wiederholend auf/sgeführt werden.

REMIGIUS BUNIA

VORSÄTZLICHE SCHULDLOSIGKEIT – BEGNADETE ENTSCHEIDUNGEN

Rechtsdogmatik und juristische Willenszurechnung
in ›Der Prinz von Homburg‹ und ›Die Marquise von O...‹

I

Die Erzählung ›Die Marquise von O...‹ und das Drama ›Prinz Friedrich von Homburg‹ setzen sich mit Schuld, Vorsatz, Entscheidung, Begnadigung und Freispruch als juristischen Konzepten auseinander. Unter *juristisch* soll im folgenden vor allem *rechtsdogmatisch* verstanden werden. Die Rechtsdogmatik beschreibt, wie zu rechtlichen Entscheidungen zu gelangen ist. Rechtsdogmatische Grundsätze finden sich selten in Legaldefinitionen; sie entstehen vielmehr im juristischen Umgang mit Gesetzen. Daß die Rechtsdogmatik seit jeher Kern des juristischen Denkens ist, wird den Rechtswissenschaftlern um 1800 im Zuge der rechtlichen Reformbemühungen in Europa wieder bewußt; beispielsweise hebt der Jurist Gustav Hugo unter den »erheblichsten Stellen«¹ aus Leibniz' Werk diejenige hervor, die erklärt, das Recht bestehe aus »vier Theilen: dem *dogmatischen*: was ausgemacht Rechtens ist«², dem Historischen, den Rechtsquellen und der Polemik. »Die Dogmatik und Polemik machen eigentlich die Rechtsgelehrsamkeit aus«.³ Während die Rechtsdogmatik sich im Recht und für das Recht ausbildet, werden etwa konkrete kriegs- oder strafrechtliche Bestimmungen von der Politik verantwortet, selbst wenn das Recht freilich sich nicht nimmt, die Gesetze nach eigenen Regeln, d. h. vor allem nach den Regeln der Rechtsdogmatik, auszulegen. Die Begriffe der Schuld und der Gerechtigkeit bilden allerdings die Einfallstore für die Ansprüche der Moral, Theologie oder Politik (auch der Literaturwissenschaft), bei juristischen Sachverhalten mitreden zu wollen; und dies wird gerade dadurch erleichtert, daß diese Begriffe nicht kodifiziert werden können.

Diese grundlegende Begriffsverengung des Juristischen schließt einige Fragestellungen aus, denen vornehmlich die Kleistforschung mit Erfolg gegolten hat, etwa eine juristisch interessierte Kritik an der Ungerechtigkeit, die der Marquise wider-

¹ [Gustav] Hugo, *Civilistisches Magazin*, Band 1, Berlin 1791, S. 23–34, hier S. 26.

² Hugo, *Civilistisches Magazin* (wie Anm. 1), S. 28.

³ Hugo, *Civilistisches Magazin* (wie Anm. 1), S. 29.

fährt,⁴ oder eine ausführliche Darstellung der militärischen Reformbemühungen, die auch das Kriegsrecht betrafen.⁵ Gleichwohl ist zu betonen, daß Kleists Texte in sehr starkem Maße die politischen und militärischen Reformbemühungen Preußens diskutieren;⁶ daher ist es auch plausibel, daß die Texte ebenfalls auf die rechtsdogmatischen Positionen reagieren, deren zeitgenössische Veränderungen nicht minder komplex und spektakulär waren als die politischen und militärischen. Anliegen des vorliegenden Aufsatzes ist zu zeigen, daß einige von Kleists Texten auch die juristische Dimension der Gesetze erfassen und nicht nur ihre politische Dimension, die sich in konkreten Bestimmungen beispielsweise des ›Allgemeinen Landrechts‹ oder des zeitgenössischen Kriegsrechts niederschlägt. Auch wenn diese grundsätzliche Akzentuierung im folgenden nie aus dem Blick verloren wird, so ist dennoch auf die konkreten Normen Bezug zu nehmen: Rechtsdogmatik ohne konkrete Gesetze zu diskutieren, ist unmöglich, wengleich die Wahl der zugrundeliegenden Gesetze selbst nicht von großem Gewicht ist. Es liegt nahe, bei ›Der Prinz von Homburg‹ die Befehlsverweigerung und bei ›Die Marquise von O...‹ die Vergewaltigung als Straftaten zu prüfen.

Obwohl dies dem üblichen methodischen Vorgehen widerspricht, sollen die zeitgenössischen rechtdogmatischen Konzepte teilweise mit den heutigen verglichen werden. Das Vorgehen ist legitim, weil anhand einer Gegenüberstellung mit dem heutigen Stand die Probleme der Begriffsfindung um 1800 erläutert werden können; denn es ist nötig, ein vergleichsweise sauberes begriffliches Inventar zu gebrauchen, um eine in Fragen der Schuld noch wenig orientierte Begrifflichkeit zu analysieren. Diese Begründung impliziert, daß Kleists Texte tatsächlich Probleme der zeitgenössischen Begriffsfindung aufspüren; damit soll keineswegs Kleist ein prophetisches Gespür für die Entwicklung der Rechtswissenschaft in den Folgejahrhunderten attestiert werden. Es ist jedoch so, daß sich um 1800 die zentralen Fragen aufzudrängen begannen, deren Antworten erst im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte gefunden wurden. Wenn man verstehen will, welche Sensibilität für Unzulänglichkeiten zeitgenössischer Rechtsdogmatik Kleists Texte aufweisen, so ist es sinnvoll, diese möglichst so weitgehend zu erfassen, wie dies heute möglich ist. Ein Umgang mit den Begriffen *Schuld* und *Vorsatz* ausschließlich in zeitgenössischer Terminologie hieße, die Unklarheiten zu reduplizieren. Ein kurzer Abriss dieser Begriffsgeschichte bis in die Gegenwart hinein soll klären, was die juristische Schuldvorstellung von der moralischen unterscheidet und wie auch erstere in Kleists Texten wirkt.

⁴ Vgl. exemplarisch Barbara Naumann, Im Bilde des Gesetzes. In: *Poetica* 33 (2001), S. 503–523.

⁵ Vgl. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*, Freiburg 1987, insbesondere S. 283 f.

⁶ Vgl. Hans-Christian von Herrmann, *Bewegliche Heere*. In: *KJb* 1998, S. 227–243, hier S. 241.

II

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzt sich in Deutschland durch, den Vorsatz des Täters als einen Teil eines strafrechtlichen Tatbestandes zu prüfen.⁷ Heute gültig ist das dreistufige Schema, nach dessen erfolgreicher sukzessiver Prüfung ein Verstoß gegen das Strafgesetz gegeben ist. Die Idee dazu geht maßgeblich auf eine Arbeit von Frank aus dem Jahr 1907 zurück.⁸ An erster Stelle steht der Tatbestand, an zweiter die Rechtswidrigkeit und an dritter die Schuld. Der Tatbestand wiederum gliedert sich in objektiven und subjektiven Tatbestand. Um den *objektiven* Tatbestand zu bejahen, muß jedes Tatbestandsmerkmal, das das Gesetz vorsieht, objektiv erfüllt sein. Für eine falsche uneidliche Aussage beispielsweise müssen folgende sogenannte Tatbestandsmerkmale zunächst objektiv erfüllt sein: daß der Täter a) eine falsche Aussage leistet, b) dies als Zeuge oder Sachverständiger und c) dies vor Gericht oder einer anderen zuständigen Stelle tut. Sodann ist der *subjektive* Tatbestand – der Vorsatz bezüglich jedes einzelnen Tatbestandsmerkmals – zu prüfen. Im genannten Beispiel müßte für eine Verurteilung ein Angeklagter vorsätzlich eine falsche Aussage leisten, dies vorsätzlich als Zeuge oder Sachverständiger und schließlich dies vorsätzlich vor Gericht oder einer anderen zuständigen Stelle tun. »Unter dem Tatbestandsvorsatz versteht man nach einer gebräuchlichen Kurzformel das Wissen und Wollen der Merkmale des objektiven Tatbestandes.«⁹ In der Rechtfertigung wird geprüft, ob eine rechtliche Voraussetzung vorliegt, die die Tat in Einklang mit der Rechtsordnung bringt (beispielsweise die Einwilligung des Patienten in eine tatbestandsmäßig gegebene Körperverletzung bei einer Behandlung).

Schuld wird in der herrschenden Lehre wie folgt bestimmt: »Der Täter handelt schuldhaft, wenn er strafrechtliches Unrecht verwirklicht, obwohl er in der konkreten Situation von der Appellwirkung der Norm (noch) erreicht werden konnte und eine hinreichende Fähigkeit zur Selbststeuerung besaß, so daß eine rechtmäßige Verhaltensalternative ihm psychisch zugänglich war.«¹⁰ Dieser sogenannte *norma-*

⁷ Diese Auffassung setzte sich 1930 durch, vgl. für einen sehr kurzen Überblick Claus Roxin, *Strafrecht. Allgemeiner Teil*, München ²1984, § 10 Rdn. 8.

⁸ Vgl. Roxin, *Strafrecht* (wie Anm. 7), § 19 Rdn. 9.

⁹ Roxin, *Strafrecht* (wie Anm. 7), § 10 Rdn. 62. Jakobs geht sogar weiter und legt dar, daß es genügt, auf das »Wissen um die Handlung nebst ihren Folgen« abzustellen. Günther Jakobs, *Strafrecht. Allgemeiner Teil. Die Grundlagen und die Zurechnungslehre*, 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin und New York 1991, Abschn. 8 Rdn. 8.

¹⁰ Roxin, *Strafrecht* (wie Anm. 7), § 19 Rdn. 3. Eine genauere Bestimmung in Abgrenzung zu anderen Auslegungen des normativen Schuldbegriffs lautet: »Schuld [ist] zu verstehen als unrechtes Handeln trotz normativer Ansprechbarkeit.« Gemeinhin fallen Begriffe wie »Verantwortlichkeit« (Roxin) oder »Vorwerfbarkeit« (Frank), um Schuld weiter zu charakterisieren. Günther Jakobs möchte auch über den normativen Schuldbegriff hinausgehen und schlägt einen funktionalen Schuld begriff vor, vgl. Jakobs, *Strafrecht* (wie Anm. 9), Abschn. 17 Rdn. 18–22. Schuld läßt sich demnach nicht definitorisch einholen; doch Schuld wird nur dann zugeschrieben, wenn auf eine Bestrafung der rechtswidrigen Tat bestanden werden muß. Jakobs geht es um eine Abstraktion des Schuld begriffs von der Willensfreiheit, denn die Verknüpfung

tive Schuld begriff löste den im 19. Jahrhundert entwickelten *psychologischen Schuld* begriff Zug um Zug ab. Die Begriffe Schuld und Vorsatz haben dabei in den vergangenen zweihundert Jahren entscheidende Veränderung erfahren. Um 1800 wurde dagegen als Tatbestand nur das geprüft, was heute objektiver Tatbestand heißt.

Die Entwicklung der Straftheorie reicht bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück; die Systematik des Strafrechts um 1800 ist ein Ergebnis der Aufklärung. Wohl als erster forderte der Jurist Cesare Beccaria 1764 das moderne Gleichheitsgebot: Jeder sei vor dem Gesetz ungeachtet seines Standes gleich.¹¹ Ferner dürfe auf eine Strafe nur dann erkannt werden, wenn dies ein Gesetz ausdrücklich vorsehe (*nulum crimen sine lege*).¹² Diese Forderung entsprang nicht nur einem gesteigerten Bedürfnis nach Systematik, sondern richtete sich vor allem als Kritik gegen allzu willkürliche Rechtsprechung, die nach eigenem Ermessen selbst ohne eine vorliegende Rechtsvorschrift auf eine Strafe erkennen durfte; die rechtliche Grundlage solcher Ermessensentscheidungen hieß Billigkeit (lat. *arbitrarium*, frz. *peine arbitraire*). Es wurden Kodifikationen (in Preußen betrieben durch Friedrich den Großen) angestrebt: vollständige Aufführungen aller Straftatbestände mit teils kasuistischen Regeln, die allerdings erst im ›Allgemeinen Landrecht der Preußischen Länder‹ (ALR) 1794 in deutschen Ländern¹³ und einige Jahre nach der Französischen Revolution in Frankreich realisiert wurden. Die Rechtsprechung systematisierte sich zwar nur langsam, doch läßt sich an Urteilsbegründungen ablesen, daß sich die Prinzipien bald durchsetzten.¹⁴

beider Begriffe führt immer wieder zu Konsistenzschwierigkeiten, wovon die zur Zeit wieder aufflammende Diskussionen über Willensfreiheit zeugen.

¹¹ Vgl. Cesare Beccaria, *Über Verbrechen und Strafen*, übersetzt von Wilhelm Alff, Frankfurt a.M. und Leipzig 1998, Abschnitt III. Zur historischen Stellung Beccarias vgl. exemplarisch Hermann Conrad, *Deutsche Rechtsgeschichte*, Bd. II, Neuzeit bis 1806, Karlsruhe 1966, S. 436f.

¹² Vgl. Beccaria, *Über Verbrechen und Strafen* (wie Anm. 11), Abschnitt III. Heute ist das Prinzip weiter gültig, jedoch noch genauer spezifiziert.

¹³ Preußen ist für Kleists Texte als historischer Hintergrund bei rechtstheoretischen Fragestellungen einschlägig, selbst wenn die Texte ›rückdatiert‹ sind oder einen anderen Schauplatz als Preußen wählen. Die Begründung für ›Der zerbrochne Krug‹ von Hans-Peter Schneider läßt sich auf die anderen Texte übertragen, vgl. Hans-Peter Schneider, *Justizkritik im ›Zerbrochnen Krug‹*. In: *KJb* 1988/89, S. 309–326, hier S. 311 f. Ob das Allgemeine Landrecht schon um 1800 größere Bedeutung für die Rechtswissenschaft gehabt hat, spielt keine wesentliche Rolle, da es hier stärker um rechtstheoretische Fragen geht, die sogar erstaunlich europäisiert waren, wie Beiträge für Zeitschriften und die rechtsphilosophische Diskussion belegen. Zu Zweifeln an einem schnellen Einfluß des ALR vgl. Reinhart Koselleck, *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848*, Stuttgart 1967, S. 25.

¹⁴ Vgl. Werner Hülle, *Das rechtsgeschichtliche Erscheinungsbild des preußischen Strafurteils*, Aalen 1965 (*Untersuchungen zur deutschen Staats- und Rechtsgeschichte*, Bd. 3), S. 65–93.

Trotz dieser Umwälzungen und trotz einer stärker ausgeprägten Tendenz zur systematischen Erfassung von Tatbeständen hielt die Rechtsdogmatik an im wesentlichen zweistufigen Prüfungen – Tatbestand und Schuld – fest. Ein Tatbestand war bereits vollständig verwirklicht, wenn jedes objektive Tatbestandsmerkmal erfüllt war. Der bis heute wichtige Begriff der »Zurechnungsfähigkeit«¹⁵ organisierte die Zuordnung (Zurechnung) einer *Handlung* als einer *Tat* zu einer *Person*. Es war üblich (wie bereits im römischen Recht), den Vorsatz (*dolus*) in Betracht zu ziehen. Dies geschah jedoch nur im Rahmen der Prüfung der Schuld. Auch wenn im ALR durchaus für bestimmte Straftatbestände explizit Vorsatz gefordert wurde,¹⁶ so wurde damit im Einzelfall dieser als Tatbestandsmerkmal explizit genannt – er war also nicht gleichsam automatisch Teil der Prüfung des Tatbestandes.

Die Schulprüfung umfaßte sowohl den Vorsatz als auch eine moralische Verurteilbarkeit des Täters. In die Schuld wird – auch heute – dasjenige gelegt, was Strafen überhaupt rechtfertigt. Man könnte den Begriff als Auffangkonstruktion für die Strafbegründung ansehen, in dem alles juristisch nicht sauber zu Fundierende seine Bezeichnung findet. Etwas gröber gesehen haftet diesem Begriff seine Herkunft aus der Moral und aus einer vordogmatischen Vorstellung von Schuld an, seine – wenn man so will – Transzendenz.¹⁷ Die Geschichte des juristischen Schuldbegriffs wäre zu lesen als eine, die den Menschen von seiner Urschuld durch begriffliche Operationen zu erlösen versucht.

Nimmt man nicht als selbstverständlich an, daß man strafen darf (und seit dem 18. Jahrhundert hält dies kein seriöser Strafrechtler mehr für selbstverständlich), dann muß ein nur *ex negativo* gesetztes, kaum formuliertes Konzept wie Schuld in möglichst enge Grenzen gefaßt werden, die positiv gesetzte Konzepte soweit wie möglich abstecken. Dies aber war wegen der mangelnden Differenzierung zwischen

¹⁵ Albert Friedrich Berner, Die Strafgesetzgebung in Deutschland. Vom Jahre 1751 bis zur Gegenwart, Leipzig 1867 (Faksimiledruck, Aalen 1978), S. 38. Der lateinische Ausdruck für Zurechnung ist *imputatio (facti)*. Man spricht heute noch von *Zurechnung*, meidet aber wegen des psychologischen Ausdrucks heute den Zusatz »-fähigkeit«. Was im strafrechtlichen Kontext relevant ist, ist die *Schuldfähigkeit*. Immerhin lassen diese Ausdrücke interessante Assoziationen zu, vgl. Ingo Stöckmann, Hygiene der Zeichen, Hermeneutik der Schrift. Verrechtlichungstendenzen von Traum und Einbildungskraft um 1800. In: DVjs 76 (2002), S. 356–385, hier S. 362. Das historische Bild der Strafrechtsdogmatik wird bei Stöckmann nur sehr verkürzt wiedergegeben.

¹⁶ Beispiel: »Ein Richter, welcher einen Unschuldigen vorsätzlich und in der Absicht, denselben an seiner Ehre, seinem Vermögen, oder sonst zu kränken, zur Criminaluntersuchung zieht, soll cassirt; und ausserdem, nach Verhältniß des Grades der Bosheit, auf Ein bis vier Jahre zur Festung, oder ins Zuchthaus gebracht werden«, § 385 Th. II. Tit. XX. Zit. nach: Allgemeines Landrecht der Preußischen Staaten von 1794, hg. von Hans Hattenhauer, Frankfurt a.M. 1970. – Wird das ALR ohne erneuten Quellennachweis zitiert, so beziehen sich die Paragraphen auf den zwanzigsten Titel des zweiten Teils (S. 666–728).

¹⁷ Transzendenz ist hier dasjenige, was durch Sinn nicht einholbar ist. Der Transzendenzbegriff ist orientiert an und der Sinnbegriff übernommen von Niklas Luhmann, Die Religion der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 2000, S. 7–114 (vgl. insbesondere S. 15 f. und S. 79).

Vorsatz und Vorwerfbarkeit um 1800 weniger als heute der Fall. Doch in der heutigen Strafrechtstheorie ist ein Rest an der Rechtfertigung von Strafe auch im normativen Schuldverständnis zu verorten;¹⁸ es gibt eine »Geringfügigkeit der Schuld« (die zur Einstellung von Ermittlungsverfahren führen kann) und eine »schwere Schuld« – und solche Unterteilungen der Schuld in Grade können nur in geringem Rahmen durch Gesetz oder gefestigte Rechtsprechung verbindlich konkretisiert werden.

Um 1800 wurde unterschieden zwischen *dolus* (Vorsatz) und *culpa* (»Schuld«, »Verschuldung« – der Begriff der Schuld bleibt hier der Oberbegriff, um Verwirrung zu vermeiden): »Vorsatz ist der Entschluß zur Wirklichmachung eines vorgestellten Zweckes«. ¹⁹ Dagegen ist *culpa* im Gegensatz zum *dolus* der »Entschluß zu einer gewissen die Rechtsverletzung nicht bezweckenden Tätigkeit oder Unthätigkeit, mit dem wirklichen oder möglichen Bewußtsein ihrer nach den Naturgesetzen wahrscheinlichen rechtsverletzten Folgen«. ²⁰ Offenkundig war die Idee der moralischen Verurteilbarkeit in Abgrenzung zu *dolus/culpa* ein unscharfes Konzept; dies zeigt sich auch daran, daß zwar *dolus* und *culpa* unterschieden wurden, aber begriffliche Anstrengungen zur Bestimmung des moralischen Anteils am Schuldverständnis unterblieben.

Indem die Aufklärung das Konzept einer individuellen persönlichen Freiheit²¹ entwickelt hatte, galt seitdem: »Das Merkmal der Zurechnungsfähigkeit wird in die Freiheit gesetzt«. ²² Damit ist vor allem gemeint, daß der Täter auch als moralisches Wesen hätte anders handeln können, und die Schuld liegt dann darin, daß er sich für

¹⁸ Sieht man von sehr jungen strafrechtswissenschaftlichen Konzepten wie derjenigen von Jakobs ab (vgl. Anm. 9), so bestimmt auch heute die Unterstellung freien Handelns die Begründung der Strafbarkeit. Die vorliegenden Ausführungen erklären demnach auch nicht, weshalb der Begriff des Vorsatzes wichtig ist (das ist er schon im römischen Recht), sondern welche Auswirkungen die Umstrukturierung des Prüfschemas hat.

¹⁹ Carl August Tittmann, Handbuch des gemeinen deutschen Peinlichen Rechts, Halle 1806 (Faksimiledruck, Frankfurt a.M. 1986), S. 250 (§ 101).

²⁰ Tittmann, Handbuch des gemeinen deutschen Peinlichen Rechts (wie Anm. 19), S. 254 (§ 102). Heute hat die Fahrlässigkeit als ein besonderer Typ des Vorsatzes diese *culpa* beerbt – auch heute muß Strafe trotz mangelnden Vorsatzes möglich sein.

²¹ Entsprechende Vorstellungen findet man erwartungsgemäß bei Kant auch wieder. Kantische Freiheitsvorstellungen sind somit auch völlig mit dem nunmehr zweifelhaften Schuldverständnis vereinbar: »Eine *unvorsätzliche* Uebertretung, die gleichwohl zugerechnet werden kann, heißt bloße *Verschuldung* (*culpa*). Eine *vorsätzliche* (d.i. diejenige, welche mit dem Bewußtseyn, daß sie Uebertretung sey, verbunden ist) heißt *Verbrechen* (*dolus*).« Immanuel Kant, Die Metaphysik der Sitten. Erster Theil. Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre, Königsberg 1797, S. XXIII (der Einleitung). Kants Vorstellungen zum Strafrecht und diejenigen von Juristen divergieren bisweilen. Vgl. für eine Übersicht: Heinz Holzhauser, Willensfreiheit und Strafe. Das Problem der Willensfreiheit in der Strafrechtslehre des 19. Jahrhunderts und seine Bedeutung für den Schuldenstreit, Berlin 1970 (Quellen und Forschungen zur Strafrechtsgeschichte, Bd. 1), S. 29 f.

²² Berner, Die Strafgesetzgebung in Deutschland (wie Anm. 15), S. 38.

die verbotene Tat entschieden hat.²³ Der Begriff der *culpa* drückt aus, daß eine »unvorsätzliche Übertretung«²⁴ ebenfalls strafbar ist.²⁵ (Fehlender *dolus* kann bei hinreichend guter Argumentation durchaus als Schuldausschließungsgrund durchgehen – wenn man zum Beispiel Zufall nachweist.²⁶) Um 1800 wurde die Strafrechtsdogmatik rege diskutiert; zwar war der abstrakte normative Schuld-begriff nicht in Greifweite, doch artikulierte sich in den Debatten ein Unbehagen angesichts der vorliegenden Differenzierungen. Beispielsweise vertrat G. A. Kleinschrod bereits 1801 die gemeinhin abgelehnte Auffassung, daß der Tatbestand eine objektive und eine subjektive Seite habe: »um strafen zu können, muß das volle sub- und objective *corpus delicti* [d.i. der Tatbestand] hergestellt seyn«.²⁷ Es gilt folgende Definition: »Im subjectiven Sinne ist *corpus delicti* das Daseyn jener Umstände, wodurch die Gesetzwidrigkeit selbst, der Dolus oder die Culpa des Verbrechens hergestellt wird.«²⁸ Dagegen wandte sich Tittmann explizit mit den Worten, »daß der Thatbestand nicht in den objectiven und subjectiven eingetheilt werden könne.«²⁹ Aus heutiger Sicht würde man zwei Konsequenzen einer allein objektiven Tatbestandsprüfung mutmaßen. Einerseits wurde wohl häufiger eine Verurteilung bei Vorliegen eines objektiven Verstoßes ausgesprochen, weil ein »Mangel der erforderlichen Aufmerksamkeit, Einsicht oder Fertigkeit«³⁰ leichter bejaht werden konnte und eine Erfolgsabsicht damit nicht zwangsläufig vorausgesetzt werden mußte; andererseits konnte häufiger von Strafe wegen der Persönlichkeit des Täters abgesehen werden, als dem heutigen Rechtsempfinden angemessen erschiene, weil ein solcher Begriff der Schuld offen war für entschuldigende Gesinnungen und gegebenenfalls für entschuldigendes standesgemäßes Handeln. Herrschende Meinung war insgesamt, den *dolus* auch auf der Grundlage einer moralischen Verurteilbarkeit zu bestimmen. Dies entsprach keineswegs den Bedürfnissen nach juristischer

²³ Im ALR (wie Anm. 16) ist dies niedergelegt in Th. II. Tit. XX. in den §§ 16 bis 25, insbes. in § 16.

²⁴ Vgl. Anm. 21.

²⁵ Etwas unglücklich gebraucht Alkalay den modernen Begriff des subjektiven Tatbestandes, wenn er unter dem Begriff der Notwehr die rechtshistorische Tradition dieser Begriffe skizziert: Michael Alkalay, Das materielle Strafrecht der Französischen Revolution und sein Einfluss auf Rechtsetzung und Rechtsprechung in der Helvetischen Republik, Zürich 1984, zugl. Diss. jur. (= Züricher Studien zur Rechtsgeschichte, Bd. 10), S. 73 ff.

²⁶ Zufall schließt Zurechenbarkeit aus. Er wird an anderer Stelle definiert: »Mittelbare Folgen, welche nicht vorausgesehen werden konnten, werden für zufällig gehalten«, ALR (wie Anm. 16) Th. I. Tit. III. § 6.

²⁷ G[allus] A[loys] Kleinschrod, Etwas über die Lehre vom Corpus delicti im Allgemeinen. In: Archiv des Criminalrechts 3/1 (1801), S. 34–43, hier S. 38 (§ 4).

²⁸ Kleinschrod, Etwas über die Lehre vom Corpus delicti im Allgemeinen (wie Anm. 27), S. 35, § 2.

²⁹ Tittmann, Handbuch des gemeinen deutschen Peinlichen Rechts (wie Anm. 19), S. 75, § 39.

³⁰ E[rnst] F[erdinand] Klein, Ueber *dolus* und *culpa* (ein Nachtrag zu Nr. 7. St. 2. B. I. und Nr. 9. St. 1. B. II. S. 316 ff.). In: Archiv des Criminalrechts 3/1 (1801), S. 105–120, hier S. 114.

Klarheit, und ein solches Verdikt wäre in dieser Form mutmaßlich von jedem zeitgenössischen Juristen bestritten worden. Doch je weniger methodisch die Schuldkonzeption ist, desto mehr Willkür in der richterlichen Entscheidung ist möglich.

Nun kann die eingangs skizzierte Hypothese zu ›Die Marquise von O...‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹ präzisiert werden. In der folgenden Analyse soll erwiesen werden, daß Kleists Texte, indem sie mögliche Implikationen des zeitgenössischen juristischen Konzeptes von Schuld konsequent zeigen, die Notwendigkeit einer alternativen Straftheorie nahelegen, ohne jedoch eine solche konkreter zu formulieren. In diesem besonderen Sinne handelt es sich um eine Kritik an dem Schuldbegriff, der um 1800 gültig war. Sie legen die Einführung eines subjektiven Tatbestandes und somit die Prüfung des Vorsatzes im Rahmen des Tatbestandes nahe.

III

Es werden zwei mögliche Verstöße gegen das Kriegsrecht in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ erwähnt und in ihrer Strafwürdigkeit geprüft: zum einen Homburgs, zum anderen Kottwitz' Mißachtung des kurfürstlichen Befehls. Im folgenden soll gezeigt werden, daß die Argumentation des Kurfürsten dem modernen Schuld- und Tatbestandsbegriff zunächst sehr nah ist, bis er gegen Ende des Dramas – im Augenblick seines plötzlichen Sinneswandels – sowohl in seiner Selbstpositionierung im Rechtssystem jäh wieder zum absolutistischen Herrscher des 18. Jahrhunderts wird als auch sich der älteren Schuldvorstellung ergibt.

Artikel 9 der sogenannten »Kriegsartikel«, die am 3. August 1808 verkündet wurden, regeln Subordinationsverbrechen klar: »Tätliche Widersetzung oder auch Drohen mit Gewehr wird mit Erschießen des Verbrechers bestraft.«³¹ Bei tätiger Befehlsverweigerung, d.h. einer Widersetzung gegen den Befehl durch eine *Tat*, wird jeder³² aufs härteste bestraft. Weil eine intakte Befehlskette als eine der wichtigsten Grundlagen einer funktionierenden Armee galt,³³ mußte tätliche Insubordi-

³¹ Publikationen aus den Preussischen Staatsarchiven, Bd. 94: Die Reorganisation des Preussischen Staates unter Stein und Hardenberg II/1, hg. von Rudolf Vaupel, Neudruck der Ausgabe von 1938, Osnabrück 1969, S. 412.

³² Zwar wird in Artikel 5 die Gültigkeit der Strafbestimmungen auf Unteroffiziere, Gemeine und sonstige Militärbedienstete eingeschränkt, doch werden die Paragraphen 6 bis 29 der genannten Kriegsartikel in der Verordnung über die Einschränkung der bisherigen Militärgerichtsbarkeit in § 8 die Disziplinargerichtbarkeit auf »Dienstverbrechen und Dienstfehler der Ober- und Unteroffiziere, Gemeinen und sonstigen Militärpersonen« ausgedehnt, so daß sie *das* Militärrecht bilden. Vgl. Publikationen aus den Preussischen Staatsarchiven (wie Anm. 31), S. 807f. Die zitierten Quellen belegen, wie rege Prinzipien des modernen Rechtsverständnisses in das Militärrecht eindringen.

³³ Es gilt unbestritten, daß »Subordination ein Haupttriebrad zur Erhaltung der Ordnung in der Armee ist«, Publikationen aus den Preussischen Staatsarchiven (wie Anm. 31), S. 429.

nation mit dem Tod geahndet werden. Was den (im heutigen Sprachgebrauch objektiven) Tatbestand angeht, ist an Friedrichs Tat wenig zu deuteln: Er handelt einem Befehl zuwider. Kontrovers zu diskutieren ist folglich in zeitgenössischer Begrifflichkeit die Schuld (und in heutiger der subjektive Tatbestand).

Eine Funktion der kurzen Kottwitz-Episode in der fünften Szene des fünften Aktes (SW⁹ I, 695 ff.) ist mitunter, eine Gegenfolie für die vielen Argumentationen um den komplizierteren Fall des Prinzen zu liefern. Kottwitz hat einen älteren Befehl mißachtet, doch hat er von Natalie durch ihre Täuschung einen neueren Befehl in des Kurfürsten Namen erhalten und befolgt. Der Tatbestand im zeitgenössischen Sinne ist erfüllt, und *culpa* könnte problemlos angenommen werden. Der Kurfürst unterläßt es jedoch zu bestrafen; Kottwitz' Nichtwissen schließt Vorsatz im modernen Sinne und die Irreführung durch Natalie schließt Fahrlässigkeit aus. Weil dem Kurfürsten nicht genügt, unter dem Tatbestand der Befehlsverweigerung allein die Nichtbefolgung eines Befehls zu sehen, ist für ihn unmittelbar klar, daß allein der Tatbestand (im modernen Sinne) nicht vorliegt. Auf eine ausführliche Begründung verzichtet der Kurfürst und beläßt es bei den Worten »Nicht, nicht! Versteh mich!« (SW⁹ I, 695). Der Kurfürst erscheint als derjenige, der die Willkür in Fragen der Schuld bei offenkundig erfülltem Tatbestand rigoros meidet und sich damit den Prinzipien der modernen Strafrechtsdogmatik annähert.

Homburg hat ebenfalls den Tatbestand der Befehlsverweigerung erfüllt – sogar im modernen Sinne. Die unterschiedlichen Diskussionsebenen der Befreiungsversuche von Homburgs Fürsprechern laufen auf zwei grundsätzlich unterscheidbare Strategien hinaus: Sie liefern Rechtfertigungs- bzw. Entschuldigungsgründe,³⁴ um einen nachträglichen *Freispruch* zu erwirken, und sie legen taktisch die Vorteile einer Freilassung Homburgs dar, um eine *Begnadigung* zu erreichen. Bei Kottwitz schlägt die Strategie genau in der Mitte seiner langen Rede um, als er die Erfolglosigkeit seiner Entschuldigungsversuche bemerkt. Auf die Begnadigung und die Differenz zwischen Freispruch und Begnadigung wird später noch genauer einzugehen sein.

Die Schuld im alten Sinne erlaubt genau die Infragestellung, die Kottwitz und Hohenzollern dem Kurfürsten vorbringen. Um 1800 und im Drama wird zwischen Rechtfertigung und Entschuldigung *begrifflich* nicht sauber getrennt (vgl. SW⁹ I, 696, Vs. 1525 für *rechtfertigen* und I, 699, Vs. 1630 für *entschuldigen*), denn diese Unterscheidung besaß noch keine theoretische Klarheit. Beide bestreiten angesichts des erfüllten Tatbestandes die Schuld Homburgs, so daß ihre Strategie eindeutig die *culpa* im zeitgenössischen Verständnis berührt. Bemerkenswert jedoch ist, daß beide Argumentationen geschickt als Versuch einer Rechtfertigung und einer Entschuldigung im modernen Sinne gelesen werden können. Sie erweisen sich bei näherem Hinsehen keineswegs als unjuristisch, und es ist augenfällig, daß die beiden

³⁴ Unter »entschuldigen« wird in diesem Text durchgängig der »Ausschluß der Schuld durch Gründe« verstanden.

Argumentationsrichtungen sehr scharf zwischen Rechtfertigung und Entschuldigung unterscheiden, ohne diese Begriffe voraussetzen zu können. Es liegt nahe zu vermuten, daß Hohenzollern und Kottwitz annehmen, daß der Kurfürst einer unjuristischen Argumentation unzugänglich wäre – und deshalb moralisch und politisch fundierte Argumente gekonnt ins Juristische übertragen. Dennoch überzeugen die Argumente nicht; an Homburgs Schuld bestehen keine Zweifel, auch bei ihm selbst nicht.

Kottwitz will zu Beginn seiner Argumentation im fünften Akt die Befehlsverweigerung durch einen Notstand rechtfertigen: Die Situation habe geboten, den Befehl zu mißachten, um eine Niederlage durch Nutzung einer guten Chance zu verhindern (SW⁹ I, 696 f., Vs. 1530–36); der Kurfürst akzeptiert die Rechtfertigung nicht, weil keine aktuelle Gefahr bestanden habe und bei Befolgung des Befehls erst recht die Schlacht gewonnen worden wäre. Kottwitz schwenkt auch um und arbeitet rhetorisch geschickt sowie nicht mehr juristisch darauf hin, daß für den weiteren Krieg der Kurfürst mehr an das Land als an das Recht denken solle.³⁵ Doch auch angesichts der nicht rechtlichen Argumentation bleibt der Kurfürst bei seiner Auffassung und begnadigt Homburg nicht. – Hohenzollern dagegen bemüht sich zunächst um eine Entschuldigung Homburgs: Er sei wegen des Handschuhs und der Verliebtheit bei der Befehlsvergabe nicht hinreichend zurechnungsfähig gewesen (SW⁹ I, 700–702, v. a. Vs. 1699–1705). Der Kurfürst gibt pointiert Hohenzollerns Argumentation (»Schlußgebäu«, SW⁹ I, 702) wieder: »Hätt ich [...] / Zweideutig nicht gescherzt, so blieb er schuldlos« (SW⁹ I, 702). Während für Hohenzollern ehrenhafte Verliebtheit und Verwirrtheit bereits hinreichend das Urteilsvermögen einschränken, lehnt der Kurfürst ab, einen Mangel an Einsichtsfähigkeit aus dem Vorliegen eines Handschuhs abzuleiten (zudem hätte die geistige Verfassung zum Zeitpunkt der Befehlsverweigerung eingeschränkt sein müssen und nicht bei der Entgegennahme des Befehls).

Zwei divergierende Vorstellungen über die Möglichkeit einer Strafaufhebung werden vom Kurfürsten erwogen, die zwei völlig unterschiedlichen Traditionen entspringen, was Homburg sofort, aber Natalie im übrigen überhaupt nicht versteht. Es handelt sich um die Opposition Freispruch durch Kassation versus Begnadigung. Zu dem Recht des Fürsten zu strafen ist korrespondierend auch das Begnadigungsrecht entstanden. Eine Begnadigung bietet sich genau dann an, wenn aus politischer Überzeugung die alle bindende Entscheidung getroffen wird, eine rechtskräftige Entscheidung eines Gerichtes aufzuheben. Sie ist somit ein Korrektiv, aber auch ein Defiziteingeständnis. Das Fehlen eines klaren rechtsdogmatischen Kriteriums, das einen Freispruch für Homburg zuließe, wird kompensiert durch die Begnadigung (die *als Entscheidung* außerrechtlich ist, selbst wenn sie rechtlich kodifiziert ist).³⁶ Die Begnadigung stellt eine besondere Form des Verzeihens dar,

³⁵ Vgl. vor allem SW⁹ I, 698.

³⁶ Sehr aufschlußreich dazu ist Kant, *Die Metaphysik der Sitten* (wie Anm. 21), S. 206.

weil der Begnadigende den Begnadigten trotz dessen Schuld annimmt. Die Begnadigung steht prinzipiell Gott zu (nicht umsonst wird der Kurfürst direkt nach Ausspruch der Begnadigung »vergöttert« und »angebeter« genannt, SW⁹ I, 707), weil er bereit ist zu verzeihen, wenn die Schuld eingestanden wird.³⁷ Und Begnadigung besteht schließlich in Willkür, es ist eine zwar formell kodifizierte, aber nicht materiell eingeschränkte freie Entscheidung (und damit ist sie nicht rechtlich im emphatischen Sinne und formell auch ein Prärogativ, das allein der Spitze der Exekutive zusteht).³⁸

Der Begnadigung steht der Freispruch des Kassationsgerichts gegenüber. Man entschuldigt oder rechtfertigt die Handlung des Täters, aber man verzeiht sie ihm nicht. Der Freispruch ist menschlich, nicht göttlich, weil er immer das Eingeständnis irrtümlicher Anklage impliziert (und damit Fehlbarkeit). Schließlich steht der Freispruch nicht für Willkür, sondern für Rechtsdogmatik, also für das Bemühen um Maximierung der Objektivität der Entscheidung bei gleichzeitiger Optimierung der Flexibilität der Entscheidungshilfe.³⁹ Gerade diesen Gegensatz meint der Kurfürst, wenn er »Willkür« gegen »Satzung« stellt (SW⁹ I, 680). Um die rechtliche Grundlage einer Begnadigung wissend, unterscheidet auch Homburg korrekt: »er darf« und »ich soll« (SW⁹ I, 690). Der Kurfürst *darf* willkürlich begnadigen, Homburg *soll* die Wahrheit sagen und die Strafe annehmen. Homburg irrt sich damit nicht in der Unterscheidung, sondern geht lediglich fälschlich davon aus, daß der Fürst sich der satzungsmäßigen Willkür bedienen werde, also der Begnadigung (der Exekutive), und nicht etwa der Kassation, die der Willkür entgegensteht. Sicher, daß der Kurfürst das Urteil nicht unterzeichnen werde, akzeptiert Homburg die juristische Entscheidung (»So lautet das Gesetz«, SW⁹ I, 670) und fürchtet, bis er erfährt, daß der Kurfürst die Unterzeichnung beabsichtigt, den Tod nicht im mindesten: »Doch eh er solch ein Urteil läßt vollstrecken« (SW⁹ I, 670), täte sich der Kurfürst nach Homburgs Überzeugung eher selbst Gewalt an. Homburg nähme eine Begnadigung an: Der Unterschied zwischen Kurfürst und Homburg liegt darin, daß der Kurfürst die Selbstvergottung und Willküranmaßung der Begnadigung vermeidet und Homburg dagegen wenig Zurückhaltung übt. Wenn der Kurfürst dem Prinzen von Homburg selbst den Fall zur Entscheidung übergibt, so überträgt er ihm nicht das Begnadigungsrecht, sondern bietet die Kassation an (»Kassier ich die Artikel«, SW⁹ I, 682), obschon er zuvor die Begnadigung kurz erwogen (»Er ist begnadigt!«, SW⁹ I, 681), dann aber verworfen hat.

Homburg wird gebeten darzulegen, weshalb er nicht bestraft werden soll (er könnte also wieder den Tatbestand oder die Schuld bestreiten); doch für den Fall,

³⁷ Vgl. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 173. Kritik am Absolutismus ist demnach Kritik am Begnadigungsrecht.

³⁸ Es ist im übrigen zu vermerken, daß der absolutistische Fürst selbst in Strafsachen derjenige war, gegen den als die Verkörperung des Staates das Verbrechen begangen worden ist; dies begründet auch, weshalb der Fürst selbst nie strafbar war.

³⁹ Vgl. Niklas Luhmann, Das Recht der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1993, S. 158.

daß er eine solche Begründung nicht vorweisen kann (und seiner Argumentation wird im Vorfeld bereits Gewicht eingeräumt: »solchen Kriegers Meinung«, SW⁹ I, 682), wird ihm keine Begnadigung in Aussicht gestellt. Homburg *erkennt* (im juristischen Sinne, auf den zurückzukommen sein wird) die Erfüllung des Tatbestandes und die Schuld: »Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust, / Wie ich es wohl erkenne« (SW⁹ I, 690). Er lobt sogar den Kurfürsten: »Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß« (SW⁹ I, 689). Zwar stellt er hier »Recht« und »großes Herz« zusammen, doch ist seine Selbstaufgabe im Kern der heroische Tod eines »solchen Kriegers« im Kampf. *Heroisch* heißt hier, daß die persönlichen Interessen ausdrücklich und bis zur Selbstaufgabe vor einem gemeinschaftlichen Ideal zurückgestellt werden, das gerade *nicht* im Recht besteht. Aber auch der Kurfürst handelt heroisch: Er stellt sein persönliches Interesse an Homburg zugunsten einer abstrakten Konzeption von Recht hintan. Gegenübergestellt finden sich die heroische Abstraktion im formellen Urteil des Kurfürsten und die heroische Konkretion im materiellen Tod Homburgs. Auf der einen Seite – derjenigen des Kurfürsten – stehen der ins Licht gerückte konkrete einzelne Mensch und der juristische Einzelfall, auf der anderen Seite – derjenigen des Prinzen – stehen das unparteiische, Gott zustehende überrechtliche Urteil und eine Annäherung an absolute Gerechtigkeit im ersehnten Verzeihen des Kurfürsten. Doch damit stehen sich zwei Prinzipien gegenüber: eine juristisch verstandene Gerechtigkeit, die den Einzelfall sieht und deren Gleichheitsgrundsatz nur aus Gleichheit vor dem Gesetz besteht, und eine politisch und theologisch verstandene Gerechtigkeit, die auf den Menschen blickt und deren Gleichheitsgrundsatz sich daraus speist, daß alle Menschen schließlich Kreaturen und Untertanen sind.

Darin konturiert sich schließlich auch die Erkenntnis, daß die Berücksichtigung des persönlichen Interesses und das juristische Verfahren der Prüfung und Würdigung des Einzelfalles auseinanderfallen. Sowohl der juristische Diskurs des 18. Jahrhunderts als auch der philosophische Diskurs beruhen seitdem auf einem Gleichheitsideal, das auf verschiedene Weisen konkretisiert werden soll. Zugespitzt formuliert heißt das, es stehen sich Rousseaus Gleichheitskonzept, das auf Gleichheit durch Identität setzt,⁴⁰ und Beccarias Gleichheitskonzept, das auf Gleichheit durch Differenz setzt, gegenüber. Gleichheit durch Identität meint eine Gleichheit im materiellen Sinne: Alle Menschen sind eins, deshalb darf niemand eine Sonderstellung erhalten, und daher müssen die konkreten Umstände eine Gleichstellung

⁴⁰ Vgl. Christian Moser, Prüfungen der Unschuld. Zeuge und Zeugnis bei Kleist und Rousseau. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, Rochester 2000, S. 92–112, hier S. 96. Moser setzt sich mit Unschuldsbeweisen durch Bezeugungen auseinander. »Schuld und Unschuld sind für Rousseau Seinskategorien« (S. 96). Die Möglichkeit, Unschuld als Seinskategorie zu lesen, ist auch bei Kleist gegeben, wie Moser aufzeigt (vgl. S. 108 f.). Darin erschöpfen sich Kleists Texte jedoch nicht, sondern erlauben, die Konkurrenz einer metaphysischen und juristischen Schuldprüfung zu diskutieren, nicht obwohl, sondern *weil* die »facts of life« im Zentrum von Kleists Arbeiten stehen. Helmut J. Schneider, Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist. In: KJb 2002, S. 21–41, hier S. 22.

aller ermöglichen. Gleichheit durch Differenz meint eine Gleichheit im formellen Sinne: Alle Menschen sind verschieden, deswegen muß jeder als Sonderfall behandelt werden, und daher muß die abstrakte Erfassung der Welt alle Möglichkeiten vorformulieren (das ist tatsächlich das Unternehmen der Kodifikationsbemühungen des späten 18. Jahrhunderts). – Beide Positionen verlangen eine Inversion und sind somit paradox: Gleichheit durch Identität erfordert die wohlüberlegte Erziehung des Einzelnen und eine völlige Umgestaltung des Soziallebens, um die Gleichheit zu erlangen, während Gleichheit durch Differenz erfordert, die besonderen Umstände des Einzelnen nicht zu seinen Gunsten zu werten, wenn die besonderen Umstände nicht unter allgemeinen Umständen subsumierbar sind. Die Nähe der kurfürstlichen Entscheidungen zu den Vorgaben der modernen Strafrechtsdogmatik untermauert die explizite Abkehr von der Willkür, namentlich die Gleichheit durch Beachtung des Einzelfalls ohne Rücksicht auf die gesellschaftliche Position des Angeklagten. Allerdings läßt sich dies auf einen Willkürverzicht nur in rechtlichen Dingen pointieren, denn der Kurfürst besteht zwar auf eine Emanzipation des Rechts, nicht jedoch auf eine Trennung der Gewalten, indem er selbst bereit ist, das Urteil zu kassieren, das Urteil zu vollziehen und das zugrundeliegende Gesetz zu erlassen.⁴¹ Die Gesetzgebung (SW⁹ I, 663) und die exekutive Gewalt (SW⁹ I, 670, Vs. 872 und I, 690, Vs. 1373) nennt der Text explizit. Das Gesetz, das der Kurfürst gibt, hat sogar die syntaktische Form strafrechtlicher Bestimmungen:

Wer immer auch die Reuterei geführt,
Am Tag der Schlacht, und, eh der Obrist Hennings
Des Feindes Brücken hat zerstören können,
Damit ist aufgebrochen, eigenmächtig,
Zur Flucht, bevor ich Order gab, ihn zwingend,
Der ist des Todes schuldig [...]. (SW⁹ I, 663)

Dagegen offenbart sich die rechtsprechende Gewalt des Kurfürsten vor allem darin, daß er eine Revision in der fünften Szene des fünften Aktes zuläßt; zudem greift er einmal ausdrücklich zum Begriff der Kassation (SW⁹ I, 682). Der wichtigste Grund für diese Zurückhaltung ist, daß selbst wenn der Kurfürst Recht spricht, er nur *für* das Recht spricht; denn bei Kleist, wie noch zu zeigen ist, spricht das Recht selbst Recht. So bildet sich die höchst erstaunliche Konstruktion eines juristischen Willkürverzichts bei gleichzeitiger politischer Willküranmaßung aus.

Am Ende scheitert diese Konstruktion. Der Belastungstest, dem das emanzipierte Recht im Drama unterworfen worden ist, wird nicht bestanden. Der Kurfürst gibt schließlich unversehens seine hehren Vorstellungen auf – aufgrund der Kriegsgefahr und auf Druck des Heeres. Die Politik behauptet sich schließlich über

⁴¹ Das Konzept der ternären Gewaltenteilungen, durch Montesquieu begründet, war bekannt und in den jungen USA bereits fortentwickelt und umgesetzt, vgl. Montesquieu, *De l'esprit des lois*, zitiert nach: Ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, éd. de la Pléiade, Paris 1951, S. 396–407. Vgl. die modernere Fassung bei Kant, *Die Metaphysik der Sitten* (wie Anm. 21), S. 165 und 169–173.

das Recht, doch bezeichnet die Plötzlichkeit der Begnadigung durch den Kurfürsten auch die iterierte Willkür: Im Staat Willkür regieren zu lassen, kann nur willkürlich beschlossen werden.

IV

Im ›Homburg‹ liegt der Versuch vor, mit Willkürverzicht durch Rechtsdogmatik Staat zu machen. In der Erzählung ›Die Marquise von O...‹ dagegen ist die Prüfung von Schuld eine prekäre, intimere Angelegenheit: Hat der Graf die Marquise vergewaltigt, oder hat die Marquise nicht die Einwilligung in den Geschlechtsakt gegeben? Die Ungewißheiten, die sich im Häuslichen einstellen, gleichen allerdings im Kern denjenigen, denen sich das Kriegerrecht widmen muß. Welche Tat vorliegt, tritt auch hier vor der Frage zurück, wer Schuld trägt. In der Erzählung verlagert sich gegenüber dem Drama der Akzent der Schuldbestimmung auf die zeitgenössische Unterscheidung *dolus/culpa*, insbesondere auf die Feststellung, wer was gewollt und gewußt habe. Legt man zur Bestimmung des Vorsatzes zugrunde, daß letztlich der Richter hierüber zu befinden habe, und geht man ferner von einer tatsächlichen Ohnmacht der Marquise aus, so kann man die folgenden Schlüsse ziehen. Die einschlägigen Regelungen des sexuellen Mißbrauchs fallen im Vergleich zur Strafbarkeit unehelicher Schwangerschaft (§§ 1048 bis 1060 ALR) weniger opulent aus. Die Tatbestände der ›Nothzucht‹ umfassen ausschließlich solche Taten, in denen der Täter die Wehrlosigkeit des Opfers herbeiführt und nicht einfach nur ein wehrloses Opfer vorfindet. Einschlägig kann aber der § 1052 ALR mit entsprechend guten Gründen sein: »Wer mit unwiderstehlicher Gewalt eine Person, die über zwölf Jahre alt ist, nothzüchtigt, soll sechs- bis achtjährige Festungsstrafe leiden.«⁴²

Die Rechtsnorm stellt eine Vergewaltigung unter Strafe, die wegen der überlegenen körperlichen Stärke des Täters möglich ist (die anderen Regelungen treffen eher Täuschungen oder Vergiftungen der Frau durch Liebestränke). Es ließe sich gut argumentieren, daß er seine größere Stärke in dem Augenblick sicherlich ausnutzt, weil die Marquise im Moment des Beischlafs wehrunfähig ist – insofern überwältigt er sie mit »unwiderstehlicher Gewalt«. *Nothzucht* ist das Herbeiführen des außerehelichen Beischlafs durch einen Mann gegen den Willen der Frau (solchergestalt, daß sie sich nicht erfolgreich wehren kann). Doch wie im Falle des Kriegerrechts soll hier nicht das Augenmerk auf dem (objektiven) Tatbestand liegen, der unter der Voraussetzung der Ohnmacht der Marquise als gegeben angenommen werden muß. Auf den Vorsatz des Grafen kommt es an. Und dieser müßte heute hinsichtlich jedes Tatbestandsmerkmals klar bejaht werden. Der Vorsatz ist zu bejahen, weil der Graf die Widerstandsunfähigkeit der Marquise offenbar wissentlich ausnutzt und den Beischlaf herbeiführt, indem er sie zur Duldung des Geschlechtsaktes zwingt.

⁴² Bei jüngeren Personen ist die Strafe höher.

Geht man jedoch umgekehrt davon aus, daß – im Sinne der Rechtsdogmatik um 1800 – der Vorsatz nicht als Teil des Tatbestandes geprüft werden muß, bietet sich bei dem entsprechenden Schuldbegriff eine *Entschuldigung* des Verhaltens an. Der Tatbestand, daß jemand ›geschlechtliche Handlungen an einem anderen gegen dessen Willen vornimmt‹, sie also ›nothzüchtigt‹, ist erfüllt. Aber der Täter kann – in zeitgenössischem Verständnis der Schuld – entschuldigt sein, wenn er annimmt, daß das Opfer keineswegs abgeneigt gewesen ist. Denn der offene Schuldbegriff ermöglicht die Argumentation, daß zwar F.s Wissen und Wollen auf einen Sexualakt mit der Marquise trotz ihrer Ohnmacht abzielt, daß er jedoch nicht in moralisch ›böser Absicht‹, sondern nur zur Erfüllung eines Begehrens gehandelt hat, das er sich als gegenseitiges vorgestellt hat: Nicht umsonst geht er von einer »ihm gegebenen, stillschweigenden Erklärung« (SW⁹ II, 127) zugunsten einer Verbindung mit ihm aus. Das schlechte Gewissen des Grafen ist noch kein Indiz für eine (moralische) Schuld hinsichtlich der Vergewaltigung. Er ist sich aber dessen bewußt, daß unabhängig von dem Einverständnis der Marquise ihre gesellschaftliche Position durch den Vorfall gefährdet ist – und dessen wäre er auf jeden Fall schuldig. Die in der Forschung gestellte Frage nach dem Vorliegen eines strafbaren Verbrechens⁴³ stellt sich also so dar, daß man die Strafbarkeit bejahen muß, wenn man Vorsatz im Tatbestand prüft, und den Grafen entschuldigen kann, wenn man seine Vorstellungen über die Haltung der Marquise unter der Schuld prüft.

Zugespitzt findet sich das Problem in der Verurteilbarkeit der Marquise, ja in der Strafbarkeit *ihrer* Verhaltens. Die Marquise wird außerehelichen Beischlafs bezichtigt. Und dies kann in der Tat um 1800 strafbar sein. So heißt es in § 903 ALR:

Sobald eine Geschwächte aus solchen ungewöhnlichen Umständen eine Schwangerschaft vermuthen kann, muß sie davon ihrem Schwängerer Nachricht geben; auch sich den Aeltern, Vormündern, oder bey deren Ermangelung einer Hebamme oder einer anderen ehrbaren Frau, welche selbst schon Kinder gehabt hat, entdecken, und sich deren Unterrichts bedienen.

Die Severität der Regelungen um Schwangerschaften (§§ 901 bis 946 ALR) rührt aus dem Ansinnen her, den Kindsmord zu verhindern (§§ 888 bis 900 sowie §§ 965 bis 991 ALR). Für den Fall der Marquise ist der genannte Paragraph einschlägig.⁴⁴ Hier erweist sich die zeitgenössische alleinige Unterscheidung zwischen Tatbestand und Schuld in ihrer Unzulänglichkeit. Prüft man wie heute den Vorsatz im Tatbestand, so ist die Marquise freizusprechen; prüft man nur die Schuld im Sinne des

⁴³ Vgl. Christine Künzel, Heinrich von Kleists ›Die Marquise von O...‹: Anmerkungen zur Repräsentation von Vergewaltigung, Recht und Gerechtigkeit in Literatur und Literaturwissenschaft. In: *Figurationen* 1 (2000), S. 65–81.

⁴⁴ Das Strafmaß bestimmt sich nach § 35 ALR: »Wenn die Gesetze eine willkührliche Strafe verordnen: so darf dieselbe nicht über Gefängnis von Sechs Wochen, oder Funfzig Thaler Geldbuße, ausgedehnt werden.« Die »ungewöhnlichen Umstände« werden vom Gesetz nicht präzisiert (vgl. § 901 ALR). Generell darf eine Schwangere ihre Schwangerschaft nicht verheimlichen (§ 933 ALR), und das Gesetz geht in § 924 ALR davon aus, daß früher oder später jede Frau ihre Schwangerschaft bemerken muß.

18. Jahrhunderts, so ist die Marquise zu verurteilen. Denn gemäß der oben gegebenen Definition läßt sich feststellen: Sie entschließt sich zu einer die Rechtsverletzung nicht bezweckenden Untätigkeit (sie will ihre Schwangerschaft nicht wahrhaben) mit dem möglichen Bewußtsein ihrer nach dem Naturgesetz wahrscheinlichen rechtsverletzenden Folgen (die Geburt eines Kindes ohne geeigneten vorangegangenen Unterricht). Hier greift offenbar das biologische Naturgesetz. Damit trifft sie die Schuld – obgleich nur *culpa* und nicht *dolus* vorliegt. Wenn von der »Kraft ihres schuldfreien Bewußtseins« (SW⁹ II, 126) die Rede ist, so verknüpft diese Wendung Schuld und Bewußtsein so eng, daß die Notwendigkeit der Entzerrung beider Konzepte sichtbar wird: Sie ist nicht schuldfrei, doch ihr Bewußtsein will für diese Schuld nicht eintreten, weil es um keinen Willen weiß. Die Wendung rechnet die Schuld nicht der handelnden Person zu, sondern ihrem Bewußtsein (und damit ihrem Willen und Wissen), und damit nähert sie sich der Forderung nach einer Prüfung des Vorsatzes im Tatbestand an.

Die Konstellation ist leicht zu klassifizieren, wenn die Marquise die Ohnmacht vorgetäuscht hat, berührt aber ein klassisches Problem der Handlungslehre, nämlich den Versuch. Um 1800 existierte der Begriff des Versuchs, der als Gegensatz zur »Vollbringung« der Tat definiert wurde und dessen Wesen ausschließlich »durch die Absicht selbst« bestimmt wird.⁴⁵ Das Irritierende an der Konstellation ist aber nun, daß man Absicht im Sinne von *dolus* verneinen kann und dennoch eine Absicht im Sinne eines Wissens um die Strafbarkeit für den Fall der angenommenen Situation bejahen kann. Zwei mehr oder minder psychologische oder psychologisierende Unterstellungen gegen den Grafen müssen zusammenkommen, um zu einem Urteil zu gelangen, so daß bei der zeitgenössischen Prüfung von Tatbestand und *culpa* Willkür wahrscheinlicher ist. Man sagt heute, grob formuliert, daß ein Versuch bei Verwirklichung eines Anfangs des objektiven Tatbestandes und bei vollem subjektivem Tatbestand vorliegt; der Graf hätte sich in aller Eindeutigkeit des Versuchs eines sexuellen Mißbrauchs widerstandsunfähiger Personen schuldig gemacht.

Um der Kuriosität willen sei erwähnt, daß der Graf, auch wenn er an das Einverständnis der Marquise glaubt, gemäß der Strafgesetzgebung des ARL zur Verantwortung gezogen werden könnte: »Jede Mannsperson, die sich eines außer der Ehe gepflogenen Beyschlafs bewußt ist, muß auf die Folgen, welche die Handlung bei der Geschwächten hervorbringen kann, aufmerksam seyn« (§ 914 ALR). Er selbst ist gemäß § 915 ALR für die Einhaltung des § 903 ALR verantwortlich und wird im Falle eines Verstoßes der Frau dagegen selbst zu »zwey- bis viermonathlichen Gefängnißstrafe« (§ 916 ALR) verurteilt. Möglicherweise rührt die Nervosität des Grafen auch daher.

⁴⁵ Tittmann, Handbuch des gemeinen deutschen Peinlichen Rechts (wie Anm. 19), S. 266, § 107.

V

Die Texte stellen selbstredend nicht offen aus, daß sie sich mit rechtsdogmatischen Fragen auseinandersetzen. Die wenigen Schlüsselwörter und die bezeichnenden Dialogpartien geben nur Indizien, so deutlich sie im ›Homburg‹ auch sein mögen. Den maßgeblichen Hinweis jedoch geben die Texte, indem in den Mittelpunkt sie denjenigen rücken, der allein über den Vorsatz entscheidet, den letzten Entscheidungsträger, den ›Richter‹. In der ›Marquise von O...‹ nimmt die Position des Richters beispielsweise einmal der Arzt ein; so erforscht er den Sachverhalt: »Wenn dein Bewußtsein dich rein spricht: wie kann dich ein Urteil, und wäre es das einer ganzen Konsulta von Ärzten, nur kümmern?« (SW⁹ II, 121) Doch genau auf diesen Sachverhalt legt die Erzählung den Finger: Selbst wenn jemand sich keines Geschlechtsverkehrs bewußt ist, können Sachkundige diesen unter sehr gewissen Umständen nachweisen. Der Arzt verfällt nicht zufällig ins Juristische, wenn er mitteilt, »daß er seine Aussage vor Gericht beschwören könne« (SW⁹ II, 120).⁴⁶

Voraussetzung dafür, daß die Justiz über den Vorsatz sowie über Willenserklärungen beim Vertragsschluß zu urteilen sich imstande sieht, ist, daß ein Gericht den Willen einer Person feststellen kann. Die notwendigen theoretischen Grundlagen schafft sich das Recht aber erst im Laufe des 19. Jahrhunderts.⁴⁷ Erst seitdem bestimmt das Gericht in seiner Entscheidung offen, wer was gewollt und mit welchem Wissen und Vorsatz er oder sie gehandelt hat. Wie an dem Beispiel der Schwangerschaft der Marquise angedeutet, haben jedoch die Beteuerungen des Einzelnen auch um 1800 vor Gericht wenig Gewicht, wenn Sachverständige, Zeugen oder Plausibilitätserwägungen diesen widersprechen. Die Texte Kleists weisen darauf hin, daß der Willen der einzelnen Figuren nicht sicher anhand ihrer Selbstzeugnisse erschlossen werden kann⁴⁸ und die anderen Figuren, die über das Verhalten zu urteilen haben, letztlich die *Entscheidung* über den Willen zu treffen haben.⁴⁹ Und genau diese Annahme ist am Ende bindend und führt zu Konsequenzen.

⁴⁶ Auf die im Ermittlungsverfahren aussagekräftige und unkontrollierbare Sprache des Körpers weist ausdrücklich folgender Aufsatz hin: Manfred Schneider, Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1994, S. 107–126 (S. 119 für ›Die Marquise von O...‹). Inwiefern jedoch ein wissenschaftlicher Aufsatz, der einen kriminologischen Schwerpunkt hat und in einer juristischen Zeitschrift von 1798 erschienen ist, als »Vorschriftsformel« aus der »Strafprozeßordnung« interpretiert werden kann (S. 116f.), bleibt unklar. Manfred Schneider bezieht sich offenbar auf den folgenden Aufsatz: G[allus] A[loys] Kleinschrod, Ueber die Rechte, Pflichten und Klugheitsregeln des Richters bey peinlichen Verhören und der Erforschung der Wahrheit in peinlichen Fällen. Zweyte Hälfte. In: Archiv des Criminalrechts 1/2 (1798), S. 67–113 (107f.).

⁴⁷ Vgl. Luhmann, Das Recht der Gesellschaft (wie Anm. 39), S. 92.

⁴⁸ Vgl. auch dazu Manfred Schneider, Die Inquisition der Oberfläche (Anm. 46).

⁴⁹ Die Texte Kleists formulieren einen »Imperativ des Lesens«, indem sie über eindeutige Uneindeutigkeiten Auslegung und Entscheidung erzwingen. Volker Kaiser, Der Haken der

Die Entscheidung entscheidet. Im ›Zerbrochnen Krug‹ sagt Veit: »Es wird sich alles hier entscheiden.« Und Frau Marthe antwortet: »O ja. Entscheiden« (SW⁹ I, 192). Die rechtsdogmatische Differenzierung zwischen subjektivem Tatbestand und der Schuld setzt die Überzeugung voraus, daß das Gericht entscheiden kann, ob Vorsatz vorliegt oder nicht. Ähnlich entscheidet das Gericht bei Verträgen darüber, welchen Willen eine Vertragspartei zum Ausdruck gebracht hat. Diese Kompetenz wird maßgeblich erschwert durch denjenigen Umstand, der, nimmt man Luhmanns rechtssoziologische Analyse an, für die Entstehung eines ausdifferenzierten Rechtssystems maßgebliche Voraussetzung war: das Verbot, eine gerichtliche Entscheidung zu verweigern. Die Ursprünge dieses Verbotes gehen auch auf die Aufklärung zurück und finden im ›Code civil‹ in Kleists Zeit bereits eine sehr drastische Formulierung.⁵⁰ Die besondere Stellung des Gerichtes zeichnet sich dadurch aus, daß es eine Entscheidung treffen *muß*. Ein Gericht muß feststellen, daß jemand vorsätzlich oder daß jemand nicht vorsätzlich gehandelt hat. Es darf genau nicht sagen: ›Wir können das nicht beurteilen.‹

Und dies, der Entscheidungszwang, beherrscht Kleists Texte. Wenn auch Anspielungen auf Beweggründe in Erzählungen wie ›Michael Kohlhaas‹ und ›Die Marquise von O...‹ gegeben werden, so verlaufen sich die den Personen zuzurechnenden Handlungen in eine Unsicherheit darüber, wer was gewollt hat. Am deutlichsten tritt die Bedeutung der Entscheidung in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ hervor; der Prinz warnt auch: »Du übersahst die Stelle wohl?« (SW⁹ I, 688) Denn er erkennt, daß der Brief des Kurfürsten genau folgendes von ihm verlangt: »Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!« (SW⁹ I, 688) In der ›Verlobung von St. Domingo‹ hat die fehlerhafte Ermittlung von Tonis Willen durch Gustav eine tödliche Folge. Gustav erschießt Toni, weil er sicher weiß, daß sie ihn gefesselt hat. Ihr ist die Fesselung zurechenbar, also ist der (objektive) Tatbestand erfüllt, sie hat die Fesselung gewollt und Freiheitsentziehung ist moralisch verwerflich, also liegt *dolus* vor, somit kann sie ihre gerechte Strafe empfangen. Hätte er um ihre eigentliche Absicht, ihm das Leben zu retten, gewußt, hätte er die Handlung moralisch gebilligt, und er hätte sie nicht hingerichtet.

»Das Kriege recht gleichwohl, sagt man, hat gesprochen?« (SW⁹ I, 669) So fragt Homburg. Dieser »Spruch des Kriege rechts« selbst (SW⁹ I, 669, 703) zeugt nicht nur von der Vorstellung des 18. Jahrhunderts, die sich in den Kodifikationsbemühungen ausdrückte, der Richter erkenne im jeweils vorliegenden Fall, was Recht sei, ohne einen persönlichen Anteil zu haben, als spreche das Recht selbst,⁵¹ sondern in

Auslegung. Zur Lektüre von Kleists ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Athenäum 7 (1997), S. 193–210, hier S. 209, vgl. auch S. 202 f.

⁵⁰ Vgl. Luhmann, Das Recht der Gesellschaft (wie Anm. 39), S. 310–319.

⁵¹ Die Idee findet sich in aller Radikalität bei Montesquieu: »De même, en Angleterre, les jurés décident si l'accusé est coupable, ou non, du fait qui a été porté devant eux; et, s'il est déclaré coupable, le juge prononce la peine que la loi inflige pour ce fait: et pour cela, il ne lui faut que des yeux.« Montesquieu, De l'esprit des lois (wie Anm. 41), S. 311 VI, 3.

Kleist Formulierungen steckt ein Kurzschluß, der etwas darüber hinausgeht: »Das Kriebsrecht mußte auf den Tod erkennen« (I, 670). Die gebräuchliche Verwendung von *erkennen* bei Urteilen nährt eine bestimmte Annahme des juristischen Selbstverständnisses, die einer Selbstüberhöhung gleichkommt: Der einzelne Richter entscheidet nicht, sondern er erkennt, was Recht ist. Es ist somit für den Kurfürsten und für Homburg, dem das »Gesetz die Kugel zuerkannte« (SW⁹ I, 693), selbstverständlich, daß nur das Recht selbst erkennt, was Recht ist. Deswegen bleibt die kurfürstliche Anmaßung der Judikative auch im vagen; gerade in seinem emanzipierten Rechtsverständnis kann auch er, wenn er ein Urteil kassiert, nur dem Recht dazu verhelfen, selbst zu sprechen. So ist nur bedingt der Kurfürst als der Richter zu identifizieren, wie auch lediglich für ein partikulares Urteil in der »Marquise von O...« der Arzt als Richter auftritt, gleichsam nur als Sprachrohr einer Entscheidung. Nicht nur die Entscheidung entscheidet selbst, auch das Recht spricht selbst Recht. Das ist keineswegs ein eitles Wortspiel, sondern eine Präzisierung des juristischen Selbstverständnisses (mehr desjenigen des späten 18. Jahrhunderts als des heutigen): Nur das Recht (das ist die Rechtsdogmatik in ihrer Anwendung) kann über Recht befinden,⁵² alle anderen haben nur Rechtsgefühl. Und Rechtsgefühl hat mit Recht nur wenig gemein, so heißt es von Kohlhaas nicht umsonst: »Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder« (SW⁹ II, 9). So überrascht es wenig, daß eine Lektüre, die sich für rechtsdogmatische Anspielungen interessiert, bei »Michael Kohlhaas« keineswegs fündig wird.⁵³

Die Brisanz der Strafrechtsdogmatik liegt nicht darin, daß nur ihr (und nicht etwa dem Gesetz) zusteht zu bestimmen, was *Schuld* ist, sondern sie zwingt (wie eingangs erwähnt) zur Entscheidung, zum Urteil. Jede Entscheidung ist einschneidend; sie kann im Extremfall eine über Leben und Tod sein. Trotz der Unsicherheit, die die Beteiligten füreinander durch ihre Informationen erzeugen, muß schließlich eine Entscheidung der entsprechenden Landesfürsten, der Gerichte oder der Patriarchen getroffen werden. Luhmann weist ausführlich darauf hin, daß die Entscheidung, die sich in der Gegenwart vollzieht, auf keine Weise eindeutig durch die Vergangenheit vorbestimmt sein kann, aber statt dessen die Zukunft zu beeinflussen sucht.⁵⁴ Man kann sogar sagen: »Entscheidungen gibt es nur, wenn es etwas prinzi-

⁵² Die noch um 1800 gültige Auffassung, der Richter spreche nur für das Recht, stützt sich auf die Rechtsdogmatik, vgl. W[infried] Hassemer, Rechtssystem und Rechtsdogmatik. In: HRG, Bd. 4, Sp. 387f.

⁵³ In »Michael Kohlhaas« werden Normen ohne Kenntnis der Rechtsdogmatik ausgelegt; so muß am Ende auch wieder die Politik alles richten, damit schließlich gesagt werden kann: »Persönliches Rechtsempfinden und allgemeine Gesetznormen fallen am Ende zusammen«, Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie (wie Anm. 5), S. 295. Für ein ähnliches Resultat trotz anderer Prämissen vgl. David Ratmoko, Das Vorbild im Nachbild des Terrors. In: KJb 2003, S. 218–231, hier S. 226.

⁵⁴ Luhmann, Das Recht der Gesellschaft (wie Anm. 39), S. 305–310.

piell Unentscheidbares (nicht nur: Unentschiedenes!) vorliegt«,⁵⁵ denn es bedürfte keiner Entscheidung, wenn die Sachlage klar wäre. Bei Derrida (auch wenn sich sein Ansatz in vielem von Luhmanns gravierend unterscheidet) erscheint das Luhmannsche Paradox wieder, allerdings als Aporie: »la hantise de l'indécidable«. ⁵⁶ So expliziert er: »Aucune justice ne s'exerce, aucune justice n'est rendue, aucune justice ne devient effective ni ne se détermine dans la forme du droit, sans une décision qui tranche«. ⁵⁷ Derrida führt weiter aus, daß diese Entscheidung letztlich ihre eigenen Gründe nicht benennen kann und deshalb angeklagt werden kann, eine »folie« zu sein. ⁵⁸ Es mag Wahn sein, doch hat er Methode: die der Rechtsdogmatik.

Dieser Wahn regiert jedoch nicht nur im Recht, sondern auch in Kleists Texten. Luhmann deutet den Zusammenhang zwischen Literatur und Recht, ⁵⁹ zwischen Interpretation und Entscheidung an. Nach seiner Beschreibung des Rechtssystems entfaltet sich eine Bestimmung richterlichen Urteilens durch Texte und ihre Interpretation, doch ohne daß eine solche Interpretation eindeutig ein Urteil ablesen ließe, egal wie verbindlich die zugrundeliegenden Texte nun sind. Die Interpretation stellt eine gewisse Verlässlichkeit des Rechts sicher; um sie durchzusetzen, bedarf es einer geeigneten Argumentation. Den Willen einer Person kann man erschließen, doch dabei darf man ihren Äußerungen nicht blindlings glauben. So verhält es sich aber auch mit einem literarischen Text: Er zwingt uns die Entscheidung über seinen Sinn auf. Was Kleists Texte in besonderem Maße leisten, ist, daß sie ihre Interpretation und schließlich die Entscheidung über die Vorfälle stark binarisieren. Sie überlassen so nicht nur dem Leser gewisse Entscheidungen (so verfahren bekanntlich alle Texte, wenn man will), sondern stellen zudem den Entscheidungszwang aus. Sie weisen zusätzlich mittels der unterschweligen rechtsdogmatischen Problematisierungen darauf hin, daß jeder Sinn letzter Entscheidungen bedarf, die trotz ihrer prinzipiellen Kontingenz auf möglichst stabile semantische Programme angewiesen sind (wie sie das Recht unter anderem zur Verfügung stellt), damit Willkür minimiert wird, wenn es um Leben und Tod geht. Das Verbot der Justizverweigerung ist das Verbot der Interpretationsverweigerung. Und beide wiederum sind damit – paradoxerweise – ein Verbot von Willkür.

⁵⁵ Luhmann, *Das Recht der Gesellschaft* (wie Anm. 39), S. 308; er beruft sich auf ein allerdings geringfügig anders begründetes Postulat Heinz von Foersters: »Only those questions that are in principle undecidable, we can decide.« Heinz von Foerster, *Ethics and Second-Order Cybernetics*. In: *Cybernetics and Human Knowing* 1 (1992), S. 9–19, hier S. 14.

⁵⁶ Jacques Derrida, *Force de loi. Le »fondement mystique de la loi«*, Paris 1994, S. 52.

⁵⁷ Derrida, *Force de loi* (wie Anm. 56), S. 52.

⁵⁸ Derrida, *Force de loi* (wie Anm. 56), S. 56.

⁵⁹ In Anlehnung an Pierre Legendre kommt bei seiner Analyse kriminologischer sowie psychologischer Aspekte in Kleists Texten Manfred Schneider zu einem ähnlichen Ergebnis, vgl. Schneider, *Die Inquisition der Oberfläche* (wie Anm. 46), S. 124.

ADAM SOBOCZYNSKI

DAS ARCANUM DER ›MARQUISE VON O....‹

Kleists preußische Novelle zwischen Verstellungskunst und Gottesbegehren

I. *Der gespaltene Schwan*

Der Schwan, so weiß Zedlers ›Universal-Lexicon‹ zu berichten, ist ein zweideutiges Geschöpf. Zwar wird er häufig als ein »glückliches Zeichen angesehen« und

[...] auch gerne unter die Schiffszeichen genommen. Sonst wird er als ein Sinnbild der Unschuld und Frömmigkeit, weil er mitten in faulen Wassern dennoch seine Weisse behält; der Falschheit, weil er ein schwarzes Fleisch mit weissen Federn decket, und also auswendig anders als inwendig beschaffen ist; der Großmüthigkeit, weil er kein Gefecht anfänget, sich aber eines feindlichen Angriffs tapfer erwehret; und der Gelassenheit, weil er mit Singen an seinen Tod gehen soll, genommen.¹

Der Lexikonartikel, man ahnt es schon, beschreibt die Marquise von O...., die als Novellenfigur Kleists zwischen dem zeitgeschichtlichen Konzept des verstellten Frauenzimmers² und dem Phantasma der inkarnierten Heiligen changiert. Der Schwan selbst ist eine Metapher der Verstellung. Sein Inneres ist anders beschaffen

¹ Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Bd. 35 (Schle-Schwa), 2., vollst. photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig u. a. 1743, Graz 1996, Sp. 1839.

² Vgl. das Standardwerk zur Verstellungskunst (*dissimulatio artis*) von Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992. Ferner August Buck, *Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barocks*. In: *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt a.M. u. a. 1981*, S. 85–103. – Erst in allerjüngster Zeit wird der Stellenwert von Kleists intertextueller Verarbeitung voraufklärerischer, insbesondere moralistischer Texte von der Forschung erkannt. Günter Blamberger hat plausibel machen können, dass die literaturwissenschaftliche Tendenz, Kleists Modernität festzuschreiben, den Blick dafür verstellt, dass sich seine Texte häufig an voraufklärerischen Kampf- und Duellszenarien der kühlen Menschenbeobachtung und strategischen Verhaltensnormierungen des Hofes orientieren; vgl. Günter Blamberger, *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*. In: *KJb 1999*, S. 25–40; zudem: Ders., *Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist*. In: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer*, hg. von Sabine Doering u. a., Würzburg 2000, S. 273–281. An diese Beobachtungen Blambergers soll dieser Beitrag dezidiert anschließen.

als seine äußere Hülle. Dissimulatio oder bürgerliche Unschuld, in einem dieser beiden Extrempole wird die ›Marquise von O...‹ durch die anderen Figuren der Erzählung verortet. So, wie es keinen Zweifel daran gibt, dass die Marquise entweder schwanger oder nicht schwanger ist, scheint es keine Alternative zur binären Codierung verstellt/nicht verstellt zu geben. Agiert die Marquise im Sinne der *arcana imperii* in der Logik der Verstellungskunst oder im Sinne der bürgerlichen Moral und ihres Wahrhaftigkeitscodes, ist sie moralisch oder moralistisch?³ Das ist der Prüfstein, den die Eltern der Marquise auszuloten trachten. Und es ist dabei das Faktum des Körpers, genauer das Faktum der Schwangerschaft, das sie fokussieren: ein *corpus delicti*, das nicht hintergangen werden kann, ein detektivischer Beweis, der eigentlich keiner weiteren Worte bedarf. Doch genau betrachtet ist die Überschreitung dieses zunächst offensichtlichen Beweises des schwangeren Körpers der Punkt, der den Spannungsbogen der Erzählung zusammenhält. Erst in der Unentscheidbarkeit von bürgerlicher Wahrhaftigkeit und höfisch konnotierter Verstellungskunst liegt das Vergehen der Marquise. »Eine Hebamme! rief Frau von G... mit Entwürdigung. Ein reines Bewusstsein und eine Hebamme! Und die Sprache ging ihr aus« (DKV III, 162). Im unmöglichen Zusammenfall von Rhetorik und wahrhaftigem Ausdruck setzt das eigentliche Skandalon an. Denn damit wird die Marquise entweder zur Heiligen oder zur sich verstellenden Schlange fixiert, die die Hybris probt. Der Schwan vereinigt beides, und dieses hybride Wesen gilt es im Folgenden einer näheren Untersuchung zu unterziehen.

Rekapitulieren wir aber zunächst das ungeheure Geschehen der Novelle. Wie in Kleists ›Findling‹ bildet auch in der ›Marquise von O...‹ eine verunglückte Rettung den Handlungsmotor der Erzählung; auch hier wird einer »Dame von vortrefflichem Ruf« (DKV III, 143) damit ein phantasmatisches Gottesbegehren eingepflanzt, das nun allerdings durch eine zweite Einpflanzung konterkariert wird. Denn ihr »Engel«, der russische Graf F..., hinterlässt mit einer »verbindlichen französischen Anrede« (DKV III, 145) nicht nur einen starken Eindruck, sondern auch seinen Samen im Körper der Witwe und Mutter »von mehreren wohlherzogenen Kindern« (DKV III, 143). Diese, wie die Forschung einmütig meint bescheinigen

³ Zu diesem dialektischen Verhältnis von Geheimnis und Aufklärung vgl. Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, München 1959. Wichtige, neuere Untersuchungen sind: Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994; Lucian Hölscher, *Öffentlichkeit und Geheimnis: eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1979; Manfred Voigts, *Thesen zum Verhältnis von Aufklärung und Geheimnis*. In: Schleier und Schwelle. Bd. 2: *Geheimnis und Offenbarung*, hg. von Aleida und Jan Assmann, München 1998 (*Archäologie der literarischen Kommunikation*; V, 2), S. 65–80. Aus soziologischer Sicht haben sich dem Geheimnis genähert: Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. In: Ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 12, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1992; Niklas Luhmann, *Geheimnis, Zeit und Ewigkeit*. In: Ders. und Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt a.M. 1989, 101–137.

zu können, Vergewaltigung der Marquise wird in ein Kriegsgeschehen eingebettet, welches die »Gegend umher mit den Truppen fast aller Mächte und auch mit russischen erfüllte« (DKV III, 143). Der »Commandant[] der Zitadelle bei M....« (DKV III, 143), Vater der Marquise, der den Befehl hat, den Platz zu verteidigen, antwortet den russischen Truppen zwar mit Kugeln und Granaten, kann aber der Eroberung der Festung, die »mit Sturm« erfolgt (DKV III, 144), nichts entgegenzusetzen. Im Zuge der Kriegswirren um die Festung fällt die Marquise aus dem brennenden Gebäude in die Arme »feindlicher Scharfschützen«, die sie »schändlichst[]« (DKV III, 144) misshandeln. Hier trifft nun schließlich der russische Offizier Graf F... ein, der im Zuge eines Ohnmachtsanfalls der Marquise nicht nur einen wohlbekannten Gedankenstrich in die Weltliteratur einfügt; und das bekanntlich mit weitreichenden Folgen: Nachdem der wunderliche Zustand dieser neuzeitlichen Muttergottes sowohl von einem Arzt als auch einer Hebamme bestätigt wird, erfolgt die Verstoßung aus dem Paradies, dem elterlichen Haus. Die Marquise zieht sich mit einem »schuldfreien Bewußtsein[]« (DKV III, 167) und ihren beiden Kindern auf ihr Landgut zurück. Dieser Rückzug aus der bürgerlichen Welt ist teuer erkaufte, denn die Marquise hatte faktisch einer erneuten Heirat bereits zugesagt; der Graf hatte nicht nur die Zitadelle, sondern auch ihr Herz, gewissermaßen unter Zeitdruck, im Sturm erobert.

Was schließlich erfolgt, sind Re-Integrationsversuche der verbannten Marquise, die sie letztlich selbst einleitet. Mit einer Zeitungsannonce, die den Vater ihres Kindes beschaffen soll, wendet sie sich in einem Schritt, der den »Spott der Welt« (DKV III, 143) reizt, an die bürgerliche Öffentlichkeit. Nachdem der Graf in seinem erneuten Versuch, vergeblich durch »eine hintere Pforte« (DKV III, 170) seinen Heiratsantrag vorzubringen, gescheitert ist, kehrt er schließlich auf die mediale Ebene der Schriftzeichen zurück. Den Ort der Zusammenkunft verlegt er dabei in einer Annonce explizit vor das Elternhaus und evoziert damit letztlich eine Finte der Mutter. Diese presst unter der Vorgabe, der Vater des Kindes sei Leopardo der Jäger, aus der Marquise eine Verwirrung der Gefühle heraus, die als Beweis ihrer Reinheit und Unschuld fungiert. Hierauf erfolgt jene skandalöse, inzestuöse Versöhnungsfeier zwischen Vater und Tochter, der die Obristin mit überschäumender voyeuristischer Lust beiwohnt. Am Ankunftsstag des Bräutigams, denn man hatte sich gemeinsam entschlossen, dem Kind einen Vater und der Marquise einen Ehemann zu besorgen, erscheint der Graf F..., doch diesmal in den Augen der Marquise bekanntlich nicht als Engel, sondern als Teufel. Und es bedarf nun schließlich nicht nur der Überredungsversuche der Eltern, sondern auch 20.000 Rubel des Grafen, bis ihm schließlich gestattet wird, sich auch in Zukunft mit einer »ganze[n] Reihe von jungen Russen« (DKV III, 186) in die Genealogie der Familie einzuschreiben.

Doch kommen wir zurück zum Schwan. Der Graf – wie die Marquise Engel und Teufel zugleich – hat von Anbeginn seiner Verführung einen Wissensvorsprung gegenüber allen anderen Protagonisten der Novelle. Das Geheimnis seiner Vater-

schaft, seine »einzige nichtswürdige Handlung«, die er zu verbergen beabsichtigt, versucht er eiligst »wieder gut zu machen« (DKV III, 152). Nachdem er im Kriegsgeschehen von einer Kugel beinahe tödlich getroffen wurde, unternimmt er jenen überstürzten Heiratsantrag, der ihn zunächst dazu zwingt, sich in den Gästezimmern der Familie einzurichten, um im abendlichen Salongespräch eine nähere Bekanntschaft mit der Familie zu ermöglichen. Sobald er den Obristen mit Kriegs- und den Sohn mit Jagderlebnissen unterhalten hat, gibt er folgende Kindheitserinnerung vom Schwan zum Besten.

[Er] erzählte [...] mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen; versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg. (DKV III, 156f.)

Die Marquise wird hier, wie es so häufig in Kleists Texten – und zwar nicht nur weiblichen – Figuren widerfährt, als außerzeitliche *imago* fixiert. In diesem Fall wird die adlige Protagonistin zum imaginären Schwan gebannt, den man noch so häufig mit Kot, allgemeiner: mit Signifikanten (auf der Ebene des Handlungsgeschehens ist dies freilich der Samen des Grafen) bewerfen und befruchten kann, stets transformiert sich dieses unerreichbare Wesen in den vorbeschmutzten, reinen Zustand.⁴ Es wird damit zum Signum des Begehrens des Grafen fixiert, einerseits insofern als es Zeit subvertiert und damit jeglichem Zeichenprozess trotzt, andererseits indem es als körperlich-unzerstörbare Ganzheitsvorstellung fixiert wird. Struktural gesprochen fügt sich der Schwan in eine ganze Reihe von paradigmatischen Verdichtungen des Textes ein. Die Marquise ist nicht nur ein Schwan, sie ist die »vortrefflich[e]« (DKV III, 143) christliche Muttergottes: »o du Reinere als Engel sind« ruft die Obristin nach ihrer erfolgreichen List aus: »du Herrliche, Überirdische« (DKV III, 177). Sie ist zudem die für das 18. Jahrhundert so entscheidende, transparente, von allen Verstellungen, von allem sexuellen Begehren befreite Unschuld. Den paradigmatischen Verdichtungen der Marquise steht der Graf in nichts nach: auch er zunächst ein Engel, »schön, wie ein junger Gott« (DKV III, 149), ein Amphitryon, ein heroischer Kriegsheld, nicht zuletzt aber ein wiederauf-erstandener Jesus, der totgeglaubt wieder ins Handlungsgeschehen eingreift.

⁴ Zur Terminologie des Imaginären verweise ich auf den einschlägigen Aufsatz von Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders., Schriften I. Hg. von Norbert Haas, Olten und Freiburg im Breisgau 1973, S. 61–70.

Die einzelnen Metaphern dieser Paradigmen, die für die Figuren einstehen, in sie emphatisch hineingelesen werden können, kann man jeweils zum Interpretationsanker erheben. Man ist in der jüngeren Forschungsliteratur dabei im Wesentlichen zu folgenden Ergebnissen gekommen: Es handele sich um eine Erzählung, die das Konzept der heiligen Familie reflektiere,⁵ um eine Auseinandersetzung mit Konzepten zeitgenössischer Weiblichkeitsvorstellungen zwischen Antike und moderner Kleinfamilie,⁶ um eine Vergewaltigungsphantasie im Zeichen des zweiten Koalitionskrieges gegen Napoleon⁷ und besonders prominent: um eine Novelle, die das ›absolute Gefühl‹ zum Thema mache;⁸ ein Gefühl, das gewissermaßen aufgrund der falschen Gesellschaft aus der unschuldigen Marquise herausgepresst werde.

Bevor an dieser Stelle einer dieser Varianten übereilt der Vorzug gegeben wird, erscheint es sinnvoll, die Voraussetzungen dieser literaturwissenschaftlichen Signifikationen selbst in den Blick zu rücken. In diesem Zusammenhang lohnt ein Blick auf die Verbannung der Marquise aus dem elterlichen Heim; auf jene Szene also, die der Forschungsliteratur bis in die siebziger Jahre als Beleg für das ›absolute Gefühl‹ der Marquise diente. Nachdem der Obrist seine ihn umfassende Tochter mit einem Schuss an die Zimmerdecke vertrieben hat, weiß sich die Marquise auf der Höhe ihres Unglücks bekanntlich zu sammeln: »Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor« (DKV III, 168). Aufgrund ihrer rätselhaften Schwangerschaft aus der kleinfamilialen Idylle verbannt, reist sie kurzentschlossen ins Landhaus samt Gartenlaube. Und es ist nur ein Gedanke, der ihr unerträglich ist: nämlich »daß dem jungen Wesen, das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen, ein Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben sollte« (DKV III, 167).

Das *arcanum* der unbefleckten Empfängnis ist göttlich, denn es markiert eine »Grenze bis«, eine Schwelle, die nicht übertreten werden kann. Diese kann, dies belegen zahlreiche Deutungen, auf vielfältigste Weise interpretiert werden: als epistemologische Wissensgrenze, als ästhetisch-poetologische Darstellungsgrenze, als psychoanalytische undarstellbare Urszene, auch als religiöses Transzendenzversprechen. Dem kann aber eine differente Geheimniskonfiguration entgegengesetzt

⁵ Vgl. Albrecht Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt a.M. 2000, S. 188–202.

⁶ Vgl. Barbara Vinken und Anselm Haverkamp, *Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists ›Die Marquise von O....‹*. In: Heinrich von Kleist. *Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1994, S. 127–147.

⁷ Vgl. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*, Freiburg im Breisgau 1987.

⁸ Beispielsweise Walter Müller-Seidel, *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists ›Die Marquise von O....‹*. In: *DVjS* 28 (1954), S. 467–515, vgl. vor allem S. 510ff.

werden, die man als »Grenze zwischen« bezeichnen könnte. Es ist das Geheimnis als Beziehungsgeflecht, als faktische Handlung. Auf der Ebene der Erzählung würde sie in die Frage münden, die sich die Eltern der Marquise stellen: Was verheimlicht die Marquise? Was erzählt sie nicht? Was könnte sie erzählen, wenn sie denn wollte? Auf dieser Ebene dieses, nennen wir es provisorisch, ›faktischen‹ Geheimnisses, sind ebenfalls verschiedene Interpretationen denkbar. Sozialgeschichtlich ließe sich die schwierige Vertrauenskonstitution der neuen Kleinfamilie beschreiben, soziologisch könnte man das Geheimnis als produktive Handlungsdynamik erfassen; und auch aus familienpsychologischer Sicht ließe sich so einiges über das faktische Verheimlichen der Schwangerschaft sagen.

Die beiden hier aufgeworfenen disparaten Geheimnismodelle haben Aleida und Jan Assmann mit *mysterium* (Markierung einer »Grenze bis«) und *secretum* (Markierung einer »Grenze zwischen«) bezeichnet,⁹ was wir terminologisch übernehmen: Die scharfe Grenze zwischen *mysterium* und *secretum*, die als binäre Codierung des Geheimnisses fungiert, wird in der ›Marquise von O...‹ zu einer schwierigen Konstruktion, die in der Unentscheidbarkeit zwischen beiden Geheimnismodellen ihren blinden Fleck bewahrt und damit die Erzählung immer wieder antreibt. Damit wird der unklare Status des Geheimnisses erzählkonstitutiv.

Es muss dabei prinzipiell unterschieden werden zwischen der hier aufgeworfenen Unterscheidung von *mysterium* und *secretum* einerseits und andererseits zwischen spezifischen historischen Gegenständen des Geheimnisses, die in fast allen Texten Kleists abgehandelt werden. Zu nennen wären in erster Linie das *arcanum imperii* (Herrschaftsgeheimnis, Fürstengeheimnis, in diesem Zusammenhang steht auch die moralistische Verstellungskunst), das *arcanum dei* (religiöses Geheimnis bzw. Gottesgeheimnis) und das damit verbundene *arcanum naturae* (Geheimnis der Natur, epistemologische Unverfügbarkeit der Natur), schließlich sind im 18. Jahrhundert Codierungen des Intimen zu nennen, die man, um mit Reinhard Kosellecks ›Kritik und Krise‹ zu sprechen, als dezidiert bürgerliche Geheimnisse erfassen kann.¹⁰ Was in der Novelle unterschieden werden muss, ist demnach eine Grunddifferenz des *arcanum*, seine Spaltung in *secretum* und *mysterium* einerseits, andererseits spezifische historische Diskurse des Geheimnisses.

⁹ Aleida und Jan Assmann, Zur Einführung. In: Schleier und Schwelle, Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit, hg. von dens., München 1998 (Archäologie der literarischen Kommunikation; V, 1), S. 7–16.

¹⁰ Vgl. Koselleck, Kritik und Krise (wie Anm. 3). – Einen guten Überblick zur Geschichte des Geheimnisses bietet der Sammelband: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 6 (2002), Heft 1–4: Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne, hg. von Gisela Engel und Heide Wunder.

II. Bilder und Lektüren der Marquise

Die Logik des *secretums* bezeichnet im Text das, was gesagt werden kann, aber aufgrund bestimmter, taktisch motivierter, Gründe verschwiegen wird. Genau dies ist der Vorwurf, den die Familie an die Marquise richtet. Es ist nämlich nicht – wie es zahlreiche Interpreten behauptet haben¹¹ – die bürgerliche Triebsublimierung, die die Familie auseinander brechen lässt, sondern das angenommene *secretum* der Marquise. »Ein Fehltritt«, so die Obristin,

[...] so unsäglich er mich schmerzen würde, er ließe sich, und ich müßte ihn zuletzt verzeihn; doch wenn du, um einem mütterlichen Verweis auszuweichen, ein Märchen von der Umwälzung der Weltordnung ersinnen, und gotteslästerliche Schwüre häufen könntest, um es meinem, dir nur allzugerngläubigen Herzen aufzubürden: so wäre das schändlich: ich würde dir niemals wieder gut werden. (DKV III, 163)

Ganz analog dazu hier einer der Wutausbrüche des Vaters. Nachdem er die Zeitungsannonce des Grafen gelesen hat, der seine Zusammenkunft mit der Marquise ankündigt, entdeckt er völlig zu Recht den theatralischen Charakter der geplanten Aufführung des göttlichen Paares:

O die Schändliche! versetzte der Commendant, und stand auf; o die verschmutzte Heuchlerin! Zehnmal die Schamlosigkeit einer Hündin, mit zehnfacher List des Fuchses gepaart, reichen an die ihrige nicht! Solch eine Miene! Zwei solche Augen! Ein Cherub hat sie nicht treuer! – und jammerte und konnte sich nicht beruhigen. [...] Ihre nichtswürdige Betrügerei, mit Gewalt will sie sie durchsetzen [...] Auswendig gelernt ist sie schon, die Fabel, die uns beide, sie und er, am 3ten 11 Uhr Morgens hier aufbürden wollen. (DKV III, 173f.)

Das eigentliche Vergehen der Marquise ist in den Augen der Eltern nicht der »muntere Korsar«, der zur »Nachtzeit gelandet« ist (DKV III, 165), sondern ihre Verstellung, poetologisch gesagt: die Erfindung eines Märchens oder einer Fabel, rhetorisch gesprochen: die *inventio*. Vorwürfe, die mehr als plausibel sind, denn die verwitwete Marquise ist vor dem entscheidenden Zeugungsakt nicht nur mit der Erziehung ihrer Kinder und der Pflege ihrer Eltern beschäftigt, sie ist auch das im 18. Jahrhundert so vielgeschmähte »lesende Frauenzimmer« und zudem eine bildende Künstlerin. Daran ändert auch nichts die Erstürmung der Festung, denn es kehrt ja alles »in die alte Ordnung der Dinge« zurück (DKV III, 148). Ausgepackt werden wiederum »Staffelei und Bücher« (DKV III, 148). Nach ihrer Verbannung aus dem Elternhaus schließlich überlegt sie, »wie sie die Zimmer [des Landhauses] bequem verteilen würde; auch, welches sie mit Büchern füllen, und in welchem die Staffelei am schicklichsten stehen würde« (DKV III, 167f.). Die Staffelei wird zum klösterlichen Imaginationsraum der Witwe; und die Sujets, die mit dem Pinsel zum Leben erweckt werden, kennen wir aus anderen Texten Kleists, insbesondere dem »Findling«, wo Elvires verstorbener Retter als körpergroßes Imitat angebetet wird.

¹¹ Um einen bekannten Beitrag zu nennen: Heinz Politzer, Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists »Die Marquise von O...«. In: DVjs 51 (1977), S. 98–128.

Und um eine nicht minder missglückte Rettungsgeschichte handelt es sich auch hier. Wie im ›Findling‹ wird der Retter in der ›Marquise von O....‹ nicht etwa – wie im Aufklärungsdrama Lessings (›Nathan der Weise‹) – in die Familie als entsexualisierter Bruder integriert, sondern führt ein Weiterleben im Begehren, in unserem Zusammenhang treffender: ein Weiterleben im Imaginationsraum der geretteten Figur: »Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein« (DKV III, 144).

Vor genau diesem Wechsel des Profanen ins Heilige, des Schmutzigen ins Reine, des *secretums* ins *mysterium* warnt der kleine Text Kleists ›Brief eines Malers an seinen Sohn‹. Hier unterliegt der Zögling der Versuchung, vor jedem Pinselstrich das Abendmahl zu nehmen, um das Werk zu heiligen. Er ist im Begriff, eine Madonna (in unserem Kontext also die ›Marquise von O....‹) zu vollenden und erhält dabei den erfahrenen väterlichen Verweis, nicht den Begriff der Heiligkeit »in der Sinnenwelt zu konstruieren«, denn das würde »ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen«. Er solle sich vielmehr den Grafen F... zum Vorbild nehmen, denn »derjenige, der [...] ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, [wird] zweifelsohne einen Jungen zur Welt bring[en], der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert« (DKV III, 544). Um einen munteren Korsar geht es also, dem noch »eine ganze Reihe junger Russen folgen« (DKV III, 186) könnten, denn »in dem Augenblick«, »da man ihn [d.h. einen Menschen] macht«, so der Vater an seinen Sohn, »ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke« (DKV III, 544). Diese Gleichsetzung von künstlerischer Kreativität und sexueller Zeugung verhandelt Kleist auch in der ›Marquise von O....‹. So, wie die Marquise den Grafen überhaupt erst erschafft, erfindet, ja gebiert, ihn in das Bild eines Engels setzt, versucht der Graf seinerseits den profanen Zeugungsakt in eine göttliche Zeugung umzufunktionieren, die Marquise zu entprofanisieren und zum differenzlosen Zeichen des Schwans zurecht zu legen. Die Zeugung des Kindes wird damit mit der ästhetischen Erzeugung des Bildes vom geschlechtlichen Gegenüber enggeführt. Es handelt sich dabei um eine Engführung, eine Einpflanzung, die ein idolatrisches, festgefrorenes Zeichen als *mysterium* der Schöpfung etabliert.

Wir werden diese Metamorphosen – bzw. (wie noch zu zeigen sein wird) Transsubstantiationen – des *secretums* in das *mysterium* an späterer Stelle im Hinblick auf ihre genuin ästhetischen, textuellen Implikationen weiter vertiefen. Zunächst gilt es aber, die Marquise nicht nur als bildende Künstlerin, sondern auch als ›lesendes Frauenzimmer‹ in den Blick zu rücken. Was liest die Marquise in ihren »Feierstunden« (DKV III, 148)? Die Vermutung liegt nahe, dass es sich nicht nur um moralische Wochenschriften handelt. Sie selbst weiß vom antiken »Morpheus« zu berichten, den sie austrage, die Mutter spricht von »Phantasus« (DKV III, 149), sie erdichte ein »Märchen von der Umwälzung der Weltordnung« (DKV III, 163).

Als die Mutter sich dem Obristen erstmalig widersetzt und ihre verbannte Tochter im Landhaus aufsucht, prüft sie das Gewissen der Tochter mit einer List. Sie gibt vor, der gesuchte Vater des unerklärlichen Kindes hätte den Eltern sich bereits an-

vertraut: Es sei Leopardo der Jäger, nunmehr ihr »Bräutigam« (DKV III, 177). Was sich daraufhin offenbart, ist eine weitere Lektüre-Erfahrung der adligen Witwe, die sich nun erinnert, einst »in der Mittagshitze eingeschlummert« (DKV III, 177) zu sein, als der Jäger zugegen war. Auf die Erfindung der Jägerepisode der Mutter reagiert die Marquise damit gleichfalls fiktiv: Sie verweist auf Montaigne,¹² denn sowohl die Schlafgötter Morpheus und Phantasmus, als auch die Gewissensprüfung der Obristin, die den Jäger Leopardo als Vater des Kindes einführt und das Motiv der schlafend befruchteten Frau motiviert, rekurren auf dessen »Essay über die Trunksucht«:

Nicht weit von Bordeaux nach Castres hin, wo sie ihr Gut hat, habe, wie sie sagte, eine Bauersfrau und Witwe von sehr großem Geruch der Keuschheit, nachdem sie die ersten Merkmale der Schwangerschaft an sich wahrgenommen, zu ihren Nachbarinnen gesagt, sie würde glauben, sie sei schwanger, wenn sie einen Mann hätte. Da aber von Tag zu Tag ihre Mutmaßung stärker ward und endlich zur Gewißheit anwuchs, so tat sie den Schritt, von der Kanzel ihrer Kirche ablesen zu lassen, demjenigen, der um diesen Umstand wisse, und es gestünde, versprache sie, zu verzeihen, und, falls ers wünsche, ihn zu heiraten. Einer ihrer jungen Ackerknechte, durch die Abkündigung dreist gemacht, erklärte, er habe sie an einem Festtage, da sie reichlich Wein getrunken gehabt, in so tiefem Schläfe und in einer solchen Stellung gefunden, daß er ihr habe beiwohnen können, ohne sie zu wecken. Sie leben noch miteinander verheiratet.¹³

Dieser intertextuelle Einschub der Marquise, der ja gerade ihre Unschuld beweisen soll, spitzt paradoxerweise den Verstellungsvorwurf, der immer auch ein Imaginations- und Fiktionalisierungsvorwurf ist, intrikat zu. Ausgerechnet die literarische Anspielung auf ein moralistisches Sujet, das die fiktive List der Mutter spiegelt, wird zum Garanten für die Wahrhaftigkeit der Marquise.

Salopp gesagt, hat es der Obrist ja schon immer besser gewusst, scheint er der Marquise von vorne herein eine machiavellistische Lektüre unterzuschieben. Dessen Verweis auf die Topoi von der Schamlosigkeit der Hündin und der List des Fuchses sowie die Anspielung auf eine perfekte Körperbeherrschung seiner Tochter – »Solch eine Miene! Zwei solche Augen!« (DKV III, 173) – beziehen sich auf Machiavellis »Der Fürst« (»Il principe«). Der Fürst habe, so Machiavelli, sowohl von der Natur des Menschen, die auf Gesetzen gründet, als auch von der gewalttätigen »Natur des Tieres [...] den rechten Gebrauch zu machen [...] und wer es am besten verstanden hat, von der Fuchsnatur Gebrauch zu machen, hat es am besten getrof-

¹² Soweit ich sehe, hat sich bisher nur Christian Moser mit der Kleistschen Rezeption Montaignes eingehend beschäftigt (allerdings ohne Bezug auf die »Marquise von O...« zu nehmen). Er zeigt überzeugend auf, wie Kleist mit Montaignes Skeptizismus Rousseaus geschichtsphilosophische Naturkonzeption destruiert: Christian Moser, *Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne*. In: *KJb* 2000, S. 3–32.

¹³ Michel de Montaigne, *Gesammelte Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen und Anmerkungen unter Zugrundelegung der Übertragung von Johann Joachim Bode*, hg. von Otto Flake und Wilhelm Weigand, Band 3: *Essays*, Buch 2, Kap. 1–12, München, Berlin 1915, S. 17f.

fen. Aber man muß eine solche Fuchsnatur zu verschleiern wissen und ein großer Lügner und Heuchler sein«. ¹⁴

Machiavellistisches Verhalten wurde im 18. Jahrhundert (vor allem aufgrund der Rezeption Machiavellis in der europäischen Moralistik und Hofpräzeptistik) nicht nur zum Inbegriff des um Selbsterhaltung bemühten, und daher zur *dissimulatio* bereiten Fürsten, sondern wurde auch mit dem galanten, erotisch versierten Hofmann in Verbindung gebracht. Fast schematisch unterscheidet die Popularphilosophie der Aufklärung zwischen erotischer Reizbarkeit auf der einen, Unschuld und ruhender Scham auf der anderen Seite; dort der öffentlich zu Schau gestellte, verstellte Körper, hier die intime Herzessprache; dort das Zeremoniell, hier intime Innerlichkeit; dort ausgeprägte Konversationskultur, hier häusliche Zurückgezogenheit und Bildungslektüre. ¹⁵

Wenn in der ›Marquise von O....‹ die diskursiven Dichotomisierungen des aufgeklärten Jahrhunderts von bürgerlichem und höfischem Verhaltensgestus eingeführt werden, so ist es dabei allerdings müßig, figurenpsychologische Spekulationen anzuführen, inwiefern die Marquise, wie es Kleist in einem Epigramm ausdrückt, sich ›die Augen bloß zu[hie]lt‹ (DKV III, 414). Entscheidender ist, dass mit dieser gesetzten Unterscheidung von *eloquentia corporis* und *eloquentia cordis*, verstellender Körpersprache und Innerlichkeit zwei disparate Handlungsmodelle zur Disposition gestellt werden, die zwar mediologische Unterscheidungen markieren, aber beide letztlich von den Protagonisten verworfen werden müssen. Dies gilt es im Folgenden zu belegen.

III. Disziplinierung und Vergeistigung

Mit der im Text vollzogenen binären Codierung von äußerlicher *dissimulatio* und innerlicher Wahrhaftigkeit rekurriert Kleist nicht nur auf Montaigne und Machiavelli, sondern auch auf eine literarische Quelle, die in krasser Opposition zur ›Marquise von O....‹ steht. Gemeint ist Rousseaus Briefroman ›Julie ou La Nouvelle Héloïse‹. Auch Rousseaus Briefroman, der die empfindsame Epoche in Deutsch-

¹⁴ Niccolò Machiavelli, *Il Principe – Der Fürst*. Italienisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Philipp Rippel, Stuttgart 2001, S. 137. Im Original heißt es, man müsse ein »grande simulatore e dissimulatore« sein (S. 136). Die Fuchsmetapher für politisches Handeln ist im Frühabsolutismus weit verbreitet und findet sich erstmals bei Plutarch. Vgl. Michael Stolleis, Löwe und Fuchs. Eine politische Maxime im Frühabsolutismus. In: Ders., *Staat und Staatsräson in der frühen Neuzeit. Studien zur Geschichte des öffentlichen Rechts*, Frankfurt a. M. 1990, S. 21–36.

¹⁵ Für weiterführende Literatur zum Gebiet derartiger diskursiver Oppositionsbildungen zwischen Verstellungskunst und Wahrhaftigkeitstops im 18. Jahrhundert siehe den ausführlichen Forschungsbericht von Wolfgang Riedel, *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft*. In: *IASL* 1994, 6. Sonderheft, S. 93–158. Ferner aufschlussreich: Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*. Frankfurt a.M. 1988.

land entschieden vorzubereiten verhalf, handelt von einer Verführung. Das erotische Begehren zwischen dem Hauslehrer St. Preux und Julie wird bekanntlich schmerzhaft gebannt, indem die Protagonistin durch die Heirat eines älteren Mannes alle gefährliche Sinnlichkeit von sich weist. Was Rousseau vorführt, ist eine Disziplinargeschichte, indem die patriarchalische Ordnung des Vaters siegt, und zugleich eine Spiritualisierungsgeschichte, indem der neue Gatte als Gott in eine entsexualisierte Vernunfteheliche gebannt wird. Der Mann der Verführung als begehrendes Wesen wird hier in den Mann als Statthalter der symbolischen Ordnung verwandelt – eine symbolische Ordnung, die den Vater, den älteren Ehemann und Gott analog setzt.¹⁶ Deutlich wird dies am Hochzeitstag, der als Erweckungsszenario dargestellt wird:

Das ewig allsehende Auge [d. h. Gott], sagte ich [d. h. Julie] bei mir selbst, liest jetzt auf dem Grunde meines Herzens; es vergleicht meinen verborgenen Willen mit der Antwort meines Mundes: Himmel und Erde sind Zeugen der heiligen Verpflichtung, die ich ablege; sie werden es auch noch von meiner Treue sein, mit der ich sie erfülle [...]. Ich sah das heilige Band, welches ich knüpfte, als einen neuen Stand an, welcher meine Seele reinigen und sie zu allen Pflichten zurückbringen sollte.¹⁷

Statt der geheimnisvollen Marquise, deren Körper und ihr Wissen/Nichtwissen bis zum Ende der Novelle einen unmarkierten, unentschlüsselbaren Bereich markieren, inszeniert Rousseau in Julie die Offenbarungsgeschichte der aufgeklärten Weiblichkeit, die im allsehenden Auge Gottes transparent und deren sexuelles Begehren gebannt wird. Die Spiritualisierungsanstrengung, die die Empfindsamkeit propagiert, scheitert bei Kleist fundamental. Zwar wird auch hier emphatisch auf die *eloquentia cordis* rekurriert (alle empfindsamen Versatzstücke wie Reinheit, Unschuld und Keuschheit werden aufgerufen), doch nur um sie radikal der *eloquentia corporis*, dem körperlichen Begehren preiszugeben. Kennlich macht dies Kleist an der Versöhnungsszene zwischen Vater und Tochter, die er Rousseau entlehnt. Im Unterschied zur Novellenepisode Kleists wird der Vater Julies zunächst gewalttätig:

Zum ersten Male in meinem Leben bekam ich eine Ohrfeige, und es blieb nicht bei dieser einen; indem er sich mit der Heftigkeit, die ihn dieselbe gekostet hatte, seiner Erregung überließ, mißhandelte er mich schonungslos, obgleich meine Mutter sich zwischen uns beide geworfen, mich mit ihrem Leibe geschützt und einige von den mir zgedachten Schlägen aufgefangen hatte. Ihnen zu entgehen, wich ich zurück und tat einen Fehltritt, fiel und stieß mit dem Gesicht an ein Tischbein, so daß ich blutete.¹⁸

Hierauf heißt es lapidar: »Hier endigte des Zorns Sieg, und der Natur Sieg begann. Mein Sturz, mein Blut, meine und meiner Mutter Tränen erweichten ihn.« Und wo die Natur siegt, folgt bei Rousseau sogleich die Versöhnung:

¹⁶ Vgl. Koschorke, Heilige Familie (wie Anm. 5), S. 177 ff.

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, Julie oder Die neue Héloïse. Brief zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen, München 1988, S. 369.

¹⁸ Rousseau, Julie oder Die neue Héloïse (wie Anm. 17), S. 176.

Inzwischen war ich einmal auf seinem Schoße, er konnte sich nicht davon lossagen, und was dem Anstand am wenigsten dienlich war: Er mußte mich in dieser unbequemen Stellung in seinen Armen halten. Das alles geschah stillschweigend; allein, von Zeit zu Zeit fühlte ich, wie er mit einem nur halb unterdrückten Seufzer seine Arme an meine Seiten drückte. Ich weiß nicht, welche falsche Schamhaftigkeit diese väterlichen Arme hinderten, sich diesen süßen Umarmungen zu überlassen; ein gewisser Ernst, den er nicht abzuliegen wagte; eine gewisse Verwirrung, die wir uns nicht zu überwinden getrauten, erweckten Vater und Tochter jene reizende Verlegenheit, die bei Verliebten aus Scham und Zuneigung entsteht, während eine zärtliche Mutter, vor Freuden entzückt, ein so süßes Schauspiel insgeheim mit den Augen verschlang. Das alles [...] sah und fühlte ich und konnte der zärtlichen Regung, die mich ergriff, nicht länger widerstehen. Ich tat, als würde ich fallen; um mich zu halten, warf ich den einen Arm um meines Vaters Hals, neigte zu seinem ehrwürdigen Gesichte das meinige, und im Augenblicke ward es mit meinen Küssen bedeckt und von meinen Tränen überschwemmt. Aus denen, die ihm aus den Augen strömten, sah ich, daß er selbst von einer großen Pein erlöst war; auch meine Mutter kam, um unser Entzücken zu teilen. Süße, friedvolle Unschuld, du allein fehltest meinem Herzen, um diesen Auftritt der Natur zum köstlichen Augenblicke meines Lebens zu machen.¹⁹

Es wurde häufig darauf hingewiesen, dass Kleist die rousseauistische Versöhnungsszene entschieden sexualisiert, indem der Obrist der Marquise »lange, heiße und lechzende Küsse« verabreicht und »mit Fingern und Lippen in unsäglicher Lust über den Mund seiner Tochter beschäftigt« ist (DKV III, 181). Von der beschworenen Schamhaftigkeit, Zurückhaltung und friedvollen Unschuld ist in der Tat in der Kleistschen Variante wenig übrig geblieben. Zwar markiert auch die Versöhnung in Rousseaus Text eine Grenzüberschreitung des Inzestverbots, die er auch offen benennt, indem er gleichfalls die Sprache jener »reizende[n] Verlegenheit« und »Verwirrung« der Verliebten inszeniert, doch wird das delikate »Schauspiel« umgehend mit einem empfindsamen Tränenstrom überflutet, der das Begehren der Protagonisten löscht. Geradezu persifliert wird dieses Szenario, wenn man sich den konvulsivisch gebärdenden Obristen vor Augen führt, der mit seinem phallischen, »große[n] Auge voll glänzender Tränen« seiner Tochter, die die Augen »fest geschlossen« hält, den Mund zurechlegt (DKV III, 181). Nicht nur die Forcierung der – bereits in der Empfindsamkeit und im bürgerlichen Trauerspiel vorgezeichneten – Inzestthematik ist hier entscheidend. Es ist das, wie es in der ›Familie Schrockenstein‹ heißt, »holdergötzend Märchen [...] der Kindheit« (DKV I, 127), die rousseauistische Naturvorstellung, die Kleist dekonstruiert, indem er das versöhnte Paar nicht im entsexualisierten Tränenstrom versöhnt, sondern sie schließlich als monströses Brautpaar zur Abendtafel schreiten lässt.

Der Naturbegriff, den Rousseau zu entwickeln suchte, stand bekanntlich deziert in einem anti-höfischen, bürgerlichen Diskurs, der weitere Unterscheidungen implizierte: Nicht nur Adel und Bürgertum, sondern Stadt und Land, Dame und Mutter, Dekadenz und Natürlichkeit, Perversion und Reinheit, Monarchie und Re-

¹⁹ Rousseau, Julie oder Die neue Héloïse (wie Anm. 17), S. 177.

publik wurden gegeneinander positioniert.²⁰ Zusammengehalten wurden die Diskursmomente durch eine Anthropologisierung der Geschlechter, die »eine von Weiblichkeit infizierte, promiskuitive Welt gegen eine Welt der sauberen Trennung der Geschlechter, in der Männer Männer sein konnten[,] [stellt]. Adel und Weiblichkeit standen gegen bürgerlich befreite, aufrechte Männlichkeit.«²¹

In diesem diskursgeschichtlichen Rahmen muss Julies Begehren in Rousseaus Briefroman durch das Gesetz des Vaters diszipliniert werden. Diese Disziplinierung, die bei Rousseau nicht zuletzt durch den allsehenden Gott-Vater geleistet wird, entzieht sich dem Leser der ›Marquise von O...‹. Nicht der intime Bekenntnisbrief, den Rousseau als Gattung etabliert und damit eine Transparenz im weiblichen Glaubensbekenntnis zu evozieren sucht, wird bei Kleist gewählt. Gewährt wird hier lediglich – wie bei Montaigne – der novellistische Außenblick auf den verschlossenen Körper; es sind nun die Gebärden der Protagonisten, die als nicht-entschlüsselbares Interpretationsfeld des Textes offen gelegt werden. Wo bei Rousseau die Hochzeit als emphatische Bekehrung der verlorenen Tochter in der Herzensprache zelebriert wird, »sah [die Marquise], während der Feierlichkeit, starr auf das Altarbild« (DKV III, 185).

Der Inversion der rousseauischen, weiblichen Transparenz folgt in der Kleistschen Variante eine weitere Umkehrung. Statt des strafenden Vaters geht der Veröhnung in der ›Marquise von O...‹ eine den Obristen maßregelnde Mutter voraus, die einem »kraus[en]« Obristen schließlich mit »Stärkende[m] und Beruhigende[m]« das Bett bereitet (DKV III, 180). Damit scheitert bei Kleist die bei Rousseau vollzogene Disziplinierungsleistung der patriarchalischen Ordnung. Wie noch genauer zu zeigen sein wird, zirkuliert der Gesetzesparagraph von nun an – und zwar auch im Sinne einer ordnungsstiftenden Instanz des Textes – als Leerstelle der Novelle, die nur noch ersatzweise und vorübergehend von den Protagonisten in der gebrechlichen Einrichtung der Welt gefüllt werden kann.

Die literarischen Quellen des Kleistschen Textes zwischen Empfindsamkeit (Rousseau) auf der einen, Moralistik (Montaigne, Machiavelli) auf der anderen Seite spiegeln die Spaltung der Körper- und Handlungscodierungen der Protagonisten. Wie zu zeigen sein wird, stellt sie Kleist nicht nur aporetisch gegeneinander, er kommentiert damit zudem einen fundamentalen mediologischen Wandlungsprozess des Aufklärungsjahrhunderts. Albrecht Koschorke hat in seiner medientheoretischen Untersuchung ›Körperströme und Schriftverkehr‹²² dargelegt, wie sich am Körperbild des 18. Jahrhunderts »Veränderungen der Zirkulationsweise sozialer Energien« ablesen lassen.²³ Verkürzt zusammengefasst, sollte die krude Körperlich-

²⁰ Vgl. Barbara Vinken, *Die deutsche Mutter: Der lange Schatten eines Mythos*, München u. a. 2001, S. 149.

²¹ Vinken, *Die deutsche Mutter* (wie Anm. 20), S. 156.

²² Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.

²³ Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr* (wie Anm. 22), S. 15.

keit des Barock, die eloquentia corporis, in seelische Qualitäten umgewandelt werden. Durch ein modernes Konzept der intimen Ehe wollte man Triebhaftigkeit und sexuelle Lust an der Quelle verstopfen, zur Stärkung des biopolitischen Volkskörpers wurden Onanieverbot und verstärkte Hygiene propagiert. Wenn im Aufklärungsprozess der Körper hygienisch verschlossen wurde, so doch mit einer entscheidenden Ausnahme, dem Tränenfluss. »Zu weinen statt zu ejakulieren«,²⁴ so Koschorke, markiert einen entscheidenden Ebenenwechsel, denn:

[...] alles Entscheidende spielt sich seither in Kopfhöhe ab. [...] Tränen sind die Flüssigkeit des Auges, das Auge wiederum Organ des menschlichen Geistes, oder, wie eine auch im 18. Jahrhundert verbreitete Metapher besagt, Fenster der Seele: in dieser Eigenschaft durch die lacrymale Klarheit und Durchsichtigkeit noch bestärkt, wie es überhaupt zum Klischee empfindsamer Texte wird, daß in ein weinendes Auge zu blicken bedeutet, eine Seele in ihrer unverfälschten Nacktheit zu sehen.²⁵

Durchtränkt ist auch die Erzählung der Marquise: Bevor sie aus dem Elternhaus vertrieben wird, lässt es der Obrist sich nicht nehmen, einen Brief zu diktieren, der ihre Verbannung beschließt. Als die Marquise ihn erhält, ist er unverzüglich »von Tränen benetzt [...]. Der Marquise stürzte der Schmerz aus den Augen. Sie ging, heftig über den Irrtum ihrer Eltern weinend, [...] nach den Gemächern ihrer Mutter« (DKV III, 166). Als die Obristin die Marquise im Landhaus aufsucht, drückt sich die Marquise, »von Gefühlen überwältigt, tief auf ihre Hand hinab, und führte sie, indem ihr die Tränen häufig flossen, ehrfurchtsvoll in die Zimmer ihres Hauses« (DKV III, 175). Nach der Ankunft im Commendantenhaus wird jene Überzeugungsarbeit der Mutter am Vater geleistet, die zu weiteren Tränenausbrüchen führt. Sie selbst hätte sich dabei »die Tränen aus den Augen wischen müssen« (DKV III, 179). Kurz darauf hört man den Obristen »heranschluhzen«. »Der Commendant stand« schließlich »in der Stube und weinte [...] er beugte sich ganz krumm, und heulte, daß die Wände erschallten«; die Marquise selbst »weinte [...] heftig« bei seinem Anblick und bot ihm einen Sessel an, doch »er war nicht von der Stelle zu bringen [...] und stand bloß, das Gesicht tief zur Erde gebeugt, und weinte« mit »konvulsivisch[en]« Gebärden. Daraufhin verlässt die Mutter das Zimmer und wischt »sich selbst die Tränen ab« (DKV III, 180). In der anschließenden delikaten Versöhnungsszene zwischen Tochter und Vater verabreicht der Obrist mit einem »große[n] Auge voll glänzender Tränen« »lange, heiße und lechzende Küsse« (DKV III, 181). An der Abendtafel ist der Commendant zwar »sehr heiter«, wengleich er »aber noch von Zeit zu Zeit schluchzte« (DKV III, 181). Dem Vater der Mutter und der Tochter steht der Graf in nichts nach. Als er am gefürchteten dritten vor ihr niederkniet, »rollte ihm [eine Träne] die Wangen herab«; kurz darauf »erhob [er] sich weinend« (DKV III, 183). Nachdem ihm der Heiratskontrakt vorgelegt wird,

²⁴ Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr (wie Anm. 22), S. 97.

²⁵ Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr (wie Anm. 22), S. 97.

»sandte [er ihn], ganz von Tränen durchfeuchtet, mit seiner Unterschrift zurück« (DKV III, 185).

Der häufige Tränenfluss in der ›Marquise von O....‹ ist eine Reminiszenz an empfindsame Texte des 18. Jahrhunderts, die einen Kult des Gefühls, einer allzeit evozierbaren Rührung der Protagonisten zelebrieren. Zusammen weinen heißt im 18. Jahrhundert aber, gemeinschaftlich den kruden, barocken, sexuellen Körper zu verabschieden, ihn zu töten, zu opfern, um eine neue, zärtliche, vergeistigte Gemeinschaft zu stiften.²⁶ Genau dieser Vergeistigungsprozess, die Transformation kruder Körperlichkeit in Seelenströme scheitert bei Kleist fundamental. Zwar wird geweint, bis die Wände erschallen, doch erregt der empfindsame Gefühlsstrom nicht das Herz, sondern konvulsivische Gebärden und Gesten, die den Text durchziehen, und die sich bis zum phallischen, großen, von glänzenden Tränen durchnässten Auge des Obristen steigern, über dessen lacrymale Klarheit und Durchsichtigkeit als Fenster der Seele nicht weiter spekuliert werden soll.

Eine analoge Funktion zum Tränenfluss im aufklärerischen Transformationsprozess von körperlicher Interaktion in Seelenströme hat das Medium der Schrift inne und zwar insbesondere der intime Liebesbrief. Das aufklärerische Schriftmedium verwandelte dabei passionierte Erotik in geschwisterliche Sympathie, und dies nicht zuletzt mit Hilfe einer genuin poetischen Komponente, denn die Literalisation des Bürgertums fiktionalisierte den Kommunikationsprozess der Liebenden und installierte kommunikative Unmittelbarkeitsphantasmen, die eine physische, personale Interaktion auf Distanz setzte; stattdessen galt es, auf einen emotionalisierten, aber entkörperlichten Schriftverkehr umzuschalten: Die idealen Liebenden sind nun die Liebenden der Abwesenheit, die ihre Anwesenheit im Fetisch der Schrift zu imaginieren suchen. Mediologisch lässt sich dies als Umwandlung von empirischer Präsenz in Semiose, in Zeichentätigkeit auf den Begriff bringen.²⁷ Anders gesagt bilden Tränen- und Schriftfluss mediale Substitutionshandlungen für den von der Aufklärung installierten verschlossenen, hygienisch ausgetrockneten Körper, der den erotisierten, höfischen Körper der barocken *simulatio* und *dissimulatio* abzulösen trachtete.

Und folgerichtig wird in der ›Marquise von O....‹ nicht nur geweint, bis »die Wände erschallten« (DKV III, 180), der Text ist – wie fast immer bei Kleist – zudem durchsetzt von Schriftstücken, die fast zwischen allen Handelnden hin und her wandern; zudem fließen – auch dies eine Reminiszenz an empfindsame Texte – in einem medialen Verstärkungseffekt Tränen auf die erhaltenen Schriftzeichen. Gleichwohl hat all dies nichts mit einer intimisierten Schriftkultur zu tun. Zwar inszeniert auch der Kleistsche Text ein intrikates Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit, doch die Schriftstücke sind entweder juridischer Art oder öffentliche Anzeigen. Die Sprache der Intimität wird zerrissen, unterschlagen, diktiert oder erst

²⁶ Vgl. Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr (wie Anm. 22), S. 145.

²⁷ Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr (wie Anm. 22), S. 251.

gar nicht geschrieben. Der Graf hat zwar »mehrere Male die Feder ergriffen, um in einem Briefe, an den Herrn Obristen und die Frau Marquise, seinem Herzen Luft zu machen« (DKV III, 150), doch lässt er dies aus gutem Grund ungeschehen, denn die mit »einer verbindlichen, französischen Anrede« (DKV III, 145) eingeleitete erste körperliche Interaktion verlangt eine erneute körperliche Re-Präsentation, der der Graf verzweifelt nachzukommen versucht. Physische Präsenz wird nicht in Semiose umgewandelt, sondern umgekehrt: Die Schriftzeichen in der ›Marquise von O...‹ evozieren allererst die *eloquentia corporis*. Pointiert wird dies mit der Anzeige der Marquise, die den Grafen zu einem genau bestimmten theatralen Auftritt mit Orts- und Zeitangabe reizt, den Mutter und Tochter »festlich, wie zur Verlobung angekleidet« erwarten (DKV III, 182). Damit aber werden bei Kleist die mediologischen Substitutionsmechanismen der Aufklärung auf den Kopf gestellt, die Protagonisten pendeln nunmehr unentscheidbar zwischen disparaten Handlungs- und Körpercodierungen.

Wenn die Literatur des 18. Jahrhunderts geradezu besessen danach trachtete, Sexualität in Abwesenheit, Tod und Beseelung zu wandeln, so kehrt Kleist alle drei Momente in ein verstörendes Licht der voraufklärerischen *eloquentia corporis* der Moralistik. Er lenkt damit die Wunde auf den schwierigen mediologischen Verwandlungsprozess der Körperströme des Aufklärungsjahrhunderts selbst, dessen Konstruktionsmechanismus er gleichsam offen legt. Indem der Text den von der Aufklärung verbannten, kruden, dissimulierbaren Körper wieder einsetzt, wird das neu gestiftete, vergeistigte Körpermodell der Aufklärung zersprengt und werden gleichsam alle Dechiffrierungsmöglichkeiten desselben suspendiert. Das Geheimnis der Marquise, ihr *secretum*, das, was gesagt werden könnte, aber nicht gesagt wird, verschließt sich den Eltern wie den Lesern als Interpreten der Marquise; ihr Körper changiert beständig zwischen Verstellungs- und Wahrhaftigkeitsmodus. Angerufen werden nun Engel und Teufel, die Mutter Gottes und der Herr des Himmels. Das *secretum* als Markierung einer »Grenze zwischen« kippt ins *mysterium*, das eine prinzipielle Unverfügbarkeit des *arcanums* zu markieren beansprucht: Der Verstand der Marquise »gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen« (DKV III, 167), und der Ursprung des »Wesen[s], das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte« (DKV III, 168), erscheint ihr, weil er geheimnisvoller ist, sogleich göttlicher.

IV. Das ›mysterium‹ Gottes

Keine Handlung ist den Handelnden genug. Stets wiederholt und verdoppelt der Text ein vorgängiges Geschehen. Die Marquise wird nicht nur von den mörderischen »Hunde[n]« misshandelt (DKV III, 144), sondern in der Folge von ihrem Retter. Er versucht, seinen Heiratsantrag daraufhin im Commendantenhaus, dann in der Gartenlaube vorzubringen. Sogar die Hochzeit muss unter glücklicheren

Vorzeichen wiederholt werden. Und es wiederholen sich in Zukunft weitere Befruchtungen. Die Schwangerschaft der Marquise wird nicht nur vom Arzt verifiziert, es wird zudem eine Hebamme nachträglich hinzugezogen.

Diese Wiederholungen von Handlungssequenzen in der syntagmatischen Ordnung der Erzählung korrespondieren mit paradigmatischen Verdoppelungen auf der Figurenebene, besonders signifikant beim männlichen Personal, denn der Graf F... ist auch der Wiedergänger des ersten, verstorbenen Ehemanns der Marquise, der gleichfalls in Abwesenheit vom Heimatort der Marquise, diesmal allerdings nur beinahe, stirbt. Verdoppelt wird der Graf F... aber auch selbst. Einmal vom Obristen, der nach seiner zweifachen Niederlage gegen den russischen Offizier kurzweilig dessen Position als Liebhaber einnimmt, und von Leopardo, dem Jäger, der in der Lest der Mutter als fiktiver Erzeuger ihres Kindes eingeführt wird. Den Graf F..., Oberstleutnant eines Jägerkorps, den Bruder der Marquise und den Forstmeister von G... einen ferner die Jagdleidenschaft. Schließlich aber wird der Graf auch in sich selbst gedoppelt. Einmal als tödlich verwundeter Kriegsheld und als sein Wiedergänger, was einhergeht mit einer Spaltung der Marquise, die ihre Namensschwester ausfindig zu machen versucht.

Alle Ersatzhandlungen und -figuren treibt ein vorgängiges Verlustgeschehen an. Sie beanspruchen ein missglücktes erstes Ereignis zu revidieren; eine Lücke zu schließen, die in der Vergangenheit aufgerissen wurde. Erst aufgrund einer zweiten Vergewaltigungsszene erfolgt die Schwangerschaft; die Wiederholung des Verlobungsantrags soll den ersten verhinderten vervollständigen, die Hebamme in einer zweiten Untersuchung das Urteil des Arztes revidieren und so fort.

Als Füllungen eines vorgängigen Verlustobjekts lassen sich die paradigmatischen Männer-Substitutionen erfassen. Nach dem Verlust des Ehemanns kehrt die Witwe ins Haus des Vaters zurück, doch mit den Kriegswirren gerät die patriarchalische Text-Ordnung erneut in Fluss. Der Obrist muss sein Schwert, seinen Gesetzesparagrafen recht zügig an den russischen Offizier abgeben, der ihn zudem aufgrund seines Verlobungsantrags ein zweites Mal besiegt. Das Schwert wird zwar mit dem Schuss an die Decke, einer symbolischen Ejakulation, vom Obristen wieder eingeholt (erst recht als er als Bräutigam seiner Tochter von der Mutter zum Festschmaus geladen wird), doch löst sich das Familiendrama mit der Re-Integration des Grafen, zumindest vordergründig, in Wohlgefallen auf. Dass die Männer dieser Erzählung als substituierbare Füllungen des Gesetzesparagrafen fungieren, lässt sich an der gesellschaftlichen Funktion des Grafen ablesen. Als Lieutenant ist er in seiner wörtlichen Bedeutung ein lieu-tenant, ein Platzhalter.²⁸

Dass Kleist immer wieder Ersatz-Szenarien einer vorgängigen Spaltung, einer nie einholbaren Ur-Differenz entwickelt und damit jeden Anfang, jede textuelle Setzung – die nur dreist erfolgen kann – per se subvertiert, hat die Forschung einerseits

²⁸ Dies ist die hintersinnige Beobachtung von Bianca Theisen, Bogenschluss. Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg im Breisgau 1996, S. 92 ff.

auf eine kulturelle Anthropologie Kleists,²⁹ andererseits auf eine Zersetzung geschichtsphilosophischer Grundannahmen der Aufklärungsepoche bezogen.³⁰ Man hat plausibel machen können, dass Kleist damit das klassische Winckelmannsche Körperideal mit einer intrikaten Bearbeitung des Sündenfalls radikal aufbricht, was auch an der ›Marquise von O...‹ offenkundig ist. Nicht nur das Faktum ihrer körperlichen Spaltung durch die Schwangerschaft verweist auf eine unumkehrbare, immer schon angelegte Versehrtheit der menschlichen Grazie, denn die differenzstiftende Befruchtung der Marquise selbst wird als vor-gängig pointiert. Es heißt an entsprechender Stelle zwar: »Hier – traf er [der Graf F...] –« (DKV III, 145), doch bereits der erste Satz der Novelle offenbart, dass die Marquise ›vortrefflich‹ ist. Der Zeugungsakt wiederholt symbolisch nur die uneinholbare Urszene der Differenzbildung schlechthin, anders gesagt: Die Marquise ist immer schon getroffen.

Semiotisch versuchen die Figuren in Kleists Texten diesem Urverlust, der eine unendliche, differenzstiftende Zeichenkette evoziert, ein vergebliches, imaginäres und zeitloses Ganzheitsphantasma entgegenzusetzen. Sei es im bereits dargelegten imago des Geliebten, in Momenten der Sprachlosigkeit und in Ohnmachten oder aber in der Inszenierung von heroischen Augenblicken. Als Gegenentwurf zum bürgerlichen Gleichheitspostulat akzentuiert Kleist im Moment des Helden dabei immer wieder eine augenblickhafte Machtkonzentration. Es handelt sich dabei immer um theatrale, damit dezidiert mediale Szenarien, die einen fiktiven Herrschaftsanspruch markieren. Erinnern wir uns an dieser Stelle an den Ausgang von ›Michael Kohlhaas‹. Auf dem Schafott verschlingt der Protagonist eine Kapsel, die die Zukunft des sächsischen Kurfürsten beinhaltet. Was Kohlhaas im ästhetischen Augenblick seiner Hinrichtung (gewissermaßen auf einer Bühne) vernichtet, ist das Wissen um die genealogische Herrschaftsnachfolge. In der Genese eines ästhetischen Augenblicks hebt er gleichsam ein genealogisches Konzept auf. Was Kohlhaas – im kruden Sinne des Wortes – also verleiblicht, ist das *arcanum imperii*. Gleichzeitig ist dieser Akt auf das Engste mit dem *arcanum dei*, dem Gottesgeheimnis verbunden, denn die Schafottszene liest sich in diesem Kontext nicht zuletzt auch als inszenierte Wandlung der Hostie, als Aufführung der Realpräsenz Gottes.

Was Genealogie, Genese und Transsubstantiation mit der ›Marquise von O...‹ zu tun haben, liegt auf der Hand. Die Novelle hätte leicht anders ausgehen können, handelte es sich bei dem Grafen F... nicht um einen Wiederauferstandenen, einen Totgeglauten. Philippe Forget hat zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die Schlachtszene, in der der Graf scheinbar tödlich verwundet wird, auch als Selbst-

²⁹ Vgl. Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (wie Anm. 6), S. 13–30.

³⁰ Vgl. Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, S. 153–175.

mordversuch gedeutet werden kann.³¹ Seine einzige, nichtswürdige Handlung – sollte sie nicht durch einen heroischen, »schönen Tod der Schlachten« (DKV IV, 321), wie es in einem bekannten Brief Kleists an seine Schwester Ulrike heißt, gesühnt werden? »Julietta! Diese Kugel rächt dich!« (DKV III, 148) sollen auch dementsprechend die letzten Worte des russischen Offiziers gewesen sein. Als Auferstandener bringt er der Marquise symbolisch den verstorbenen Ehemann zurück, den verlorenen Körper des Gemahls. Wiederauferstanden ist der Graf nicht nur schön wie ein junger Gott, er ist auch Gottes Sohn. Oder genauer: Er ist ein Nachfolger Christi: ein – wenngleich verhinderter, weil nur verwundeter – Märtyrer. Symbolisch wird er damit allerdings zum Märtyrer par excellence, indem er sich zunächst wie Jesus mit Fleisch und Blut wieder in den Erzählgang einnistet und die Ursünde der Marquise aufzuheben beansprucht.

Wir hatten aufgezeigt, wie die ›Marquise von O...‹ von Verlustgeschichten geprägt ist, die in einer nachträglichen Handlungssequenz vervollständigt oder revidiert werden sollen; wie Kleist immer wieder Szenarien entwickelt, die eine Vorgeschichte einzuholen trachten, was prinzipiell zum Scheitern verurteilt ist. Dieses defizitäre Ursprungsmoment wird in der Erzählung aber aufs Engste mit einer christologischen Semantik verknüpft. Auch die Geschichte des Christentums setzt – im Johannes-Evangelium – mit einem Verlustszenario an, mit einem fehlenden Körper: »Am ersten Tag der Woche«, am Ostermorgen, »kommt Maria von Magdalena früh, als es noch finster war, zum Grab und sieht, daß der Stein vom Grab weg war« (Joh 20,1). Statt des Körpers Jesu findet Maria Magdalena lediglich einige Leinentücher. Seitdem ist das Christentum von der Obsession geprägt, den fehlenden Körper zu rekonstituieren. Durch das Geschenk des göttlichen Kindes und dessen – fast gleichzeitigen – Verlust wird der Körper Jesu zum Gegenstand unausgesetzten Begehrens. Der heilige Textkorpus, Grundlage und Ursprungsbericht, verzahnt damit die Fleischwerdung des Logos mit dessen Leiden; die Darbringung des göttlichen Leibes wird mit dessen Entzug aufs Engste verknüpft. Ersatzhandlungen, Füllungen des Ursprungsverlustes lassen sich somit als Momente christlicher Trauerarbeit auffassen. Insbesondere im eucharistischen Kult der Hostie, in der Transsubstantiation, wird der Leib Christi reinszeniert. Zudem versteht sich die Kirche selbst als Leib Christi, in einer sichtbaren sozialen wie unsichtbaren mystischen Dimension, in der der sakramentale Leib Christi, dessen Präsenz als Effekt des eucharistischen Sprechaktes ›hoc est corpus meum‹ inszeniert und in einer kollektiven Korporealisation inkarniert wird. Das *corpus verum* der Eucharistie und das *corpus mysticum* der Kirche können als Begehren nach der Realpräsenz des abwesenden Körpers aufgefasst werden. Sie bilden damit eine Ersatzfunktion der Anwesenheit Christi aus, dessen schmerzhaftes Fehlen sie gleichsam perpetuieren.³²

³¹ Vgl. Philippe Forget, Vom Geheimnis-Zeugen: zu Kleists ›Die Marquise von O...‹. In: Athenäum 4 (1994), S. 261–282.

³² Zum Begriff der Transsubstantiation und seiner literarischen Verarbeitung vgl. Jochen Hörisch, Brot und Wein: Die Poesie des Abendmahls, Frankfurt a.M. 2000. Eine konzise Zu-

Die paradoxe Form, in der Christus anwesend ist, besteht darin, früher hier gewesen zu sein, jetzt unerreichbar zu sein und später wieder zu kommen. Damit wären wir wieder beim Grafen F..., dessen Tod zunächst eindringlich verifiziert wird: Der Kurier, der der Familie die Nachricht vom Schlachttod überbringt, »hatte ihn mit eigenen Augen, tödlich durch die Brust geschossen, nach P... tragen sehen, wo er, wie man sichere Nachricht hatte, [...] verblichen war«; auch der Commendant erfuhr, dass er, nachdem er ausgerufen habe »Julietta! Diese Kugel rächt dich!«, »auf immer [seine Lippen] geschlossen hätte« (DKV III, 147f.). Dass es sich in der Folge bei dem »jungen Gott« nur um einen Auferstandenen handeln kann, darauf verweisen nicht nur die eindringlichen Befragungen der Familie, wie er »erstanden« sei (DKV III, 149), auch die Marquise schließt ganz richtig, dass sich statt einer profanen Zeugung, eher »die Gräber befruchtet werden, und sich dem Schoße der Leichen eine Geburt entwickeln wird!« (DKV III, 161) Und auch der Obrist geht ganz in der Heilsgeschichte der Evangelien auf: »Da sagten die Jünger zu Thomas: Wir haben den Herrn gesehen. Er aber sprach zu ihnen: Wenn ich nicht in seinen Händen die Wunden sehe und meinen Finger in die Wunde lege und meine Hand an seine Körperseite, kann ichs nicht glauben« (Joh 20, 25ff.). Die Obristin legt diesen intertextuellen Zusammenhang bei der Rückkehr der verstoßenen Tochter offen: »Nein, solch ein Thomas! [...] solch ein ungläubiger Thomas! Hab' ich nicht eine Seigerstunde gebraucht, ihn zu überzeugen« (DKV III, 179). Und wie dem biblischen Thomas wird auch dem Obristen gestattet, sich der körperlichen Realpräsenz Gottes zu vergewissern. Freilich wird diese Überzeugungsarbeit an der Tochter, an Maria vollzogen und nicht am erstandenen Grafen, denn Kleist verzahnt auf intrikate Weise die christliche, heilige Familie mit der Wiederauferstehungslegende des Neuen Testaments.

Die Überlagerung von heiliger Familie und Himmelfahrtsbericht indiziert eine unauflösbare darstellungstheoretische Aporie, denn damit fällt der Graf als Messias mit seinem gezeugten, göttlichen Kind in eins. Er inszeniert eine hybride Selbstgeburt, indem er mit seiner Zeugung zu verschmelzen trachtet, und verweist auf einen bei Kleist in zahlreichen Texten angelegten, blinden Punkt jeder – auch ästhetischen – Genese, die nur in der aporetischen Figur einer kontingenten und dreisten Setzung zur Darstellung gebracht wird.

Der Graf changiert demnach unauflösbar zwischen göttlichem Messias und weltlichem Joseph, von dem es in Analogie zum Verhalten des Grafen im Matthäusevangelium heißt, »Josef aber [...] wollte [Maria] nicht in Schande bringen, gedachte aber, sie heimlich zu verlassen« (Mat 1, 19). Auch der Graf möchte sich zunächst im Kriegsgetümmel aus dem Staub machen, bis er sich ins christologische Modell als Heiland einpflanzt und die Marquise zum Schwan verwandelt, dessen

sammenfassung der literarischen Transsubstantiationsmetaphorik findet sich zudem bei Christopher Wild, *Fleischgewordener Sinn: Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama*. In: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation: Das 17. und das 20. Jahrhundert*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Stuttgart 2001, S. 125–154.

metaphorische Bedeutung bekanntlich auch für die Muttergottes steht. Damit inkarniert Joseph zu Jesus und die darauf folgende Bemerkung der göttlichen Marquise, der junge Gott gefalle und missfalle ihr, reflektiert genau diese hybride Figuration, die die Konstruktion der Marquise zudem selbst spiegelt, denn der Schwan, der ein schwarzes Fleisch beherbergt, verkörpert, in Kleists Worten, den Schmutz und Glanz ihrer Seele zugleich.

Spätestens seit Werner Hamachers Analyse der ›Erdbeben‹-Erzählung³³ steht die Repräsentationslogik der Kleistschen Texte, insbesondere derjenigen mit christologischen Anleihen, auf dem Prüfstein. Zu Recht, denn auch in der ›Marquise von O...‹ wird in der Repräsentation der heiligen Familie das Präsenzdefizit Gottes offenbar. Im versuchten märtyrischen Opfer des Grafen personifiziert sich der Mangel an Präsenz und beansprucht gleichsam dessen Füllung. In einer Erzählung aber, in der potentiell jede Handlung verdoppelt wird und jede Person von einer anderen substituiert werden kann, bleibt das Opfer unerlöst; und folgerichtig überlebt der Graf nach seiner missglückten Himmelfahrt. Verdopplungen von Figuren und Handlungssequenzen verweisen auf eine literarische Supplementierungslogik des Kleistschen Textes, in der jede Präsenz nur durch eine latente Spur einer ersetzten Abwesenheit imaginiert wird. Er arbeitet sich ab an der Restitution einer ganzen Gegenwart, die in der Vorstellung eines unversehrten göttlichen, hier vor allem mütterlichen Körpers ihren Ausdruck findet.

Das geliebte Objekt – genauer: seine Körperlichkeit – ist aber immer schon entzweit, oder in der Kleistschen Sprache: zer- und entsetzt, von gespaltenem Leibe, immer schon getroffen, vor-trefflich signifiziert, damit aber entheiligt und profaniert. Die versuchten Restitutionen dieses Mangels werden aber theatralisch vorgestellt, und zwar im Aufblitzen von körperlichen Erscheinungen, in eindringlichen Epiphanien, deren transzendenter Bezug aber immer auf brutale Weise eskamotiert wird, denn Heiligung und Profanisierung, Wechsel von der Handlungslogik des *secretums* in dasjenige des *mysteriums* und umgekehrt, sind austauschbare Bewegungen, mit einem Kleistschen Begriff: Sie gelten gleichviel. In der Genese einer augenblickhaften ästhetischen *imago* des Gegenübers unternehmen die Protagonisten gleichwohl den vergeblichen Versuch, die vor-gestellte Realpräsenz des Anderen einzufangen: Was sie aber veranstalten ist stets, lediglich einen modalen Wandel des Gegenübers zwischen Profanisierung und Heiligung einzuleiten.

Im radikalen Widerspruch zur christologischen Semiotik vollzieht der Kleistsche Text eine prinzipiell unabschließbare Repräsentation der Repräsentation, eine Stellvertreterschaft der Stellvertreterschaft auf der Figuren- und Handlungsebene. Der Märtyrer aber muss, damit seine Singularität, seine Unersetzbarkeit gesichert bleibt, seine Vergänglichkeit in der Welt durch einen Opfertod untermauern, um die Gottespräsenz abzubilden. Genau dies wird im Text verweigert, und zwar nicht nur

³³ Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, hg. von David E. Wellbery, 3. Auflage, München 1993, S. 149–173, 188–192.

weil das Opfer des Grafen misslingt, sondern weil die Singularität des Gotteskindes durch eine hohe Anzahl höchst weltlicher junger Russen subvertiert wird.

Unterlaufen wird das Märtyreropfer zudem durch seinen Wortsinn. Märtyrer bedeutet wörtlich Zeuge und verweist auf die ersten Jünger, die die Wiederauferstehung Christi beglaubigten. Doch an glaubhafter Zeugenschaft gebricht es der Erzählung durchgängig. Es gibt keine Zeugen bei der Zeugung; einer verleugneten Zeugenschaft des Grafen selbst, der die Namen seiner gewalttätigen Vorgänger bei der Erstürmung der Festung seinem Vorgesetzten nicht nennen will, folgt schließlich eine fehlerhafte Zeugenschaft des Märtyrertodes des Grafen. Wo es aber keine Zeugen gibt, wird vergeblich auf ein drittes Abwesendes verwiesen:³⁴ Die Marquise »wankte nach den Gemächern ihres Vaters. Sie sank, als sie die Türe verschlossen fand, mit jammernder Stimme, alle Heiligen zu Zeugen ihrer Unschuld anrufend, vor derselben nieder« (DKV III, 166). An späterer Stelle, als die Marquise ihre Ablehnung zu Heirat begründen soll, heißt es, »und nochmals, indem sie alle Engel und Heiligen zu Zeugen anrief, versicherte sie, daß sie nicht heiraten würde« (DKV III, 185). Doch schon kurz darauf, nachdem die Marquise den für sie höchst vorteilhaften Heiratskontrakt mehrmals durchgelesen hat, scheint die Zeugenschaft der Engel auf wundersame Weise verbannt.

In der bisherigen Analyse der ›Marquise von O....‹ konnte aufgezeigt werden, wie der Text auf zwei disparate kulturgeschichtliche Körpermodelle, die *eloquentia corporis* und *eloquentia cordis*, rekurriert. Und wie er damit gleichsam vergebliche Dechiffrierungsversuche inszeniert, indem die Protagonisten das *secretum* der Marquise zu entschlüsseln suchen. Im Fehlschlagen dieser Unternehmungen, denn trotz der List der Mutter bleibt der gesetzte Gedankenstrich als semiotische, unfüllbare Lücke des Begehrens dem Text immanent, wird der bisherige Modus des *arcantum* gesprengt und ins göttliche *mysterium* verschoben. Wenn der detektivische Aufklärungsprozess zwischen empfindsamer Seelenverwandtschaft und höfischer Verstellungskunst unentschieden hin- und herpendelt, kommt als hermeneutisches Versprechen ein christologisches Repräsentationsmodell zum Tragen, das das profane Kind des Grafen zum »Geschenk [...], das ihr Gott [...] gemacht hatte«, verwandelt (DKV III, 167). Vergöttlichungen in der ›Marquise von O....‹ lassen sich als Symbolisierungen der christologischen Transsubstantiation erfassen, insofern sie realpräsentische Ganzheitsphantasmen vorführen, die die Supplementierungslogik des Textes stillzustellen suchen. Vergeblich ist dies, da Kleist sowohl auf paradigmatischer als auch auf syntagmatischer Ebene des Textes Handlungen und Personen als prinzipiell substituierbar und austauschbar installiert und damit die Repräsentierbarkeit des zunächst evozierten *mysteriums* hintergeht. Gleichwohl entfaltet die Erzählung in ihrem immanenten Versagen, die Ur Differenz von präsentischer Signifikation zu restituieren, einen poetologischen Horizont, da sie die Kontingenz der

³⁴ Zur Funktion der Zeugenschaft in der ›Marquise von O....‹ vgl. Forget, Geheimnis-Zeugen (wie Anm. 31).

Zeugung mit einer ästhetischen Erzeugung verzahnt. Erst im Erzählvorgang, der als Scheitern der Repräsentation einer immer schon gebrochenen, gewalttätigen und genuin provisorischen Genese vorgestellt wird, ist das künstlerische Artefakt bei Kleist denkbar. In imaginativen Substitutionsfiguren einer vorgängigen Spaltung entfaltet es gleichsam zu allererst seinen poetischen Spielraum.

Es schließt sich hierbei die Frage an, ob die hier dargestellte Suspension von Repräsentation sich auch auf die Darstellung des poetischen Textes als Darstellung von Wirklichkeit bezieht.³⁵ In dem Moment nämlich, da die schwierige Repräsentation bei Kleist absolut gesetzt wird, kommt die Interpretation über die Feststellung einer Suspensionsleistung von Wirklichkeit in Kleists Texten und der Darlegung ihrer textuellen, semiotischen Prozesse nicht hinaus. Sie unterschlägt aber damit ihren politischen Hintergrund und Referenzcharakter als eine Literatur, die im Schnittfeld bestimmter gesellschaftlicher Diskurse angesiedelt ist und literaturwissenschaftlich verortet werden kann. Anders gesagt: Das Problem der Repräsentation muss wiederum selbst als historisches Diskursmoment, als ein bestimmtes Epistem, in Michel Foucaults Worten, als historisches a-priori erfasst werden.³⁶ Dies sei abschließend lediglich skizziert.

V. *Der Krieg, Luise, Napoleon und die Russen*

Kleist nimmt die Erzählung der ›Marquise von O....‹, was bisher textinterpretatorisch nicht genutzt worden ist, in seinen nationalistischen Propagandatexten noch einmal auf. Im Brief eines jungen märkischen Landfräuleins an ihren Onkel zeigt ein Fräulein ihrem Onkel eine unpatriotische Verlobung an, die sie mit einem französischen Capitain eines Dragonerregiments eingegangen ist. Obgleich diese deutliche Hinweise erhalten hat, dass dieser, um mit der Marquise zu sprechen, aus dem »zertretensten und unflätigsten Schlamm« (DKV III, 168) seines Geschlechts hervorgegangen sein müsse, denn der französische Soldat gilt als Ehebrecher und Verführer, hat ihr Herz sich bereits für ihren »Gegenstand [...] entschieden« (DKV III, 471). Die Warnungen werden von ihr als »elende Vision[en]« verworfen und der Brief kulminiert in der Bitte, der Onkel möge ihre Erbschaft, die er für das Landfräulein verwaltet, unverzüglich dem Franzosen überschreiben, denn dies sei die Voraussetzung für die Eheverbindung, die der zukünftige Ehemann ihr abverlange. Bekanntlich sieht das Ende der ›Marquise von O....‹ eine gänzlich andere Ehestiftung vor. Der ausländische Usurpator in der Kleistschen Novelle muss auf Veranlassung des Obristen einen Ehekontrakt unterzeichnen, der ihn aller Rechte eines Gemahls beraubt, ihm aber alle Pflichten, die man von ihm fordert, auferlegt. Diesen Vertrag unterschreibt die Marquise auch schließlich »sinnend« (DKV III, 185),

³⁵ Dies ist bekanntlich die These von Werner Hamacher, *Das Beben* (wie Anm. 33).

³⁶ Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M. 1991.

und der Graf kann sich von nun an mühsam in die Familie integrieren, indem er zwei Papiere in die Wiege seines Sohnes wirft: Das eine entpuppt sich als Schenkung von 20.000 Rubel, das zweite als Testament, das die Gräfin zur alleinigen Erbin seines Vermögens festlegt. Erst daraufhin wird die heilige, unerklärliche Einrichtung der Welt endgültig profanisiert, dem russischen Offizier wird auf Grund der Gebrechlichkeit der Welt verziehen. Entscheidend ist aber, dass das *happy ending* der Erzählung ein ungeheures Opfer verlangt, nämlich einen erneuten, symbolischen Tod des Grafen. »Der Mann ist nicht bloß der Mann seiner Frau, er ist auch ein Bürger des Staates; die Frau hingegen ist nichts, als die Frau ihres Mannes« (DKV IV, 58) schreibt Kleist an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge im Mai 1800 und reproduziert exakt den Geschlechterdiskurs um 1800, der auf einer radikalen und oft beschriebenen Dichotomisierung des sozialen Lebens im 18. Jahrhundert in Privates und Öffentliches basiert. Der Graf, der im Vertrag der Geschlechter aller Rechte beraubt wurde, ist in staatsbürgerlicher Hinsicht ausgelöscht und – etwas zugespitzt – damit auch feminisiert. Der herkunftslose, kastrierte Adlige wird damit zu einem Kohlhaasschen Rappen, über den es gleichfalls heißt: »[Die Rappen] sind tot: sind in staatsrechtlicher Bedeutung tot, weil sie keinen Wert haben« (DKV III, 99). Der Graf muss in staatsrechtlicher Hinsicht als tot gelten, um weiterhin fruchtbar sein zu dürfen. Erst das soziale Opfer evoziert paradoxerweise den fruchtbaren, genealogischen Ausgang der Erzählung. Es wäre dabei freilich zu simpel, diese Opferhandlung auf den propagandistischen Text der Landgräfin zu applizieren und lediglich als Handlungsanleitung zu lesen, wie mit französischen Kapitänen zu verfahren sei, wenngleich auch diese Lesart einige Plausibilität aufweist.

Relevanter erscheint mir Folgendes. Die Erzählung, die, wie es in der Erstausgabe im ›Phöbus‹ von 1808 heißt, vom Norden in den Süden verlegt wurde,³⁷ vergleicht den zweiten Koalitionskrieg von 1799, in der die erzählte Zeit der Novelle eingefasst ist, mit der preußischen Situation nach dem Zusammenbruch des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und der fundamentalen Niederlage des preußischen Staates bei Jena und Auerstedt 1806. Kleist hat an der Kritik des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. nie gespart, dem er immer wieder militärstrategische Defizite vorwarf – eine Kritik, die von fast allen Intellektuellen der Zeit geteilt wurde und auf die Entschlussunfreudigkeit des Königs zielte. Statt sich offen gegen Napoleon zu stellen und mit Russland und Österreich ein Bündnis einzugehen, pflegte dieser stets eine Art Appeasement-Politik gegenüber Frankreich, was die Koalition in allen drei Bündniskriegen schwächte, was Kleist auch vor der entscheidenden Niederlage voraussah: »Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Zeit herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben« (DKV IV, 352). War es zu jener Zeit ein gängiger Topos, von einem schwachen, unfähigen König regiert zu werden, so ist es die Königin Luise, die apothetisch aufgeladen wurde; so auch bei Kleist: »sie ist es«, heißt es in einem Brief

³⁷ Vgl. den Kommentar in DKV III, 769.

an seine Schwester Ulrike, »die das, was noch nicht zusammengestürzt ist, hält« (DKV IV, 367). 1810 schreibt er bekanntlich auch ein Gedicht an die Königin (die übrigens kurz darauf stirbt), das sie allerdings, so Kleist, »vor den Augen des ganzen Hofes, zu Thränen gerührt hat« (DKV IV, 442). Kleist, der letztlich alles andere als ein monarchiefeindlicher Zeitgenosse war, reiht sich damit in eine zeitgenössische Luisenverehrung ein, die die Liebesbeziehung zwischen Friedrich Wilhelm III. und Luise als bürgerliches Herzensideal gegenüber dem kalten Buchstaben, dem Gesellschaftsvertrag der Franzosen aufwertete. In dieser Hinsicht unübertroffen ist eine Schrift von Novalis mit dem Titel ›Glauben und Liebe oder Der König und die Königin‹, der die Bürger mit dem Ehebund des Königspaars parallelisiert. Ein Bild der Königin wird hier vorgestellt, das sich radikal von der alten dynastischen Machtpolitik abzugrenzen versucht. »In unseren Zeiten«, so Novalis, »haben sich wahre Wunder der Transsubstantiation ereignet. Verwandelt sich nicht ein Hof in eine Familie, ein Thron in ein Heiligthum, eine königliche Vermählung in einen ewigen Herzensbund?«³⁸ Transsubstantiation durch Liebe statt französische Revolution, so lässt sich, arg gepresst, das romantische Staatsideal auf den Begriff bringen. Folgerichtig fragt sich Novalis: »Und was ist die Staatsverbindung anders als eine Ehe?«³⁹ Neu ist in dieser Analogiebildung von Ehe und Staat ihr Modellcharakter für ausnahmslos jede Ehe in einer somit republikanischen Monarchie. Die Veröffentlichung des Textes von Novalis, der in den ›Jahresbüchern der preußischen Monarchie‹ 1798 erschien, spiegelt dabei sein inhaltliches Skandalon. Denn der Hof und das Herrscherpaar waren alles andere als erbaut darüber, dass über ihr Privatleben in der Öffentlichkeit räsoniert wurde. Es handelt sich demnach um dasselbe Szenario, das Kleist in den ersten Sätzen der ›Marquise von O...‹ verhandelt. Das Intimste wird der Öffentlichkeit, dem »Spott der Welt« preisgegeben (DKV III, 143).

In einer politischen Lesart der ›Marquise‹-Erzählungen lassen sich die Protagonisten auch leicht mit dem preußischen Herrscherpaar in Verbindung bringen: Marquise und Luise, das reimt sich wie »Bisse« und »Küsse« in der ›Penthesilea‹ (DKV II, 105): Die mit allen bürgerlichen Eigenschaften ausgestattete, aber gleichsam apothetisch aufgeladene, geschlossene Mütterlichkeit trifft auf den, historisch gesehen, militärisch besieigten Russen im zweiten Koalitionskrieg und gleichsam auf den nach Jena und Auerstedt glücklosen Friedrich Wilhelm III. Doch Kleists Erzählung bezieht sich noch intrikater auf die vulgäre Schrift von Novalis. Er zerlegt sie in ihren Fundamenten, er nimmt sie wörtlich. Novalis postuliert ein Herrscherpaar, das zwar notwendig repräsentiert werden muss: Es soll in der Transsubstantiation präsentisch auf Dauer gestellt werden; das Abbild der Königin, so sein Vorschlag, müsse in jedem Zimmer als Apotheose aufgestellt sein. Gleichzeitig aber soll jeder

³⁸ Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Band: Das philosophische Werk 1, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Darmstadt 1965, S. 498.

³⁹ Novalis, Schriften II (wie Anm. 38), S. 495.

Bürger durch dieses Beispiel »thronfähig« werden. Der König, so Novalis, »assimiliert sich allmählich die Masse seiner Unterthanen«. ⁴⁰ Indem aber jeder, ganz analog zu Kleists Erzählung, den Gesetzesparagraphen übernehmen kann, scheitert Repräsentation als Transsubstantiation der einen, göttlichen Familie. Sie wird ihres Ursprungs beraubt und kann nur notdürftig in provisorischen Ersatz-*Images* zirkulieren, funktioniert aber nicht als ursprüngliches politisches Ab- und Vorbild. Was der gebrechlichen Einrichtung der Welt nach 1806 inne wohnt, ist demnach ein fundamentales Scheitern königlicher Repräsentation. Was nötig wird, ist ein Heiratskontrakt, ein neuer Bund, der die alten Väter des Staates in staatsbürgerlicher Hinsicht suspendiert – eine Suspension, die, so Barbara Vinken, entschieden zum Luise-Kult beigetragen hat, denn von da an gilt die Früh-Verstorbene als Opfer der Kriegsversager von 1806, ⁴¹ für die übrigens sowohl der Graf als auch der Obrist stehen. In einem genuin matriarchalischen Diskurs entsteht ein neues Paar: dasjenige von Mutter und Sohn, in das der symbolisch kastrierte Vater gleichwohl immer wieder eindringen darf, um die Genealogie in Gang zu halten. Wie diese neuen, jungen Russen bzw. preußische Soldaten auszusehen haben, verhandelt Kleist in der ›Hermannsschlacht‹. Ein anderes, ein nicht minder entsetzliches Kapitel.

⁴⁰ Novalis, Schriften II (wie Anm. 38), S. 489.

⁴¹ Vgl. Vinken, Die deutsche Mutter (wie Anm. 20), S. 149 ff.

ULRICH FÜLLEBORN

NACH KLEISTS GESCHEITERTER TRAGÖDIE DAS GELINGEN DER KOMÖDIEN¹

Als sich dem Dichter Kleist die nach antikem und modernem Maß große Tragödie, wie er sie mit dem ›Robert Guiskard‹ erzwingen wollte, verweigert hatte, schien ihm zunächst nur die geringer geschätzte Komödie, neben den Erzählungen natürlich, für die Fortsetzung seiner literarischen Arbeit zu bleiben. Wäre ihm bewußt geworden, was ihm mit dem ›Zerbrochnen Krug‹ und dem ›Amphitryon‹ tatsächlich gelungen ist – und zwar ganz aus der Mitte seiner Lebens- und Dichtungsproblematik heraus und auf der Höhe seiner Zeit –, er hätte sich als Dramatiker gerettet fühlen können. Jedenfalls hätte er einsehen müssen, daß, zumindest in der geschichtlichen Stunde, in der er schrieb, mit dem ›Guiskard‹ nichts Bedeutenderes, vielleicht sogar etwas Begrenzteres, erreichbar gewesen wäre als mit den beiden Komödien. Es war, im nachhinein erkennbar, kaum noch der Kairos der klassischen, aristotelischen Tragödie, auch wenn diese in Deutschland eine späte und eindrucksvolle Blüte erreichte. Daneben schien die Komödie bereits befähigt, wozu Heinrich von Kleist Entscheidendes beigetragen hat, die ernstesten modernen Gehalte in sich aufzunehmen. Es schlug wohl schon die Stunde der Tragikomödie – in welchem Sinne freilich, zumal bei den beiden sehr verschiedenen Kleistschen Stücken, das bedarf der näheren Bestimmung.

Mag sich also Kleist subjektiv der Komödienproduktion aus Resignation hingegen haben,² so muß das Gelingen doch anders gegründet gewesen sein. Man meint Zeichen einer produktiven Entspannung, keineswegs der Abspannung, zu bemerken. Obgleich ›Der zerbrochne Krug‹ und ›Amphitryon‹ in ihren Problemstellungen und -lösungen sehr nahe an die immer vom Zerreißen bedrohten Grund-

¹ Der Titel bezieht sich auf meinen im Kleist-Jahrbuch 2003 publizierten Aufsatz »Dem Scheitern von Kleists ›Robert Guiskard‹ nachgefragt« (S. 263–281), dessen Gedanken ich hier fortschreibe.

² An Rühle von Lilienstern am 31. August 1806, den ›Zerbrochnen Krug‹ betreffend: »Sage mir dreist, als ein Freund, deine Meinung, und fürchte nichts von meiner Eitelkeit. Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden« (DKV IV, 361 f.). – Heinrich von Kleist wird zitiert nach der kommentierten Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags (DKV) und der historisch-kritischen Brandenburger Ausgabe (BKA), jeweils mit Band- und Seitenzahl, bei den Dramen nur mit Verszahl, die diplomatische Umschrift der in BKA I/3 faksimilierten Handschrift des ›Zerbrochnen Krugs‹ (H) mit Seiten- und Zeilenzahl.

tionen Kleists herankommen, ist doch entscheidend, daß die Katastrophe in ihnen ästhetisch überzeugend vermieden wird.

I. Die entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge

Das Ringen Kleists um die Vollendung des ›Guiskard‹ sowie die darauffolgende Krise, die den Dichter zum erstenmal in äußerster Todesnähe brachte, sind ein eigenes Kapitel seiner Vita und Werkgeschichte. Ebenso ermangelt es der Lebensphase danach, die hauptsächlich mit Königsberg (Mai 1805 bis Januar 1807) verknüpft ist, nicht an spezieller Problematik. Wenn im folgenden eine Verbindung zwischen den beiden Lebensperioden unter dramengeschichtlichem Aspekt versucht wird, so läßt sich das nicht zuletzt aus der zeitlichen Genese der zu betrachtenden Werke begründen.

›Robert Guiskard‹ wurde im Frühjahr 1802 in der Schweiz auf der sogenannten Delosea-Insel im Ausfluß der Aare aus dem Thuner See begonnen (vielleicht nur entworfen), wo auch ›Die Familie Schroffenstein‹ ihre erste Gestalt erlangte. Auf dieselbe Zeit geht die Anregung zum ›Zerbrochnen Krug‹ zurück: Ein Kupferstich von Jean Jacques Le Veau nach einem Gemälde von Louis-Philibert Debucourt, ›Le jube ou la cruche cassée‹, hatte das produktive Interesse von drei in der Schweiz zusammengetroffenen Dichterfreunden gefunden: Für Heinrich Zschokke ist daraus viel später eine Erzählung ›Der zerbrochene Krug‹ geworden, Kleists Komödie brauchte ebenfalls eine lange Inkubationszeit, die von Ludwig Wieland beabsichtigte Satire kam nicht zustande.³ Der ›Guiskard‹ aber wurde nach mehreren intensiven Arbeitsphasen, so in Oßmannstedt im Hause Christoph Martin Wielands, bereits am 20. Oktober 1803⁴ in Paris vom Autor in einem äußerlich doch wohl beinahe fertigen, aber ihn offenbar nicht befriedigenden Zustand verbrannt. Für ›Amphitryon‹, dessen Anfänge sehr im dunkeln liegen, wäre nach Sembdner als Hauptabfassungszeit schon 1803 anzusetzen,⁵ wofür jedoch kaum ein möglicher Zeitraum in Frage kommt.⁶ Ausreichend belegt ist allerdings, daß Kleist im Früh-

³ Vgl. LS 67a, 68.

⁴ So die Datierung durch Richard H. Samuel und Hilda M. Brown, *Kleist's Lost Year and the Quest for ›Robert Guiskard‹*, Leamington Spa 1981, S. 37.

⁵ Helmut Sembdner, Johann Daniel Falks Bearbeitung des Amphitryon-Stoffes. Ein Beitrag zur Kleistforschung, Berlin 1971, S. 19. Der verdienstvolle Kleist-Forscher hat in dieser Publikation zur Stützung seiner These einen vollständigen Neudruck der einschlägigen Texte vorgelegt und, mehr oder weniger überzeugend, eine Vielzahl möglicher textlicher Berührungspunkte zwischen dem Falkschen und Kleistschen ›Amphitryon‹ aufgezeigt. Vgl. auch seinen Aufsatz: Kleist und Falk. Zur Entstehungsgeschichte von Kleists ›Amphitryon‹. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 13 (1969), S. 361–396; wiedergedruckt in: Ders., *In Sachen Kleist*, 2. verm. Auflage, München 1984, S. 23–56.

⁶ Vor der Vernichtung des ›Guiskard‹-Manuskripts scheint kaum eine Motivation für die Arbeit an der Komödie denkbar, danach fehlten für längere Zeit Bereitschaft und Vermögen, die eigene Dichterexistenz überhaupt fortzusetzen.

sommer desselben Jahres in Dresden mit dem Schriftsteller und Pädagogen Johann Daniel Falk zusammengetroffen ist. Falk hat sich damals mit der Möglichkeit einer Erneuerung des deutschen Lustspiels beschäftigt; 1804 erschien denn auch seine eigene ›Amphitruon‹-Bearbeitung.⁷ Ganz ohne Einwirkung auf die Entstehung von Kleists ›Lustspiel nach Molière‹ ist dieser Zusammenhang gewiß nicht gewesen. Vollendet wurde das Werk spätestens zu Ende der Königsberger Zeit. In sie fällt auch die Hauptarbeit am ›Zerbrochnen Krug‹, von dem es 1803 in Dresden wohl schon eine oder einige Szenen, mindestens in Kleists Kopf, gab,⁸ der aber erst im August 1806 abgeschlossen wurde. Ab Dezember 1807 fügt sich dann die, wenn auch sehr partielle, ›Wiedergeburt‹ des ›Guiskard‹ an, nämlich die Entstehung der einzig überlieferten Auftritte 1–10, verfaßt aus dem Gedächtnis oder nun schon aus der Nähe zur ›Penthesilea‹ neu geschrieben und veröffentlicht im April/Mai-Heft 1808 von Kleists Zeitschrift ›Phöbus‹: Eine Zeit der Tragödie hatte wieder begonnen. ›Der zerbrochne Krug‹ bleibt jedoch mit seiner desaströsen Uraufführung in Weimar am 2. März 1808 und der anschließenden, als Verteidigung des Lustspiels gemeinten Veröffentlichung einiger Szenen ebenfalls im ›Phöbus‹ sowie dem späten Druck des Ganzen im Februar 1811 in engem Wechselbezug mit der übrigen Produktion Kleists.

Bei aller Verflechtung und Durchdringung der Entstehungsphasen, auch trotz mancher Unsicherheiten in den Datierungen, tritt doch deutlich hervor, daß die beiden Komödien als eine schöpferische Antwort auf das Fiasko mit der hohen Tragödie verstanden werden können. Wie die Anfänge zum ›Zerbrochnen Krug‹, die seit 1802 in Kleist bereitlagen, so garantierten auch die Keime zum ›Amphitryon‹ seit dem Sommer 1803 die Möglichkeit des Wiederanknüpfens an die eigene dichterische Produktivität.

II. ›Der zerbrochne Krug‹: Komödie oder Tragikomödie?

Diese Frage, die sich auch beim ›Amphitryon‹ stellt, ist hier wegen der besonderen Textüberlieferung und eines Aspekts der Interpretationsgeschichte von Belang. Der Textzustand, der im August 1806 erreicht war,⁹ liegt uns in der einzigen, leider unvollständigen Handschrift des ›Krug‹ vor.¹⁰ Aber sie ist dadurch wertvoll, daß sie den ursprünglichen, sehr umfangreichen Schluß enthält, der wegen seiner Länge und seines tragischen Ernstes viel zum Weimarer Mißerfolg beigetragen hat. Und ihr fehlt noch, dem Kleistschen Stilwillen entsprechend, die Akteinteilung, die Goe-

⁷ So Falks Titelgebung im Anschluß an den ›Amphitruon‹ des Plautus.

⁸ An Rühle von Lilienstern, 31. August 1806 (DKV IV, 361); weniger überzeugend: Eduard von Bülow (LS 108).

⁹ Der früheste eindeutige Beleg für einen erreichten Abschluß des ›Zerbrochnen Krugs‹: An Rühle von Lilienstern, 31. August 1806 (wie Anm. 2).

¹⁰ BKA I/3, 215–419.

the zum Schaden der Wirkung des Stücks eingeführt hat. Schließlich lassen sich an ihr manche interessante, meist kleinere textliche Überarbeitungen, besonders wohl infolge der Aufführung, studieren. Die ›Phöbus‹-Fragmente von 1808 weichen leicht von der Handschrift ab. Der selbständige Druck des Ganzen (Berlin 1811) ist dann mit stark gekürztem Schluß und der als ›Variant‹ beigegebenen ursprünglich alten Szene 12 das als letztes von Kleist veröffentlichte Drama überhaupt. In bezug auf die Frage ›Komödie oder Tragikomödie‹ haben wir es also mit zwei sehr unterschiedlichen Textzuständen zu tun.

Der schon genannte Anstoß zu diesem Stück lag, so möchte man meinen, noch fern von unseres Dichters dringenden Problemen. Aber der pragmatische Grundriß für die später ausgeführte Komödie war um so genauer vorgegeben. Und zwar in jener bildlichen Darstellung einer Gerichtsszene mit einem ›juge‹ als scheinbar mächtigem Dorfrichter, dem beflissenen Schreiber und einem jungen Mädchen nebst Anhang vor dem Richterstuhl, um dessen verlorene Unschuld, für die »la cruche cassée« steht, es sich offenbar handelt – der Symbolwert des von Kleist ganz wörtlich übernommenen Titels ist eindeutig, erweist sich aber in der Komödie dann als irreführend.¹¹

Seit Wolfgang Schadewaldts berühmter Studie¹² haben wir uns daran gewöhnt – und das ist ein rezeptionsgeschichtliches Ereignis –, diesen Kleistschen ›Zerbrochene Krug‹ aufgrund von deutlichen strukturellen und textlichen Entsprechungen als eine ›spiegelbildliche Verkehrung‹ des Sophokleischen ›Oedipus Rex‹ zu lesen. Und unsere Deutung des ›Krug‹-Dramas hat sich mehr vom ursprünglichen Lustspielcharakter des Stücks in die Richtung eines tragischen oder Tragödien-nahen Spiels verschoben, und mit Recht. Um so dringender scheint es, das erstaunliche Faktum einer Komödie auf dem Grundmuster des ›Ödipus‹ in genauere Beziehung zu dem groß gedachten und spektakulär gescheiterten Tragödienentwurf des ›Guisard‹ zu setzen. Dort ging es Kleist bekanntlich darum, in Konkurrenz mit den griechischen Tragikern zu treten, besonders mit Sophokles, dessen ›König Ödipus‹ er sich damals – man möchte sagen: zu diesem Zwecke – entliehen hat. Jetzt aber fällt ein ironisches, sogar bitter selbstironisches Licht auf die Beziehung zu Sophokles – und zwar des Sinnes, daß die Orientierung am ›Ödipus‹, die gleichsam nicht zur Vollendung der eigenen Tragödie geführt hatte, nun der Realisierung der Komödie dienen mußte. So ist ein bedeutendes Werk der Komödienliteratur entstanden, in dem jedoch die Gattungsform der Tragödie als Bezugspunkt noch stark mitwirkt, und eben in zweierlei Hinsicht: Zum einen gibt es da das Muster des ›Ödipus‹ mit seiner anscheinend ausweglos-tragischen Zwangsläufigkeit, zum an-

¹¹ Kleists unterdrückte ›Vorrede‹ zu dem Drama (DKV I, 259) gibt eine Beschreibung des Bildes aus der Erinnerung und hält dessen Deutung dem Zweck des Textes entsprechend in der Schwebe.

¹² Wolfgang Schadewaldt, *Der ›Zerbrochene Krug‹ von Heinrich von Kleist und Sophokles' ›König Ödipus‹*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung; 147), S. 317–325 (zuerst 1957/58).

dern den Hintergrund der eigenen nicht gelungenen Tragödie, wobei diese zweite Relation die noch wichtigere sein dürfte.

Um nun auf die Frage nach dem Gattungscharakter des ›Zerbrochnen Krugs‹ möglichst unvorgreiflich zu antworten: Von einer Tragikomödie wäre hier in der Weise zu sprechen, daß ein Umkippen in die Tragödie wegen der ›intertextuellen‹ Verhältnisse jederzeit möglich war, aber eben von Kleist nicht zugelassen wurde, – daß er also eine Tragikomödie ganz besonderer Art geschrieben habe. Um das Drama von den wiederum sehr andersartigen Tragikomödien des 20. Jahrhunderts zu unterscheiden, empfiehlt es sich, den ›Zerbrochnen Krug‹ im allgemeinen weiter ›Komödie‹ oder auch ›Lustspiel‹ zu nennen,¹³ und zwar mit einem Akzent auf dem ›ernsten‹ Lustspiel.¹⁴ Wir tun es freilich unter der Voraussetzung, daß darin die Vermeidung der Tragödie voll gelungen sei. Das bleibt jedoch erst noch zu erweisen. Jedenfalls legt der evidente Bezug des ›Krug-Dramas zum ›Guiskard‹ wie zum ›Ödipus‹, der noch durch eine starke Nachwirkung der ›Familie Schroffenstein‹ ergänzt wird, den Versuch nahe, die strukturellen und ideellen Wechselbeziehungen zwischen den genannten Werken genauer zu untersuchen.

III. Eine Komödie im Wirkungsfeld dreier Tragödien

›Robert Guiskard‹, ›Die Familie Schroffenstein‹ und ›König Ödipus‹ sind also die Tragödien, neben denen sich ›Der zerbrochne Krug‹ als Komödie oder Lustspiel zu begründen und zu behaupten hatte. Es ist in der Forschungsliteratur üblich, bei diesem Kleist-Drama das szenisch und sprachlich Komische, das heißt: das Gattungskonforme, und die tragischen Motive und Probleme zugleich in den Blick zu nehmen.¹⁵ Doch scheint es unserm Untersuchungsansatz besser zu entsprechen, wenn wir von den ernsten gehaltlichen Problemen ausgehen, um hernach zu untersuchen, dank welcher ›Erfindungen‹¹⁶ die Komödie hier möglich wurde. Daraus läßt sich dann vielleicht die Einsicht gewinnen, daß ›Der zerbrochne Krug‹ mit allen Mitteln

¹³ Kleist spricht grundsätzlich nur von seinem ›Lustspiel‹, und zwar im Unterschied zu den ›Trauerspielen‹.

¹⁴ Terminologisch angelehnt an Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München 1968.

¹⁵ Das gilt zum Beispiel auch für die neuen Bücher von Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 2002 und Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003.

¹⁶ Ich nehme hier und im folgenden auf das berühmte Kleist-Wort nach der Aufgabe des ›Guiskard-Projekts Bezug: ›Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied [...].‹ An Ulrike von Kleist, 5. Oktober 1803 (DKV IV, 320).

von der Tragödie fortstrebt, während der ›Amphitryon‹, von der reichen Komödienüberlieferung des Stoffes ausgehend, sich wieder auf die Tragödie zubewegt.¹⁷

Im ›Guiskard‹ war der Tod in seiner schrecklichsten Gestalt, als Pesttod eines Heeres, eines Volkes und seines Herrschers, das Skandalon schlechthin. Denn er war das Zeichen einer vom unbegreiflichen, scheinbar sinnlosen Zufall beherrschten Welt, in der das große Individuum unmittelbar vor Erreichen seines höchsten Lebensziels, zu dem es sich berufen fühlt, vernichtet wird – eine Sicht auf die Wirklichkeit, die dicht an den Nihilismus grenzt. Darauf hätte die Tragödie eine Antwort finden müssen, was offensichtlich nicht gelungen ist.¹⁸ Mit dem Dorfrichter Adam wird dagegen ein Menschen- und Weltbild erprobt, das die Gattungskonvention der Komödie zum Teil bereitstellte und das Kleist dazu verhalf, sich den Tod nach Möglichkeit vom Leib zu halten. Freilich wird man den Selbstmordversuch eines der Unehrlichkeit überführten Richterkollegen Adams im Nachbarort Holla (Vs. 108 ff.) nicht für ein bloßes Nebenmotiv halten. Und allemal wird man die nahen und durchaus tödlichen Gefahren für Eve und Adam, die in der Anlage der dramatischen Handlung enthalten sind, nach ihrem vollen Gewicht nehmen.¹⁹ Entscheidend aber ist, ob und gegebenenfalls wie das tragische Ende dennoch vermieden wird. Das gilt nicht nur in bezug auf die Vermeidung des Todes als ultimativer Katastrophe, sondern ebenso auf die Behandlung der Kontingenz, der bei Kleist als ›Zufall‹ oder ›Schicksal‹ im dramatischen Geschehen von Tragödie wie Komödie eine exzeptionelle Funktion und Bedeutung zukommt. ›Tod und Zufallswelt‹ – mit diesem Themenkomplex ist das spannungsvolle, problembeladene Verhältnis zwischen der gescheiterten Tragödie und der auf Art und Grad ihres Gelingens zu befragenden Komödie benannt. Und wenn die Problematik der beiden widerständigen Themen in der Komödie auch nicht in ihrer vollen Härte aufbrechen konnte, so war ihr doch erneut zu begegnen. Das gilt genauso für das Schein-Sein-Problem und für Kleists Kardinalfrage nach der Erkennbarkeit der Wahrheit – hier vor allem der Erkennbarkeit dessen, was jeweils der Fall ist. Bei der dramatischen Behandlung ebendieser Frage ist es noch zu einer weiteren Übereinstimmung zwischen der Normammentragödie und dem Lustspiel gekommen: Der Rolle, die dort die allen Situationen gewachsene List des Herzogs spielt (der Beiname ›Guiskard‹ bedeutet, worauf Kleist ausdrücklich hinweist, ›Schlaukopf‹²⁰), entspricht die enorme Lügenpotenz Adams.

¹⁷ Eine These, deren nähere Begründung ich in einer eigenen Abhandlung über den ›Amphitryon‹ versuchen möchte.

¹⁸ Siehe hierzu: Ulrich Fülleborn, Dem Scheitern von Kleists ›Robert Guiskard‹ nachgefragt. In: KJb 2003, S. 263–281.

¹⁹ In der handschriftlichen Fassung – und das heißt, auch bei der Weimarer Uraufführung – war dieses Motiv, das wir meist nur im herausgekürzten ›Variant‹ lesen, noch ganz in den Komödientext integriert (und sprengte ihn fast) – ein Zeichen seiner Bedeutung, besonders während der frühen Entstehungszeit des Stückes.

²⁰ BKA I/2, S. 21.

Wie eng der ›Zerbrochne Krug‹ aber auch noch an die erste Tragödie Kleists anschließt, zeigt sich gleich in seiner Eröffnungsszene: In der ›Familie Schroffenstein‹ war das große geschichtsphilosophische Kleist-Thema des ›Sündenfalls‹ der Menschheit als tragisches Hauptmotiv des Stücks eingeführt worden; jetzt, in der Komödie, kreist die Exposition des Ganzen um das Wort, das der Gerichtsschreiber Licht an den ›unbildlich-bildlich‹ gefallenen ›Gevatter Adam‹ (Vs. 1) richtet: »Ihr stammt von einem lockern Ältervater, / Der so beim Anbeginn der Dinge fiel, / Und wegen seines Falls berühmt geworden« (Vs. 9–11; H, S. 226, Z. 30–32). Auf jenen ersten ›Sündenfall‹ ist demnach von Anfang an die ›Dreiecksgeschichte‹ Adam-Eve-Ruprecht zurückbezogen. Und alles, was in dem Drama geschieht, findet gemäß Kleists universalgeschichtlichem Grundmythos dieses ›Paradieses‹ statt. In dieser Situation entwickelt sich vor allem das Motiv der zwischenmenschlichen Gewalt als eine Antwort auf die Frage nach dem Ursprung des ›Bösen‹.²¹ Das Böse, um das es im ›Zerbrochne Krug‹ speziell geht, zeigt sich in aller Kraßheit als ein frevelhaftes Verfügen über den andern, als possessives Verhalten. Denn wenn sich eine kritikbedürftige, der Wirklichkeit mit Besitzanspruch begegnende Einstellung, die man als Besitzdenken kennzeichnen kann,²² am deutlichsten darin offenbart, daß es Menschen, Dinge und Situationen für subjektive Zwecke manipuliert, so liefert der Dorfrichter mit seiner Erpressung Eves durch den gefälschten Gestellungsbefehl für Ruprecht nach Batavia²³ eines der besten Exempel hierfür.

Verschränkt mit dem Thema des ›Sündenfalls‹ ist das des ›Vertrauens‹ und seiner Problematisierung – und zwar ebenfalls schon in der ›Familie Schroffenstein‹ und wieder im ›Krug‹. In Kleists erster Tragödie ist es vor allem das *Fehlen* des Vertrauens, ja das extreme Mißtrauen – als das ›normale‹ Verhalten aller gegen alle nach dem ›Verlust des Paradieses‹, konkret: infolge des ›Erbvertrags‹ –, das verheerend auf die zwei Schroffensteiner Familien wirkt. Und selbst jeder Versuch, menschliches Vertrauen zu wagen, scheitert hoffnungslos und führt nur näher an die Katastrophe heran. Im ›Zerbrochne Krug‹ offenbart das ›Vertrauen‹ nun die volle dialektische Potenz, die ihm bei Kleist eignet: Einerseits erscheint es als letztes Rettungsmittel angesichts der verstörend undurchschaubaren kontingenten Geschehenswirklichkeit, gleichsam als ein absolutes Credo quia absurdum. Andererseits erweist sich der normale Mensch als zu schwach für einen derartigen Glauben. So fordert Eve von ihrem Verlobten das unbedingte Vertrauen in ihre Unschuld nicht nur gegen den schlichten Augenschein und die Macht empirischer Indizien, son-

²¹ Vgl. zum Problem den frühen Brief an Wilhelmine von Zenge, 15. August 1801 (DKV IV, 261).

²² Den Versuch, den Begriff des Besitzdenkens literaturwissenschaftlich genauer einzuführen, habe ich unternommen in meinem Buch: *Besitzen als besäße man nicht. Besitzdenken und seine Alternativen in der Literatur*, Frankfurt a.M. und Leipzig 1995, besonders S. 11–24.

²³ Vgl. Vs. 528–536 und 1097–1117. Die Erpressung funktioniert nur deshalb, weil Eve dem Richter Adam zutraut, die angebliche Einberufung zum lebensgefährlichen Ostindiendienst durch ein Attest in einen Heimatdienst umändern zu können.

dern selbst noch gegen ihr durch beharrliches Schweigen bewirktes scheinbares Eingeständnis, sie sei ihm die letzte Nacht untreu gewesen (Vs. 1162–1174). Der schlichte Ruprecht vermag einen derartigen Glauben an die Geliebte nicht aufzubringen, für ihn ist Eve eine »Metze« (Vs. 819 u.ö.). In Kleists zweiter Komödie allerdings wird Amphitryon in der zugespitzten Situation des Finales zu einem entsprechenden Vertrauensbeweis in der Lage sein.²⁴ Der gesunde Menschenverstand, nach Descartes die bestverteilte Sache der Welt, mag dazu neigen, Eves Anspruch auf ein solch unbedingtes Vertrauen für eine »Überforderung Ruprechts«²⁵ zu halten. Dagegen spricht jedoch, daß dieser Ruprecht, nachdem Eve die volle Aufklärung über das tatsächlich Geschehene hat geben können, sich ob seines Versagens bitter anklagt: »Ei, Evchen! / Wie hab' ich heute schändlich dich beleidigt! [...] / Wirst du dein Lebtag mir vergeben können?« (Vs. 1908–1912).

Und nun zum dritten und doch wohl wichtigsten Bezug des ›Zerbrochenen Krugs‹ zu seiner Tragödien-Umwelt. Der Versuch, die Bedeutung des ›König Ödipus‹ für Kleists Lustspiel zu ermessen, stellt dem Interpreten die ungeheure Tragik vor Augen, der Sophokles hier Gestalt gab und die den für Größe besonders sensiblen Kleist mit voller Wucht getroffen haben muß, als er sich als Autor des ›Guiskard‹ in den Wettstreit mit den griechischen Tragikern einließ. Was man mit Sicherheit, etwa aus dem Vergleich der beiden Eröffnungsszenen, als Wirkung des griechischen Fremdtexes auf die Normannentragödie erkennt, ist das Gewicht und die Funktion des vernichtenden Einbruchs der Pest und das Scheitern eines scheinbar vom ›Schicksal‹ ungewöhnlich begünstigten Helden. Damit hatte sich für Kleist die Welt im denkbar größten Maßstab als Zufallswelt aufgedrängt und zugleich als eine vom täuschenden Schein bestimmte Wirklichkeit, wodurch sich die Frage nach der Wahrheit mit gesteigerter Radikalität stellte. Im ›Ödipus‹ war sie religiös bezogen auf die Autorität und Macht Apolls wie seines Orakels von Delphi. Kleist hat es stattdessen mit den modernen Problemen geistigen und praktischen Existierens zu tun. Wie er unter solchen Bedingungen seine ›Guiskard‹-Tragödie als fernes Pendant zum ›Ödipus‹ zu einem Ende gebracht hätte, wissen wir nicht. Aber was aus Kleists Komödie geworden ist, liegt uns vor.

Bisher hatten wir es durchgehend mit sehr ernsten, meist der Tragödie inhärenten Denk- und Handlungsmotiven zu tun, und zwar mit solchen, die Kleist zeitlebens umgetrieben haben. Aber es macht das gute Gewissen der Komödie als europäischer Dichtungsgattung aus, daß ihre Welt genuin die empirische Zufallswelt ist und daß sie mit deren schwer durchschaubarem Scheincharakter spielt, wodurch sie dem Leben Entlastung zu schenken weiß, auch das eine legitime Funktion der Kunst. Verhalten diese Eigenschaften der Gattung auch Kleist zu seiner Komödie?

²⁴ Siehe Vs. 2281–2290.

²⁵ Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 15), S. 84.

IV. Die Lustspielkomik als poetisches Gegengewicht

Bei dem Konzept und der Verwirklichung des ›Krug‹-Dramas hat die Lustspielkonvention entscheidend mitgewirkt, und literaturwissenschaftliche Forschung und die allgemeine Theatererfahrung haben uns reichlich Kenntnis in der Sache verschafft. Schon der Titel ›Der zerbrochene Krug‹, der sich wörtlich der schon erwähnten bildlichen ›Vorlage‹ verdankt,²⁶ beschwert die Waagschale des konventionell Komischen außerordentlich. Hinter dem frühen Komödienentwurf stand der ›Ödipus‹ wohl noch kaum, so insinuerend Schadewaldts Sicht auf das »Walten des Genius bei der Entstehung des Werks« auch wirkt, daß nämlich »vor des Dichters innerem Auge hinter jener auf dem Bilde dargestellten bäuerlichen Gerichtsverhandlung die Handlung des Sophokleischen ›König Ödipus‹ aufgestiegen ist und, in die enge bäuerliche Welt hineingespiegelt, das lächerliche Geschehen um den Dorfrichter Adam erzeugt hat, der als Richter auf dem Richterstuhl genötigt ist, ›sich selbst den Hals ins Eisen zu judizieren‹.«²⁷ Auch wenn man sich diesen genetischen Zusammenhang mehr als ein Nacheinander vorstellt, bleibt es nicht weniger erstaunlich, wie sich hier die Anregungen verschiedenster Herkunft fruchtbar ergänzen. Jedenfalls gab jener Kupferstich Kleist den Anstoß zu seiner ersten Gerichtsszene, die sogar eine ganze Komödie zu tragen befähigt war und die ihm durch den literarischen Bezugstext, eben den ›König Ödipus‹, zusätzlich aktualisiert und bereichert wurde. Denn Ödipus ist ja nicht nur König, sondern als solcher zugleich der Richter, der die große Untersuchung, die Apoll von Theben fordert, durchführt.

Titel und Bildvorlage zusammen haben entscheidenden Anteil an der komischen ›Depotenzierung‹²⁸ des Dramenpersonals, gemessen an den ›hohen‹ dramatis personae der Tragödie. Kleist selber betont diesen Gesichtspunkt mit dem Hinweis, seine Komödie sei »nach dem Tenier [dem Genremaler David Teniers d.J.] gearbeitet« (DKV IV, 483), womit er konkret auf die flämisch-ländliche Welt des Stückes abhebt. Der Dorfrichter Adam mit seiner bodenständigen Vitalität und bäurischen Verschlagenheit sowie seine ›kongeniale‹ Gegenspielerin Frau Marthe Rull sind Schöpfungen aus diesem Geist.

Aber erst die Verbindung der Figurenerfindung mit der Handlungskonstruktion bringt die in dem Konzept des ›Zerbrochenen Krugs‹ liegende komische Potenz zur vollen Entfaltung. Erst so ergibt sich der Komödienneffekt der ›verkehrten Welt‹, worin sich die Genialität der ›spiegelbildlichen Verkehrung‹ des ›Ödipus‹ erweist: Wenn jemand wie der Sophokleische Held mit aller Konsequenz die Wahrheit eines Sachverhalts aufklären will, dabei der Wahrheit und der eigenen Schuld näher und näher kommt, trotzdem weiterforscht, bis er seine Tat, den unbewußten Vatermord und die blutschänderische Ehe mit der eigenen Mutter, erkennen muß und wenn er

²⁶ Siehe oben Kap. I.

²⁷ Schadewaldt, Der ›Zerbrochene Krug‹ von Heinrich von Kleist (wie Anm. 12), S. 317.

²⁸ Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 15), S. 67f.

sich darauf, ob der Blindheit, mit der er bei alldem geschlagen war, die Augen austicht und in die Verbannung geht – dann ist das womöglich der tragischste ›plot‹, der je erfunden wurde. Wenn nun aber von Kleist mit geradezu mathematischer Genauigkeit die Vorzeichen vertauscht und die Relationen auf den Kopf gestellt scheinen, kann das Ergebnis nicht anders als komisch sein.

Auch die kraft- und geistvolle Sprachkomik verdankt sich einerseits dem niederländisch-bäurischen Kolorit des Ganzen, andererseits der ›Verkehrung‹ des ›Ödipus‹. Sie hat von Anfang an so starke Momente, daß sie sich den ernstesten Inhalten voll gewachsen zeigt, sie geradezu ›leicht‹ macht. Zu dieser Wirkung gelangt sie im Nacheinander mehrerer ›Sprachspiele‹, durchaus im Sinne Wittgensteins: zuerst, wenn man an Adams Stolpern aus dem Bette heraus denkt, im Sprachspiel des ›Lever-Rituals‹, das seit Louis XIV. sozusagen dem ersten Genre zugehört und eine entsprechend hohe ›komische Fallhöhe‹ mit sich bringt, dann in der Gerichtsverhandlung mit ihren festen Regeln, wobei jede Abweichung eo ipso zum Lachen reizt. Beide Spielformen sind die komischen Varianten des speziell Kleistschen Sprachspiels des ersten ›Verhörs‹,²⁹ zu dem ein Fragender, der oder die Befragten und vor allem das jeweils Erfragte gehören. Im ›Zerbrochnen Krug‹ fungiert anfangs der Schreiber Licht (Nomen est omen, wie auch sonst in dieser Komödie) als der Fragende, der beim arg ramponierten Adam hinter das Geheimnis der vergangenen Nacht zu gelangen sucht. Und nicht vergebens, so wenn er, dem Witz Adams gleichkommend, urteilt, dies sei wohl der »erste Adamsfall« gewesen, den er »aus einem Bett hinaus getan« habe (Vs. 62f.).

Später muß Adam selbst als Richter die klagende Partei befragen, ohne jedoch wissen zu wollen, was wirklich der Fall ist, sondern mit der Absicht, den Verdacht möglichst von sich abzuwälzen. In beiden Rollen, als Befragter und Fragender, glänzt er mit einer umwerfenden Lügenphantasie. Er steigert sich von Einfall zu Einfall, so daß es schnell zu einer exorbitanten Witzklimax kommt, ehe die Situation in blanke Panik umschlägt, weil plötzlich und unerwartet der Gerichtsrat Walter zur Kontrolle angekündigt wird. Der Umschlag wiederholt sich dann, als die Partei Marthe Rull mit zerbrochenem Krug, Tochter Eve und Verlobtem in die Gerichtsstube einbricht: »Die werden mich doch nicht bei mir verklagen?« (Vs. 500) Die beiden Stockungen im eingespielten Handlungsverlauf zeigen nicht den souveränen, sondern einen von Angst und Hilflosigkeit gepeinigten Adam, der schon jedesmal aufgeben will: »Der Richter Adam läßt sich / Entschuldigen (Vs. 178f.); »ich will zu Bette gehn« (Vs. 515).³⁰ Über diesen Aspekt der Figur Adam wird noch zu reden sein. Auf alle Fälle handelt es sich um ein Ausloten des Lustspielkonzepts und der komischen Sprache im ›Zerbrochnen Krug‹. Denn sie stößt hier und auch sonst an ihre Grenzen. Die Lügensprache funktioniert ja derart, daß sie sich nur

²⁹ Vgl. Herbert Singer, Kleists ›Verhöre‹. In: Studi in onore di Lorenzo Bianchi, Bologna 1960, S. 425–442; Anthony Stephens, Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung. In: Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg im Breisgau 1999, S. 297–314.

³⁰ Vgl. die höchst komödiantischen szenisch-mimischen Kontexte (Vs. 170–212; 503–556).

subjektiv als phantasievoll, intersubjektiv aber als wirkungslos zeigt, so daß wiederholt ein vorzeitiges Ende des Stücks droht. Was dagegen durchhält und die Handlung im Ganzen strukturiert, ist das komödiantische Spiel mit den Sachen, besonders mit den ›Dingsymbolen‹: der Perücke, die am Ende die eigentliche Aufklärung leistet,³¹ und dem Krug, der mit dem, was er als zerbrochener bedeutet, die Gerichtsverhandlung weithin ausfüllt. Zu diesem Glanzstück komischer Inszenierung auf dunklem Untergrund noch ein Hinweis.

Kleist hat mit dem Motiv des zerbrochenen Kruges sehr früh ein starkes Bildzeichen für die ›gebrechliche Welt‹, wie sie sich in seinen Werken darstellt, gefunden. In unserem Drama fungiert es auf mehreren Ebenen: Es steht, wie schon angedeutet, für die Ereignisse der letzten Nacht und verweist damit sowohl auf die leicht zu beschädigende bürgerliche Ehre qua Reputation wie auch auf den biblischen Sündenfall des ersten Menschenpaares. Vor allem aber wird das Motiv in der großen, weltgeschichtlichen ›Erzählung‹, dem komischen ›grand récit‹ Frau Marthes, zum Bild einer schon zerbrochenen, nurmehr als vergangen und ›abwesend‹ zu erzählenden Welt.³² Damit gehören das Bildzeichen und die Szene in die Mitte von Kleists tragischer Sicht auf die Menschheitsgeschichte, aber sprachlich und als mimisches Spiel ist gerade hier eines der stärksten komischen Gegengewichte erreicht.

Ganz anders stellt sich die zweite lange Erzählung dar, die ursprünglich und auch bei der Weimarer Aufführung am Schluß des Stückes stand, im Druck von 1811 aber nur noch als der inzwischen vieldiskutierte ›Variant‹ dem gekürzten Komödientext beigegeben wurde.³³ Es handelt sich um den von Eve nachgelieferten Bericht über die zuvor immer noch nicht voll aufgeklärte Handlungsweise Adams. Dabei offenbart sich, auf wie dünnem Eis sich alle Figuren des Spiels bewegt haben. Hier konnte der eine, Adam, seine Untat, die Erpressung Eves mit dem gefälschten Gestellungsbefehl für ihren Verlobten, bis zuletzt verbergen, und Eve hat davon schweigen müssen, um Ruprecht zu retten. In der Sprache der ganzen Szene gibt es keine Spur von Komik mehr, nur ein tragisches Ringen zwischen Eve und dem Gerichtsrat Walter. Dennoch hat die Erzählung die Aufgabe, zum noch ausstehenden obligatorischen Komödienschluß, der Versöhnung des liebenden Paares, zu führen, und sie tut es denn ja auch. Aber Goethes Kritik am ›Zerbrochenen Krug‹, es fehle dem Stück an Handlung, scheint zu Recht zu bestehen; gerade zum Ende ist noch ein Extrem äußerer Statik erreicht. Trotzdem möchte man Jochen Schmidts Vorschlag widersprechen, auf den ›Variant‹ als den dramaturgisch verfehlten Schluß für die Bühne zu verzichten, aber den kürzeren, endgültigen Schluß so zu spielen, daß

³¹ Vs. 1860; Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 15), S. 194–197, besonders S. 196.

³² Was die ›Erzählung‹ im einzelnen an historischen und zeitgenössischen Bezügen enthält, ist nachgewiesen bei Ilse Graham, Der Zerbrochene Krug – Titelheld von Kleists Komödie. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays (wie Anm. 12), S. 272–295 (zuerst 1955).

³³ Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Anthony Stephens: ›Was hilfts, daß ich jetzt schuldlos mich erzähle?‹. Zur Bedeutung der Erzählvorgänge in Kleists Dramen. In: Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt (wie Anm. 29), S. 205–228 (zuerst 1985).

dem Charakter Eves der tragische Ernst genommen wird und die Figur eher ins naiv-komische Fach mutiert.³⁴ Statt dessen müssen wir uns wohl der Frage stellen, wie es zu dem ursprünglichen, langen Dramenschluß gekommen sein mag und was Kleist veranlaßt haben könnte, dann nach dem Mißerfolg von Weimar den Text zwar zu kürzen, doch den ›Variant‹ in die Buchausgabe des Lustspiels aufzunehmen. Offenbar fehlt uns noch die Einsicht in eine formal und inhaltlich gleich tragfähige Idee oder ›Erfindung‹, die für Kleist die wirkliche Balance zwischen allem potentiell Tragischen und der Komik eines ernstesten Lustspiels ermöglicht hat.³⁵ Auch diese Idee, und gerade sie, könnte ihm die Tragödie ›Ödipus‹ geliefert haben, wie ja oft die wichtigsten ›Erfindungen‹ in Wirklichkeit Findungen sind.

V. Eine ›Erfindung‹ und das gelingende tragisch-komische Gleichgewicht

Bei der Kennzeichnung der analytischen Handlungsstruktur im ›Ödipus‹ und ›Zerbrochener Krug‹ haben wir uns, wie üblich, auf den Gegensatz beschränkt, Ödipus verfolge mit seinem Wahrheitswillen die Spur einer übergroßen Schuld auch noch dann weiter, als ihm aufgeht, daß er selber der Schuldige sei; Adam aber kenne seine Schuld von Anfang an und suche sie mit seinem lügenhaften Verhalten bis zuletzt zu verbergen. Diese allzu klare Entgegensetzung bedarf jedoch einer nicht unwichtigen Korrektur. Kleist hat bei Sophokles in dem bedeutenden Dialog zwischen dem blinden Seher Teiresias und Ödipus lesen können, daß Teiresias, vom König insistierend befragt, diesem rät, die Suche, die ihn ins Unglück stürzen werde, aufzugeben, und daß er ihm, zweimal aufs äußerste bedrängt, auch den Grund offenbart: »Ich sage, du habest den erschlagen, dessen Mörder du aufsuchest« (S. 141).³⁶ Schließlich prophezeit er, daß es sich bald zeigen werde, daß der Mörder des Laios »seiner eignen Kinder Vater und Bruder, der Sohn und Gemahl, der, so ihn gebahr, seines Vaters Mitvater [Witwenmann] und Mörder« sei (S. 148). Zu allem Überfluß liefert Teiresias quasi noch biographische Steckbriefdaten hinzu, nämlich daß den

³⁴ Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 15), S. 84.

³⁵ Welche Bedeutung eine solche ›Erfindung‹, mehr noch ihr Ausbleiben oder ihre Nichtverwirklichung, für Kleist haben konnte, wissen wir vom Scheitern des ›Guiskard‹ her (vgl. Anm. 16).

³⁶ Ich zitiere den ›Ödipus‹-Text nach der Prosaübertragung, die Kleist in der Dresdner Bibliothek vom 18. Juni bis 15. Juli 1803 entliehen hat (vgl. LS 103b): Das tragische Theater der Griechen. Des Sophocles Erster Band. Übersetzt von J. J. Steinbrüchel. Zürich: Orell, Geßner und Comp. 1763, und zwar meist mit bloßer Seitenzahl (die heute üblichen griechischen Namenformen behalte ich bei). Nachdem über die Fernleihe in Monaten kein Exemplar, obgleich mehrfach vorhanden, herbeizuschaffen war, erwies sich das Kleist-Archiv der Stadt Heilbronn als verlässliche Institution der Kleist-Forschung. Dank der Freundlichkeit ihres Direktors Günther Emig konnte ich das Exemplar aus dem Nachlaß Sembdners mit der Signatur KLAS 10.335 benutzen.

Gesuchten seine Eltern als Kind ausgesetzt hätten usw. Ödipus aber vermag das Unvorstellbare zu diesem Zeitpunkt schlechterdings nicht zu glauben, sieht sich vielmehr einer Verschwörung und Verleumdung durch seinen Schwager Kreon und Teiresias ausgesetzt. Das heißt nun aber, daß Kleists Adam nicht ein genaues Gegenbild zum Ödipus ist, sondern in einem wesentlichen Punkt auch eine gleichsinnig angelegte Figur. Beide sind mit ihrem ›Fall‹ – im Doppelsinn von ›Kasus‹ und (drohendem) ›Sturz‹ – von Anfang an konfrontiert. Ödipus, indem ihm das Faktum seines Schicksals von außen offenbart wird, ohne daß er es wahrhaben will und kann; Adam, indem er natürlich von sich aus weiß, daß er zur Nacht bei Eve im Zimmer war, aber noch nicht mit Sicherheit wissen kann, daß er den Krug zerbrochen hat und wie es dazu kam.³⁷ Die Stelle, wo der zündende Funke vom antiken Tragödien- zum modernen Komödientext übergesprungen sein mag, glaubt man in Adams Angsttraumerzählung vor sich zu haben, die nach ihrer Funktion dem Streitdialog zwischen Ödipus und Teiresias genau entspricht. Beide Male kommt es in der Sprache zur vollen Antizipation des dramatischen Geschehens mit dem Akzent auf dem Ende. Damit ist die analytische Struktur beider Stücke bewußtgemacht, sind die Handlungen gewissermaßen gleichgeschaltet, aber eben zum großen Teil auch die Hauptfiguren selbst.

Das gilt noch mehr für einen zweiten Berührungspunkt zwischen den beiden Texten. In den Versen 5f. des Kleistschen Lustspiels heißt es, übereinstimmend in allen Fassungen und einigermaßen überraschend: »Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt / Den leid'gen Stein zum Anstoß in sich selbst.« Mit dieser Sentenz, die vom Sprecher her bloß die erste von vielen Ausflüchten enthält, die seinen nächtlichen Sturz tarnen sollen, ist eine der tiefsten Wahrheiten über Adam ausgesagt: Für ihn geht es nicht um ein böses, von außen kommendes Schicksal, es geht nur um Adam, ›den Menschen‹ (gemäß der hebräischen Bedeutung des Namens). Und was lesen wir bei Sophokles mit vergleichbarem Wahrheitswert über Ödipus: »Dein Fall kömmt nicht vom Kreon, er kömmt von dir selber« (S. 143).

Bei soviel intertextueller Nähe scheint es dann auch evident, daß bei einer weiteren und im Sophokles-Drama noch bedeutenderen Textstelle mit gnomischem Gewicht eine für Kleist fundamentale Entdeckung und für den ›Zerbrochnen Krug‹ die entscheidende ›Erfindung‹ zu machen war. Es handelt sich um den Satz, mit dem Teiresias den König warnt und belehrt: »Das Unglück wird kommen, wenn es gleich mein Mund verschweiget« (S. 138). Das ›Unglück‹, das verdeutlichende Wort, das der Übersetzer des 18. Jahrhunderts meinte hinzufügen zu müssen, umfaßt genau das, was Ödipus so begierig wissen will, nämlich die ganze in Frage stehende Zukunft, die in der Tat für ihn unglücklich sein wird. Und von ihr sagt Teiresias, daß sie auf jeden Fall ›kommen‹ wird, und zwar von sich aus, ganz unabhängig

³⁷ Das ahnt er erst im 7. Auftritt (Vs. 506: »Ei, wer zerbrach den Krug?«; Vs. 546: »– Es klorrte etwas, da ich Abschied nahm –«; vgl. H, S. 287, Z. 21: Lesarten: »Bringt ihr den Krug, den Einer euch entzweischlug«; darüber: »Ist's nur der Krug dort, den die Mutter hält, / Den ich, so viel ich weiß –?«).

von seinem Seherspruch, der deshalb mit Rücksicht auf Ödipus besser verschwiegen bliebe. Wilamowitz-Moellendorff hat den Vers ganz wortgetreu und um so wirkungsvoller übersetzt: »Es kommt von selbst, auch wenn ich's schweigend berge«. ³⁸ Dieses ›Es‹ ist eben alles, was sich als die Wahrheit über das Schicksal des Ödipus und der Königsfamilie Thebens offenbaren wird. Und daß es ›von selbst‹ (autá) kommt, auch wenn es im Schweigen verborgen wird, ist die zentrale Aussage der Stelle; sie leuchtet noch hell genug durch die Kleist vorliegende Übersetzung hindurch, allemal auf dem Hintergrund der gesamten Sophokles-Tragödie. Hier könnte unserem Autor ein Gedanke, den er nötig hatte, gebieterisch zum Bewußtsein gelangt sein: Zu bedingungslos und rigoros nach der Wahrheit zu suchen, sei gefährliche Hybris³⁹ und obendrein nicht immer erforderlich, denn die Wahrheit käme auch von sich aus ans Licht. Dieser besondere Akzent auf dem ›Geschehen der Wahrheit‹ als einem *eigengesetzlichen* Prozeß scheint denn auch noch wichtiger für die ästhetische und damit bei Kleist immer auch gehaltliche Balance seiner Komödie zu sein als die ›spiegelbildliche Verkehrung‹ der Handlungsweise der Personen, also das Verbergen der Wahrheit durch Adam und ihr rigoroses Erforschen durch Ödipus. Es ist der Gedanke, der Kleist eine Komödie am Abgrund des Nichtwissens ermöglicht hat, vor dem sich alle seine Dichtungen halten müssen.

Also wäre der ›Zerbrochne Krug‹ mit dem ursprünglich langen Schluß nicht eigentlich aus dem Ruder gelaufen und über die Grenzen der Komödie hinausgegangen, vielmehr stellt sich das Werk nur nachdrücklich neben die Tragödie, ohne doch selber Tragödie zu werden. Denn das Konzept eines eigengesetzlichen Geschehens eröffnet für die Darstellung der schwer durchschaubaren und beherrschbaren Zufallswelt die Möglichkeit sowohl des tragischen wie des komischen Ausgangs. Im Grunde ist es gleich, ja ›gleichviel‹, ob Ödipus mit aller Kraft einen wahren Sachverhalt aufklären will oder Adam die Wahrheit seines Handelns und Erleidens mit allen Mitteln verbirgt: Es geschieht jedesmal etwas anderes als das Beabsichtigte, und es geschieht ›von selbst‹ und kann entweder zur tragischen Katastrophe oder zum ›glücklichen Ende‹ einer Komödie führen. Man ist kaum überrascht, daß Kleist einen solchen Gedanken, der die Komödie als Gattung in besonderer Weise legitimiert, nötig hatte, um den ›Zerbrochne Krug‹ so zu schreiben, wie er es zunächst tat – eben mit dem langen, den tragischen Hintergrund voll ausspielenden Schluß. Und wir verstehen wohl ebenso, daß er diesen Hintergrund auch bei der gekürzten Fassung wenigstens noch mit dem ›Variant‹ retten mußte. Durch eine derart extreme Belastung der Waagschale des Tragischen wurde paradoxerweise das tragisch-komische Gleichgewicht des Ganzen nur um so deutlicher ›ausgestellt‹. Und der Gedanke des eigenmächtigen und eigensinnigen Geschehens erwies sich

³⁸ Vs. 341 in: Griechische Tragödien. Übersetzt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Bd. 1, 2. Auflage, Berlin 1899.

³⁹ Der Hybris-Vorwurf trifft den Wahrheitswillen des Ödipus in dem besprochenen Dialogzusammenhang durchaus (S. 146, entsprechend Vs. 440–442).

als eine wirkliche Befreiung vom Zwang zur ›absoluten‹ Tragödie, wie er in der ›Guiskard‹-Zeit herrschte.⁴⁰

Einen Tag nach Absendung des Manuskripts des ›Zerbrochnen Krugs‹ an Marie von Kleist – es war wohl die uns einzig erhaltene Handschrift – schreibt ein quasi ›wiedererstandener‹ Dichter jenen in mehrerer Hinsicht erstaunlichen Brief an Rühle von Lilienstern vom 31. August 1806, den ich schon mehrfach herangezogen habe. Darin lesen wir neben der ›Demutsformel‹, daß Kleists Selbstbewußtsein »nur noch der Schatten von jene[m] ehemaligen in Dresden« sei,⁴¹ die durchaus nicht bescheidene Absichtserklärung: »So lange das [Leben] dauert, werd ich jetzt Trauerspiele und Lustspiele machen«. Daraus dürfen wir schließen, daß Kleist mit dem ›Zerbrochnen Krug‹ ein tragfähiges Modell zu besitzen meinte, so daß ihm die Dramenproduktion nunmehr ›berechenbar‹ schien. Ist es zu kühn, dabei an die ›Erfindung‹ zu denken, die ihm den ›komischen Ödipus‹ ermöglicht hatte? Vor allem steht in dem Brief noch der berühmt gewordene Satz: »Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener!« Der bedeutet nun aber die genaue metaphysische Umschrift jener Einsicht in die eigengesetzliche Geschehenswirklichkeit der Welt, die für Kleist an die Stelle des Skandalons der bloß sinnlosen Zufallswirklichkeit getreten war. Als wie haltbar ihm dieser Satz erschien, zeigt sich daran, daß er ihn schon einmal vier Wochen früher wortwörtlich mitgeteilt hat.⁴²

Berechenbarkeit, und das heißt Konstruierbarkeit,⁴³ des Textes und eine dialektisch darauf bezogene, aber nicht berechenbare Geschehenswelt: das ist eine poetologische Strukturformel, die nicht nur Kleists erste Komödie bestimmt, sondern die auch in seinen künftigen Dramen und Erzählungen den Wechsel zwischen katastrophalen Ausgängen und wunderbaren Rettungen möglich machen sollte. Wobei die ›guten‹ Schlüsse meist nur als Traum oder Märchen vermittelbar waren. Und wie steht es dementsprechend mit dem im engeren Sinn ›guten‹ Ausgang des ›Zerbrochnen Krugs‹, nicht nur mit dem gattungshistorisch obligatorischen ›Happy end‹ für

⁴⁰ Eine so weitreichende ›Erfindung‹ oder ›Entdeckung‹ ereignet sich wohl immer in einem größeren geschichtlichen Zusammenhang, in diesem Fall als Antizipation der Herausbildung eines neuen, anti-idealistischen und zugleich frührealistischen Wirklichkeitsbegriffs. Ansätze hierzu gibt es in der Spätromantik. Vgl. Ulrich Fülleborn, ›Erweislose Wirklichkeit: Frührealismus und Biedermeierzeit. In: Fülleborn, Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessives Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze. Hg. von Günter Blumberger u. a., München 2000, S. 102–127 (zuerst 1974); Monika Ritzer, Der Eigensinn der Wirklichkeit. Zur Entstehung eines realistischen Wirklichkeitsbegriffs in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Habilitationsschrift Erlangen 1992.

⁴¹ Zitiert in Anm. 1. Die folgenden beiden Briefstellen: DKV IV, 361.

⁴² An Karl von Stein zum Altenstein, 4. August 1806 (DKV IV, 358).

⁴³ In diesem Sinn dürfte Kleists Gebrauch des Wortes ›zusammengesetzt‹ zu verstehen sein (Fußnote im ›Phöbus‹, März 1808, zitiert in: Heinrich von Kleist, Der Dichter über sein Werk, hg. von Helmut Sembdner, 2. Auflage, Darmstadt 1996, S. 31).

die Verlobten,⁴⁴ sondern vor allem mit Adams gar nicht selbstverständlicher Rettung?

VI. Der ›gute‹ Komödienschluß oder die Begnadigung des Teufels

Die Beurteilung eines Lustspiel-Endes hängt sehr davon ab, ob man es akzeptiert, das heißt, ob man es im dramatischen Geschehen ausreichend begründet findet. Ist dies der Fall, ergibt sich wohl gar als Wirkung so etwas wie eine Katharsis, wenn es erlaubt ist, von einer derartigen Möglichkeit bei der Komödie zu sprechen. Zweifellos hat Kleist seinen Adam zum Ende hin mit starken dramatischen Mitteln in einen leibhaftigen Teufel verwandelt, um ihn schließlich überraschend zu begnadigen. Dabei darf man nicht übersehen, daß die Verzeihung ins Teuflische allein im Blick und den Worten der Opfer von Adams Handlungsweise geschieht und wohl der Denkart der einfachen Dorfbewohner entspricht.⁴⁵ Wenn Adam sich dann, nachdem alles für ihn verloren scheint, in eine halbsbrecherische Flucht stürzt, »Berg auf, Berg ab, als flöh er Rad und Galgen, / Das aufgepflügte Winterfeld« durchstampfend (Vs. 1955f.),⁴⁶ so paßt das zu seiner vorausgegangenen Verteufelung und wirkt entschieden grotesk. Eine Inszenierung, die diese Wirkung besonders ausspielt und das versöhnliche Ende nicht ernst nimmt,⁴⁷ macht das Stück zu einer modernen Tragikomödie. Auch die mag noch zum Lachen reizen, aber zu einem Lachen, das sozusagen ›im Halse stecken bleibt‹ und, wie in der Moderne des 20. Jahrhunderts meist, einer kathartischen Entlastung entbehrt. Wenn dagegen in Kleists Text für den verteufelten Adam Gnade vor Recht ergeht, dann scheint sich ein Gesetz der Gattung Komödie zu erfüllen, das bei allem Ernst der Handlung ein freieres Lachen, vielleicht sogar eine geistig begründete ›Heiterkeit‹⁴⁸ ermöglicht. Ist eine solche Wirkung – es wäre die der spezifisch Kleistschen Tragikomödie – im Stück als Ganzem motiviert?

Die Begnadigung des Adam wird bekanntlich durch den Gerichtsrat Walter ausgesprochen. Während laut Regieanweisung »mehrere« der Augenzeugen noch ganz vom Anblick des flüchtigen, anscheinend einer gerechten Strafe entgehenden

⁴⁴ Eve: »mit den nächsten Mai'n blüht unser Glück« (H, S. 413, Z. 14); Veit: »Und Pflingsten, wenn ihr wollt, mag Hochzeit sein!« (Vs. 1953).

⁴⁵ Die glanzvollste (komische) Inszenierung des Teufels geschieht in Frau Brigittes Bericht der Verfolgung seiner Spur bis ins Haus des Dorfrichters (Vs. 1682–1793).

⁴⁶ Der Fassung der Handschrift fehlt hier noch die Ausweitung des Bildes ins Welthaft-Räumliche (H, S. 413, Z. 31–33).

⁴⁷ Das geschieht automatisch dort, wo die Integrität des Gerichtsrats aus verschiedenen ideologischen Gründen durch Verzeichnung bis zur Karikatur in Frage gestellt wird (vgl. die vorzügliche Aufführungsgeschichte in DKV I, 757–794, besonders 789–793).

⁴⁸ Gemeint ist eine Qualität, wie sie in etwa Günter Blöcker im Schlußkapitel seines Buches ›Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich‹ (Berlin 1960) unter der Überschrift ›Unaussprechliche Heiterkeit‹ beschreibt.

oder sich selbst richtenden Richters aufs höchste erregt und befriedigt scheinen: »Seht! seht! / Wie die Perücke ihm den Rücken peitscht!« (Vs. 1958f.), greift der Gerichtsrat ein und erteilt sein abschließendes, in eine ganz andere Richtung gehendes Urteil:

Geschwind, Herr Schreiber, fort! Holt ihn zurück!
Daß er nicht Übel rettend ärger mache.
Von seinem Amt zwar ist er suspendirt,
Und euch [Licht] bestell' ich, bis auf weitere
Verfügung, hier im Ort es zu verwalten;
Doch sind die Cassen richtig, wie ich hoffe,
So wird er wohl auf irgend einem Platze
Noch zu erhalten sein. Fort, holt ihn wieder. (H, S. 414, Z. 28–35)

So die Handschrift; die gedruckte Fassung weist zwei nicht unwichtige Änderungen der letzten beiden Verse auf:

Zur Desertion ihn zwingen will ich nicht.
Fort! Tut mir den Gefallen, holt ihn wieder! (Vs. 1966f.)

Das Wort ›Desertion‹ meint in der Sprache des ehemaligen Offiziers Kleist ›Fahnenflucht‹, auf die der Tod steht; hier ist es wohl eher als Metapher gebraucht, obgleich der Richter Adam immerhin ein Beamter ist, der einen Amtseid geschworen hat. Jedenfalls wird aufgrund der Härte, die diese neue Lesart in den Urteilspruch bringt (unterstrichen durch die ›harte Fügung‹ der Syntax), die Bedeutung der zweiten Änderung, der Einfügung der sehr persönlichen Bitte: »Tut mir den Gefallen«, sowie der ganzen Textstelle *e contrario* außerordentlich verstärkt. Walters Schlußwort ist refrainartig gerahmt durch die zweimalige Aufforderung, Adam auf der Stelle zurückzubringen. Und worum es dabei geht, deutet der unnachahmlich Kleistsche Satz an: »Daß er nicht Übel rettend ärger mache«. ⁴⁹ Der Schuldige ist also in seiner kopflosen Flucht aufzuhalten und vor möglicher Selbstbestrafung, vielleicht vor einem Suizid, zu bewahren.

Um dieser eher überraschenden Wendung, die dem Lügen- und Wahrheitsspiel am Ende gegeben wird, einen möglichst weiten Verstehenshorizont zu eröffnen, sei der Gerichtsrat Walter von dem hohen Kothurn eines ›deus ex machina‹, auf den wir ihn meist stellen, einmal heruntergeholt. Es gilt, in ihm versuchsweise nicht den Vertreter einer übermenschlichen Instanz, sondern die Verkörperung einer leisen und zugleich entschiedenen Humanität zu erkennen. Schon bei seinem ersten Auftreten hat er sich eingeführt als einer, der nicht gekommen ist, um zu ›strafen‹, sondern nur um zu ›sehen‹ (Vs. 301–304; H, S. 261, Z. 31–34). Mit solcher Distanzhaltung bei größter Wahrnehmungsnähe empfiehlt er sich gleichsam als Perspektivfigur für den ›idealen‹ Leser oder Zuschauer. Versuchen wir, diese Perspektive

⁴⁹ Der Satz ist unmittelbar verständlich, obgleich grammatikalisch-logisch kaum noch zulässig; jede Paraphrase wirkt notwendig plump: Offenbar soll verhindert werden, daß Adam im Affekt, [sich vor einem] ›Übel retten‹ wollend, es nur ›ärger‹ mache.

ansatzweise zu konstruieren, um daraus Verständnis und/oder Rechtfertigung für die Begnadigung Adams zu gewinnen.

Von einem solch wohlmeinenden Außersichtstandort aus muß man den Dorfrichter als einen einsamen, modernen Adam ›sehen‹, heillos getrennt durch Altersunterschied, gesellschaftliche Stellung und bürgerlichen Moralkodex von seiner Eva qua Eve, die er desto mehr und unabweisbarer begehrt, um sich einen bescheidenen Teil vom ›Erdenglück‹ zu ergattern. Das erscheint als eine tragische Konstellation, die ihren Sinn durch den biblischen Sündenfallmythos erhält, der dem Stück zugrunde liegt. Danach ist dem Adam zwar vom Ursprung her eine Eva bestimmt, aber im gegenwärtigen Kulturzustand, ›nach dem Paradies‹, nicht selbstverständlich gegeben. In seiner Lage nun verfügt er sozial, hier als Richter, und auch einfach als Mann über ein erschreckend großes Machtpotential. Er gebraucht es und bringt so Sexualität und Gewalt auf gefährliche Weise zusammen. Da aber der Versuch scheitert, sich Eva auf solchem Wege gefügig zu machen, bleibt ihm nur noch – und das hat der Gerichtsrat vor allem miterlebt – die nackte Selbstbehauptung, wofür er mit berechnendem Verstand, Phantasie und auch Skrupellosigkeit reichlich ausgestattet ist. So zeigen sich an Adam als dem ›Menschen‹ schlechthin die Bedingungen für die Entstehung des ›Bösen‹ bei vorhandenem Wissen um die Unterscheidung zwischen Gut und Böse (wieder dem Mythos gemäß).⁵⁰ Kein Wunder, daß Eve und die andern in ihm einen Teufel erblicken. Aber gleichzeitig sind von ›außen‹ her die wiederholten Ausbrüche von Angst und Panik als die Kehrseite bewußt bösen Handelns unübersehbar.

In dieser Perspektive ist der Dorfrichter Adam dem Gerichtsrat Walter gewiß nicht als Teufel, sondern als ein Mensch erschienen, den streng nach dem Gesetz zu verurteilen er sich nicht anmaßt. Was er abschließend über ihn verfügt, ist denn auch weniger ein juristisch unanfechtbares Urteil als eine verstehende und hilfreiche Hinwendung zum Nächsten angesichts der ›gebrechlichen‹ condition humaine, die Adam stellvertretend und zugleich sehr persönlich zu durchleiden hat. Das menschliche Handeln des Gerichtsrats gewinnt noch dadurch ein eigenes Gewicht, daß es sich durchsetzen muß gegen die heftigsten Affekte des einfachen Volkes, das ganz von Rachegefühlen erfüllt ist und sich gar zur Lynchjustiz disponiert zeigt.⁵¹ Während Walter hiergegen als strenger Richter einschreitet, wirbt er für sein humanes Anliegen, Adam in die Gesellschaft ›zurückzuholen‹, nachdrücklich um Verständnis und Beistand: »Tut mir den Gefallen«. Auf eine derart umsichtige und behutsame Weise hat Kleist hier Gericht und Gnade eingeführt – für den aufmerksamen Rezipienten eine leise Antizipation des ›guten‹ Endes vom ›Prinzen von Homburg‹. So wäre denn die theologische Konnotation auch für den ›Zerbrochnen Krug‹ wieder in ihr Recht zu setzen: Der menschlich handelnde Gerichtsrat spiegelt eben doch zugleich den Abglanz einer anderen, obschon unerkennbaren

⁵⁰ Ein starker poetischer Hinweis auf dieses Wissen liegt in dem Traum Adams vom ›ausgehunzten‹ Richter (vgl. Vs. 269–273).

⁵¹ Selbst Eve ist davon infiziert (Vs. 1892–1901).

Ordnung in die irdischen Verhältnisse hinein. Gelingen ist eine Komödie nach dem Verlust des ›Erdenglücks‹, aber ohne die Preisgabe der Suche danach. Das ›Prinzip Hoffnung‹ wird dabei – unter realistischem Gesichtspunkt schwach genug – von der jungen Eve als soeben noch schutzlosem Opfer Adams vertreten, indem ihr und Ruprecht ein glückliches Ende beschert ist. Der ›gute‹ Komödien-schluß ordnet sich also überzeugend der struktur- und sinngebenden ›Erfindung‹ eines eigengesetzlichen und unberechenbaren Dramengeschehens zu, die sich deutlich von jeder rational-kausalen Handlungskonzeption unterscheidet. Kleists erstes Lustspiel liest sich deshalb als eine ›humana commedia‹, in welcher die Frage nach dem Wesen des Menschen verknüpft ist mit der modernen Erfahrung der Temporalität des menschlichen Daseins, dessen tragische Gefährdung durch die Zeit aber nicht das letzte Wort hat. Es wäre geistes- und dichtungsgeschichtlich von nicht geringem Interesse, genauer zu wissen, wie das andere Lustspiel Kleists, eben der ›Amphitryon‹, seinen Weg zwischen Tragödie und Komödie gesucht und gefunden hat.⁵²

⁵² Der Vf. hofft, zum nächsten Kleist-Jahrbuch eine entsprechende Untersuchung beitragen zu können.

GERHART PICKERODT

»BIN ICH DER TEUFEL?
IST DAS EIN PFERDEFUSS?«

Beantwortung der Frage,
warum Kleists Dorfrichter Adam den linken Fuß zeigt

Für Walter Busch

Die im Untertitel formulierte Frage besitzt zwei Dimensionen. Zum einen geht es im Folgenden tatsächlich darum, auf die formulierte Frage Antworten zu finden. Zum anderen ist die »Beantwortung der Frage« selbst das Thema, d. h. es geht auf einer transzendentalen Ebene um die Erörterung der Bedingungen der Möglichkeit einer Beantwortung. Beide Dimensionen lassen sich indessen nicht getrennt, gegeneinander isoliert verhandeln, sondern lediglich als ineinander verschränkte.

In seinem Grundduktus ist der folgende Text motiviert durch die Absicht, den dramatischen Konflikt der Komödie ›Der zerbrochne Krug‹ wieder in den Vordergrund der Überlegungen zu rücken, dies allerdings in dem Bewusstsein, dass der dramatische Konflikt eine inter-figurale wie auch eine intra-figurale Ebene besitzt.

Dies schließt semiotische Reflexionen keineswegs aus, verändert nur – etwa gegenüber Bernhard Greiner¹ oder Monika Schmitz-Emans² – die Richtung der Betrachtung und Analyse. Während nämlich in der jüngeren Forschung die Zeichenrelationen an die Stelle der gegenständlichen Elemente zu treten scheinen, indem man eine grundsätzliche Divergenz behauptet zwischen Signifikant, Signifikat und Referent aufgrund der »Arbitrarität des Zeichens«³ und den Schluss zieht, »Sprache und Metaphern, also sprachliche ›Bilder‹« ließen sich als »Kernthemen« der Komödie deuten,⁴ soll demgegenüber hier zu zeigen versucht werden, dass die Zeichenrelationen bei Kleist und insbesondere auch im ›Zerbrochnen Krug‹ verschiedener

¹ Bernhard Greiner, *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994.

² Monika Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. ›Der zerbrochne Krug‹ im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text*. In: *KJb* 2002, S. 42–69.

³ Greiner, *Eine Art Wahnsinn* (wie Anm. 1), S. 136.

⁴ Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder* (wie Anm. 2), S. 52.

Art sind und nicht als nach dem Sündenfall der babylonischen Sprachverwirrung generell zerbrochene⁵ betrachtet werden müssen.

Vielmehr gilt es zu unterscheiden: Auf der verbalen Ebene geraten in der Tat ›eigentliche‹ und ›uneigentliche‹ Rede durcheinander und die Metapher gewinnt bisweilen einen engeren, vielleicht unfreiwilligen Bezug zur (verdrängten) Aussagebedeutung,⁶ doch steht sie damit keineswegs allein. Auch Traumvisionen und die Wiederholung von früheren Traumszenen im Wach-Schlaf (Holunderbuschszene im ›Käthchen von Heilbronn‹) eröffnen Bezüge zur unbewussten, über weite Strecken verdrängten Bedeutungssphäre einer wirklichen Empfindung. Dasselbe gilt für Körperzeichen und -gebärden, deren Signifikate visuell wahrnehmbar und damit leicht auf ihre Referenten beziehbar sind und somit einen Gegenpol von Gegenwärtigkeit abgeben im Verhältnis zu den verlorenen Bildern etwa des zerbrochenen Kruges.

Es finden sich bei Kleist, so die hier vertretene Ausgangsthese, sehr wohl Zugangswege zu verschütteten Zonen von ›Bedeutungen‹ und es scheint daher für die Kleist-Interpretation nicht sonderlich produktiv zu sein, wenn man den Dichter in die Nähe postmoderner Zeichenspiele etwa Umberto Ecos rückt, mit der »Ungreifbarkeit einer letzten Wahrheit« und der »Unfeststellbarkeit dessen, was ist und war«.⁷

Gewiss, um eine ›letzte Wahrheit‹ im Sinne metaphysischer Gewissheit ist es Kleist niemals zu tun, doch menschliche Wahrheit, die der Empfindung oder gesicherter Sinnesdaten einschließlich ihrer jeweiligen Verdrängungsversuche, möchte Kleist sehr wohl dramatisch oder erzählerisch erschließen. Seine Themen sind nicht auf die semiotische Ebene verschoben, wenngleich ihn die transzendentalen Fragen, welches denn die Bedingungen der Möglichkeit einer Erschließung von Wahrheit sind, poetologisch – und semiotisch – stark interessieren.

Kleist operiert im ›Zerbrochenen Krug‹ mit differenten Zeichensystemen, die er gegeneinander profiliert: gesprochene Sprache, geschriebene Sprache, etwa die des Schreibers Licht, metaphorische Rede, Bildsprache des Kruges (die verlorenen Bilder auf dem Krug und der zerbrochene Krug als Symbol), die Körperzeichen und -gebärden, die hinterlassenen Spuren und ihre teils kriminalistische, teils mythologische Deutung. Geht es nach dem Urteil heutiger Semiotiker, so haben Kleists dichterische Werke als Zeichensysteme stets nur ein einziges Thema: sich selbst. Entsprechend dieser thematischen Reduktion müsste in den Werken eine öde Gegenstandslosigkeit und abstrakte Gleichförmigkeit herrschen. Da dies jedoch, gottlob, nicht der Fall ist, darf man nach wie vor hoffen, Kleists Themen in seiner Wirklichkeit aufzuspüren. Im ›Zerbrochenen Krug‹ ist es die Täter-Kläger-Richter-

⁵ Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder* (wie Anm. 2), S. 47: »Sprache, so der pessimistische Befund, bietet nur Surrogate; sie ist lügenhaft, irreführend, babylonisch: ein Befund, der aber immerhin mit sprachlichen Mitteln selbst erhoben wird.«

⁶ Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder* (wie Anm. 2), S. 49.

⁷ Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder* (wie Anm. 2), S. 57.

Relation, die sowohl eine kriminalistische wie eine psychologische, eine forensische wie eine identitätsphilosophische, eine mythologische wie eine moralische und gewiss auch eine physiognomische Bedeutungsdimension aufweist. Nicht alle Ebenen lassen sich in gleicher Weise hier diskutieren. Doch sollte zumindest das Beziehungsgeflecht der diversen thematischen Bereiche angesprochen und verdeutlicht werden.

Will man die thematischen Schwerpunkte nicht in den Zeichenbereich verschieben, um Kleists Text als selbst-referentielles Spiel der Postmoderne zu deuten, so lässt sich als Leitfrage die nicht zu überholende, stets aktuelle zugrundelegen, wie sich der Richter als Täter zu erkennen gibt, obwohl sein bewusstes Streben dahin gerichtet ist, seine Täterschaft zu verwischen, den vorhandenen Bezug von Zeichen und Bedeutungen zu entkräften. Wer indes von einem *eo ipso* grundsätzlich zerbrochenem Zeichensystem ausgeht, stellt sich als Interpret auf die Seite Adams, der den Bezug der Zeichen auf ihn als Referenten spitzfindig zu untergraben sucht. Postmoderne Semiotiker spielen das Spiel Adams in einer Zeit, da der Bundesgerichtshof das theatralische Spiel in das forensische Ambiente rücküberträgt und den Dorfrichter zu zwei Jahren und vier Monaten Freiheitsentzug verurteilt.⁸ Gewiss, auch das juristische Beim-Wort-Nehmen der Komödie ist ein Spiel, jedoch eines, das den überzeitlichen Wirklichkeitsbezug der Dichtung und die mit ihm verbundene menschliche Schwäche des Dorfrichters Adam akzentuiert, statt jenen zu eskamotieren. In Zukunft wird man also die Deutungshohheit über die Komödie Kleists dem Bundesgerichtshof zuerkennen müssen, um diese für das Theater zu retten.

»Bin ich der Teufel? Ist das ein Pferdefuß?« (Vs. 1820) fragt der Dorfrichter Adam im 11. Auftritt des ›Zerbrochenen Krugs‹ und zeigt dazu just den Fuß, den er zuvor angestrengt zu verbergen gesucht hat. Denn der linke, der Klumpfuß ist der Pferdefuß, mittels dessen Adam als nächtlicher Täter identifiziert werden kann. Zeigt Adam also genau den Fuß, an dem man ihn erkennt, so muss hier von einer Art Zwangshandlung gesprochen werden. Der Dorfrichter handelt ohne Bewusstsein von dem, was er tut, gegen seine eigenen Vertuschungsstrategien, die ihn die zehn Szenen zuvor motiviert und sein Handeln bestimmt haben. Sein Unbewusstes, die Zwangshandlung, die es auslöst, verrät Adam als Missetäter, als Krugzertrümmerer der vorangegangenen Nacht.⁹

⁸ Vgl. das Feuilleton der ›Frankfurter Allgemeinen Zeitung‹ vom 8. Dezember 2003. Der Artikel handelt von der Inszenierung ›Der Fall Adam. Ein theatralischer Prozess‹ des Badischen Landestheaters am 5. Dezember 2003 im Saalbau des Bundesgerichtshofs mit Schauspielern und Juristen (u. a. mit Generalbundesanwalt Kay Nehm).

⁹ Wer den Krug tatsächlich zerstört hat, Adam oder Ruprecht, als er in Eves Zimmer stürmte, darüber gehen die Ansichten noch heute auseinander. Wellbery glaubt, dass Ruprecht es war, während Schmitz-Emans, die Wellberys Beitrag merkwürdigerweise der Diskussion nicht für wert hält, an Adam als dem Täter festhält: David Wellbery, ›Der zerbrochene Krug‹. Das Spiel der Geschlechterdifferenz. In: Kleists Dramen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 11–32, hier S. 26; Schmitz-Emans, Das Verschwinden der Bilder (wie Anm. 2).

Die Kleist-Forschung hat dem Vorzeigen des falschen Fußes, des linken, der ja im Sinne des Indizienprozesses der richtige ist, der ›rechte‹, niemals Bedeutung zugeschrieben. Sei es, dass man die Episode mit dem falschen Fuß überhaupt nicht kommentierte, wie etwa die Ausgabe in der ›Bibliothek Deutscher Klassiker‹ von 1991¹⁰ oder auch in der ›Brandenburger Ausgabe‹ von 1995¹¹, um nur die beiden neuesten kommentierten Ausgaben zu nennen, sei es, dass man von einer Unsicherheit Kleists sprach wie etwa Meyer-Benfey 1911,¹² sei es, dass Helmut Sembdner noch in der neuesten Auflage seiner Kleist-Ausgabe von 1993 die These vertrat, Adam »mag zum Trotz den Klumpfuß vorzeigen«:¹³ eine Konsequenz für die Interpretation des Lustspiels wurde erstaunlicherweise nie gezogen.

Psychologisch interessant sind diejenigen Kommentare, die, gleichsam stillschweigend, Kleists Text eine Konjektur widerfahren ließen, wenn es etwa bei Wolff von Gordon 1926 von Adam heißt, er verleugne nicht nur seinen Klumpfuß, sondern verstecke ihn auch.¹⁴ Der Text wird im Lesen offenbar so verändert, dass er der Vorerwartung eines landläufigen Verstehens kompatibel wird.

Am leichtesten dürfte fallen, die These von der Unsicherheit oder dem »Irrtum« Kleists zu widerlegen. Das gesamte Stück ist von der 1. Szene an auf die Unterscheidung zwischen »links« und »rechts« des Fußes bezogen. Nur Adam selbst sucht bereits zu Beginn die Differenz zu nivellieren, indem er die Metapher »Klumpfuß« ins Wörtliche aufzulösen trachtet. »Klumpfuß! / Ein Fuß ist, wie der andere, ein Klumpen« (Vs. 25 f.). Wenn jeder Fuß »ein Klumpen« ist, dann schwindet nicht nur die Differenz zwischen dem missgebildeten und dem gesunden Fuß, sondern darüber hinaus auch die zwischen dem rechten und dem linken, die physiognomisch doch kaum zu übersehen ist.¹⁵

Dass Kleist also, der nicht nur die Differenz zwischen linkem und rechtem, missgebildetem und gesundem Fuß exponiert, sondern auch Adams Versuch, diesen Unterschied verbal zu eskamotieren, dass der Autor also ausgerechnet an der entscheidenden Stelle des Lustspiels, nämlich dort, wo der in die Enge getriebene Adam an seinem demonstrierten missgebildeten Fuß erkennbar wird, einem Irrtum unterlegen wäre, erscheint ausgeschlossen, zumal er wenige Verse zuvor den Gerichtsrat Walter hat sinnieren lassen: »Hm! Ich weiß nicht, wars der linke, / War es

¹⁰ DKV I, hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth.

¹¹ BKA I/3: ›Der Zerbrochne Krug‹, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle.

¹² Heinrich Meyer-Benfey, Das Drama Heinrich von Kleists, Erster Band, Kleists Ringen nach einer neuen Form des Dramas, Göttingen 1911, S. 448.

¹³ SW⁹ I, 928, hg. von Helmut Sembdner. Nach dieser Ausgabe mit im folgenden im Text zitiert (mit Versangabe in Klammern).

¹⁴ Wolff von Gordon, Die dramatische Handlung in Sophokles' ›König Ödipus‹ und Kleists ›Der zerbrochene Krug‹, Halle an der Saale 1926, Reprint Tübingen 1974, S. 47.

¹⁵ Interessant erscheint in diesem Zusammenhang auch der Umstand, dass Adam, der die Metapher »Klumpfuß« auflösen möchte, mit »Klumpen« für »Fuß« den Metaphernbereich offenbar nicht zu verlassen vermag.

der rechte? Seiner Füße einer –« (Vs. 1801f.). Der Autor wäre hier hinter das Unterscheidungsvermögen seiner Figur Walter zurückgefallen, wäre er kaum zwanzig Verse danach seinerseits einem Irrtum unterlegen. Walter also sucht nach Gewissheit, und Adam gibt sie ihm, indem er sich hinreißen lässt, den missgebildeten linken Fuß zu zeigen.

Darf man jedoch im Sinne Sembdners diese Fehlleistung Adams, diese Zwangshandlung als Trotzreaktion deuten? Eine Trotzreaktion läge wohl dann vor, wenn Adam meinte, er könne das Verfahren, das sich bereits in den vorangehenden Szenen immer mehr gegen ihn selbst gerichtet hat, mit dem – wenn auch wirkungslos – Versuch wenden, dass er trotzig auf seiner Unschuld besteht. So könnte einer handeln, dem die Welt, und er sich selbst, entglitten ist. Eine Trotzreaktion indes, die der ihn verfolgenden Gegenseite gerade Recht gibt, indem sie deren Verdacht bestätigt, erscheint widersinnig. Das Vorzeigen des missgebildeten linken Fußes ist, so die hier vertretene These, eine Art Bekenntnis, ein Eingeständnis wider Willen und Bewusstsein, motiviert durch die Tatsache, dass Adam die Rollenspaltung zwischen Richter und Täter nicht mehr zu ertragen imstande ist.

Mit der Zwangshandlung, in der Adam den missgebildeten Fuß zeigt, wird der Richter zum Kläger wider sich selbst. Er entspricht damit der eigenen Traumvision, die er zu Beginn des 3. Auftritts Licht gegenüber memoriert und die ihn nunmehr eingeholt hat:

– Mir träumt', es hätt ein Kläger mich ergriffen,
Und schleppte vor den Richtstuhl mich;
Und ich, Ich säße gleichwohl auf dem Richtstuhl dort,
Und schält' und hunzt' und schlingelte mich herunter,
Und judiziert den Hals in Eisen mir. [...]
Drauf wurden beide wir zu eins, und flohn,
Und mussten in den Fichten übernachten. (Vs. 269–276)

Das so entstandene Doppelwesen Kläger/Richter verkörpert eben die widerspruchsvolle Einheit, die Adam wirksam werden lässt, indem er seinen Fuß wider sich zeugen lässt. Hinzu kommt hier die Dimension des Täters, ist es doch der Fuß des Täters, der zum Ankläger wird gegen den Richter. Das oft schon hervorgehobene Doppelwesen Kläger/Richter wird tatsächlich also zum Dreifachwesen Täter/Kläger/Richter, und tatsächlich fliehen sie zu dritt: Der selbstanklagende Fuß, der sich als der des Täters (und des Richters) gezeigt hat, wird, neben seinen anderen Funktionen, zum Vehikel auch der hinkenden Flucht des Dorfrichters, dessen Identität unter dem Namen Adam mit der des Täters – als Kläger gegen sich selbst – zusammengeschlossen ist.¹⁶

Die mit der Gebärde des Fuß-Zeigens verbundene verbale Reaktion Adams ist allerdings doppelbödig: »Bin ich der Teufel? Ist das ein Pferdefuß?« (Vs. 1820) fragt er, als zeigte er den rechten, den unverbildeten Fuß. Doch lässt sich seine Doppel-

¹⁶ Nicht nur die Täter-Kläger-Richter-Identität Adams wird im Traum vorweg erfahren, sondern auch die wesentliche Tatsache, dass Adam sich selbst überführen wird.

frage auch auf den linken Fuß beziehen. »Bin ich der Teufel?«, wie es aufgrund des Fußes scheinen mag. Die Antwort des aufgeklärten Rezipienten lautete: Nein, Adam ist kein dämonisches Wesen, sondern schlicht ein sexualmotivierter Täter. »Ist das ein Pferdefuß?« Nein, der Fuß ist keine mythologische Metapher, sondern nur ein krankhaft missgebildeter Körperteil. Die Doppelfrage provoziert somit Antworten, welche die entmythologisierte, gleichsam empirische Identität des missgebildeten Missetäters sicherstellen. Die Verbalgebärde Adams, die der Körpergebärde parallel läuft, trägt somit Züge der Abwehr und des Eingeständnisses zugleich, eines Eingeständnisses obendrein, das um Anerkennung seines ›Falles‹ als eines spezifischer menschlicher Fehlerhaftigkeit und moralischer ›Missbildung‹ wirbt, um Anerkennung menschlicher Schwäche also.

Ebenso doppelbödig ist auch die folgende Replik Adams:

Ein Fuß, wenn den der Teufel hätt,
So könnt er auf die Bälle gehn und tanzen. (Vs. 1823f.)

Wiederum lässt sich das gesprochene Wort zunächst auf den gesunden Fuß beziehen. Es handele sich um einen solchen Fuß, der den Teufel, besäße er ihn, zum Tanzen qualifizieren, diesen also seiner Missgestalt entheben würde. Umgekehrt vermittelt der Text jedoch auch die Lesart: Nicht ich, Adam, das menschliche Wesen, vermag mit meinem missgebildeten Fuß zu tanzen, wohl aber der Teufel, wenn er die ihm eigenen satanischen Bälle besucht, etwa die auf der Spitze des Blocksberges in der Walpurgisnacht. Der Teufel ist auch mit dem Pferdefuß – oder gerade mit ihm als seinem Abzeichen – in seiner Sphäre Meister, während Adams Missbildung ihn zum erotischen Außenseiter stempelt, der glaubte, ein erotisches Abenteuer mittels Erpressung des Opfers erzwingen zu können.

Derartige Mehrdeutigkeiten lassen Kleists Text schillern und in diffusem Licht leuchten wie die Glatze des Dorfrichters, als er seine Perücke verloren hat. Allerdings löst sich der Text dadurch semantisch nicht ins Beliebige auf. Gegen die Auffassung postmoderner Semiotiker ist daran festzuhalten, dass die Täter-Opfer-Bezüge glasklar herausgearbeitet werden. Der Richter ist der nächtliche Täter, der es auf ein erzwungenes Abenteuer mit Eve abgesehen hat. Daran kann keine Sprach- und Zeichenverwirrung etwas ändern. Der Text verweist aber auf die Ambivalenz in der psychischen Verfassung der Adam-Figur, insofern diese einerseits wider alle Vernunft bestrebt ist, die Richter-Rolle weiterzuspielen, einen anderen mittels Rechtsbeugung zum Täter zu erklären, und sei es auch den Leibhaftigen, und der andererseits die Last der Rollenspaltung zwischen Täter, Kläger und Richter durch das Einbekennen seiner Täter-Rolle überwinden möchte, wodurch er zum Ankläger seiner selbst wird.

Auch der Gerichtsrat Walter übrigens verfolgt eine doppelte Strategie, wenn er einerseits gegen allen Anschein »die Ehre des Gerichts« wahren will und deswegen Adams Fuß für »gut« erklärt: »Auf meine Ehr. Der Fuß ist gut« (Vs. 1821) und an-

dererseits das unwürdige Verfahren zu einem schnellen Abschluss bringen möchte: »*Heimlich*. Macht jetzt mit der Session sogleich ein Ende« (Vs. 1822).

Dabei gilt es allerdings zu bedenken, dass die Aussage: »Der Fuß ist gut« ihrerseits doppeldeutig ist. Der Fuß ist »gut« im Sinne von nicht-missgebildet: Das will Walter den Anwesenden – und auch den Zuschauern – offenbar suggerieren; und der Fuß ist »gut«, insofern er kraft seiner Missbildung tauglich ist, den Dorfrichter zu überführen. Indem er beide Bedeutungsdimensionen ins Spiel bringt, zeigt Walter sich als gewiefter Taktiker, der den Ausgang des Geschehens dessen eigener Dynamik überlässt.

Warum das Zeigen des missgebildeten linken Fußes im Hinblick auf die (Selbst-) Überführung des Richters als Täter von derart entscheidender Bedeutung ist, wird deutlich zu Beginn des 11. Auftritts. Der Schreiber Licht – er trägt diesen Namen in doppeltem Sinn¹⁷ – hat Frau Brigitte herbeigeholt, die in der vergangenen Nacht Beobachtungen gemacht und Adams Perücke als Indiz seiner Täterschaft mitgebracht hat. Brigitte tritt allerdings nicht selbst anklagend auf, weil sie davon überzeugt ist, den Teufel erblickt und gerochen zu haben. Andererseits jedoch eignet ihr auch ein kriminalistischer Spürsinn, denn sie untersucht anderen Tages, des gegenwärtigen also, die Spuren, die der »Krugzertrümmerer« hinterlassen hat. Alle diese Spuren, die unmittelbar oder mittelbar beobachtet oder später registriert werden, sind Körperzeichen und gehören gemäß Lessings Unterscheidung in der *Laokoon-Schrift*¹⁸ der Gruppe der natürlichen Zeichen zu im Gegensatz zu den abstrakt-arbiträren Zeichen der Schrift.¹⁹ Die natürlichen Zeichen in der Beobachtung Frau Brigittes drücken positiv oder negativ den Körper des Delinquenten aus oder ab. Als Körperzeichen gehören sie einer anderen Sprache an als der gesprochenen, wengleich sie, sieht man von der Perücke ab, die Brigitte dem Gericht offeriert, lediglich mittelbare Zeichen sind, sprachlich übermittelte, gedeutete oder zu deutende.²⁰ Spuren im Schnee, der Gestank, der von der Figur des Flüchtenden ausgeht, seine Exkremete, die den Weg säumen, lassen sich dem Gericht nicht vorlegen, sie bedürfen der sprachlichen Überlieferung durch Zeugen.²¹

¹⁷ Zum einen bringt er, interessegeleitet, Licht in die zur Debatte stehende Handlung, zum anderen trägt er durchaus luziferische Züge, die des gefallenen Engels, während der Dorfrichter aufgrund seines Pferdefußes lediglich teuflische Zuschreibungen erfährt.

¹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders., *Werke*, Sechster Band, *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, hg. von Herbert G. Göpfert u. a., München 1974.

¹⁹ Diese Unterscheidung ist insofern von Bedeutung, als in der semiotischen Auffassung nicht selten alle Zeichen als arbiträre aufgefasst werden.

²⁰ Ein weiteres Körperzeichen, Adams Wunde im Gesicht, hervorgerufen durch Ruprechts Schlag mit der abgerissenen Türklinke, wird von Adam als Selbstverwundung durch den Ziegenbock am Ofen gedeutet. Dass es sich ausgerechnet um einen Ziegenbock handelt, lässt auf eine Selbst-Verdoppelung Adams schließen; vgl. auch Wellbery, »Der zerbrochne Krug« (wie Anm. 9), S. 15.

²¹ Modernen kriminalistischen Verfahrensweisen stünden allerdings andere Übermittlungsmethoden zur Verfügung: Fotos, Abdrücke, DNA-Analysen der Exkremete usw.

Vielleicht liegt in der notwendigen Verbalität der Zeugin Brigitte der Grund für die bisherige Missachtung der Körperzeichen in der Forschung zum ›Zerbrochenen Krug‹. Vielfach wurden literarische Anspielungen erörtert, Traditionsbezüge des Literarischen oder auch der Bildelemente auf dem Krug bzw. auf dem Stich, der dem Stück als Vorlage diente, diskutiert, während die Körpersemiotik nur insoweit in den Blick geriet, als sie unmittelbar Gegenstand des sprachlichen Diskurses war.

In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass nur die Perücke als gegenständliches Zeichen dem Gericht vorgelegt werden kann. Die Perücke ist kein unmittelbares Körperzeichen, sondern lediglich ein mittelbar-komplementäres. Gegenständlich verweist sie nur – gleichsam negativ – auf den Kopf des Trägers, und daneben symbolisiert sie als Amtsinsignie dessen Richter-Würde, die Adam mit ihr eingebüßt hat. Sie kompensiert, wenn er sie trägt, die nackte Kopfhaut des Haarlosen und ist somit das Gegenstück seiner Glatze. Von ihm getrennt, vermag sie als Zeichen auf seinen Kopf zu verweisen. Wenn man sie ihm überstreift, gerät sie zum Zeugnis der Identität des Richters mit dem nächtlichen Täter, der sie verlor. Ihre Negativität besteht in dem konvexen Hohlraum, den der Kopf des Trägers füllen soll. Dieser Hohlraumcharakter der Perücke wird im Bericht des Schreibers Licht hervorgehoben:

Die Frau fand die Perücke im Spalier
Bei Frau Margrete Rull. Sie hing gespießt,
Gleich einem Nest, im Kreuzgeflecht des Weinstocks,
Dicht unterm Fenster, wo die Jungfer schläft. (Vs. 1625–28)

In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass der Dorfrichter im 2. Auftritt vorgibt, die Katze habe seine Perücke in der Nacht unter das Bett gezogen und darin gejungt, sie also als Katzennest missbraucht. Hier nun wird die Perücke in ironischer Anspielung auf Adams Ausrede gleichfalls als »Nest« gedeutet, welches »gespießt« im »Kreuzgeflecht des Weinstocks« »hing«. Das Bildkonstrukt deutet hier jedoch darauf hin, dass die Perücke mit ihrer Öffnung nach unten zeigt, indem das Kreuzgeflecht in ihr Inneres gedungen ist.

Der Weinstock also vertritt den Kopf des angestammten Perückenträgers, und man geht in der Zuordnung der Zeichen nicht zu weit, wenn man darauf verweist, dass das Dionysische hier vollends an die Stelle des Intellekts getreten ist. Das Nest ist allerdings nun keines, in das Katzen zu jungen vermöchten.

Auf die Kreuzes- und Weinsymbolik sei an dieser Stelle nur verwiesen.²² Angespielt wird parodierend auf den christlichen Opfertod, umgekehrt jedoch auch auf die dionysische Voluptas dessen, der ein sexuelles Abenteuer suchte, dessen Scheitern ihn zum Fenstersprung veranlasste. Verbleibt man im Bereich der biblischen Namenssymbolik, so sollte Adams Fenstersprung durchaus nicht im Sinne positiver Postfiguration als sein »Sündenfall« gedeutet werden, setzte man andernfalls

²² Wer im Bildkonstrukt *Kreuz-Wein* eine Anspielung auf Hölderlins Christus-Dionysos-Dualismus entdecken will, dürfte kaum leicht zu widerlegen sein.

doch voraus, Adam habe zuvor mit Eve in deren Zimmer in paradiesischer Unschuld gelebt. Da Schlange und weibliche Verführung sowie der Baum der Erkenntnis fehlen, lässt sich allenfalls von einer parodistischen Anspielung auf den Verlust des Paradieses sprechen. Erkennt zu werden vermag anhand der Perücke der Täter Adam, nicht jedoch das passive Opfer Eve, die auch während der Gerichtsverhandlung über den »Fall« schweigt.

Die von Adams Kopf gegleitene, zurückgelassene Perücke deutet auf ihn und seine Tat, sie ist das verlorene – wiedergefundene – Signum seiner missbrauchten Amtswürde und damit seiner Richter-Rolle, deren Verlust der Bericht über die Szene zugleich präfiguriert wie auch nach sich zieht. Auf den biblischen Paradies-Mythos weist indessen, ebenfalls parodistisch, die Tatsache hin, dass Adam mit dem Verlust der Perücke eine schmachvolle Entkleidung erfährt, statt dass er, wie im biblischen Kontext, seine Blöße bedeckte. Sein nackter Kopf signalisiert indirekt die Schuld seines bedeckten Geschlechts. In übertragener Form unternimmt Adam das Bedecken seiner Blöße, seiner Schuld, im Vollzug des Prozesses und durch diesen, ohne dass ihm solches gelingen könnte. Das Vorzeigen des missgebildeten Fußes ist daher auch eine Form der Selbstentblößung.

Später, am Ende der Komödie, wird das Corpus delicti für den Dorfrichter zum Strafinstrument, da man beobachtet, »[w]ie die Perücke ihm den Rücken peitscht« (Vs. 1959). Die Perücke, angeblich beschmutzt durch das Jungen der Katze in ihr, ist im Gegenteil rein geblieben und dient als Instrument der Bestrafung. Das Zeichen der Amtswürde verselbständigt sich gegenüber der Physis des Amtsträgers, löst sich von dieser ab und schlägt in einem hochsymbolischen Akt auf ihn ein, als besäße sie eigene Kraft.²³

Was nun im Fortgang des Berichts der Frau Brigitte geschieht, ist der geradezu klassische Fall einer Metamorphose. Der menschliche Sünder Adam, der sich ein Paradies erschaffen wollte und daran scheiterte, wird im mythisch bestimmten Bewusstsein Brigittes imaginativ umerschaffen zur dämonischen Gestalt des Teufels:

Da ich vom Vorwerk nun zurückekehre,
Zur Zeit der Mitternacht etwa, und just,
Im Lindengang, bei Marthens Garten bin,
Huscht euch ein Kerl bei mir vorbei, kahlköpfig,
Mit einem Pferdefuß, und hinter ihm
Erstinkt wie Dampf von Pech und Haar und Schwefel.
Ich sprech ein Gottseibeius aus, und drehe
Entsetzensvoll mich um, und seh, mein Seel,
Die Glatz, ihr Herren, im Verschwinden noch,
Wie faules Holz, den Lindengang durchleuchten. (Vs. 1682–91)

Brigittes Wahrnehmung zielt auf die charakteristischen Elemente des teuflischen Dämons, Pferdefuß, höllischen Gestank, den kahlen Kopf und das Leuchten der

²³ Die Eigenbewegung der Perücke gleicht in gewisser Weise der die Schwerkraft überwindenden Dynamik der Marionetten in Kleists Text ›Über das Marionettentheater‹.

Glatze als Widerschein des Höllenfeuers. Nicht Adams Gesamterscheinung fällt in Auge und Nase der Zeugin, sondern es sind lediglich die charakteristischen Momente, die in ihrer Zeichenhaftigkeit bezogen auf die mythisch überformte Körperlichkeit wahrgenommen werden. Adam hat Brigitte einen körpersprachlichen Code übermittelt, den die befangene Frau jedoch nicht als Zeichensystem zu deuten vermag, den sie vielmehr unmittelbar zum mythischen Konstrukt des Teufels verarbeitet hat.

Adam wird später selbst versuchen, sein Erscheinungsbild zur realen Teufelsfigur umzudeuten, um sich selbst vom Verdacht der Täterschaft reinzuwaschen. Wenn Beelzebub den Krug zertrümmert hat, entzieht sich das Ereignis irdischer Gerichtsbarkeit, so seine auf die mythische Befangene seiner Mitspieler spekulierende Prävention. Die platte Meinung einer platten Aufklärung hingegen, dass Mensch und Teufel verschieden sein müssen, dient dem gewitzten Delinquenten als schlaue Finte: Wenn es der Leibhaftige gewesen ist, so fällt die Täterschaft niemals in den Bereich des Menschlichen.²⁴ Der Schreiber Licht hingegen vereitelt als ein anderer Luzifer die Umdeutung des Codes »Teufel« zur Gestalt des Leibhaftigen. Er, der in der menschlich-teufelischen Zwischensphäre bestens sich auskennt, intendiert die Trennung von Teufelszeichen und Teufelsfigur, indem er die Zeichen als menschliche Spuren deutet, die nur vergleichsweise teuflische sind. Er besteht darauf, einen menschlichen Fußabdruck gesehen zu haben: »Doch praeter propter wie ein Pferdehuf« (Vs. 1740). Auf das »Wie« des Vergleichs kommt hier bei Licht alles an. Auf solche Weise ergibt sich ein von den jeweiligen Dispositiven des Bewusstseins bestimmtes Spiel der Zeichendeuterei. Frau Brigitte, die naive Zeugin, nimmt die Zeichen für die Sache und glaubt, den Teufel gesehen zu haben, was Adam aufgreift, um sich selbst zu exculpieren, während der luziferische Licht auf dem »Wie« des Vergleichs besteht. Für ihn, der Adam als Dorfrichter beerben will, sind die Zeichen nur solche, die auf ein Vergleichsmoment verweisen. Licht zeigt sich, in Sachen Zeichen bewandert, als Semiotiker, der zwischen »als« und »wie« zu unterscheiden gelernt hat.²⁵ Als eigentlicher Gegenspieler Adams repräsentiert Licht, im Unterschied zu dessen ausgeprägter, wenngleich ambivalent gewerteter Körperlichkeit, eine abstrakte, jedoch durchaus auf indirekte Weise handlungsmächtige Intellektualität.

Ihre mythische Disposition hindert Frau Brigitte jedoch nicht daran, die Körperabdrücke im Schnee als Spuren zu lesen, wenn sie sie auch als die des Teufels deutet.

Bei meiner Treu!
Erst am Spalier, da, wo der Sprung geschehen,
Seht, einen weiten, schneezerwühlten Kreis,

²⁴ Es liegt hier ein klassischer identitätstheoretischer Fall Kleists vor wie im ›Amphitryon‹, wo das Verhältnis von Gott und Mensch infrage steht.

²⁵ In Bezug auf Licht gilt die Aussage David E. Wellberys: »Die Vernunft ist hier zu einem prosekutorischen Instrument geworden, schlau, sich dissimulierend, vom Interesse an Prestige und Karriere geleitet.« Wellbery, ›Der zerbrochne Krug‹ (wie Anm. 9), S. 17.

»Bin ich der Teufel? Ist das ein Pferdefuß?«

Als ob sich eine Sau darin gewälzt;
Und Menschenfuß und Pferdefuß von hier,
Und Menschenfuß und Pferdefuß, und Menschenfuß und Pferdefuß,
Quer durch den Garten, bis in alle Welt. (Vs. 1721–27)

Brigitte schildert den Schauplatz der Körperbewegungen des vor seinem Verfolger Ruprecht aus dem Fenster gesprungenen Adam. Der »schneezerwühlt[e] Kreis«, den Brigitte evoziert, zeugt von einem konvulsivischen Sich-Wälzen, welches als tierisches (»Sau«) seinen unartikulierten, unstrukturierten Ausdruck im Schnee gefunden hat, aus dem heraus die Differenz von »Menschenfuß« und »Pferdefuß« in dreimaliger, beschwörender Wiederholung eine gleichsam definite Spur hat werden lassen, die sich ins Unendliche (»bis in alle Welt«) verfolgen lässt. Eine Spur im Schnee ist entstanden, von Brigitte sprachimitatorisch verfolgt, womit sie den Wechsel vom säuischen Chaos zur konturierten Spur einfängt, wenngleich ihr diese Spur als ins Unendliche weisend schon wieder zu entgleiten droht. Der Spur im Schnee eignet eine gewisse Haltbarkeit, so dass sie auch am folgenden Tag noch sichtbar ist und weiterverfolgt werden kann. In ebendiesem Sinn deutet sich Brigitte als spurenlesende Jägerin: »Wer einen Dachs sucht, und die Fährt entdeckt, / Der Weidmann, triumphiert nicht so, als ich« (Vs. 1730f.). Ihr nun von Licht gelenkter Jagdeifer bezieht sich auf die Fluchtspur des Dorfrichters, dem nun vor Gericht nichts übrig bleibt, um die Deutungshoheit über die Spur, seine Spur, zu erringen, als Brigittes Teufelsdeutung aufzugreifen: eine Strategie, die jedoch wiederum von Licht unterlaufen wird.

Indem Brigitte in teils wörtlicher Rede ihre Gespräche mit Licht angesichts der Spur wiedergibt, entsteht ein simultanes, mehrschichtiges, sich überlagerndes System von Berichten und Deutungen: die Spur im Schnee, von der Brigitte suggestiv berichtet, ihre Unterredung mit Licht, die sich auf das angemessene Verfolgen der Spur bezieht, sowie die aktuelle Deutung des Bezeugten vor Gericht. Erinnert wird auf diese Weise nochmals an das olfaktorische Moment der »Schwefeldämpfe«, an den Kreis, sowie an das »Denkmal seiner, / An einem Baum«, ein Bericht, der Adam zu der à part-Äußerung »Verflucht mein Unterleib« veranlasst (Vs. 1771–74).

An dieser Stelle ist Adams Spur nicht mehr nur die der Fußabdrücke, sondern sie wird ergänzt durch seine Exkremente, das »Denkmal seiner«. Hier erfährt die Körper-Semiotik ihre eigene Deutung als »Denkmal«, als Zeichen des Rückverweises und der ironisch-sarkastischen Memoria. Das Zeichen hat sich als Ausscheidung vom Körper abgelöst und verweist auf ihn zurück. Zwar deutet das Zeichen gemäß den Bedingungen einer vormodernen Kriminalistik nicht unmittelbar auf die Identität dessen, der es hinterließ, wohl aber auf seine physio-psychische Verfassung, was Adam in seinem Kommentar selbst erkennt. Der Unterleib hat sich in der Nacht der Kontrolle des Bewusstseins entzogen, ist eigenmächtig geworden²⁶ wie

²⁶ »Wie Falstaff vor ihm ist Adam eine Figur des Appetitiven; seine Seele, so könnte man sagen, hat unter seinem Gürtel ihren Sitz, im Bereich des Geschlechts und der Verdauung.« Well-

andern Tags der linke Fuß, der sich nicht mehr verbergen lassen will, gegen das Bewusstsein und den Willen Adams. Auch der Fuß wird, freilich in anderer Art, zum »Denkmal seiner«, dieses Mal allerdings in spezifischer Weise seine Identität bekundend, da Fuß und Fußabdruck in der Spur in einer nicht zu verleugnenden Weise übereinstimmen. Das Zeichensystem der Fußabdrücke, die Spur, führt, noch am Tage sichtbar, zu Adams Haus und verweist auf seine gleichsam bürgerliche Identität, während die Zeichen seiner anarchischen Körperfunktionen sich auf seine gebrechliche, ja gebrochene Identität beziehen: gespalten in Bewusstsein, Selbstverteidigung, Körperlichkeit, Verdrängung und Selbstüberführung.

Die Fußspuren laufen wie folgt:

Vom Lindengange, ja,
Aufs Schulzenfeld, den Karpfenteich entlang,
Den Steg, quer übern Gottesacker dann,
Hier, sag ich, her, zum Herrn Dorfrichter Adam. (Vs. 1779–82)

Der mittels der Stationen verfolgte Weg darf mit Fug als ein hochsymbolischer Cursus gedeutet werden, führt er doch vom Lindengang (die Linde ist der den Germanen heilige Liebesbaum, der auch das Leben selbst bedeutet), über das Schulzenfeld, das öffentliche Weideland, zum Karpfenteich (der Karpfen war seiner Fruchtbarkeit wegen in der Antike der Liebesgöttin geweiht), von dort über den Friedhof zum Hintereingang des Dorfrichter-Hauses. Von den Liebes-, Lebens- und Fruchtbarkeitsstätten geht der Weg über den euphemistisch-christlich »Gottesacker« benannten Totenort ins Gerichtshaus, dem damit Züge der Unterwelt zugeschrieben sind, während umgekehrt das Haus, in dem Eve wohnt, mit Lindengang und Weinspalier eine dionysische Stätte der Liebes- und Lebenslust repräsentiert.²⁷ Adam hatte sich zum Hause Eves gewaltsam, mit den Mitteln betrügerischer Erpressung, Zugang verschafft und war mit einem Sprung aus dem Fenster geflohen, als der rechtmäßige Verlobte Eves das Zimmer betrat. Der Text gibt keine Antwort auf die Frage, ob mit dem zerbrochenen Krug auch Eves bei dieser Gelegenheit verlorene Unschuld symbolisiert wird. Der parodistische Gesamtzusammenhang der Szene lässt eher die Vermutung zu, dass Adam nicht an sein Ziel gelangt ist, zumal der biblische Mythos vom verlorenen Paradies sexuelle Verführung der weiblichen Seite zugeschrieben hat. Wenn in Kleists Komödie der Beziehung zwischen Adam und Eve an keiner Stelle Momente paradiesischer Unschuld anhaften, die Paradies-Vision hingegen nur in ihrer Negation zur Erscheinung gelangt und lediglich durch die Namen aufgerufen wird, erscheint es abwegig, wenn immer noch behauptet wird, Adams Sprung aus dem Fenster Eves symbolisiere den menschheitlichen Ver-

bery, »Der zerbrochne Krug« (wie Anm. 9), S. 22. Ironisch spielt Wellbery hier an auf das »Marionettentheater«, in dem davon berichtet wird, der Tänzer trage seine Seele im Ellenbogen.

²⁷ Zu den Charakteristika Eves gehört auch die Fähigkeit, kranke Hühner zu heilen. Sie schützt und rettet Leben.

lust des Paradieses.²⁸ Wo sich für Adam kein Paradies öffnete, kann er es nicht einbüßen – und mit ihm auch nicht die Menschheit.

Worum es im Kontext der Körperzeichen und -spuren sowie ihrer Deutung vor Gericht geht, ist die Frage nach dem Subjekt oder Objekt der Erkenntnis von Adams missglückter Tat. Wird Adam überführt oder gibt er sich selbst zu erkennen?

Um darauf antworten zu können, muss vergleichsweise ein anderer Mythos herangezogen werden, auf den in der Vorrede Kleist selber Bezug genommen hat: der Mythos von Ödipus. Die Gemeinsamkeit zwischen dem Ödipus-Mythos in der Verarbeitung durch Sophokles und Kleists Geschichte vom Dorfrichter Adam liegt darin, dass in beiden Dramen eine Vorgeschichte im Licht der Gegenwart analysiert wird. Ödipus, Schwellfuß, der Vatermörder und Ehemann seiner Mutter, dessen gesamtes Leben von Geburt an die Vorgeschichte der Tragödie bildet, erscheint bei Kleist reduziert auf denjenigen, der in der zurückliegenden Nacht die Tat der Krugzertrümmerung begangen hat,²⁹ während die Realhandlung einer Sexualerpressung Eves offenbar gescheitert ist. Neben der deutlich ins Gewicht fallenden Marginalisierung der großen Ödipus-Handlung und dem entsprechenden Wandel der Tragödie zum Lustspiel bei Kleist ist die wesentliche Differenz zwischen den Protagonisten diejenige, dass Ödipus erst wissend wird, während Adam sein stets präsentenes Wissen gewaltsam zu verdrängen sucht, indem er einen Unschuldigen verurteilt.³⁰

Adams Tat liegt nur als symbolische (Krugzertrümmerung) in der Vergangenheit, während er aktuell die tatsächliche Handlung der Rechtsbeugung begeht. Er übt wissentlich einen Anschlag auf das Recht aus, um sich aus den Fallstricken der non-

²⁸ Schmitz-Emans, *Das Verschwinden der Bilder* (wie Anm. 2), S. 44.

²⁹ Merkwürdig ist, wie die zeichentheoretisch bewanderten Interpreten immer wieder das Krugzerbrechen mit dem Verlust der Virginität ineinssetzen, statt zu beachten, dass, entsprechend Greiners Grundthese, Zeichen und Bedeutung in ihrer Relation zerbrochen sein könnten; Greiner, *Eine Art Wahnsinn* (wie Anm. 1). – Wellbery jedenfalls behauptet ungeprüft, im Zerbrechen des Kruges ereigne sich eine »doppelte Verwundung«: die Adams und Eves. Wellbery, »Der zerbrochne Krug« (wie Anm. 9), S. 28.

³⁰ Hier ist Wellbery nicht zu folgen, der die »Parallele« zwischen Ödipus und Adam in der gemeinsamen Rolle des »Detektivs« sieht und für Kleists Version behauptet, das Zusammenfallen von Richter und Täter kulminiere in dessen eigener »Schulderklärung«. Wellbery, »Der zerbrochne Krug« (wie Anm. 9), S. 24. Zu einer derartigen »Schulderklärung« gelangt Adam verbal jedoch keineswegs. Noch als für ihn alles verloren ist und er sich selbst überführt hat, verurteilt er Ruprecht. – Jochen Schmidt sieht die Analogie Ödipus-Adam so: »Ein Krug ist zerbrochen worden. Wie kam es dazu? ist die Frage, die das Geschehen des Stücks in einem Prozeß der Enthüllung beantwortet, der auf dramatisch spannende Weise aus einem Zustand des Nichtwissens und des Unverständnisses zum Wissen und Verstehen führt.« Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003, S. 65. Ihm entgeht auf diese Weise die Pointe, dass sowohl Adam wie auch der Rezipient von Beginn an wissen, wer der Täter ist. Wie es kein generelles »Nichtwissen« in Kleists Komödie gibt, so auch am Ende kein allgemeines »Wissen und Verstehen«. Die Handlung besitzt hingegen ihren Kern in der Frage, wie der Täter überführt wird bzw. sich selbst überführt. Dies führt zu keiner harmonischen Auflösung der Konflikte.

verbalen Selbstbeichtigung mit einem Gewaltakt zu befreien, während Ödipus unwissentlich den Vater erschlug und die Mutter ehelichte. Adams Spuren im Schnee verweisen nicht nur zurück auf den Handlungsort der Nacht, sondern ebenso voraus auf die Handlung des gegenwärtigen Tages und ihren Ort in Adams Haus. Beide Taten, die symbolische des verhinderten Sexualtäters und die faktische der Rechtsbeugung durch den Richter, sind durch jene Spuren, die sich vorwärts und rückwärts lesen lassen, zeichenhaft verknüpft.

Dramaturgisch gehören die Spuren im Schnee sowohl der nächtlichen Vergangenheit an, als sie entstanden, sie gehören aber auch dem Morgen an, als sie aufgespürt und verfolgt wurden, und sie gehören der Gegenwart des Gerichtsprozesses an, in dem sie berichtet und gedeutet werden. Adams Spuren bilden demnach nicht nur eine Kette von Körperzeichen, die auf ihn als den Täter der Nacht zurückweisen, sie verbinden darüber hinaus auch die Zeit- und Handlungsebenen der Komödie. Betrachtet man die Zeichen unter dem Blickwinkel ihres Vergänglichkeitsgrades, so bilden die unmittelbaren Körperzeichen wie das Leuchten der Glatze und der von Adam ausgehende Gestank das Extrem höchster Zeitgebundenheit, während das ganz und gar mittelbare Zeichen der Perücke den Gegenpol markiert, den der höchsten Persistenz. Dazwischen liegen die Spuren im Schnee, die so lange andauern, bis der Schnee geschmolzen ist, sowie das »Denkmal« der Exkremte, das den Schnee immerhin überdauern wird. Wie vergänglich jedoch auch immer die Zeichen des Adam-Körpers sein mögen, sie gewinnen in ihrer Verwandlung in Sprach- und Schriftzeichen jenseits ihres realen Vergänglichkeitsgrades gemeinsam eine dauerhafte Präsenz im Gerichtsprotokoll des Schreibebers Licht. Im Licht seines Aufgeklärtseins, im Vollzug jedoch auch seiner Handlungsinteressen verwandeln sich die natürlichen Zeichen des Körpers, diese nivellierend, zu abstrakten Zeichen der Schrift. In der Komödie als Dichtung indessen erfahren die Zeichen ihre Rückübertragung in eine Art von Materialität, da das dichterische Wort sie als körperhafte³¹ aufhebt und bewahrt.

Die Körperzeichen der Spur verbinden Vergangenheit und Gegenwart, Eves Lebenshaus mit dem unterweltlichen, lebensjenseitigen Gerichtshaus, sie verbinden kriminalistisches Spurensuchen und gerichtliche Zeugenschaft, sie verbinden aber vor allem den Richter als Täter mit dem Täter als Richter. Suchte Adam die Autorität des Richters zu missbrauchen für seine angestrebte Rolle als Sexualerpresser, als Körpertäter also, so bestimmt jene Rolle nun die des Richters, der zum Täter wird, zum rechtsbeugenden Schreibtischtäter gewissermaßen. Aus dem Richter als Täter wird in anderer Weise der Richter zum Täter. Das System der Körperzeichen, so

³¹ Gemeint ist hier das dichterisch-metaphorisch-bildliche Wort in seiner Eigenschaft als ›Sprachkörper‹. Vgl. dazu den Sammelband: *Körpersprache und Sprachkörper. La parola del corpo – Il corpo della parola, Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur – Tensioni semiotiche nella letteratura tedesca*, hg. von Claudia Monti, Walter Busch, Elmar Locher und Isolde Schiffermüller, Bozen, Innsbruck und Wien 1996.

war die These, verbindet die Zeitebenen, die Ortsebenen und die Identitätsebenen der Adam-Figur.

Sämtliche Zeichen verweisen auf den doppelten Täter Adam. Ob sie nun von anderen gedeutet werden, um ihn zu überführen, wie insbesondere Licht es unternimmt, oder ob Adam mit dem Vorzeigen seines Pferdefußes selbst auf die nächtlichen Zeichen der Spur zurückverweist und so seine Täterschaft bekundet, ist in seiner faktischen Wirksamkeit kaum noch zu unterscheiden.

Entscheidend ist jedoch, dass Adam von niemandem mehr außerhalb seiner überführt werden muss, da er es mit seiner Zeige-Gebärde selber tut. Er ist zu seinem eigenen Ankläger geworden, wiewohl er die Richter-Rolle noch nicht abgelegt hat. Das auf die nächtlichen Zeichen der Schneespur zurückweisende Körperzeichen des missgebildeten Fußes ist neben der Gesichtsverletzung zudem als einziges von anschaulicher Gegenwärtigkeit.

Wird die Differenz also zwischen Überführt-Werden und Sich-Zu-Erkennen-Geben derart unbestimmt, verschwimmt sie geradezu, so stellt sich die andere Frage nach der Subjekthaftigkeit des Handelns. Auf Seiten der Gegner Adams treten die Handlungssubjekte konturiert hervor. Wer jedoch handelt auf Adams Seite? Der Dorfrichter, sein Sexualtrieb, seine Körperfunktionen? Sein Ich? Wer oder was aber ist sein Ich?

Wer handelt im ›Zerbrochnen Krug‹? Der Rechtsbrecher, der die Schuld von sich abzuweisen sucht? Der Unterleib, der ein »Denkmal seiner« setzt? Handelt am Ende wohl vornehmlich die Perücke, die dem geflohenen Dorfrichter »den Rücken peitscht«? Handeln die Metaphern, die Zeichen und Symbole, die in Kleists Dichtungen nicht selten eigenmächtig werden? Kleist gibt auf solche Fragen keine eindeutigen Antworten. Er will und kann keine eindeutigen Antworten geben, er kann die Fragen nur nachdrücklich stellen und sie im Modus der Dichtung entfalten. Antworten müssen von den Rezipienten gefunden werden.

So lässt sich zunächst feststellen, dass die Identität Adams gespalten ist. Da ist einerseits der Versuch, trotz der aussichtslosen Lage, in der er sich befindet, einen anderen für das nächtliche Geschehen haftbar zu machen, Ruprecht nämlich. Dies ist die Ebene der Rechtsbeugung zum Schutze seiner selbst. In der Ausübung seines Richteramtes exekutiert er vor den Augen und Ohren des Gerichtsrates seine Rolle widerrechtlich, jedoch in vollem Bewusstsein seiner Tat.

Den Gegenpol zu dieser Strategie bildet die unbewusste Handlung des Vorzeigens des linken, verbildeten Fußes. Auch hier handelt Adam, jedoch ein anderer Adam, einer, der nicht das Recht verbiegt, sondern sich als Täter bekennt, wenngleich dieses gestisch-körpersprachliche Bekenntnis die Ebene der gesprochenen Sprache, des Bewusstseins und der Selbstverantwortung kaum berührt, sie keineswegs aber erreicht.

Der Riss geht durch die Figur des Adam hindurch und spaltet strategisches Bewusstsein vom Unbewussten seiner Zwangshandlung. Wer also ist Adam? Der Täter, dessen nächtliche Tat sich forterbt in der richterlichen Handlung der Rechts-

beugung? Oder derjenige, dessen hinterlassene Körperzeichen am Tage des Gerichts durch das Vorzeigen des linken Fußes als authentische Ich-Verweise einbekannt werden? Wie seine Rolle gespalten ist zwischen Täter, Kläger und Richter, so auch seine Identität zwischen Tat-Verdränger und Tat-Bekenner.

Die Szene ist voller mythischen Hintersinns. So wie man es nächstens mit Adams Sprung aus Eves Fenster mit einer Parodie der Vertreibung aus dem Paradies zu tun hat, aus einem Paradies zudem, das es für Adam nie gegeben hat, so parodiert die Gerichtsszene das biblische Jüngste Gericht.

Infrage steht allerdings nicht die sündige Menschheit, die vor dem Messias als Weltenrichter sich zu verantworten hat, infrage steht vielmehr der sündige Richter selbst, der zugleich Mensch ist. Der gespaltene Adam hätte sich, ginge es nach der biblischen ›Offenbarung‹, selbst zu verurteilen und in den ›feurigen Pfuhl‹ der Verdammnis zu werfen, »der mit Schwefel brannte«.³²

Aus der Sündengeschichte Adams wird jedoch bei Kleist keine Reinigungs- und Bekehrungsgeschichte, schon gar nicht die utopische Entstehungsgeschichte eines neuen Jerusalem, einer neuen Welt.

Die Frage, die Kleist aufwirft, ist die, wer denn richten darf in einer Welt, in der Täter- und Richteridentität zusammengefallen sind, in der also gerade der Richter, indem er das Recht bricht, zum Täter geworden ist. Adam bleibt, was er ist, ein sündiger Mensch. Und Sünde heißt bekanntlich Trennung, Spaltung: Spaltung zwischen Richter und Täter, zwischen Bekenner und Verdränger, zwischen dem vom Amt Entfernten und demjenigen, der »wohl auf irgend einem Platze / Noch zu erhalten sein« wird (Variant, Vs. 2421 f.). Solche Sündhaftigkeit, Gespaltenheit, Zwiespältigkeit seines Helden ist für Kleist Ausdruck und Manifestation des gebrechlichen Zustands der Welt, dem mit Mitteln der Metaphysik und biblischer Offenbarung nicht beizukommen ist. Bereits das weltliche Gerichtsverfahren ist eine Art Jüngstes Gericht, in dem der Richter nur Unheil bringen kann, sei es über den anderen, über sich selbst oder den anderen in sich.

Adam ist am Ende erkannt, wenngleich es zu keinem eigentlichen Urteilsspruch über ihn kommt noch gar zu einem expliziten Gnadenerweis. Erkannt ist er in der hermeneutischen Zusammenführung der Komödien-Elemente durch den Leser, Betrachter, Interpreten. Dessen Aufgabe besteht allerdings nicht darin, die gespaltenen Teile der Figur demiurgisch wieder zusammenzufügen, die unstimrige Komödie stimmig zu machen, sondern darin, das Spannungsverhältnis, welches die gespaltenen Momente bilden, die schrillen Kontraste in geschärftem Blick wahrzunehmen und festzuhalten. Letztlich ist der ›Zerbrochne Krug‹ nämlich ein Stück über den zerbrochnen Dorfrichter Adam, den prototypischen ersten Menschen, der in der Komödie so erscheint, als wäre er nicht nur der erste, sondern zugleich auch der letzte: *Fin de partie*.

³² Offenbarung des Johannes 19, 20.

SABINE EICKENRODT

KOPFSTÜCKE

Zur Geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers ›Kleist in Thun‹¹

In einer kritischen Wertung von Robert Walsers Roman ›Jakob von Gunten‹ verglich Joseph Viktor Widmann 1909 den von ihm hochgeschätzten Autor mit einem Maler, dessen Werke er ausnahmslos als »Vordergrundselbstporträts«,² als sogenannte »Kopfstücke« meinte qualifizieren zu können. Angesichts der engen Zusammenarbeit des Dichters mit seinem Bruder Karl Walser, der eine bedeutende Rolle als bildender Künstler, als Bühnenmaler am Theater Max Reinhardts und als Buchillustrator im Berlin dieser Zeit spielte, lag eine solche Analogisierung der Poesie mit der Malerei³ zweifellos nahe und war den zeitgenössischen Lesern weithin vertraut:

In der neueren Malerei ist eine Art Gemälde Mode geworden, auf denen ganz im Vordergrunde und daher aufdringlich groß der Kopf des Malers von einer Landschaft sich abhebt, die seinem Geschmack, seiner Eigenart entspricht; doch tritt sie ganz zurück hinter dem Selbstporträt, vor dem man, außer wenn sehr gute Meister wie ein Albert Welti ein solches Bild malen, die Empfindung nicht ganz los wird, es rücke einem fast zu sehr auf den Leib.⁴

Allerdings ist Widmanns malerische Perspektive auf das Werk Walsers universal und läßt gattungsspezifische Grenzen außer Acht. Er beschränkt sie also nicht – wie es nahe läge – auf Walsers zahlreiche Dichterporträts wie die zu Hölderlin, Jean Paul, Büchner oder Kleist,⁵ sondern will in allen literarischen Äußerungen des Au-

¹ Robert Walser, Kleist in Thun. In: Ders., Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hg. von Jochen Greven, Bd. 2: Geschichten (EV Leipzig 1914), Frankfurt a.M. 1983, S. 70–81. Walsers Erzählung, die zuerst 1907 in der Berliner ›Schaubühne‹ erschienen war, wird im Text wie folgt nachgewiesen: (KT, Seite).

² Joseph Viktor Widmann, Jakob von Gunten. In: Robert Walser, hg. von Katharina Kerr, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1978, S. 33–38, hier S. 33.

³ Die Bezüge von Walsers Arbeiten zur zeitgenössischen Kunst wurden verschiedentlich benannt, zuletzt bei Ulf Bleckmann, Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers. In: Intermedialität. Vom Bild zum Text, hg. von Thomas Eicher und Ulf Bleckmann, Bielefeld 1994, S. 29–58.

⁴ Bleckmann, Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst (wie Anm. 3).

⁵ Vgl. folgende Arbeiten zu den Kleist-Porträts Walsers: Bernhard Böschstein, Zu Robert Walsers Dichterporträts. In: Von Angesicht zu Angesicht. Portraitstudien. Michael Stettler zum

tors ein Selbstporträt sehen. Eine derart weitreichende Analogisierung der Kunstarten läuft zumindest Gefahr, die formalen Grenzen selbständiger literarischer Porträtformen zu verwischen, die – anders als bei der Darstellung von Charakteren im Roman – aufs engste an die Entwicklung der Porträtmalerei gebunden sind. Die folgenden Untersuchungen haben deshalb zum einen das Ziel, am Beispiel einer Interpretation von Walsers Prosaskizze ›Kleist in Thun‹ (1907) den Stellenwert dieses Textes für das Genre des literarischen Dichter-Porträts zu bestimmen, um andererseits gerade dessen malerische Implikationen im historischen Prozeß der Moderne allererst ermessen zu können.

I

Definitiv wird in der vorliegenden Studie der Rahmen weit enger als in Friedrich Max Kircheisens 1904 begonnenem (und nicht abgeschlossenem) systematischen Versuch einer ›Geschichte des literarischen Porträts in Deutschland‹⁶ gesteckt. In seiner Einleitung definiert der Autor seinen Gegenstand als »Bezeichnung für Schilderungen und Beschreibungen, die man von dem äusseren und inneren Wesen: der Gestalt, dem Gesicht, dem Charakter und der Geistesbildung der menschlichen Person besitzt«. Seine Untersuchung richtet sich auf literarische Porträts in »Epen, National- und Universalgeschichten, in Biographien, Autobiographien, Memoiren und Romanen«. Allein die Wahl des Materials zeigt die stoffgeschichtliche Ausrichtung seines Projektes. Der Autor setzt in seiner Einleitung zum einen implizit voraus, daß das von ihm untersuchte Porträtierungsverfahren in eine horazische Tradition der *ut pictura poesis* – eines Malens mit Worten also – zu stellen sei

70. Geburtstag, zusammengestellt und hg. von Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg und Karel Otavsky, Bern 1983, S. 286–292; Jochen Greven, Erdichtete Dichter. Ansichten zur Poetik Robert Walsers. In: Ders., Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht, Frankfurt a.M. 1992, S. 35–63; Martin Jürgens, Fern jeder Gattung, nah bei Thun: Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von ›Kleist in Thun‹. In: Robert Walser, hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst, Frankfurt a.M. 1991, S. 87–100; Tamara S. Evans, »Im übrigen ist er ein wenig krank«: Zum Problem der Selbstreferentialität in Robert Walsers Dichterporträts. In: Robert Walser und die moderne Poetik, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1999, S. 102–115; Peter Huber, »Dem Dichternstern gänzlich verfallen«. Robert Walsers Kleist. In: Ebd., S. 140–166; Peter Utz, Tanz auf den Rändern. Robert Walsers ›Jetztzeitstil‹, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–235 (Kap. 7: »Eine Fremdheit blieb immer« – Walser und der Kleist seiner Zeit«). Zu den biographischen Hintergründen von Walsers Thun-Aufenthalt vgl. Bernhard Echte, Warum *verbar*g sich Walser in Thun? Ein Dokument von Flora Ackeret. In: »Immer dicht vor dem Sturze ...«. Zum Werk Robert Walsers, hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a.M. 1987, S. 331–347.

⁶ Vgl. auch im folgenden Friedrich Max Kircheisen, Die Geschichte des literarischen Porträts in Deutschland, Bd. 1 (Von den älteren Zeiten bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts), Leipzig 1904, S. 5; vgl. auch Adolf Muschg, Das Dichterporträt in der Literaturgeschichte. In: Philosophie der Literaturwissenschaft, hg. von Emil Ermatinger, Berlin 1930, S. 277–314.

und zum anderen, daß er in der Auswahl der Texte eine prinzipielle Unterscheidung zwischen literaturgeschichtlicher und literarischer Darstellung nicht für geboten halte. Die Frage, wie Dichter von Dichtern in selbständigen literarischen Formen wie etwa einem Porträtgedicht, einer porträtierenden Prosaskizze oder einem Porträtessay dargestellt wurden, spielt in seinen Studien, deren projizierter vierter Band die »moderne Zeit« umfassen sollte, keine Rolle.

Gerade um die oft gattungsübergreifenden, meistens kleinen Formen der literarischen Porträt-Kunst wird es im folgenden jedoch gehen. Die offensichtlichen Schwierigkeiten einer Gattungszuordnung hat die Forschung bisher nicht zufällig weniger zu lösen als zu überspielen versucht. Es scheinen sich dabei zwei höchst unterschiedliche Grundtendenzen herauszukristallisieren: Die einen wollen das Problem entweder durch völlige Öffnung der Gattungsgrenzen negieren (wie Peter von Matt);⁷ oder aber sie tendieren zu einer enzyklopädischen Typologisierung, die sich auf eine Gattung wie z.B. das Porträt-Gedicht ausdrücklich beschränkt.⁸ Nicht selten geraten sie dabei mit dem tradierten Anspruch auf Einmaligkeit der darzustellenden Person gleichwohl immer wieder in Abgrenzungsschwierigkeiten gegenüber anderen literarischen Formen wie dem Essay, der Biographie oder der Charakteristik:⁹ Bereits Georg Lukács hatte 1910 in seinem Brief an Leo Popper die formale Verfaßtheit eines Essays zu exponieren und an der tradierten Überzeugung von der Unausprechlichkeit und Unnachahmbarkeit der individuellen Besonder-

⁷ Peter von Matt: »...fertig ist das Angesicht«. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, Frankfurt a.M. 1989, S. 61–68.

⁸ Die Studie von Heinz Schlaffer präsentiert die sozialgeschichtlichen Voraussetzungen der Anfänge und der Blüte des Dichtergedichts: vgl. ders., Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 10 (1966), S. 297–335; Käte Hamburger hat das Porträt-Gedicht (wie die Ballade) unter die Sonderformen der Lyrik gefaßt und ausdrücklich in direkte Verbindung zur bildenden Kunst gesetzt. Sie nennt – mit Bezug auf Rilkes »Damenbildnis aus den achtziger Jahren« – das Porträtgedicht deshalb auch »Gemäldegedicht« und schlägt es den Rollengedichten zu, die sich nach der Definition der Autorin (im Gegensatz zur Rede-Situation des lyrischen Ichs) durch eine fiktionale Erzählsituation auszeichnen. Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957, S. 211 f. Vgl. auch Wolfgang Braune-Steininger, Das Porträtgedicht als Gattung der deutschen Nachkriegs-Lyrik. Poetik, Erscheinungsformen, Interpretationen, 5 Microfiches, Gießen 1988; ders., Biographie in Versen. Kontinuitäten und Diskontinuitäten im lyrischen Porträt der neunziger Jahre. In: Gegenwartsliteratur. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses in Wien 2000, Bern, Berlin u. a. 2000, S. 133–138.

⁹ Der Stellenwert der Charakteristiken Theophrasts, Plutarchs und La Bruyères für das literarische Porträt ist vielfach hervorgehoben worden, etwa (mit Blick auf den Niedergang des Genres) bei Gert Mattenklott, Sondierungen. Das Verblassen der Charaktere. In: Blindgänger. Physiognomische Essays, Frankfurt a.M. 1986, S. 7–40; zuletzt bei Ernst Osterkamp, Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraйтkunst in Friedrich Schillers »Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Republik«. Antrittsvorlesung vom 15. Mai 1993, hg. von der Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin, Prof. Dr. Marlis Dürkop, Berlin 1994 (Öffentliche Vorlesungen, Humboldt-Universität zu Berlin, Heft 28), S. 13 ff. (als Online-Dokument unter »<http://dochost.rz.hu-berlin.de/humboldt-vl/osterkamp-ernst/PDF/Osterkamp.pdf>«).

heit eines Menschen¹⁰ zu diskutieren versucht: Ebenso wie die Paradoxie des gemalten Porträts besteht für den Autor auch die des porträtierenden Essays in der Tatsache, daß die Ähnlichkeit der Abbildung bzw. Darstellung eines Menschen mit seinem Vorbild in erheblichem Maße von der *Vision* des Darstellenden abhängt und somit also von der Frage, »ob wir aus dem Geschriebenen eine Suggestion dieses einen Lebens erhalten«. ¹¹ Gerade sein visionärer Wahrheitsanspruch verpflichtet den Essay für Lukács formal auf den temporalen Status einer unwiederholbaren (und somit einmaligen) Textur und setzt ihn auf diese Weise in unmittelbare Nähe zum Gedicht, gesteht ihm also den Ausdruck eines Kunstwerks zu.

Wolfgang Braune-Steiningers 1988 publizierte Arbeit zum Porträt-Gedicht nach 1945 gelangt trotz immenser Typologisierungsschwierigkeiten zu überschaubaren Ordnungskriterien,¹² die die problematischen Gattungsfragen zugunsten einer grundsätzlichen Unterscheidung in ein biographisches Personenporträt und ein Situationsporträt zurückstellen. In Anlehnung an eine solche Grob-Differenzierung wäre Robert Walsers Prosaskizze ›Kleist in Thun‹ zweifellos als ein Situationsporträt zu kennzeichnen, in dem eine topographische Angabe, die sich nicht selten auf eine persönliche Krise des Dichters bezieht, die narrative Gestaltung bestimmt: Hier ist es der für die Biographie des Dichters Kleist wichtige Aufenthaltsort auf der Delosea-Insel in der Aare am Thuner See im Jahre 1802, die er nach der Erschütterung durch die sogenannte Kantkrise als Rückzug ins einfache bäurische Leben zum Wohnsitz gewählt hatte. Auf die biographischen Parallelen zwischen Kleist und Walser wurde in der Forschung bereits verschiedentlich hingewiesen:¹³ Walser arbeitete 1899 als kaufmännischer Angestellter einer Brauerei in Thun und läßt den Ich-Erzähler in der Prosaskizze mit dem Hinweis, dort früher einmal »Aktienbierbrauereiangestellter« (KT, 81) gewesen zu sein, auf die Lebensgeschichte

¹⁰ Auf die Unsagbarkeit von Individualität wird auch hingewiesen bei Robert Walser, *Leben eines Dichters. Wandverzierungen von Karl Walser im Landhause des Verlegers S. Fischer* (1905). In: Ders., *Das Gesamtwerk*, hg. von Jochen Greven, Bd. 2: *Kleine Dichtungen. Prosastücke. Kleine Prosa*, Genf und Hamburg 1966, S. 223. »Der Maler stellt sich das Leben eines Dichters vor, entnimmt demselben die wichtigsten Momente, um sie in ruhiger Reihenfolge, Bild für Bild, in aller Sorgsamkeit und Behaglichkeit auf die Wandfläche zu zaubern. Zwischen den Bildstücken, die das Leben ergeben, würde freilich vieles liegen, das umständlich erzählt werden müßte. [...] Auch hat jedes Leben ja sein fast Unsagbares, Unbeschreibbares. [...] Zahlreiche Örtlichkeiten und Gestalten gelangten zu unleugbarer Bedeutung.« Vgl. hierzu die längere Erstfassung (S. 353–357), die den *Topos* des *individuum est ineffabile* noch nicht enthält.

¹¹ Georg von Lukács: *Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper* (1910). In: Ders., *Die Seele und die Formen. Essays. Dem Andenken Irma Seidlers*, Berlin 1911, S. 3–60, hier S. 25). Die meisten Studien zum Thema betonen (nicht selten in Hinblick auf das freundschaftliche Gespräch) formale Gemeinsamkeiten zwischen einem Porträt und der dialogischen Form des Essays, die auch Lukács' Argumente leiten; vgl. auch Hans-Georg Gadamer, *Plato als Porträtist*. In: *Gadamer Lesebuch*, hg. von Jean Grondin, Tübingen 1997, S. 206–235.

¹² Braune-Steininger, *Porträtgedicht* (wie Anm. 8).

¹³ Die biographischen Parallelen sind Gegenstand der Untersuchung von Huber, Robert Walsers *Kleist* (wie Anm. 5), S. 140–166.

seines Autors ausdrücklich hinweisen. Peter Huber und auch Peter Utz wollen die Kleist-Gestalt angesichts zahlreicher Gemeinsamkeiten Walsers mit seinem porträtierten ›Vorbild‹, die vom gescheiterten Projekt eines Dramas über die Sempacher Schlacht bis hin zum Nachvollzug der Würzburger Reise des Dichters im Jahre 1901 reichen, als ein »Medium der Selbstreflexion« interpretieren.¹⁴ Sie bestätigen somit auch für die Porträtskizzen die frühe These Widmanns, deren Überprüfung im Rahmen einer systematischen Strukturanalyse insbesondere des Zitationsverfahrens Walsers allerdings noch immer als ein Desiderat der Forschung gelten kann.¹⁵

II

Im Kontext einer gattungsspezifischen Einordnung ist zunächst festzuhalten, daß Walsers Situationsporträt als eine literarische Form gelten kann, die sowohl in der Prosa als auch in der Lyrik zu finden ist. Die Form des Situationsporträts könnte für eine Vielzahl von modernen Porträtgedichten in Anspruch genommen werden, zum Beispiel für Rilkes Gedicht ›An Heinrich von Kleists winter einsamem Waldgrab in Wannsee‹ (1898), für Georges ›Winkel. Grab der Gündertode‹ (1907), für Bobrowskis ›Hölderlin in Tübingen‹ (1961), Eichs ›Dauthendey in Java‹ (1948; 1972) oder Braschs ›Rimbaud in Marseille‹ (1980). Trotz fundamentaler Differenzen ist diesen Texten – so lautet meine These – doch gemeinsam, daß der je verbürgte Ort der persönlichen Krise eines Dichters dem zu entwerfenden Porträt insofern konstitutiv ist, als er die poetische Bildstruktur des Situationsporträts maßgeblich bestimmt. Die Darstellungsweise wird tendentiell ›verräumlicht‹, insofern das Bild des Porträtierten aus der poetischen Evokation einer situativen Landschaft entsteht. Zudem setzt sie beim Leser dieser Porträts ein je schon vorgängiges Wissen, zumindest eine Vorstellung über den Porträtierten voraus.

Walsers 1907 erstmals publizierte Porträtskizze bietet sich für eine Untersuchung auch deshalb an, weil sie seiner umfassenden Auseinandersetzung mit Kleist zugeordnet werden kann: In den Jahren 1907 bis 1936 entstanden – neben einer

¹⁴ Huber, Robert Walsers Kleist (wie Anm. 5), S. 157. Huber (S. 144) referiert die in der Kleist-Forschung lange angenommene Überzeugung, der Dichter habe an einem Drama zur Sempacher Schlacht gearbeitet; er weist zudem nach, daß Walser diese Position kannte, die insbesondere in Adolf Wilbrandts Kleist-Biographie (1863) vertreten worden ist. – Utz interpretiert Kleist als »eine jener literarischen Masken, in denen sich Walser selbst versteckt«, und geht über eine biographische Parallelisierung insofern weit hinaus, als bei ihm die Kleist-Rezeption zur Zeit Walsers mit dessen Werk »konstelliert« wird. Utz, Robert Walsers ›Jetztzeitstil‹ (wie Anm. 5), S. 194 f.

¹⁵ Ansatzweise findet sich diese bei Jürgens, Über das mimetische Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von ›Kleist in Thun‹ (wie Anm. 5), S. 94 f. – Der Autor weist nach, daß Walser die Zitate aus Kleists Briefen verändert übernimmt (z.B. statt »Mädli« bei Kleist heißt es bei Walser »Berner Meitschi«) und interpretiert dieses Verfahren als Versuch des Walserschen Ich-Erzählers, »die schriftstellerische Arbeit Kleists beiseite zu schieben«.

Vielzahl anderer Dichterporträts – insgesamt neun der bisher bekannten Porträt-
Texte Walsers zu diesem Autor.¹⁶ Walter Keutel hat 1989 in einer ersten Bestands-
aufnahme¹⁷ – unter Hinzunahme der späten Gedichte Walsers (darunter ein provo-
zierend triviales zu Kleist¹⁸) – insgesamt 39 Schriftsteller in 76 Prosastücken ge-
zählt. Und in dieser Auflistung sind die im Titel nicht ausdrücklich genannten, also
verschlüsselten Porträts noch gar nicht mitberücksichtigt.¹⁹ Hinzu kommt, daß die
weithin verstreuten Publikationen Walsers neue Funde auch für die Zukunft noch
in Aussicht stellen: Peter Utz ist die späte Entdeckung der Skizze ›Kleist in Paris‹
zu verdanken, die 1922 erschienen ist und die von ihm als kritischer Beitrag zur na-
tionalistischen Vereinnahmung des preußischen Dichters am Anfang des Jahrhun-
derts gelesen wird.²⁰ Zum anderen ist eine Untersuchung von Walsers Kleist-Skizze
für die Frage nach einer modernen Poetik des literarischen Dichterporträts auch
deshalb besonders geeignet, weil der Einfluß dieses Autors auf die Porträtliteratur
nach 1945 kaum zu übersehen ist: Daß die Untersuchung dieses Einflusses dennoch
zu den Desideraten der Forschung gehört, mag an der Schwierigkeit der vielfachen
intertextuellen Bezüge liegen, die in der poetischen Walser-Rezeption noch potenzi-
ert erscheinen: Der Herausgeber der ›Gesammelten Werke‹ Johannes Bo-
browskis, Eberhard Haufe, hat auf die Wichtigkeit Walsers für den Lyriker und
Prosaisten, der mehr als 60 Porträt-Gedichte vorgelegt hat, bereits in seiner Einlei-

¹⁶ Die auf Kleist bezogenen Prosastücke Walsers wurden bei Huber (Huber, Robert Walsers
Kleist, wie Anm. 5, S. 140, Anm. 1) und bei Utz (Robert Walsers ›Jetztzeitstil‹, wie Anm. 5) in
ihrem politischen Kontext gelesen: Vgl. in chronologischer Reihenfolge: ›Kleist in Thun‹
(1907); ›Porträtskizze‹ (1907); ›Was braucht es zu einem Kleist-Darsteller?‹ (1907); ›Auf Knien!‹
(1908); ›Kleist‹ (Gedicht; 1926/27); ›Heinrich von Kleist‹ (1928/29); ›Kleist-Essay‹ (1936); ›Wei-
teres zu Kleist‹ (1936). Peter Utz (S. 219) hat die mit ›Kleist in Thun‹ korrespondierende Prosa-
skizze ›Kleist in Paris‹ aufgefunden, die erstmals publiziert worden war in: Schweizerisches
Familien-Wochenblatt für Unterhaltung und Belehrung 42 (1922/23), Juli 1922, S. 11 f. Dieser
Fund wurde von Peter Utz veröffentlicht in: Akzente 43 (1996), H. 1, S. 6 f.

¹⁷ Walter Keutel, Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt
von Robert Walser, Tübingen 1989, S. 205 ff. – Vgl. auch die Angaben bei Greven, Erdichtete
Dichter (wie Anm. 5), S. 38.

¹⁸ Robert Walser, Kleist. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Bd. 13, S. 183. Dieses im
Juni 1927 in der ›Prager Presse‹ publizierte Gedicht thematisiert Kleists Reise nach Thun (mit
Lohse) und parodiert das im Rahmen der Feierlichkeiten zum 150. Geburtstag des Dichters (am
18. Oktober 1927) verbreitete patriotische Kleist-Bild; vgl. hierzu Utz, Robert Walsers ›Jetzt-
zeitstil‹ (wie Anm. 5), S. 227 ff. – Das parodistische Verfahren des Dichterporträts wird von
Walser übrigens zeitgleich auch auf Rilke angewendet, dessen Tod am 29. Dezember 1926 mit
einer großen Trauerfeier im Januar 1927 gedacht wurde. Sein blasphemisches Porträt-Gedicht
›Rilke‹ erschien anlässlich dieser Feier im Januar 1927. Ein Vergleich dieser Dichter-Parodien
gehört zu den Desideraten der Walser-Forschung.

¹⁹ Vgl. Regina Nörtemann und Nikolaus Scholvin, Literat und Romanschriftstellerin. Ro-
bert Walser als biographischer Porträtist. In: *Querelles*. Jahrbuch für Frauenforschung, Bd. 6:
Biographisches Erzählen, hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge, Stuttgart und Weimar
2001, S. 31–42. Nörtemann und Scholvin weisen nach, daß sich Walsers Prosastück ›Eine Ro-
manschriftstellerin‹ auf die Dichterin Sophie Mereau bezieht.

²⁰ Vgl. Anm. 16.

tung hingewiesen.²¹ Gleichwohl wurde dieser Befund in der Forschung bisher übergangen, und auch im Kontext der vorliegenden Studie kann er allenfalls einen expositorischen Wert haben. Haufe bezieht sich zum einen darauf, daß Bobrowski in seinem Exemplar der von Walter Höllerer 1960 herausgegebenen Auswahl von Walsers Prosa neben den Texten ›Brentano I‹ und ›Brentano II‹ auch ›Kleist in Thun‹ angestrichen habe und gerade diesem Prosastück mit Recht einen hohen Stellenwert in der Geschichte der modernen Dichter-Porträts zumessen wollte.

Die zahlreichen intertextuellen Implikationen der Porträtkunst erschweren allerdings den interpretatorischen Zugang beträchtlich. Eine Orientierung des Kleist-Porträts Walsers etwa an Büchners Lenz-Fragment wurde von der Forschung zwar bereits mehrfach konstatiert,²² bisher allerdings nicht in bezug auf die sprachlichen Parallelen und Differenzen hin systematisch untersucht. Auch die vorliegende Studie kann allenfalls exemplarisch das Montage-Verfahren dieses literarischen Porträts vorstellen: In ihm werden Zitate aus Kleists Thuner Briefen von 1802 mit Bild-Adaptionen aus der späten Korrespondenz kombiniert, z.B. aus dem Brief an Marie von Kleist vom 10. November 1811, in dem Kleist seinen Entschluß zu sterben in ein Bild faßt, das Walser verändert aufnimmt. In Kleists Brief heißt es:

Aber ich schwöre Dir, es ist mir ganz unmöglich länger zu leben; meine Seele ist so wund, daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe tut, das mir darauf schimmert (SW⁹ II, 883).

Walser variiert diese Stelle mit den Worten: »Es ist einem alles auf der Nase« (KT, 73). Die Einheit des Ortes der Handlung in Walsers Prosastück läßt sich perspektivisch also vom angekündigten Selbstmord Kleists her begreifen und ist darüberhinaus mit stilistischen Charakteristika einer Darstellung des Wahnsinns in Büchners ›Lenz‹ verbunden (vor allem mit bezug auf die sogenannte Wintersturmsequenz, die Kirchengangsszene und die Wiederholung von einzelnen Worten wie »klein, klein«).²³

²¹ Vgl. auch im folgenden Eberhard Haufe, Einleitung. In: Johannes Bobrowski. Gesammelte Werke in sechs Bänden, Bd. 1: Die Gedichte, hg. von Eberhard Haufe, Berlin 1987, S. VII–LXXXVI, hier S. LXVI f.

²² Vgl. Timm Reiner Menke, Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur, Hildesheim, Zürich und New York 1984, S. 85–104; Günter Blamberger, »Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis«. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne. In: KJb 1995, S. 25–43, hier S. 31; vgl. zuletzt den Hinweis bei Evans, Zum Problem der Selbstreferentialität in Robert Walsers Dichterporträts (wie Anm. 5), S. 108.

²³ Diese stilistische Besonderheit findet sich bekanntlich in Büchners ›Lenz‹: Georg Büchner, Werke und Briefe, nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann, kommentiert von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München 1980, S. 69–89; z. B. in den Worten »konsequent, konsequent« oder »inkonsequent, inkonsequent« (S. 87). Vgl. auch die Formulierung am Anfang der Erzählung: »Es war ihm alles so klein [...]« (S. 69). Zur Lenz-Rezeption vgl. grundsätzlich: Ariane Martin, Die kranke Jugend. J. M. R. Lenz und Goethes ›Werther‹ in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus, Würzburg 2002.

An Regentagen ist es entsetzlich kalt und leer. Die Gegend fröstelt ihn an. Die grünen Sträucher winseln und wimmern und regentröpfeln nach Sonnenschein. Schmutzige, ungeheuerliche Wolken gleiten den Köpfen der Berge wie große, freche, tötende Hände um die Stirnen. Das Land scheint sich vor dem Wetter verkriechen zu wollen, es will zusammenschrumpfen. Der See ist hart und düster, und die Wellen sprechen böse Worte. Wie ein unheimliches Mahnen saust der Sturmwind daher und kann nirgends hinaus. Er schmettert von einer Bergwand zur anderen. Dunkel ist es und klein, klein. Es ist einem alles auf der Nase. Man möchte Klötze nehmen und damit um sich herumhauen. Weg da, weg.

Dann ist wieder Sonne und es ist Sonntag. Glocken läuten. Die Leute treten aus der hochgelegenen Kirche heraus. Die Mädchen und Frauen in engen, schwarzen, silbergeschmückten Schnürbrüsten, die Männer einfach ernst gekleidet. Gebetbücher tragen sie in der Hand, und die Gesichter sind so friedlich und schön, als wären alle Sorgen zerflossen, alle Falten des Kummers und Zankes geglättet und alle Mühen vergessen. (KT, 73 f.)

Den Lesern wird also hier nicht nur ein Kleist-Porträt vorgestellt, das Widmann zugleich als Selbstporträt Walsers lesen wollte, sondern auch ein Lenz-Porträt, das über die Rezeption Büchners vermittelt ist, die wiederum auf einem Porträt des historischen Lenz durch den Pfarrer Oberlin beruht und für die Kleist-Darstellung (retrospektiv) Bedeutung erlangt. Walser scheint die Grundvoraussetzung des Genres, daß jeder literarische Porträtist sich immer zugleich als Verstehender und Auslegender einer lebenden oder historischen Gestalt zu begreifen hat, durch die Potenzierung der Objekte seiner Darstellung außer Kraft zu setzen. Traditionell ist die Kunst des literarischen Porträtierens generell an die historische Verständigung über jeweils das gebunden, was ein hermeneutischer Prozeß zu leisten hat und zu leisten vermag.

Bevor Walsers Aneignungs- und Darstellungsverfahren untersucht werden können, sind allererst die geschichtlichen Stationen dieser am Porträt orientierten Prämissen zu skizzieren. Sie zeigen, wie eng die Verbindung von Porträtmalerei und Porträtdichtung an die je historisch zu differenzierenden Bewertungen des hermeneutischen Status eines literarischen Porträtisten gebunden ist: Der Weg führt von Lessings Herausstellung der produktiven Rezeptionsleistung eines Betrachters von gemalten Porträts zu Friedrich Schlegels Historisierung des literarischen Porträtierungsverfahrens im Kontext einer am Dialog und am mimischen Ausdruck orientierten Schriftauslegung. Von hier führt der Weg weiter bis hin zur Zusammenführung der hermeneutischen Positionen in dem (vom mimischen Ausdruck abstrahierenden) Modell einer ästhetischen Bedeutung des Gesichts bei Georg Simmel.

III

Die Entstehung literarischer Formen des Dichterporträts ist aufs engste an die Porträtmalerei im 18. Jahrhundert gebunden. Johann Georg Sulzers Porträtartikel in der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« (1771–74) erhob den Maler in den Rang eines Psychologen und wollte ihn also als einen »Kenner der Menschen« ver-

standen wissen.²⁴ Ein »vollkommene[s] Portrait« hatte für Sulzer folglich nicht den Stand des zu Porträtierenden zu zeigen, sondern »eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter« kenntlich zu machen. Wie wenig selbstverständlich diese programmatische Festlegung der vom Porträtmaler zu fordernden Fähigkeiten war, zeigt sein Hinweis darauf, daß ein individuelles Porträt »unmittelbar neben der Historie« anzusiedeln sei, also der Historienmalerei gleichberechtigt zur Seite gestellt werden müsse. Dies war angesichts der festgefühten Hierarchie der Bildkategorien (in der die Porträtmalerei traditionell nur den zweiten Platz einnahm) keineswegs selbstverständlich. Zudem müsse der Maler allererst beurteilen können – so lautet eine weitere zentrale Regel des Porträtartikels –, »was jeder Physiognomie natürlich, und so zu sagen, inwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen ist.«²⁵ Eine Bekanntschaft des Porträtmalers mit dem individuellen Charakter des Abzubildenden, den Sulzer geradezu in Abstraktion von allen störenden alltäglichen Umständen denkt, die ihn verfälschen könnten, sind ihm also ebenso unerlässlich wie eine allgemeine Menschenkenntnis notwendig. Er empfiehlt deshalb den Malern, Personen lieber in Ruheposition als in Handlungen abzubilden, um situationsbedingte, zufällige Verzerrungen ihres Ausdrucks (wie die »freche Kopfstellung« eines im Grunde »bescheidenen Gesicht[s]« etwa von vornherein zu vermeiden. Dieses Gebot war für sich genommen keine Neuerung in der Kunsttheorie der Zeit: Sulzers Postulat macht allerdings deutlich, daß er dem Maler prinzipiell die Fähigkeit zuspricht, den individuellen – d. h. aber letztlich auch den unter Abzug aller situativen Zufälle in seiner Individualität idealen – Charakter eines Menschen erfassen zu können.

Der Autor folgt mit diesem Postulat unausdrücklich dem Maler und Kupferstecher William Hogarth. Dieser hatte im Kapitel über das Gesicht (»Of the Face«) in seiner kunsttheoretischen Schrift »The Analysis of Beauty« (1753) ausdrücklich davor gewarnt, daß der Zufall und die Umstände die Gesichtszüge – etwa im plötzlichen Lachen – bis ins Groteske verzerren könnten und daß die Mimik eines Menschen dessen eigenen Intentionen und beabsichtigten Wirkungen nicht nur widersprechen, sondern diese gradewegs ins Gegenteil verkehren könnten:

[T]he lines that form a pleasing smile about the corners of the mouth have gentle windings [...], but lose their beauty in the full laugh, as [...] the expression of excessive laughter, oftener than any other, gives a sensible face a silly or disagreeable look, as it is apt to form regular plain lines about the mouth, like a parenthesis, which sometimes appears like crying; as, on contrary, I remember to have seen a beggar who had clouted up his head very artfully, and whose visage was thin and pale enough to excite pity, but his

²⁴ Vgl. Johann Georg Sulzer, Artikel »Das Portrait (Mahlerey)«. In: Ders., Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. (1771–74). Dritter Theil, neue vermehrte zweyte Auflage, Leipzig 1793 (2., unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1793), S. 718–732, hier und im folgenden S. 719.

²⁵ Hier und im folgenden: Sulzer, Artikel »Das Portrait (Mahlerey)« (wie Anm. 24), S. 721.

features were otherwise so unfortunately form'd for his purpose, that what he intended for a grin of pain and misery, was rather a joyous laugh.²⁶

Dieser Hinweis war nicht zuletzt bereits durch Lessings Rezeption und Funktionalisierung für eine hierarchisierende Trennung der Künste aufgenommen und weitergeführt worden: Lessing, der die 1754 erschienene Mylius-Übersetzung der Abhandlung mehrfach positiv rezensiert hatte, zog in der ›Laokoon‹-Schrift (1766) aus dieser Warnung eine ganz andere Konsequenz als die auf Menschenkenntnis des Porträtmalers setzende spätere Theorie Sulzers. Da der bildende Künstler – so lautet bekanntlich Lessings Regel – »von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick« darstellen könne,²⁷ müsse die Qualität dieses Augenblicks an dem Spielraum der Einbildungskraft gemessen werden, den dieser – nicht zufällig ›fruchtbar‹ genannte – Augenblick dem Betrachter gewähre. Lessing interpretiert die Warnung vor der prinzipiellen Ambivalenz des Mienenspiels eines Gesichts im dritten Kapitel des ›Laokoon‹ auf neue Weise: Vorausgesetzt nämlich, dieser Augenblick sei vom Maler schlecht gewählt, so müßten alle transitorischen Erscheinungen »durch die Verlängerung der Kunst [durch deren dauerhafte Fixierung also] ein so widernatürliches Ansehen [erhalten], daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande eckelt oder grauet.« Im Unterschied zu Hogarth sieht er also diese Gefahr nicht in der Wirkung eines Gesichts auf seinen Maler, sondern in der Wirkung eines Porträtmalerei bzw. -kupferstichs auf seinen Betrachter: Lessing nimmt exemplarisch Bezug auf den Stich eines Potsdamer Künstlers von 1742, der in der Motivtradition des Democrit ridens²⁸ entstanden war: »La Mettrie, der sich als zweiten

²⁶ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste. London 1753. A Scolar Press Facsimile with an Introduction of Richard Woodfield, London 1969, Reprint 1972, 1974, S. 122–134, hier S. 130f. Deutsche Übersetzung: William Hogarth, *Analyse der Schönheit*. Aus dem Englischen von Jörg Heiningner. Mit einem Nachwort von Peter Bexte, Dresden und Basel 1995, S. 171–184, hier S. 179f.

²⁷ Vgl. auch im folgenden Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil (1766). In: *Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner zus. mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmut Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann, Bd. 5/6: *Werke 1766–1769*, Frankfurt a.M. 1990, S. 32f. – Zum Terminus des ›fruchtbaren Augenblicks‹ vgl. Inka Mülder-Bach: *Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings ›Laokoon‹*. In: *DVjs* 66 (1992), S. 1–30; Norbert Christian Wolf: ›Fruchtbarer Augenblick‹ – ›prägnanter Moment‹. Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik. In: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, hg. von Peter-André Alt u. a., Würzburg 2002, S. 373–404.

²⁸ Diese Bildtradition wird bei Roland Kanz ausführlicher dargestellt: *Dichter und Denker im Porträt: Spurensuche zur deutschen Porträtkultur im 18. Jahrhundert*, München 1993, S. 82f.: Lessing bezieht sich demnach polemisch auf Georg Friedrich Schmidts Porträt des Julien Offroi La Mettries, des unter deutschen Literaten geachteten Autors von ›L'homme machine‹ (1747). Dieser Stich bezog sich seinerseits auf das wirkungsmächtige Selbstporträt

Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten male, die man ihn sieht. Betrachtet man ihn öftter [...]; aus seinem Lachen wird ein Grinsen«. ²⁹ Die Kluft, die Lessings Argumentation hier von den Warnungen der Porträtmaler vor einer Darstellung der bloß zufälligen und deshalb fremden Erscheinungsweise eines im übrigen festumrissenen Charakters trennt, ist tief: Denn es geht ihm um die Einsicht, daß mit der Instabilität der Imaginationskraft des Bildbetrachters grundsätzlich gerechnet werden müsse.

Daß die von Lessing im Namen der Wirkungsästhetik proklamierte Trennung der Künste spätestens im hermeneutischen Kontext der Frühromantiker revidiert wurde, zeigen Friedrich Schlegels um 1796 entstandene Porträt-Essays, vor allem der zu Georg Forster. In ihm proklamiert Schlegel das Handwerk des Porträtierens als eine Kunst, nicht die Individualität von Charakteren, sondern die Individualität von Texten auszulegen. Seine Schrift über Forster versteht der literarische Porträtist zunächst mit provozierendem Gestus als einen Beitrag zur »Charakteristik der deutschen Klassiker«. ³⁰ Nicht zufällig wählt er für sein Vorhaben eine *persona non grata*. Denn gerade die Schriften Forsters, dessen Vorbildlichkeit Mitte der neunziger Jahre aufgrund seiner Rolle in der Mainzer Republik von vielen Zeitgenossen in Deutschland bezweifelt wurde, schienen seiner Intention entgegenzukommen: Hier konnte ein umstrittener Autor auf seine Eigentümlichkeit, seine unwiederholbare und einmalige Individualität hin untersucht werden. ³¹ Daß es Schlegel mit der Charakterisierung Forsters zugleich auch um die Herausstellung seines eigenen Porträtierungsverfahrens ging, bedarf kaum eines Belegs. Schlegel nennt Forsters Schriften »*geschriebn[e] Gespräche*«; ³² sie gehörten jenen Texten an, zu denen man »immer von neuem zurückkehren« könne, »um sich den Eindruck durch die Wiederholung schärfer zu bestimmen, und um sich das Beste ganz anzueignen«. ³³ Ein solches »Gebot« der wiederholten Lektüre verdanke sich gerade dem spezifischen Ausdruck, der Forsters Schriften durch ihre Nähe zum mündlichen Gespräch eigentümlich sei.

Maurice Quentin de LaTours, der sich als Democrit ridens (im Spott über die Torheit der anderen) dargestellt hatte.

²⁹ Lessing, Laokoon (wie Anm. 27), S. 33.

³⁰ Friedrich Schlegel, Georg Forster. Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker (1797). In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, begründet und hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung, kritische Neuausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München, Paderborn und Wien 1967, S. 78–99.

³¹ Hannelore Schlaffer, Friedrich Schlegel über Georg Forster. Zur gesellschaftlichen Problematik des Schriftstellers im nachrevolutionären Bürgertum. In: Literatursoziologie, hg. von J. Bark, Bd. 2, Stuttgart 1974, S. 118–138; vgl. hierzu auch dies., Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert. In: Dies. und Heinz Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt a.M. 1975, S. 140–173.

³² Schlegel, Georg Forster (wie Anm. 30), S. 90.

³³ Schlegel, Georg Forster (wie Anm. 30), S. 79.

Explizit werden die »geschriebnen Gespräche« von Schlegel im folgenden gerade jenen Künsten analogisiert, die sich der Bewegung und des mimischen Ausdrucks, ebenso der Flüchtigkeit der Stimme bedienen. Wer es versuchen wolle (so der porträtierende Interpret Forsters), »dem schönen Gespräch, dieser flüchtigsten aller Schöpfungen des Genius, durch die *Schrift* Dauer zu geben«, müsse eine »ungleich größere Gewalt über die Sprache, dieses unauslernbarste und eigensinnigste aller Werkzeuge besitzen, indem er die Nachhülfe der mitsprechenden Gebärde, Stimme und Augen« entbehre; auch müsse er, »um die Bestandteile, die er aus dem Leben nahm oder die in seiner dramatisierenden Einbildungskraft von selbst entstanden, zu ergänzen und zu ordnen, mehr oder weniger auch erfinden, absichtlich darstellen, dichten«. ³⁴ Schlegel stellt hier zugleich mit der Skizzierung des Forsterschen Verfahrens auch die tradierte Konzeption eines unveränderlichen, vorbildgebenden Charakters, den er im Titel immerhin noch fragmentarisch zu skizzieren verspricht, zur Disposition, indem er ihn in einen Prozeß seiner Auslegung überführt. Seine Lektüre der Schriften Forsters verdeutlicht, daß der literarische Porträtist es nicht nur dort mit Fiktion zu tun hat, wo er das Leben des Autors anzutreffen vermeint, sondern daß er wiederum selbst auch fingieren muß, um sich ein Bild von der zu charakterisierenden Person zu machen. Schlegel geht es somit nicht nur um eine Zusammenführung der (bei Lessing separierten) Künste im Namen der Theatralität: also des Gesprächs, der Mimik und des Schauspiels. Vielmehr wird die Qualität der Schriftlichkeit von Poesie als einer Zeitkunst an ihrer Oralität gemessen; zugleich wird das eigene Porträtierungsverfahren als ein tendenziell unabschließbares verstanden und somit intentional auch über den eigenen Horizont des Interpreteten hinaus auf den historischen Prozeß der Auslegung, d. h. auf die Zukunft verwiesen.

IV

Dieses offene hermeneutische Modell der literarischen Porträtkunst verliert um 1900 seine Gültigkeit zugunsten eines Modells des sich selbst deutenden autonomen geschlossenen Kunstwerks. Georg Simmels 1901 entstandene Abhandlung zur

³⁴ Schlegel, Georg Forster (wie Anm. 30), S. 97. Schlegel zitiert Forsters Kunstprogramm in den »Ansichten vom Niederrhein«, das er von der (bei Forster akzentuierten) Schauspielkunst auf die schriftliche Fixierung des Augenblicks überträgt. Bei Forster heißt es: »Wenn nun die Schöpfungen anderer Künstler nach Jahrtausenden noch bestehen und eben das wirken, was sie aus der Hand des Meisters wirkten; so ist hingegen die Empfänglichkeit, die Sonderungsgabe, die bildende Energie des großen Schauspielers, die nicht langsam und allmähig an ihrem Werke fortarbeitet, bessert, ändert, vervollkommenet, sondern im Augenblick des Empfangens schon vollendete Geburten in ihm selbst offenbart, auf die bestimmteste Weise nur für das Gegenwärtige berechnet.« Georg Forster, Ansichten vom Niederrhein. Von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790. In: Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 9 (bearbeitet von Gerhard Steiner), Berlin 1958, S. 28 f.

›ästhetischen Bedeutung des Gesichts‹³⁵ steht in engem Zusammenhang mit seiner im gleichen Jahr erschienenen kunstphilosophischen Studie zu Stefan George, die sich als emphatische Reaktion auf dessen gerade erschienenen Gedichtzyklus ›Tepich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel‹ (1899) versteht, dem mehrere Porträt- und Widmungsgedichte, unter anderem sogenannte ›Standbilder‹ zugehören. Dieser Entstehungszusammenhang der Texte ist keineswegs zufällig, denn Simmel fragt programmatisch, ob nicht »unmittelbare ästhetische Qualitäten des Gesichts seine Bedeutung für das Kunstwerk« tragen.³⁶ Wenngleich er sich dennoch zunächst auf die bildende Kunst bezieht, so macht bereits seine erste Prämisse deutlich, daß es ihm um das Gesicht als die allen Künsten zugrundeliegende einheitsstiftende »Formel des Lebens« gehe. Denn es könne als exklusiver physiognomischer Ausdruck des Geistes gelten. Im Gesicht sei das »Ideal menschlichen Zusammenwirkens« realisiert. Dieses Ideal bestehe darin, daß (wie beim Zusammenspiel der Einzelelemente eines Gesichts in seinem mimischen Ausdruck) die »äußerste Individualisierung der Elemente in eine äußerste Einheit eingee«, in eine Einheit, die jenseits der Summe dieser Einzelelemente »*nur in ihrem Zusammenwirken* liegt«. Eine solche Zusammenführung der Künste im organischen Ordnungsmodell des Gesichts erhält ihre Berechtigung für Simmel also aus dessen Strukturhomologie mit einem reflexiven Ordnungsmodell des Geistes. Simmel nimmt folgerichtig die tradierten Argumente auf, daß jeder extreme Ausdruck des menschlichen Gesichts zu vermeiden sei. Rein formal gesehen wäre das Gesicht »eigentlich etwas [...] ästhetisch Unerträgliches, wenn diese Mannigfaltigkeit nicht zugleich jene vollkommene Einheit wäre«. Simmel untermalt diese Balance-Leistung des Gesichts mit dem Hinweis darauf, daß dessen Elemente nur in sehr engen Grenzen zueinander verschiebbar seien. Diese räumliche Zusammendrängung von Nase, Augen, Kinn und Wangen milderten aber keineswegs die Gefahr, daß selbst Veränderungen in Details – wie ein aufgesperrter Mund – den Eindruck des »Entgeistertseins« zur Folge haben und die Harmonie des Gesichts vollends ruinieren könnten.³⁷

Als Modell für die Kunst – am ausgeprägtesten bei George – scheint ihm das Gesicht nicht zuletzt auch aufgrund seiner paradoxalen Struktur privilegiert zu sein. Das Gesicht führe in einer ästhetischen Synthese zusammen, was sich gerade auszuschließen schein: nämlich formale Symmetrie und ein Höchstmaß an Individualisierung. Dies ist der Schlüssel zu Simmels Kunstauffassung. Es sei George gelun-

³⁵ Georg Simmel, Über die ästhetische Bedeutung des Gesichts (1901). In: Ders., Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 7,1: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1995, S. 36–42.

³⁶ Vgl. auch im folgenden Simmel, Über die ästhetische Bedeutung des Gesichts (wie Anm. 35), S. 36 f. (meine Hervorhebung). – Zum Zusammenhang von Simmels George- und Rodinrezeption vgl. den instruktiven Aufsatz von Stephan E. Hauser, Stefan George und die bildenden Künste. Malerei – Plastik – Bildnis. In: George-Jahrbuch 4 (2002/03), S. 79–111.

³⁷ Simmel: Über die ästhetische Bedeutung des Gesichts (wie Anm. 35), S. 38.

gen, gerade in seinem Willen zum »objektiven Kunstwerk« eine Seele ihr »geheimstes Leben [...] wie dem vertrautesten Freunde« offenbaren zu lassen.³⁸ Die Emphase, mit der Simmel hier die Nähe zum freundschaftlichen Dialog beschwört, hat ihre Funktion in der Neubestimmung von Individualität: Einmaligkeit bemißt sich für ihn nicht länger nach der Sympathie oder Vorbildhaftigkeit, die ein literarischer Porträtist dem Objekt seiner Darstellung zubilligt oder ihm abgewinnen kann, sondern nach einem formalen Teilhabe-Verhältnis am Kunstwerk selbst. Die »ungeheure Beweglichkeit des Gesichts«, ³⁹ von der Simmel spricht, ist eigentlich ja ein Topos in der *eloquentia corporis*, der – wann immer er aufgerufen wurde – in aller Regel zugleich auch seine Kodifizierung meinte. Auch Simmels Hinweis, daß das Gesicht über eine erzählerische und selbstdeutende Kraft verfüge, leitet sich unausgesprochen aus dieser Tradition her. Um so auffälliger ist es, daß diese rhetorische Abkunft bei ihm ebenso unerwähnt bleibt wie das Mienenspiel und die Gebärden, die nicht anders als die mündliche Rede oder das Gespräch auf ihren momentanen Vollzug in der Zeit aufs engste angewiesen sind und deshalb traditionell in die Lehrbücher der Dramaturgie gehörten. Diese performative Funktion des Gesichts tritt in Simmels Argumentation ganz zurück, und an ihre Stelle setzt er eine Abstraktion: Aufgrund der Veränderungen, die jede einzelne Teilbewegung am mimischen Gesamthabitus des Gesichts bewirken kann, sei – so lautet die Formel des Autors – ein »Maximum von Bewegungen auch in seinem Ruhestand investiert«. Es sei, so fährt er fort, »als wäre dieses der unausgedehnte Moment, auf den unzählige Bewegungen hinzielten, von dem aus unzählige ausgehen werden«. An die Stelle der zeitlichen empirischen Bewegung tritt für ihn also gerade die mimische Dynamik als ein enormes temporales Potential, dessen Anschauungsmaximum gerade im Zustand der Ruhe des Gesichts, seiner zeitlos scheinenden Stabilität also inkorporiert ist.⁴⁰ Zu einem Modellfall der Kunst kann das Gesicht für Simmel gerade auf-

³⁸ Georg Simmel, Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie (1901). In: Ders., Gesamtausgabe (wie Anm. 35), S. 30. – Diese Charakterisierung der Lyrik Georges findet sich auch bei Georg Lukács, Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik. Stefan George. In: Ders., Die Seele und die Formen (wie Anm. 11), S. 173–194, hier S. 183: »Unendlich intim sind sie«, so heißt es dort über Georges Gedichte, »und halten ihren Dichter doch unendlich fern von uns. Sie sind so geschrieben [...], als ob er es seinem besten Freunde erzählte, wie es nur einen gibt, der schon alles weiß aus seinem Leben, der die leisesten Anspielungen versteht«.

³⁹ Vgl. auch im folgenden Simmel, Die ästhetische Bedeutung des Gesichts (wie Anm. 35), S. 41.

⁴⁰ Dieser emphatischen Deutung eines lebendigen Kunstwerks konnten George-Studien, die die photographische Selbstinszenierung des Autors berücksichtigten, selten folgen: Gert Mattenklott betont vielmehr das allegorische, mit Bedeutung aufgeladene Gesicht des Dichters, dessen Kopf »in seine toten Elemente, die Schläfenader, den Jochbogen, Stirn und Lippe« zerfalle. Gert Mattenklott, Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George, München 1970, S. 205–213, hier S. 208. – Vgl. zur Differenz zwischen gemaltem Porträt und Photographie neuerdings auch Hauser (wie Anm. 36), S. 102: Der Verfasser betont zu Recht, daß für Simmel »Photographie und Bildnis seintheoretisch unvereinbare Kategorien [seien], weil erstere die Erscheinung, aber nur das Porträt den *Sinn* der Erscheinung darzustellen vermag.« Dem Porträt

grund seiner räumlichen Organisiertheit werden: Georges Widmungs- und Porträtdichte, die Figuren oder Situationen in statuarischer Unbewegtheit darstellen, wären in Simmels Auffassung einer symbolistischen Ästhetik insofern als die avancierteste Porträtkunst zu kennzeichnen.

V

Man wird sich einen größeren Unterschied als den zwischen der Porträtkunst Georges und Walsers wohl kaum denken können. Robert Musil brachte die Eigenart der Walserschen Prosa in seiner Besprechung von dessen 1914 erschienenen ›Geschichten‹ auf den Punkt: Dieser Band enthielt unter anderem auch einen Wiederabdruck des Kleist-Porträts von 1907, das die Wortwahl in Musils Kritik zu leiten scheint: »Wenn er schwärmt oder sich entrüstet«, so urteilt er über diesen Autor, so lasse dieser »nie aus dem Bewußtsein, daß er es schreibend tut und daß seine Gefühle auf Draht stecken. Er heißt plötzlich seine Figuren schweigen und die Geschichte reden, als wäre sie eine Figur.«⁴¹ Musils Charakterisierung dieser eigentümlichen Atmosphäre in den Walserschen ›Geschichten‹ als »Marionettenstimmung« billigt der ungeheuren und scheinbar richtungslosen Beweglichkeit in der Prosa Walsers einen Ruhepunkt zu, der gleichsam als ihr Grund und Ziel zu gelten habe. Dessen Prosa sei ihm identisch mit dem »moralischen Reichtum eines jener scheinbar unnützen, trägen Tage, wo sich unsere festen Überzeugungen in eine angenehme Gleichgültigkeit lockern«. Musils Bild besagt, daß gerade in der scheinbar unbegrenzten Beweglichkeit der Walserschen Prosa eine keineswegs negativ zu be-

komme für Simmel also ein ungleich höherer Stellenwert zu. Hauser verweist auf ein Photo von George, das 1909 in Simmels Bibliothek gemacht worden war und das »diese ontologische Differenzierung des Philosophen« experimentell in Frage stelle, da sie »die stoffliche Ambivalenz zwischen der organischen Struktur des Dargestellten und den mechanischen Eigenschaften der Darstellung, die sonst in allen seinen Photographien präsent ist, aufgrund der eigentümlichen Belichtung fast ganz gelöscht vorstellt.« Aus der Tatsache, daß vergleichbare Aufnahmen in der Fotogalerie Georges fehlen, zieht Hauser den Schluß, daß der Dichter später zwischen Photographie und Bildnis klar unterschieden habe, »ohne sich deswegen radikal für das eine oder gegen das andere zu entscheiden«. – Diese Deutung stützt m. E. neuere Arbeiten, die das Rollenpiel und die bildliche Selbstinszenierung des Autors im Kontext der literarischen Moderne diskutieren: Vgl. Cornelia Blasberg, »Jahr der Seele«. Poetik zwischen Schrift und Bild. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 5 (1997), S. 217–249; dies., Charisma der Moderne. Stefan Georges Medienpolitik. In: DVjs 24 (2000), S. 111–145. Zum Spätwerk vgl. Ernst Osterkamp, »Ihr wißt nicht, wer ich bin«. Stefan Georges poetisches Rollenpiel, München 2002.

⁴¹ Vgl. auch im folgenden Robert Musil, Die ›Geschichten‹ von Robert Walser. In: Ders., Gesammelte Werke in neun Bänden, hg. von Adolf Frisé, Band 9: Kritik. Literatur – Theater – Kunst 1912–1930. Reinbek bei Hamburg (2., verbesserte Aufl.) 1981, hier und im folgenden S. 1467f. Musils Kritik war zuerst in der Augustnummer der ›Literarischen Chronik – DNR (Die Neue Rundschau)‹ von 1914 erschienen. Direkt auf die Walser-Kritik folgte seine Rezension des ersten Buchs (›Betrachtung‹; 1913) von Kafka, das er wie einen »Spezialfall des Typus Walser« auffaßt, »trotzdem es früher erschienen ist als dessen ›Geschichten‹« (S. 1468).

wertende Indifferenz zu liegen scheint. Zweifellos bezieht der Kritiker seine Wertung aus Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und knüpft deshalb nicht zufällig literarische Moralität an ein Modell physischer Grazie: Das mit dem Verb ›lockern‹ aufgerufene Bild der Anmut setzt Walsers Prosa somit in eine ästhetische Tradition, in der – wie bei Kleist und vor diesem bei Hogarth – physische Bewegungsabläufe als Codierungen einer nonverbalen Sprache angesehen wurden. William Hogarth vertraut Mitte des 18. Jahrhunderts in seiner kunsttheoretischen Abhandlung ›The Analysis of Beauty‹, mit der Kleists erzähltes Gespräch 1810 motivisch korrespondiert, noch auf die Erlernbarkeit graziöser Bewegungen und empfiehlt eine Erziehung zur Anmut, die sich auf ein (erst noch zu entwickelndes) grammatisches Regelwerk mit dem Ziel zu stützen hätte, die innere Gewißheit adäquater Bewegungen (»certainty in the mind«⁴²) gründlich zu studieren. Während Hogarth jedoch im Kontext seiner Lehre von den krummen Linien der Schönheit und Anmut grundsätzlich die mechanische Mobilität von Fechtern, Puppen oder Marionetten und Tanzbären als Ausdruck der Seelenlosigkeit und Lebensferne verwirft,⁴³ wertet Kleists Ich-Erzähler im Gespräch ›Über das Marionettentheater‹ gerade diese Bewegungsabläufe auf und gesteht ihnen – wegen ihres prinzipiellen Mangels an gezielten Posen – ein Höchstmaß an Grazie zu. Darüberhinaus analogisiert er gleich am Anfang des Gesprächs die graziösen Tanzbewegungen einer mechanischen Gruppe von »vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte«, mit der Genremalerei: Diese Gruppe, so merkt der Erzähler bei Kleist an, »hätte von Teniers nicht hübscher gemalt werden können« (SW⁹ II, 339).⁴⁴ Musils paradoxe Charakterisierung der Walserschen Prosa als einer plötzlich selbst redenden Textur, während deren Figuren zu schweigen hätten, ist – im Kontext dieses Kleist-Bezugs – nur bedingt als Rhetorisierung (etwa im Sinne der *Prosopopiia*)⁴⁵

⁴² Vgl. Hogarth, *The Analysis of Beauty* (wie Anm. 26), Kapitel ›Of Action‹, S. 139: »Action is a sort of language which perhaps one time or other, may come to be taught by a kind of grammar-rules; but, at present, is only got by rote and imitation [...]; whereas, for want of such certainty in the mind, if one of the most finish'd gentleman at court was to appear as an actor on the public stage, he would find himself at a loss how to move properly, and be stiff, narrow, and awkward in representing even his own character [...]«.

⁴³ Hogarth: *The Analysis of Beauty* (wie Anm. 26), Kapitel ›Of Action‹, S. 138f., 142, 146.

⁴⁴ Gemeint ist David Teniers d. J., der insbesondere in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts zahlreiche Genre- und Gesellschaftsbilder malte, u. a. Wirtshausszenen und bäuerliche Tanzgruppen, Kirmesfeste etc. – Vgl. auch Hogarth, *The Analysis of Beauty* (wie Anm. 26): Er hatte bereits im Kapitel ›Of Action‹ auf die Abwesenheit der Grazie in (italienischen) Bauern-Tänzen hingewiesen (S. 148); und im Kapitel ›Of Attitude‹ wird angemerkt, daß auch die beste Darstellung von Tänzen auf einem Gemälde lächerlich wirken müsse, weil die Person in plötzlich stillgestellter Bewegung, also in einer statischen Pose, dargestellt werde: »The best representation in a picture, of even the most elegant dancing, as every figure is rather a suspended action in it than an attitude, must be always somewhat unnatural and ridiculous; for were it possible in a real dance to fix every person at one instant of time, as in a picture, not one in twenty would appear to be graceful [...]« (S. 137).

⁴⁵ Zur Figur des sprechenden Gesichts in der Geschichte der Rhetorik vgl. Bettine Menke, *Prosopopiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 1995,

zu werten. Denn es geht ihm um die Beobachtung, daß Walsers Prosa über ihre Literarizität hinausgetrieben werde, indem sie einen mechanischen bzw. genrebildlichen Ausdruck erhalte, ohne selbst je das Wissen um ihre Konstruiertheit und schriftliche Verfaßtheit zu verlieren. Für die Untersuchung der von Walser verfertigten literarischen Kleist-Porträts hat Musils Lektüre, die das zentrale Strukturmerkmal dieser Prosastücke erfaßt, erhebliche Konsequenzen. Die potenzierte Reflexion in Walsers Texten und die Fiktion einer ›selbstredenden‹ Prosa wird von Musil mit Hilfe des Konjunktivs nachdrücklich betont: Die Geschichte solle »reden, als *wäre* sie eine Figur«. ⁴⁶ Die Implikationen dieser kritischen Hochschätzung und die literarischen Konsequenzen eines bei Walser zu verzeichnenden radikalen Bruchs mit einem klassisch-ästhetischen Porträtverständnis soll im folgenden auf der Ebene der Textanalyse reflektiert werden.

VI

Walsers Porträt beginnt mit einer szenischen Imaginierung des Ortes im Augenblick der Ankunft Kleists und zeigt zugleich, daß der Erzähler gar nicht daran denkt, seine Leser mit Einzelheiten zu verschonen. Alles wird für mitteilbar gehalten, auch dann, wenn es keine erkennbare Information über den zu porträtierenden Dichter zu bieten scheint: »[...] ich denke mir, er wird über eine winzige, zehn Meter lange Brücke gegangen sein und an einem Glockenstrang gezogen haben. Darauf wird jemand die Treppen des Hauses herunterzueidecheln gekommen sein, um zu sehen, wer da sei« (KT, 70). Das eingangs gewählte Erzähltempus des Futurum II macht den Fiktionscharakter des Erzählten deutlich und wechselt fortan ins Präsens als durchgängiger Erzählzeit der Porträt-Skizze. In dieser wird das wörtliche Zitat nur dann eingesetzt, wenn an der Banalität der Aussage, die es transportiert, nicht gezweifelt werden kann: Der Erzähler läßt, um das porträtierte Geschehen als gegenwärtiges zu fingieren, zum Beispiel seinen Dichter fragen: »Ist hier ein Zimmer zu vermieten?« (KT, 70) Nicht nur bewirkt diese umständliche Ausmalung einen höchst schleppenden Fortgang des Erzählens, dessen Tempo sich auch dann nicht beschleunigt, wenn von Kleists innerer Zerrissenheit die Rede ist: Der Erzähler scheint es vielmehr darauf abgesehen zu haben, szenisch die Ansicht eines Ortes zu entwerfen, an dem das dramatische Innenleben des Dichters Kleist hinter den Banalitäten des Alltags zurücktritt.

Gerade durch präzise Angaben von Ort und Zeit entsteht eine Situation, die als Regieanweisung auf dem Theater aufgefaßt werden könnte: »Oft sitzt er am Fen-

S. 137–216. Die Verfasserin zeigt, daß die Prosopopöia als »*Fiktion* einer Stimme« von dem spreche, »was in ihrem *Effekt* einer Stimme verstellt ist, von der Abwesenheit oder Stummheit, vom Gesichts-losen, das sie figuriert.« (S. 149). Das Kleist-Kapitel dieser Arbeit bezieht sich auf ›Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)‹.

⁴⁶ Musil, Robert Walser (wie Anm. 41), S. 1468 (meine Hervorhebung).

ster. / Meinetwegen so gegen zehn Uhr vormittags« (KT, 71). Der Erzähler protokolliert die von ihm entworfene Situation als einen Augenblick, dessen Kulissenstatus noch während des Entworfenwerdens reflektiert wird. Zudem ist dies ein Augenblick, den der Erzähler, der ihn fingiert, zugleich als Augenzeuge verbürgt und somit objektivierbar macht; und das schließt nicht aus, daß dieser Bürge des Erzählten probeweise selbst auch die Rolle des – von ihm erdachten – Kleist übernimmt, ohne allerdings die Position des auktorialen Erzählers je aufzugeben: Die dialogische Konstruktion einer Szenerie kann also unter der Hand zu einem Monolog werden, indem der Erzähler nicht nur alle Rollen selbst zu spielen hat, sondern immer zugleich auch die notwendige Distanz gegenüber seiner Figur zu bewahren weiß.

Darüberhinaus macht der Erzähler des Kleist-Porträts deutliche Anleihen bei der Tradition der Genre-Malerei: Der zeitliche Rahmen der Porträtskizze wird ausdrücklich durch den Wechsel der Jahreszeiten bestimmt: »Der Zerbrochene Krug wird geschrieben. Aber was soll das alles? Es ist Frühling geworden«, so heißt es auf der ersten Seite der Erzählung (KT, 70), später wird konstatiert: »Dann kommen die Sommerabende« (KT, 76), und auch die anderen Jahreszeiten werden ausdrücklich erwähnt: »Gegen den Herbst wird er krank« (KT, 78). Diese jahreszeitliche Einteilung entspricht der überlieferten Aufenthaltsdauer Kleists in Thun von Februar bis September 1802. Ihr werden jeweils Szenen zugeordnet, die geradezu einem Bild David Teniers d. J. oder Pieter Brueghels entnommen zu sein scheinen, auf den Walser sich im späten Berner Werk – in den Prosaskizzen ›Belgische Kunstausstellung‹ (1926) und ›Das Brueghelbild‹ (1926) – explizit bezogen hat. In einem Brief an Frieda Mermet von 1926 lobt er die Fähigkeit dieses Malers, dem »Gemälde einen eigentümlichen Sinn, einen Gehalt des Erzählenden zu geben, ohne, daß [...] die Kunst des Malens selbst darunter leidet«. ⁴⁷ Ereignisse des alltäglichen Landlebens wie die von Bauernansammlungen wechseln in Walsers Text mit denen eines Marktgeschehens ab und werden mit temporalen oder deiktischen Adverbien auf die Distanz einer Bildbetrachtung gebracht: »*Dann* ist wieder Sonne und es ist Sonntag« (KT, 73; auch im folgenden meine Hervorhebungen); oder: »*Da* sind schöne, junge, kräftestrotzende Burschen vom Land« (KT, 74); oder: »*Dort*, in der Hauptgasse, sind unter dem Bürgersteig, in steinernen Gewölben und in leichten Buden Waren aufgestapelt« (KT, 74). Auch die wiederholte Betonung des malerisch eingesetzten Lichts (»und die Sonne blendet so *exakt* auf den Gegenständen, Gesichtern, Tüchern, Körpern und Waren«; KT, 75, meine Hervorhebung) macht deutlich, daß dieser Erzähler, der ein literarisches Porträt entwirft, sich zugleich als ein Bildbetrachter auszuweisen sucht. Zwar ist Kleist der Gegenstand dieser aus dem Narrativen entstehenden Betrachtung; keineswegs ist er jedoch eine Figur, die sich dem Geschehen des Genre-Bilds distanzlos einfügen würde. Vielmehr wird der

⁴⁷ Robert Walser, Brief an Frieda Mermet vom April 1926. In: Robert Walser. Briefe, hg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler, Frankfurt a.M. 1979, S. 269f., hier S. 270.

im Bild Betrachtete selbst als ein Betrachter des Bild-Geschehens beschrieben: Diese Verdoppelung bringt allerdings das Bild, das im Augenblick seiner narrativen Verfertigung betrachtet wird, keineswegs in Bewegung. Im Gegenteil: Die Statik des zu Porträtierenden, der in diesem »Landschaftsbild« (KT, 77) als Kleist figuriert, ist kaum zu übersehen. Kleist wird fast durchgängig sitzend, stehend oder in melancholischer Pose (mit auf den Ellbogen gestütztem Kopf), also statuarisch dargestellt.⁴⁸ Diese Statik Kleists ist insbesondere an der Verwendung der Verben in der Porträtskizze nachzuweisen: »Oft *sitzt* er am Fenster« (KT, 71; auch im folgenden meine Hervorhebungen). – »Oben am Rand des Felsenabhanges ist ein zierlicher Pavillon, dort *sitzt* er« (KT, 72). – »In seinem Zimmer angekommen, *setzt* er sich« (KT, 73). – »Kleist *steht*, von sonderbaren Empfindungen angefächelt, auf der Kirchentreppe« (KT, 74). – »Er hätte Lust, sich auf einen der Treppenabsätze zu *setzen*, die in die Gasse hinunterführen« (KT, 75). – Er geht weiter »bis an eine Aarebrücke, an deren Geländer er *stehen* bleibt« (KT, 75). – »Oben *setzt* er sich auf eine breite, geschweifte, grüne Bank, um Aussicht zu haben, aber er schließt die Augen« (KT, 76). – »Kleist *sitzt* auf der hohen Kirhhofsmauer« (KT, 76). – »Dann reisen sie. [...] Kleist *sitzt* in eine Ecke des Wagens gedrückt« (KT, 79). Trotz pedantischer Ausmalung des Hintergrunds bleibt gerade das Äußere des zu Porträtierenden weitgehend ausgespart, und auch Kleists Werke – ›Der Zerbrochene Krug‹ (KT, 70) und ›Robert Guiscard‹ (KT, 78) – werden nur stichwortartig benannt.

Zudem ist in diesem literarischen Porträt eine Visualisierung paradoxerweise weder für die Seite des porträtierenden Bildbetrachters vorgesehen, der das Gesicht oder die Gestalt Kleists – bis auf eine wichtige Ausnahme – undargestellt läßt, noch für die des porträtierten Bildbetrachters: Dieser sieht entweder gar nichts, wendet die Augen ab oder aber wünscht sich, »nur noch ein einziges Auge« (KT, 77) zu sein.⁴⁹ Die einzige direkte Beschreibung von Kleists Gesicht zeigt die physiogno-

⁴⁸ Eine Reminiszenz an Rilkes Rodin-Studie – insbesondere an seine Würdigung der Plastik ›Le Penseur‹ – liegt nahe, deren erster Teil Walser aus der zweiten Auflage (1904) bekannt gewesen sein dürfte. Vgl. Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. Erster Teil (1902). In: Ders., Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1965, S. 135–201, hier S. 172: »Vor diese [Fläche], in den still geschlossenen Raum, ist die Gestalt des *Denkers* gesetzt, des Mannes, der die ganze Größe und alle Schrecken dieses Schauspieles sieht, weil er es denkt. Er sitzt versunken und stumm, schwer von Bildern und Gedanken«, so beschreibt Rilke die Plastik, deren Platz Rodin ursprünglich für den vorderen Bezirk der ›Porte de l'Enfer‹ vorgesehen hatte.

⁴⁹ Diese Stelle korrespondiert mit der Wintersturmsequenz in Büchners ›Lenz‹ (wie Anm. 23), S. 69: »wenn der Sturm abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß [...], riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen [...].« Auffällig ist die Veränderung bei Walser, der aus dem vorgebeugten Leib bei Büchner ein »vorgebeugte[s] Antlit[z]« macht und aus der Landschaft ein Landschaftsbild: »Er möchte in das Bild hineinsterven« (KT, 77). Das poetische Verfahren Walsers besteht in der Kombination verschiedener Textreminiszenzen: Büchners Bewegungsmetaphorik etwa wird mit dem berühmten Bild aus Kleists ›Empfindungen vor Fried-

mische Ruine einer Gesichtslandschaft. Die Passage ist der Abreise Kleists und seiner Schwester Ulrike unmittelbar vorangestellt:

Tiefe Gruben liegen in seinen Wangen. Sein Gesicht hat die Züge und die Farbe eines in der ganzen Seele Zerfressenen. Seine Augen sind lebloser als die Augenbrauen darüber. Die Haare hängen ihm in dicken, spitzen Klumpen von Strähnen in die Stirne, die verzerrt ist von all den Gedanken, die ihn, wie er sich einbildet, in schmutzige Löcher und Höllen hinabgezogen haben. (KT, 78)

Auf der textstrukturellen Ebene erhält diese Passage einen auffälligen und keineswegs zufälligen Ort. Denn sie bezeichnet gerade die Abwesenheit eines lebendigen Gesichts. Kleists Gesicht wird vielmehr in seine topographischen Einzelteile zerlegt und wie von einer erhöhten Perspektive aus beschrieben.⁵⁰ Andererseits kann man geradezu von einer Anthropomorphisierung der Kleist umgebenden Gebirgslandschaft sprechen, insofern diese mit Attributen des menschlichen Gesichts ausgestattet wird und somit physiognomische Konturen erhält: So heißt es, daß die »Gesichter der Schneeberge« (KT, 72; auch im folgenden meine Hervorhebungen) blaß seien, daß »[s]chmutzige, ungeheuerliche Wolken [...] den Köpfen der Berge wie große, freche, tötende Hände um die Stirnen« gleiten (KT, 73), daß die Alpen »lebendig geworden« seien und »ihre Stirnen unter fabelhaften Bewegungen ins Wasser« tauchten (KT, 76 f.). Und während Kleist buchstäblich gesichts- d.h. ausdruckslos bleibt, wird andererseits das Gesicht der Mutter (KT, 71) evoziert,⁵¹ die »strenge, strafende Miene« seiner Schwester (KT, 80); und selbst seiner poetischen Arbeit wird ein mimischer Ausdruck zugestanden, wenn berichtet wird, daß dem Dichter sein dichterisches Schaffen »die Grimasse« ziehe (KT, 78). Diese ›Verschiebung‹ ist nun allerdings wichtig: Denn die Verweigerung einer auf Abbildung und Deutung beruhenden Porträtstudie Kleists wird ausdrücklich zum Strukturelement des Textes selbst erhoben. Dies zeigt unter anderem der ironische Gestus am Schluß der Porträtskizze. Dort gibt der Erzähler den Hinweis, daß sowohl »Reisende mit Alpentourenabsichten«, »Kinder aus Thun«, »ein Jude [...], der Christ auch, wenn

richs Seelandschaft‹ verbunden: »so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären« (SW⁹ II, 327).

⁵⁰ Auch in dieser Passage liegt eine Anspielung auf Rilkes Rodin-Studie nahe: »Legt man die Maske vor sich nieder«, so beschreibt dieser die Kopfplastik des ›Homme au nez cassé‹, »so meint man auf der Höhe eines Turmes zu stehen und auf ein unebenes Land herabzusehen, über dessen wirre Wege viele Völker gezogen sind.« Rilke, Auguste Rodin (wie Anm. 48), S. 156.

⁵¹ In die Erstausgabe der ›Kleine[n] Dichtungen‹ (1914) wurde auch ein Prosastück mit dem Titel ›Das Grab der Mutter‹ (wie Anm. 1, Bd. 4, S. 168 f., hier S. 169; meine Hervorhebung) aufgenommen, das autobiographische Züge trägt (Walsers Mutter starb 1894): »Das lebendige Bild der Lieben und Verehrten stieg mit *seinem* [also des Bildes] Gesicht und mit des Gesichtes edlem Ausdruck sanft und schleierhaft hinauf aus des grünen, stillen Grabes unfafbarer Tiefe.« – Während es hier um ein aus dem (grünen) Grab erstehendes »lebendige[s] Bild« geht, ist bei Kleist umgekehrt eine Anthropomorphisierung der Landschaft wiederholt gerade auf den Verfall verwiesen, der nicht selten im Bild einer alten Frau metaphorisiert wird: Vgl. Kleists Brief vom 16. Dezember 1801: »Diese Stadt ist sehr still, man könnte fast sagen öde. Der Schnee liegt überall auf den Bergen, und die Natur sieht hier aus wie eine 80jährige Frau« (SW⁹ II, 708).

er Zeit hat und nicht etwa der Zug schon im Abfahren begriffen ist«, sowie ebenso »ein Türke, eine Schwalbe, inwiefern sie Interesse hat«, daß also jeder Betrachter dieser Stein gewordenen Erinnerung an Kleist in der Lage sei, auf der Marmortafel zu lesen, »wer da gelebt und gedichtet hat« (KT, 80).

VII

Musils Beobachtung, daß in Walsers Prosa die Geschichte so reden solle, »als wäre sie eine Figur«, ist nicht nur zutreffend, weil dieses Porträt einen »personalen« Charakter erhält, insofern der Akt des Porträtierens vom Erzähler in diese Fiktion selbst mit einbezogen wird. Darüberhinaus tritt auf der Bildebene die temporale Narration in Walsers Skizze nahezu gänzlich hinter einer räumlichen, statischen Darstellung zurück, die die Porträtierung des Dichters Kleist an die Topographie eines Genrebilds bindet. Dessen reduktionistische Figurendarstellung und Nähe zur Abstraktion eines Plans, einer Landkarte, ist der Ikonographie nicht unbekannt. Umgekehrt stellt gerade der durch den Bezug auf Sprichwörter erzeugte erzählerische Gestus von Monats- und Jahresdarstellungen etwa bei Pieter Brueghel d. Ä. die Anforderung an seine Rezipienten, das Gemälde so zu lesen, »als sei es eine Reihe von nacheinander zu verarbeitenden Symbolen und nicht ein einheitliches Ganzes«. ⁵² Diesem narrativen Kompositionsprinzip der Genremalerei scheint Walsers Porträtierungsverfahren zu folgen, wenn er dem erzählten »Geschehen« in der Thuner Landschaft die Skizze eines überdimensionierten – aus Bruchstücken zusammengesetzten – Gesichts unterlegt. ⁵³

Walsers Prosaskizze »Kleist in Thun« ist als ein Situationsporträt zu lesen, das für die moderne Poetik dieser literarischen Form einen entscheidenden Platz beanspruchen kann. Nicht nur torpediert der Erzähler zeitgenössische Tendenzen einer Porträtkunst, die den Zustand der Ruhe als Ausdruck eines objektiven hermetischen Kunstwerks favorisieren. Walsers Kleist-Porträt erzeugt vielmehr in exakter Umkehrung dieses geschlossenen Modells eine äußerste Beweglichkeit der Sprache, die sich der Elemente einer Inszenierung bedient, und zugleich eine äußerste Statik, die sich im Bild als permanent zu setzen scheint. Dies hat grundsätzliche Konsequenzen für den hermeneutischen Status seines Porträtierungsverfahrens: Der tradierte Gestus des Verstehens und der Anspruch auf eine zuverlässige Charakterisierung

⁵² Wendy Steiner, Williams' Brueghel: Eine vergleichende Analyse. In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a.M. 1990, S. 229–253, hier S. 237. Steiner bezieht sich auf Brueghels Bild »Die Heimkehr der Jäger« (1565). Den narrativen Gestus in Brueghels »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« hat Bleckmann, Thematisierung der bildenden Kunst (wie Anm. 3), S. 38f. hervorgehoben und auf Walsers Bildbeschreibung im Prosastück »Belgische Kunstaussstellung« bezogen.

⁵³ Jenseits der Genremalerei ist auch die Nähe der Physiognomik zur Topographie und Kartographie hervorzuheben: Vgl. Claudia Schmolders, Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, 2., durchgesehene Auflage, Berlin 1997, S. 135 ff.

der psychischen, sozialen und werkgeschichtlichen Begleitumstände, mit dem der Porträtist vorgibt, eine Deutung des historischen Kleist in einem Augenblick der Krise zu geben, entzieht sich ostentativ selbst das Fundament: Im Verlauf der Erzählung wird vielmehr die darzustellende dichterische Individualität an den narrativen Gestus eines Genrebilds delegiert, ›verschwindet‹ also sprichwörtlich im Allgemeinen. Walsers Porträtkunst ist damit weit mehr als nur ein Störfall in der zeitgenössischen kunstphilosophischen Programmatik eines am menschlichen Gesicht orientierten organischen Kunstwerks, dem der Ausdruck einer »überindividuellen Persönlichkeit« zuerkannt wurde: einer Persönlichkeit, die – so Simmel über George – »ganz jenseits der Subjektivität, unter die reine Gesetzgebung der Kunst« gestellt und »dennoch so ganz intim, so ganz als Offenbarung [...] allerpersönlichsten Lebens erscheinen« sollte.⁵⁴ Das Prosastück ›Kleist in Thun‹ zeigt vielmehr die Paradoxien einer literarischen Porträtkunst im Kontext der aporetischen Moderne. Musils Diagnose einer »Marionettenstimmung« in Walsers Prosa nimmt diesen Sachverhalt hellsichtig auf: In der Tat orientiert sich Walser an Kleists geschichtsphilosophischem Entwurf, übernimmt jedoch nicht dessen utopisch gewendete Programm einer zweiten Erkenntnis, in der Marionette (›Gliedermann‹) und Gott im Durchgang durch das Unendliche kongruent werden. Seine Darstellung bindet vielmehr Kleists Psychogramm an die touristische Perspektive auf den Schweizer Ort Thun und unterlegt dieser banalisierenden Ansicht die ›erzählte Handlung‹ als eine fragmentierte, im Genrebild fixierte Gesichtslandschaft des Dichters. Zugleich geht die Reflexion des Porträtierenden selbst permanent in den malerischen Akt seines Porträtierens ein. Als allegorisches Verfahren läßt dieses dem Leser allerdings keine Aussicht auf eine lebendige Vergegenwärtigung der porträtierten Gestalt. ›Sichtbar‹ wird diese vielmehr im Prozeß einer fingierten Erinnerung, die ihren Antrieb aus den Frakturen und Relikten eines Lebens, aus den verbürgten schriftlichen und steinernen Zeugnissen seines Endes gewinnt und ihr Bild auf diese Weise deutend und erzählend in Bewegung hält.

⁵⁴ Simmel, Stefan George (wie Anm. 38), S. 33 f.

REZENSIONEN

JOACHIM PFEIFFER

NEUE WEGE DER FORSCHUNG¹

Walter Müller-Seidel gab 1967 und 1981 zwei Kleist-Bände in der Reihe »Wege der Forschung« (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) heraus, die schon damals Ausdruck einer ebenso regen wie kontroversen Kleist-Forschung waren. Der Sinn dieser Reihe lag von Anfang an darin, wissenschaftliche und essayistische Beiträge zu versammeln, die der Forschung neue und nachhaltige Impulse gegeben hatten. Bereits im Vorwort des ersten Bandes (1967) wurde darauf hingewiesen, daß »ein repräsentativer Querschnitt der gesamten Kleistforschung nicht erwartet werden kann«² – schon damals war die Flut der Kleist-Veröffentlichungen kaum mehr zu überblicken, so daß die Idee einer wie auch immer gearteten Einheitlichkeit verabschiedet werden mußte.

Umso beachtlicher erscheint der Mut, den von Müller-Seidel verantworteten Bänden nun einen dritten Band folgen zu lassen, der eine über zwanzigjährige Forschungsgeschichte in den Blick nimmt. Die Aufgabe der Herausgeberin und des Herausgebers war nicht einfach, wenn man die große Zahl und die unglaubliche Diversität der Beiträge bedenkt, die seit den achtziger Jahren erschienen sind. In diesen Zeitraum fallen die Studien, die der Kleist-Interpretation durch die (historische) Diskursanalyse, die zeichentheoretischen, dekonstruktivistischen, aber auch durch kulturwissenschaftliche Ansätze neue Impulse gegeben haben.

Aus den »Wegen der Forschung« sind »Neue Wege der Forschung« geworden – wohl, um Kontinuität und Neubeginn zum Ausdruck zu bringen. Die Reihe erscheint auch äußerlich in neuem Gewand – aus dem gewohnten Hardcover in Leinen ist ein Paperback geworden; an die Stelle der schlichten, etwas nüchternen Einbandgestaltung sind Abbildungen getreten, in diesem Fall ein Kleist-Porträt, das gewöhnungsbedürftig ist: ein Bild sozusagen aus dritter Hand, eine »Gouache nach einem Porträtstich von Carl Hermann Sagert nach einer zeitgenössischen Miniatur von P. Friedel« (S. 4). Ein arrondiertes, kindliches, etwas braves Gesicht blickt einem da entgegen, dem man das Referenzbild (die Miniatur von Friedel) oder das sachliche Cover der vorausgehenden Bände vorgezogen hätte.

¹ Über: Heinrich von Kleist, *Neue Wege der Forschung*, hg. von Anton Philipp Knittel und Inka Kording, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, 299 S.

² Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967, S. VII.

Müller-Seidel hatte in seinem ersten Vorwort betont, daß er nur Aufsätze, keine Auszüge aus Kleist-Büchern in die Sammlung aufgenommen habe.³ Er wollte keine Text-Anthologie herausgeben; außerdem ging er davon aus, daß Aufsätze eine größere Stringenz und Geschlossenheit aufwiesen als Auszüge aus Büchern. Von diesem Auswahlprinzip weicht der neue Band ausdrücklich ab; etwa die Hälfte der Beiträge sind Textauszüge aus Monographien (Gallas, G. Müller, Theisen, Földényi, Greiner). Möglicherweise hat die postmoderne Verabschiedung von Ganzheitskategorien diese Entscheidung erleichtert. Man kann sie nachvollziehen, wenn man die wachsende Vielfalt der Kleist-Forschung bedenkt, der man nur durch Einbeziehung auch der selbstständigen Schriften gerecht werden kann. Trotzdem findet man sich nur schwer damit ab, gewichtige Monographien in Häppchenform vorgesetzt zu bekommen (aus Bianca Theisens Buch ›Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens‹ sind z. B. die Seiten 11–14, 17–19, 30–37 und 136–145 abgedruckt worden) – man fühlt sich hier an Lesebücher erinnert, die den Schülern gekürzte Textauszüge aus Klassiker-Texten vorsetzen. Unproblematischer ist der Abdruck von Buchkapiteln, die eine gewisse Geschlossenheit aufweisen (wie dies z. B. bei den Texten von G. Müller und Greiner der Fall ist).

Auch in anderer Hinsicht lassen sich Unterschiede zu den Vorgängerbänden feststellen. Müller-Seidel hatte eine Wissenschaft gefordert, die »über ihre Grenzen blickt«⁴ und deshalb auch für essayistische und feuilletonistische Beiträge offen ist (Th. Mann, E. Fischer, G. Kunert). Im neuen Band findet sich in dieser Hinsicht nur der überaus anregende, die Grenzen herkömmlicher Wissenschaft sprengende Beitrag von Laszlo Földényi (*Grazie/Schlüsselloch*); wahrscheinlich haben die Publikationsfülle und der begrenzte Raum zu dieser Minimallösung geführt. Der Mut, Földényi in den Band aufzunehmen, sei ausdrücklich gewürdigt – der Beitrag kommt einem vor wie das Salz in der Suppe. Beiträge, die »die Grenzen des deutschen Sprachgebiets« überschreiten, wie Müller-Seidel sie gefordert hatte,⁵ also etwa Aufsätze der französischen, englischen oder amerikanischen Germanistik, finden sich in dem Band nicht. Man wäre hier etwa in dem immer noch anregenden Buch mit acht Modellanalysen zum ›Erdbeben in Chili‹⁶ leicht fündig geworden (z. B. mit den Beiträgen von Wellbery und Girard).

Es ist sicher kein Zufall, daß der Band mit einem Auszug aus Helga Gallas' Kohlhaas-Buch eröffnet wird. Gallas war im Jahr 1981 eine der ersten, die den für deutsche Leser ungewöhnlichen Ansatz Lacans literaturwissenschaftlich reflektierte und einem weiteren Publikum verständlich machte. Ihre Studie verweist auf den alten hermeneutischen »Hunger nach Sinn«, der jedoch – im Spiel der gleitenden Signifikanten – uneinlösbar und unstillbar geworden ist. Wenn Gerhard Neumann im

³ Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays (wie Anm. 2), S. VII f.

⁴ Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays (wie Anm. 2), S. IX.

⁵ Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays (wie Anm. 2), S. X.

⁶ Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, hg. von David E. Wellbery, 2. Aufl. München 1987.

letzten Beitrag die »Aporie einer jeglichen Erzählbarkeit des Subjekts« betont (S. 197), die sich Kleist aufgedrängt habe, dann wird einem nicht nur ein weiteres Mal die Modernität Kleistschen Erzählens vor Augen geführt, sondern auch die Affinität, die zwischen Kleists literarischen Welten und neueren literaturwissenschaftlichen Ansätzen besteht und die das wachsende Interesse an Kleist in der Gegenwart erklären kann. Fast alle Beiträge, ob sie sich nun über »Kleists Paradoxien des Lesens«, über die fehlenden Identifikationsangebote in Kleists Werk oder über die Obdachlosigkeit des Lesers auslassen oder die Verweigerung des Kantischen Brückenschlags zwischen Idee und Erscheinung in Kleists Diskurs über das Schöne konstatieren – sie alle rücken Kleists Werk in jenen Horizont, in dem sich die Moderne mit ihren Widersprüchen entfaltet.

Einen neuen Weg betritt der Band mit den drei Forschungsberichten, die jeweils einem Werk Kleists gewidmet sind und die im Dickicht der neueren Kleist-Forschung eine gewisse Orientierung geben wollen. Diese Beiträge wurden eigens für den Band verfaßt. Der Leser ist den Herausgebern dankbar, daß ihm bei allem gebotenen Verzicht auf Vollständigkeit und Repräsentativität diese Überblicksdarstellungen präsentiert werden. Es wird allerdings nicht recht klar, warum gerade die Werke ›Amphitryon‹, ›Penthesilea‹ und ›Michael Kohlhaas‹ dafür ausgewählt wurden. Waren es gattungstheoretische Gründe (eine Komödie, eine Tragödie, eine Erzählung), die besondere Aktualität dieser Texte für die Gegenwart oder einfach der Zufall, die die Auswahl bestimmten?

Besonders wichtig erscheint der Bericht zur ›Penthesilea‹-Forschung (Hansen) – zum schwierigsten und sperrigsten der Werke Kleists. Man ist schon deswegen für diesen Überblick dankbar, weil er zugleich eine Perspektive auf die neuere Gender-Forschung eröffnet, die sonst in dem Band nur spärlich vertreten wäre. Auch wenn es schwierig oder sogar problematisch ist, die vielfältigen Beiträge zur ›Penthesilea‹, die in den letzten 25 Jahren erschienen sind, kategorial zu ordnen, so ist der Versuch Hansens doch hilfreich, mit einem Kategoriensystem Orientierung ins kreative Chaos zu bringen: Sie unterscheidet rhetorisch-linguistische Entwürfe, gendertheoretische, psychopathologisch orientierte (kann man sie wirklich so nennen?), motivgeschichtliche und gesellschafts- und vernunftkritische Ansätze, wobei es freilich Überschneidungen und Synkretismen gibt. Besonders reizvoll erscheint mir, daß Hansen die ›Penthesilea‹-Forschung und ihren Forschungsbericht dem Kleistschen Begriff des »organischen Fragments« subsumiert, also jener paradoxen Vorstellung eines organischen Wachstums, das dem Fragmentarischen doch nicht entwachsen kann. Ob die Auswahl der Beiträge allerdings »paradigmatisch für ein Ganzes eintreten muß« (S. 226), ist bei der komplexen Forschungslage fragwürdig. Dem Kleist-Leser ist zuzumuten, daß er sich mit Unvollständigem, mit »Abbrüchen« abfindet. Am Ende des Forschungsberichtes, nach dem mühevollen Durchgang durch die sprachkritischen, zeichentheoretischen, dekonstruktivistischen, diskursanalytischen Studien zur ›Penthesilea‹, ist man überrascht, in die vertrauten Gefilde von Gerhard Kaisers »Mythos und Person in Kleists ›Penthesilea‹« zurückgeführt zu

werden. Seine Ausführungen zu Kleists Rationalismus- und Aufklärungskritik lohnen immer noch die Auseinandersetzung. Will der Bericht mit dem Altbewährten schließen und, nach der Zumutung des Hermetischen und Vagen, mit dem Verständlichen und Klaren? Vielleicht verbirgt sich dahinter ja auch die Überzeugung, daß es für den Leser in manchen älteren Kleist-Beiträgen immer noch Neues zu entdecken gibt. Auch die beiden anderen Forschungsberichte bieten eine gute Orientierungshilfe; auch an ihnen läßt sich die Mühe ermesen, die einer solchen Gesamtschau zugrunde liegt.

So sehr man es begrüßen mag, daß die »Neuen Wege der Forschung« in neuem Gewand erscheinen, so sehr wird man es bedauern, daß die neue Reihe offensichtlich nicht mehr lektoriert, auf jeden Fall nicht mehr vom Verlag redigiert wird – was mittlerweile das Los vieler wissenschaftlicher Publikationen ist. Sonst wären wohl unnötige Fehler getilgt worden – wie die Schreibung des Wortes »ré-lécture« (S. 9) oder die mehrfachen Kommafehler auf S. 242 f. Und die unsinnige Entscheidung, keine Aufsätze mehr in die immerhin zehn Seiten umfassende Auswahlbibliographie aufzunehmen (mit wenigen Ausnahmen), wäre möglicherweise unterblieben. Es geht hier nicht um kleinliche Kritik an Unzulänglichkeiten, die verzeihbar sind; es geht vielmehr um die Kritik an jener um sich greifenden Verlagspraxis, die den Herausgebern keine professionelle Hilfe mehr zukommen läßt.

Die Kritik soll jedoch die Freude an dem vorliegenden Band nicht trüben. Die Kleist-Forschung kann stolz darauf sein, daß nun ein dritter Band in der renommierten Reihe der »Wege der Forschung« vorliegt, in dem einmal mehr dokumentiert wird, welche vielfältigen, verschlungenen und zukunftsweisenden Wege die Kleist-Forschung in den letzten beiden Jahrzehnten gegangen ist.

KLAUS MÜLLER-SALGET

KLEIST ZWISCHEN AUFKLÄRUNG UND ROMANTIK¹

Jochen Schmidt, vor 30 Jahren mit dem immer noch lehrreichen Buch ›Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise‹ (Tübingen 1974) hervorgetreten und in der Kleist-Forschung seither mit immer lesenswerten Beiträgen präsent geblieben, hat in der vorliegenden Werkmonographie zum Teil auf schon Publiziertes zurückgegriffen, hauptsächlich und vor allem aber den im Untertitel genannten Aspekt der Zugehörigkeit *und* Eigenständigkeit Kleists und seiner Werke »in der Verwerfungszone von Aufklärung und Romantik« (S. 256) hervorgehoben und herausgearbeitet.

Darum eröffnet er seine Darstellung mit dem grundlegenden Kapitel »Der historische Horizont«. Zunächst wird »Kleists Lebensweg bis zum Beginn der dichterischen Arbeit« nachgezeichnet, mit einer freilich fragwürdigen Bagatellisierung der sogenannten Kant-Krise als einer »inszenierte[n] Scheinkrise« (S. 15) und der denn doch kühnen Behauptung, schon im November 1800 sei Kleist bestrebt gewesen, »ein bedeutender Dichter wie Shakespeare zu werden« (S. 16).²

Außerordentlich erhellend sind die folgenden Abschnitte, die Kleists Stellung zu Aufklärung und Romantik nicht als ein »zeitliches Dazwischenstehen«, sondern als ein »*dialektisches Verhältnis von romantischer und aufklärerischer Geistesverfassung*« erklären (S. 21). Überzeugend werden Kleists Gesellschaftskritik auf Rousseau, seine Justizkritik auf die preußische Aufklärungstradition, seine Kirchen- und Religionskritik auf Voltaire und Helvétius zurückgeführt und am Beispiel mehrerer Werke (›Die Familie Schroffenstein‹, ›Das Erdbeben in Chili‹, ›Penthesilea‹) vorläufig vor Augen gestellt. Auf der anderen Seite sieht Schmidt den Dichter durchaus fasziniert durch die »Frage nach den Möglichkeiten und Qualitäten des Irrationalen – die Faszination der jungen romantischen Generation, die im ›Gefühl‹, im ›Gemüt‹

¹ Über: Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, 312 S.

² Der hierfür herbeigezogene Satz aus dem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 13.11.1800 (›Shakespeare war ein Pferdejunge u jetzt ist er die Bewunderung der Nachwelt‹; DKV IV, 155) stellt wohl kaum ein hinreichendes Indiz dar, zumal im gleichen Brief der Plan entworfen wird, sich im »schriftstellerische[n] Fach« insofern zu betätigen, als er in Frankreich »die neueste Philosophie« bekannt machen könne, und seinen und Wilhelmines Unterhalt vorläufig durch Deutschunterricht in der französischen Schweiz oder in Frankreich selbst zu sichern (DKV IV, 153, vgl. 155f.). – Auch die folgenden Kleist-Zitate nach DKV (Dramen mit Versangabe).

und im Unbewußten entscheidende Werte entdeckte« (S. 20); Kleist aber habe dieser Faszination nicht nachgegeben, sondern sich aus aufgeklärtem Geist kritisch mit ihr auseinander gesetzt und sei zu dem Ergebnis gekommen, »daß sie zwar schön, aber trügerisch und deshalb gefährlich sei« (S. 21). – Offenkundig zielt Schmidt hauptsächlich darauf ab, der These von »Kleists Abkehr von der Aufklärung«³ entschieden entgegenzutreten und vielmehr das im Geist einer sich weiterentwickelnden, neue Strömungen aufnehmenden und kritisch analysierenden Aufklärung anhaltende Engagement des Dichters herauszuarbeiten. Das deutlich geringere Interesse Schmidts an romantischen Einflüssen kommt z.B. in der ein wenig stiefmütterlichen Behandlung des »Käthchen von Heilbronn« zum Ausdruck.

Dass Kleist im Gefolge seiner patriotischen »Wende« um das Jahr 1809 von einer Rousseau verpflichteten fast anarchistischen Position zu einer kritisch-konstruktiven Haltung gefunden hat (Stellungnahmen zu den Preußischen Reformen, »Michael Kohlhaas«, vor allem »Prinz Friedrich von Homburg«), wird im vierten Abschnitt des Einleitungskapitels dargetan, während der fünfte der Absetzung des eigenen hermeneutischen sowie geistes- und sozialgeschichtlichen Vorgehens gegen frühere (Fricke, Blöcker) und derzeit kurrente Forschungsrichtungen dient. Vor allem der »enthistorisierenden »Dekonstruktion«« (S. 43) widmet Schmidt eine durchaus erfrischende Philippika (S. 47f.), wobei er in Einzelpolemiken hier und da übers Ziel hinausschießt; auch von einer »dekonstruktivistische[n] Wende« des Kleist-Jahrbuchs (S. 43) wird man ernstlich wohl kaum sprechen können.

Die Kapitel II und III behandeln einerseits die Dramen, andererseits die Erzählungen in chronologischer Reihenfolge, wobei den Erzählungen jeweils eine deutende Generalüberschrift zugeordnet wird (z.B. »Der Findling«. Identität als aporetisches Projekt«), während die Interpretationen der Dramen jeweils durch Informationen zur Entstehung sowie zu Quellen und Mustern eingeleitet werden.

So verdeutlicht Schmidt hinsichtlich des »Zerbrochnen Krugs« neben dem bekannten Bezug auf den »König Oedipus« den Einfluss aristophanischer »Vital-Komik« (S. 69ff.), verweist auf die Vorbildfunktion euripideischer Dramen (neben den »Bakchen« die »Medea« und der »Hippolytos«) für die »Penthesilea« (S. 108–113), gibt einen Abriss der Tradition des Arminius-Stoffs (S. 148f.) und versucht den »Prinz Friedrich von Homburg« auf dem Hintergrund des Neustoizismus zu deuten (S. 161–170)⁴ – ein Versuch, der mir nicht ganz geglückt scheint, da der Kampf um (Nach-)Ruhm und Ehre zwischen dem Prinzen und dem Kurfürsten hier, in der

³ So der Titel des Aufsatzes von Ruth K. Angress in: KJb 1987, S. 98–114; u.d.T. »Tellheims Neffe: Kleists Abkehr von der Aufklärung« auch in: Ruth Klüger, Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994, S. 163–188. – Auch die Beiträge in dem von Tim Mehigan herausgegebenen Tagungsband »Heinrich von Kleist und die Aufklärung« (Rochester/NY u.a. 2000) arbeiten vor allem die Differenzen zwischen Kleists Denken und dem der Aufklärung heraus. Vgl. KJb 2002, S. 196–199.

⁴ Vgl. hierzu bereits Schmidts Aufsatz: Stoisches Ethos in Brandenburg-Preußen und Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. In: KJb 1993, S. 89–102.

Fokussierung auf einen (stoizistischen) Reifungsprozess allein des Prinzen, allzu sehr in den Hintergrund gerückt wird.⁵ Nataliens Position (Vs. 1129f.: »Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen, / Jedoch die lieblichen Gefühle auch.«) kommt zu kurz.

Ein Schwergewicht von Schmidts Interpretationen liegt auf der Herausarbeitung des jeweiligen Zeitbezugs der Texte, wobei er über Bekanntes erheblich hinausgeht. So stellt er »Die Familie Schroffenstein« in die Tradition der aufklärerischen Vorurteilskritik, die »Penthesilea« in den Zusammenhang der Bestrebungen um eine »Befreiung des Individuums zum Recht auf sein persönliches Gefühl« (S. 118) sowie der aufklärerischen »kritische[n] historische[n] Hinterfragung von scheinbar überhistorisch Gültigem« (S. 121). Für den »Guiskard« macht er aufmerksam auf die Bedeutung des Volks »als selbständige politische Größe mit eigenen, durch einen besonderen Sprecher artikulierten Interessen« und stellt die Verbindung zur Amerikanischen und zur Französischen Revolution her (S. 188). Für das »Erdbeben in Chili« konstatiert er einen »nachrevolutionären Geschichtspessimismus« (S. 188) und projiziert die »Affekt-Regie der Erzählung« (S. 195) auf den Hintergrund von Shaftesburys Enthusiasmus-Theorie. »Die Marquise von O...« deutet er als die »Geschichte einer weiblichen Emanzipation« (S. 197 und 202), in der Helden-Klischees, Vater-Autorität, Unmündigkeit und religiöse Vorurteile kritisch subvertiert werden. Besonders gelungen scheint mir der umfang- und gehaltreiche Abschnitt »Michael Kohlhaas in der Ära der Preußischen Reformen« (S. 207–244). Neben dem Bezug auf damals aktuelle Bestrebungen und Debatten im ökonomischen und juristischen Bereich (Gewerbefreiheit, Schutz des Eigentums, Widerstandsrecht) wird vor allem der reformerische Impuls der Erzählung herausgestellt: Indem sie auf das revolutionäre Potenzial des bestehenden *Unrechtssystems* hinweise, vergegenwärtige sie die Entfaltung revolutionärer Energien als Voraussetzung für die Durchsetzung reformerischer Maßnahmen (S. 216).

Einige andere Deutungen scheinen mir in ihren Ergebnissen zu pauschalisierend ausgefallen zu sein. Ist Gustav von der Ried in der »Verlobung« wirklich ein unschuldig Opfer der unentrinnbaren geschichtlichen Verhältnisse (oder dient er nicht doch wieder als Gegenstand von Vorurteilskritik)? Kann man aus der ja doch sehr speziellen Konstellation im »Findling« allgemein schließen, die Erziehungs- und Sozialisationsinstanzen erschienen hier als »immer schon gesellschaftlich korrumpiert, und dies mit geschichtlicher Notwendigkeit« (S. 268)? Kann man die Disjunktion im Titel der »Cäcilien«-Erzählung tatsächlich so »rationalistisch« auflösen, wie Schmidt es tut (S. 278f.)?⁶ Wird das komplexe Geschehen im »Zweikampf«

⁵ Des Prinzen Reaktion auf den Brief des Kurfürsten (Vs. 1343f.: »Recht wacker, in der Tat, recht würdig! / Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß!«) drückt wohl kaum Homburgs »Zufriedenheit über seine eigene Entscheidung« aus (so Schmidt, S. 167, Anm. 164), sondern richtet sich sarkastisch gegen den Kurfürsten; vgl. Nataliens Replik und Vs. 1383–1385.

⁶ Geradezu »dekonstruktivistisch« mutet es an, wenn Schmidt die Aussage der Äbtissin über »ein Zeugnis, das am Morgen des folgenden Tages [...] aufgenommen und im Archiv niederge-«

wirklich »einzig und allein durch das Geständnis der Kammerzofe« aufgeklärt (S. 289)? – Hier tun sich etliche Möglichkeiten für lebhaftere Diskussionen mit dem Verfasser auf.

Das gilt auch für die überaus anregende und geistreiche Deutung des ›Amphitryon‹, die mich gleichwohl nicht überzeugt, – ohne dass ich auf die von Schmidt mit Recht als Hauptschwierigkeit bezeichnete Frage, wie denn »das Auftreten eines griechischen Gottes im modernen Lustspiel« zu deuten sei (S. 94), meinerseits eine schlüssige Antwort wüsste.⁷ Schmidt deutet Jupiter psychologisch als Wunschprojektion Alkmenes, eine Projektion von solcher Kraft, dass sie auch auf andere (vor allem in Akt III) ausstrahle. *Ein* Problem ergibt sich schon aus dem Umstand, dass derartige sich auf Merkur-Sosias nicht übertragen lässt (was Schmidt als unwesentlich abtut, weil es sich hier nur um »komisches Beiwerk zur Kontrastbildung« handle; S. 95). Ferner: Die berühmte Szene II/5, die eindringliche Auseinandersetzung Jupiters mit Alkmene, wird so gedeutet, dass Alkmenes innerseelisches Geschehen metaphorisch-projektiv als äußere Handlung erscheine (S. 98). Passt dazu wirklich Jupiters Drängen, nicht als Amphitryon, sondern als er selbst geliebt zu werden? Oder sein ausdrücklich »für sich« gesprochener Satz: »Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt!« (Vs. 1512)? Ist Schmidts psychologische Deutung nicht doch noch zu ›realistisch‹? Muss man das Ganze nicht eher als ein sur-reales Gedankenspiel um ›Versehen und Erkennen‹⁸ in der Liebe nehmen, das ein bekanntes mythologisches Muster benutzt, um, durchaus in Schmidts Sinne und in Parallele zur ›Marquise von O...‹, die aus der Vergötterung eines Menschen folgende »Verwirrung des Gefühls« (Goethe) und Beirung der Identitätsgewissheit ins Extrem zu steigern und hinzuleiten zu einer Anerkennung des ›Nur‹-Menschlichen?

Viele Fragen an ein Buch, das schon deshalb, weil es Fragen aufwirft, einen belebenden Einfluss auf die Kleist-Forschung haben wird, das vor allem aber das Verdienst hat, mit einer Neusituierung Kleists in seiner Zeit, mit dem Beharren darauf, dass Kleist entgegen mancher neueren Darstellung durchaus einem aufklärerischen Engagement treu geblieben ist, eine ebenso dezidierte wie historisch fundierte Position zu beziehen, die zu widerlegen sehr schwer fallen dürfte.

legt ward« und die im gleichen Satz folgende Konkretisierung: »eine Klosterschwester [...] ist während des ganzen Vormittags [...] nicht von ihrem Bette gewichen« (DKV III, 311) voneinander trennt, um die Unglaubwürdigkeit der kirchlichen Deutung herauszustellen (S. 279).

⁷ Über die zum Teil verwegenen ›Amphitryon‹-Deutungen gibt der Forschungsbericht von Justus Fetscher in dem von Anton Philipp Knittel und Inka Kording herausgegebenen Band ›Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung‹ (Darmstadt 2003) Auskunft (S. 203–224).

⁸ Vgl. Walter Müller-Seidels immer wieder zu zitierende Untersuchung ›Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist‹ (Köln 1961).

EINÜBUNG IN GENAUES LESEN¹

Während die Texte Heinrich von Kleists noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts unter immer neuen Einzelaspekten und mit stets wechselnder Justierung des methodischen Apparates beackert wurden, wird seit knapp einem Jahrzehnt in größerem Stil die Ernte eingefahren: Anthony Stephens, Hilda M. Brown, László F. Földényi, Bernhard Greiner, Rudolf Loch, Jochen Schmidt – um nur die bekanntesten Namen zu nennen – haben, zum Teil als Frucht einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Autor und seinen Texten, Gesamtdarstellungen vorgelegt, denen weitere folgen werden und unter denen der Reclam-Band von Klaus Müller-Salget nicht nur deshalb einen prominenten Platz behaupten darf, weil er der kleinste und preiswerteste ist und ihm folglich die größte Verbreitung relativ risikofrei prognostiziert werden kann.

Die Kleist-Leserinnen- und Leserschaft kennt und schätzt Müller-Salget nicht nur als Herausgeber zweier Bände der Kleist-Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag, sondern auch als meinungsfreudigen und scharfzüngigen Kritiker, der auf der Basis überlegener Kennerschaft aus seiner Vorliebe für die – *sit venia verbo* – »gutbürgerliche« Interpretenküche keinen Hehl macht und der angesichts so manchen Produktes der *nouvelle cuisine* mit Nachdruck eine mißliche Kombination zwischen mangelnder Qualität der Ausgangsprodukte, ungenügender Beherrschung des Handwerks und übersteigertem Eifer bei der Zubereitung moniert. Wer jedoch meint, bei der Darstellung von Kleists Leben und Werk gehe es nun auch um die pointierte Zensierung und Evaluation der einschlägigen Forschung (wie es bei einzelnen anderen Bänden aus der Reihe der Reclam-Autorenmonographien schon einmal mit unterläuft), sieht sich – je nach Gusto – enttäuscht oder angenehm überrascht. In der knappen Einleitung werden lediglich einige Grundlagenwerke genannt, hingegen die Textausgaben erfreulicherweise etwas eingehender gewürdigt. Hier fällt auf, wie milde inzwischen der Umgangston mit der Brandenburger Kleist-Ausgabe geworden ist, die mittlerweile auch von der zünftigen Editions-wissenschaft ganz anders beurteilt wird als noch in früheren Jahren,² deren in der insti-

¹ Über: Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart: Reclam 2002, 359 S.

² Dieser Umschwung stützt sich jedoch im wesentlichen noch nicht auf den von Müller-Salget gewürdigten »Penthesilea«-Band, sondern erst auf die Edition des »Zerbrochenen Krugs«; vgl. Hans Zeller, Die Faksimile-Ausgabe als Grundlagenedition für Philologie und Textgenetik. Ein Vorschlag. In: Textgenetische Edition, hg. von Hans Zeller und Gunter Martens, Tübingen 1998 (Beihefte zu editio; 10), S. 80–100.

tionalisierten Kleist-Forschung noch immer marginale Stellung jedoch unter anderem daran erkennbar ist, daß sie in den Beiträgen des ›Kleist-Jahrbuchs‹ nur sehr selten als Zitiergrundlage dient.

Nach dieser insbesondere für Studierende wichtigen Vorstellung der Ausgaben erhält eigentlich nur Bernhard Greiner einen kräftigen Seitenhieb: sein »gedankenreicher, aber allzu forciertes Versuch, Kleists Gesamtwerk als Auseinandersetzung mit Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ zu lesen«, sei »auch auf Grund etlicher Fehlleisungen und zahlreicher Verbiegungen der Texte im Interesse der Generalthese[,] wenig überzeugend ausgefallen« (S. 15). Wer genauer wissen will, was den Verfasser außerdem nicht überzeugt hat, prüfe etwa nach, welche Titel (es sind drei) aus den beiden von Walter Hinderer bei Reclam herausgegebenen Interpretationsbänden³ in der ansonsten sehr umsichtig und unparteiisch zusammengestellten Bibliographie fehlen.

Zum Abschluß der Einleitung etikettiert Müller-Salget sein Unternehmen in Absetzung von »postmodernistische[n] Spekulationen« als unzeitgemäß: »Die vorliegende Darstellung versucht [...], möglichst nüchtern den Autor, seine Dichtungen und seine Schriften zu beschreiben, und verzichtet darauf, ihnen dieses oder jenes Theoriekonzept überzustülpen bzw. subjektive Assoziationen als Interpretation auszugeben. Den vorhersehbaren Vorwurf der Unzeitgemäßheit nimmt der Verfasser gerne in Kauf« (S. 15f.). Ganz abgesehen davon, daß das Pochen auf philologische Basiskompetenzen inzwischen – zu Recht – durchaus wieder zeitgemäß ist, wird man diesen scheinbar defensiven Gestus kaum als Understatement gelten lassen, wenn zuvor zu lesen war, daß gerade Unzeitgemäßheit – die »Ungleichzeitigkeit mit den herrschenden Strömungen der Epoche« (S. 8) – Kleists Werk prägte. Eine Darstellung auf Augenhöhe mit ihrem Gegenstand wird also annonciert – ein Anspruch, an dem Müller-Salgets Buch gemessen werden will, zumal mit ›Unzeitgemäßheit‹ in solchen strategischen Formulierungen immer auch ›bleibende Aktualität‹ und ›weniger schnelles Veralten‹ mitgemeint ist.

Kleists »Ungleichzeitigkeit« wiederum erklärt Müller-Salget konventionell mit dessen Verwurzelung in der Aufklärung einerseits und der Oppositionsstellung gegen Klassik wie Frühromantik andererseits. Hier wird die unabdingbare Verknappung der Darstellung vielleicht etwas zu weit getrieben, denn die jüngste Forschung hat in dieser Frage einen fruchtbaren neuen Erklärungsansatz gefunden, indem sie zeigen konnte, daß Kleists Fremdheit im Literaturbetrieb seiner Zeit auch aus seiner Verwurzelung in der preußischen Adelskultur herrührte. Überhaupt ist die Knappheit der einzige Einwand, der sich durchgehend gegen Müller-Salget ins Feld führen läßt – ein Einwand freilich, der zugleich ebenso wohlfeil wie ungerecht ist, denn ohne Verknappungen und Verkürzungen geht es im verlagsseitig vorgegebenen Rahmen eines solchen Bandes nun einmal nicht ab. So wird man etwa Beden-

³ Vgl. Kleists Dramen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997; Kleists Erzählungen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998.

ken hegen dürfen, wenn die optimistische Briefäußerung an Pfuel über »die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit« (DKV IV, 336) umstandslos mit dem über fünf Jahre späteren ›Abendblätter‹-Aphorismus über die beiden Klassen von Menschen (vgl. DKV III, 555) zusammengelesen wird (vgl. S. 34), wo doch der fast gleichzeitig mit jenem Aphorismus publizierte ›Allerneueste Erziehungsplan‹ virtuos mit dieser Totalitätsbehauptung spielt und ihre Realisierbarkeit entschieden pessimistischer beurteilt. Müller-Salget ist keineswegs der erste, der durch die nur wenige Jahre umfassende poetische Schaffensperiode Kleists dazu verführt wird, sein Werk als Einheit zu betrachten und zwischen frühen, mittleren und späten Texten weniger zu differenzieren.⁴

Ansonsten ist jedoch der erste Teil des Bandes, der Kleists Leben behandelt und immerhin gut ein Drittel der gesamten Textmenge umfaßt, gar nicht hoch genug zu rühmen.⁵ Die gesicherten Fakten werden mit prägnanter Ausleuchtung der Kontexte zu einer spannenden Darstellung verknüpft, die vor allem durch ihren analytischen Scharfsinn im Umgang mit biographischen Legenden und Spekulationen – besonders prominent im Umfeld der Würzburger Reise (vgl. S. 41–51) – besticht. Hervorzuheben ist auch die im Zuge des biographischen Teils erfolgende Darstellung der publizistischen Unternehmungen Kleists: des ›Phöbus‹ – mit präziser Herausarbeitung des »Grundwiderspruch[s]« des Projektes (S. 95) – und der ›Berliner Abendblätter‹, die hier allerdings – in gewollter Absetzung vom aktuellen Forschungstrend – nur ansatzweise als »Kleistsches Werk sui generis« (S. 113) gewürdigt werden und aus denen drei Beiträge zusammen mit dem zu Kleists Lebzeiten unveröffentlichten Text ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ unter der Überschrift »Einführendes« im ersten Kapitel des zweiten, das Werk behandelnden Teil des Bandes analysiert werden.

In diesem zweiten Teil werden die Texte nicht nach Gattungen, sondern nach Themen gruppiert, mit Ausnahme der Lyrik und noch einmal der ›Abendblätter‹, die jeweils ein eigenes Kapitel erhalten. Mit dieser Gliederung hebt sich das Buch deutlich von den eingangs erwähnten konkurrierenden Gesamtdarstellungen von Stephens, Brown, Greiner und Schmidt ab, die sämtlich Dramen und Erzählungen getrennt behandeln, und daran ist bereits das vorherrschende, nicht formale oder theoretische, sondern dezidiert thematische Interesse Müller-Salgets ablesbar. Was

⁴ So schreibt er etwa, daß sich in Kleists Aufsätzen »gleich dreimal (und über elf Jahre gestreut) die Behauptung [finde], auf moralischem Gebiet (d.h. im Bereich menschlichen Verhaltens) herrsche ein gleiches Gesetz wie in der physischen Welt« (S. 132). Im Laufe der elf Jahre wird in Kleists Texten mit dieser Behauptung durchaus unterschiedlich umgegangen. Bei der Einschätzung von Kleists naturwissenschaftlichen Analogien bleibt offenkundig Diskussionsbedarf, so auch, wenn Müller-Salget »eine Lauge oder aber [...] eine Base« als »unterschiedliche Umgebungen« eines Stoffes bezeichnet (S. 136) und der Rezensent sich doch fragt, wo die Säure bleibt.

⁵ Jochen Schmidt hat recht: »Den besten Überblick über Kleists Leben gibt Klaus Müller-Salget«. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 7, Anm. 2.

er in den einzelnen Kapiteln bietet, sind zunächst einmal solide Nacherzählungen der einzelnen Texte, und wenn dies in anderen Zusammenhängen deutlich defizitär wäre, so ist diese Entscheidung im pragmatischen Kontext des Bandes als ausgesprochen glücklich zu bezeichnen, und zwar gleich in mehrfacher Hinsicht: Zum einen besteht die anvisierte Leserschaft zum größten Teil aus Studierenden im Grundstudium. Hier wäre es weltfremd, von einer Kenntnis des Kleistschen Gesamtwerks auszugehen. Müller-Salgets Buch ist so geschrieben, daß man es auch dann verstehen und mit Gewinn lesen wird, wenn man erst ein oder zwei Texte Kleists kennt. Zum anderen aber bringt es die Eigenart der Kleistschen Texte mit sich, daß auch fortgeschrittene Leserinnen und Leser von Zeit zu Zeit einer verlässlichen Gedächtnisstütze bedürfen. Vor dem Hintergrund dessen, daß schon das Vorgangsverständnis bei Kleist häufig Schwierigkeiten bereitet und daher selbst und gerade in Spezialuntersuchungen immer wieder ungenaue Bezüge auf die Handlungsebene der Werke in Umlauf sind, ist Müller-Salgets Buch als verlässlicher Wegweiser durch das Kleistsche Textlabyrinth mit Nachdruck zu empfehlen. Daß darüber hinaus zumindest punktuell und mit bemerkenswerter methodischer Offenheit aktuelle Forschungspositionen und -ergebnisse einbezogen und auch Probleme und ungelöste Fragen nicht verschwiegen werden, ist bei dem beschränkten zur Verfügung stehenden Raum nicht selbstverständlich. Dabei liegt die Vieldeutigkeit und Polyperspektivität der Texte im Fokus des Interesses, was auch unter didaktischem Gesichtspunkt erfreulich ist, wird doch so (hoffentlich) bei Studierenden ein Mißtrauen gegen vereindeutigende Lesarten gesät und die Leserschaft zum Umgang mit hochkomplexen Texten und zur mündigen Urteilsbildung befähigt – eine ›Kernkompetenz‹, deren Vermittlung im literaturwissenschaftlichen Studium wichtiger ist denn je und die sich bei kaum einem Autor so konzentriert einüben läßt wie bei Kleist.

Daß man hier und da etwas vermißt, ist, wie schon gesagt, unvermeidlich: Bei der ›Verlobung‹ etwa wird der berüchtigte Gustav-August-Namenswechsel gar nicht erst erwähnt (vielleicht weil unbefangene Leserinnen und Leser auch in den aktuellen Studienausgaben leider immer noch nur im Kommentar darauf stoßen). Auch mag es der Verknappung geschuldet sein, wenn die Darstellung in einzelnen Fällen trotz allem noch nicht genau genug ist: Müller-Salget konstatiert, in ›Michael Kohlhaas‹ fänden »alle wichtigen Auftritte« nach der Verlegung des Schauplatzes nach Dresden in Gegenwart von Kohlhaas' Kindern statt (S. 209), übergeht dabei jedoch die Differenzierung, daß bezeichnenderweise nur seine beiden Söhne immer dabei sind, während die Töchter jeweils zurückgelassen oder entfernt werden. Ganz ohne Vereindeutigungen und Irrtümer geht es ebenfalls nicht ab: So wird die vom Text nicht zweifelsfrei ausgeschlossene Möglichkeit, daß Hally in der ›Herrmannschlacht‹ nicht von den Römern, sondern von den ›agents provocateurs‹ der Germanen selbst vergewaltigt wird, verschwiegen (vgl. S. 252). Daß Natalies Intrige zugunsten des Prinzen von Homburg keine »strafwürdige« Aktion (S. 274), weil im rechtshistorischen Kontext schlicht nicht justitiabel war, wurde bereits in einer ent-

sprechenden Untersuchung belegt, die Müller-Salget im ›Homburg‹-Kapitel zwar zitiert, in bezug auf Natalie aber ignoriert.⁶

Alles in allem ist jedoch zu betonen, daß solche Fehlinformationen die absolute Ausnahme sind. Die Auskünfte zum zeitgenössischen Kontext, die die Darstellungsperspektive über die immanente Betrachtung der Texte hinaus erweitern, sind ansonsten stets sachgerecht, wobei der Verfasser zu der in Autorenmonographien immer drohenden Vermischung von Leben und Werk wohltuende Distanz wahrt. Wenn nur das Bessere ein Feind des Guten ist, kann Müller-Salget sich mit seiner für jede Einführung in Kleists Leben und Werk künftig unverzichtbaren Darstellung auf absehbare Zeit hinaus im Kreis von lauter Freundinnen und Freunden fühlen.

⁶ Vgl. Renate Just, *Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel ›Prinz Friedrich von Homburg‹*, Göttingen 1993, S. 153.

SIBYLLE PETERS

EDITION UND REDAKTION – DRUCKSATZ UND DEADLINE

Ein erster Rückblick auf die Arbeit mit der Neu-Edition
der ›Berliner Abendblätter‹ in der Brandenburger Kleist-Ausgabe¹

In den Ökonomien der Aufmerksamkeit ist die gelungene Edition immer auch die, die es tatsächlich erreicht, das edierte Textkonvolut noch einmal *erscheinen zu lassen*, das Erscheinen selbst zum Skandalon zu machen. Dies – das steht außer Zweifel – gelang Roland Reuß und Peter Staengle mit der Neu-Edition der ›Berliner Abendblätter‹ in der Brandenburger Kleist-Ausgabe. Im Sommer 1997 wurde den ›Abendblättern‹ erstmals die Würde zuerkannt, als Teil einer Werk-Ausgabe vollständig neu publiziert zu werden. Solchermaßen illuminiert waren sie für einige Zeit tatsächlich in aller Munde. Als Verdienst dürfen sich die Herausgeber anrechnen, dass die Feuilletons dabei vielfach weniger die Feinheiten der Edition als die ›Berliner Abendblätter‹ selbst rezensierten: »Kleist machte für kurze Zeit [...] eine Zeitung, die um so spannender wird, je genauer und erhitzter man die Zusammenhänge mitliest und Querverbindungen zieht – was Kleists Temperament entsprach«, schrieb zum Beispiel Peter Michalzik in der ›Süddeutschen Zeitung‹.² Ganz in diesem Sinne wurde auch in der Kleist-Forschung der Ruf nach Lektüren und Analysen laut, die die kleinen Schriften Kleists, jene Anekdoten und Abhandlungen, die frühere Kleist-Herausgeber aus den ›Berliner Abendblättern‹ herausgesammelt und unter Rubriken wie ›Kunst- und Weltbetrachtung‹ publiziert hatten, auf den Kontext ihrer Produktion und Publikation zu beziehen und in das Geflecht der Miszellen, Polizeinachrichten und Bulletins einzulesen.³

¹ Über: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Band II/7 und 8: ›Berliner Abendblätter‹, beiliegend: Brandenburger Kleistblätter 11, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1997, 3 Bände mit CD-Rom, 396 S., 437 S., 411 S.

² Peter Michalzik, Wurstzeitung mit Oppositionsgeist. In: Süddeutsche Zeitung 25./26.10.1997.

³ Vgl. Fabian Dierig, Zu ›Der Griffel Gottes‹. In: Brandenburger Kleistblätter 11/1997, S. 10–28; 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; Dal giornale al testo poetico: I ›Berliner Abendblätter‹ di Heinrich von Kleist, hg. von Fausto Cercignani, Elena Agazzi, Roland Reuß und Peter Staengle, Milano 2001; Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003.

Dass auch Kleists journalistische Manöver Interesse verdient haben, suchten die Herausgeber selbst in dem kurzen Text ›Zu dieser Ausgabe‹ nachzuweisen:⁴ Zitiert werden zwei Nachrichten aus dem 30. Abendblatt, erschienen in der Rubrik ›Miscellen‹, deren erste von großen Verlusten der französischen Armee an der portugiesischen Grenze berichtet, gekontert von der zweiten, die, den ›Moniteur‹ zitierend, die »glücklichen Fortschritte« der französischen Truppen beschwört. Schon in den vorangegangenen Tagen, in Blatt 26 und 27, hatte Kleist verschiedene für die französischen Truppen ungünstige Nachrichten publiziert. Um der prompt erfolgten Beschwerde des französischen Gesandten zu begegnen und der daraus resultierenden Verschärfung der Zensur zuvorzukommen, veröffentlichte er am folgenden Tag dann ein Dementi, das sich eigentlich selbst wieder zu dementieren scheint:

Ein französischer Courier, der vergangenen Donnerstag in Berlin angekommen, soll, dem Vernehmen nach dem Gerücht, als ob die französischen Waffen in Portugal Nachteile erlitten hätten, widersprochen, und im Gegentheil von Siegesnachrichten erzählt haben. (BA, Bl. 31; BKA II/7, 160)

Wie aufregend die Lektüre der ›Abendblätter‹ sein kann, zeigt sich vor allem dann, wenn man bemerkt, wie sich Finten dieser Art mit vermeintlich bekannten Texten verbinden, die den Sprung in die Werkausgabe bereits vor geraumer Zeit geschafft haben. So beginnt der »dem Vernehmen nach« erfolgte Widerspruch des französischen Couriers mit jenem ›Gesetz des Widerspruchs‹ zu korrespondieren, das Kleist in ›Der Allerneueste Erziehungsplan‹ anekdotisch entfaltet: Dieser ist in den Abendblättern 25, 26, 27, 35 und 36, also mit einer längeren Unterbrechung, erschienen. In diese Unterbrechung fallen nun gerade die besagten journalistischen Manöver zum Kriegsgeschehen in Portugal, und so gibt die Anmerkung, mit der der ›Allerneueste Erziehungsplan‹ im 35. Blatt wieder aufgenommen wird, zu denken:

Wir bitten unsre Leser gar sehr, sich die Mühe, die Aufsätze im 25, 26 und 27ten Abendblatt noch einmal zu überlesen, nicht verdrießen zu lassen. Die Nachlässigkeit eines Boten, der ein Blatt abhanden kommen ließ, hat uns an die ununterbrochene Mittheilung dieses Aufsatzes verhindert. (Die Redaction.) (BA, Bl. 35, BKA II/7, 177)

Zwei fingierte Couriere also, so darf man annehmen, statt einem, und zugleich die Aufforderung, die vorangegangenen Ausgaben noch einmal im Zusammenhang zu lesen, um so womöglich jenem ›Gesetz des Widerspruchs‹ auf die Schliche zu kommen, dem das Publizieren in Zeiten der Zensur untersteht: Dass nämlich gerade die Vorsichtsmaßnahmen der Zensur dazu verleiten können und vielleicht sollten, aus Nachrichten eine dem ersten Anschein gerade entgegengesetzte Bedeutung herauszulesen. Anders liest sich vor diesem Hintergrund dann auch die Anekdote vom portugiesischen Schiffskapitän aus dem ›Allerneuesten Erziehungsplan‹, von jenem Kapitän, der gerade durch den explosiven Todesmut seiner Mannschaft dazu be-

⁴ Roland Reuß, Zu dieser Ausgabe. In: BKA II/8, 384–392, hier S. 386 f.

wegt wird, die weiße Fahne aufzustecken. Was steckt in dieser Anekdote, wenn man ihre Pointe einmal umkehrt?

Lektüren dieser Art lassen Editionen fragwürdig werden, die den ›Allerneuesten Erziehungsplan‹ aus den ›Abendblättern‹ herauslösen und dabei womöglich auch noch die besagte Anmerkung unterdrücken, um so die Verbindung zum journalistischen Kontext vollends zu kappen. Im Unterschied dazu frappt in der Lektüre der ›Abendblätter‹ die Perforation literarischer Immanenz, die Verschleifung von Faktizität und Fiktionalität bis zur Ununterscheidbarkeit von hoher Literatur und Gebrauchstext sowie die Erkenntnis, dass dies gerade nicht zu minder komplexen Lesarten verführt, sondern im Gegenteil eine Art exzentrischer Reflexion der Texte und Textgeflechte auf die Bedingungen ihres Entstehens zutage fördert. Nicht nur für den ›Allerneuesten Erziehungsplan‹ gilt in diesem Kontext, dass sich die Forschung hinsichtlich der in den ›Abendblättern‹ erschienenen Schriften Kleists mit dem Moment der Unterbrechung stärker wird beschäftigen müssen. »Lesen Sie diesen Brief, wie ich ihn geschrieben habe, an mehreren hintereinanderfolgenden Tagen«, schreibt Kleist schon 1799 an seinen Lehrer Christian Ernst Martini (BKA IV/1, 41). Und so gilt es zu bedenken, dass es bereits einen unzulässigen editorischen Eingriff darstellen kann, einen Text, der im Original über verschiedene Ausgaben und Tage verteilt erschienen und womöglich im Zuge dieser allmählichen Publikation auch entstanden ist, in eins zusammenzuziehen. ›Über das Marionettentheater‹ liest sich in der Fassung der ›Abendblätter‹ eben nicht nur deshalb anders, weil der Text sich in den Kontext der Theaterfehde Kleist/Iffland einordnet. Auch das vielkommentierte Verwirrspiel, in das der Text die teleologische Triade verstrickt, stellt sich anders dar, liest man es über mehrere Ausgaben und Tage verteilt.⁵

Die ›Berliner Abendblätter‹ neu und vollständig erscheinen zu lassen, regt zu solchen Lektüren an – dies ist das wesentliche Verdienst der Ausgabe. Dazu trägt nicht zuletzt die Menge an Material bei, die die Ausgabe zugänglich macht. Es sei noch einmal aufgezählt: Der gesamte Text der ›Berliner Abendblätter‹ liegt vor – zwei Quartale in zwei Bänden. Den Texten ist dabei jeweils der Name ihres Verfassers, nebst Verweisen auf die entsprechenden Vermutungen und Argumente der Kleistforschung, oder aber eine Angabe der Quelle beigegeben, die Kleist als Vorlage für den veröffentlichten Text diente. Angefügt sind ein Personenregister, ein Verzeichnis der Orte, der Verfasser, der Zeitungs- und Zeitschriftenreferenzen, der Titel und Überschriften sowie des Inhalts. Mit den beiden Bänden erschien außerdem die 11. Lieferung der Brandenburger Kleist-Blätter, in der sich die von Arno Barnert herausgegebenen Polizeirapporte vom September bis zum Dezember 1810 finden, aus denen Kleist zunächst mit so großem Erfolg, dann zum Spotte der Konkurrenz die ›Polizeilichen Tages-Mittheilungen‹ zusammensetzte. Es folgten weitere Zensur- und Verwaltungsakten, die die ›Abendblätter‹ und insbesondere den sogenannten Theaterskandal betreffen, zwei ›literarische Quellen aus dem Umkreis der ›Berliner

⁵ Vgl. Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 3).

Abendblätter«*», genauer: aus dem Entstehungszusammenhang des Textes ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹, insbesondere das Gedicht ›Es war mir gestern trüb der Tag [...]‹ von Clemens Brentano. Schließlich die für die Arbeit mit den ›Abendblättern‹ außerordentlich hilfreiche Chronik von Peter Staengle. Die der Edition beigelegte CD-Rom enthält darüber hinaus auf mehr als 1000 weiteren Seiten alle in der Ausgabe angegebenen Quellen beziehungsweise Vorlagen sowie ein Faksimile der ›Abendblätter‹. Und nicht zuletzt bietet sie den Drucktext der Ausgabe noch einmal in verlinkter Form, so dass man hier zum Beispiel die für einen Text der ›Abendblätter‹ angegebene Quelle sofort zum Vergleich zur Verfügung hat.*

Das ist beinahe zu schön, um wahr zu sein. Doch das qua Verlinkung zugängliche Archiv bringt auch Versuchungen mit sich: Schon die ›Abendblätter‹ selbst können mit ihren 838 Texten recht entmutigend wirken. Nun teilen uns die Herausgeber mit: »Nur wenn der Leser den Referenztext zur Verfügung hat, der Kleist vorlag, wird er, aus der Auswahl des Materials und dem Grad seiner Umarbeitung an jeder Stelle verstehen können, worin Kleists Leistung als Redakteur der ›Berliner Abendblätter‹ bestand«.⁶ Wenn man also die etwa 2200 Seiten der ›Abendblätter‹ *und* ihrer Quellen nur gründlich genug studiert, wird man an jeder Stelle verstehen können, worin Kleists Redaktion der ›Abendblätter‹ bestand? Diese Suggestion ist irreführend, weil sie das Geheimnis der ›Abendblätter‹ und ihrer Redaktion irgendwo inmitten eines Archivs verortet, das dank der neuen Ausgabe nun leicht zugänglich scheint, der schieren Größe wegen jedoch für die meisten LeserInnen unüberschaubar bleiben muss. Was auf diese Weise unkenntlich werden kann, ist, wie die Redaktion der ›Abendblätter‹ mit dem Geheimnis arbeiten: Da ist wiederholt von einem Plan die Rede, den die Redaktion verfolge, der aber aus »Rücksichten, die zu weitläufig sind, auseinander zu legen«, nicht offen gelegt werden könne.⁷ Entgegen dem Versprechen der Herausgeber wird man diesem Plan aber auch durch noch so intensives Studium der Quellen nicht auf die Spur kommen – in den Worten Deleuzes/Guattaris: »das Geheimnis ist bei Kleist kein Inhalt mehr [...], sondern es wird im Gegenteil zur Form und ist mit der Form einer Äußerlichkeit gleichzusetzen, die immer außerhalb ihrer selbst ist«.⁸ So regt die Rede vom geheimen Plan vor allem dazu an, Querverbindungen zu ziehen und über versteckte Finten zu spekulieren. Das heißt: Es gehört zum Erfolg der ›Abendblätter‹, solange er währte (und währt), dass ihre LeserInnen wissen wollen und doch letztlich nicht wissen können, was »an jeder Stelle« »Leistung der Redaktion« war und was nicht.⁹

⁶ Reuß, Zu dieser Ausgabe (wie Anm. 4), S. 387.

⁷ Vgl. die erste Ankündigung der ›Berliner Abendblätter‹, die sich in der Vossischen Zeitung vom 25.9.1810 findet; siehe CD-Rom zu Kleist-Blätter 11 bzw. BKA II/7 und 8: Zeitungen, Zeitschriften, S. 308.

⁸ Gilles Deleuze und Felix Guattari, Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 488.

⁹ Reuß, Zu dieser Ausgabe (s. Anm. 4), S. 387.

Selbstredend kann dies kein Argument gegen den Materialreichtum der Ausgabe und eine entsprechende philologische Gründlichkeit sein.

Die mit der Ausgabe verbundene 11. Lieferung der Kleist-Blätter ist dem Andenken Helmut Sembdners gewidmet – eine Zueignung, die auf den ersten Blick merkwürdig erscheinen mag, verantwortet Sembdner doch die vorangegangene Edition der ›Abendblätter‹ im Faksimiledruck von 1959, zu der er Register und Nachwort lieferte. Verständlich wird die Widmung dennoch jedem sein, der sich längere Zeit mit den ›Abendblättern‹ auseinandergesetzt und dabei unweigerlich vor Sembdners umfassender Untersuchung von 1939 in die Knie gesunken ist. So ging es offenbar auch den Herausgebern, denn faktisch weicht ihre Zuordnung der Verfasser ebenso wie die der Quellen nur selten von den durch Sembdner (gestützt auf Reinhold Steig und Georg Minde-Pouet) bereits vorgenommenen Zuweisungen ab. Schon insofern die Entscheidung für ein vollständiges Edieren der ›Abendblätter‹ die Frage nach der Autorschaft einzelner Beiträge etwas in den Hintergrund treten lässt, scheint die Neu-Edition im Vergleich zu ihren Vorläufern in dieser Hinsicht mit einem weniger hohen Forschungsaufwand verbunden gewesen zu sein.¹⁰ Das Verdienst der vorliegenden Ausgabe liegt nicht zuletzt darin, die Ergebnisse bisheriger Forschung auf neue, übersichtliche Weise aufzubereiten und zu präsentieren. So weit, so gut.

Das Problem der Ausgabe zeigt sich am Rande dieser Präsentation, wenn Roland Reuß konstatiert: »Lesen ist mehr und anderes als sich informieren und wird auf absehbare Zeit auf Buchdruck und Manuskripte beschränkt bleiben [...]« (BKA II/8, 389). Nun bezieht sich diese Äußerung zunächst auf den Status der beigefügten CD-Rom, die Reuß offenbar nicht dem Drucktext der Ausgabe gleichstellen will. So allgemein formuliert muss das Diktum dennoch Anstoß erregen, denn was bedeutet das eigentlich hinsichtlich der ›Abendblätter‹? Steht nicht gerade die Differenz zwischen Lesen und Informieren mit dem Projekt der ›Abendblätter‹ historisch zur Disposition? Vor allem aber: Erscheint den Herausgebern Kleists Zeitung als solche, die doch zunächst offenbar weder Buch noch Manuskript war, als nicht »lesbar« in diesem emphatischen Sinn? Muss sie also durch die Überführung in den

¹⁰ Es ist zu konstatieren, dass intensive Auseinandersetzungen mit den ›Berliner Abendblättern‹ oft vor dem Hintergrund editorischer Überlegungen stattgefunden haben. Dies gilt für Reinhold Steig (Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901), für die Untersuchungen Helmut Sembdners (Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939; Nachwort und Quellenregister zu: Heinrich von Kleist, Berliner Abendblätter, Darmstadt 1959; Zu einigen Beiträgen der ›Berliner Abendblätter‹ [1950, 1953]. In: Ders.: In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung, München 1984), ferner für Klaus Kanzog (Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition, München 1970), für Jahraus (Intertextualität und Editionsphilologie, wie Anm. 3) und schließlich auch für Jochen Marquardt (Der mündige Zeitungsleser. Anmerkungen zur Kommunikationsstrategie der ›Berliner Abendblätter‹. In: Beiträge zur Kleistforschung 1986, S. 7–36). Marquardt plante in den 80er Jahren eine Neu-Edition der Abendblätter mit dem Böhlau-Verlag in Weimar, die aufgrund der politischen Wende leider nicht zustande gekommen ist.

Buchdruck für das Lesen gerettet werden? An dieser Stelle erweist sich die Integration der ›Berliner Abendblätter‹ in die Werkausgabe hinsichtlich der damit verbundenen philologischen Würdigung der Zeitung als durchaus zweischneidig.

Konkret kommt dies darin zum Ausdruck, dass die ›Abendblätter‹ in der Brandenburger Kleist-Ausgabe in Transliteration vorgelegt worden sind. Obwohl dabei zwei verschiedene Schriftgrößen genutzt werden, geht im Zuge dessen das Layout der ›Abendblätter‹ und das heißt vor allem: der Seitenumbruch verloren. Das dafür ins Feld zu führende Argument der besseren Lesbarkeit trägt nicht weit, wie jeder weiß, der mit den vorliegenden Faksimiledrucken gearbeitet hat. Warum also diese Transliteration, so fragt man sich – auch weil gerade dieses Herausgeberteam dem Faksimile im allgemeinen doch durchaus zugeneigt scheint? Man glaubt zu erahnen, in welchem Dilemma die Editoren sich fanden: Faksimiledrucke der ›Berliner Abendblätter‹ lagen ja bereits vor; einen weiteren Faksimiledruck nun in die blauen Einbände der Brandenburger Kleist-Ausgabe zu kleiden, hätte die editorische Arbeit vielleicht allzu offenbar auf die Aufbereitung von Archivmaterial reduziert. Anders formuliert: Möglicherweise schien die Aufnahme in die Werkausgabe nach einer Entsprechung auf formaler Ebene zu verlangen. Dabei scheint dann durchaus ein Gedanke der Veredelung eine Rolle zu spielen, wenn Reuß kommentiert: »Die Darstellung, die die BKA von diesem Sachverhalt gibt, wird allerdings nicht alle durch das Format des Zeitungsdrucks erzwungenen Kompromisse wiedergeben, sondern sich auf die Grunddifferenz von Standardgröße und *petit* beschränken« (BKA II/8, 387, Anm. 18).

Gegen die These von den durch den Zeitungsdruck erzwungenen Kompromissen spricht nun schon ein Beleg, der seinerseits der von Peter Staengle zusammengestellten Chronik zu den ›Abendblättern‹ zu entnehmen ist. Da nämlich schreibt kein anderer als der Verleger des ersten Quartals der ›Abendblätter‹, Hitzig, an de la Motte Fouqué:

Mit dem Raum u. dessen Beschränkung haben Sie vollkommen Recht. Ein wahres Prokrustes-Bette; aber es ist der Wille des Herausgebers und nicht der Meine. Es ließe sich hierüber viel sagen, was schriftlich nicht geschehen kann.¹¹

Vor diesem Hintergrund wäre zu fragen, ob das, was Reuß »das Tagwerk von Kleists Händen, Produkt von auktorialer Intuition und Redaktion, Originalität und Rezeptivität« nennt,¹² nicht genau darin besteht, im Umgang mit der drohenden Deadline signifikante Bezüglichkeiten auf sehr begrenztem Raum aus mehr oder weniger zufälligem Material entstehen zu lassen oder auch zu verfehlen, indem die Redaktion ständig an einer selbst gesteckten Grenze der Kontrolle agiert. In diesem Falle wäre der konkrete Drucksatz wichtiges Element und Ergebnis eines auf dem

¹¹ Peter Staengle, ›Berliner Abendblätter‹ – Chronik. In: Brandenburger Kleistblätter 11/1997, S. 369–411, hier S. 373.

¹² Roland Reuß, Geflügelte Worte. Zwei Notizen zur Redaktion und Konstellation von Artikeln der ›Berliner Abendblätter‹. In: Brandenburger Kleistblätter 11/1997, S. 3–9, hier S. 9.

Gebiet der Literatur ganz neuartigen Versuchs, mit der Kontingenz aktuellen Geschehens und den Formen seiner Einschreibung umzugehen – vergleichbar dem, was die Anekdote ›Der Griffel Gottes‹, erschienen im 5. Blatt, erzählt. In der 11. Lieferung der Kleist-Blätter wird ihr eine ausführliche Analyse zuteil:¹³ Bekanntlich werden hier Buchstaben zu dem Satz »sie ist gerichtet« »zusammen gelesen«. Zusammen gelesen werden sie jedoch, so oder so, weil sie alle auf demselben Stein stehen. Und immerhin: Nachdem zunächst geheimgehalten worden war, wer die ›Abendblätter‹ herausgab, steht die erste »Anmerkung des Herausgebers«, die mit den Initialen »H.v.K.« unterzeichnet ist, im Zusammenhang mit der Begrenzung des Raumes. Es handelt sich um eine Fußnote zur Kunstkritik von Ludolph von Beckedorff im 9. Blatt. Beckedorff hatte in den vorangegangenen Lieferungen seines Artikels verschiedene an der Kunst-Ausstellung des Jahres 1810 beteiligte Künstler dafür getadelt, mit ihrer Behandlung des »Beywesens« der »Gewalt« des »Zufalls« Eintritt in das Reich der Kunst zu gewähren (BA, Bl. 8; BKA II/7, 43f.), und dann angekündigt, zahlreiche weitere Künstler und Werke, darunter »auch die des Herrn Gerhard von Kügelgen«, »dreist [zu] übergehen« (BA, Bl. 9; BKA II/7, 48). An diesen Satz schließt sich nun die folgende »Anmerk. des Herausgeb.« an: »Des Raums wegen. Wir werden im Feld der historischen Malerei auf ihn zurückkommen. H.v.K.« (BA, Bl. 9; BKA II/7, 48). Nur auf den ersten Blick arbeitet dies der Vorstellung von den durch den Zeitungsdruck erzwungenen Kompromissen zu. Auf den zweiten Blick, den man allerdings auf den tatsächlichen Drucksatz, also das Faksimile werfen muss, wird deutlich, dass der Platz für ein paar weitere Zeilen über das Werk von Kügelgens gerade auf dieser Doppelseite durchaus vorhanden gewesen wäre: Auf dem der Anmerkung gegenüberliegenden Seitenende findet sich sogar eine durchgezogene Linie, die den vorhandenen Platz deutlich markiert, ein Zeichen, das in den Druck der Brandenburger Kleist-Ausgabe nicht übernommen worden ist. Stattdessen wird der vorhandene Raum hier durch das Vorziehen einer eigentlich erst auf der Rückseite befindlichen Anzeige »genutzt« (BKA II/7, 49). Das signifikante Layout der Innenseite des 9. Blattes wird damit nicht einmal annähernd wiedergegeben. Signifikant ist es zunächst, weil es die Anmerkung des Herausgebers, der an dieser Stelle erstmals mit seinen Initialen unterschreibt, ins Licht rückt: Kleist dementiert den Eindruck, die entsprechenden Künstler würden ihrer zufälligen Behandlung des Beiwesens wegen übergangen, die Auslassung geschehe vielmehr »des Raums wegen« und sei also selbst gewissermaßen zufällig – aus Gründen des ›Beiwesens‹ – nötig. Diese Wendung wäre schon pointiert genug, doch interessanter Weise nimmt der Herausgeber den angeblich so knappen Raum nun noch für einen seiner eigenen Texte, nämlich für die Anekdote ›Muthwille des Himmels‹ in Anspruch, in der es in gewisser Hinsicht um die ›Deadline‹ und um die Signifikanz gerade des Zufälligen geht.

¹³ Dierig, Zu ›Der Griffel Gottes‹ (wie Anm. 3).

Vergleichbares findet sich im Umfeld der vieldiskutierten redaktionellen Bearbeitung des Textes ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹, den die Herausgeber der BKA in besonderer Weise zur Begründung ihres editorischen Vorgehens in Anspruch nehmen (BKA II/8, 386). Bekanntermaßen bezieht sich dieser Text auf die Debatte, ob und wie sich eine Ästhetik des Erhabenen von der Natur auf die Kunst übertragen ließe, eine Debatte, die es in mehrfacher Hinsicht mit den Grenzen des Darstellungsraums zu tun hat, mit dem, was aus der Fassung bringt. Die von Kleist für die ›Abendblätter‹ bearbeitete Fassung des Textes profiliert in diesem Zusammenhang die Figur von ›Abbruch‹ und Rahmung (vgl. BA, Bl. 12, BKA II/7, 61). Kurz nach Erscheinen des Textes in den ›Abendblättern‹ (und noch vor der ›Erklärung‹ zur Verfasserschaft) veröffentlicht ›die Redaction‹ eine ›Anzeige‹, die in diesem Zusammenhang auch als eine Reaktion auf den Streit mit Brentano zu werten ist, den Kleists Kürzung und Redaktion des Textes ausgelöst hatte. In dieser Anzeige werden die Mitarbeiter »die uns mit ihren Beiträgen beehren, ganz ergebentst [gebeten], auf die Ökonomie dieses Blattes Rücksicht zu nehmen, und uns gefälligst die Verlegenheit zu ersparen, die Aufsätze brechen zu müssen« (BA, Bl. 16, BKA II/7, 87). Wieder ist dies nur auf den ersten Blick ein Verweis auf die ungewollten Zwänge des Zeitungsdrucks, denn auf den zweiten stellt sich eine Beziehung zwischen jenem »Abbruch«, den Kleist in seiner Redaktion der ›Empfindungen‹ als Figur eines ins Mediale gewendeten Erhabenen profiliert, und dem entsprechenden Redaktionsverfahren selbst her, das hier als »brechen« bezeichnet wird.

Es erscheint mir fraglich, ob eine Edition, die dieser Art der Redaktion gerecht werden will, gut daran tut, ihr mehr Raum zur Verfügung zu stellen, ist doch gerade der Drucksatz der ›Abendblätter‹ Spur und Ergebnis solchen ›Brechens‹. Die ständige Knappheit von Raum und Zeit ist keine zufällige Beschränkung, kein erzwungener Kompromiss, sondern gerade als Zwang ein entscheidender und gewählter Faktor der literarischen Produktion für die und mit den ›Abendblättern‹. Erst dies zu akzeptieren, heißt den Schritt zu würdigen, mit dem der Autor zum Produzenten, zum »operierenden Schriftsteller« wurde, der »bis auf die Presse zurückgreift«. ¹⁴ Das Druckbild der ›Abendblätter‹ wäre daher im Druck der Ausgabe zu erhalten gewesen – auch weil es als Spur dieser Experimentalanordnung im besten Sinne offen lässt, ob und, wenn ja, dank welcher Art des *Zeitungslesens*, die ›Berliner Abendblätter‹ als »ein Werk« ¹⁵ zu betrachten sind.

¹⁴ Walter Benjamin, Der Autor als Produzent. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. II/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., S. 683–702, hier S. 686 und 689.

¹⁵ Reuß, Geflügelte Worte (wie Anm. 12), S. 9.

PETER PHILIPP RIEDL

KLEISTS TEXTMANÖVER UND DIE MEDIALITÄT DER ZEIT¹

Es sollte dem eigenen Anspruch nach eine Tageszeitung für »*alle Stände* des Volks« werden (DKV IV, 454), gleichermaßen belehren und »auf eine vernünftige Art« unterhalten (DKV III, 651). Die ›Berliner Abendblätter‹, die ein halbes Jahr, von Oktober 1810 bis März 1811, täglich, außer sonntags, zwischen fünf und sechs Uhr abends erschienen, waren ein überaus ehrgeiziges Projekt, mit dem Heinrich von Kleist nichts geringeres als eine Vorläuferin der modernen Tageszeitung in Deutschland modellierte. Besonderes Aufsehen beim Publikum erregten die Polizeiberichte, bis die Regierung die Weitergabe entsprechender Nachrichten unterband. Nicht wenige von Kleists eigenen Texten, die er zunächst in den ›Abendblättern‹ veröffentlichte, sind seit langem einschlägiger Gegenstand der Forschung, werden aber zumeist unabhängig von ihrem ursprünglichen Kontext betrachtet. Das gilt für die Anekdoten ebenso wie für die Gedichte, die Erzählung ›Das Bettelweib von Locarno‹, die erste Fassung der ›Heiligen Cäcilie‹ sowie für zentrale Schriften, von den ›Betrachtungen über den Weltlauf‹, den ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹, dem ›Allerneuesten Erziehungsplan‹ und der »Paradoxe« ›Von der Überlegung‹ bis hin zu dem besonders im Fokus des gelehrten Disputes stehenden Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹, den Kleist erstmals in Fortsetzungen, vom 12. bis 15. Dezember 1810 in den Blättern 63 bis 66 seiner Zeitung, publizierte. Der spezifischen Überlieferungssituation dieser Texte schenkt nun die Monographie von Sibylle Peters, ›Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter‹, eine an der Universität Hamburg entstandene Dissertation, ihr besonderes Augenmerk. Es geht der Studie, kurz gesagt, um eine systematische und konsequente Re-Kontextualisierung der in den ›Abendblättern‹ veröffentlichten Beiträge, die Kleist verfaßt beziehungsweise redigiert hat.

Die ›Berliner Abendblätter‹ mischten sich unter den strengen Augen der Zensur, auch in der Camouflage noch erkennbar, ins Tagesgeschehen ein. Versteckte Angriffe auf die französische Besatzung prägten den Charakter der Zeitung ebenso wie die offene Polemik gegen den Spielplan des Berliner Theaters und ihres Spielleiters, August Wilhelm Iffland. Auch der Debatte um die preußischen Reformen boten die

¹ Über: Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; 445), 237 S.

›Abendblätter‹ ein Diskussionsforum mit kontroversen Beiträgen. Peters sieht nun in dem Gesamtgefüge der ›Abendblätter‹ »eine offene experimentelle Konstellation« (S. 28) mit einem dicht geknüpften Netz von Verweiszusammenhängen, deren Komplexität eher Kleists eigenem literarischem Verfahren entspricht als »den Prinzipien eines aufgeklärten Journalismus im Dienste der öffentlichen Meinungsbildung« (S. 34). Dementsprechend rechnet sie die ›Berliner Abendblätter‹ in ihrer Gesamtheit dem Kleistschen Œuvre zu und versteht ihre »Literarizität« als eine »inner- und intertextuelle Übercodierung«, hervorgerufen durch »Signifikation des Kontingenten« (S. 36). Durch die Inszenierung von Leerstellen »verschleift« ihrer Meinung nach auch »die Differenz von Faktizität und Fiktionalität« (S. 38). Mit ihrer Lektüre der ›Abendblätter‹ als eines Versuchs, »literarisches Arbeiten als Kunst des Handelns zu reartikulieren« (S. 9), begründet sie denn auch die Schreibweise »MachArt«, die bereits im Untertitel der Studie hervorsteicht.

Peters analysiert die Texte der ›Abendblätter‹ konsequent mit Blick auf deren spezifische mediale Performanz. Durch systematische Dechiffrierung der inter- und innertextuellen Bezüge der Gesamtextur ›Berliner Abendblätter‹ erkennt sie eine operative Strategie, die den einzelnen Beiträgen eingeschrieben sei. Nahezu nichts ist hier ohne Bedeutung, weder die spezifische Anordnung der einzelnen Texte noch ein Abdruck in Fortsetzungen, die wiederum mit den in ihrem Umfeld placierten Nachrichten und Anekdoten in einem inneren Korrespondenzverhältnis stehen. Selbst vermeintliche Mißgeschicke bei der Angabe eines Datums erhalten bei Peters als ein »*Experimentieren mit dem medialen Gebrauch der Zeit*« (S. 13) ihren tieferen Sinn. Der methodisch-theoretische Ansatz, der sich hier entfaltet, entspricht grosso modo jenem editionswissenschaftlichen Credo, das Fehler und Versehen bei einer Textproduktion nicht kennt und daher der Emendation zugunsten einer der textuellen Selbstreferenz grundsätzlich attestierten Signifikanz weitgehend abschwört.

Die Bedeutung des Medialen erläutert Peters besonders nachdrücklich am Beispiel von Kleists kürzender Bearbeitung der ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹. Hier bezieht sie den im Text thematisierten »Abbruch« als Merkmal des Erhabenen auf das redaktionelle Vorgehen selbst. Der ›Abbruch‹ leitet so »von der Undarstellbarkeit des Erhabenen in der Kunst zur Performanz der Zeitung« über (S. 84). Gleichzeitig wird, laut Peters, im Bild der weggeschnittenen Augenlider die Wahrnehmung durch Medialität abgelöst und das heißt, in letzter Konsequenz, die Ästhetik durch die Zeitung. Kleist erscheint als virtuoser Arrangeur von Zeichen und die ›Berliner Abendblätter‹ mit ihrem »Signifikationsverfahren« (S. 96) entsprechend als eine hochtourig laufende »Maschine zur Produktion von Indizien« (S. 99), die wiederum in einer dekonstruktivistischen Lesart dechiffriert und auf ihren Funktionszusammenhang hin befragt werden. Die Fixierung auf das Buchstäbliche verbindet sich hier mit einer assoziativen Kombinatorik, die auch die »gezielte ›Überinterpretation«« (S. 158) bewußt einschließt.

Weitreichend sind auch die Schlußfolgerungen, die Peters aus ihrer Lektüre des ›Marionettentheater‹-Aufsatzes zieht. Der Text erschien zu einer Zeit, als die Zensur, nach einem Tumult bei der zweiten Aufführung des Singspiels ›Die Schweizerfamilie‹, über Theaterfragen besonders streng wachte. ›Über das Marionettentheater‹ ist daher laut Peters in erster Linie eine getarnte Invektive gegen das Berliner Theater und seinen Leiter Iffland. Diese Lesart, die bereits Reinhold Steig vertreten hat, depotenziert einerseits die vermeintliche Bedeutungsschwere des Aufsatzes, überhöht ihn aber andererseits auch wieder, werden doch die ›Abendblätter‹ in toto als ein schriftliches Marionettentheater verstanden. Im Marionettentheater der ›Abendblätter‹ zieht der Maschinist Kleist zwar an den Fäden, vermag aber nicht jede einzelne Bewegung zu kontrollieren. Genau das verleiht in den Augen von Peters dem Blatt Grazie. Die Theaterfehde wird als »Übungs-Fechten« (S. 208) chiffriert, das schließlich der Bär, das heißt der preußische Staat, beendet. Kleist verliert sein Gefecht. Mit dem Schluß des ›Marionettentheater‹-Aufsatzes setzt bereits der Niedergang der Zeitung ein.

Durch genaue Lektüre und analytischen Scharfsinn vermag Peters innere Bezüge und Korrespondenzen der einzelnen Texte aufzudecken; sie produziert dabei aber auch interpretatorischen Überschuß, der jedes Textindiz als Mosaik einer operativen Gesamtstrategie ausweist und so in der Tat die ›Berliner Abendblätter‹ zu einer weiteren Erzählung Kleists transformiert. Die Webart der Zeitung erfordert daher ein ähnliches interpretatorisches Verfahren wie diejenige eines literarischen Texts: »Es ist unentscheidbar, in welchem Maße gewisse Implikationen und Geschehnisse, bestimmte intertextuelle Verweise in und um die ›Berliner Abendblätter‹ von Kleist gewollt beziehungsweise kalkuliert sind, oder ob diese Konstellationen sich zufällig ergeben. Dies erinnert an die Verbindungen und Wirkungen in und um einen literarischen Text« (S. 128). Das stete Wechselspiel von Verbergen und Zeigen erzeugt laut Peters eine publizistische Dissimulatio, deren Entzifferung eine überaus komplexe Lesestrategie erfordert. Nach diesem Verständnis muß man die ›Abendblätter‹ wohl als eine Art Kabbala der Publizistik begreifen: »Statt noch das Verbergen als solches zu verbergen, kultivieren die ›Abendblätter‹ die Simulatio der Simulatio: Alles erscheint als möglicherweise verschlüsselt« (S. 167).

Den Textmanövern der ›Abendblätter‹ liegen nach Überzeugung der Verfasserin nicht zuletzt jene aristokratischen Klugheitslehren zugrunde, die Günter Blamberger als ein zentrales Paradigma bei Kleist identifiziert hat. Die geheime Betriebsanleitung liefert der zu Kleists Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹, den Peters mit Blick auf die ›Abendblätter‹ und deren allmähliche Verfertigung von Texten beim Veröffentlichen als eine »Klugheitslehre des Schriftlichen« (S. 153) liest. Zur Moralistik des Journalismus gehört auch die Diversifikation. So sieht Peters etwa die in der Forschung umstrittene Inkohärenz in der Erzählung ›Das Bettelweib von Locarno‹ als Ausdruck von Kleists operativem Vorgehen, sei doch in einem Volksblatt eben auch das Mittelmäßige »Teil einer publizistischen Strategie« (S. 121).

So fügt sich alles in einen größeren Erklärungszusammenhang, in dem freilich nicht alles gleichermaßen Berücksichtigung findet. So erwähnt Peters zwar die kontroverse Debatte um den Einfluß der wirtschaftsliberalen Vorstellungen des Nationalökonomen Christian Jacob Kraus auf die preußischen Reformen und charakterisiert hier die ›Abendblätter‹ zu Recht »als ein offenes Diskussionsforum« (S. 52), setzt sich aber nicht weiter mit diesem Fall auseinander. Gerade die Rolle Kleists als eines Moderators wäre aber mit Blick auf die von Peters so vehement vorgetragene operative Gesamtstrategie eingehender zu würdigen gewesen. Zumindest hätte Peters begründen müssen, warum sie dieser Konstellation keine größere Signifikanz beimißt.

ZUM PATHOS IN DER LITERATUR¹

Das Pathos ist, so behauptet der Buchtitel, eine »vergessene Kategorie der Poetik«. Dies ist erstaunlich, handelt es sich hier doch um einen Zentralbegriff der rhetorischen Theorie, aber auch der von ihr regulierten Dichtungstheorie und -praxis bis zum 18. Jahrhundert. Pathos ist ubiquitär, wie der Verfasser an zahlreichen Beispielen von der Antike bis zur Gegenwart nachweist. Die historische Rhetorikforschung hat sich mit diesem zentralen Mitteln der Affekterregung immer wieder auseinandergesetzt. Für den literaturwissenschaftlichen Bereich hat Dachselt aber zweifellos recht; eine gründliche, umfassende Studie ist hier ein Desiderat. Es handelt sich angesichts dieser Forschungslage also um ein ambitioniertes Unterfangen; der Verfasser nähert sich dem Begriff des Pathos in weit ausgreifender historischer Perspektive, seine Arbeit umgreift dabei die Bereiche des Rhetorischen, der Poetik, aber auch der dichterischen Praxis.

Eine solche Arbeit hat es mit Schwierigkeiten zu tun, die weniger im rhetorischen Begriff des Pathos liegen, der seit Aristoteles und danach in der Theoriebildung recht klar bestimmt ist, wenn er auch historischen Schwankungen unterlag. Bis zur im 18. Jahrhundert raumgreifenden Konstitution der Autonomieästhetik lassen sich für die Kategorie wegen der durchgehenden Rhetorizität von literarischer Theorie und Praxis auch eindeutige Korrespondenzen ausmachen, wenn auch die literarische Produktion nie in der Applizierung rhetorischer Regelmäßigkeit aufging. Diese Zusammenhänge sind durch die bahnbrechenden Studien von Ernst Robert Curtius, Klaus Dockhorn, Joachim Dyck und anderen weitgehend erforscht. Sehr viel komplizierter und weniger übersichtlich wird es freilich, auch was das Pathetische in der Literatur angeht, nach dem Verschwinden der rhetorischen Regularien als verbindlicher Vorgabe durch die Autonomieästhetik und vor allem in der Moderne. Davon wird später die Rede sein. Da Dachselt über den Bereich der Poetik hinaus die literarische Produktion seit Homer in den Blick nimmt, ergibt sich auch bei einer recht umfangreichen Studie die Notwendigkeit einer durchdachten Auswahl. »Vollständigkeit wäre hier [...] nur um den Preis eines oberflächlichen Aufzählens von Pathostypen vorzutauschen gewesen.« (S. 16) Es geht also nicht um den Versuch, eine Geschichte des literarischen Pathos zu schreiben; wer sich über die Entwicklungsgeschichte des Pathos unter rhetorischen Gesichtspunk-

¹ Über: Rainer Dachselt, *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003, 322 S.

ten informieren will, könnte jetzt ergänzend auf den entsprechenden Artikel von J. A. Bär im 6. Band des ›Historischen Wörterbuchs der Rhetorik‹ zurückgreifen, der dem Verfasser vorliegender Studie noch nicht zugänglich war. Dachselt selbst ist allerdings bemüht, der Gefahr eines Verlusts historischer Zusammenhänge dadurch zu entgehen, daß er über die exemplarischen Analysen hinaus auch historische Verbindungslinien aufzeigt, in »Streifzügen« (S. 161), wie er das selbst nennt. Dabei gerät nun manches eher an den Rand, was man, je nach Blickwinkel, in diesem Kontext vielleicht gern doch etwas ausführlicher hätte. Einige dieser Aspekte werde ich im Folgenden nennen. Insgesamt ist jedoch, zumindest bis zu den Moderne-Kapiteln, die Auswahl überzeugend begründet, entwickelt sich die historische Argumentation auf der Basis einer differenzierten Erfassung der rhetorischen wie literarischen Dimensionen.

Die Bestimmung des Pathetischen als zentralem Element von Poetik und Dichtungspraxis in der europäischen Tradition kommt nicht aus ohne die vorgängige Vergegenwärtigung der begrifflichen Fassung im ›System‹ der Rhetorik. Dies bildet, nachdem Dachselt zunächst den Begriff grundsätzlich entfaltet und Formen des Pathetischen in der frühen, ›vorrhetorischen‹ griechischen Dichtung, vor allem bei Homer erklärt, den Inhalt des 3. Kapitels der Arbeit. Die Einbeziehung der Frühphase ist insbesondere deshalb notwendig, weil die hier erscheinenden Elemente des Pathos in anderer Form später immer wieder auftreten und, etwa bei Nietzsche, in der Moderne eine Revitalisierung erfahren. In der griechischen Wortbedeutung bezieht sich Pathos sowohl auf eine äußere Ereigniswirkung wie auf eine affektive Erregung, die durch ein solches Ereignis ausgelöst wird. Im ekstatischen Seelenzustand zeigt sich zugleich die wesensmäßige Verwandtschaft zur Dichtung, die als göttliche Inspiration vorgestellt ist und in einer spezifischen Bildlichkeit sowie einer vom Normalsprachlichen abweichenden Darstellungsform ihren Ausdruck findet, wobei die Dichtungspraxis zugleich eine Verinnerlichung und Zähmung des ursprünglich ekstatischen Ausdrucks hervorbringt. Sehr aufschlußreich legt der Verfasser diesen Prozeß an den Pathoszenen in den homerischen Epen und in den frühen Tragödien dar, wo diese als »erzählerische Kerne und wesentliche Elemente des Aufbaus« (S. 41) erscheinen. Da es sich hier nicht um eine altphilologische Arbeit handelt, scheint es legitim, daß der Verfasser nirgends auf die altgriechischen Texte rekurriert, sondern auf Prosaübersetzungen wie die von Schade-waldt. Daß diese die spezifische Pathosverwendung bei Homer nicht wirklich wiedergeben können und somit ein volles Verständnis verhindern, ist dem Verfasser (vgl. S. 45) bewußt. Immerhin werden die vielfältigen Formen der Gefühlserregung und des Pathos an den Epen wie auch an der griechischen Tragödie bei Aischylos, Sophokles und Euripides deutlich, wobei Dachselt sich hier weitgehend auf vorgängige Forschung stützt. Einbezogen werden auch spätere antike, für die Entwicklung wegweisende Dichtertypen, etwa in der Gegenüberstellung von Pindar als modellbildendem ›Dichter-Priester‹ und Archilochos als Vertreter eines radikal subjektivistischen Pathos.

Im Kapitel zum rhetorischen Pathosbegriff faßt die Studie die frühen Auseinandersetzungen um die Valenz der Rede bei Plato und die systematisierte Fassung bei Aristoteles zusammen. In den Blick gerät bei der Behandlung der hellenistischen Periode der Gegensatz von Philosophie und Rhetorik, vor allem die Entstehung einer hierarchischen Ordnung der Seinszustände bei Plato, die in der späteren europäischen Philosophie schließlich alle Formen des Pathetischen verdächtig machte. Zurecht betont der Autor die dominierende Rolle der Rhetorik als universelle Sprachtheorie für die Dichtung. Bei der Darstellung der Affektkontrolle, wie sie Aristoteles oder auch Quintilian fordern, vernachlässigt er allerdings die (im modernen Sinne) ethische Komponente; so taucht das rhetorische Ideal des ›vir bonus‹, das gerade für die Verwendung des Pathos als einer gesellschaftlich legitimierten Grundhaltung wichtig ist, nur als Referat von Uedings Schiller-Studie auf; dies wäre aber gerade deshalb gründlicher einzubeziehen, weil die allgegenwärtige Manipulationsgefahr von den antiken Redetheoretikern bereits klar in ihren Praxisanweisungen mitreflektiert wurde. Die Bindung an die Ordnung des ethisch Guten bleibt bis zur Neuzeit auch für die Literatur das verbindliche Ideal. Der größere Zusammenhang des für den Pathosbegriff zentralen Aspekts der Affektkontrolle wird von Dachzelt eher pauschal abgehandelt, etwa durch den Hinweis auf Elias' Ansatz im Sinne einer Abwehr des Pathetischen als Produkt des Zivilisationsprozesses, wie sie sich in der platonischen Gleichsetzung von Dichtung und Unvernunft zeigen könnte. Hier ergeben sich viele neue Fragen, und es ist schade, daß Dachzelt Heinz Schlaffers Arbeit ›Poesie und Wissen‹ von 1990 nicht berücksichtigt, die den Aspekt der frühen Domestizierung des ungehemmt Affektiven bei Aristoteles in einen umfassenden Begründungszusammenhang stellt und damit eine Brücke hätte schlagen können von der antiken Sicht zur ›wilden Phantasie‹ bei Kleist und Büchner, vor allem aber im Denken Nietzsches.

Einen gewichtigen Teil der Arbeit nimmt die Untersuchung des ›hohen Stils‹, insbesondere für die Pathoszone der Tragödie, ein. Hier führt Dachzelt unter anderem die Superiorität des Pathos über die anderen Stilarten bei Cicero ein, da dieses in seiner Wirkung überlegen sei. Einleuchtend ist dabei die Feststellung einer Parallelführung von Genus grande und hohen literarischen Sujets und Genres bis ins 18. Jahrhundert, die von der Festlegung bei Quintilian bis in Renaissance und Barock übernommen wurde.

Dachzelt betont für die frühen Stufen, analog zum rhetorischen Impetus, die funktionalistische Sicht des Pathetischen, das jeweils mit der Vernunft und praktischen Zwecken konvergieren muß. Demgegenüber bleibt die bereits bei einigen antiken Autoren wahrnehmbare Präferenz des Hedonistisch-Irrationalen etwas im Hintergrund. Neben der Festlegung der Kunst-Rezeption bei Aristoteles auf eine zeitlich begrenzte Entlastung von den letztlich dominierenden Lebensaufgaben, die Dachzelt mit Schadewaldt feststellt, gibt es ja auch schon früh ›entgrenzende‹ Tendenzen, die dann für die Rhetorizität des ›vorromantischen Irrationalismus‹ (Dockhorn) wirksam werden.

Den eigentlichen Bruch mit dem traditionellen Genus grande sieht Dachsel zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei Büchner, Kleist und dann endgültig mit Nietzsche gekommen. Die klassische Ästhetik, insbesondere in der Fassung des Erhabenen bei Schiller und noch in Hegels Theorie, versteht er demgegenüber als Versuche, »die älteren Wertbegriffe von Größe und Erhabenheit über das Ende der rhetorischen Poetik zu retten« (S. 205), freilich auch den neuen Intentionen dienstbar zu machen: bei Schiller in der Verbindung von rhetorischer Sprachauffassung und einer Form der Ideendarstellung, in der durch die Vorstellung des harmonischen Individuums das traditionell rhetorische Vorbild des ›vir bonus‹ scheint. Vom Ende der rhetorischen Poetik zu sprechen, kann nur meinen, daß ein für Poetik und dichterische Praxis normatives rhetorisches System nicht mehr bindend ist, und dies ist bekanntlich bereits im mittleren 18. Jahrhundert der Fall, wenn auch – wie vielfach belegt – die Rhetorik in vielen Bereichen weiterhin Geltung behält. Zumindest mißverständlich ist es hier, wenn der Autor, zwar in Parenthese, von der »Auflösung der Rhetorik« (S. 167) spricht, denn spezifisch rhetorische Wirkungsmittel sind natürlich bis in die Moderne (und nicht zuletzt bei Nietzsche) festzustellen. Dachsel sieht bei Büchner und noch stärker bei Kleist einen Neuanfang vor allem durch zwei Merkmale, die in der Tat ›modern‹ erscheinen: die Ersetzung der ›hohen‹ Gegenstände durch ›niedrigere‹ Antriebe und den Verlust des rhetorischen Vertrauens in die Darstellungs- und Wirkungskraft der Sprache. Bei Büchner steht das Pathos der erhabenen Sprache unter universellem Ideologieverdacht – als Form habitualisierter Machtrede (etwa in ›Dantons Tod‹); man könnte sagen, daß der Dramatiker hier besonders das der politischen Rede inhärente Manipulationselement in einen inhaltlich wie formal neuartigen Rahmen integriert. Im Falle von Kleist wird, so Dachsel, das Pathos quasi über die früher bestehenden Grenzen hinaus getrieben, die Sprache in der ›Penthesilea‹ zeigt sich jenseits jeder Normalität, das Pathetische wird in seiner Dauerhaftigkeit und Überspitzung gewissermaßen dekonstruiert, das bei Schiller programmatisch gesetzte Erhabene wendet sich in reines Erschrecken; der Einsatz von Dialogfetzen, Interjektionen und extremer Gebärdensprache wie Ohnmachten, Erröten und Tränenausbrüche fungiert nicht (wie meist im ›Sturm und Drang‹) als authentischer Gefühlsausdruck oder später im Realismus und Naturalismus als Abbildung einer zerklüfteten Realität, dringt vielmehr in die Tiefenstruktur der Texte ein und ist »wie im hohen Stil der älteren Tragödie kunstvoll in den Vers hineinkomponiert« (S. 208). Einen zweiten zentralen Aspekt hebt Dachsel an dieser neuen Pathosverwendung bei Kleist hervor: die Betonung von Körperlichkeit. Das große Gefühl, das in der Konzeption des Erhabenen bei Schiller gebändigt und konstruktiv erscheint, ergreift hier die elementare Konstitution des Menschen, drängt zu Gewalt und radikal gestaltetem Ausbruch. Kleist, der den Dichter (vgl. S. 218) als einen Rhetoriker begreift, knüpft hier an eine früh in der rhetorischen Entwicklung angelegte Dimension an: die Darstellung von Pathos als Ausdruck von seelischem, aber auch körperlichem Leid, dessen körperliche Bewegungsseite in der antiken Tragödie gestaltet wird. Neben der unzweifelhaften Rhe-

torizität von Kleists Schreiben sieht Dachsel auch den Bruch mit der rhetorischen Tradition: das bewußte Überschreiten der Grenzen des Pathos, um deren Festlegung sich die Rhetoriker immer bemüht hatten. Die psychagogische Wirkungsabsicht, die schon für die antike Rhetorik zentral war, implizierte zwar die Notwendigkeit für den Autor, sich das in Text umgesetzte Pathos einfühlend zu eigen zu machen, forderte ihn jedoch gleichzeitig auf, es zu kontrollieren – daher die Warnungen vor der Vernachlässigung der angemessenen Redeform, des *Aptum*, das nicht nur Abgleiten in Schwulst, sondern auch den Verlust der angestrebten Wirkung nach sich ziehen würde. Bei Kleist deutet die Negation des *Aptum* darauf, daß die Figuren selbst maß-los sind, gesteuert von Impulsen, die sich der kontrollierten Äußerung entziehen. In der Pathos-Verwendung zeigt sich die auch wortgeschichtlich naheliegende Komponente des Patho-logischen, freilich nicht in der Form einer späteren diskursiven ›Pathologie‹, sondern in den Figuren als genuiner Körperausdruck. Dachsel arbeitet die Verkörperlichung des Pathos bei Kleist theoretisch subtil heraus, ohne allerdings eine breite Basis für die Textanalyse zu gewinnen.

Hier und überhaupt bei der Behandlung der Pathos-Entwicklung im Verlaufe des 19. Jahrhunderts argumentiert der Verfasser partiell psychologisch, etwa wenn er die tendenzielle Aufhebung der Trennung von Leib und Seele, von göttlicher und pathologischer Ekstase (S. 28) konstatiert. Auf der Negation der überkommenen Dichotomien beruht auch Nietzsches sich wandelnde Vorstellung des Pathetischen; mit der literarisch bereits von Kleist gestalteten Richtung auf die Affektivität geht die Wendung zur ›dionysischen‹ Erfahrung von Lust und Grauen als Wesen des Trauerspiels einher. In der ›Geburt der Tragödie‹, einem Werk, das Dachsel allerdings eher pauschal behandelt, erscheint historisch gesehen der Versuch einer Revitalisierung des vorsokratischen und insofern prärhetorischen Tragödientypus. Zugleich verfolgt Nietzsches Rede von der »Wiederkehr des großen Stils« (S. 240) nach Dachsel eine direkt gegen die traditionelle Rhetorik gerichtete Tendenz, da hier die gesellschaftliche Funktionalität, also die Bindung an ein System und das funktionalistisch gefaßte Wirkungsmoment, wegfällt und eine sowohl kulturkritische als auch elitistische Richtung die Oberhand gewinnt. Kann man Dachselts Analyse von Nietzsches Pathos-Sicht weitgehend nachvollziehen, so bleiben die Verallgemeinerungen, die sich daran anschließen, eher problematisch, vor allem was die Wirkung im *Fin de Siècle* angeht: Den Einfluß Nietzsches auf eine Pose der Nachahmung von *Décadents* zu reduzieren, die sich selbst im Nietzsche-Kult zelebrierten (vgl. S. 242), erscheint dann doch vergrößert und etwa dem angesprochenen George-Kreis in seiner Bedeutung nicht angemessen. Die Arbeit hätte ohne solche Pauschalisierungen, die sich in den der Moderne gewidmeten Teilen häufen, sicher gewonnen.

Bei der Darstellung der Entwicklung im 20. Jahrhundert beschränkt sich der Verfasser auf die exemplarische Analyse von zwei Autoren, beide Österreicher, aber zeitlich, intentional und formal höchst unterschiedlichen Autoren: Karl Kraus und Peter Handke. Neben dem radikal sprach- und ideologiekritischen Satiriker er-

scheint ein Dichter, der in seiner Entwicklung immer deutlicher der Darstellung eines neu gefaßten ›Erhabenen‹ zuneigt. Dachselt meint, daß sich durch die im 20. Jahrhundert vollends eingetretene Loslösung der literarischen Pathosverwendung von verbindlichen rhetorisch inspirierten Anwendungsregeln ›universale‹ Verwendungsmöglichkeiten für das Pathetische eröffnen (S. 245). Allerdings erstaunt es dann, daß, wie der Verfasser schreibt, der Begriff selbst in der Moderne eher obsolet erscheint und das Pathetische in der modernen Literatur nur noch selten als eigenständige Qualität hervortritt. Dabei verzichtet er leider auf die Einbeziehung des Pathos als strukturelles Merkmal etwa im Sozialistischen Realismus, in der NS-Literatur sowie auch in den modernen Medien und in der Popularkultur; hier hätten etwa die nur erwähnte Horrorliteratur (vgl. S. 133) oder das korrespondierende Filmgenre interessant sein können. Nicht betrachtet wird auch ein zentrales Konstitutionselement der literarischen Moderne, die Montage, die gerade aus der Spannung divergenter sprachlicher Ausdrucksformen entsteht. Leider wird auch ein Referenzsystem, das gerade im Zusammenhang mit der Rhetorik aufschlußreich gewesen wäre, lediglich genannt: die Diskreditierung des Pathos durch den Mißbrauch in der totalitären politischen Rede (vgl. S. 101). Zudem stellt sich aus historischer Sicht die Relevanz der politischen Rede auch anders dar, als der Autor sie von der Gegenwart aus sieht. Uns kommt, wie Dachselt mit Recht sagt, die Polit-Rhetorik der NS-Führer (wie auch der stalinistischen Ideologen) »fremd« vor (S. 246), mehr als das: Die politische Rede selbst steht unter Generalverdacht. Hierbei ist allerdings zu bedenken, daß Formen wie etwa die offizielle Rhetorik des Kaiserreichs (mit dem Höhepunkt in den Reden Wilhelms II.) insofern gerade für die literarische Verwendung wichtig waren, als sie die Vorlage bildete für vielfache satirische und parodistische Verwendungszusammenhänge, die eine Dekonstruktion des falschen Pathos in aufklärerischer Absicht intendierten. Dieser Aspekt taucht bei Dachselt nur am Rande auf, wie überhaupt die moderne (wie auch post-moderne) Tendenz zur Vermischung der Stilebenen, die sich schon bei Wedekind findet, für die Analyse des Pathetischen in ihrer Bedeutung nicht gewürdigt wird, was die Perspektive verengt.

Als Beispiel eines modernen satirischen Pathetikers dient Karl Kraus. Dieser, so stellt Dachselt fest, mobilisiert das Genus grande erneut, ohne ein Traditionalist zu sein; gegen die hohle, phrasenhafte Ausdrucksform setzt er das Ideal einer ›erfüllten, damit wahrhaftigen Sprache. Die Spannung seiner Satire entsteht aus dem polemischen Gestus, einer radikal durchgeführten Sprachkritik und dem Einsatz des Pathos aus der Position des Warners vor Lüge und Machtversessenheit – vor der Apokalypse. Bei der Lektüre von Dachselt's Buch scheinen hier Zusammenhänge mit der Entwicklung des Pathos seit Büchner und Kleist auf: die bewußte Verwendung von Idiosynkrasien als kritisches Organ und die intentional bestimmte Verletzung des Aptom-Gebots. Dachselt's Kapitel zu Kraus macht den Satiriker vor allem in der Verbindung von Pathos und Moderne verständlich, auch wenn zu den ironischen und parodistischen Elementen im Einzelnen wenig gesagt wird.

Als moderner Pathetiker gilt dem Autor auch Peter Handke. Die große Zeitspanne zwischen den beiden Schriftstellern wird dagegen nur summarisch abgehandelt, was insbesondere im Falle von Brecht schade ist, der nur erwähnt wird (S. 248). Hier wäre gerade das Verhältnis von Wahrheitsanspruch und Pathosreflexion interessant gewesen, das in Ingeborg Bachmanns Äußerung, Brecht sei als Pathetiker vom Publikum nicht erkannt worden (vgl. S. 248), angesprochen wird. Das Kapitel zu Handke leitet Dachzelt damit ein, daß er den Gegensatz von ›autonomer‹ und ›engagierter‹ Dichtung für marginal erklärt. Hier orientiert er sich aber, wie auch an anderen Stellen der Arbeit, zu sehr an gegenwärtigen ästhetischen Übereinkünften. Auch wenn seine Feststellungen für das zeitgenössische literarische Bewußtsein zutreffen mögen, so kann dies im Kontext einer historischen Arbeit m. E. doch nicht bedeuten, die Wandlungen im Literaturverständnis auszublenden. Einerseits ist der von Dachzelt hier genannte Gegensatz für Teile der modernistischen Literatur durchaus bedeutsam gewesen, blickt man etwa auf die Literaturdebatten der 1920er Jahre oder auch der frühen Bundesrepublik zurück; wichtiger aber noch scheint andererseits: Das politische, weltanschauliche oder im engeren Sinne literarische ›Engagement‹ ist potentiell pathoshervorbringend, was hier nicht gewürdigte literarische Richtungen wie der Expressionismus und die politische Literatur der Weimarer Zeit deutlich zeigen. Dachzelt verzichtet durch die Vernachlässigung dieser Aspekte auf die Möglichkeit, den Blick auf das moderne literarische Pathos zu erweitern. Die Wahl von Handkes ›Über die Dörfer‹ als Musterbeispiel für das ›neue Pathos‹ wirkt dagegen etwas unbefriedigend, denn dieser Versuch erscheint, wie Dachzelt selbst erkennt, doch eher zaghaft und wenig wirkungsmächtig. (Ähnliches gilt für Botho Strauss, den der Verfasser in diesem Zusammenhang nennt.) Bedauerlich erscheint mir, daß Dachzelt bei der Analyse gegenwärtigen Schreibens nicht auf die Theoriebildung und literarische Praxis des Postmodernismus eingeht, der in spielerischen intertextuellen Konstruktionen nicht zuletzt auch Elemente des Pathetischen umfaßt.

Bei diesen Kritikpunkten ist natürlich der begrenzte Umfang einer solchen Arbeit zu berücksichtigen. Abgesehen von den hier formulierten Einwänden wird der Verfasser über weite Strecken seinem Anspruch durchaus gerecht und vermittelt wichtige neue Einsichten in Formen des Pathetischen, Ekstatischen und Erhabenen bei der Entwicklung von literarischer Produktion und Reflexion. Eine solche, methodologisch abgesicherte und analytisch differenzierte Arbeit wirft Fragen auf, die weitere Einzelforschung anregen könnten, um die vorhandenen Lücken zu schließen, besonders zur Pathos-Verwendung in der Literatur des Wilhelminismus, der Weimarer Republik und in der Phase nach dem 2. Weltkrieg. Insgesamt sollten dann auch Ansätze einbezogen werden, die in Dachzelts Arbeit nicht erscheinen: etwa der Aufsatz von Jochen Hörisch zu Pathos und Pathologie in Büchners ›Lenz‹ (1987), Erich Meuthens Arbeit zum ›Pathos der Distanz‹ bei Nietzsche (1994) oder eine Untersuchung des Pathos bei Goethe, für die Helmut Moysich 1986 Vorüberlegungen angestellt hat.

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. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988ff. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.
- DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1991 ff. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.
- KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart. Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.
- LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter. Erweiterte Neuausgabe Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Auflage, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

PROF. DR. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

ANDREA BRETH, c/o Burgtheater, Dr. Karl Luegerring 2, A-1014 Wien

DR. INGO BREUER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln

REMIGIUS BUNIA, Universität Siegen, Fachbereich 3, Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft, Adolf-Reichwein-Strasse 2, D-57068 Siegen

PROF. DR. SABINE DOERING, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fachbereich III, Germanistik, D-26122 Oldenburg

PD DR. SABINE EICKENRODT, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

PROF. DR. ULRICH FÜLLEBORN, Loewenichstr. 11, D-91054 Erlangen

DR. BERND HAMACHER, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Goethe-Wörterbuch, Arbeitsstelle Hamburg, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg

PROF. DR. BETTINE MENKE, Universität Erfurt, Philosophische Fakultät, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Nordhäuser Straße 63, D-99089 Erfurt

PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck

ALBERT OSTERMAIER, c/o Suhrkamp Verlag, Lindenstrasse 29–35, D-60325 Frankfurt a.M.

APL. PROF. DR. PHIL. JOHANNES G. PANKAU, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fachbereich III, Germanistik, D-26122 Oldenburg

DR. SIBYLLE PETERS, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaften, Grunewaldstr. 35, D-12165 Berlin

PROF. DR. JOACHIM PFEIFFER, Pädagogische Hochschule Freiburg, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Kunzenweg 21, D-79117 Freiburg

PROF. DR. GERHART PICKERODT, Philipps-Universität Marburg, Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften, Wilhelm-Röpke-Straße 6A, D-35032 Marburg

PD DR. PETER PHILIPP RIEDL, Universität Regensburg, Institut für Germanistik, D-93040 Regensburg

ADAM SOBOCZYNSKI, Katzbachstr. 11, D-10965 Berlin

HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT

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 11.7.1980 als gemeinnützig anerkannt. Spenden und Beiträge sind somit steuerlich abzugsfähig.

Die Mitgliedschaft wird erworben durch Anmeldung beim Vorstand, Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch den Schatzmeister. Beitrittserklärungen können an eine der unten genannten Anschriften gerichtet werden. Der Jahresbeitrag beträgt zur Zeit € 32,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 16,-.

Die Mitglieder erhalten die jährlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft – in der Regel das Jahrbuch – kostenlos.

Präsident: Prof. Dr. Günter Blamberger, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln.

Stellvertreterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Universität Basel, Deutsches Seminar, Pfeffergässlein 25, CH-4051 Basel.

Schatzmeister: Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck.

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342 022 (BLZ 10070024).